

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

OD LITERATURY K OPEŘE: SROVNÁNÍ VÝCHOZÍCH LITERÁRNÍCH VERZÍ
S JEJICH VYUŽITÍM V ŽÁNRU OPERNÍCH DĚL

Vedoucí práce: PhDr. prof. Petr Bílek, CSc.

Autor práce: Bc. Lucie Bicanová

Studijní obor: Literárně-historická studia

Ročník: 4.

2019

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 10. května 2019

.....

Poděkování

Ráda bych velmi poděkovala především vedoucímu své práce, prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc., za možnost výběru tématu, které je mi blízké a jeho následné zpracování, za připomínky, a především za trpělivost a možnost práci dokončit. Velký dík patří také dramaturgu opery Jihočeského divadla, panu Františku Řihoutovi, za podnětné nápady, korekce a usměrnění textu. Děkuji MgA. Tomáši Studenému, šéfovi opery JD, za cenné literární zdroje, debaty o mé práci a vůbec za možnost psaní práce při zaměstnání. A v neposlední řadě děkuji také všem svým blízkým, bez jejichž podpory a motivace by tato práce nikdy nemohla vzniknout.

Anotace

Práce se zabývá komparativní analýzou, v níž na jedné straně stojí původní literární díla (prózy, dramata), jež byla následně využita pro tvorbu libret operních děl. Práce se zaměřuje na operní provedení, jež byla v posledních letech uváděna na scénách Jihočeského divadla, a zároveň na díla tvořící kánon tradice světové opery.

Analýza sleduje způsob adaptování původního díla, tj. konverzi díla, které je určeno k tichému čtení, do žánru, který je založen na performativnosti a který mnohem více zdůrazňuje svoji artificialnost. Práce tedy sleduje konvenční i invenční rysy jak z hlediska původního literárního ztvárnění, tak i z hlediska operní textové „adaptace“.

Práce se specificky zaměřuje na vztah těchto děl: Victorien Sardou: Tosca a Giacomo Puccini: Tosca; Prosper Mérimée: Carmen a Georges Bizet: Carmen; Pierre – Augustin Caron de Beaumarchais: Figarova svatba a Wolfgang Amadeus Mozart: Figarova svatba; Antonio García Gutiérrez: Trubadúr a Giuseppe Verdi: Trubadúr; a dále také na díla bez literární předlohy: Giuseppe Verdi: Aida a Antonín Dvořák: Rusalka.

Klíčová slova

Libreto, literatura, opera, Tosca, Carmen, Figarova svatba, Trubadúr, Aida, Rusalka, srovnání, Jihočeské divadlo

Abstract

This thesis deals with a comparative analysis, where there are original literary productions (proses, dramas), that were then used for creating librettos of operas productions. The thesis focus on opera performances presented on stages of South Bohemian Theatre in last few years, and also belongs to canon of tradition of world's opera.

The analysis is following the way of adaptation of the original piece, it means the conversion of the production, originally defined for a quiet reading, into the genre based on performing and accented his performance's nature. The thesis follows conventional and inventive characters by original literary production, and also by opera's text „adaptation“.

The thesis specifically follows the relationship of these productions: Victorien Sardou: Tosca and Giacomo Puccini: Tosca; Prosper Mérimée: Carmen and Georges Bizet: Carmen; Pierre – Augustin Caron de Beaumarchais: The Marriage of Figaro and Wolfgang Amadeus Mozart: The Marriage of Figaro; Antonio García Gutiérrez: Il Trovatore and Giuseppe Verdi: Il Trovatore; and also the productions without the original literary artwork: Giuseppe Verdi: Aida and Antonín Dvořák: Rusalka.

Key words

Libretto, literature, opera, Tosca, Carmen, The Marriage of Figaro, Il Trovatore, Aida, Rusalka, comparison, The South Bohemian Theatre

Obsah

1	Úvod	1
2	Literatura, divadlo a opera.....	3
3	Tosca.....	8
3.1	Giacomo Puccini	8
3.2	Okolnosti vzniku opery	9
3.3	Tosca vs. La Tosca	11
3.4	Uvedení v Jihočeském divadle	17
4	Carmen	18
4.1	Prosper Mérimée	18
4.2	Novela Carmen.....	19
4.3	Georges Bizet	20
4.4	Pozadí vzniku operní adaptace	21
4.5	Novela vs. libreto	23
4.6	Carmen v Jihočeském divadle.....	30
5	Figarova svatba.....	32
5.1	Pierre – Augustin Beaumarchais	32
5.2	Wolfgang Amadeus Mozart	34
5.3	Figarova svatba v Jihočeském divadle	40
6	Trubadúr	41
6.1	Antonio García Gutiérrez	41
6.2	Giuseppe Verdi.....	42
6.3	El Trovador vs. Trubadúr	45
6.4	Inscenace v Jihočeském divadle.....	51

7	Aida	53
7.1	Dílo bez literární předlohy	55
7.2	Aida v Jihočeském divadle.....	56
8	Rusalka	58
8.1	Libreto	58
8.2	Hudba	60
8.3	Symbióza slova a hudby.....	62
8.4	Rusalka v Jihočeském divadle	62
9	Závěr.....	64
10	Seznam zdrojů a literatury	66
11	Seznam vyobrazení.....	70
12	Obrazová příloha	71

1 Úvod

Téma srovnání výchozích literárních děl s jejich využitím v žánru operních děl jsem si vybrala z toho důvodu, že již od roku 2013 spolupracuji s Jihočeským divadlem a zejména opery jsou mi v oblasti divadla blízké. Na vzniku operních inscenací v Jihočeském divadle, které jsou tématem této práce, jsem se osobně podílela. V operním světě se říká, že trojlístkem největších světových oper jsou Tosca, Carmen a Aida – a také všechny tyto tři tituly budou v práci obsaženy.

Srovnání s jejich původními literárními předlohami se mi jeví jako velmi zajímavé. Podle mého názoru bude práce nejen zajímavým čtením, ale může posloužit také při studování daných operních inscenací, jelikož umožní inscenačnímu týmu lepší pochopení psychologie postav, kdy jim v libretech často chybí jasnější motivace pro jejich jednání.

Vzhledem k celkovému množství operních titulů uváděných na scénách světových divadel a jejich výchozích literárních předloh jsem se rozhodla vybrat pouze některá – dle mého názoru klíčová – díla světového operního kánonu. Jako pojítka slouží jejich uvádění na scéně Jihočeského divadla v posledních 10 letech. Tato díla jsou pravidelně uváděna na mnohých českých i světových scénách, a také se po určitých časových intervalech vracejí zpět „na prkna, jež znamenají svět“.

V první části práce se zaměřím na teoretickou stránku - srovnám literaturu s divadlem, porovnáám tyto dvě odlišné formy umění a objasním vztah mezi nimi. Uvedu specifika, která operní zpracování mají, a budu se věnovat i dvěma neodmyslitelným částem každé opery – libretu a hudbě.

V druhé části pak tato práce přinese rozbor jednotlivých děl, u každého jednotlivého díla objasní situaci, která panovala v době jejího vzniku a seznámí nás s jejími autory. Porovnáám zde rozdíly obou verzí – jak literární předlohy, tak textu operního libreta. U každé z oper také uvedu, jak vypadala podoba inscenace příposledním uváděním na scénách Jihočeského divadla. Nejprve budu analyzovat Toscu, poté Carmen, Figarovu svatbu a Trubadúra. V závěru práce přinese srovnání s operním dílem, které vzniklo bez přímého literárního podkladu – s Aidou, a s Rusalkou, s dílem, které bylo

současně vydáno i v textové podobě, bez hudebního podkladu, avšak úspěchu se dočkalo pouze jako zhudebněné dílo.

Originalitu práce nabídne u textu Gutierrézova Trubadúra, jelikož se jedná o dílo, které do současnosti neexistovalo vydáno v českém překladu. Jihočeské divadlo při dramaturgickém plánování stejnojmenné Verdiho opery požádalo Katedru romanistiky na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity, aby její studenti pod vedením doc. Peškové v roce 2016 Gutiérrézovo drama přeložili.

V závěru práce pak vyhodnotím rozdíly, které jsem analýzou děl zjistila a vyhodnotím je na základě teoretické části práce. Shrnu zjištěné rozdíly a přístupy práce libretisty s původním literárním dílem, s prací, kdy libreto vznikalo bez přímé literární předlohy.

Cílem této práce je analyzovat rozdíly mezi původními literárními předlohami a hudebními díly, které z nich vznikly, analyzovat základní rozdíly mezi literaturou a divadlem, resp. operou, a tyto rozdíly aplikovat na určených operních dílech. Práce si neklade za cíl objasnit celou problematiku vzniku operních děl z literárních předloh, ale pouze u určených hudebních děl.

2 Literatura, divadlo a opera

Na první pohled dvě naprosto rozdílné formy umění, literatura a divadlo. Literatura, žánr určený k tichému, osobnímu čtení, zapojení vlastní fantazie a představivosti, a na druhé straně divadlo, forma umění, kde je nám vše ukázáno, předvedeno na jevišti a předáno výkony umělců. Opera je pak dalším, specifickým druhem, kdy dramatický text určený ke zhudebnění (libreto) herci zpívají za doprovodu hudby.

Literatura má několik specifických rysů. Základním je vyprávění, čili příběh, který nám sděluje někdo další – osoba vypravěče – a hovoří o tom, co se již stalo. Jeho podstatou je příběh a děj, který se v něm odehrává. Právě tento příběh a děj je pak možné dále zpracovávat, převádět na jiné formy umění.

Ovšem specifikum literatury není jen to, že je nám něco vyprávěno. Literatura nám dokáže bez větších potíží ukázat takové věci, které jsou v jiném, performativním zpracování obtížné – například snění, fantazii, či myšlenky účinkující postavy. Zároveň po čtenáři vyžaduje interakci, je nutné nad příběhem přemýšlet, zapojovat vlastní fantazii a představivost, postava ani scéna nám nebývá do detailů představena – to, jak postavy vypadají, jaký mají charakter a v jakém prostředí se nacházejí, je z velké části naše představivost. Obvykle je ukázáno pouze několik rysů hlavní postavy – např. byl vysoký a černovlasý, a je na čtenáři, zda si bude tyto charakteristiky uchovávat pro další čtení a dávat si je do dalších souvislostí.

U jakéhokoliv dalšího převedení literatury nám tento prvek zaniká – ať už je příběh převeden do filmu, komiksu nebo divadelního zpracování – ihned vidíme, jak celá postava vypadá, v jakém se nachází prostředí. Při jejím prvním slově si zafixujeme tón jejího hlasu a v dalším ději je pak pro nás postava snadno rozpoznatelná. Ihned vidíme, že hlavní hrdina je nejen vysoký a černovlasý, ale také modrooký, plnoštíhlý a má velký nos.

Dalším charakteristickým rysem literatury je to, že dokáže často přeskakovat v ději, a to jak dopředu, tak dozadu. Bez problémů se dostanete např. dvacet let zpátky, kdy hlavní postava byla ještě dítě, nebo naopak o třicet let později, kdy sedí v parku na lavičce s hůlkou a krmí holuby. Můžete napsat typické – o tři měsíce později, nebo před pěti lety. Jakékoliv jiné médium k tomu musí využívat jiné prostředky,

u filmu např. titulky, černobílý filtr, a další. U divadla je to obtížnější, často musíte využít složité líčení, jiný styl kostýmů, nebo dokonce jiného herce, který ztvárňuje stejnou postavu, jen o 30 let mladší / starší. Situace na jevišti musí být pro diváka jasná a čitelná, jinak by celá scéna postrádala smysl, stejně tak jako na ní navazující další děj.

V literatuře najdeme ještě další specifikum, a tím je to, že se vždy může odehrát jen jedna situace v jednu dobu, není možné uvést souběh událostí v jedné popsané situaci. Je nutno uvést nejprve jednu událost, a poté druhou, třetí.... V jiném médiu, ať už to ve filmu nebo na divadelní scéně, však toto dokážeme – vidíme, že ve stejnou chvíli, jako byl hlavní hrdina zabit, matka se zhroutila, soused „vybuchl“ nadšením a dívka odvedle skočila ze skály – v médiu, které nám děj ukazuje, je souběh událostí možný, zatímco v psané podobě textu, přesně jako v tomto odstavci, musí být události popsány jednotlivě a za sebou, přesto, že autor popisuje skutky jednoho okamžiku.

Divadlo je uměním, které se začalo vyvíjet již ve starověku. Je to žánr performativního charakteru, kdy herec na jevišti předvádí divadelní hru. Pokud se nejedná o specifickou formu divadla, jsou přítomni i diváci sedící v hledišti a shlížející děj odehrávající se na jevišti. Základním znakem je to, že divadlo je uměním, které vnímáme všemi smysly najednou, zatímco literaturu vnímáme pouze zrakem, nebo hudbu sluchem.

Na rozdíl od literatury je divadlo kolektivní činností – aby vznikla divadelní hra, musí se na ní podílet několik různých postav – autor divadelní hry, režisér, dramaturg, choreograf, herci, inspicient, korepetitor... a zároveň řada technických pracovníků – zvukaři, osvětlovači, jevištní technici a další. Divadelní inscenace vznikne společnou několikatydenní prací všech těchto osob, a předvádí se divákům buď pouze premiérově, nebo ve více reprízách. Hlavním tématem divadelních inscenací je pak člověk (lidé), a události, které se mu staly, neboť hlavním nositelem a představitelem divadla je člověk – herec a příběh, který se jeho prostřednictvím odehrává. Jednotlivými složkami divadelní inscenace je pak mnoho dalších typů umění – nejen literatura, ale také výtvarné umění, tanec, zpěv, hudba, herectví nebo režie.¹

¹ Blahník, Vojtěch Kristian. *Umění divadelní*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol 1946, dostupné z <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograhp.do?id=2187>, vyhledáno 21.2.2018.

Činohra je obvykle nejoblíbenějším typem divadelních inscenací, jedná se o formu divadla, kdy herec na jevišti mluví (obvykle v próze) a jedná. Je zde kladen velký důraz na textovou složku každé činoherní adaptace, a na herecké výkony herce, na to, jak dokáže postavu zpracovat, sžít se s ní, konat skutečně jako postava, kterou interpretuje, na vyjádření prožívaných emocí.

Opera je snad nejnáročnější formou divadla, spojuje v sobě herectví, zpěv a hudební formu nesoucí dramatické situace. Vyvíjí se cca od 16. století a její kolébkou je Itálie.² Herci musí být nadaní jak herecky (obzvláště v současnosti je na hereckou stránku kladen velký důraz i v opeře), tak pěvecky. Herci – pěvci vytvářejí vokální část představení, v operách jsou často doplňováni sborem. Jsou doprovázeni při výkonu také instrumentálním doprovodem, obvykle živým orchestrem. V případě „lehčích forem“, jako je např. muzikál, se může jednat o hudbu reprodukovanou. Často je v opeře využívána i taneční složka divadla.

„Definice opery se u jednotlivých autorů často liší. Podle Jeana – Jacquese Rousseaua to je ‚dramatické a hudební představení, jež usiluje sjednotit všechna kouzla umění v předvedení vášnivého činu, aby vzbudilo, za pomoci příjemných vjemů, zájem a iluzi.‘ Hranice s příbuznými hudebními a divadelními žánry jsou zčásti prostupné a některá díla stojí na jejich pomezí; to platí zejména pro dobu, kdy se opera jako žánr teprve formovala, a také pro nejnovější dobu (po roce 1945), kdy řada umělců hranice žánrů cíleně překračuje. Obecně se opera od jiných hudebních žánrů odlišuje nutností scénického ztvárnění, zatímco od jiných divadelních žánrů přednostní a integrální úlohou hudby, a to především zpěvu.“³

Literární dílo, využívané jako textová část opery, se nazývá libreto. To musí být připraveno vždy tak, aby bylo možné text zhudebnit, a aby byly stále situace na jevišti pro diváka přehledné. Libreto může vycházet z konkrétního literárního díla (nejčastěji drama – jedná se o formu, která je již psána jako divadelní forma), z několika „motivačních“ zdrojů, může ale také být pouze inspirováno určitými příběhy, nebo tvořeno z pramenů, které má libretista dostupné.

² Trojan, Jan. *Dějiny opery*. Praha, Litomyšl 2001, str. 15.

³ Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Opera*. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Opera>, vyhledáno 15. 4. 2019.

Mohou být využity i tzv. recitativy, čili zhudebněný text, který sleduje mluvený spád a tón řeči. Využívá se zejména při přechodech mezi jednotlivými hudebními áriemi. Obvykle jsou recitativy nosníkem děje a posouvají nás dál. Zpěvný hlas může být doprovázen pouze basovou instrumentální linkou, případně celým akordem, a to hraným na jeden nebo více hudebních nástrojů.

Často se v operním světě hovoří o tom, zda je tohoto typu díla důležitější libreto, nebo hudba. Mnozí jsou zastáncem toho názoru, že kvalitní hudební skladatel může vytvořit dokonalou operu i se špatným libretem, jiný naopak tvrdí, že právě libreto je základním kamenem úspěchu hotového hudebního díla. Například Giovanni Battista de Casti a Antonio Salieri si ve Vídni v 70. letech 18. století zvolili za název své operní hříčky „Prima la musica e poi le parole“ (v překladu Nejprve hudba, poté slovo).⁴

„Dva výroky velkých hudebníků a zároveň současníků reprezentují veškerou estetiku slova a tónu v opeře. Autorem prvního je Mozart: ‚V opeře musí být poezie prostě poslušnou dcerou hudby‘, druhý výrok je Gluckův: ‚Pokusil jsem se ... vrátit hudbu jejímu pravému poslání, totiž službě poezii.‘“⁵

S postupem času a vývojem jak libreta, tak hudby a opery se vzájemný vztah mezi zhudebněním a textovou složkou díla mnohokrát mění. Např. Giuseppe Verdi jako hudební skladatel sám velmi často do libreta zasahoval, nechával své libretisty některé scény přepracovávat i několikrát za sebou, než byl spokojen s jejich finální podobou. Ovšem Verdi patří k těm skladatelům, kteří umějí být nesmírně vnímaví k poezii, sám si však libreta nepíše, vždy k této práci potřebuje libretistu, který mu vyjde vstříc a dá jeho myšlenkám literární formu. Naopak Richard Wagner stavěl nad hudební složku text, svá díla zval hudebními dramaty a přemýšlel o hudbě tak, že slovo určuje tón. U něj tedy hudební formu určuje text, kdežto u Verdiho musel text ustupovat hudbě.⁶

⁴ Honolka, Kurt. *Na počátku bylo libreto*. Praha 1967, str. 10.

⁵ Tamtéž, str. 11.

⁶ Tamtéž, str. 13

Dle mého názoru vzájemný vztah libreta a hudby dokonale vyjadřuje monolog hraběnky z „Capriccia“ Richarda Strausse:

„Já konec opery určit mám...

Marná snaha oddělit obé.

V jedno jsou stmeleny tóny a slova...

zvolíš- li jedno, pak ztrácíš druhé...“⁷

Závěrem bych chtěla ještě uvést myšlenku, kterou jsem nedávno slyšela v dokumentu o výjimečné sopranistce 20. století, původem z Řecka – Marii Callas. Údajně zpívala, jako by právě tvořila text libreta, nikoli že zpívala text, který jí již byl napsán. Pokud se zaměříme na výrazovou stránku jevištních výkonů umělců, podle mého je právě toto tím rozhodujícím aspektem, co dokáže i průměrnou operu udělat jedinečnou a uvěřitelnou. Nejde o to zpívat něco, co se umělec naučí, ale jde také o to vědět, co zpívá, a o čem je příběh, který momentálně ztvárňuje. Tím, že se na danou chvíli stane postavou, jejíž roli získal, tím dokáže posunout kvalitu představení o stupeň výše. I taková opera, která má slabší příběh, se může stát pro diváka nevšedním a neopakovatelným zážitkem, protože má pocit, že byl právě svědkem něčeho zvláštního, že se příběh odehrál přímo před jeho očima.

⁷ Honolka (pozn. 4), str. 11.

3 Tosca

Floria Tosca, známá zpěvačka, je hlavní hrdinkou jak dramatu francouzského spisovatele Victoriena Sardoua, tak i opery italského hudebního skladatele Giacomu Pucciniho (libreto Giuseppe Giacosa a Luigi Illica).

Francouzský dramatik, Victorien Sardou, se narodil v Paříži roku 1831. Původně vystudoval medicínu, avšak většinu svého života působil jako spisovatel a vysokoškolský profesor. Po svém neúspěšném prvním dramatu s názvem Studentská hospoda (v originále *La taverne des étudiants*, napsal v roce 1844) se psaní na nějaký čas přestal věnovat, a vrátil se k němu až po své známosti s francouzskou herečkou Déjazetovou. Napsal více než 70 děl, a téměř všechny byly ve své době úspěšné. Sardou se nesnažil o přílišné literární nebo psychologické hodnoty, jeho díla jsou spíše komerční, napínavá, založena na divadelních efektech. I to je důvodem, proč se mnoho jeho děl uvádělo na divadelních jevištích, a dodnes se uvádí např. jeho hra *Madame Sans-Gêne*.⁸

Na počátku 80. let 19. století začal Victorien Sardou spolupracovat se slavnou francouzskou herečkou Sarah Bernhardtovou (herečka je známá také svou spoluprací s umělcem Alfonsem Muchou, jenž vytvořil řadu úchvatných secesních plakátů pro její divadelní hry). Napsal pro ni mnoho historických melodramat, třetí z nich byla právě *La Tosca*. V Paříži měla premiéru 24. listopadu 1887. Herečka v této divadelní roli excelovala, vystupovala po celé Evropě, byla obrovským úspěchem s více než 3 000 představeními pouze ve Francii.⁹

3.1 Giacomo Puccini

Italský hudební skladatel Giacomo Puccini, narozený roku 1858, pocházel z hudební rodiny. Jeho otec byl varhaníkem a skladatelem v chrámu v jejich rodném městě Lucca,

⁸ Hostomská, Anna, a kol. *Opera – průvodce operní tvorbou*. Praha 2018, str. 294 – 296.

⁹ Wikipedia – the free encyclopedia. *Tosca*. Dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Tosca>, vyhledáno 17. 10. 2018.

kde se tato pozice dědila z otce na syna. Otec údajně napsal dvě opery, ani jedna se však nedochovala. Po jeho smrti se předpokládalo, že jakmile Giacomo dosáhne požadovaného věku a vzdělání (otec zemřel, když bylo Giacomovi pět let), převezme pozici varhaníka v Luce. Mladá matka poslala syna na převychování ke svému strýci Fortunatu Magi, který byl ředitelem Paciniho hudebního ústavu. Přes prvotní potíže, kdy si Magi stěžoval na Pucciniho neukázněnost a nedostatek nadání pro seriózní ústav, však právě toto místo bylo pro mladého Giacomu velmi zásadní. Dostal nového učitele, Carla Angeloniho, jež byl sám žákem Giacomova otce, a seznámil jej s díly Giuseppe Verdiho a naučil jej milovat operu. Puccini ve svých 18 letech šel pěšky z Luccy do Pisy (cca 30km), aby zde shlédl Verdiho Aidu – a údajně právě to byl okamžik, kdy se mu dle vlastních slov otevřelo okno do hudebního světa. Dále studoval na Milánské konzervatoři a svou absolventskou práci, *Messa di Gloria*, započal svou úspěšnou skladatelskou dráhu. Z desítek jeho nejvýznamnějších patří vedle Toscy opery *La Bohème*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, nebo nedokončená *Turandot*.¹⁰

3.2 Okolnosti vzniku opery

Puccini viděl Sardouovu hru *La Tosca* na jevišti nejméně dvakrát, v Miláně a v Turíně. V roce 1889 napsal svému příteli a nakladateli, Giulio Ricordimu, zda bylo možné od Sardoua možné získat povolení převést jeho dílo do operní podoby. „*Vidím v této Tosce operu, kterou potřebuji, bez přehnaného rozsahu, bez komplikované výpravy, která nebude vyžadovat obvyklou přemrštěnou porci hudby.*“¹¹ Ricordiho agent Emanuel Muzi byl vyslán do Paříže, aby u francouzského dramatika vyjednával možnost vzniku operního díla. Sardou ale upřednostňoval zpracování jeho hry francouzským hudebním skladatelem, podle jeho slov měli o dílo zájem i jiní skladatelé, a stěžoval si agentovi na nepřijetí své hry v Itálii, zejména v Miláně. Nakonec ale Sardou podepsal s Ricordim smlouvu. Vydavatel pak zadal libretistovi Luigimu Illicovi napsat scénář pro adaptaci díla do operní podoby. Sám Illica varoval Pucciniho

¹⁰ Haškovec, Vít – Müller, Ondřej – Tatíčová, Irena. *Galerie géníů aneb kdo byl kdo, 200 osobností kultury 20. století*. Praha 2003, str. 151 – 152.

¹¹ Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Tosca*. Dostupné z https://cs.wikipedia.org/wiki/Tosca#cite_note-6, vyhledáno 1.2.2019.

před tímto projektem, jelikož sám byl přesvědčen, že dílo nemůže být zdárně převedeno do hudební podoby. Když pak zapochyboval i Victorien Sardou, že jeho nejznámější a nejúspěšnější práce byla zadána neznámému italskému skladateli, jehož hudba se mu navíc nelíbila, Puccini se urazil a odstoupil od smlouvy. Vydavatel Ricordi pak zadal dílo jinému skladateli, Albertu Franchettimu.

Franchetti však nikdy nebyl zcela ztotožněn se zadáním své práce, a tak poté, co Illica hotové libretu Franchettimu předal, ten spolupráci také ukončil. Existuje několik verzí, jak Ricordi dosáhl toho, aby Franchetti od smlouvy ustoupil a vzdal se svých práv, a Ricordi mohl opět práci na Tosce pověřit Pucciniho, jež se o námět znovu začal zajímat. Jednou z verzí je, že Ricordi přesvědčil Franchettiho, že je v díle příliš mnoho násilí, než aby mohlo být úspěšné. Jiná verze tvrdí, že Franchetti práci vzdal, protože neměl o hře dobré mínění a „necítil“ v ní hudbu.¹²

Zhudebnění francouzského díla trvalo Puccinimu čtyři roky, během nichž měl mnoho sporů jak se svým vydavatelem, tak s libretisty. Tím, kdo byl vybrán, aby dovedl verše k lepšímu přebásnění, byl Giuseppe Giacosa. Právě on byl v nejčastějším střetu s Puccinim, když se snažil text upravit, často údajně i nabýval dojmu, že Puccini nechce dílo dokončit. První náčrt libreta, pouze od Illicy, byl po dlouhou dobu ztracen, objevil se až v roce 2000 a oproti konečnému libretu obsahuje značné odlišnosti, zejména ve druhém a třetím jednání. Zajímavé je, že původní libreto z roku 1896 má i jiný konec – v něm Tosca neukončí svůj život skokem z Andělského hradu, ale zešílí, a v závěrečné scéně svírá hlavu Cavaradossiho v klíně a blouzní, že jsou spolu na benátské gondole, a ona prosí gondoliéra o ticho.¹³

Takto velkou změnu ovšem neschválil Victorien Sardou, a požadoval, aby se Tosca, stejně jako v jeho hře, v závěru vrhla z hradeb Andělského hradu. Puccini se Sardouem souhlasil, měl dojem, že scéna s bláznovstvím v divácích způsobí dojem blízkého konce opery a oni, ještě před finálními takty, vyrazí do šaten, a natolik tlačil na libretisty, aby ponechali Sardouův konec, že Giacosa několikrát uvažoval o tom, že svou práci ukončí. V průběhu práce na opeře Puccini několikrát nechával libretisty některé scény

¹² Kokejlová, Míla. *Giacomo Puccini: Tosca* [divadelní program]. České Budějovice: Jihočeské divadlo 1985.

¹³ Honolka (pozn. 4), str. 183 – 184.

předělávat. O slova k Te Deum v úvodu požádal své přátele kněží, ovšem ani ta mu nevyhovovala, a tak si dodal slova on sám. Hudební zajímavostí je, že právě v Te Deum Puccini přizpůsobil hudbu přesnému tónu velkého zvonu Baziliky svatého Petra, a stejně tak naslouchal Římu, když se probouzí do nového dne – odcestoval na místo děje opery a snažil se přesně tento zvuk pečlivě zpracovat na začátku třetího jednání. Chtěl, aby zvony v opeře zněly přesně tak, jak když stojíte na hradbách Andělského hradu a posloucháte zvony z okolí.

Premiéru měla Tosca v Římě v roce 1900, v době nepokojů, a její první uvedení bylo ze strachu z narušení o jeden den odloženo. I přes špatné hodnocení kritiků měla opera u publika okamžitý úspěch.¹⁴

Pucciniho Tosca dodnes patří k nejznámějším a nejčastěji uváděným operním hitům po celém světě, stále se těší i velkému zájmu posluchačů. Árie z Toscy patří k těm, které lidé podvědomě znají, i když netuší, že pocházejí právě z této krásné opery.

3.3 Tosca vs. La Tosca

Sardouova hra je pětiaktová, zatímco Giacosa dokázal stáhnout děj opery na pouhá tři dějství. Vynechal také velké množství politických motivací hlavních hrdinů ke svým činům. Rozdíly mezi původním literárním dílem a operní adaptací začínají u samotné doby, kdy se děj odehrává. I to je však na operní scéně uváděno pouze málokdy, nestává se, že má opera přesně určené místo, kde se odehrává, i čas a denní dobu, kde jednotlivé scény jsou. Dějištěm celého příběhu se stává Řím, v operní verzi v červnu roku 1800. Victorien Sardou přidává i konkrétní datum, děj La Toscy se odehrává v odpoledních hodinách a večer 17. června a brzy ráno 18. června roku 1800.

První dějství opery se odehrává v interiéru kostela Sant'Andrea della Valle v Římě pozdě odpoledne, druhé v bytě barona Scarpia v Palazzo Farnese tentýž večer a třetí dějství v horní části Andělského hradu druhý den brzy ráno. První jednání Sardouovy hry se odehrává taktéž v římském kostele, ovšem je jím tentokrát

¹⁴ Kokejlová (pozn. 12).

Sant'Andrea al Quirinale. Změna místa úvodu příběhu má logické vysvětlení, kaple Barberini v kostele Sant'Andrea della Valle je místem úkrytu Cesara Angelottiho, bývalého konzula Římské republiky. Tato kaple totiž nabízí jedinečný úkryt – mělkou komoru oddělenou od hlavní části kaple mřížkou.

Druhé jednání je, podobně jako v opeře, umístěno do Palazzo Farnese – avšak jen do velké komnaty, není specifikováno, že se jedná o Scarpiův byt. Třetí jednání hry, odehrávající se v noci, je v Cavaradossiho vile na venkově. Čtvrtou část Sardou umístil do Andělského hradu, konkrétně do Scarpiova bytu zde. Páté, poslední dějství se pak odehrává v kapli Andělského hradu, a na jeho hradbách o svítání.

La Tosca obsahuje mnoho dialogů a expozic, které přešly do děje opery ve zredukované podobě. Některé detaily zůstaly, ale původní hra obsahuje více postav a množství detailů, které se pak již v opeře neobjevují. Původních 22 postav v Sardouově hře je v opeře zredukováno na 9, chybí například postava Markýze Attavantiho, Napoleova vojáka a Angelottiho švagra. Naopak operu pak doplňuje dětský a operní sbor tvořící vojáky, policejní agenty, ministranty, šlechtice a ženy, měšťany nebo řemeslníky. Ti se v předloze také objevují, jejich význam je ale spíše upozaděný, zatímco na operním jevišti dokreslují jednotlivé scény a dodávají jim naléhavost.

Co se hlavních postav týče – Floria Tosca je u Sardoua Francouzka, značně vychází i z osobnosti Sarah Bernhardtové.¹⁵ Její milenec, Mario Cavaradossi má původně sice římské kořeny, avšak na svět přišel v Paříži. Postavy Cavaradossiho a Angelottiho s v opeře před svým setkáním již znají, zatímco v Sardouově hře se nikdy předtím nesetkali a teprve se poznávají. To také oběma postavám dovoluje vysvětlit jejich historii a záměry.

Postava Cesara Angelottiho může mít reálný základ v historii, mohlo by se jednat o jednoho ze sedmi konzulů bývalé Římské republiky Libera Angelucciho.

Stejně jako literární předloha, i operní verze si ponechává svůj historický kontext. Děj je umístěn do neklidné doby napoleonských válek.¹⁶

¹⁵ Honolka (pozn. 4), str. 183 – 184.

¹⁶ Kokejlová (pozn. 12).

Děj Sardouova dramatu začíná v kostele Sant'Andrea al Quirinale diskuzí Cavaradossiho, kostelníka Eusebia a Gennarina, malířova sluhy, o Cavaradossiho vztahu s Toscou a jeho politických sympatiích a zdánlivou porážkou francouzské armády u Marenga. Při Cavaradossiho práci na obraze vbíhá do kostela muž v ženských šatech, obličej krytý vějířem – Cesare Angelotti, který právě uprchl z Andělského hradu a jde se schovat do rodinné kaple. Vysvětluje, že jeho sestra, markýza Attavanti, jej navštívila den předtím a nechala mu tyto ženské šaty. Cavaradossi vzpomíná na krásnou blondatou ženu, která byla v kostele předchozí den a vysvětluje Angelottimu, jak jej inspirovala k malbě obrazu, na kterém právě pracuje. Když vchází Tosca, Angelotti se rychle vrací do svého úkrytu. Tmavovlasá Tosca žárlí na ženu na malířově obraze, ale malíř ji přesvědčuje o jeho lásce k ní. Po Tosčině odchodu Cavaradossi a Angelotti rychle opouštějí kostel na Cavaradossiho venkovské sídlo. Baron Scarpia se svými muži vchází do kostela hledat Angelottiho, nachází vějíř Markýzy Attavanti. Do kostela přichází zástup věřících svolaných jako poděkování za francouzskou porážku.

Opera naopak začíná uvnitř kostela, kam vbíhá Cesare Angelotti, bývalý konzul Římské republiky – nyní uprchlý politický vězeň a ukrývá se v kapli rodiny Attavanti poté, co si vyzvedne klíč u nohou sochy Panny Marie, kde jej pro něj ukryla jeho sestra, markýza Attavanti. Po příchodu motlitbě kostelníka přichází malíř Mario Cavaradossi, aby pokračoval na svém obraze Máří Magdaleny. Následně se objevuje znovu Angelotti a vysvětluje Cavaradossi, že je pronásledován policejním agentem Spolettou, a Cavaradossi slibuje, že mu po setmění pomůže. Je slyšet hlas Florie Toscy, slavné zpěvačky a Cavaradossiho milenky, která do kostela přichází, a Angelotti se schovává s košem jídla od malíře. Po svém příchodu Tosca žárlí - myslí si, že Cavaradossi mluvil s jinou ženou, a následně žárlí i na obraz, na kterém její milenec pracuje, poznává podobnost s markýzou Attavanti. Cavaradossi ji ujišťuje o své lásce k ní, i o tom, že šlechtičnu pouze pozoroval při motlitbě. Poté, co Tosca odejde, objeví se znovu Angelotti, a probírá s Cavaradossi svůj plán na útěk.

Později zvuk děla oznamuje, že Angelotti byl při svém útěku odhalen. Kostelník přichází se zprávou, že Napoleon byl u Marenga zřejmě poražen, a oslavy utichají se vstupem Barona Scarpia, šéfa policie, policejního agenta Spoletty a dalších agentů. Hledají místo, kde se Angelotti schovával a nachází prázdný koš na jídlo a vějíř s erbem rodu Attavanti. Scarpia vyslychá kostelníka a dozví se, že v kostele byl malíř

Cavaradossi, podezřívá ho ze spoluúčasti na Angelottiho útěku. Po příchodu Toscy Scarpia vzbudí její žárlivost, naznačuje jí vztah mezi jejím milencem a markýzou Attavanti – ukazuje jí vějíř (ve druhém dějství hry, v opeře stále v prvním jednání). Tosca Scarpiově lži uvěří, a hnána svou žárlivostí dovede Spolettu a jeho agenty ke Cavaradossimu. Scarpia se raduje a o samotě objasňuje svůj plán dát Cavaradossiho popravit.

Důsledkem toho, že 2., 3. a 4. jednání Sardouovy hry byly zredukovány do 2. dějství opery je to, že se vytratilo velké množství postav (např. Markýz Attavanti, neapolská královna Marie Karolína, princezna Ortonia a mnozí další), stejně tak jako míst, kde se děj příběhu odehrává. Příběh se odehrával v paláci Farnese (2. dějství), na Cavaradossiho venkovském sídle (3. dějství) a ve Scarpiově bytě v Andělském hradu (4. dějství). V opeře je také značně zredukována politická angažovanost a sympatizace postav. V opeře se Cavaradossiho výslech, mučení a následná Scarpiova vražda odehrávají v paláci Farnese, zatímco ve hře jsou rozděleny do několika míst – dle jednotlivých dějství. Na venkovském sídle byl Mario Cavaradossi zajat, vyslýchán a mučen, a Scarpiova vražda je situována do jeho bytu v Andělském hradu. Ve hře byl Mario Cavaradossi zajat na venkovském sídle, kde byl i vyslýchán a mučen, a Scarpiova vražda je situována do jeho bytu v Andělském hradu Zpráva o rakouské porážce, která je ve hře vrcholem druhého dějství (před zpěvem Toscy na setkání vyšší společnosti přichází posel se zprávou o rakouské porážce, královna omdlí, Tosca vyhodí své noty do vzduchu a utíká za Cavaradossim, Scarpia za ní posílá své muže), tedy před samotným zatčením Cavaradossiho, se v opeře objevuje až po jeho mučení a vyslýchání.

Třetí jednání hry pojednává o tom, jak Cavaradossi ukazuje Angelottimu místo, kde se může ukrýt a vypráví, jak již byl použit v minulosti. Přibíhá Tosca, hnaná žárlivostí, kterou v ní vzbudil vějíř, jež jí Scarpia ukázal. Angelotti a Cavaradossi jí vše vysvětlují, a Tosca si uvědomí, že ji Scarpia podvedl a že na malířovu vilu přivedla Scarpiovy muže. Angelotti se ukrývá ve studni, a když Tosca i Cavaradossi odmítají Scarpiovi říci, kde se Angelotti ukrývá, nechává Cavaradossiho zajmout, vyslýchat Prokurátorem a mučit. Zatímco Scarpia vypráví Tosce všechny detaily malířova mučení, slyší Cavaradossiho křik, který však Tosca nedokáže déle snášet a vyradí Angelottiho úkryt. Než aby se nechal chytit, vypije Angelotti jed, který má u sebe v prstenu. Scarpia nařizuje odvézt Cavaradossiho na popravu, a Toscu vzít s sebou.

Čtvrté dějství, ve Scarpiově bytě, pak začíná Scarpiovou večeří a tím, že zve Toscu, která je zamčena v jiné části hradu, k sobě. Oznamuje jí, že Cavaradossi bude oběšen za rozbřesku, a také jí řekne o své vášni pro ni. Podobně jako v opeře, nabízí jí osvobození Cavaradossiho, „poskytne-li mu své tělo“. Když Tosca se znechucením odmítá, bere ji k oknu a ukazuje jí šibenici připravenou pro jejího milence. Tosca souhlasí s podmínkou, že Cavaradossi bude volný. Scarpia nechává zavolat Spolletu, a instruuje jej před Toscou o tom, že mají Cavaradossiho falešně zastřelit, ve zbraních mají být slepé patroly. Další podmínkou Toscy je dokument, který dovolí jí a jejímu milenci opustit Řím. Když Scarpia dokument podepíše, a začne ji líbat, Tosca sebere nůž ze stolu a Scarpia probodne. Chce utéct, ale zastaví se, a po křesťanském způsobu dá k mrtvému tělu dvě zapálené svíce a krucifix ze stolu, a teprve poté uprhe.

Druhé jednání opery je celé situováno do Scarpiova bytu. U večeře posílá Scarpia lístek Tosce, aby za ním přišla. Při výslechu Cavaradossiho, který popírá účast na Angelottiho útěku je slyšet slavná arie Toscy, kterou zpívá v jiné části paláce. Tosca k baronu Scarpiovi přichází v okamžiku, kdy je její milenec odváděn do jiné místnosti na mučení. Ačkoliv Cavaradossi k ní stačil promluvit, aby nic neříkala, po Scarpiově tvrzení, že svého milence může zachránit, Tosca vyzrazuje úkryt Angelottiho ve studni u Cavaradossiho domu. Ve chvíli, kdy po mučení vytýká Cavaradossi Tosce její zradu, přichází Spoletta se zprávou o Napoleonově vítězství u Marenga – Cavaradossi oznámí Scarpiovi, že jeho krutovláda bude brzy u konce, a na to je odtažen na popravu. Scarpia navrhuje Tosce, že když se mu poddá, daruje Cavaradossi svobodu, ta znechuceně několikrát odmítá. Poté, co Spoletta přichází se zprávou, že Angelotti spáchal sebevraždu a že je vše připraveno na Cavaradossiho popravu, Tosca nakonec se Scarpiovým návrhem souhlasí, avšak vyžaduje list, který jí a jejímu milenci umožní bezpečný odchod z Říma. Ten souhlasí, a oznámí Spolettovi, že smrt Cavaradossiho bude fňgovaná – bude jako smrt hraběte Palmieriho. Zatímco Scarpia podepisuje list, Tosca bere nůž z večerní tabule, a zatímco ji Scarpia vítězoslavně objímá, ona jej probodne s výkřikem „Toto je polibek Toscy!“ Když padá mrtev, vytahuje z mrtvé ruky podepsaný původní list. Stejně jako ve hře dává mrtvému na hrud' krucifix a vedle něj staví svíce.

Třetí dějství opery začíná tím, že z horní části Andělského hradu je slyšet zpěv pasáčka spolu se zvuky kostelních zvonů svolávajících k motlitbě. Stráž přivede Cavaradossiho a oznamuje mu, že má poslední hodinu života, ten odmítá návštěvu kněze a píše Tosce

dopis, ve kterém spekuluje o svém dosavadním životě a prožitém štěstí s Toscou. Tosca vstoupí a ukazuje mu podepsaný list, oznamuje mu, že jeho smrt bude fingovaná (popravčí četa má vystřelit slepé patrony) a že následně utečou z Říma, než objeví Scarpiovu mrtvolu. Malíř obdivuje její statečnost, a společně si plánují další budoucnost. Cavaradossi je odveden, Tosca z dále sleduje jeho popravu a obdivuje, jak dobře herecky svou smrt její milenec hrál. Jakmile popravčí četa odchází, spěchá ke svému milému a zjišťuje, že je skutečně mrtvý, a že ji Scarpia zradil. V náručí s mrtvým tělem Cavaradossiho slyší hlasy Scarpiových nohsledů a dochází jí, že našli Scarpiovo tělo, a že ví, že jej zabila ona. Ve chvíli, kdy vtrhnou na místo popravky, Tosca vybíhá na hrady a svrhá se s výkřikem dolů z Andělského hradu.

Poslední dějství Sardouovy hry začíná tím, že Spoletta vzbudí Cavaradossiho v jeho cele v Andělském hradě, s tím, že má návštěvu. Přichází Tosca, padá do náručí svého milence a prosí o odpuštění za vyzrazení Angelottiho úkrytu, naopak Cavaradossi prosí o odpuštění za svůj hněv. Tosca vysvětluje Cavaradossimu plán falešné popravky a následného útěku z Říma. Spoletta její slova potvrzuje a odchází pro popravčí četou. Když jsou o samotě, Tosca se svěřuje Cavaradossimu, že zabila Scarpia. Spoletta přichází pro Cavaradossiho a společně s policejním důstojníkem se drží v pozadí. Po několika minutách přichází k mrtvému tělu svého milence a když pochopí Scarpiovu zradu („jako jsme zastřelili hraběte Palmieriho“), vykřikne, že jej ani nemůže zabít znovu. Zprvu si Spoletta a jeho muži myslí, že zešílela, avšak přichází posel se zprávou, že byl baron Scarpia nalezen mrtev. Jakmile Spoletta vyrazí k ní, Tosca vyleze na hradby a skáče dolů.

Poslední slova Toscy před tím, než se vrhne z hradeb Andělského hradu jsou v Sardouově verzi určena policejnímu důstojníkovi Spolettovi a jeho mužům („J'y vais, canailles!“ – v překladu „Jdu, ničemo!“), její poslední slova v opeře jsou naopak věnována Scarpiovi („Scarpia, avanti a Dio!“ – v překladu „Scarpio, setkáme se před Bohem!“).

Rozdíl je také v Cavaradossiho smrti, kdy ve hře jsou jeho výkřiky při mučení, a následně i smrt umístěny „off-stage“, tedy mimo zraky diváků, v opeře zůstávají výkřiky bolesti za scénou, avšak smrt zastřelením je umístěna na jeviště před zraky diváků a dělá scénu pro diváka lépe čitelnou a uvěřitelnou.

Jedním z vrcholů opery je Cavaradossiho árie „E lucevan, le stelle“ (v překladu „A mile svítily hvězdy“), kdy se postava obrací do sebe, přemýšlí nad svým životem, láskou Toscy a nad blížící se smrtí. Tato část v původní hře chybí. Puccini přidal také v úvodu třetího jednání píseň pasáčka (jeho postava se v předloze neobjevuje), jenž dokresluje scénu svítání v Římě se zvuky zvonců ovcí a kostelních zvonů.

3.4 Uvedení v Jihočeském divadle

Operu Tosca ve své poslední inscenaci Jihočeské divadlo uvádělo ve spolupráci s plzeňským divadlem J. K. Tyla ve dvou blocích na podzim roku 2013 a na jaře 2014. Výprava, kostýmy a celý tým takovéto inscenace je velmi nákladný, a tak se divadla dohodla na koprodukcii, kdy se scéna, režijní pojetí i kostýmy budou přesouvat z Plzně do Českých Budějovic. Režie se ujal ředitel Národního divadla v Praze Jan Burian, hudebního nastudování pak Martin Peschík. Hlavní roli malíře Maria Cavaradossiho ztvárnil WeiLong Tao, barona Scarpia Alexandr Beň, v roli Toscy se střídaly vynikající sopranistky Petra Alvarez Šimková a Ivana Veberová.

4 Carmen

Jméno cikánské dívky Carmen nespojuje pouze literární dílo a operu, ale i balet, činohru, film, muzikál a další různé adaptace. Carmen se stala fenoménem a archetypální postavou.

Jejím „otcem“ je Prosper Mérimée, francouzský spisovatel 19. století, který napsal novelu o krásné a divoké cikánské dívce, jejích vášních a osudovém příběhu.

*„Příběh cikánky Carmen a jejího milence, vojáka Dona Josého, se zrodil v roce 1845 z pera francouzského spisovatele Prospera Mériméeho. Vypráví příběh osudového a vášnivého vztahu mezi počestným vojákem a nespoutanou, divokou cikánkou, jejíž nezkrotná touha po svobodě se pro oba stala fatální. Tento archetypální příběh nerovné lásky, která je tak silná, že dokáže i zabít, se stal inspirací pro nespočet tvůrců, kteří jej přetvořili nejrůznějšími uměleckými prostředky – hudbou, tancem, obrazem či slovem.“*¹⁷

4.1 Prosper Mérimée

Po svých studiích na právech se Mérimée ihned začal věnovat spisovatelské činnosti. Svou profesní dráhu jako spisovatel začal překladem v tehdejší době velmi oblíbených keltských básní, údajně starobylých, Poems of Ossian – v roce 1770 je měl sesbírat a přeložit do angličtiny James Macpherson, ačkoliv, jak vyšlo později najevo, jednalo se o podvrhy. Nicméně překlad těchto Macphersonových básní byl velmi zásadní pro tvorbu preromantických a romantických autorů, a Mériméemu přinesl slušný základ pro vstup do pařížských uměleckých a literárních kruhů. Tam se později seznámil s významnými autory tehdejší doby, např. se Stendhalem, Victorem Hugem a dalšími, a také zde započal svou politickou kariéru.¹⁸

¹⁷ Cizlová, Kateřina. *Prosper Mérimée: „Carmen“*. Dílo jako inspirace (bakalářská práce). Fakulta pedagogická, Katedra ruského a francouzského jazyka ZČU. Plzeň 2015, str. 2.

¹⁸ Lagardé, André – Michard, Laurent. *Francouzská literatura 19. století*. Praha 2008, str. 460 – 462.

Na počátku své spisovatelské kariéry vydával romantické překlady básní a sbírky her (první pod pseudonymem Clara Gazul), a dvě neúspěšné divadelní hry. Popularitu mu zajistilo až 25 novel, které napsal v krátkém časovém horizontu v letech 1829-1830, mezi něž patří např. Mateo Falcone a Tamango, a v psaní novel pokračoval až do roku 1847, kdy se mezi jeho díla zařadila *Colomba*, a v roce 1847 i nejznámější, *Carmen*.

Své politické kariéře se začal věnovat zejména po červencové revoluci v roce 1830, připojil se k novému režimu krále Ludvíka Filipa. Byl jmenován Rytířem čestné legie, zvolen členem Francouzské akademie a také mu byl svěřen úřad inspektora historických památek Francie, což mu umožňovalo často cestovat do zahraničí, kde čerpal inspirace pro své cestopisy. Revoluce v roce 1848 jej nijak neohrozila, naopak čerpal ze svých známostí z cest do Španělska, a dostal se do vysokých společenských kruhů okolo císaře Napoleona III. - stal se členem horní komory parlamentu.

V roce 1860 opustil své funkce kvůli onemocnění astmatem, a dokonce odmítl nabídku stát se ministrem pro francouzské vzdělávání. Stal se vyznavačem ruské literatury a překládal díla Puškina a Turgeněvova. Zemřel 23. září 1870.¹⁹

4.2 Novela *Carmen*

Příběh *Carmen* byl poprvé publikován jako novela v pařížském časopise *La Revue de Deux Mondes* v roce 1845, její první knižní vydání pak je z roku 1847. Náměty k samotnému příběhu však sbíral již od své první cesty do Španělska v roce 1830. Inspirací se mu stalo zejména vyprávění jeho španělské přítelkyně, hraběnky de Montijo, jež mu vyprávěla o tom, jak se její švagr zamiloval do chudé dělnice z továrny na tabák a o žárlivosti, která jej dovedla až k vraždě jeho přítelkyně.²⁰

¹⁹ Cízlová (pozn. 17), str. 6-9.

²⁰ Panenka, Jan. *Carmen: Opera o třech dějstvích (čtyřech obrazech)* [divadelní program]. Praha: Národní divadlo 1999.

Po návratu ze své první španělské cesty Mérimée nevědomky započal shromažďovat materiály ke své pozdější nejslavnější novele. Napsal celkem 4 dopisy se svými zápisky (Listy ze Španěl, v originále „Lettres d’Espagne“), které se mu později staly velkým zdrojem inspirace a mnohé postavy právě z těchto dopisů se pak promítly do charakterů jednotlivých postav novely. ²¹ „V prvním ze čtyř dopisů líčí Mérimée své zážitky z býčích zápasů, jimiž je v novele motivována epizoda s pikadorem Lucasem. Druhý dopis se zabývá trestem smrti, který čeká v závěru knihy dona Josého. Třetí z dopisů věnoval autor banditům, kteří tvoří neodmyslitelnou součást divokého Španělska. V prvních dvou kapitolách novely se Mérimée vrací ke svému vyprávění o životě banditů, které v novele aplikuje na dona Josého. Poslední dopis je věnován tématu čarodějnic, které se promítne ve vyobrazení cikánky Carmen, jež má čarodějné schopnosti a dokáže například věštit osud z ruky.“ ²²

4.3 Georges Bizet

Významný francouzský hudební skladatel období romantismu Georges Bizet, narozený 25. října 1838, pocházel z hudební rodiny, kdy otec, učitel zpěvu, jej vedl k hudbě již od útlého dětství. Pro své mimořádné nadání byl již v devíti letech přijat na pařížskou konzervatoř, aby studoval klavír a kompozici. Během deseti let svého studia získal mnoho ocenění, např. Římskou cenu za svou jednoaktovou operu Doktor Zázrak (v originále „Le Docteur Miracle“), která mu umožnila tříleté studium v Římě.

Po návratu z Říma žil a skládal opery v Paříži, tvořil také scénickou hudbu a občasně i vyučoval. Je autorem šesti dokončených oper, pojátkem pro všechny je to, že se děj odehrává mimo Francii. Za jeho krátkého života, zemřel v nedožitých 37 letech, žádná z jeho oper nedosáhla věhlasného úspěchu. Kladně přijata byla pouze jeho scénická hudba ke hře Alphonse Doudeta „Arlézanka“ (originální název „L’Arlésienne“), jejíž některé části použil Bizet i v Carmen. ²³

²¹ Panenka (pozn.20).

²² Cizlová (pozn. 17), str. 9 – 10.

²³ Tamtéž, str. 19-20.

Georges Bizet umírá tři měsíce po uvedení Carmen, zemřel náhle po jejím 33. představení. Často se jeho smrt připisuje prvotní kritice díla, v jehož úspěch tolik věřil a na které si velmi zakládal. Během deseti let ovšem jeho hlavní dílo získává mezinárodní uznání a Bizet se tak nesmazatelně zapisuje mezi světové skladatele 19. století.

4.4 Pozadí vzniku operní adaptace

Georges Bizet byl talentovaným umělcem, i přesto měl potíže s uváděním svých děl. Pařížská národní opera a Opéra - Comique, tedy dva hlavní francouzské operní domy, uváděly na svých scénách zejména konzervativní a osvědčený repertoár, což pro mladé umělce znamenalo velkou potíž svá díla dostat do povědomí veřejnosti. Teprve přátelství Bizeta s ředitelem nezávislé společnosti Léonem Carvalhem mu umožnilo představit divákům dvě ze svých oper, Lovce perel a Krásku z Perthu. Další příležitost pro reprezentaci svého díla dostal Bizet v Opéra – Comique, kde uvedli jeho jednoaktovou operu Džamilé – ta byla ale po 11 reprízách stažena. I přes tento neúspěch ale dostal Bizet další objednávku na operu ve stylu Opéra - Comique, tentokrát celovečerní. Libreto mu mělo napsat ostřílené duo libretistů Henri Meilhac a Ludovic Halévy, kteří stáli za mnohými z libret operet Jacquese Offenbacha. Nemuzikální Meilhac psal dialogy, a Halévy verše.

Bizet byl přesvědčený, že tentokrát bude jeho dílo úspěšné, a sám navrhl jako námět novelu Prospera Mériméa Carmen. Bizet se s tímto příběhem mohl poprvé setkat během svého pobytu v Římě, jeho deníky zmiňují Mériméa jako jednoho z autorů, které tehdy četl.²⁴

Neexistují přesné záznamy o tom, kdy začali libretisté s Bizetem na díle pracovat, jelikož ale v této době všichni tři pobývali v Paříži, mohli se nad dílem společně scházet a diskutovat o jeho podobě.

²⁴ Trojan (pozn. 2), str. 139 – 141.

Libreto bylo připraveno, Bizet měl více než první jednání své opery hotové, když se naskytly potíže v operním domě, Opéra – Comique, kde mělo být dílo premiérováno. Možným důvodem tehdy mohlo být hledání hlavní zpěvačky, dalším důvodem pak hádky mezi současnými řediteli domu o vhodnosti titulu. Bizet svou práci na opeře obnovil na počátku roku 1874. Původní návrh partitury měl 1200 stran, avšak její podobu Bizet v průběhu zkoušek několikrát upravoval – někdy na žádost orchestru, který údajně tvrdil, že některé její části jsou nehratelné, někdy se přizpůsoboval možnostem zpěváků a také požadavkům vedení divadla. Konečná partitura, kterou dostal dirigent představení, se velmi liší od vokální partitury pro zpěváky i od verze, kterou Bizet prodal svým vydavatelům, bratrům Choudensovým v lednu 1875. Bizet se rozhodl také pro změny v libretu, některé původní verše Halévyho a Meilhaca nahradil svými vlastními, když měl pocit, že se libretisté příliš odchýlili od charakterů Mériméeho postav. Změnil také slova v Carmenině árii „Habanera“, přepsal text v karetní scéně 3. jednání, a napsal novou úvodní frázi pro „Seguidilla“ v 1. jednání opery.²⁵

Jak prokázal čas, Bizet věděl, co dělá. Vytvořil jednu z nejpopulárnějších a ve světě nejuváděnějších oper.

Jak jsem již naznačila výše, opera je psaná ve stylu opéra comique, hudební čísla jsou prokládána mluvenými dialogy. Vyobrazení živelnosti, divokého života dělnic v továrně na tabák, nemorálnosti a zejména vražda hlavní představitelky byly celkovým průlomem ve francouzské opeře a mostem k veristickým italským operám konce 19. století.

Zajímavostí je, že i po skladatelově smrti byla partitura často měněna, např. byly původní mluvené dialogy přeměněny na recitativy a neexistuje „autorizované“ vydání opery. Těžko bychom dnes spekovali nad tím, jaké verze nejlépe vystihují Bizetovy původní záměry.²⁶

²⁵ Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Carmen*. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Carmen>, vyhledáno 12. 3. 2019.

²⁶ Tamtéž.

4.5 Novela vs. libreto

Ačkoliv libreto čerpá bezprostředně z novely Prospera Mériméa, libreto opery se od ní podstatně liší. Nejzásadnějším rozdílem je fakt, že značnou část příběhu novely vypráví Don José z vězeňské cely, kde čeká na svou popravu za vraždu své bývalé milenky Carmen. Příběh byl také značně zjednodušen, ovšem pro operní zpracování bylo zjednodušení příběhu novely nezbytné. Navíc zjednodušení celého příběhu dalo více vyniknout vztahu dvou hlavních postav, Carmen a Dona Josého, celý příběh se stal více dramatický a spolu s postupujícím dějem opery vrcholí i dramatičnost díla. Zatímco Mérimée píše novelu, kde je příběh vyprávěn nezaujatým vypravěčem, v opeře daleko více vyniknou samotné emoce – láska, vášně, zrada, bolest, na druhou stranu je však opera více umírněná – není v ní zahrnuto takové množství násilí a krutosti, jako v novele, dochází zde pouze k jediné vraždě, a to samotné Carmen na konci příběhu.

Další zásadní změnou díla je obsazení ústředních postav. Libretisté přidali novou postavu křehké a jemné venkovské dívky Micaely, která je kontrastem pro divokou a vášnivou Carmen. V opeře je Micaela pojátkem dona Josého s jeho domovem, s životem, který žil předtím, než se setkal s Carmen, dalo by se říci, že je i určitým jeho svědomím.

Další novou, nebo lépe řečeno pozměněnou postavou je toreador Escamillo, kterého v původním příběhu představuje picador Lucas, a jenž vystupuje jen jako okrajová postava. „*Escamillo je temperamentní krasavec, slavný zápasník s býky, jehož milostná aférka s Carmen je pro žárlivého Josého poslední kapkou. Z hlediska děje není Escamillo zlomovou postavou, teoreticky by mohl být nahrazen jakýmkoliv jiným mužem, který by se zapletl s Carmen, jako mužský protipól Carmen ovšem pomáhá dokreslit její charakter – stejně jako z Carmen z něj totiž vyzařuje silný sexuální náboj.*“²⁷ Escamillo zároveň jako typický španěl se silným akcentem dokresluje celý příběh a dodává mu celkovou španělskou atmosféru.

²⁷ Cizlová (pozn. 17), str. 23.

Naopak atmosféru cikánského prostředí libretisté zdůraznili postavami cikánkami Mercedes a Frasquity, které společně s Carmen věští osud v kartách – už samotné toto gesto poukazuje na jejich příslušnost k cikánům.

Naopak v opeře je úplně opomenuta postava Carmenina manžela Garcíi, a postava vypravěče, kterou přebírá lid – tedy v praxi poté sbor. Postavy pašeráků, důstojníků i jejich velitele Zunigy pak vychází z Meriméeeho literární předlohy.

Do postavy vypravěče, francouzského archeologa, který se do Španělska vydal hledat místa dávných římských bitev, mohl Mérimée vložit sám sebe. Archeolog vypráví v příběh v tzv. ich – formě a provází čtenáře až do konce knihy, ačkoliv do samotného milostného příběhu Carmen a Dona Josého je zapojen pouze minimálně. Celý děj pouze nezaujatě vypráví. Tragický děj novely vkládá do jakéhosi vlastního historického pojednání o antických válkách a v závěru pak o povaze a historii národa cikánů.

Zásadním rozdílem je pro mne zejména pojetí hlavní postavy, kdy novela staví do svého středu Dona Josého, zatímco v opeře je ústřední postavou Carmen. Carmen v Mériméeově podání je negativní postavou, její jednání vychází z její temné podstaty. Je ženou, která muže pouze ovládá a má je jako hračky, které ji po chvíli přestanou bavit, v opeře je naopak více lidská, stává se z ní reálnější žena, která je ovládána svou velkou láskou a vášní. Miluje-li, miluje celým svým srdcem a k tomu směřuje i její jednání, jedná upřímně a pod vlivem svých aktuálních emocí.

Operní Don José je postavou více plochou, než Mériméeova předloha. V novele je mladým, hrdým Baskičanem, vnitřně čistým a ryzím člověkem, který byt' páchá zločiny. Ve čtenářových očích může být postavou kladnou a svým způsobem i „charakterní“. V opeře tento rozměr zaniká, z Dona Josého se stává žárlivý muž, který se nechá ovládat ostatními, je doslova ochromen svou láskou ke Carmen a jeho stoupající žárlivost pak vede až k tragickému konci.

Podobně jako novela je rozdělena do čtyř kapitol, i opera má čtyři dějství. Rozložení děje je však u obou verzí naprosto odlišné.

V novele se nacházíme v Andalusii roku 1830 a vypravěč se během své archeologické výpravy při cestě divokou andalusskou krajinou se svým průvodcem potkává s podivným, mladým mužem, a ačkoliv si myslí, že je to lupič, začne si s ním povídat. Společně pak přenocují v nedaleké ventě. V podivném cizinci začne vypravěč poznávat

slavného banditu Josého Navarru, avšak nedá na sobě své podezření znát. Vypravěčův průvodce se ale v noci rozhodne banditu udat, aby získal odměnu, která je na něho vypsána. Vypravěč ale dona Josého varuje, a včas mu pomůže uniknout.

V druhé kapitole novely pokračuje vypravěč po setkání s Donem José na své cestě do Cordóby, a při večerní procházce městem se seznámí s Carmen, která se s ním bez jakéhokoliv ostychu dala do řeči, voní po jasmínu, jehož květ má za uchem, a s koketně shrnutou mantilou. Vypravěč doprovodí cikánskou dívku domů, aby mu hádala osud z ruky, jsou ale vyrušeni jejím žárlivým přítelem, ve kterém vypravěč poznává Dona Josého. Po hádce s Carmen jej José vyprovodí z domu, a až venku zjišťuje, že mu chybí hodinky, které se Carmen předtím velmi líbily, ovšem rozhodne se, že krádež nenahlásí.

Po několika měsících na cestách se dostane vypravěč zpět do Cordóby, a dozvídá se, že Don José, neboli José Navarra, byl za vraždy a loupeže (včetně jeho hodinek) odsouzen k smrti, a rozhodne se jej navštívit ve vězení. José jej poznává, nejprve s ním jedná chladně, ale později jej žádá o to, aby dal za jeho duši sloužit mši. Následující den mu vypráví svůj tragický příběh.

Třetí kapitolu vypráví Don José, nejprve se zmiňuje o svém původu – pochází z Baskicka, jeho celé jméno je don José Lizarrabengoa a pochází z rodiny s nižším šlechtickým postavením. „*Jmenuji se don José Lizarrabengoa, a vy, pane, znáte distu dobře Španěly, takže moje jméno vám poví ihned, že jsem Bask a starý křesťan. Užívám-li titulu don, činím tak proto, že mám k němu právo, a kdybych byl v Élizondu, ukázal bych vám svůj rodokmen na pergameně.*“²⁸

Rodina si přála, aby studoval na kněze, ovšem bez úspěchu. Po rvačce při hře mu nezbylo nic jiného, než aby opustil svůj rodný kraj, a vydal se na cestu. Přidal se k dragounům, a díky svým schopnostem rychle zvyšoval své postavení, ovšem jen do chvíle, než zastavili v Seville a postavili jej na stráž před továrnou na tabák. Právě zde se setkal s Carmen, cikánkou, která se stala jeho životní láskou i tragickým osudem. Nejprve Carmen přehlíží, což ji ještě více vyprovokovalo k tomu,

²⁸ Merimée, Prosper [z francouzštiny přeložil Bedřich Frída]: *Carmen*. Praha 1925, str.30. Dostupné z <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:a271fc90-0ce9-11e4-8f64-005056827e52&q=Carmen>, vyhledáno 12. 2. 2019.

aby jej sváděla a provokovala. O chvíli později dojde v továrně k incidentu, ve kterém Carmen pořeže jinou ženu, a Don José dostane za úkol odvézt Carmen do vězení. Ta jej svádí, snaží se mluvit komolenou baskičtinou, vymýšlí si dojemný příběh a snaží se Dona Josého svést, jen aby se dostala zpět na svobodu. Don José jí nakonec podlehne, a ačkoliv ví, že si s ním hraje, dovolí jí utéct. Právě toto rozhodnutí se pro něj stalo osudným, a od této chvíle nechává Carmen, aby jím manipulovala.

Za to, že pomohl Carmen utéci, je Don José degradován na vojína a na měsíc poslán do vězení. I přesto, že mu Carmen poslala pilník zapečený v chlebu, nechtěl uprchnout, jelikož si stále velmi váží své vojenské cti. Po propuštění z vězení musí potupně stát na stráži u plukovníkova domu, a zde se znovu setkává s Carmen, která spolu s ostatními cikány přijela bavit plukovníkovy hosty. To, že ji don José znovu viděl, slyšel její smích a zvuk jejích kastanět, způsobilo to, že se do Carmen vážně zamiloval. Společně stráví celý večer i noc, Don José znovu propadá jejímu kouzlu, avšak Carmenina náklonnost k němu není stejně tak silná, jako ta jeho, a ráno se s ním Carmen loučí. José nechápe důvod, proč jej opouští, a Carmen ho před sebou varuje – říká, že je cikánka, ďábel, a že jej může přivést jen do záhuby. V tuto chvíli Don José přerušuje vyprávění a konstatuje, že ji měl tehdy poslechnout, ale že jí byl natolik okouzlen, než aby to dokázal.

Zoufalý José nemůže Carmen několik dní nalézt, a potkává ji až při své stráži u továrny na tabák. Carmen sem přichází společně s pašeráky a přemlouvá jej, aby je pustil dovnitř. Dlouho se nechává přemlouvat, ale poté, co mu Carmen na oplátku slíbí schůzku, povoluje. Druhý den se Carmen vrací, a vyčítá mu, že se nechal předešlý den dlouho přemlouvat, a že jej už nemá ráda. Don José je zoufalý, pláče v kostele, ale Carmen za ním přichází a usmíruje se s ním. Nikdy nevěděl, co od ní může čekat, s čím opět přijde. „...*Carmen byla v rozmaru právě takovém, jaké bývá u nás počasí. Nikdy nebývá bouře v horách našich bližší, než když slunce svítí co nejzářněji.*“²⁹ Po několika dnech Carmen Josého znovu opouští, a setkávají se až po čase v baru, kde byla Carmen v doprovodu poručíka. Ten chce Josého z baru vyhodit, ale žárlivý José se s ním popere a při rvačce jej probodne. Carmen mu pomůže utéct, a navrhuje,

²⁹ Merimée (pozn. 28), str. 51.

aby se přidal k jejím pašerákům. José souhlasí a doufá, že mu právě spojení s pašeráky zajistí opravdovou lásku Carmen.

U pašeráků je José spokojený hlavně z důvodu, že je Carmen nablízku. To se ovšem změní ve chvíli, kdy zjistí, že je Carmen vdaná za jednookého cikána Garcíu, a že jej právě osvobodili z galejí. I přesto, že se García vrátil k tlupě pašeráků, Carmen s Josém stále flirtuje. Později Carmen odjíždí do Gibraltar, a nějakou dobu se nevrací, a tak se José rozhodne jet za ní. Najde ji ve společnosti anglického důstojníka, ze kterého chce Carmen pouze vytáhnout nějaké peníze. Don José opět žárlí, ale Carmen jej uklidňuje se slovy, že se jedná o její milostně obchodní záležitosti, a říká mu o svém plánu, jak získat majetek důstojníka, a zbavit se při tom Garcíi. Chce na cestě z Gibraltaru přepadnout důstojníkův vůz a Garcíu poslat na samotného důstojníka, který je ovšem výborný bojovník, a je pravděpodobné, že Garcíu v boji zabije. Don José ale, zmítán svou žárlivostí, ještě před přepadením důstojníkova vozu vyzve Garcíu na souboj a zabije jej. Carmen mu to vyčítá, nazývá ho hlupákem a tvrdí, že kvůli tomu zemře i on sám. Na to jí José odpovídá, že zemře ona také, nestane-li se jeho ženou. „*„Na mou věru“ pravila, „vidala jsem často v usedlině kávové, že zemřem spolu. Ach! Ať se děje cokoliv!“ zařinčela castagnettami, jako činívala vždy, když chtěla zapudit nějakou nemilou myšlenku.*“³⁰

Ovšem i když se vzali, Josého vzrůstající žárlivost napětí v jejich vztahu jen prohlubovala, zatímco v Carmen rostla touha po svobodě a potřeba nebýt nikým omezována nebo vlastněna, ani vlastním mužem. Při přepadení je José zraněn, což je na chvíli opět sblíží, ale Josého návrh na nový život a odchod od tohoto stávajícího Carmen rezolutně odmítá.

Během Josého uzdravování Carmen potká svou „novou hračku“, picadora Lucase. José jí zakázal se k němu přibližovat, a i to je impulzem, že se Carmen neudrží a jde na další býčí západy Lucase opět pozorovat. Don José ji ale přistihne a jeho žárlivost je rázem na nejvyšším stupni. Odveze ji do pustiny, a přesvědčuje ji znovu, aby společně odešli. Carmen znovu odmítá, a José ji vyhrožuje, že nebude dál házet vinu na její milence, ale že místo nich zabije rovnou ji. Odvětí mu, že ji to nepřekvapuje, že jí byla souzena

³⁰ Mérimée (pozn. 28), str. 70.

smrt jeho rukou. Dává jí chvíli na rozmyšlenou, a odchází do pustevny. Požádá Poustevníka, aby dal sloužit mši za někoho, kdo se možná již brzy setká se Stvořitelem. Pak se vrací zpět ke Carmen, částečně doufá, že utekla. Ale Carmen vzdorovitě čeká na něj i na svůj osud. José ji naposledy žádá, aby jej milovala, Carmen je ale již rozhodnuta: „...žádáš ode mne nemožné. Já tě už nemiluju. Ty mě ještě miluješ, a proto mě chceš zabít. Mohla bych ti ještě něco nalhat, ale už mi to za to nestojí. Mezi námi je konec. Jako můj rom máš právo svou romi zabít; ale Carmen bude vždy svobodná. Kali se narodila, kali umře.“³¹

Don José již dále nezvládá svůj vztek, a tak prudkým bodnutím Carmen, kterou miloval a zároveň nenáviděl, zabíjí. Vykope jí v lese hrob a sám se jde udat. Své vyprávění archeologovi Don José končí tím, že ne ona, ale ti kale (národ cikánů) jsou vinni, a to tím, že ji takto vychovali. Merimée svůj příběh takto končí.

Ve čtvrté kapitole se vypravěč věnuje opět svým nezúčastněným stylem vyprávění o cikánech, jejich povaze, o tom, jak vypadají, jaký mají jazyk i původ, bez ohledu na příběh, který byl na předchozích stránkách vyprávěn.

Děj celé opery je více méně celým třetím jednáním novely. Děj začíná v Seville, kde před továrnou na tabák hlídkují vojáci. Přichází mladá vesnická dívka Micaëla, a hledá svého známého, krajana Dona Josého. Vojáci jí oznamují, že není ve službě, a snaží se dívku svést. Plachá Micaëla ale před vojáky utíká.

Velitel stráží Zuniga říká Josému, že jej hledala mladá dívka, a během jejich rozpravy končí směna v nedaleké továrně na tabák, vojáci pozorují vycházející dělnice. Největší pozornost na sebe strhává Carmen. Don José ji jako jediný přehlíží, což ji provokuje, a zpívá slavnou Habaneru.

Dále se děj velmi blíží vyprávění Josého z knihy, Carmen svádí Josého, ten ji pomáhá uprchnout, za což je měsíc vězněn. Jediným rozdílem je výstup Micaëly a Josého, kdy za ním dívka jde a předává mu dopis od matky, a Micaëla mu ostýchavě předává pozdravy i polibek od matky, který jí José vrací. Dojímá se nad životem v rodném kraji a přesvědčuje se, že na žádost matky si vezme Micaëlu za ženu.

³¹ Merimée, Prosper [z francouzštiny přeložil Josef Čermák]. Carmen. Praha 2007, str. 173.

Druhé jednání opery se odehrává v baru u Lillas Pastii (což je název převzatý z novely). Jedná se o bar, kde se schází všichni – pašeráci, vojáci, cikáni, veškerý lid z města. Sem přichází slavný toreador Escamillo, dav lidí jej vítá známou „Toreadovou písní“. Toreadora zaujme Carmen, avšak jí on nezajímá, dozvěděla se, že byl právě Don José propuštěn z vězení. José a Carmen se setkávají, zasnoubí se spolu, ovšem Carmen se rozzuří poté, co jí José řekne, že se chce vrátit zpět do kasáren po zatroubení večerky. José ji přesvědčuje árií o své lásce, ale Carmen nevěří, že když není schopen kvůli ní dezertovat, že ji miluje. Přerušuje je příchod velitele Zunigy, který by si s Carmen rád začal. Žárlivý José se s ním chce poprat, souboji zabrání příchod pašeráků. Tím, že chtěl ohrožit svého velitele, nemá José jinou možnost, než z armády odejít, a přidává se k pašerákům. Na konci druhého jednání zní známá melodie odchodu pašeráků do hor („Dans la Montagne“).

Třetí jednání vypráví pak o životě Josého mezi pašeráky v horách, trápí se žárlivostí a výčitkami svědomí. Carmeniny city k Josému chladnou, a když se znovu na scéně objevuje toreador Escamillo, Carmen se do něj bezhlavě zamiluje. Spolu s dalším cikánkami Frasquitou a Mercedes větší z karet svůj osud, kde Carmen znovu vyčte, že ukazují smrt její i Josého, v árii přijímá smrt jako svůj nevyhnutelný osud. Do hor přichází Micaëla hledat Josého. Objevuje se Escamillo, potkává Josého na hlídce a oznamuje mu, že je zamilován do Carmen. Žárlivý José jej vyzývá na souboj o ní, ovšem na ten již nedojde, jelikož se vrací pašeráci. V tu chvíli přichází také Micaëla a snaží se Josého přimět, aby s ní odešel domů. Přesto, že jej sama Carmen posílá, v zajetí své lásky a žárlivosti José nedokáže odejít a vzdoruje. Micaële se podaří Josého přesvědčit až ve chvíli, kdy mu řekne, že jeho matka umírá.

Ve čtvrtém jednání se opět ocitneme v Seville, dav lidí vítá slavné toreadory, nejhlasitěji pak příchod slavného Escamilla, který přichází v doprovodu Carmen. Frasquita a Mercedes varují nově zamilovanou Carmen, že Josého viděly mezi diváky. Carmen si z jejich slov nic nedělá, než jí cestu za Escamillem zastoupí zničený José. Žadoní, aby jej znovu milovala, ale Carmen odmítá. Z arény se ozývá křik oslavující Escamillovo vítězství, Carmen chce jít do arény za svým milým, ale José se jí snaží naposledy zadržet. Carmen jej rezolutně odmítá, a ze vzteku po něm hodí prsten, který jí José věnoval, a ten jí následně zabije. Sám pak přiznává svůj čin.

Bizetovým libretistům se často vytýkalo falšování a sentimentalizování původní předlohy. „*Je pravda, že ze silného dřevorytu Meriméeovy prózy se staly žánrové obrázky a veršovaná operní klišé. ... Nekářejme obratné libretisty ani za to, že si vymysleli postavu Micaely a z Escamilla udělali velkohubého chlubila. Ať byli třeba posedlí operní konvencí, teprve tito protihráči udělali z mistrovské novely mistrovské libreto.*“³²

V převodu novely na libreto také, jak již bylo řečeno, přicházíme o postavu vypravěče, ať už samotného vypravěče, nebo Dona Josého, který se stává „vypravěčovým vypravěčem“ svého vlastního příběhu. Vyprávění je jedním z důležitých znaků literatury, který jakákoliv jiná adaptace již špatně přebírá, a postava vypravěče se vytrácí, nahrazuje jej hudba, zvuky, herecké výkony, či u Carmen přenesení příběhu, kdy se nestal v minulosti, ale je současností. V novele k nám příběh přichází zprostředkovaně, právě přes postavu Dona Josého, zatímco v libretu je pouze samotný příběh přenesen z literatury do libreta.

4.6 Carmen v Jihočeském divadle

Opera Carmen tu v poslední inscenaci byla uváděna poprvé ve francouzském originále (roku 2014), a to na scéně DK Metropol, poté i na otáčivém hledišti v Českém Krumlově. Hudební čísla byla prokládána krátkými, režisérkou upravenými dialogy ve francouzštině. K porozumění árií i mluveného textu je při představeních využíváno titulkovací zařízení. Režijní pojetí Jany Kališové hodně poukazovalo na Carmeninu lidskou stránku, na její lásky a na to, že i ona je pouze člověkem. Celou inscenací se prolínal motiv pomeranče, kterým Jana Kališová jako proměnlivou rekvizitou propojovala jednotlivé scény. Také netradičně zapojila motiv retrospektivy, kdy dospělá Carmen hledí sama na sebe jako na malé děvčátko, které bylo prodáno a zneužíváno. Tím částečně i vysvětluje divákům Carmenin postoj k mužům v dospělosti.

³² Honolka (pozn. 4), str. 93.

Titulní roli zpívaly v alternaci mezzosopranistky Šárka Hrbáčková a Sandra Schwarzhaupt. Dona Josého zpívali Lázaro Calderón a WeiLong Tao. V roli Escamilla se představili Alexandr Beň a Svatopluk Sem, roli Micaëly zpívala Petra Perla Nôtová a Yukiko Kinjo Šrejmová.

Sandra Schwarzhaupt byla neobvyklou volbou inscenátorů, jelikož není typickou představitelkou Carmen, zejména z důvodu jejích dlouhých blond vlasů. Své úlohy se však zhostila s grácií a roli Carmen vždy prožívala až do poslední noty.

5 Figarova svatba

Figarova svatba je druhým dílem Beaumarchaisovy triologie o Figarovi, o dnes světoznámém sluhovi, který dokázal přechytračit svého pána. Zároveň je Figarova svatba také jednou ze známých oper Wolfganga Amadea Mozarta.

5.1 Pierre – Augustin Beaumarchais

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais se narodil v rodině hodináře jako jediný syn mezi pěti dcerami. V mládí se učil po otci hodinářem, aby mohl převzít řemeslo, dokonce vylepšil hodinový strojek tak, aby ukazoval přesnější čas. Díky aféře týkající se zmíněného strojku se dostal na královský dvůr a dostával velmi dobré zakázky, například hodinky připevněné na prsten Madame de Pompadour.³³

Jako hodinář však nebyl spokojený, a tak si jako výborný flétnista a harfista zařídil u francouzského dvora výnosný úřad a jako učitel hry na harfu dcer krále Ludvíka XV. Pro jeho dramatickou tvorbu byl zásadní jeho pobyt ve Španělsku, kde se staral zejména o obchodní záležitosti a o navazování kontaktů u španělského královského dvora. Ze své cesty si přivezl spoustu nápadů pro své divadelní hry a pro své budoucí dramatické postavy. Těžil z prototypů Španělů, se kterými se setkal.³⁴

Během svého života byl třikrát ženatý, z každého se svých svazků si odnesl důležité kontakty, životní zkušenosti i majetek. Také několikrát pobýval ve vězení, např. pro podvod a padělání listin. Jednou z událostí, která se mohla stát pro Beaumarchaise motivem pro sepsání triologie o Figarovi, mohl být spor s vévodou de Chaulnesem ohledně jeho milenky. Díky tomuto sporu se opět dostal do vězení

³³ Tomášková, Barbora. *Mozartova opera Figarova svatba ve výuce hudební výchovy na středních školách a víceletých gymnáziích* [bakalářská práce]. Pedagogická fakulta Univerzita, Hradec Králové. Hradec Králové 2017, str. 19

³⁴ Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*. Dostupné z https://cs.wikipedia.org/wiki/Pierre-Augustin_Caron_de_Beaumarchais, vyhledáno 17.4. 2019.

za urážku šlechtice, a jelikož se nemohl kvůli výkonu trestu dostavit k dalšímu soudnímu přeličení, kde mu soud vyměřil velmi vysoké náklady na soudní výlohy, úroky, i dluh ohledně padělaných listin, což prakticky pro něho znamenalo bankrot.

I z této tíživé situace se ale dokázal vzpamatovat, sepsal několik pamfletů s motivy nespravedlivosti a útisku, a postaraly se o jeho popularitu u národa. Před Velkou francouzskou revolucí působil také na dvoře Ludvíka XV. a Ludvíka XVI., pracoval dokonce jako tajný agent.³⁵

Jeho život je velmi pestrý nejen na pletky s francouzskou justicí, styky s královským dvorem a dalšími kontakty, a částečně se promítl i do jeho tvorby.

„Důležitou roli v předrevolučním francouzském divadelnictví sehrál dobrodruh, vynálezce, hodinář, vychovatel královských dcer a posléze ‚kontrolor královského paláce, sklepa a kuchyně‘ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, který žil v letech 1732 – 1799, Především však duchovní otec Figara, typu, který nejvíce souzněl s dobou! Figaro je z rodu těch ‚lazebníků‘, kteří ve své odvážné prohnanosti mají nad jiné útočnou zbraň.“³⁶

Nejznámějšími díly jsou tři hry s hlavní postavou Figara. První nese název „Le Barbier de Séville“, čili „Lazebník sevillský“. Druhým dílem je „Le Mariage de Figaro“, „Figarova svatba“, a trilogii uzavírá „La Mère coupable“ – „Provinilá matka“. *„Ve všech třech figurují pouze dvě postavy: Figaro a hrabě Almaviva, které obě vznikly na základě Beaumarchaisových cest ve Španělsku. V jejich vzájemném vztahu se odráží sociální skutečnost před, během a po francouzské revoluci.“³⁷*

Vzájemný vztah těchto dvou hlavních postav začíná v Lazebníku sevillském jako vztah pána a jeho sluhy, a částečně toto postavení přechází i do Figarovy svatby, kde se ale již staví do role rivalů v boji o jejich vyvolenou Zuzanku, a celý vztah zakončí v Provinilé matce tím, že se spojí, aby zastavili intriky, které se v příběhu odehrávají.

³⁵ Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais* (pozn. 34).

³⁶ Kokejlová, Míla. *Wolfgang Amadeus Mozart: Figarova svatba* [divadelní program]. České Budějovice: Jihočeské divadlo 1985.

³⁷ Tamtéž.

Figarova svatba vznikla v roce 1775, avšak poté, co ji během soukromého čtení slyšel Ludvík XIV., byla hra zakázána – pochopil totiž její satiru týkající se tehdejší francouzské aristokracie. I přes zákaz se ale stala velmi populární, a v roce 1784 byla králem nakonec povolena a její popularita dále vzrůstala.³⁸ Nebezpečnost této hry spočívala zejména v tom, že velmi realisticky uváděla na scénu zápas sluhy, Figara, a jeho pána, hraběte Almavivy, který skončí Figarovým úspěchem. Závažné by nebylo ani to, že se Figarovi povede zmařit intriky hraběte, aby svedl Figarovu milou Zuzanku, ale že se ve Figarově mistrné akci ukázalo, jak bylo zrušení práva první noci ve skutečnosti zrušeno násilím, které hrabě Almaviva zkoušel na svém sluhovi, a že Figaro vyhrál zejména svou inteligencí a útočností nad pánovou nadutostí. „*..hra byla v roce 1784 v Paříži představena veřejnosti – jejímu uvedení na scénu předcházely dlouhé a rozhořčené spory s cenzory a k hádce kvůli ní došlo dokonce i mezi králem Ludvíkem XVI. a jeho chotí: panovník byl proti hře, Marii Antoinettě se líbila. Proti jejímu uvedení nic nenamítal ani její bratr císař Josef II., přinejmenším v operní podobě.*“³⁹

Uvedení Beaumarchaisovy hry mělo obrovský úspěch u veřejnosti, dokonce při jejím premiérovém uvedení došlo k ušlapání třech osob davem. Během prvních dvaceti repríz hra vydělala více než 100 000 franků.⁴⁰

5.2 Wolfgang Amadeus Mozart

Rakouský klasicistní hudební skladatel a klavírní virtuóz narozený v Salzburku roku 1756 byl již od útlého věku považován za hudebního génia. Na motivy jeho života vzniklo mnoho knih i filmů, jeho přínos do hudebního světa se nedá popřít.

³⁸ Casini, Claudio. *Amadeus: Život Mozartův*. Praha 1995, str. 143.

³⁹ Johnson, Paul. *Mozart*. Brno 2014, str. 107.

⁴⁰ Wikipedia – the free encyclopedia. *The Marriage of Figaro (play)*. Dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Marriage_of_Figaro_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Marriage_of_Figaro_(play)), vyhledáno 13. 3. 2019.

Za svého života složil 626 děl duchovního i světského charakteru, mezi jeho nejznámější operní díla patří mimo Figarovu svatbu i Kouzelná flétna, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Idomeneo* nebo *Únos ze serailu*.⁴¹

Ačkoliv svou první operu složil již ve svých pěti letech, dlouho nemohl najít adekvátní libreto a literáta, s nímž by ho pojila pevná spolupráce. V dopise ze 7. května 1783 si Mozart stěžuje otcí, že pročetl nejméně stovku libret, ale žádné pro něj nebylo dost dobré, a zároveň se také zmiňuje o tom, že se ve Vídni setkal s oblíbeným básníkem, Lorenzem Da Pontem.⁴² Ten se postupně stal autorem libret ke třem vrcholným Mozartovým operám, k Figarově svatbě, *Donu Giovannimu*, a *Così fan tutte*.

„To, že jejich spolupráce byl a tak mimořádně úspěšná, má dvě hlavní příčiny. Především Mozart i Lorenzo da Ponte chápali, že opera vyžaduje spolupráci a že skladatel i libretista musí vědět, kdy si stát na svém a kdy ustoupit; někdy se musela přizpůsobit hudba, jindy zase bylo třeba upravit text. Současně je ale třeba upozornit, že Mozart měl kromě hudebního i literární talent, takže mu nedělalo sebemenší problémy jednat s da Pontem jako rovný s rovným, někdy dokonce přebíral roli libretisty a jeho přítel mu to toleroval.“⁴³

Libreto pro Figarovu svatbu da Ponte přetvořil z francouzského dramatu. Císař Josef II. dovolil, aby Mozart s da Pontem přetvořili Baumarchaisovo dílo a pro dvorní divadlo vytvořili italskou operu buffu (tj. lehkou, komickou operu) s původně revolučním námětem. Jejím přínosem je ale i to, že se i přes svůj žánr zabývá otázkami morálky slušného chování, společenskými problémy a přivádí na jeviště takové postavy, se kterými se člověk dokáže sám ztotožnit – a to nejen divák, ale i samotný jevištní představitel. Vůbec poprvé se ke zpěvákům dostává libreto, které má logický smysl a postavy, s nimiž se dokáží vnitřně ztotožnit a zapojit své vlastní emoce a inteligenci. Mozart a da Ponte společně přepracovali francouzský dramatický text v italské libreto, které by se mohlo uvést na císařském dvoře. Z pěti dějství vznikla pouze čtyřaktová

⁴¹ Kokajlová (pozn. 36).

⁴² Johnson (pozn. 39), str. 103.

⁴³ Tamtéž, str. 104.

opera, musel být zredukován počet osob z šestnácti na jedenáct, a byly vynechány ty politicky nejúčinnější pasáže. Finální práce na opeře skončily pouhé dva dny před premiérou.⁴⁴

Pro adaptaci Beaumarchaisovy hry se zcela jistě rozhodl sám Mozart. Velký dojem na něj udělala opera Lazebník sevillský z pera Giovanniho Paisiella, jež také vychází z Beaumarchaisovy hry.⁴⁵

Da Ponteho libreto se samozřejmě opírá o hotovou hru, snaží se co nejvěrněji držet výstavby Beaumarchaisových scén, v recitativech dokonce často Beaumarchaise kopíruje. Přesto se da Ponte rozhodl některé, zejména politické, scény z původního námětu vyškrtnout. „*Jako politická komedie nepřicházela pochopitelně vůbec v úvahu. Nejen proto, že ji král zakázal jako nemorální, ale i proto, že sociálně kritické narážky nepovažoval Mozart ani za podstatné, ani za vhodné ke zhudebnění. Jeho vzrušovala opera humana, ne aktuální třaskavina; aby bylo možno stmelit ji s hudbou, musela být činohra zbavena racionálních, době poplatných momentů a lidské postavy zaměřeny a soustředěny na to, co je podstatné v lidské povaze.*“⁴⁶ Figaro tedy stále ještě dokáže hraběti Almavivovi ukázat, že si od něho nenechá vše líbit, ale již nepoužívá vtípnou slovní agresi, jen brání své dobré právo jako poslušný, nýbrž mazaný poddaný. Naopak postava hraběnky zde získává daleko větší náboj, než v původním dramatu. Není jen hloupou postavou, která nakonec svolí, ale stává se ženou s vlastním názorem a emocemi.⁴⁷ Poměr árií a recitativů je vyrovnaný, 16 : 16, druhé a čtvrté jednání obsahují nejdelší finále v operní literatuře. Da Ponte se zde projevil jako skvělý tvůrce přesvědčivých a prokomponovaných finále.⁴⁸

Da Ponte také vyškrtnl některé scény, které považoval za bezpředmětné, kolikrát i celé scény – např. soud, který má rozhodnout o tom, zda má Marcellina nárok na svatbu s Figarem (u Beaumarchaise v této scéně najdeme množství nářeků na francouzskou

⁴⁴ Casini (pozn. 38), str. 146.

⁴⁵ Johnson (pozn. 39), str. 107.

⁴⁶ Honolka (pozn. 4), str. 76

⁴⁷ Tamtéž, str. 75 – 78.

⁴⁸ Trojan (pozn. 2), str. 108.

justici tehdejší doby). Třetí a čtvrté jednání dramatu sloučil da Ponte do jednoho dějství a zdlouhavé pasáže pokrátčil tak, aby to bylo v zájmu hudby a průběžnému toku příběhu. Vynechán je také Figarův monolog v posledním jednání, naplněný revolučními myšlenkami.

Některé scény, například canzonetta pážete Cherubína, která je v původním příběhu pouhou vložkou, se stává právoplatnou součástí libreta a dokonale vystihuje povahu Cherubína.

Obě verze Figarovy svatby spojuje množství zápletek a několik souběžných, propletených příběhů. Děj Mozartovy opery začíná u Zuzanky a Figara v pokoji, kde se zabývají plány na zařízení pokoje, kde mají po svatbě bydlet. Zuzanka upozorňuje Figara, že místnost sousedí s komnatami Hraběte. Rozhořčený Figaro slibuje, že nekalé plány Hraběte zmaří. Přichází doktor Bartolo s Marcellinou, Bartolo chce překazit Figarovu svatbu, aby se mu pomstil za někdejší pomoc Hraběti a Marcellina zase chce, aby jí Figaro vrátil půjčku, nebo se s ní oženil. Ve vyostřené hádce mezi Marcellinou a Zuzankou je Figarova milá vítězkou. Mladé páže, Cherubín, je velmi oblíbený u všech mladých dívek na zámku, avšak sám je zamilován do Hraběnky. U Zuzanky hledá podporu a pomoc, protože jej Hrabě propustil, když jej přistihl u mladé zahradníkovy dcery Barbariny. Prosí Zuzanku, Hraběččinu komornou, aby se za něho přimluvila, a to zejména u paní Hraběnky. Když se v pokoji objevuje Hrabě, schovává se mladý Cherubín za židli, kde vyslechne pánovo dvoření se Zuzance. Přichází ještě Basilio, za židli se nyní schovává Hrabě, avšak ukryt nezůstává dlouho, z Basiliových nářeků chápe, že Cherubínova slabost pro Hraběnku se již roznesla po paláci. Nachází u Zuzanky ukrytého Cherubína, v podobné situaci, jako den předtím u Barbariny. Domnívá se, že Cherubín si namlouvá i Zuzanku, a považuje ho za soka, a jelikož Cherubín slyšel jeho dvoření Zuzance, chce se jej zbavit. Jmenuje ho důstojníkem, a posílá mladého Cherubína k vojsku. Přichází Figaro s mladými lidmi ze statku, aby Hraběti poděkoval, Hrabě Almoviva žádá o krátký odklad Figarovy a Zuzančiny svatby. Doufá, že Marcellina včas přijde s tím, že se má Figaro vdát za ní, kvůli zapůjčeným penězům. Na konci dějství dává Figaro Cherubínovi několik rad dobrých pro vojenské prostředí.

Děj opery i dramatu se v prvním jednání více méně neliší, mírně je zkrácena scéna konfrontace Zuzanky a Marcelliny. Jedinou výraznější změnou je, že Cherubínova

dívka, již se dvořil předešlého dne, Barbarina, je v dramatu pojmenována jako Fanchette.

Ve své komnatě si Hraběnka Rosina láme hlavu nad tím, jak znovu získat lásku Hraběte. Se Zuzankou a Figarem se domlouvá, jak co nejrychleji přimět hraběte, aby souhlasil s jejich svatbou. Figaro po Basiliovi poslal Hraběti milostné pozvání o údajné schůzce Hraběnky v parku. Současně má Zuzanka Hraběti slíbit schůzku, na kterou ovšem přijde Cherubín, převlečený za dívku. Páže se chce s milovanou Hraběnkou rozloučit písní, kterou složil. K provedení lsti, kterou vymysleli se Zuzankou a Figarem, zkouší Cherubín v Hraběčině pokoji za asistence Zuzanky převlek do dívčích šatů. V tom však přichází Hrabě a dožaduje se vstupu k manželce do pokoje, který je uzamčený. Cherubín se schovává ve vedlejší místnosti, Zuzanka za zástěnu. Když Hrabě společně s Hraběnkou odchází pro nástroj, kterým by otevřel uzamčené dveře, umožňuje Zuzanka Cherubínovi útěk skokem z okna do zahrady. Zuzanka se místo Cherubína ukrývá v kabinetu. Hraběcí pár se vrací, ovšem k údivu obou nejprve ze zamčené místnosti vychází Zuzanka. Hraběnka své překvapení maskuje za to, že chtěla Hraběti dát lekci za jeho bezdůvodnou žárlivost. Hrabě se jí omlouvá a říká jí o dopise, který dostal od Basilia. Vchází Figaro s pozvánkou k tanci v zahradě, Hrabě se Figara podezřívavě ptá, zda neví, kdo dotyčný dopis napsal. Figaro úspěšně zapírá, dokonce využívá slabosti Hraběte a žádá o okamžitý sňatek se Zuzankou. Hraběnka i Zuzanka se k jeho prosbě připojují. V tom přichází zahradník Antonio, který viděl, jak někdo vyskakuje z okna Hraběčina pokoje, a podupal mu přitom květiny. Figaro bere vinu na sebe a dokáže za pomoci obou dam vysvětlit, že měl u sebe důstojnický patent Cherubína. Opět se mu podařilo přechytračit Hraběte. Přichází Marcellina s doprovodu Bartola, se stížností na Figara, že nechce splnit slib, že si ji vezme za manželku. Pro Hraběte je to jedinečná příležitost k tomu, jak znovu oddálit Figarovu a Zuzančinu svatbu.

Druhé jednání opery v sobě zahrnuje druhé a třetí dějství divadelní hry. Až na pár drobností se příběh opět shoduje. Ve druhém dějství nemá Hrabě informaci o Hraběčině nevěře z dopisu od Bartola, ale přímo od Figara. Na konci třetího jednání, poté, co Marcellina poznává svého syna podle znamínka na jeho ruce přichází zahradník Antonio, Zuzančin strýc, s obavou, že se nyní Zuzanka s Figarem vzít nemohou, protože Figaro je nemanželský syn. Marcellina a Bartolo slibují, že tento problém mohou rychle vyřídit a chtějí se vzít.

Zuzanka v síni v zámku slibuje Hraběti, že se s ním setká v zahradě. Hrabě ale netuší, že se setká se svou vlastní manželkou, ovšem v Zuzančiných šatech. Hrabě je rozzuřen na Figara, protože vyslechl, jak Zuzanka říká Figarovi, že proces s Marcellinou vyhrál předem, jelikož ona slíbila Hraběti dostaveníčko. U soudu s Donem Curziem vyvstane na povrch pravda, že Marcellina a Bartolo jsou Figarovi rodiče. Ti jsou dojati a uvažují o sňatku, stejně jako Barbarina s Cherubínem. Přichází Zuzanka a vidí Figara v objetí s Marcellinou, následně se i ona dozvídá pravdu o Figarových rodičích. Až na Hraběte se všichni radují, Figaro dostává peníze – nejprve od Zuzanky peníze, kterými si chtěla vykoupit ženicha, pak od Bartola, a je zproštěn dluhů vůči Marcellině. Hraběnka chce vědět, jak Hrabě přijal Zuzančin slib, a diktuje Zuzance novou pozvánku do zahrady pro Hraběte. Zuzanka předává Hraběti vzkaz uzavřený Hraběčiným špendlíkem, o který se Almaviva píchne do ruky.

Barbarina hledá v zahradě špendlík, který měla vrátit Zuzance. Figaro, který ovšem tentokrát o jejich plánu nic netuší, žárlí, a chce přistihnout Zuzanku při schůzce s Hrabětem. Jeho podezření roste, když vyslechne Zuzančino milostné vyznání, o kterém si myslí, že patří Hraběti, ačkoliv ve skutečnosti patří jemu. Přichází Hraběnka v Zuzančiných šatech, Cherubín chce využít příležitosti, a snaží se políbit Zuzanku. Hrabě jej chce udeřit, ale políček dostává ve tmě Figaro. Hrabě vyznává domnělé Zuzance lásku, mezitím se objevuje Zuzanka převlečená za Hraběnkou. Figaro brzy poznává svou milou, která nejprve bere vážně jeho slova, o kterých si myslí, že říká Hraběnce. Vše si však velmi brzy vysvětlí. Oba předvádějí Hraběti komedii o schůzce Figara s Hraběnkou v zahradě. Hrabě svolává svědky, aby mu dosvědčili manželčinu nevěru, avšak je nakonec nucen přiznat svůj omyl a Hraběnce se - poprvé v životě - omlouvá. Konečně se Figaro a Zuzanka mohou vzít – všechny zmatky jednoho bláznivého dne se šťastně vysvětlily.

Dějově se opět třetí a čtvrté (resp. čtvrté a páté) dějství od sebe více méně neliší. Da Ponte se své předlohy opravdu držel – co nejvíce mu zhudebnění dovolovalo. Zásadním momentem, který v opěře chybí, je Figarův dlouhý monolog v pátém dějství, ve kterém přímo napadá Hraběte. Mluví zde o tom, že Hrabě nedostane Zuzanku, a ve kterém kritizuje Hraběte i tehdejší společnost.

„Mimořádný úspěch Figarovy svatby dokonce císaře Josefa II. přiměl k tomu, aby napříště zakázal ‚přílišný aplaus‘, neboť představení se natolik protáhlo, že promeškal hodinu, kdy se pravidelně ukládal ke spánku; sám ale dovolil, aby se některé árie opakovaly.“⁴⁹

5.3 Figarova svatba v Jihočeském divadle

V pořadí již páté provedení inscenace Mozartovy Figarovy svatby se v roce 2014 ujal v Jihočeském divadle Josef Průdek. Jeho Figarova svatba byla tentokrát nastudována poprvé v italském originále. Nevšedně byl orchestr opery JD umístěn nikoliv do orchestřiště, ale do zadní části jeviště DK Metropol, takže divák na orchestr celou dobu viděl, stejně tak jako na dirigenta představení, Maria De Rose.

Toto provedení bylo velmi výtvarně pestré, kostýmy byly velmi barevné, se soudobými prvky podle charakteru postav, na scéně se zejména ve 4. jednání využívaly svatební dary jako části scény. V titulních rolích jsme jako Figara mohli vidět ostříleného profesionála Miloše Horáka, nebo velký začínající talent Lukáše Bařáka. Zuzanku zpodobnily Yukiko Kinjo Šrejmová a Maria Bisso, hraběnku Almavivu ztvárnily Marie Fajtová a Petra Perla Nôtová. Jiří Brückler a Alexandr Beň se alternovali v roli hraběte Almavivy.

⁴⁹ Johnson (pozn. 39), str. 109

6 Trubadúr

Drama Antonia Garcíi Gutiérreze a operu Giuseppe Verdiho spojuje další ze slavných titulů, Trubadúr, které Jihočeské divadlo v minulých letech uvedlo na svých prknech i na otáčivém hledišti v Českém Krumlově.

6.1 Antonio García Gutiérrez

V Evropě nepříliš známý španělský dramatik a básník doby romantismu se narodil v roce 1813. Vystudoval medicínu, ovšem nikdy se jí řádně nevěnoval. V roce 1833 odešel ze svého rodného města Chiclana de la Frontera do Madridu, kde se živil jako překladatel francouzštiny. Překládal mj. díla Alexandra Dumase staršího a Eugénea Scribeho.⁵⁰

Velký úspěch ve Španělsku mu přineslo drama *El Trovador*, které mělo premiéru v roce 1836 a „katapultovalo“ jej mezi nejznámější španělské dramatiky 19. století. I přes domácí úspěch se ale rozhodl odejít do Latinské Ameriky, konkrétně do Mexika a na Kubu, a pracoval zde jako novinář.

Po svém návratu do Španělska v roce 1850 píše zejména texty k zarzuelám (hudebně – dramatické španělské dílo, kde se střídá mluvené slovo se zpěvem), které se v 50. a 60. letech 19. století staly nejpopulárnější formou národního umění.⁵¹ Pracoval na nich nejčastěji s hudebními skladateli Emiliem Arrietou a Franciscem Asenjem. Mezi jejich nejkrásnější zarzuely patří např. *Juan Lorenzo*, nebo *La Veganza Catalana*.

Evropský věhlas mu nicméně zajistily až dvě opery Giuseppe Verdiho, které přímo vycházejí z Gutiérrezových dramát – již zmíněný *El Trovador*, a *Simon Bocanegra*.⁵²

⁵⁰ Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Antonio García Gutiérrez*. Dostupné z cs.wikipedia.org/antonio_garcia_gutierrez, vyhledáno 15. 4. 2019.

⁵¹ Zarzuela. *Antonio García Gutierréz*. Dostupné z www.zarzuela.net/writ/gutierrez, vyhledáno 16. 4. 2019.

⁵² Honolka (pozn. 4), str. 89.

Kromě zarzuel a dramát vydal také dvě básnické sbírky, Poesías a Luz y tinieblas. Poslední roky svého života byl ředitelem Archeologického muzea v Madridu. Zemřel v roce 1884.⁵³

„Gutiérrez, bývalý student medicíny, si od uvedení své hry v madridském divadle Del Principe roku 1836 sliboval úspěch a slávu. Obojího se mu dostalo vrchovatou měrou. Hra byla skvěle přijata a mladý dramatik se stal v pravém slova smyslu slavným přes noc. Třebaže v jeho pozdějších hrách – např. v Simonu Boccanegrovi – je romantický patos El trovadora utlumen, vyznačují se všechna jeho jevištní díla (s výjimkou komedií) společnými rysy: skvělou versifikací, vášnivým tónem a zálibou v neobyčejných charakterech.“⁵⁴

6.2 Giuseppe Verdi

Giuseppe Fortunio Francesco Verdi (*1813) je jedním z uznávaných italských hudebních skladatelů 19. století. Byl velmi nadaným hudebníkem, od útlého věku se učil od faráře ve svém rodném městě hrát na varhany. Zde si jej také pro jeho výjimečný talent povšiml jeho první mecenáš, Antonio Barezzi. Díky němu tedy získal základní vzdělání, zdokonaloval se ve hře na hudební nástroje ve městě Busseto, kde získal i první základy kompozice od kapelníka místní filharmonické společnosti, Fernanda Provesiho. Barezzi byl i tím, kdo jej přivedl ke zkouškám na milánskou konzervatoř. I přes úspěšné složení zkoušky však na konzervatoř přijat nebyl, údajně kvůli vysokému věku. Rozhodl se ale v Miláně zůstat, a studoval kontrapunkt od Vincenza Lavigny, cembalisty významné operní scény La Scala. Toto studium je často udáváno jako milník ve Verdiho životě, od této doby se začal věnovat zejména hudební divadelní tvorbě.⁵⁵

⁵³Zarzuela (pozn. 51).

⁵⁴ Burian, Karel Vladimír. *Giuseppe Verdi: Trubadúr (Il Trovatore). Opera o 4 dějstvích. Libreto Salvatore Cammarano.* Suprahon 1981, str. 4.

⁵⁵ Otto, Jan. *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí.* 26. Díl. Praha 1907. Dostupné z archive.org/stream/ottvslovnknai41ottogoog#page/n598/mode/1up, vyhledáno 16. 4. 2019.

Stal se ředitelem hudební školy v Bussetu, a přes nepřízně osudu v osobním životě (zemřely mu obě narozené děti ve velmi útlém věku, a pak i jejich matka, Verdiho první žena Margherita Barezzi) tvrdě pracoval na svých hudebních dílech. Jedna z jeho prvních oper, Nabucco, stála u zrodu jeho hvězdné slávy. Při zkouškách právě této opery se také seznámil se svou druhou ženou Giuseppinou Strepponi. Již ve 34 letech se stal světově známým skladatelem, jehož díla se hrála v operních domech nejen v Itálii, ale po celém světě, a dodnes tvoří páteř světového operního repertoáru.⁵⁶

Zakoupil statek v Sant'Agatě, nedaleko svého rodiště, kde sám tvořil i hospodařil. Jeho díla se postupně setkávaly s větším či menším úspěchem. Opera Bitva u Legnana, koncipovaná jako revoluční opera v roce italského povstání, byla veřejností velmi kladně přijata. Jeho jméno bylo dokonce psáno jako vítězné heslo pro prvního krále sjednocené Itálie – V.E.R.D.I. – Vittorio Emanuele, Re D'Italia.⁵⁷

I přes všechny svůj úspěch, kdy je obdivován davy i přáteli, má kontakty po celém světě a je obávaným konkurentem pro všechny své současníky, trpí výkyvy nálad a deprese jej nejednou přivádějí před rozhodnutí, zda nemá s veškerou hudební tvorbou skončit. I přes tyto jeho stavy v něm ale při komponování kypí obrovská tvůrčí síla, empatie a neskutečný hudební talent.

Složil velké opery, které mu přinesly světovou proslulost, patřily mezi ně Rigoletto, Maškarní ples, Simon Boccanegra, Síla osudu, Don Carlos, Macbeth, La Traviata, Trubadúr, nebo např. Aida, ze které se stala egyptská „národní“ opera. Svět ohromil svými dvěma posledními operními díly na základě vrcholných Shakespearových dramát, Otello a Falstaff. Celou svou tvorbu zakončil na sklonku života příznačnými a nadčasovými duchovními skladbami (souhrnně nazvanými „Quattro pezzi sacri“). I jako osmdesátiletý skladatel výrazně předčil své mladší současníky. Zemřel 27. ledna 1901.⁵⁸

S Gutierrezovým dramatem se Verdi poprvé setkal v Paříži, po čtrnácti letech od jeho premiéry. Příběhem byl velmi zaujat, zejména nevšedně plastickou postavou cikánky

⁵⁶ Otto (pozn. 55)

⁵⁷ Honolka (pozn. 4), str. 171.

⁵⁸ Honolka (pozn. 4), str. 172.

Azuceny, kterou Gutierrez obdařil neobvyklou touhou po pomstě.⁵⁹ Dílo mu dle jeho názoru nabízelo neobvyklý námět, mnoho nápadů, silných sumací a neustálé dění na jevišti, což bylo základem pro dramatické situace, které ve své tvorbě vyžadoval. „*Je si vědom tvůrčí potence a sebevědomě prohlašuje na adresu kritiků, kteří ho zahrnují rozličnými výtkami, že je ‚schopen zhudebnit třeba novinový sloupek‘. To je důležitá věta: ukazuje na to, že si je vědom, že jenom jeho hudba může zživotnit ony podprůměrné textové podklady, s nimiž musí ve svých operách pracovat.*“⁶⁰

Za svého libretistu pro Trubadúra si vybral Salvatora Cammarana, který ovšem nesdílel jeho nadšení pro tento příběh. Byl zkušeným libretistou, psal pro Paciniho, Mercadanta a Donizettiho. Mnohem raději by pro Verdiho zpracoval v libreto Shakespearova Krále Leara, Gutierrezova hra v něm vzbuzovala nechuť.⁶¹ Úroveň italských libretistů té doby nebyla nijak zvlášť vysoká, a tak byla velmi častá spolupráce skladatele na libretu (nebo varianta, že si skladatel napíše libreto sám, ovšem to ani ve Verdiho případě neplatilo). „*Ani jeden z dosavadních Verdiho libretistů neměl spolupráci s ním snadnou. Zejména ne Cammarano a zejména ne při práci na Trubadúrovi. Když konečně překonal svou nechuť ke Gutierrezově hře a k tomu, že musí odložit Shakespeara, do libreta pro novou operu se pustil. Brzy však byl téměř zoufalý ustavičnými Verdiho zásahy.*“⁶² Při pracích na libretu Trubadúra Verdi dokonce uvažoval o tom, že libretistu vymění. Camarano však chtěl dokončit již rozdělané dílo, a tak většina libreta je jeho dílem (ovšem pod dohledem Verdiho). Nebál se ani prosazovat si u Verdiho své nápady a názory, většinou mu ale nezbylo, než své výčitky spolknout a napsat to, co Verdi požadoval.⁶³ Mállokterý z tehdejších italských libretistů té doby by se úkolu na Trubadúrově libretu zhostil lépe. „... ‚*Trubadúr‘ není horší než texty Piavovy. ... Při výtce nedostatečného motivování výstupů nesmíme zapomínat, že právě tedy vzrušovala Verdiho melodramatická bezprostřednost základních lidských motivů. Vedle ‚Kouzelné flétny‘ svědčí právě ‚Trubadúr‘ nejvelkolepějším způsobem*

⁵⁹ Burian (pozn. 54), str. 5.

⁶⁰ Burian (pozn.54), str. 4.

⁶¹ Tamtéž, str. 5.

⁶² Tamtéž, str. 4.

⁶³ Honolka (pozn. 4), str. 88.

o autonomii hudby; o její schopnosti učinit z nejnepravděpodobnějšího děje věrohodný – to dokáže jedině opera.“⁶⁴ Celé libreto ale nestihl před svou smrtí dokončit, a tak čtvrté dějství je dílem Leona Emmanuela Bardara. Jeho úkolem bylo pouze co nejrychleji libreto dopsat.⁶⁵

„Premiéra byla 19. ledna 1853. Vchod do divadla byl od rána obležen davy lidí, kteří nedbali ani deště ani chladu ani rozvodněné Tibery, kvůli níž stáli po kotníky ve vodě. Úspěch premiéry byl skvělý. Stejně obrovský, jakého se dostalo prvnímu provedení Rigoletta. Verdiho hudba fascinujícími melodiemi a rytмикou dala zapomenout na slabiny libreta a roznítla nadšení publika na nejvyšší míru.“⁶⁶

6.3 El Trovador vs. Trubadúr

Drama Antonia Garcíi Gutiérreze dodnes nebylo vydáno v oficiálním českém překladu, jediným českým překladem zůstává pracovní překlad studentů katedry Romanistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity pod vedení doc. Peškové z roku 2016. Tento překlad byl proveden ve spolupráci s Jihočeským divadlem, které se chystalo stejnojmennou Verdiho operu uvádět na svých prknech. Pracovní překlad pak byl dán k dispozici jako studijní materiál režiséru českobudějovické inscenace Verdiho Trubadúra, Tomáši Studenému. Také já jsem s ním při srovnávání předlohy a opery pracovala.

Pětiaktové drama ve verších přetvořil libretista Cammarano do čtyř dějství opery, ovšem základní děj zde zůstává až nečekaně shodný. Příběh v obou verzích se odehrává v letech 1410 – 1412 ve španělském Aragónu, před historickým bojem o aragonskou korunu.

V dramatu najdeme více postav, které se v operě neobjevují, významnou postavou

⁶⁴ Honolka (pozn. 4), str. 88.

⁶⁵ Burian (pozn. 54), str. 4.

⁶⁶ Tamtéž, str. 5.

dramatu, která v opeře chybí, je např. Leonořin bratr Don Guillén de Sesé. Dále v opeře postrádáme postavy sluhů hraběte z Luny, Guzmána a Gimena, které z části „supluje“ třetí postava, která se do opery dostala, Ferrando. Družka Leonory se v dramatu jmenuje Jimena, v opeře Inez, avšak její charakteristika zůstává stejná. V operním zpracování působí více jako Leonořina důvěrnice, než v dramatu, kde je popsána spíše jen jako oddaná služebná.

Příběh dramatu začíná v hospodě, kde Guzmán a Gimeno vyprávějí Ortisovi, sluhovi pana Guilléna, příběh, který se stal v rodině šlechtice, u kterého slouží. Hrabě, vdovec po nemocné manželce měl dva syny, načež jednoho dne do paláce přišla cikánka a seděla u staršího z bratrů. Když ji chtěli odvést, jednoho ze synů nařkla, a ten později měl záchvat, byl celý v křečích a hodiny jej křísili. Cikánku nařkli z čarodějnictví, a nechali na hranici upálit. U její popravy byla také její dcera, velmi podobná své matce. Chlapec, Juan, se sice uzdravil, ale v den popravy cikánky beze stopy zmizel. Na hranici, kde byla upálena, našli jen ohořelý špalíček její podoby. Cikánčina dcera, Azucena, poté zmizela. Gimeno vypráví, že by Azucenu bez pochyb poznal i dnes, a vypráví, že v podobě sovy pálené létá do jeho pokoje a straší jej.

Tato scéna je v opeře vyprávěna Ferrandem, velitelem vojáků, který při jedné z nočních hlídek vypráví svým vojákům tento strašidelný příběh. Ačkoliv v dramatu je rozsahově delší, v opeře je podán srozumitelněji, jednotlivé postavy se ve vyprávění nedoplňují a nepřeskakují, děj je ucelenější a reakce pocházejí pouze od vojáků, kteří jsou vtaženi do příběhu a reagují na děsivé vyprávění. Hrabě nikdy nevěřil, že byl jeho syn upálen, a celý život nabádal druhého syna, aby nepřestával svého bratra hledat.

„ Vojáci: ‘Ty bys ji ještě poznal?’

Ferrando: ‘Je to už velice dávno, ale poznal bych ji!’

Vojáci: ‘Zasloužila by rovnou za svou matkou poslat!’

Ferrando: ‘Ke všem d’áblům! Říká se, že po světě stále ještě bloudí duše té kruté čarodějky, a když je nebe temné, že na sebe bere různé podoby’ [...]

Ferrando: ‘Na římsách střech bývá prý vidět, a v dudka či sovu se prý umí změnit!’

Vojáci: ‘Anebo v havrana, anebo v sýčka a před ránem prchá, se svítáním mizí!’“⁶⁷

⁶⁷ Burian (pozn. 54), str. 11.

Další děj prvního jednání dramatu nás přivádí k Doně Leonoře de Sesé, jejímu bratrovi Guillénovi a služebné Jiméně. Guillén apeluje na sestru, aby se vdala za Nuña de Artal, hraběte z Luny. Guillén je rozhořčen, že mu sestra vzdoruje s tím, že miluje jiného, neurozeného trubadúra, avšak Guillén již dal hraběti své slovo, že Leonora bude jeho. Vyhrožuje sestře, že jestli se nestane ženou hraběte, půjde do kláštera, což Leonora přijímá. Dále vysvětluje Jimeně svou zášť vůči hraběti, který zkazil její štěstí a na každém kroku ji pronásleduje. Včerejší noci si Leonora spletla hraběte z Luny a svého milého ve tmě, a zamilovaně promlouvala s hrabětem, což slyšel i její trubadúr, Leonoru obvinil z křivdy a z toho, že mu lhala. Snažila se celou situaci vyjasnit, ale marně, trubadúr ve své žárlivosti nechtěl slyšet nic jiného. Rozhovor Leonory a Jimeny přerušuje trubadúr, Jimena nechává milence o samotě. Leonora se snaží trubadúra Manrica přesvědčit o její jedině lásce k němu, ale sděluje mu, že odchází do kláštera. Manrico a hrabě z Luny se setkávají a vyzývají se na souboj.

V opeře je tato scéna pojata jinak, avšak smysl zde stále zůstává stejný. Jelikož chybí postava Leonořina bratra, vypráví Leonora své společnici Inez o svém milém a o jejich prvním setkání. Jejich hovor narušuje trubadúrova loutna, a Inez v očekávání vyběhne na balkon, odkud se do tmy vyznává ze své lásky. Mezi tím ale do zahrady přišel i hrabě z Luny, ke kterému mířila Leonořina slova. Ze tmy se vynořuje i Manrico slyšíc její vyznání někomu jinému. Zmatená Leonora se snaží vše vysvětlit, hrabě z Luny a Manrico se mezitím pouští do souboje.

Ve stejné chvíli v opeře i v dramatu přecházíme do druhého jednání. V dramatu se nacházíme v klášteře, kde hrabě z Luny hovoří s Guillénem o tom, že Leonora má být v tento den přijata do kláštera. Později, hrabě se svým sluhou Guzmánem vymýšlí plán, jak Leonořině vstupu do kláštera zabránit. Dozvídá se také o tom, že Castellor byl vypleněn jeho nepřítelem, hrabětem z Urgelu. Jimena a Leonora se před jejím „jmenováním“ jeptiškou scházejí v klášteře, Jimena se ujišťuje o jejím přesvědčení, že Leonora opravdu chce být jeptiškou. Ve chvíli, kdy se Leonora rozhodne, že svůj slib věrnosti složí, přichází sem pro ni Manrico – i hrabě z Luny poslal do kláštera své dva pobočníky, Guzmána a Ferranda, aby mu Leonoru přivedli. Ani jeden však svůj čin vzájemně vyrušení neuskuteční.

Ve třetím jednání Gutierrezovy hry se nacházíme v cikánské chatrči s Azucenou a Manricem. Azucena mu vypráví smutný příběh o upálení své matky, svým slibu

pomsty a přiznává se k tomu, že místo hraběcího synka hodila do ohně svého vlastního. „*Matka se na mě otočila s vážným a klidným výrazem, podávala se na mne a požehnala mi; a v opravdových mukách srdceryvným hlasem řekla ‚Pomsti mne! Pomsti mne!‘ Ach nemůžu zapomenout ta slova, která pronesla klidně! Vytesala se do mé hrudi a do mé duše a nemohu je zapomenout. V té chvíli jsem si řekla, že ji pomstím hrozným, úděsným způsobem... A svou přísahu jsem splnila! ... Ze všeho zoufalá jsem pohlédla na dítě v mých rukou, rozzlobená! Již se smělym odhodláním ale zaslepená a šílená jsem ho na okamžik uviděla otáčet se zavinutého v plamenech. Jeho výkřiky mne probudily z mého zaslepeného blouznění. Ach! To dítě bylo přeci moje!“⁶⁸*

Manrico pojímá podezření, že není Azucenin syn, ta mu jej však vyvrací. Manrico odchází do boje, Azucena zůstává sama. Později je chycena hlídkou v lese jako čarodějnice, a předvedena před hraběte z Luny. Azucena se prozradí úlekiem, že mluví se synem hraběte, který nechal upálit její matku, Gimeno a Guzmán v ní poznávají dceru upálené čarodějnice. Ukáže se i to, že Manrico je Azuceniným synem, což jen znásobí vztek hraběte.

Děj se vrací zpět do kláštera, kde se Ruiz a Manrico snaží dostat do svatých prostor a najít Leonoru, která mezitím svůj slib věrnosti složila. Přemlouvá Manrica, že nemůže jít s ním, ale nakonec podlehne své touze a lásce k Manricovi. Leonora s Manricem zde mají dlouhou milostnou scénu, která je vyrušena příchodem vojáků, přišli si pro ni i muži hraběte z Luny.

Události druhého a třetího jednání hry jsou v opeře sjednocena do druhého dějství. Nejprve se ocitáme v cikánském táboře, kde se Manrico uzdravuje po boji s Lunou. Azucena mu v dramatické scéně vypráví příběh o upálení své matky i syna, podobně jako v literární předloze. V opeře je ale vyprávění čistější, bez delšího zdržování děje, s jasnějším tokem vyprávěného příběhu. Přichází Ruiz se zprávou, že byl Manrico jmenován velitelem Urgelových vojsk, a s druhou zprávou, že si Leonora myslí, že padl, a chystá se vstupit do kláštera. V klášterní chodbě čeká hrabě z Luny na to, aby mohl Leonoru z kláštera unést, ta se mezi tím loučí se svou společnicí Inez. Objevuje se Manrico a před zrakem hraběte i jeho mužů Leonoru unáší pryč z kláštera. Zajímavé je,

⁶⁸ Gutiérrez, Antonio García. *El Trovador*. [pracovní překlad studentů katedry Romanistiky JČU]. České Budějovice 2016.

že ačkoliv v literární předloze je scéna Manrica a Leonory poměrně dlouhá, romanticky laděná, v libretu jde o velmi rychlou akci, hnanou dopředu dramatickou situací, a až na několik málo zpěvných vyznání lásky, děj postupuje rychle kupředu.

Čtvrté jednání El Trovadora je umístěno do věží Castelloru, kde Leonora a Manrico odpočívají. Manrico přiznává Leonoře, že je synem cikánky, a že je stále straší příběh, jež mu vyprávěla matka. Do Castelloru přichází don Guillén, oznamuje Manricovi, že jeho matka, Azucena, byla zajata vojáky hraběte. Setkává se zde i s Leonorou, tím, že utekla s Manricem, přestal jí brát jako svou sestru. Guillén si přišel do Castelloru původně pro smrt, Manrico jej ale propouští na svobodu.

Hlavním bodem operního třetího jednání je také Azucenino zatčení, a provalení faktu, že je Manricovou matkou. I zde je odhalena, že právě ona je dcerou upálené čarodějnice, a stojí za zmizením bratra hraběte. Zprávu o jejím zatčení přináší Manricovi do milostné scény s Leonorou Ruiz, po dramatické operní árii „Do zbraně“ doprovázenou mužským sborem, vrhá se Azuceně na pomoc, i když ví, že je to beznadějné.

Poslední jednání Gutierréz rozdělil na dvě části, je tak nejobsáhlejším z celého příběhu. V první části Leonora přichází za hrabětem z Luny, aby mu vyprosila milost, i za cenu toho, že si jej vezme. Ruiz jí ale ještě před návštěvou hraběte pořídil jed – než aby patřila hraběti, raději se otráví. V předpokojí u hraběte slyší hlas svého bratra, jenž přišel hraběti sdělit novinky, které předtím v Castelloru zjistil. Vše jen pohání touhu hraběte po tom, aby Azucena i Manrico byli rychleji popraveni. Leonora vstoupí k hraběti, ten nejprve její naléhání odmítá, a nechápe, jak by vůbec mohl připustit Manricovo propuštění. Poté, co mu Leonora slíbí sňatek, svolí k tomu, že jej může dojít propustit - ale pouze jeho.

V druhé části se pak nacházíme ve vězení, kde jsou Manrico a Azucena uzamčeni v jedné kobce. Manrico konejší Azucenu, a přemlouvá ji k spánku, ta však znovu vzpomíná na smrt své matky a na slib, který jí dala. Ví, že je odsouzena k upálení, stejně jako ona, a přemýšlí o způsobu, jak se zabít dříve, než bude odvedena na hranici. Manricovi se daří ji uklidnit, a Azucena usíná. Přichází Leonora se zprávou, že je Manrico volný. Ten pochopí, jaká byla cena jeho propuštění, a zaslepen žárlivostí nejprve nepoznává, že Leonora umírá. Po té, co mu vyzná lásku, umírá Leonora Manricovi v náručí. Přichází hrabě z Luny, a když zjistí, že jej Leonora podvedla

a že je mrtvá, nechává Manrica okamžitě odvést na popraviště. Azucena se budí, hrabě chce, aby viděla svého syna umírat. Ve chvíli, kdy Manrica popraví, Azucena prozradí hraběti, že Manrico byl jeho dlouho hledaným bratrem.

Děj čtvrtého dějství opery je téměř totožný, Manrico byl zajat a uvězněn v cele hradu. Leonora se vydává vyjednávat o Manricově svobodě, po prvním odmítnutí hraběte mu sděluje, že zná cenu, kterou musí zaplatit, a že ji přijímá – že se stane jeho ženou. Hrabě přijímá a posílá ji za Manricem. Manrico mezitím ve vězení uklidňuje Azucenu z představ o smrti a o matčině upálení, jež ji pronásledují, stejně jako představa, že si pro ni již jsou na popraviště. Azucena usíná, a přichází Leonora. Stejně jako v dramatu i zde Manrico nejprve podléhá své žárlivosti, pak ale prozře a nazývá Leonoru andělem, ta mu umírá v náručí. Posledních pár Leonoriných slov slyší hrabě Luna, a okamžitě posílá Manrica na popravu. Scéně přihlíží i Azucena, jenž se právě vzbudila. Hledá svého syna, a hrabě ji odpovídá, že je mrtev – v tu chvíli Azucena říká hraběti, že on byl jeho bratrem. Od smrti Leonory vše probíhá ve velkém tempu bez zastavení, smrt Leonory i Manrica je ihned vzápětí, stejně jako odhalení, kým Manrico byl. Závěrečné zvolání Azuceny: „Sei vendicata, o madre!“ (Jsi pomstěna, matko!) patří k nejsilnějším momentům celé opery.

Obě verze, jak Gutierrezova, tak Verdiho (Cammaranova) končí výkřikem Azuceny – Jsi pomstěna! Tím je tedy naplněna pomsta, jež se táhne celým příběhem.

U Trubadúra můžeme vidět příklad toho, že libreto, ačkoliv stále v kontextu zejména Verdiho pozdějších oper podprůměrné, může svou kvalitou předčit kvalitu původního literárního díla. Méně postav, delší pasáže vyprávěné jednou osobou, jasnější záměry, to všechno přispívá k tomu, že je samotný příběh lépe pochopitelný. Gutierrezovu El Trovadorovi nelze vytknout nic k myšlence a k jádru příběhu, jedná se o neobyčejný příběh, do klasické milostné románci vkládá i silnou touhu po pomstě a silná rodinná pouta. Prototyp postavy Azuceny není příliš obvyklý, žena, která ve svém „stavu“ upálila vlastního synka, se může chvílemi zdát až „schizoidní“.

V celkovém pojetí drama působí nesourodě, s dlouhými pasážemi, které mohou čtenáře až nudit, na druhé straně libreto se takovýchto okamžiků snaží vyvarovat, děj plyne bez většího zastavení. U Trubadúra je důležitý příběh, který se dozvídáme již na začátku, a později jej upřesní Azucena, příběh, který se stal již před mnoha lety a bez kterého by motivace k jednání postav byly naprostou záhadou.

Celkově bychom se mohli pozastavit již u názvu opery, kdy Manrico, coby Trubadúr, je rozhodně jednou ze čtyř hlavních postav, ale nezdá se být tím, okolo něž by se samotný děj točil, tím je Azucena. Manrico, zamilovaný, cholerický a žárlivý voják zde prokáže svou lásku k Leonoře i svou statečnost, Leonora je zmítána ve vlastních citech a rozhodnutích, hrabě z Luny, jakožto majetný šlechtic má pocit, že vše musí patřit pouze jemu. Oproti tomu Azucena, její pohnutý osud, vzpomínky na matku a touha po pomstě jsou hnacím motorem příběhu, je úběžníkem většiny dramatických situací. Její postava má jako jediná jistou vývojovou linku, ačkoliv ta je nám pouze sdělována jejími ústy. Minulost a vypjaté situace, kterými si prošla a které vypráví Manricovi, jsou pro ni událostmi, které ovlivnily celý její další život a jednání.

6.4 Inscenace v Jihočeském divadle

Trubadúr měl v Jihočeském divadle premiéru v lednu 2017, a následně se v červenci stejného roku i před otáčivým hledištěm v Českém Krumlově. Režie obou verzí se ujal šéf budějovické opery, Tomáš Studený, choreografie Veronika Poldauf Riedlbauchová. Hudebně jej nastudovat Mario De Rose. Autor jednoduché, ale plně funkční a variabilní scény, kterou tvořilo osm mobilních a pochozích vozů, byl Aleš Valášek, kostýmy navrhla Lenka Polášková. Jejich pojetí Trubadúra je tradiční, s nápaditými kostýmy, které odlišují cikány, vojáky i šlechtice.

Vzhledem ke svému přístupu k původní literární verzi, snažil se režisér přistupovat i k opeře velmi citlivě a prvky, které nejsou v opeře dostatečně jasné, se snažil přenést z Gutierrezova Trovadora. Do příběhu zasadil i taneční roli Ženy (matky / Smrti, v pojetí tanečnice Nadi Kabelové), která prochází dějem jako přízrak. Diváka převádí jako fatum dramatické osoby z jednotlivých scén. Je také „neviditelnou“ inscenátorkou souboje mezi hrabětem z Luny a Manricem, kdy jejich úderům dodává rytmus a nakonec jim zabrání vzájemně si zasadit smrtelnou ránu. Ve čtvrtém jednání si v původních verzích Leonora bere jed, využil režisér tuto postavu k tomu, že nahradila obvyklou lahvičku s jedem a metaforicky přeřala Leonoře žíly na rukou, a tím i její život.

Druhou přidanou postavou v této inscenaci byla dětská postava chlapce, Přízraku (Nikolas Harrington / Ondřej Janeček), který se zde několikrát objevuje jako Azucenin

upálený synek. Scéně, kdy Azucena vypráví Manricovi o tom, že vhodila své dítě do plamenů hranice, se objevuje na scéně, viděn pouze Azucenou, a dodává scéně velmi silnou emoci a dramatický náboj současně s mistrnou Verdiho hudbou.

Dalším zajímavým, tentokrát kostýmním, prvkem jsou oboustranné pláště sboru. Jedna strana je černo – šedá, rozdělená v půli, druhá strana je rudá, symbolizující barvu krve. Tento prvek dovoluje inscenátorům prolínat motiv krve a smrti téměř celým příběhem, divadelní sbor má obvykle pláště šedo-černou stranou vzhůru, červená pouze prosvětluje při jejich pohybu, nebo při určitých gestech. Na závěr, kdy umírá Leonora i Manrico a Azucena dochází své pomstě, si sbor pláště obrací a celá scéna je tak symbolicky zalita rudou barvou.

Ústřední postavou této inscenace byla poněkud netradičně pojata postava Azuceny, jejíž příběh režisér stavěl do samého středu dění. Ztělesnila ji Šárka Hrbáčková společně s Eliškou Weissovou, vynikající mezzosopranistky se zahraničními úspěchy. Manrica zpodobnili zahraniční umělci Paolo Lardizzone a Lázaro Calderón, Leonoru pak Yukiko Kinjo Šrejmová a Jana Doležílková. Hraběte z Luny ztvárnil domácí pěvec Alexandr Beň, na OH v alternaci s bulharským barytonem Krumem Galabovem. Yukiko Kinjo Šrejmová za roli Leonory a Paolo Lardizzone za roli Manrica získali od odborné poroty ceny Stanislavy Součkové a Karla Rodena, Jihočeskou Thálii za rok 2017. Samotná inscenace ve stejném ročníku „Thálii“ obdržela Diváckou cenu za nejoblíbenější inscenaci.

7 Aida

Jednu z nejslavnějších oper Giuseppe Verdiho, Aidu, jsem zde uvedla proto, že je protikladem ostatních výše uvedených titulů. Na rozdíl od nich totiž Aida nevychází z žádného původního literárního díla, vychází pouze z historických motivů a pramenů.

Aidu napsal Giuseppe Verdi ve svých 58 letech na objednávku egyptského vicekrále Isma'ila Paši pro nové operní divadlo v Káhiře. Původně mělo jít o dílo, které bude divadlo otevírat. První nabídku ale Verdi odmítl, a divadlo se tak otevíralo jeho *Rigolettem*. Zájem egyptského vladaře o zkomponování opery ale trval, a tak s přihlédnutím na tučnou odměnu astronomických 150 000 franků, která Verdimu za zkomponování připadla, nakonec souhlasil. Mnohými hudebními znalci je Aida považována za Verdiho vrcholné operní dílo.⁶⁹

Zajímavostí je, že první Aidou, hlavní ženskou postavou opery, měla být česká sopranistka Teresa Stolzová, na premiéru v Káhiře ale bohužel, stejně jako sám Verdi, nakonec odcestovat nemohla, z důvodu právě probíhající prusko-francouzské války. Teresa Stolzová si Aidu zazpívala aspoň při evropské premiéře, v milánské La Scale, o dva měsíce později.⁷⁰

Náměty k libretu Aidy pochází z velké části od významného egyptologa Augusta Marrietiho, a také libreto opery *Médea*, jejímž autorem byl vévoda di Vetignano Cesare della Valle (často komponoval libreta např. pro Rossiniho).⁷¹ Některé verše z tohoto libreta jsou téměř identické s verši z Aidy – např. výstup krále v prvním jednání Aidy „Alta cagion, fidi Crinti, al vostro Signor d'intorno ogi v'aduna“ je téměř identický s výstupem krále v *Medee*.⁷²

Samotné autorství libreta je velmi zamotané. Na jeho vzniku se podílelo několik autorů, a rozpoznat jejich podíl na celkovém díle je velmi složité.

⁶⁹ Kučera, Jan P. *Giuseppe Verdi: Aida* [divadelní program]. Praha: Státní opera Praha 1994, str. 22.

⁷⁰ Tamtéž, str. 45.

⁷¹ Tamtéž, str. 20

⁷² Tamtéž, str. 21.

Sám Giuseppe Verdi má také velký podíl na výsledném textu, neboť téměř nikdy svým libretistům neponechával volnou ruku a chtěl, aby jejich nápady byly předělány dle jeho přesné vize. Často požadoval naprosto konkrétní dramatické situace a nechával je předělávat tak dlouho, dokud s nimi nebyl spokojen.

Velký podíl na jeho vzniku má Marietti, který napsal samotný příběh Aidy. V průběhu prací také dbal na to, aby byly dodržovány historické věrohodnosti jednotlivých reálií, i když i ty byly v průběhu prací na libretu měněny dle Verdiho přání. K egyptské premiéře také sám nakreslil předlohy ke kostýmním návrhům a navrhl dekorace na scénu.⁷³

Dalším, komu nesmíme odeprít podíl na tvorbě Aidina libreta, je Camille du Locke, spoluautor libreta operety Dona Carlose a tajemník pařížské Opery, protože to byl právě on, kdo předal Verdimu podklady od Mariettiho a přiměl jej k přijetí egyptské nabídky. V červnu roku 1870 ve Verdiho sídle v Sant'Agatě du Locke vypracoval pod Verdiho bdělým dohledem první rozvrh libreta ve francouzštině. Ten pak Verdi se svou manželkou Giuseppinou přeložili do italštiny.⁷⁴ Takto vzniklý text převést do veršů pak bylo úkolem Antonia Ghislanzoniho, opět pod Verdiho dohledem a s jeho četnými připomínkami. Sám Ghislanzoni do libreta skromně poznamenal prostě „*versi di Antonio Ghislanzoni*“, jelikož větší zásluhu, než zveršování prozaické předlohy si nepřipisoval. Verdimu vyšel při této spolupráci vstříc ve všem, co požadoval, a jak nejlépe uměl, nakonec i v tom, že Verdi si přál spíše verše nerýmované, s odůvodněním, že přesný rým verše na jevišti znejasňuje a pokrucuje.⁷⁵

*„Libreto Aidy lze stěží považovat za dobré, nicméně má alespoň některé kvality z těch, které si Verdi strážil, totiž jednoduchost dramatických situací i jevištního slova. Má přehlednou stavbu a děj – ostatně velmi skrovný – není s výjimkou finále druhého dějství nikde brzděn.“*⁷⁶

⁷³ Kučera (pozn. 69), str. 22.

⁷⁴ Petráněk, Pavel. *Giuseppe Verdi: Aida* [divadelní program]. Praha: Národní divadlo 2005, str. 17.

⁷⁵ Honolka (pozn. 4), str. 89.

⁷⁶ Kučera (pozn. 69), str. 20.

V Itálii byl při provedeních jako libretista uveden A. Ghislanzoni, ve Francii C. du Locke a francouzský spisovatel Charles Nuitter. Současné vydání partitury od nakladatelství Ricordi (italské nakladatelství, od kterého je jako jediného v současnosti možné veškeré notové materiály získat) pochopitelně uvádí jako libretistu pouze A. Ghislanzoniho.⁷⁷

Dílo je rozděleno do čtyř dějství, a zasazeno do Memfisu a Théb v době starých faraonů. Příběh se točí kolem tří hlavních postav, Aidy, Radama a Amneris – egyptský vojevůdce Radames pohrdne láskou egyptské princezny ve prospěch mladé otrokyně Aidy, která je dcerou etiopského krále, zapřisáhlého nepřítele Egypta. Radames z lásky k Aidě zradí svoji zemi a je odsouzen k trestu smrti pohřbením zaživa. Aida jej dobrovolně v trestu následuje a umírá společně s ním.

7.1 Dílo bez literární předlohy

Absence původní literární předlohy dle mého názoru může být jak plusem, tak určitým mínusem pro konečné dílo. V případě Aidy bych se přikláněla spíše k tomu, že fakt, že nemá původní námět, jí spíše prospělo. V době tzv. egyptomanie se operním dílům tato záliba tvůrců 19. století i veřejnosti vyhnula a Aida je ojedinělým dílem s egyptským námětem.⁷⁸ Pro Verdiho to znamenalo volnou ruku při tvorbě, mohl si vymýšlet a stavět dramatické situace, na kterých si ve svých dílech přednostně zakládal. Nesvazovala jej ani četnost postav, jak tomu u mnohých literárních námětů bývá, v Aidě jich najdeme i tak překvapivě málo – hlavní milostný trojúhelník etiopské princezny a egyptské otrokyně Aidy, egyptského vojevůdce Radama a faraonovy dcery Amneris, je doplněn pouze o několik dalších postav – Faraona, etiopského krále a otce Aidy Amonasra, a velekněze Ramfise. Verdiho nenutí ani vývoj předlohy k tomu, aby rozvíjel své postavy po charakterové stránce, tudíž jedinou postavou, která dojde k určitému charakternímu posunu, je Amneris. Nepotýká se tak se složitým příběhem,

⁷⁷ Kučera (pozn. 69), str. 23.

⁷⁸ Honolka (pozn. 4), str. 85.

množstvím postav a rozhodnutím, které části korigovat, a které ponechat. Vše staví podle hudby a podle toho, aby byl příběh čitelný, a divácky atraktivní. I to je důvodem, proč je Aida považována za jedno z jeho vrcholných operních děl. I přes nikterak silné libreto působí celistvě, propracovaně a má čisté, hudebně velmi propracované situace, které operního diváka okamžitě strhnou.

Jednoduchost příběhu by tak mohla být částečně považována i jako mínus. Předloha netlačí libretisty ke složitějším zápletkám, nenutí je stavět situace dle původního příběhu. Samotné libreto Aidy pak opravdu působí příliš přímočaře, ovšem operu „dělá“ její hudební stránka, a právě ona Aidě dodává její jedinečnost, v hudbě je síla dramatických situací, spád příběhu, a není zbytečně komplikovaná a pro diváka je Aida dobře „čitelná“. I tak si ale příběh, byť jednoduchý, zachoval svou nadčasovost a má svým divákům co říci i v 21. století.

Aida je také jediná opera, ke které sám Verdi připojil přesnou charakteristiku toho, jak mají hlavní představitelé vypadat a jaké mít vlastnosti. Např. u Aidy píše, že má mít olivově tmavou pleť, být dvacetiletá, pokorná, milující, a hlavním rysem její osobnosti má být něha.⁷⁹ Takto přesnou charakteristiku hlavní hrdinky vídáme u operních děl velmi zřídka. Je - li dílo komponováno na základě literární předlohy, i zde málokdy najdeme přesný popis toho, jak postavy vypadají, naopak je často kladen důraz na fantazii čtenáře a na to, jak on sám si postavu vykreslí a jak ji přijme.

7.2 Aida v Jihočeském divadle

*„Aida je v obecném povědomí kulturní veřejnosti chápána jako jedna z nejznámějších a nejčastěji uváděných Verdiho oper. Většina obecnstva v ní vidí především výpravnou operu, jejíž inscenování se neobejde bez pyramid a průvodu slonů, obklopených obrovským sborem v bílých řízách.“*⁸⁰ Taková je obvyklá představa Aidy, exotika, egyptské prostředí, zlaté dekorace s hieroglyfy a bohaté kostýmy. Samotná egyptská premiéra Aidy byla velkolepá – Amneris měla velkou korunu vyrobenou z pravého

⁷⁹ Kučera (pozn. 69), str. 19.

⁸⁰ Petráněk (pozn. 74), str. 17.

zlata, Radamovy meče byly ulity ze stříbra. Jihočeské divadlo však svou Aidu pojalo naprosto odlišně. Jednoduchá černá scéna se čtyřmi dlouhými schody možná nenaplnila očekávání těch diváků, kteří se těšili na okázalost, avšak byla plně funkční a pro rozehrání příběhu naprosto dostačující. I kostýmy nehýřily barvami, dominovala opět černá barva, jedinou postavou s barevnými šaty byla dcera egyptského krále Amneris. Režisér Michal Lang zde zapojil i sólovou taneční roli „Smrti“ oděnou v jednoduché bílé šaty (Světlana Mládková), která spolu s dalšími čtyřmi tanečnicemi rámovala jednotlivé situace a poháněla celý děj.

Volný prostor na jevišti dal vyniknout samotným situacím, příběhu i postavám, nestavělo se zde na okázalosti, rekvizitách a ukázce egyptských relikvií. Stavělo se na nadčasových situacích – na lásce zakázané i nesplnitelné, na žárlivosti a pomstě z ní pramenící, cti a povinnosti, a důsledcích toho, co naše činy způsobí.

Titulní roli nastudovaly přední české sopranistky Jana Šrejma Kačírková a Gabriela Kopperová, později do inscenace vstoupila i Ivana Veberová. V roli Amneris se střídaly mezzosopranistky Alžběta Vomáčková a Šárka Hrbáčková, Radama ztvárnil italský tenor Paolo Lardizzone společně s domácím WeiLongem Taem.

8 Rusalka

Jedna z nejznámějších českých oper od Antonína Dvořáka s libretem Jaroslava Kvapila patří v českých zemích mezi všeobecně známým dílům, mnohdy je považována, zejména v zahraničí, i za českou reprezentativní „národní“ operu. Navíc patří k těm operním dílům, které vznikly bez přesné literární předlohy.

8.1 Libreto

Autorem pohádkového libreta o vodní víle, Rusalce, je český dramatik, básník, překladatel a uznávaný divadelní režisér Jaroslav Kvapil. V době, Rusalku psal, již měl zkušenosti s pohádkovou tvorbou, napsal a na scéně Národního divadla uvedl svou baladicky laděnou pohádku Princezna Pampeliška. Poznal, že chce dále pokračovat v tvorbě, která by mohla být považována za ryze českou, a fascinován Erbenovými baladami a pohádkami Boženy Němcové, programově zasazoval své příběhy do kontextu české pohádkové produkce. Sám zmiňoval inspiraci K. J. Erbenem, ve své předmluvě k tištěné podobě libreta píše: *„Přes různé motivy starší a nikoli výlučně domácí je v mé pohádce dosti živlu lidově českého, a duchem i formou její zúmysla chtěl jsem se přimknouti k nepřekonatelnému vzoru naší ballady, k Erbenovi.“*⁸¹

Libreto vychází z několika inspiračních zdrojů. Motivy zakleté mořské panny, která nesmí promluvit s princem, do kterého se zamilovala, můžeme najít například v pohádce Hanse Christiana Andersena Malá mořská víla, nebo v příběhu zakleté dívky Odetty v pohádkovém baletu Labutí jezero Petra Iljiče Čajkovského, v povídce Undine německého básníka Friedricha de la Motte Foqué, nebo dramatu Gerharta Hauptmanna Potopený zvon.⁸²

Dalším inspiračním zdrojem mohla být pohádka Oscara Wildea (poprvé se jejich srovnáním zabývá až studie Ivana Vojtěcha z roku 1987) Rybář a jeho duše.

⁸¹ Antonín Dvořák. *Rusalka*. Dostupné z <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>, vyhledáno 21.1. 2019.

⁸² Tamtéž.

„Stejně jako u Kvapila (i Andersena) je hlavním dějovým motivem nemožnost spojení vodní a lidské bytosti, jejíž příčinou není nic menšího, než lidská duše. Je zde ale jeden podstatný rozdíl: Rusalka, pokud chce získat Princovu lásku a patřit do světa lidí, musí duši získat. Wildeův rybář, který chce k sobě upoutat mořskou pannu a žít s ní ve vodní říši, se musí duše naopak zbavit.“⁸³

V Kvapilově Rusalce i Wildeovu Rybáři můžeme najít obdobné formulace (např. „Pomohu-li, co mi dáš“?), moderní pojetí pohádky a až psychologické momenty a lyrismus.⁸⁴

Jako hlavní inspirační zdroje Kvapil označil Andersenovu Malou mořskou vílu a starou francouzskou báseň Undine, propojení s českým lidovým prostředím. Při psaní prý často vzpomínal na jezero u Žáru, kde jako mladík často sedal a tvořil zde své prvotní básně. Jak sám později přiznal, v době, kdy psal libreto Rusalky, neměl jistého skladatele, který by příběh zhudebnil.⁸⁵

Původní objednávku na libreto měl Jaroslav Kvapil od dnes již téměř zapomenutého českého skladatele žijícího na Ukrajině, Josefa Jiránka. Avšak sám si uvědomoval kvality díla, které mu rostlo pod rukama, a rozhodl se libreto k opeře Rusalka Jiránkovi neposkytnout. A vskutku – vytvořil jedno z nejlepších českých libret, která kdy byla napsána. Kvapil dal libreto přečíst několika hudebním skladatelům, konkrétně Oskaru Nedbalovi, Karlu Kovařovicovi, Josefu Bohuslavu Foesterovi a Josefu Sukovi. Ti všichni byli libretem nadšeni, jistě nejen proto, že je s Kvapilem pojil přátelský vztah. Všichni však byli v tu dobu zabráni do práce na jiných kompozicích. Když se Jaroslav Kvapil z inzerátu v novinách, který otisklo Národní divadlo, dozvěděl, že Antonín Dvořák hledá libreto ke své nové opeře, nabídl Kvapil prostřednictvím ředitele Národního divadla, F. A. Šuberta své libreto právě jemu. Svoji představu o tom, jaké libreto hledá, zveřejnil Dvořák v rozhovoru pro list Politik – chtěl dílo, které bude mít námět čerpat ryze český. Kvapilovým záměrem bylo navázat Rusalkou na Erbenovy

⁸³ Šupka, Ondřej. *Reflexe Dvořákovy a Kvapilovy Rusalky* (magisterská diplomová práce). Filozofická fakulta MU, Ústav hudební vědy. Brno 2011, str. 17.

⁸⁴ Tamtéž, str. 18.

⁸⁵ Haškovec, Vít – Müller, Ondřej. *Galerie géníů. 200 osobností českých dějin*. Praha 2000, str. 37.

balady a pohádky Boženy Němcové, což přesně splňovalo Dvořákovy představy. Dvořáka text ihned zaujal, a po doporučení i od hudebního kritika Emanuela Chvály, se rozhodl text libreta ke kompozici přijmout.⁸⁶

8.2 Hudba

Antonín Dvořák byl již v době psaní *Rusalky* známým skladatelem. Vrátil se ze Spojených států amerických, kde působil jako ředitel Americké národní konzervatoře zpět do vlasti, a začal znovu komponovat. Dvořákovou operou s pohádkovými motivy, která *Rusalku* předcházela, byla opera *Čert a Káča*, která sklídila (nejen) na své premiéře velký úspěch. Jistě i proto se Dvořák rozhodl pro Kvapilovo pohádkové libreto.⁸⁷

Práce na opeře netrvaly Dvořákovi nijak dlouho, skládat začal 21. dubna 1900, a poslední scénu dokončil 27. listopadu 1900, tedy půl roku. Během této doby si Kvapil s Dvořákem vyměnili řadu dopisů, ve kterých Dvořák žádal o změny či dopsání určitých částí tak, jak hudbu ve své hlavě slyšel a jak si dramatické situace představoval. V dopise ze 22.8.1900 žádá Antonín Dvořák Kvapila: „...*Tam, kde kněžna praví ‚Ó teprve teď poznávám‘, bych prosil o jiná slova a pak ještě čtyři takové řádky k tomu, a neb ještě lépe rozšířte mi celou větu od ‚Až požár můj vás popálí‘ a pak teprve až bude zpívat princ ‚A kdyby celý svět‘, by vpadla k tomu kněžna... Myslím si to tak, že by na tomto místě zpívali zároveň oba. Jsem v zásadě ovšem rozhodně proti tomu, aby dva najednou zpívali, ale zde myslím, že to bude dobře působit...“⁸⁸*

Dvořákova hudba nicméně povznáší kvalitní libreto ještě výše. Situacím, které by mohly v libretu znít až plačtivě (např. scéna z druhého dějství opery: „Ó marno, ó marno to je, a prázdnota je v srdci mém, jsou marny všechny vděky moje, když zpola jen jsem člověkem“⁸⁹) dodává silnou dramaturgii a dělá z nich dramatické

⁸⁶ Kvapil, Jaroslav. *O čem vim I*. Praha 1946, str. 254-256.

⁸⁷ Antonín Dvořák (pozn. 81)

⁸⁸ Antonín Dvořák (pozn. 81).

⁸⁹ Faměra, Josef. *Antonín Dvořák: Rusalka* [klavírní výtah]. Praha 1945, str. 119.

vrcholy celé opery. Dokázal vytvořit přesné hudební motivy, jasně patřící jednotlivým postavám, i ilustrovat prostředí, ve kterém se děj momentálně nachází – jasnými motivy odlišil zámecké prostředí i prostředí vodní říše.

„Tesknou intonaci Rusalky vyvažuje řada kontrastů. Jsou tu veselé lesní žínky v okouzující prostotě písňové, humor venkovského hajného a mladého kuchtika – poněkud jadrnější komentář hlavního příběhu, jak jej vidí drobní lidé, sledujeme otcovsky vřelého vodníka, zlobnou tetku – čarodějnici, svůdnou kněžnu. ... Ovšem hlavně je tu nevyčerpatelně svěží invence hudební a znamenitá instrumentace, těžící leckdy z vodního prostředí příběhu. Dvořák se přiblížil v Rusalce do určité míry impresionismu, jehož barevných prostředků si cenil, ale jehož kompoziční princip neuznal. Úhrnem, je to dílo stejně pohádkové jako lidské, stejně tragické jako soucitné. Proto si získalo lásku obecnstva a stalo se populární, ačkoliv dějem je smutný příběh...“⁹⁰

Rusalka měla opravdu velký úspěch, ačkoliv někteří kritikové tehdejší doby o jejím úspěchu pochybovali. Krása hudby a povaha celého příběhu si získaly srdce několika generací diváků až do současnosti.

Zajímavé je, že ve stejné době, jako vyšlo libreto s hudbou, Kvapil se rozhodl vydat Rusalku také v samostatné úpravě, jako samostatný text. První vydání knižní podoby příběhu tedy vyšlo v roce 1901 (dnes v Národním muzeu) v Praze v Nakladatelství Františka Topiče, který stojí i za paralelním vydáním Rusalky vč. Hudby. Druhý Kvapilův pokus o vydání Rusalky pouze v textové úpravě je z roku 1907, opět z nakladatelství Františka Topiče (dnes v Národní knihovně v Praze).⁹¹ Knižní podoba příběhu však větší úspěch nezaznamenala a chvály se Kvapil nedočkal. Stejně jako jeho libreto, i knižní forma textu narážela na srovnávání s dalšími známými verzemi Rusalky, a bylo mu vyčítáno zkombinování mnohých děl do jednoho, což dle kritiky způsobilo roztříštěnost příběhu, nedokonalost postav a ubíralo jiskru vrcholným situacím.⁹²

⁹⁰ Rathouský, Jiří. *Antonín Dvořák: Rusalka* [divadelní program]. Praha: Národní divadlo 1989.

⁹¹ Souborný katalog České republiky. *Rusalka*. Dostupné z www.caslin.cz, vyhledáno 10. 4. 2019.

⁹² Hostomská (pozn. 8), str. 717.

8.3 Symbióza slova a hudby

U Rusalky vidíme, že nejen kvalitní libreto, ale také kvalitní hudební složka povyšuje každé operní dílo. Dvořák zde Kvapilův text překonal tím, že s velkým citem vystavěl hudební složku tak, jak jednotlivé dramatické situace vyžadovaly. Strukturu opery domýšlel do posledních detailů, vlastní motiv dostali Rusalka, Vodník, Princ i Ježibaba.

Zároveň zde můžeme vidět libreto bez přesné literární předlohy, ale pouze s několika inspiračními zdroji, které přispěly ke vzniku originálního autorského díla. Jedná se opět o jinou situaci než u Aidy, kde inspirační prostředky byly daleko slabší, a libreto vznikalo společně s hudbou, mnohdy až na konkrétní detailní přání hudebního skladatele. Kvapil zde napsal nejprve libreto s krásným příběhem, a ačkoliv Dvořák žádal o jisté změny, ve kterých mu Kvapil obvykle vyšel vstříc, větší změny v příběhu ani v textu nedělal.⁹³ Hudba tak vznikala přesně „na tělo“ napsanému textu. Dvořák nemusel libreto upravovat a přemýšlet o situacích, které nejsou jasné a čitelné, ale pouze tvořil textu „něco navíc“, povznesl ho na opravdové, živé umění, které strhne diváka během prvních tónů. Samotné propojení hudební a literární složky je zde velmi důležité, stejně tak jako souznění autorů s příběhem a jednotlivými situacemi.

8.4 Rusalka v Jihočeském divadle

Jihočeské divadlo se rozhodlo, že ve své letní sezoně na divácky velmi atraktivním a navštěvovaném Otáčivém hledišti v roce 2014 uvede Dvořákovu Rusalku pod režijní taktovkou Jiřího Heřmana. A rozhodně to byla dobrá volba. Jeho inscenace Rusalky se v letošním roce 2019 bude v Českém Krumlově uvádět již šestou sezonu.

Prostředí zámeckého parku, venkovní scény, letohrádku Bellarie i hlediště, které se dokáže otáčet, je přímo jako stvořené pro pohádkový příběh vodní víly, která se zamiluje do člověka – v samotném prostředí parku máme zámek ideální pro druhé

⁹³ Hostomská (pozn. 8), str. 718.

jednání opery, a louky, které jsou domovem čarodějnice i stylizovanou vodní plochou s molem, kde se Rusalka setkává s Princem.

Také prostředí open – air scény je pro Rusalku výjimečné, mnohdy může situace doprovázet déšť, vítr, bouřka či další venkovní vlivy, které ale obvykle dramatickosti situací pouze podtrhují a troufnu si říci, že přidávají na kráse.

Zajímavostí je, že v zámeckém parku byla poprvé použita rozsáhlá projekce. Promítá se na Bellarii, stromy v parku i na zelenou travní plochu. Od této inscenace je pak projekce na Otáčivém hledišti hojně využívaným prvkem i do dalších (nejen) operních děl.

Postava Ježibaby a Cizí kněžny je zde spojena do jedné osoby – tento jev je však na současné české divadelní scéně často vídaný. Obzvláště u Ježibaby režisér pracuje s jejími proměnami a hereckými akcemi, aby byl kontrast obou bytostí rozpoznatelný. Objevuje se zde i taneční role milence Ježibaby, se nímž hned v úvodu prvního jednání odjíždí kočárem z Vodníkova zámku, a který ji doprovází téměř po celou dobu jejich výstupů.

V hlavní roli Rusalky se během let střídají tři renomované sopranistky, Jana Šrejma Kačírková, Alžběta Poláčková a Maria Kobielska. Vodníka zpívají Štefan Kocán a Martin Gurbaľ (první rok také Ondrej Mráz), dvojroli Ježibaba / Cizí kněžna ztělesnily Denisa Hamarová, Jolana Fogašová a Šárka Hrbáčková. Jako prince jste mohli vidět Aleše Voráčka, Aleše Brisceina, a v letošním roce nově i Petera Bergera. Nutno podotknout, že se na této přírodní scéně Jihočeského divadla setkávají jedni z nejlepších česko – slovenských operních pěvců.

9 Závěr

Velké množství libret vzniká na základě literárního podkladu, např. novely (tak, jako výše uvedená Carmen), dramatu, který je pro divadlo již upraven (Tosca, Trubadúr, Figarova svatba), nebo pouze s převzatými motivy, bez konkrétního výchozího literárního díla, jako jsme mohli pozorovat u Aidy a Rusalky.

Dalším faktorem ovlivňujícím výsledné dílo, i samotný proces zhudebnění, je kvalita libreta. Da Ponte dal Mozartovi velmi dobré libreto, stejně tak Kvapil Dvořákovi. Tito umělci se pak mohli spolehnout na kvalitu psaného textu, a zaměřit se zejména na hudební složku. Oproti tomu Giuseppe Verdi byl známý tím, že libreta, která zhudebňoval, nechával několikrát předělávat, jeho libretisté museli jedno místo přepisovat třeba i pětkrát, než byl Verdi konečně spokojený. To, že jeho libreta nebyla tak kvalitní, jako Dvořákovo nebo Mozartovo, ovšem neubírá na kvalitě konečného díla, pouze hovoří o nutnosti zásahů ze strany skladatele, který byl citlivý vůči literárnímu zpracování, a zároveň geniálním hudebníkem. Jeho zásahy jsou citelné jak u Aidy, kde se příběh teprve tvořil, tak u Trubadúra, kde již byl vytvořen.

U Trubadúra pak vzniklé libreto předčilo kvality původní literární předlohy. Neobvyklý děj se silnou mateřskou láskou k nevlastnímu synovi a touhou po pomstě nabízí dobrý základ, avšak v literární podobě se špatně čitelnými a dlouhými dramatickými situacemi, kde se děj zastavuje. Oproti tomu libreto se těchto míst zbavilo, a ačkoliv v kontextu operních libret světového kánonu nepatří mezi silná a dobrá libreta, rozhodně svou kvalitou, zejména v dramatických situacích, předčilo svou literární předlohu. Verdiho zhudebnění pak z průměrného libreta dokáže vytvořit silný hudební zážitek, dokáže nás vtáhnout do děje a divák nemá pocit, že by se v hledišti „nudil“.

U tvorby libreta Lorenza da Ponteho jsme mohli vidět proces tvorby, kdy se autor striktně drží předlohy, v našem případě dramatu P. Beaumarchaise, naopak dvojice Halévy - Meilhac u Carmen nejen částečně měnili situace, ale i postavy přejmenovávali, ubírali, nebo i přidávali (postava Micäely). Samozřejmě tento jev vychází z typu původního díla – původní Carmen je novela, zatímco Figarova svatba je dramatem. Hlavním nositelem děje ve Figarově svatbě jsou pak recitativy, které děj posunují vpřed a dávají postavám motivaci do dalšího jednání. Stejně tak jsou recitativy používány u Carmen. V některých jejích adaptacích jsou používány poměrně

dlouhé, v českobudějovické Carmen byly recitativy co nejvíce zkráceny, aby vystihly děj, ale zbytečně nenatahovaly a nenarušovaly spád opery.

Kvapil ve své Rusalce psal inspirován známými motivy, a přesto dokázal dát do příběhu něco ze sebe, často říkával, že při psaní libreta myslel na rybníček na Žďársku, kam rád chodil tvořit svá první díla. Je zde i zajímavý ten fakt, že ve stejné době, jako bylo vydáno hudební dílo, vyšla i Kvapilova Rusalka jen v textové, mírně upravené podobě. Avšak úspěchu se dočkalo jen zhudebněné dílo. Dvořákova hudba krásným textům dodá dramaturgii a i z takových textů, které by mohly působit až plačtivě, vychází nejdramatičtější scény z celé opery.

V práci jsem čtenáře seznámila s uvedenými literárními i hudebními díly, stejně tak jako se situací, kdy libreta vznikala. Porovnála jsem původní předlohu s libretem, objasnila jejich vzájemné vztahy a propojení. Zároveň jsem uvedla rozdíly v teoretické rovině, mezi literaturou a performativním druhem umění, kterým divadlo, resp. opera je. Cíle práce byly naplněny.

Uvedené texty ukazují různé přístupy k původnímu námětu nebo k původní literární předloze. Každý z libretistů (i skladatelů) si vybral způsob, který bude pro jeho práci nejlepší, ovšem samotná libreta by do dnešní doby pravděpodobně nepřežila. Jejich jedinečnost je ve spojení s hudební složkou, a úspěch závisí na zážitku z celkového díla, který si divák odnese domů.

Pokud je tedy hudba i text ve vzájemné symbióze, jak tomu bylo ve všech zde popsaných případech, vzniká dílo, které je jedinečné a může přežít i další vývoj a stále být zajímavým. Nadčasovost vyprávěných příběhů hudební formou je pak důvodem, proč má opera divákovi stále co říct i ve 21. století.

10 Seznam zdrojů a literatury

Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*, Praha 2001.

Casini, Claudio. *Amadeus: Život Mozartův*. Praha 1995.

Cízlová, Kateřina. *Prosper Mérimée: „Carmen“*. *Dílo jako inspirace* (bakalářská práce). Fakulta pedagogická, Katedra ruského a francouzského jazyka ZČU. Plzeň 2015.

Haškovec, Vít – Müller, Ondřej – Tatičová, Irena. *Galerie géníů aneb kdo byl kdo, 200 osobností kultury 20. století*. Praha 2003.

Haškovec, Vít – Müller, Ondřej. *Galerie géníů. 200 osobností českých dějin*. Praha 2000.

Honolka, Kurt. *Na počátku bylo libreto*. Praha 1967.

Hostomská, Anna, a kol. *Opera – průvodce operní tvorbou*. Praha 2018.

Jiránek, Jiří. *Tajemství hudebního významu*. Praha 1979.

Jiránek, Jiří. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Praha 1991.

Johnson, Paul. *Mozart*. Brno 2014.

Kvapil, Jaroslav. *O čem vím I*. Praha 1946.

Lagardé, André – Michard, Laurent. *Francouzská literatura 19. století*. Praha 2008.

Lederbuchová, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany 2002.

Merimée, Prosper [z francouzštiny přeložil Josef Čermák]. *Carmen*. Praha 2007.

Poledňák, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha 2006.

Smolka, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Praha 2003.

Šupka, Ondřej. *Reflexe Dvořákovy a Kvapilovy Rusalky* (magisterská diplomová práce). Filozofická fakulta MU, Ústav hudební vědy. Brno 2011.

Tomášková, Barbora. *Mozartova opera Figarova svatba ve výuce hudební výchovy na středních školách a víceletých gymnáziích* (bakalářská práce). Pedagogická fakulta Univerzita, Hradec Králové. Hradec Králové 2017.

Trojan, Jan. *Dějiny opery*. Praha, Litomyšl 2001.

Trojan, Jan. *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska. I, Baroko – klasicismus – romantismus (17. – 19. století)*. Praha 1985.

Operní libreta:

Bizet, Georges. *Carmen*. Libreto Henri Meilhac a Ludovic Halévy.

Dvořák, Antonín. *Rusalka*. Libreto Jaroslav Kvapil.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Figarova svatba*. Libreto Lorenzo da Ponte.

Puccini, Giacomo. *Tosca*. Libreto Luigi Illica, Giuseppe Giacosa.

Verdi, Giuseppe: *Aida*. Libreto Antonio Ghislanzoni.

Verdi, Giuseppe. *Trubadúr*. Libreto Salvatore Cammarano a Leone Emmanuele Bardare.

Divadelní programy:

Burian, Karel Vladimír. *Giuseppe Verdi: Trubadúr (Il Trovatore). Opera o 4 dějstvích. Libreto Salvatore Cammarano*. Praha: Suprahon 1981.

Kokejlová, Míla. *Giacomo Puccini: Tosca* [divadelní program]. České Budějovice: Jihočeské divadlo 1985.

Kokejlová, Míla. *Wolfgang Amadeus Mozart: Figarova svatba* [divadelní program]. České Budějovice: Jihočeské divadlo 1985.

Kučera, Jan P. *Giuseppe Verdi: Aida* [divadelní program]. Praha: Státní opera 1994.

Panenka, Jan. *Carmen: Opera o třech dějstvích (čtyřech obrazech)* [divadelní program]. Praha: Národní divadlo 1999.

Petránek, Pavel. *Giuseppe Verdi: Aida* [divadelní program]. Praha: Národní divadlo 2005.

Rathouský, Jiří. *Antonín Dvořák: Rusalka* [divadelní program]. Praha: Národní divadlo 1989.

Internetové zdroje

Antonín Dvořák. *Rusalka*. Dostupné z <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>, vyhledáno 21.1. 2019.

Blahník, Vojtěch Kristian. *Umění divadelní*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol 1946, dostupné z <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograhp.do?id=2187>, vyhledáno 21.2.2018.

Merimée, Prosper [z francouzštiny přeložil Bedřich Frída]: *Carmen*. Praha 1925. Dostupné z <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:a271fc90-0ce9-11e4-8f64-005056827e52&q=Carmen>, vyhledáno 12. 2. 2019.

Otto, Jan. *Ottův slovník naučný: illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. 26. díl. Praha 1907. Dostupné z archive.org/stream/ottvslovnknaui41ottogoog#page/n598/mode/1up, vyhledáno 16. 4. 2019.

Souborný katalog České republiky. *Rusalka*. Dostupné z www.caslin.cz, vyhledáno 10. 4. 2019.

Wikipedia – the free encyclopedia. *Tosca*. Dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Tosca>, vyhledáno 17. 10. 2018. (anglicky)

Wikipedia – the free encyclopedia. *The Marriage of Figaro (play)*. Dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Marriage_of_Figaro_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Marriage_of_Figaro_(play)), vyhledáno 13. 3. 2019. (anglicky)

Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Antonio García Gutiérrez*. Dostupné z cs.wikipedia.org/antonio_garcia_gutierrez, vyhledáno 15. 4. 2019.

Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Carmen*. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Carmen>, vyhledáno 12. 3. 2019.

Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Tosca*. Dostupné z https://cs.wikipedia.org/wiki/Tosca#cite_note-6, vyhledáno 1.2.2019

Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Opera*. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Opera>, vyhledáno 15. 4. 2019.

Wikipedie – otevřená encyklopedie. *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*. Dostupné z https://cs.wikipedia.org/wiki/Pierre-Augustin_Caron_de_Beaumarchais, vyhledáno 17.4. 2019.

Zarzuela. *Antonio García Gutierréz*. Dostupné z www.zarzuela.net/writ/gutierrez, vyhledáno 16. 4. 2019. (anglicky)

Ostatní zdroje

Gutiérrez, Antonio García. *El Trovador*. [pracovní překlad studentů Katedry romanistiky JČU]. České Budějovice 2016.

Faměra, Josef. *Antonín Dvořák: Rusalka* [klavírní výtah]. Praha 1945

11 Seznam vyobrazení

[1] Aida. WeiLong Tao jako Cavaradosi a Alexandr Beň jako Scarpia. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[2] Carmen. Šárka Hrbáčková v titulní roli a František Brantalík jako Zuniga, sbor JD. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[3] Carmen na otáčivém hledišti. Yukiko Kinjo Šrejmová jako Micäela a Lázaro Calderón jako Don José. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[4] Figarova svatba. Sbor JD. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[5] Figarova svatba. Josef Brückler (hrabě Almaviva), Yukiko Kinjo Šrejmová (Zuzanka), Šárka Hrbáčková (Cherubín) a Aleš Voráček (Don Basilio). Foto Michal Siroň, archiv JD.

[6] Figarova svatba. Petra Perla Nôtová jako hraběnka Almaviva a Maria Bisso jako Zuzanka. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[7] Trubadúr. Jana Doležilková (Leonora), Lázaro Calderón (Manrico) a sbor JD. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[8] Trubadúr. Sbor JD a Josef Škarka jako Ferrando. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[9] Aida. Finální scéna 2. jednání. Foto Michal Siroň, archiv JD,

[10] Aida. WeiLong Tao (Radames) a Šárka Hrbáčková (Amneris). Foto Michal Siroň, archiv JD.

[11] Aida. Balet JD a Alžběta Vomáčková jako Amneris. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[12] Rusalka. Jana Šrejma Kačírková jako Rusalka a Jolana Fogašová jako Cizí kněžna / Ježibaba. Foto Michal Siroň, archiv JD.

[13] Rusalka. Sbor a balet JD na Bellarii. Foto Michal Siroň, archiv JD.

12 **Obrazová příloha**



[1] Aida. WeiLong Tao jako Cavaradosi a Alexandr Beň jako Scarpia.



[2] Carmen. Šárka Hrbáčková v titulní roli a František Brantalík jako Zuniga, sbor JD.



[3] Carmen na otáčivém hledišti. Yukiko Kinjo Šrejmová jako Micäela a Lázaro Calderón jako Don José.



[4] Figarova svatba. Sbor JD.



[5] Figarova svatba. Josef Brückler (hrabě Almaviva), Yukiko Kinjo Šrejmová (Zuzanka), Šárka Hrbáčková (Cherubín) a Aleš Voráček (Don Basilio).



[6] Figarova svatba. Petra Perla Nôtová jako hraběnka Almaviva a Maria Bisso jako Zuzanka.



[7] Trubadúr. Jana Doležilková (Leonora), Lázaro Calderón (Manrico) a sbor JD.



[8] Trubadúr. Sbor JD a Josef Škarka jako Ferrando.



[9] Aida. Finální scéna 2. jednání



[10] Aida. WeiLong Tao (Radames) a Šárka Hrbáčková (Amneris).



[11] Aida. Balet JD a Alžběta Vomáčková jako Amneris.



[12] Rusalka. Jana Šrejma Kačirková jako Rusalka a Jolana Fogašová jako Cizí kněžna / Ježibaba.



[13] Rusalka. Sbor a balet JD na Bellarii.