

Albert Gier

Libreto

Definice a perspektivy výzkumu¹

1.

Peter Hacks navrhl následující definici libreta: „Je to hromada slov a dá se příležitostně koupit jako brožura.“² Tato ležérní formulace upozorňuje na rozhodně nikoliv samozřejmou skutečnost: Libreto je jak *text* („hromada slov“), tak *kniha* („dá se příležitostně koupit jako brožura“). Viděno historicky to znamená, že než začneme libreto vnímat jakožto text, je knihou. V Itálii 17. století slovo *libretto* poukazuje na malý formát (zhruba 10 x 15 cm) dotyčných „knížek“ („Bücheln“, jak by řekl Mozart³); teprve od počátku století osmnáctého pojem označuje i obsah, samotný operní text.⁴ V tomto významu jej přebírá většina evropských jazyků: v angličtině se dle výpovědi historických slovníků dá doložit od roku 1742, ve francouzštině počínaje rokem 1817 – současně nacházíme také pofrancouzštelou formu *livret* –, v němčině se prokazatelně objevuje od třicátých, v ruštině od čtyřicátých let 19. století, ve španělštině od roku 1884.

Nejen jako text, nýbrž i jakožto kniha si libreto zasluhuje pozornost badatelů. Formát a vnější úprava tisků rozhodně nejsou bez významu. V 17. a 18. století libreto plní tutéž funkci jako v dnešní době brožura s programem: prodává se večer v divadle a obsahuje kromě seznamu jednajících osob (většinou s udáním obsazení) mimo jiné i krátké shrnutí obsahu opery. Kdo se chtěl dozvědět víc, ten samozřejmě mohl souběžně číst úplný text díla: s tím nebyl problém, hlediště totiž zůstávalo až daleko do 19. století osvětlené. Díky „knížecce“ neušla literárně zainteresovanému divákovi žádná

z nuancí poetického textu, ať už byl přednes pěvců jakkoli nesrozumitelný. Při provádění italských oper v cizině (Anglie, Německo) se libreto většinou tisklo dvojjazyčně – obsah a doslovné znění zjevně měly stejnou důležitost.

Literární věda dostatečně vnímavá vůči významu „druhově hraničících textů“ (Schwellentexte)⁵ by ve starších librettech nepochybně našla vděčný studijní objekt. Jakožto programové brožurky *avant la lettre* obsahují kromě vodítek usnadňujících porozumění také údaje o inscenaci: v benátských librettech 17. století většinou nacházíme věnování, předmluvu básníka-autora libreta, shrnutí obsahu, seznam jednajících osob, stejně jako výčet scénických dekorací a baletních vložek; alespoň některé z těchto rubrik jsou obsaženy i ve většině pozdějších textových brožur. Mají tak význam nejen pro historicky orientovanou divadelní vědu, nýbrž i pro literárněvědné zkoumání libret, protože odrážejí například představy libretistů o operní poetice a estetice.

Pokud má zainteresovaný divák možnost sledovat text slovo od slova, smí si libreto činit nárok na stejnou literární hodnotu jako mluvené drama a skutečně existují milovníci libret, kteří operní texty sbírají a snad i opakovaně čtou. Pro velkou, patrně převážnou část obecnosti se samozřejmě jedná o „užitou“ literaturu (Gebrauchsliteratur) v nejužším slova smyslu: divák „použije“ brožuru jako pomůcku pro porozumění dílu během představení, načež ji nechá ležet v divadle nebo zahodí. Jakkoli se před Mozartem veškeré autority shodují v tom, že v opeře je text důležitější než hudba, většina publika se, jak se zdá, zajímala především o pěvecké umění interpretů. Libreto se nanejvýš zběžně prolistovala a to je na nich také vidět: často jsou vytištěna nedbale a na špatném papíře.

V 19. století se pozornost publika soustředí ještě silněji na vizuální stránku operního představení. Zvyk souběžně číst libreto se pozvolna vytrácí.⁶ Zároveň se ale s tím, jak narůstá význam orchestrálního partu, nadále snižuje srozumitelnost zpívaného textu.

¹ Pozn. red.: Studie je zkrácenou a redakčně upravenou verzí první, teoreticky zaměřené části knihy německého romanisty a libretologa Alberta Giera *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998). Z německého originálu *Das Libretto. Definition und Forschungsperspektiven* přeložila Magdalena Havlová.

² Srv. Hacks, P.: *Versuch über das Libretto*, in: *týž: Oper*, München 1980, s. 209.

³ Srv. jeho dopis otci ze 7. 5. 1783.

⁴ Srv. Mori, E.: *Libretti di Melodrammi e balli del secolo XVIII*. Fondo Ferraioli della Biblioteca Apostolica Vaticana, Firenze 1994, s. 6.

⁵ Srv. k tomu principiálně Genette, G.: *Seuils*, Paris 1987. Genette přirozeně projevuje zájem především o vyprávěcí literaturu určenou k individuální četbě.

⁶ Souběžné čtení bylo znemožněno zatemněním hlediště, jež se plně prosadilo teprve pod vlivem Richarda Wagnera, i když technické předpoklady k němu byly dány již od počátku 19. století (zavedení plynového osvětlení v divadle). Srv. Dent, J. – Smith, P.: *Libretto*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, Vol. 10, London 1980, s. 821–823, speciálně 823.

Diváci vnímají slova, jejichž smysl jim zůstává skryt, stále více jako *quantité négligeable* a mohou se v tomto hodnocení cítit utvrzování literární avantgardou, která právě ty nejúspěšnější z libretistů stihá jízlivým posměchem.⁷ Velká nakladatelství jako Philipp Reclam v Lipsku se starají o to, aby texty běžného operního repertoáru byly k dostání za vhodnou cenu a vydání německých libret jsou také jakž takž spolehlivá – cizojazyčné texty oproti tomu bývají zhusta nesmírně špatně přeloženy,⁸ takže je namísto otázka, zda obecně rozšířené předsudky ohledně libretistů- břídilů, odívajících nekoherentní děj do mizerných veršů, nemají z velké části svůj původ v německých verzích italských a francouzských oper (ve Francii platí totéž pro překlady z italštiny a němčiny – Wagner! atd.). „Pro teorii je [libreto] tou částí opery, již nestojí za to se zabývat“⁹ – ve druhé polovině 19. století (a vlastně i dnes) by operní publikum z valné části tuto větu nejspíš podepsalo.

Skladatelé ovšem, jak se zdá, vidí věc jinak. Již od dob Mozartových svědčí nesčetné dopisy hudebníků o intenzivním, i když často bezúspěšném pátrání po *conditio sine qua non* opery: po dobrém libretu.¹⁰ Text tudíž patrně není tak úplně nedůležitý, ledaže bychom se snad chtěli domnívat, že špatné libreto může operu zkažit, zatímco libreto dobré je tím lepší, čím méně je obecnostvo vnímá – což by znamenalo, že absolutně nic neříkající text je vůbec ze všeho nejlepší.

⁷ Srv. např. Pendle, K.: *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor 1979; Smith, P. J.: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1970.

⁸ Ke komplexním dějinám operního překladu, jež by mohly být smysluplně pojednány pouze v mezinárodním srovnání, tato studie nepřihlíží; pro počáteční orientaci srv. Honolka, K.: *Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musikalischer Texte*, Wilhelmshaven 1978.

⁹ Srv. Hacks, op. cit., s. 209.

¹⁰ Srv. Mozart (Brief vom 7. 5. 1783, in: Mozart, W. A.: *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, uspoř. W. A. Bauer a O. E. Deutsch, Bd. 3, Kassel etc. 1963, s. 268): „prohlédl jsem dobře sto a možná víc knížeček – leč nenašel jsem skoro ani jedinou, s níž bych mohl být spokojen“. Podobné výroky dalších skladatelů viz Nieder, Ch.: *Von der Zauberflöte zum Lohengrin. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, s. 31 a dále; Chabrier, E.: *Correspondance réunie et présentée par R. Delage & F. Durif*, Paris 1994, passim; etc.

Pro objasnění této a dalších otázek je nanejvýš nutné popřemýšlet o podstatě a specifických znacích operního libreta, o možnostech, jež se libretistovi nabízejí, a tlacích, kterým podléhá. Východiskem dalších úvah musí být definice, postihující veškeré formy a podoby libreta – a to je, vzhledem k veškerým změnám, jimiž tento literární druh v průběhu své zhruba čtyřsetleté historie prošel, úkol vskutku nelehký.

Podstatnou charakteristikou dramatických textů je jejich plurimedialita,¹¹ spojení optických a akustických (zpravidla jazykových a nejazykových) výrazových prostředků. Sféra hudebně dramatická by se tak definovala kontinuálním¹² užitím hudby jako centrálního výrazového prostředku;¹³ dále by pak bylo namísto rozlišovat mezi hudebně dramatickými typy děl bez jazykově manifestovaného textu (jako je například hudbou doprovázená pantomima nebo určité formy tanečního divadla) a těmi, jež pracují také s verbálními výrazovými prostředky.

Formy dramatického ztvárnění kombinující hudbu s literárním textovým substrátem (respektive s dalšími výrazovými prostředky) jsou v evropské tradici již od dob klasické antiky více méně nepřetržitě doložitelné a objevují se i v četných mimoevropských kulturách; v rámci literárního systému tudíž celek textů užitých v hudebně dramatických dílech vytváří nadčasově konstantní, nikoliv pouze na určitou epochu vázanou třídu.¹⁴ K historicky doložitelným druhům, v nichž se hudebně dramatické ucho-

¹¹ Srv. k tomu Pfister, M.: *Das Drama. Theorie und Analyse* (UTB, 580), München 1994, s. 33; jako další kritéria pro definici podstaty dramatická vyjmenovává „bezprostřední překrývání vnějšího a vnitřního komunikačního systému“, „performativní komunikaci“ a „kolektivitu produkce a recepcí“.

¹² Tím jsou vyloučena mluvená dramata, obsahující pouze jednotlivé písňové vložky, instrumentální mezihry apod.

¹³ Prohlásit hudbu za nejdůležitější výrazový prostředek vůbec se zdá být problematické: v operě a příbuzných druzích připadá slovu, v tanečním divadle pak řeči těla představitelů zhruba týž význam.

¹⁴ V terminologii K. W. Hempferse (*Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973): nikoliv druh, nýbrž způsob tvorby, srovnatelný s epičným, komičným, dramatičným všeobecně atd. Aplikace tohoto rozlišení na hudebně dramatickou oblast viz již Mehlretter, F.: *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt etc. 1994, s. 10.

pení profiluje, náleží raná řecká tragédie a komedie,¹⁵ určité formy středověkých duchovních her a jejich barokní modifikace,¹⁶ populární melodram 19. století a další.

Snad nejdůležitějším hudebně dramatickým druhem je (alespoň v evropské divadelní tradici) právě libreto: jeho historie nemá (zatím) konce, zato však má zcela jistě začátek, daný uvedením Periho *Dafne* (1598). Do rubriky „Libretti“ má jinak smysl zahrnout texty oper, operet a muzikálů; přechody mezi komickou operou a operetou, operetou a muzikálem jsou (každopádně v určitých dobách) plynulé. Následně budeme pojem používat převážně ve vztahu k operě.

Prestižní lexikon libreto definuje jako „text, určený ke kompozici, jehož obsah a forma jsou v rozhodující míře utvářeny s ohledem na toto určení“.¹⁷ To by ovšem vylučovalo fenomén takzvané „literární opery“ (Literaturoper); starší a novější činoherní dramata, skladateli 20. století ve větší či menší míře krácená, avšak jinak takřka v nezměněné podobě zhudebňovaná, rozhodně nejsou per definitionem určena ke kompozici. Přesto se ale ukazuje, že v dramaturgickém ohledu neexistují žádné zásadní rozdíly mezi „literárními operami“ a staršími librety, či jinak řečeno: činoherní text se zjevně hodí ke zhudebnění pouze tehdy, když od samého počátku vykazuje znaky přibližující jej libretu.¹⁸ Jako libreto se tudíž dá označit nejen předloha přímo určená ke zhudebnění, nýbrž každý dramatický text, jenž se dá zhudebnit; tato definice v sobě zahrnuje kromě zmíněné „literární opery“ i hudební drama wagnerovského typu.

¹⁵ „Hudba, tanec a divadlo tvořily v raných dobách řecké kultury nerozdílnou jednotu.“ Srv. Brauneck, M.: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 1. Bd., Stuttgart-Weimar 1993, s. 51.

¹⁶ Srv. např. Wiesmann, S.: *Das Wiener Sepolcro*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*, hrsg. von A. Gier, Heidelberg 1986, s. 25-31.

¹⁷ Abert, A. A.: *Libretto*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 8, Kassel etc. 1960, s. 708; srv. také Mehlretter, op. cit., s. 10.

¹⁸ Podobně Mehlretter (op. cit., s. 12) se překvapivě vyslovuje pro ostré rozlišení libreta a zhudebněné činohry.

Nejnápadnějším a zároveň nejvíc vnějškovým znakem libreta je jeho *poměrně malý rozsah*.¹⁹ Ferruccio Busoni v roce 1926 mínil, že „zhudebněný text vyplní zhruba třikrát tolik času jako text mluvený. Operní text by tedy měl být o dvě třetiny kratší než text činohry.“²⁰ Očekávání (či tolerance) publika co se délky operního večera týče samozřejmě podléhá dobovým konvencím: Boitův *Mefistofeles* propadl v neposlední řadě i proto, že premiéra (1869) trvala více než pět hodin.²¹ Pro barokní operu by to nebylo nic neobvyklého – Metastasiova libreta obsahují zhruba 1500 veršů, zatímco 19. a 20. století jen výjimečně překračuje hranici 1000 veršů²² (vzhledem k rozdílné délce veršů zde ovšem absolutní čísla mají pouze omezenou výpovědní hodnotu). Poměr rozsahu textu u opery a mluveného dramatu je v 17. a 18. století spíše nutno udat jako 1 : 2 či 1 : 1,5 než jako 1 : 3.²³

Další zvláštnost libreta byla opakovaně popsána, a sice z různých aspektů: jedná se o specifický *vztah mezi statikou a dynamikou*, který také určuje *poměr jednotlivých částí k celku*. Carl Dahlhaus staví proti „kontinuálnímu času v činohře“ „diskontinuální“ čas opery.²⁴ Zatímco se recitativy „alespoň blíží mluvnému tempu reálných dialogů“, v áriích a ansámblech se časový průběh natahuje až k extrému zastavení. Činohra podle všeho podobná

¹⁹ Srv. již Istel, E.: *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto* [sic!] von „Figaros Hochzeit“, Berlin-Leipzig 1914, s. 73.

²⁰ Busoni, F.: *Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper*, in: *týž: Wesen und Einheit der Musik*, ed. J. Herrmann, Berlin-Halensee-Wunsiedel 1956, s. 10-30, zvl. 26; cit. také in: Grell, P.: *Ingeborg Bachmanns Libretti*, Frankfurt etc. 1995, s. 173.

²¹ Srv. Damm, R. - Voss, E.: *Arrigo Boito (Mefistofele)*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper - Operette - Musical - Ballett*, hrsg. von C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von S. Döhring, Bd. 1, München-Zürich 1986, s. 391.

²² Do tohoto vývoje zapadá i skutečnost, že zhruba od konce 19. století získávají kvantitativně i kvalitativně na významu operní jednoaktovky. Srv. Kirsch, W.: *Musikdramaturgische Aspekte des Operneinaktors*, in: Herget, W. - Schultze, B. (ed.): *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, Tübingen 1996, s. 111-131, speciálně 113.

²³ Vezmeme-li v úvahu oněch celých 2202 veršů jednoho libreta, jež vytvořili Zeno a Pariati.

²⁴ Dahlhaus, C.: *Zeitstrukturen in der Oper* [1981], in: *týž: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg 1983, s. 25-32, zvl. 25.

setrvání v klidu nezná; rychlost jevištní mluvy se nikterak příliš neliší od běžného hovoru.²⁵ Na činohru se „dramaturgicky a v časové struktuře“ orientuje i wagnerovské hudební drama.²⁶

Nejpozději zde je jasné, že Dahlhaus se (příliš) jednostranně soustředí na utváření dialogu: Wagnerova „hudební próza“ podobně jako řeč postav v činohře nezná textové repetice; to ji spojuje s „reálným“ slovním vyjadřováním a odlišuje od „diskontinuálního“ hudebního diskurzu číslové opery (Nummernoper). Jestliže v árii či ansámblu stojí čas, není to pouze a jenom záležitostí opakování jednotlivých veršů. Každé „číslo“ je po stránce jazykové (jakožto strofický či strofám podobný útvar) a hudební samo o sobě uzavřené; z toho vyplývá (tu více, tu méně vyhraněná) kruhová struktura (zirkuläre Struktur), stojící v příkrém protikladu k lineární povaze dialogu. Je lhostejné, zda árie „zveřejňuje“ (pro publikum) nevyřčené myšlenky jednající osoby nebo je koncipována jako osamělý monolog či oslovuje (němého) adresáta – přímou odpověď zpravidla nevyžaduje a vlastně ani nepřipouští.²⁷ Jakožto statický obraz určitého duševního stavu směřuje vždy jen k sobě samé, neznajíc žádné „předtím“ ani „potom“.

K dosažení tohoto účinku však není zapotřebí ani strofické formy textu, ani analogické hudební struktury (či dokonce uzavřených čísel). Wagnerova hudební dramata sice neobsahují árie, uzavřené „momentky“ individuálních citových poloh však jsou – nejen v *Tristanovi* – všudypřítomné. Totéž platí i pro jisté typy činoher:²⁸ v romantickém dramatu Victora Huga bývá sdělovací funkce řeči často zastíněna překypující rétorikou velkých tirád. M. de Saint-Vallier ve hře *Le roi s'amuse* (*Král se baví*) vlastně neběduje nad zneuctěním své dcery, spíše se ve více než osmdesáti verších opájí *pózu* žalobce a mstitele.²⁹ Na takovou řeč král nemůže odpovědět, nýbrž může pouze zareagovat: zkrátka nechá Saint-Valliera zatknout (verš 381/82). Monolog, jenž svou funkcí odpovídá árii, se, jak se

²⁵ Srv. také Pütz, P.: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970, s. 52.

²⁶ Dahlhaus, op. cit., s. 28.

²⁷ To zvlášť zřetelně ukazuje opera seria, kde většina árií víceméně provází odchod hrdiny ze scény.

²⁸ Na podobnost „mnohých scén v Kleistových dramatech“ s operou poukazuje i Dahlhaus in *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, s. 33.

²⁹ I 5, verš 307–394, srv. Hugo, V.: *Théâtre. Amy Robsart – Marion de Lorme – Hernani – Le roi s'amuse*, éd. par R. Pouillart, Paris 1979, s. 484–486.

zdá, rozvíjí ze scénické představy: M. de Saint-Vallier vtrhne do sálu a stane před králem, tak jako socha komtura před Donem Giovannim (respektive Molierovým Donem Juanem), jeho řeč je jazykovým ekvivalentem důrazně hrozivého gesta.

Kontemplativní operní ansámbl má svou analogii (svůj vzor) v *tableau*, jež se, počínaje Diderotem, stalo podstatnou součástí měšťanského dramatu. V okamžiku nejintenzivnější emocionální účasti diváka herci strnou a stávají se „živým obrazem“, aby publikum mohlo v klidu popatřit na rodinu, znovu spojenou po dlouhém utrpení, na triumf ctnosti nad zlosynem atd. O citech jednajících postav výmluvně hovoří nejen jejich mimika a gestika, nýbrž i pozice na jevišti: ztracený syn se vrhá otcí do náruče, sourozenci se tísňí kolem něho, zatímco padouch osaměle stojí stranou. Čas není pouze zastaven, je zrušen: z prostorové simultaneity obrazu se dá pochopit sukcesivní postup příběhu od minulosti (tj. intrik ničemníka a zkoušek, jimiž museli projít ti „dobří“) až po šťastnou budoucnost.

Opera jakožto „drama absolutní přítomnosti“³⁰ se skládá z jednotlivých, povětšinou statických obrazů, které jsou sice *syntagmaticky* spjaty v příběh s výchozím a cílovým bodem; jako distinktivní jednotky se však zároveň začleňují do systému *paradigmatických*, to znamená reálný časový průběh transcendentních, respektive jej pomíjejících souvztažností. Nositeli smyslu jsou převážně či dokonce výlučně struktury paradigmatické.³¹

Poslední obraz opery *Trubadúr* (IV, 2) od S. Cammarana a G. Verdiho³² ukazuje Manrika v žaláři, na dně jeho existence: nejenže je vydán na pospas Lunovi, jenž je jeho nenáviděným sokem, ale dokonce má za to, že jej Leonora zradila. Průběh dění nám ozřejmuje, jak se do této situace dostal: aby zachránil Azucenu před smrtí na hranici, vedl cikány do boje proti Lunovým vojákům (III, 6), jimž podlehli. Manrico byl zajat.³³ Bezmoc vězně však stojí v protikladu k vítězstvím, jichž coby válečník a milenec dosáhl. První tři dějství pokaždé končí sku-

³⁰ Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, s. 27.

³¹ To platí i pro hudbu: Dahlhaus (*Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, s. 18) poukazuje na to, že „formujícím principem opery /.../ není prosté řazení, nýbrž seskupování; dispozice navzájem od sebe oddělených částí, jejichž posloupnost podléhá přísné scénicko-hudební kalkulaci“.

³² Cit. dle *Tutti i libretti di Verdi*, ed. L. Baldacci, Milano 1975, s. 269–291.

³³ Porážku a uvěznění si můžeme představovat (jako skrytý děj) v intervalu mezi 3. a 4. aktem.

tečným či předjímaným triumfem Manrika: Leonora mu dává přednost před Lunou (I), jenž jí nedokáže zabránit v tom, aby následovala muže, nad nímž byla vyřčena kletba (II) a jenž poté pln naděje vede cikány do boje (III). Dalo by se usuzovat, že Manrico, jehož možná přemrštěné sebevědomí je zpočátku jakoby výzvou celému světu, nakonec musí poznat své vlastní hranice, avšak není tomu tak. Tento romanticky rozervaný charakter v sobě od samého začátku nese jak vůli k vítězství, tak předzvěst ztroskotání. Když Leonora (jdoucí za zvukem Manrikova hlasu!) ve tmě noci obejmě Lunu, obviní ji její vyvolený z nevěry (I, 4) - podle všeho přímo očekává, že jej zradí. Na druhé straně ji v posledním obraze neprávem podezírá, že se Lunovi oddala - Leonorina věrnost až za hrob je Manrikovým posledním triumfem.

Tento příklad ukazuje zvláště jasně, že libreto zrcadlí *skutečnost vnitřního prožívání*, které nepodléhá zákonům času: protikladné pocity, různorodé zlomky vzpomínek jsou ve vědomí přítomny současně, myšlenky „dělají skoky“ a ani ve snu není bezprostřední střídání jedné představy (obrazu) druhou ničím neobvyklým. Kausalní souvislosti přitom mají menší význam než opozice a ekvivalence. Kolektivní zkušenosti jsou uchovány v populárních vyprávěcích formách, jako například v pohádkách; v pohledu těchto vyprávění na svět hrají extrémní kontrasty rozhodující roli.³⁴ Také „mytické myšlení [vychází] z uvědomování si určitých protikladů a [směřuje] k jejich postupnému vyrovnání“.³⁵

Tak jako v pohádkách a mýtech, je i libreto vnější realita šifrou vnitřní zkušenosti; záliba libretistů v mytologických i (od 18. století) pohádkových předlohách není na tomto pozadí ničím udivujícím. Toto (kolektivně a individuálně) psychologické zaměření druhu nelze vydělit z kontextu opery jakožto multimediální umělecké formy; hudba, jíž se tradičně připisuje schopnost učinit slyšitelným nevyslovené, respektive nevyslovitelné, nadto spočívá „na ontologickém základě principu opakování a protikladu, na napětí mezi iden-

³⁴ Srv. Horn, K.: *Kontrast*, in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, ed. R. W. Brednich aj., Bd. 8, Fasz. 1, Berlin 1994, s. 245-252.

³⁵ Lévi-Strauss, C.: *Die Struktur der Mythen [The Structural Study of Myth, 1955]*, in: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von H. Blumensath, Köln 1972, s. 40.

titou a jinakostí“³⁶ jak např. ukazuje struktura da capo árie (přechod od identity [A] k jinakosti [B], pak opakování téhož, tj. identity [A]).

Proti „spíše dynamické konfliktové struktuře dramatu“ (nebo, lépe řečeno, určitého typu dramatu) stojí „spíše statická kontrastní struktura opery“, respektive libreta.³⁷ Četné texty spočívají na bázi centrální opozice, jež je ztělesněna různými postavami a v syntagmatické řadě situací osvětlena ze všech stran. Přitom se stává spíše zřídka, aby jeden z obou principů zcela zvítězil; cílem se tu zdá být spíše jejich vplynutí do syntézy.³⁸ Kladní hrdinové a hrdinky tak, jak je ukazuje italská opera seria, se nerozhodují pro rozum a proti citům, nýbrž překonávají nerozumné emoce (například lásku k partnerovi, jenž jim není roven stavem) a (rozumně) volí spojení, vhodné v ohledu jak soukromém, tak politickém.

Protiklady se mnohdy střetají v jedné a téže jednající postavě, jako je tomu třeba u četných případů problematické totožnosti tak, jak je prezentuje opera buffa i seria. Ať už se určitá osoba vydává za někoho jiného či například nějaký nalezenec nezná svoje pravé jméno - téměř vždy se pravá a přijatá identita formují v extrémních bodech sociální hierarchie, aristokratka se stává služkou,³⁹ král pastýřem.⁴⁰ Na druhé straně se mohou protagonistovy konflikty promítat navenek a ztělesnit v protikladných figurách: v *Čarostřelci* představuje Agáta světlou a Kašpar temnou stránku Maxova charakteru. Za vítězstvím dobra nad zlem se může skrývat násilím potlačená touha po smíření protikladů.⁴¹ Výklad antitetických struktur v pohádkách a mýtech stejně jako jejich analogií v libretech je nejspíše možný prostřednictvím psychoanalýzy.

³⁶ Picard, H. R.: *Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur*, in: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, hrsg. von A. Gier und G. W. Gruber, Frankfurt etc. 1995, s. 35-60, zvl. 35.

³⁷ Srv. Koebner, T.: *Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für die „Opera impura“*, in: *Für und Wider die [sic!] Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, hrsg. von S. Wiesmann, Laaber 1982, s. 65-81, zvláště 74; zdůraznil A. G.

³⁸ Paralela k tomu, jak mytické myšlení popsal Lévi-Strauss, je zjevná.

³⁹ Např. v Goldoniho hře *La buona figliuola*.

⁴⁰ Srv. Gier, A.: *Hirten und Könige. Händels Tolomeo-Libretto und seine Vorlage*, in: Programmheft Opernhaus Halle. *Tolomeo [...]* von Georg Friedrich Händel, sezóna 1995/96, s. 15-21.

⁴¹ Srv. také poznámky k *The Rake's Progress* Auden/Kallmana a Stravinského.

Opeře blízká dramaturgie kontrastu se může vyskytovat i v mluveném divadle – to dokazují nejen dramata Victora Huga, nýbrž např. i Maeterlinckovo symbolistní divadlo a v neposlední řadě také všechny starší i novější činohry, jež se nikterak nebrání transpozici pro jeviště operní (viz Literaturoper). Na druhé straně se antitetická struktura vyjevuje v libretu celkově zřetelněji než v mluveném dramatu. Tady patrně skutečně hraje roli rozdílná zkušenost času: pouze ve spojení s hudbou dokáže scénicky realizovaný text vzbudit dojem, že čas stojí. V činohře vykazuje sama v sobě uzavřená řeč, jako je zmíněný Saint-Vallierův výstup ve hře *Le roi s'amuse* (viz výše), alespoň určitou vnitřní dynamiku, text árie (či zpívaného monologu) oproti tomu krouží sám kolem sebe, když libretista předjímá uzavřenou strukturu možné kompozice. Opozice (a ekvivalence) však jsou tím snáze poznatelné, čím ostřeji se prvky, jsoucí ve vzájemném vztahu, vyčleňují z časového kontinua průběhu děje.

Operní postava může myšlenky, které jí v několika sekundách prolétnou hlavou, shrnout v árii, jejíž přednes zabere dlouhé minuty.⁴² Jestliže se průběh času na jevišti dá urychlit či zpomalit, přestane se čas děje kryt s časem jeho prezentace, podobně jako je tomu s vyprávěným časem a časem vyprávění samého v narativních textech.⁴³ To platí jak pro činohru,⁴⁴ tak pro hudební divadlo, přičemž se ovšem za pomoci hudebních prostředků dá obměňovat i rychlost mluvy v dialogu, což mluvené drama umožňuje pouze v omezené míře; proto se rozdíl mezi reálným časem a časem fiktivním v opeře vnímá jako podstatně nápadnější.

Dahlhaus v tom spatřuje znak „estetické přítomnosti autora“ v opeře,⁴⁵ kterou spojuje s přítomností prostředkující instance vypravěče v románu. Připomínka Richarda Wagnera, který dění na jevišti komentuje v leitmotivech melodie orchestru, ukazuje, že „autorem“ je míněn skladatel; hudba zpravidla (například co se rozdílů mezi recitativem a árií týče) rozvíjí především to, co je

⁴² Pfister (op. cit., s. 373) v takovýchto případech nechce hovořit o natahování (rozpínání), nýbrž o zrušení času, „neboť tyto vnitřní psychologické pochody již nejsou chronometricky postihnutelné“.

⁴³ Srv. Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, s. 26.

⁴⁴ Každopádně však je rozpínání (natahování, prodlužování) času v činohře méně časté, než jeho smršťování (urychlování). Srv. Pfister, op. cit., s. 372. K rozdílu mezi „fiktivním a reálným časem hry“ všeobecně tamtéž, s. 369–374.

⁴⁵ Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, s. 26.

dáno textem. Tím pádem je nejen opera epickou formou divadla, nýbrž i libreto epickým typem dramatu.⁴⁶

Různě vyhraněné tendence k *epizaci* můžeme pozorovat ve všech dobách a u četných dramatických druhů; v libretu však jsou nepochybně velice zřetelné. *Samostatnost částí* v kontextu⁴⁷ jsme popsali jako nutný předpoklad struktury kontrastů, která je pro libreto typická. V opeře 19. století se jednota času a místa nezachovává od počátku do konce, nýbrž pouze v rámci jednotlivých obrazů (dějství), která se tím stávají uzavřenými jednotkami; libretisté ovlivnění romantickou estetikou dramatu tuto skutečnost zdůrazňují tím, že dávají každému dějství vlastní název (např. Cammarano v opeře *Trubadúr*).

Texty barokních árií propůjčují výraz afektu reakce na danou situaci. Árie zpívané jednou a touž jevištní postavou ukazují jakožto statické obrazy duševního stavu různé (mnohdy rozporné) fazety její povahy; přitom se ani tolik nejedná o individuální charakterizaci jako o exemplární předvedení správného a nesprávného chování. Tento (didaktický) obsah se odhaluje prostřednictvím komplexní sítě vztahů mezi áriemi a jejich texty; proto také celek nikterak neutrpí, pokud se jednotlivé árie škrtnou či nahradí jinými. Samozřejmě se přitom poruší souvztažnosti, poněvadž však téma zůstává stejné a situace stejně jako myšlenkové a výrazové formy vykazují vysoký stupeň standardizace, je téměř nevyhnutelné, aby i nová konstelace árií dávala smysl, byť – a to pravděpodobně – lehce modifikovaný.

Stejně nepevná jako v barokní opeře je i textová podoba operety, kde jsou hudební vložky a aktualizující extempore v dialogích na denním pořádku. To umožňuje *epizodní strukturu*⁴⁸ společná veselohře a různým modifikacím komické opery (k nimž lze počítat i operetu). Až do konce 18. století (a dál) je nositelem děje v „komedii“ zpravidla zamilovaný pár, pouštějící se do zdánlivě marného boje s odporem rodičů, poručníka atd. a dosahující na

⁴⁶ Něco podobného má patrně na mysli i P. Conrad (*Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley-Los Angeles-London 1977, s. 1), když vyslovuje tezi, že nikoli drama, nýbrž román je literárním druhem analogickým opeře.

⁴⁷ „Zrušení finality“, srv. Pfister, op. cit., s. 104.

⁴⁸ Dále podle Warning, R.: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in: *Das Komische*, ed. W. Preisendanz a R. Warning (Poetik und Hermeneutik, 7), München 1976, s. 279–333, zvl. 289 a dále. – O afinitě komedie k epicku srv. také Pfister, s. 106 a 118.

konec svého cíle, tj. sňatku (tak jako Almoviva a Rosina v opeře *Lazebník sevílský*, autoři C. Sterbini a G. Rossini). Tyto figury však zůstávají podivně nevýrazné, v centru stojí jejich rivalové, například zamilovaný obstarožní muž (jako Bartolo), nebo naopak mazaný služebník (jako Figaro), kteří se milencům snaží pomoci. „Komično“ je výlučně jejich záležitostí: vše, co podniknou, ztroskotá (Figarovy pokusy vpašovat Almovivu do Bartolova domu nevyjdou a nezdařený únos Rosiny skončí sňatkem pouze díky šťastné náhodě), oni však jsou nepoučitelní a zkoušejí i nadále svoje štěstí stejnými, pramálo vhodnými prostředky.

Počet komických figur a epizod, v nichž vystupují, se dá na účet „toho druhého“ děje téměř libovolně zvyšovat, takže v krajním případě zbude pouhá revue jednotlivých komických scén;⁴⁹ to samozřejmě platí především pro žánry, v nichž zabírá hodně prostoru parodie, jako je opera comique raného 18. století nebo operety Jaquese Offenbacha a jeho současníků.

Jiné formy epizace získávají na významu teprve v libretu 20. století: hudební theatrum mundi jakožto *ztvárnění skutečnosti v její úplnosti*⁵⁰ a *zavedení prostředkující instance*, jež zřetelně přebírá funkci vypravěče v narativním textu.⁵¹ Drama všech dob krom toho disponuje obdobou auktoriálního vypravěčského komentáře: když některá z postav (zvláště v monologu) popisuje své pocity s ostrozrakostí analytika, jež „překračuje hranice psychologické pochopitelnosti“,⁵² funguje zjevně jako hlásná trouba (vševědoucího) „vypravěče“, stojícího mimo hru. Takovéto prolomení perspektivy figury najdeme v libretu patrně častěji, než v mluveném dramatu (i když ani tam není jevem nikterak řídkým). V 17. a 18. století obsahuje převážná většina áriových textů, v 19. a 20. století přinejmenším významné procento zpívaných monologů podobná „transpsychologická“⁵³ hodnocení.

Nesrovnatelně těžší je vyvinout jevištní děj důsledně z perspektivy jedné hrající postavy nebo názorně demonstrovat (nevyřčené) pocity různých figur. Příslušné techniky vyzkoušela v hojnější míře, patrně pod vlivem filmu, až opera 20. století; v současnosti užívá perspektivistické způsoby ztvárnění především muzikál.

⁴⁹ Příkladem je Goldoniho *L'Arcadia in Brenta*.

⁵⁰ „Zrušení koncentrace“, srv. Pfister, op. cit., s. 105.

⁵¹ „Zrušení absolutna“, srv. Pfister, op. cit., s. 105 a dále.

⁵² Pfister, op. cit., s. 248.

⁵³ Srv. tamtéž.

Ze všech těchto úvah vyplývá, že je v libretu možno spatřovat *epickou formu dramatu*. V alespoň částečném rozporu s tím stojí Dahlhausova teze: „Substancí opery je to, co je viditelné, nikoli to, co chce být vyprávěno.“⁵⁴ „Ideální typ libreta“ má představovat „děj bez událostí, jež by mu předcházely“,⁵⁵ stejně jako je skryté dění „vypovězené za oponu“⁵⁶ „opeře principiálně cizí.“⁵⁷

Dahlhaus, jak se zdá, tady následuje jím samým na jiném místě⁵⁸ zjištěnou tendenci vidět žánr „opera seria 19. století“ jako „náznorný model“, „od něhož abstrahujeme převládající operní estetiku, jež má poté platit jakožto estetika hudebního divadla vůbec“: opera 17. a 18. století (rovněž opera buffa⁵⁹) téměř nezná děj, jenž by nevycházel z žádných předpokladů (v tištěném libretu informuje obsah – *argomento* – především o událostech, jež danému dění předcházely), a to, že se jisté peripetie neukazují, nýbrž zprostředkovávají toliko narativně (například ve zprávách, přinášených posly), si vynucovala již dobová pravidla slušnosti. Jestliže jsou na druhé straně jednotlivá dějství navzájem oddělena změnami místa a časovými skoky (což je nezřídka případ opery 19. století), pak je téměř nevyhnutelné, že se během takového intervalu přihodí něco, co pak následně musí vplynout do dialogu.

Rozpor mezi v podstatě epickým charakterem *libreta* a obraznou bezprostředností *opery* se ukazuje jako pouze zdánlivý. Viděli jsme, že pro libreto je typická dramaturgie *ukazování*.⁶⁰ Řazení

⁵⁴ Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, s. 28.

⁵⁵ Tamtéž, s. 27.

⁵⁶ Klotz, V.: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1992, s. 30.

⁵⁷ Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, s. 27. – V jiné souvislosti (*Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, s. 233) Dahlhaus samozřejmě konstatuje, že „dialog /.../ nikdy nebyl primárním či dokonce výlučným médiem dramatu“ v opeře, kde mají své pevné místo i takové „dramaturgické prostředky, jako sbor, prolog a epilog, výstupy poslů, teichoskopie a monolog“.

⁵⁸ Dahlhaus, C.: *Zur Dramaturgie der Literaturoper*, in: *týž: Vom Musikdrama zur Literaturoper*, s. 238–248, zvláště 238.

⁵⁹ Srv. např. Petroselliniho *La finta giardiniera*, zhudebněnou Anfossim a Mozartem.

⁶⁰ L. K. Gerhartz (*Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin 1968, s. 312 a d.) konstatuje nadřazenost „ukazovaného“ nad „řečeným“ v opeře; jeho srovnávací typologie opery a dramatu (s. 298–332) se

povětšině statických obrazů vede k dominanci setrvalosti nad procesualitou. Navíc se příběhy vyprávěné v libretech odehrávají převážně ve vnitřním prostoru duše; mezi „obrazy“ jsou tudíž četné „momentky“ psychologického rozpoložení jednajících postav, například ve formě textu árií. Evokační síla slova si v ničem nezadá s účinkem gesta či němých hry. Nikoliv to, co vidíme (*das Sichtbare*), nýbrž, to, co můžeme vnímat (*das Wahrnehmbare*), je, jak se zdá, substancí libreta i opery. Divák není odkázán na to, aby z vágních narážek v textu nebo ze hry představitelů musel usuzovat na vnitřní stav postav: libreto je nechává vyslovit, co cítí; hudba text vykládá, obohacuje jej a činí slyšitelnými nuance, které nejsou přístupné pojmové fixaci; scénická realizace se občas může cítit nucena převést to, co zprostředkovává jazyk, do optických znaků. Diskrepance mezi obrazem a vyprávěním se z toho ovšem vyvozovat nedá; vyprávění v libretu nemůže být jiné než obrazné.

Výčet podstatných atributů libreta by tudíž vypadal následovně: (1) STRUČNOST; (2) DISKONTINUÁLNÍ ČASOVÁ STRUKTURA; (3) SAMOSTANOST JEDNOTLIVÝCH ČÁSTÍ; (4) KONTRASTNÍ STRUKTURA; (5) PRIMÁT VNÍMATELNĚHO.⁶¹

však zakládá na úzkém pojmu „dramatična“, tak jak jej razila estetika německé klasiky, což vede k četným problematickým závěrům.

⁶¹ Srv. také Fricke, H.: *Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper*, in: *Oper und Operntext*, hrsg. von J. M. Fischer, Heidelberg 1985, s. 95–115, zvl. 96 a dále. Fricke rozlišuje mezi librettem (*Libretto*), jež většinou staví na literární (epické či dramatické) předloze a do 19. století dominuje, a takzvanou *Literaturoper*; od činohry (která není nikterak blíže definována) se libreto liší v šesti aspektech, z nichž čtyři se vyskytují i v našem výčtu znaků: „zestručnění“ (odpovídá 1), „znehynělé dějové situace“ a „simultaneita“ (2), „znatelné zdůraznění“ (5). Fricke krom toho uvádí „lyrické příležitosti k pěveckému projevu“ (myslena je zde árie jakožto uzavřená forma, jejíž text je „potenciálně samostatnou básní“, srv. (3)) a „implicitu“. Při tomto posledním znaku se zprvu zdá, že se jedná o volbu libretisty („možnost *zamlčení* v textu, k čemuž posléze přistupuje hudba jakožto druhá nezávislá výrazová rovina vedle roviny jazyka“, zdůr. A. G.), avšak konstatování, že hudba „může říci víc, a někdy dokonce něco zcela jiného nežli znění textu“ jasně ukazuje, že zde není řeč o libretu jakožto zhudebnitelném textu, nýbrž o konkrétním zhudebnění. – Koebner (op. cit., s. 65–81, zvl. 70–73) vypočítává čtyři znaky libreta (respektive „přizpůsobení“ v případě libretistického zpracování literární předlohy): jednoduchost (=1), situace („Situace transponuje procesualitu děje do vizuálního tableau“, s. 71; = 3 a 4), emoce („Poloha ar-

Cílovou formou libreta je epické (otevřené), nikoli aristotelské drama;⁶² což znamená, že není třeba rozlišovat mezi librettem a mluveným dramatem – na zjevné společné rysy libret a těch mluvených dramát, které nelze počítat k aristotelskému typu, bylo již poukázáno – nýbrž mezi librettem a dramatem uzavřené formy, jež se historicky vyhranilo v typ klasické (aristotelské) tragédie.⁶³ Ta ovšem byla od dob renesance považována za absolutní kritérium, jímž se poměřovaly dramatické texty;⁶⁴ převážně syntagmatická výstavba tragédie⁶⁵ je pak ztotožňována s organickou jednotou,⁶⁶ zatímco paradigmatická struktura otevřeného dramatu se dostává do sousedství beztvorosti. Kritiku, jíž byla některá operní libreta vystavena, je skutečně nezřídka možno zredukovat na výtku, že zkratka nejsou aristotelskými tragédiemi.

2.

Opera a libreto byly ve všech dobách tématem kritických a teoretických úvah. Libreto se však teprve od počátku 20. století stává předmětem hudebněvědných, později také literárněvědných a teatrologických analýz.

Hudební a divadelní vědci se operními texty zabývali dříve než filologové. Na počátku „výzkumu libreta“ stojí prakticky zaměřené pokusy o vytvoření operní dramaturgie;⁶⁷ historická typologie

gumentativně diskutující, brzdící reflexe dramatu, ustupuje naléhavému „sdělení“, s. 71; podobně jako 5). Koebner však zjevně přikládá absolutní význam znaku, charakteristickému pro libreto 19. století, „trpěnému podivuhodnu“ (tentoto možná poněkud nešťastně pojmenovaný znak se vztahuje na „posouvání figur, situací, emocí do arche- a prototypického, do roviny symbolu a praobrazu“, s. 73; srv. s výše konstatovanou blízkostí libreta pohádce a mýtu).

⁶² Srv. Dahlhaus, C.: *Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, s. 232 a dále. Dahlhaus používá pojmy „episch“, „nichtaristotelisch“ a „offen“ víceméně jako synonyma. Na druhé straně bylo již poukázáno na skutečnost, že k epizaci dramatu může docházet nanejvýš různým způsobem; dvojice protikladů aristotelský versus nearistotelský a uzavřený versus otevřený označují ideální typy, drtivá většina textu se však řadí mezi formy smíšené. Srv. také Klotz, op. cit., a Pfister, op. cit., s. 319 a dále.

⁶³ Srv. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, s. 39.

⁶⁴ Srv. Pfister, op. cit., s. 18.

⁶⁵ Srv. Warning, op. cit., s. 289 a dále.

⁶⁶ Tak například G. von Wilpert (*Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, s. 207) od dramatu vyžaduje „stručný a sevřený, organicky se utvářející děj“.

⁶⁷ Srv. Bulthaupt, H.: *Dramaturgie der Oper*, 2 Bde, Leipzig 1902.

vztahů mezi textem a hudbou tak, jak ji v roce 1914 nastínil Edgar Istel,⁶⁸ měla skladateli (!) poskytnout „onu minimální míru dramaturgické poučenosti“,⁶⁹ jež je nutná k úspěšné práci pro divadlo. Istel tudíž směřuje k *normativní* poetice libreta a orientuje se přitom na aristotelskou dramaturgii,⁷⁰ což vede k četným problematickým (a leckdy nepřijatelným) závěrům.

Tendence považovat určitou historicky konkrétní formu dramatu (zpravidla aristotelskou tragédií) za absolutní ideál dramatické tvorby vůbec⁷¹ se i přes četné kritické námitky dá sledovat až do současnosti.⁷² Anna Amalie Abert (1960)⁷³ shrnula distinktivní znaky libreta z pozice hudební vědy. Jasná diference mezi dramatickým, hudebním a inscenovaným textem nebyla vzhledem ke stavu bádání tehdy ještě možná; libreto je tím pádem definováno jako „text, určený ke kompozici, jehož obsah a forma jsou v rozhodující míře utvářeny s ohledem na toto určení“.⁷⁴ Jakkoli činí dojem literárního druhu, nedá se poměřovat literárními měřítky,⁷⁵ neboť slouží neliterárním (tj. hudebním) účelům. Tento názor je dodnes opakovaně zastáván, a to nejen hudebními vědci.⁷⁶

Předmětem literárněvědného zkoumání se libreto stává od 60. let minulého století; rozšířený pojem literatury a nová (například literárně-sociologická) východiska v této době dávají vzniknout novému zájmu o literaturu konzumní a triviální. Rozmach studia operní tvorby vztahujícího se k textům dokumentuje publikace prvního

⁶⁸ Op. cit., s. 18 a dále.

⁶⁹ Tamtéž, s. 45.

⁷⁰ Srv. např. jeho definici dramatična („nepřerušovaný řetěz napínavě vystupňovaných, k činům vedoucích dějů, jež organicky vyrůstají jeden z druhého a vrcholí v řešení, majícím váhu“, s. 45), skutečnost, že se odvolává na Aristotela, aby zdůvodnil přednost děje před charakterem (s. 123), a dále.

⁷¹ Srv. Pfister, op. cit., s. 18.

⁷² D. Borchmeyer staví ještě v roce 1996 (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von F. Blume. Druhé, přeprac. vydání, hrsg. von L. Finscher, Bd. 5, Kassel etc. 1994 etc., s. 1120) proti sobě „italsko-francouzskou operu od přelomu 18. a 19. století“ a „francouzskou dramaturgii od 17. století favorizovanou tektonicky uzavřenou formu dramatu“ jakožto ideální typy.

⁷³ Abert, op. cit., s. 708–727.

⁷⁴ Tamtéž, s. 708; takzvaná Literaturoper je i později zmiňována pouze okrajově, srv. s. 727.

⁷⁵ Tamtéž, s. 711.

⁷⁶ Srv. např. heslo *Libretto* in: G. von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989 [1955], s. 512 (cit. u Grell, op. cit., s. 27).

(a zatím jediného) přehledu dějin libreta (1970),⁷⁷ dále monografie především italských autorů, věnované jednotlivým libretistům,⁷⁸ jakož i četné sborníky.⁷⁹

Literární vědci dávají přednost buď srovnávání jednoho konkrétního libreta s jeho literární předlohou, nebo sledování produktivní recepcce určitého (významného) autora během vývoje opery.⁸⁰

Otázka, zda existuje specifická poetika a dramaturgie libreta, nebyla v rámci literární vědy dosud téměř diskutována.

Na závěr zmiňme některá konkrétní deziderata budoucího výzkumu. Především chybí spolehlivé *edice*: textové brožury a klavírní výtahy často nepřinášejí žádné údaje o pramenné bázi. Mezi rukopisnou a tištěnou partiturou, původním klavírním výtahem, autografem libretisty a prvotiskem libreta přitom mohou existovat značné rozdíly – nemluvě o takových komplexních případech, kdy je nutno posuzovat i zásahy cenzury do libreta apod.

Je nezdůvodnitelné rozhodnout, která z verzí má být považována za autentickou. Pro 17. a 18. století tento problém v podstatě nevyvstává, protože autoři (libretisté a skladatelé) sami nepovažovali svá díla za jednu provzdu ukončená, nýbrž zpravidla vytvářeli alternativní verze, jež platily za stejně „autentické“ jako originál. Protože tím pádem různé tisky jednoho a téhož (italského) libreta přinášejí vždy vlastní a přitom navzájem si rovnocenná znění, nabízí se (méně nákladné) řešení, a sice rezignovat na kritická vydání a místo nich publikovat faksimile;⁸¹ zjevné chyby by však rozhodně měly být korigovány.

⁷⁷ Smith, op. cit.

⁷⁸ Srv. např. Gronda, G.: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna 1990; Giuntini, F.: *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della „riforma“ del libretto nel primo Settecento*, Bologna 1994; Roccatagliati, A.: *Felice Romani librettista*, Lucca 1996; etc.

⁷⁹ Srv. např. *Oper und Operntext*, cit.; *Oper als Text*, cit.; *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung*. Ein Tagungsbericht, hrsg. von K. Hortschansky, Hamburg-Eisenach 1991; *Zwischen Opera buffa und melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von J. Maehder und J. Stenzl, Frankfurt etc. 1994; aj.

⁸⁰ Zde by se dala uvést dlouhá řada dotyčné literatury; srv. jenom Mitchell, J.: *The Walter Scott Operas: an Analysis of Operas based on the Works of Walter Scott*, Birmingham, AL 1978; Ridgway, E.: *Voltairian bel canto: operatic adaptations of Voltaire's tragedies*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 241 (1986), s. 125–154; Esquival-Heinemann, B.: *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*, New York etc. 1993.

⁸¹ Srv. např. sbírku libret Rossiniho nebo *The Librettos of Handel's Operas; The*

Pro libreta 19. a 20. století jsou kritické edice, zaznamenávající alespoň všechny důležitější varianty různých svědectví o podobách textu,⁸² žádoucí, u stěžejních děl by navíc bylo záhodno zdokumentovat spolupráci libretisty se skladatelem.

Větší spolehlivosti by se dalo docílit i bez přílišného vydávání prostředků a energie: od 19. století se skladatel většinou aktivně podílí na vzniku libreta – autentický text se tudíž dá nejspíš najít v autografu partitury, který samozřejmě nemusí být vždycky zachován a přístupný. Libreto vytištěné k původní premiéře pravděpodobně téměř vždy reprodukuje znění autografu, jež bylo i základem nastudování; přitom je ovšem nutno brát v úvahu i eventuální škrtky, k nimž se dospělo během zkoušení díla. Také klavírní výtah, zhotovený bezprostředně po premiéře a snad i v součinnosti se skladatelem, nám patrně nabídne spolehlivý text. Samozřejmě je v každém jednotlivém případě nutno přezkoumat provenienci; základním pravidlem je, že by se edice libreta měla řídit autografem partitury, přičemž náhradní možnost představuje text, vytištěný k premiéře, respektive nejstarší klavírní výtah. Odchytky od konkrétní předlohy mohou být jednoduše označeny např. závorkami či kurzívou. Především by však neměly chybět jednoznačné údaje vztahující se k podkladu vydaného textu.

Téměř zcela zanedbáván byl dosud *pragmatický aspekt recepce* libreta. Kdy a jakým způsobem se (jako text a jako kniha)⁸³ „užívalo“, je méně jasné, než by se mohlo zdát. Existující studie zřejmě implicitně či explicitně vycházejí z toho, že návštěvník opery buď během představení text sledoval, či snad dokonce teprve během přestávek pročítal; libretisté hamburské Opery na Husím trhu – Gänsemarkt-Oper – (17.–18. stol.) naproti tomu oslovovali svoje diváky jako „čtenáře dramatických textů“,⁸⁴ v jejich představě tudíž existovala alespoň volná spojitost četby s návštěvou divadla.

Librettos of Mozart's Operas, ed. E. Warburton, 7 sv., New York-London 1992.

⁸² Dosud existuje jen několik málo takových vydání; srv. např. Schneider, H. – Wild, N.: *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen 1993.

⁸³ K libretu jakožto knize srv. přehled in: Macnutt, R.: *Libretto / C. Textbuch*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von F. Blume. Druhé, přeprac. vydání, hrsg. von L. Finscher, Bd. 5, Kassel etc. 1996, s. 1239–1248.

⁸⁴ Haufe, E.: *Die Behandlung der antiken Mythologie in den Textbüchern der*

Až do počátku 20. století a dále se opery skládají v podstatě z hudebních „čísel“, která lze z kontextu díla vyjmout a poslouchat jednotlivě – pěvec může během koncertu přednést árii, milovníci hudby v 19. století si mohli své oblíbené melodie přehrávat na klavíru, hudební nakladatelství vydávala nejúspěšnější čísla ve stále nových aranžmá pro nejrůznější nástrojová či vokální obsazení, všechny ty nesčetné operní parodie 18. a 19. století⁸⁵ se zase hudby originálu dotýkají pouze bodově. Otázkou je, co se ve všech těchto případech děje s textem.

19. století zjevně „aranžovalo“ nejenom hudbu, nýbrž i libreto. V Lyonu vyšel kolem roku 1841 takzvaný „Analyse-Programme“ Halévyho úspěšné opery *Židovka* (1835).⁸⁶ Ten shrnuje děj scény po scéně, přičemž text jednotlivých árií a ansámbľů je otištěn v nezkrácené podobě. Mezi textem díla jako takovým a stručným shrnutím v operním průvodci či programové brožuře existují četné mezistupně; a nebyl by snad i operní průvodce vhodným předmětem pro výzkum libreta?

Dosud se, jak se zdá, také ještě nezjišťovalo, jaký vliv mají na vnímání textu v hudebním divadle audiovizuální média. Vydavatelství Philipp Reclam jun. používalo ve třicátých letech minulého století jako reklamní slogan konstatování, že se „tištěná libreta Reclam, považovaná za vynikající“ „veskrze osvědčila i pro rozhlas“;⁸⁷ na druhé straně ovšem můžeme vycházet z toho, že se jednotlivá čísla z oper dnes většinou poslouchají jako absolutní hudba, tj. bez ohledu na text. Zhruba posledních třicet let je navíc obvyklé inscenovat a nahrávat opery v původním jazyce. V důsledku toho pak zase vznikla nová forma zprostředkovávání textu: titulky u televizních nahrávek oper a projekce heslovitého překladu, která se

Hambürger Oper 1678–1738, hrsg. von H. Birus und W. Harms, Frankfurt etc. 1994, s. 211.

⁸⁵ Srv. např. Schneider, A.: *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jhs bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Anif/Salzburg 1996.

⁸⁶ *Analyse-Programme de La Juive, opéra en cinq actes, paroles de M. Eugene Scribe, musique de M. Halévy*, Lyon: Imp. d'Isidore Deleuze, 1841, 16 s. Na s. 2 je ohlášena „Distribution de lam piece au grand théâtre de Lyon“, uvedeny jsou však pouze „Personnages“, přičemž sloupek vyhrazený pro „Acteurs“ je prázdný (v mém exempláři jsou jména představitelů připsána rukou).

⁸⁷ Inzerát na zadní straně obalu operních libret v edici Reclams Universal Bibliothek, okolo roku 1937.

prosadila alespoň ve větších operních domech, patří jakožto koncentrát či stupeň textové redukce rovněž mezi objekty výzkumu libreta. Záměr zkoumat řečené fenomény pouze z pohledu literární vědy by přirozeně neměl valnou naději na úspěch; tím víc žádoucí se jeví interdisciplinární přístup, zahrnující otázky, kladené z perspektiv sémiotiky, psychologie vnímání a sociologie médií. Srovnání takovýchto redukováných forem textu s příslušným originálem libreta by mohlo pomoci objasnit mechanismy předávání informace prostřednictvím jazyka v hudebním divadle.

Jiří Veltruský

Sémiotika opery¹

1. Dominance hudby nad textem při operním představení

Komponování opery znamená především zhudebnění textu. I přesto není opera hudbou vokální, protože se vyznačuje zvláštním vztahem mezi zpívajícím hlasem a orchestrem a protože takto zkomponovaná skladba dosahuje dovršení až při jevištním provedení.² Někdy je text samostatné dramatické dílo, někdy dílo literární, zvláště sepsané za tímto účelem jako libreto. Mnohdy samo o osobě nemá estetickou hodnotu (často je to adaptace dramatického či beletristického díla), a i přesto skladatelovy požadavky splňuje. Ve všech třech případech má hudba dominantní postavení. Skladatel může text pozměňovat či razantně seškrtávat, a to i tehdy, když má estetickou hodnotu. Rovněž tak může dovolit, aby jazyku nebylo v důsledku hudebního zpracování rozumět.

Na straně druhé je však opera neoddělitelná od divadelní inscenace, třebaže ta může mít nejrůznější podobu. Na rozdíl od

¹ Pozn. red.: Přítomná studie je jednou z kapitol zamýšlené knihy o sémiotice divadla, na které Jiří Veltruský pracoval na sklonku svého života. Na rozdíl od většiny jeho prací o divadle a umění byla psána francouzsky. Rukopis nalezený v pozůstalosti nebyl sjednocen ani zpřehledněn; první verze knihy, kterou sestavila autorova manželka Jarmila Veltruská, tedy byla značně neúplná. Přesto takto práce již roku 1996 vyšla, a to pod titulem *Esquisse d'une sémiologie du théâtre* jako zvláštní dvojčíslo časopisu *Degrés* (č. 85–86, 172 s.). Jarmila Veltruská později do rukopisu začlenila další jeho zlomky, dodatečně objevené v příložených deskách, a tuto kompletnější verzi přeložila do angličtiny (*An Approach to the Semiotic of Theater*, 191 s.). Anglická verze knihy dosud nebyla publikována, ačkoli roku 1999 prof. Jindřich Toman (University of Michigan) přislíbil její kompletní vydání. Zde uvedená kapitola o operě (*Opera*, chapter 4), její uveřejnění laskavě umo nila paní Jarmila Veltruská, byla do češtiny překládána právě z anglické verze knihy. Autorem překladu je Pavel Drábek, revidovala Jarmila Veltruská.

² Obě hlediska zdůrazňuje Zich (1931, s. 312–15 a 15–22), třebaže argumenty pro hledisko druhé oslabuje jednak jeho odmítnutí rozlišovat mezi operou a dramatickými texty, kterým upírá literární charakter, a jednak jeho normativní postoj, který ho vede kupř. k tomu, že některé rané opery (třeba italské opery 17. a 18. století) pokládá pouze za „koncertní opery“, jež nelze považovat za „plně dramatické“ ani tehdy, když jsou inscenovány (tamtéž, s. 18).