

Srba, Bořivoj

Motivy přírodních světelných úkazů v české hudebnědramatické tvorbě období romantismu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1994, vol. 43, iss. H29, pp. [99]-129

ISBN 80-210-1285-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112145>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BOŘIVOJ SRBA

MOTIVY PŘÍRODNÍCH SVĚTELNÝCH ÚKAZŮ V ČESKÉ HUDEBNĚDRAMATICKÉ TVORBĚ OBDOBÍ ROMANTISMU

Motivy přírodních světelných úkazů – proměn světelné atmosféry během dne i noci, putování slunce, měsíce a hvězd po jejich nebeské dráze, zášlehů blesků za bouří, ohnivých sopečných výbuchů atp. – patřily mezi stabilizovanými, z díla do díla se stěhujícími kompozičně–tematickými prvky, sloužícími k charakterizaci prostředí, v evropské romantické hudebnědramatické tvorbě k prvkům nejfrekventovanějším.

Spolu s jinými takovými prvky typu *couleur locale* vyskytovaly se v této tvorbě v podstatě od samého jejího začátku. Jejich masový průnik do této tvorby nicméně nastal teprve ve chvíli, kdy vývoj techniky jevištního osvětlení pokročil natolik, že zobrazované v nich přírodní děje bylo možno ztvárnit na jevišti způsobem alespoň trochu odpovídajícím jejich průběhu v živé skutečnosti. Bezsporu byl podmíněn především procesem zavádění plynového osvětlení do evropských operních domů a pozdější postupnou elektrifikací těchto domů.

V té souvislosti nutno říci, že vývoj těchto zobrazovacích prostředků uskutečňoval se v oboustranné vzájemné závislosti hudebnědramatické tvorby a osvětlovací techniky: romantická hudebnědramatická tvorba se neustále inspirovala pokroky techniky jevištního osvětlení, tato technika na druhé straně byla požadavky kladenými na ni ze strany libretistů a skladatelů nucena neustále zkoumat možnosti věrohodného vyjádření zmíněných přírodních úkazů, a tak se i přičiňovat o svůj vlastní rozvoj.

* * *

Jako prostředků charakterizace prostředí ve smyslu požadavků na zdůraznění lokálního koloritu používala česká romantická hudebnědramatická tvorba šedesátých a sedmdesátých let 19. století rozsáhle zejména motivů proměn denní

doby vázaných na oběh Země okolo Slunce a s nimi souvisejících proměn krajinných světelných atmosfér.

Tyto prvky se ve světové hudebnědramatické tvorbě začaly sporadicky objevovat již od počátku dvacátých let 19. století, jejich frekvence vzrostla okolo poloviny tohoto století a největšího rozsahu nabyla na jeho konci.

Základní technický předpoklad jejich jevištní realizace vytvořil teprve vynález plynového osvětlení a jeho postupná aplikace do divadelní praxe. Světelné plynové rampy totiž nejen mnohem lépe než dřívější petrolejové a olejové osvětlily celý jevištní prostor, ale také umožňovaly měnit intenzitu, eventuálně barvu nažloutlého až načervenalého základního osvětlení, nehledíc ani k tomu, že kromě ramp byla nyní zhotovována také různá individuální plynová svítidla na způsob primitivních reflektorů, jimiž bylo možno přisvětlovat dílčí prostory scény, a vytvářet tak plastičtější působící světelné aranžmá i jednotlivé atraktivní světelné efekty (např. červánky). Změn intenzity osvětlení se přitom dosahovalo jednoduchým přiškrcením nebo naopak uvolněním přívodu plynu hadicí do hořáku, kromě toho byly jako dříve k dispozici speciální pohyblivé krycí masky, kterými se světla mohla podle potřeby přitlumit nebo naopak zesílit. Změn barvy osvětlení pak osvětlovači docílovali pomocí zastření světél barevnými skleněnými filtry. Bylo tedy možno proměnami intenzity a barevnosti osvětlení znázornit na jevišti proměny denní doby a k ní se vízících světelných atmosfér účinněji než za starých časů, kdy nebyl plyn k dispozici.

Impulzem k exploataci těchto motivů se stalo zavedení plynového osvětlení v pařížské Velké opeře roku 1822 a následné postupné zavádění takového osvětlení do dalších evropských operních budov.

V té souvislosti si připomínáme, že v Praze bylo plynovým osvětlením vybaveno – a to roku 1850 – nejprve Stavovské divadlo. První české samostatné profesionální divadlo, divadlo Prozatímní, bylo při svém otevření roku 1862 rovněž již opatřeno takovými svítidly. Plynové osvětlení časem obdrželo i Novoměstské divadlo, Nové české divadlo a některá divadla arénní.

Jako první – nepočítáme-li v tomto směru nesmělé pokusy D. F. E. Aubera a G. Rossiniho (v Auberově *Němé z Portici*, prem. 1828, a v Rossiniho *Vilému Tellovi*, prem. 1829, je totiž, v případě *Němé z Portici* v 1. výstupu 2. jednání, v případě *Viléma Tella* v 1. výstupu 1. jednání, exponován motiv svítání) – se o efektivní využití možností, které v tomto směru plynofikace přinášela, společně se svými libretisty i spolupracovníky z řad praktických divadelníků zasloužil Giacomo Meyerbeer. Ve svých operách i světelné proměny vyjadřující přechod dne v noc a noci v den, a s nimi související motivy východu a západu slunce, měsíce a hvězd, povýšil na důležitý prostředek charakterizace prostředí ve smyslu požadavků na jeho „lokální barvu“. Poprvé významně tento motiv uplatnil v *Hugenotech* (prem. 1836); ve 3. jednání, v němž je děj situován do prostředí jednoho z center života pařížského lidu, na tzv. Písařskou louku poblíž Seiny, předepsal ve scénických poznámkách režii, aby světelnou atmosféru jeviště během tohoto jednání proměnila tak, aby bylo patrné, že v čase zobrazovaného

dějového úseku den z pozdního odpoledne přešel v podvečer, později ve večer a nakonec v noc. Jevišťe potměšlé po poznámce „*Noc nastává*“ mělo vytvořit pak náležité kontrastní pozadí pro uplatnění efektního výjevu příjezdu královny Markéty a její družiny, dvorních dam, panošů a ozbrojenců koňmo k přístavišti na Seině a následujícího výjevu příplutí veliké slavnostně vyzdobené a osvětlené lodi se svatebními hosty, na níž hrabě Nevers posléze odveze svou nevěstu, nešťastnou Valentinu, do svého domu. V *Proroku* (prem. 1849) se naproti tomu objevil, a to ve 3. jednání, odehrávajícím se v prostředí tábora novokřtěnců nedaleko Münsteru – motiv pozvolné proměny noci v den, doprovázené navíc efektem východu slunce. Týž motiv se objevil i ve 3. jednání *Dinorah* (prem. 1859).

Již ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století se tento motiv v evropské hudebnědramatické tvorbě zařadil mezi stabilizované prostředky kompozičně-tematické výstavby obrazu děje. Po vzoru Meyerbeerově jej k obohacení lokálního koloritu předváděných prostředí používali jak např. Giuseppe Verdi, tak Richard Wagner. V *Troubadouru* (prem. 1853) Verdi např. dvakrát po sobě uplatnil motiv proměny noci v den s efektem východu slunce, a to v 1. scéně 2. jednání (před proměnou), odehrávající se v cikánském ležení (Sbor: „*Vedi! le fosche notturne spoglie de' cieli sveste l'immensa volta: sembra una vedova che alfin si toglie i bruni panni ond'era involta.*“), a v 1. části 3. jednání (opět před proměnou), odehrávající se v ležení žoldnéřů Lunových (Fernando: „*Si prodiamici: al di novello, ... la rocca investir d'ogni parte!*“). Obzvlášť důmyslně propracoval zmíněný motiv ve svých operách ovlivněných slohem velké opery Wagner: ve 3. jednání *Tannhäusera* (1845) využil specifických vlastností dramatického času k tomu, aby zde – v průběhu tohoto jediného jednání – uplatnil celou škálu proměn přírodních světelných atmosfér, počínaje od podzimního podvečera, přes hlubokou noc až k ranním červánkům.

V českém prostředí došlo k rozsáhlejšímu uplatnění tohoto motivu v dramatické tvorbě až v šedesátých a sedmdesátých letech, v období existence Prozatímního divadla.

Jako první z českých operních tvůrců významněji využili onoho motivu, a to plynulě proměny dne v noc, hudební skladatel Vilém Blodek a jeho libretista Karel Sabina. Ve své opeře *V studni* (prem. 1867) scénickými poznámkami, texty zpěvních částí, jakož i hudbou samou tito tvůrci vyznačili, že děj opery se odehrává v rozmezí od pozdního odpoledne či začínajícího podvečera, kdy slunce zapadá a na obloze se objevují červánky (vyplývá to z textu 3. hudebního čísla, kvarteta Lidunky, Veruny, Vojtěcha a Janka: „*Dnes svatojánský večer jest ... Již na hory vystoupí večerní zář a v záplavy skrývá se sluneční tvář...*“), přes večerní stmívání s východem měsíce (jak dokládá zejména 6. hudební číslo, intermezzo přímo nazvané *Východ měsíce*), až po hlubokou noc (č. 8: Janek: „*Měsíc na mne posvítí a v studni se tvář má zatřpytí...*“; č. 9: Vojtěch: „*...až prý mi plně lůny zář osvítí kolem celou tvář...*“); příběh se pak dokončuje o půlnoci,

jak vysvítá z narážek na starodávný obyčej pálení čarodějnic v půli noci svatojanské.

V opeře Karla Bendla a libretistky Elišky Krásnohorské *Lejla* (prem. 1868) se pracuje s týmž motivem přechodu dne do noci dokonce dvakrát: poprvé v 1. jednání, v němž děj se odehrává v zahradě před domem Lejliným (1. výstup: „*Podvečer.*“; závěr tohoto výstupu: „*Setmělo se úplně.*“); podruhé v 5. jednání, kde je příběh zasazen do prostředí klášterní zahrady (2. výstup: „*Stmívá se.*“; 3. výstup: „*Setní se úplně.*“); připomeňme ještě, že všechny následující děje až do konce hry se uskutečňují v čase hluboké noci.

S týmž motivem se pak dále setkáváme např. v opeře Vojtěcha Hřimalého a libretisty Josefa Štolby *Zakletý princ* (prem. 1872) a v opeře Antonína Dvořáka na text J. O. Veselého *Šelma sedlák* (prem. 1878).

V *Zakletém princ* autoři uplatnili v 1. jednání motiv přechodu dne do noci hlavně proto, aby si tak vytvořili předpoklad pro působivé předvedení výjevu nočního zastaveníčka, které pod okny své vyvolené Evičky uspořádá potrhlý písař Kosma Damián Brk: již ve výstupu předcházejícím tomuto výjevu naznačuje scénická poznámka, že autoři si přejí, aby na jevišti „*počalo se ponenáhlu tmít*“, další poznámka na počátku výstupu se zastaveníčkem pak že chtějí, aby jeviště „*setmělo se úplně*“ a zároveň – ve chvíli, kdy stará matka ševce Knejpka zavěšuje nad venkovní dveře domu, kde se svým synem bydlí, pod obrázek Panny Marie malou lampičku – aby se na horizontu objevila večernice.

V *Šelmě sedlákov* ve 2. jednání měl týž motiv napomoci vytvořit příslušný scénický rámec pro uplatnění výjevů tajných eskapád záletného knížete a jeho sluhy Jeana za hezkou venkovskou dívkou Bětuškou. Na počátku jednání, v němž je děj zasazen do motivického rámce lidové slavnosti okolo máje, je čas děje, pokud jde o denní dobu, v níž se události odehrávají, a tedy i o světelnou atmosféru na jevišti, určen jako pozdní odpoledne, ale vzápětí, po doznění prvních, vlastně ještě expozičních výjevů májové zábavy, se časové určení děje, a s ním i scénická světelná atmosféra, promění: již v průběhu výjevu tance mládeže a soutěže mladých chlapců v obratnosti se podle scénických poznámek má jeviště rychle zešerit, a znázornit tak přechod dne ve večer a v noc; v následujících výjevech, v nichž děj v důsledku intrik a protiintrik jednajících osob vrcholí zadrhnutím zápletky a posléze jejím pracovním rozpletením, vládne již na jevišti atmosféra hluboké noci, jako stvořená pro milostné hry všeho druhu.

Nejefektivněji využili však motivu přechodu dne do noci a noci do dne při charakterizaci prostředí děje ve své opeře *Svatojanské proudy* (prem. 1871) Josef Richard Rozkošný a libretista Eduard Rüffer.

V 1. jednání opery, v němž je děj zasazen do prostředí romantické lesní krajiny s myslivnou v popředí a s lesnatými a skalnatými výšinami v pozadí, jsou časové a místní okolnosti tohoto děje určeny nejprve – Bořitovým zpěvem v 1. výstupu – jako časné ráno před slunce východem, kdy „*ranní páry halí šerý bor*“, později – Juliinou árií „*Na větvích rosa perlová ...*“ ve 3. výstupu – jako ráno při východu slunce a nakonec – Horymírovým zpěvem ve 4. výstupu

„*V ranním slunci, kvítku můj...*“ – jako ráno pokročilé již denní hodiny, kdy slunce je už poměrně vysoko nad obzorem.

Ve 2. jednání zůstává podle předpisu autorů scéna v základě nezměněna, avšak světelná atmosféra se i tentokrát proměňuje. V tomto jednání vyznačuje ovšem přechod dne do noci: v 1. výstupu je předepsáno režii, aby na scéně ponechala „*touž scenérii jako v jednání prvém, ale s večerním světlem*“, ve 3. výstupu pak, aby scénu proměnila v duchu poznámky „*Poznenáhlu se stmívá, až povstane úplná tma.*“ V 5. výstupu – když byl předtím ze zákulisí zazněl hlas zvonu nedaleké kaple oznamující večerní klekání – pak ve smyslu poznámky „*Úplná noc*“. Kulisa myslivny má pak být v průběhu téhož výstupu ozářena mnohými světly. V závěru 6. výstupu má se konečně „*noc*“ na scéně proměnit v „*bouřlivou noc*“, v noc rozrušenou náhle příkvačivší prudkou letní bouří s oslňujícími blesky a děsivým hromobitím.

Ve 3. jednání, v němž je děj umístěn na břeh Vltavy poblíž Svatojanských proudů, je v 1. výstupu – pokud jde o denní dobu a její světelnou atmosféru – základní čas děje charakterizován poznámkou „*Je noc, víchr a bouře*“. Ve 2. výstupu pak naproti tomu poznámkou: „*Mračna se vzdalují a z oblohy svítí plný měsíc ...*“, čímž jsou vytvořeny předpoklady pro následující výjev vzestoupení víly Vltavky a její rusálčí družiny z vltavských peřejí.

Pro 1. obraz 4. jednání – prostředím děje se tu stává zámecký sál – autoři neurčují časové a místní okolnosti příběhu po této stránce speciální scénickou poznámkou, z průběhu děje samého a z dílčích textových narážek však vyplývá, že časem tohoto děje je večer nebo noc. Po proměně, ve 2. obraze tohoto jednání, v němž se příběh znovu vrací do krajiny Svatojanských proudů, má podle přání autorů být „*zpočátku temno a jen pomalu se dní, ku konci zaplane slunce*“. Za zpěvu Vltavky „*Hle, jitřenka paprsky seje, den jiskří se na východě...*“ má se na divadelní obloze objevit jitřenka. Sbor vodních víl zpívá píseň „*Ubíhá noc, den ji stíhá...*“ a vzápětí víly „*odplynou v ranní mlze k proudům, v nichž mizí*“. Na počátku následujícího 2. výstupu vyjadřuje pak požadavek autorů na scénickou světelnou atmosféru poznámka: „*Červánky obroubí vrchy.*“ Na konci díla má být pak znázorněn v celém rozsahu světelných proměn vzcházejícího dne východ slunce.

Smetana motiv proměny světelných atmosfér vázaných na pohyb Slunce a dalších nebeských těles uplatnil značně rozsáhle již v operách *Braniboři v Čechách* (1866) a *Dalibor* (1868). V obou těžil zejména z kontrastu jasného dne a temné noci, v obou také pracoval s motivem přechodu dne do noci.

Zajímavou strukturu světelných atmosfér budoval v tomto smyslu již v *Braniborech*. Ve 2. dílu 1. jednání (po proměně) určil na počátku 7. výjevu pro tento výstup a pro všechny další výstupy úseku (jsou to výstupy, přivádějící děj do pražských ulic ovládaných vzpourou chudiny) světelnou atmosféru zcela jednoznačně poznámkou: „*V Praze prostranství. Noc.*“ Ve 2. jednání ve 3. výjevu sbor představující venkovský lid ve chvíli, kdy svou písní „*Slunko!, Slunko!*“,

Slunko!“ oslovuje slunce, které se proklubalo mraky, zasazuje děj celé sekvence (tedy i předchozích dvou výjevů) do jasného slunečného dne. Ve 3. jednání dojde k uplatnění zmíněného motivu přechodu dne do noci, jak to vyznačují zpívané texty i texty scénických poznámek: v závěru 2. výjevu scénická poznámka „*Stmívá se valně.*“, v 6. výjevu velký ansámbl, na němž se podílí Junoš, Jíra a sbor, „*Noc je tak tichá ...*“ s veršem „*Tma je tu čirá ...*“, v následujícím 7. výjevu Jírovo zvolání „*Rozžeme světla...*“, jakož i poznámka „*Množství pochodní, světla.*“.

Ještě promyšleněji vybuodoval tuto strukturu v *Daliboru*. Z analýzy textové složky opery např. vyplývá, že děje 1. jednání a 1. obraz 2. jednání se odehrávají za dne, děj zmíněného obrazu 2. jednání (výjevy veselice Daliborových zbrojnošů „*v krčmě u silnice při dolejších pražském městě*“) pak asi pozdě odpoledne nebo večer. Děje následující po 1. proměně 2. dějství (výjevy Miladina slídění na purkrabském dvoře) – jak nasvědčuje scénická poznámka Smetanou vepsaná do partitury i klavírního výtahu „*Jeviště se stmívá.*“ – v podvečer, kdežto děje následující po další proměně tohoto dějství (výjev Miladina setkání s Daliborem v žaláři) – jak je patrné ze samotných dějových fakt – za situace, kdy podvečer přešel již v noc. Všechny tři obrazy 3. dějství pak dějí se za hluboké noci, což ozřejmuje jak způsob začlenění těchto obrazů do syžetové výstavby, tak četné slovní narážky (Vladislav ve 2. výstupu 1. obrazu: „*V tak pozdní dobu povolal jsem vás...*“; soudcové tamtéž: „*... tož zemři Dalibor hned dnešní noc!*“; Dalibor ve 3. výstupu, tj. 1. výstupu 2. obrazu: „*Toť třetí noc, kterou mi naznačila...*“; sbor v 5. výstupu, tj. 1. výstupu 3. obrazu: „*Tichá je noc...*“), stejně jako scénické poznámky (např. v úvodu 1. obrazu: „*Královská síň světly ozářená.*“ a v úvodu 3. obrazu „*Noc měsícem slabě ozářená.*“).

Obzvláště rozsáhle Smetana s motivem proměn přírodních světelných atmosfér pracoval ve svých třech komických operách složených na libreto E. Krásnohorské.

V *Hubičce*, vyznačující se v podstatě jednotou času a děje, využil tohoto motivu mj. i k posílení dojmu naléhavosti průběhu dramatického dění a texty zpěvních partií, hlavně však scénickými poznámkami (i tentokrát pocházejícími většinou z jeho ruky), předepsal režii, aby v průběhu 1. jednání se pokusila proměnami světelného aranžmá vyjádřit postupné proměny přírodních světelných atmosfér od pozdního slunečného odpoledne či podvečera (3. výstup: Tomeš (...): „*Dobrý večer!*“), přes západ slunce s červánky (5. výstup: „*Zář červánků vniká oknem.*“; „*Oknem vniká večerní záře.*“; Vendulka: „*Jeť jasno od červánků*“), večerní stmívání (7. výstup: Martínka: „*(...) Odejde. Tmí se.*“), východ měsíce (týž výstup: „*Měsíc vysvítí*“), až po noc (8. výstup). Ve 2. jednání pak zase z hluboké noci (1. výstup: „*Jest nejhlubší noc.*“), přes šíření (4. výstup: Matouš: „*Již se rozední!*“; týž: „*Tma řídne už, ba úsvit nastává...*“; 5. výstup: týž: „*Již jest blízko svítání...*“), ranní rozbřesk (6. výstup: „*Svítání.*“; tamtéž pouze v libretu: „*Vyjasnilo se.*“), východ slunce (7. výstup: tamtéž v tužkové skice Smetanově: „*Jitro.*“; „*Svítání – malba*“; východ slunce (7. výstup:

„*Jitro.*“; Barče: „*Z trávy kvítek ranný vstal jitro září políben... Jásej, zpívej, skřívánku, pozdrav růže v červánku! Vstávej, krásné slunéčko...*“) v den plný slunečního jasu (9. výstup).

V *Tajemství* naproti tomu podvakerát opakoval motiv přechodu dne do noci, s tímiž fázemi proměn světelné atmosféry, počínaje od pozdního odpoledne až do pokročilého nočního času“: poprvé jej uplatnil v 1., podruhé ve 2. jednání. Na počátku 1. jednání je příběh zasazen do časové fáze dne, kterou můžeme označit nejspíš za pozdní odpoledne (1. výstup), avšak v průběhu tohoto aktu se jeho časové určení v souladu s reálnými proměnami denní atmosféry postupně proměňuje: fázi pozdního odpoledne střídá fáze západu slunce a zabarvení oblohy červánky (4. výstup, scénická poznámka: „*Červánky večerní.*“), pak fáze stmívání (4. výstup, scénická poznámka: „*Stmívá se.*“), a posléze temné noci (8. výstup výjev u kašny, scénická poznámka: „*Tma.*“; později tamtéž při výjevu setkání Víta a Blaženky: „*Čirá tma.*“). V následujícím 2. jednání se příběh odehrává v podobném časovém úseku: nejprve za pozdního odpoledne při západu slunce (3. výstup, scénická poznámka: „*Červánky večerní ozáří vrchol zřícenin.*“; tamtéž v závěru scénická poznámka: „*Červánky ještě září.*“), za podvečerního stmívání (4. výstup – dueto Blaženky a Víta, scénická poznámka: „*Při tom červánky uhasly a stmívá se.*“), za východu měsíce (týž výstup: Blaženka: „*Hleď, jak krásně vyšel měsíček!*“) a za noční tmy (7. výstup – dueto Róza a Bonifác, scénická poznámka: „*Čirá tma.*“; 8. výstup – ve výjevu líčícím, jak Kalina vstupuje do vchodu podzemní chodby, scénická poznámka: „*Bludičky ve tmě vyskakují.*“). Poslední 3. jednání, v němž jsou děje situovány do interiéru, do velké světnice u Malinů, určuje čas příběhu – a to již úvodní poznámkou („*Jest k půlnoci, světnice osvětlena loučemi.*“) – jako hlubokou noc.

V *Čertově stěně* Smetana s Krásnohorskou využívají motivu změn světelných atmosfér především k vytváření náladových kontrastů. Tak děje 1. jednání situované do rožmberského podhradí se odehrávají za východu slunce a slunečného rána (nejprve, v 1. výstupu, se divákům zjevuje „*hrad Rožmberk v ranní záři*“, nato, ve 2. výstupu, děvčata se svolávají k odchodu na senoseč voláním „*Slunéčko vstalo, pojdte ven!*“) a pak – až na chvíli, kdy se na konci jednání (v závěru 6. výstupu) Benešovi zjevuje Rarach ve své pravé podobě (tehdy podle předpisu libreta „*se krajina zatmí, a Rarach... objeví se v ďábelské podobě při blesku*“) za jasného letního dopoledne. Děje 2. jednání v 1. výstupu, v němž se na scéně na chvíli zpřítomní vnitřek Rarachovy pastýřské chatrče, kde bloudící Jarek hledá na noc útočiště, v podvečer (Rarach: „*Zde přijmi večer chudou...*“; scénická poznámka: „*V okénku chatrče se objeví vycházející měsíc.*“) a později za pozdního večera (scénická poznámka: „*Měsíc zajde. Stmí se. Rarach za úplně tmy vrátí se...*“), tamtéž však ve snovém výjevu, v němž Rarach spícímu Jarkovi přiblíží ve snu obraz Katušky se žnečkami, zpřítomňuje se opět rožmberská krajina z 1. výstupu 1. jednání, krajina zalitá sluneční září. Po proměně v 2. – 7. výstupu téhož jednání příběh – odehrává se v síni rožmberského hradu – po-

kračuje za časové situace vyznačené poznámkou: „*Jasně jitro*.“. Teprve ve 3. jednání se uplatnil motiv známý z *Hubičky a Tajemství*, motiv pozvolné proměny denní doby, a s tím souvisejících světelných atmosfér. V tomto případě šlo pak podobně jako v *Hubičce* o motiv proměny dne v noc a noci v den: proměna začínala fázi, již bylo možno charakterizovat jako podvečer (2. výstup, scénické poznámky: „*Stmívá se*.“; „*Tmí se více, více a hvězda vychází*.“) a pokračovala fází přechodu podvečera v hlubokou noc, jejíž temnotu porušují jen světla přirozených a nadpřirozených jevů (4. výstup, scénické poznámky: „*Beneš udělá rukou v povětrí kříž, jenž zaplane jako ohnivé znamení ve tmě*.“; „*Znamení kříže uhasne. Tma*.“; 6. výstup scénická poznámka: „*... udeří hrom. Hoši a děvčata: „Zuří bouř a hrom!*“; 7. výstup: Hedvika: „*Ó, sviť mi blesku! ... Bouř hlas můj přehluší – ... Dej, ať se bouře utiší!... a spoustu jeví blesku jas!*“), a konečně fází přechodu této divoké noci, již podivná světelná znamení, hromy, blesky, zuřivost bouře a vůbec řádění přírodních živlů mění v předobraz pekla, opět v krásné slunečné jitro (8. výstup, scénická poznámka: „*... obloha se jasní ... krásné jitro se budí. Červánky. Z kláštera velebně zní zvony*.“). V tomto jednání měla proměna světelných atmosfér smysl symbolický.

* * *

Roku 1849 se poprvé na divadle uplatnil princip osvětlování scény pomocí elektrického proudu. S myšlenkou využít elektřiny k tomuto účelu vystoupil již na konci předchozího století slavný francouzský chemik Antoine Laurent de Lavoisier, který zahynul jako oběť jakobínského teroru za Velké francouzské revoluce roku 1793 (jeho osud za revoluce zachytil ve svém dramatu *Hra o lásce a smrti Romain Rolland*), ale tuto jeho ideu (uvažoval mj. o možnosti osvětlovat scénu pomocí speciálních eliptických reflektorů zavěšených pod střechem divadla) se podařilo poprvé zkusmo realizovat až teprve v polovině 19. století. Roku 1846 další proslulý francouzský vědec, Jean Bernard Léon Foucault, při zkoumání induktivních elektrických proudů přišel na možnost využít jich k vytvoření nového typu svítidla, známého později pod názvem „oblouková lampa“. Krátce poté požádal ho údajně sám Meyerbeer, aby přizpůsobil svůj vynález potřebám osvětlování divadelní scény. Foucault tak za přispění dalšího fyzika, Lormiera, a divadelního praktika, jevištního mistra Henriho Dubosqa, učinil, a díky tomu pak obecenstvo pařížské Velké opery mohlo při slavnostní premiéře Meyerbeerovy opery *Prorok* dne 16. 4. 1849 v jejím 3. jednání poprvé spatřit v jevištní akci elektrický divadelní reflektor: intenzivní světlo danému účelu přizpůsobené obloukové lampy, napájené z mohutné soustavy elektrogalvanických článků umístěných na dvorku operní divadelní budovy, usměřováno kruhovým zrcadlem v podobě světelného kotouče vyzařujícího paprsky do širokého okolí zezadu na neprůhlednou, ale průsvitnou plochu „vzduchového“ prospektu, znázornilo zde ve výjevu příprav tábora proti pánům postavších příslušníků sekty novokřtěnců ke konečnému dobytí jimi obleženého města Münster velmi přesvědčivě velko-

MOTIVY PŘÍRODNÍCH SVĚTELNÝCH ÚKAZŮ V ČESKÉ
HUDEBNĚDRAMATICKÉ TVORBĚ OBDOBÍ ROMANTISMU

lepý východ slunce, který jako znamení nadcházejícího vítězství povzbudí vzbouřence k zahájení útoku.

Vítězné tažení Meyerbeerova *Proroka* evropskými jevišti umožnilo, aby se s principem využití obloukové lampy k vytváření světelných efektů typu „slunce z Proroka“, jak byl tento efekt pak běžně nazýván, obeznámili divadelníci v celé Evropě. Nejprve se pokoušeli elektrické přístroje umožňující předvést na scéně východ slunce zajistit si z Paříže – tak např. v Darmstadtu takový přístroj roku 1850 pro provedení *Proroka* získali přímo od jeho pařížských vynálezců, později v závislosti na místních podmínkách usilovali sami vyrobit různé varianty těchto přístrojů. Vzápětí pak se na základě jejich technického řešení snažili konstruovat obdobné přístroje sloužící k výrobě i jiných efektů (např. východu měsíce, dešťových srážek, sněžení, blýskání atp.). Sám Dubosq, jeden z vynálezců „slunečního aparátu“, když povzbuzen jeho neočekávaným úspěchem, opustil časem své zaměstnání u Velké opery a zřídil si v Paříži dílnu na výrobu divadelních pomůcek, zejména pak osvětlovacích přístrojů, zhotovil – jak o tom svědčí jím roku 1871 vydaný nabídkový katalog výrobků, s nimiž obchodoval – takových přístrojů, Effect–aparátů – a to v různých variantách – několik desítek. Od zhotovování těchto trikových elektrických reflektorů pak byl už jen krok k vyprojektování a vyrobení regulérních divadelních reflektorů zrcadlových a čočkových, volně usměřovaných do prostoru scény, a osvětlovací jevištní technika ten krok brzy nato, zejména jakmile Rus Jabločkov roku 1877 a Američan Thomas Alva Edison o rok později vynalezli své originální prototypy žahavých žárovek, učinila: v osmdesátých letech všechna vyspělá evropská divadla (jako první Městské divadlo v Brně, kde projekt instalace elektrických osvětlovacích zařízení navrhl a jeho realizaci řídil sám Edison) využívala k osvětlování scény – a to netoliko k vytváření jednotlivých světelných efektů, ale k celkovému jejímu prostorovému vysvícení – elektrických přístrojů.

Roku 1850 se ředitel pražského německého Stavovského divadla Johann Hoffmann rozhodl uvést Meyerbeerova *Proroka* v německém nastudování také v Praze. Po zhlédnutí představení této opery v Drážďanech odkoupil pro její provedení nezbytný Prophetensonne–Apparat u drážďanského mechanika Jacobiho (psán též Jakoby) a – když byl předtím požádal mechanika královského zemského polytechnického ústavu Františka Božka, syna proslulého českého vynálezce Josefa Božka, o uvedení přístroje do chodu – předvedl v premiéře *Proroka* z prosince 1850 efektní výjev východu slunce také senzacechtivým Pražanům. I zde byl divadelní „východ slunce“ přijat s bouřlivými ovacemi.

Z novinky se však pražské publikum netěšilo dlouho: záhy po premiéře se přístroj porouchal a ani po konzultacích s Jacobim se jej Františku Božkovi nepodařilo opravit. Nápravu zjednal teprve energický Hoffmannův nástupce v ředitelském místě Johann August Stöger, který rezignoval na služby Františka Božka a o pomoc požádal jeho mladšího bratra Romualda, který rovněž zdědil po otci vynálezecký talent, a to dokonce ve větší míře než František. Romuald

Božek pak po více než ročních zkouškách dokázal roku 1853 sluneční aparát nejen učinit znovu plně provozuschopným, ale dokonce i zdokonalit, takže se mu odměnou za jeho zásluhu dostalo práva být uváděn na cedulích v jedné řadě s hlavními tvůrci inscenace, jakož i lichotivého přízviska „král“ nebo též „bůh slunce“.

A nezůstalo pak jen u této spolupráce. Úspěch s „východem slunce“ probudil v Romualdu Božkovi tou měrou zájem o divadelní umění, že projevil ochotu jako osvětlovač–strůjce světelných efektů a zároveň tvůrce dalších jevištních, ne už pouze světelných triků, pracovat pro pražské Stavovské divadlo soustavně. V průběhu svého pak skoro dvacetiletého působení v tomto divadle – zatlačuje zde svého bratra Františka stále více do druhořadého postavení, což těžce naruší jejich vzájemné vztahy – nestaral se již jen o obsluhování „slunečního“ přístroje, ale na základě jeho technického principu vymyslel přístroje nové, např. s přihlédnutím ke zkušenostem s „reflektorem“ vytvořeným ještě na bázi olejového svítidla – přístroj znázorňující východ měsíce, později pak i jinak koncipovaný východ planety Venuše (večernice či jitřenky) atp. Kromě toho během onoho úspěšného zdejšího svého působení navrhl a většinou sám vyrobil desítky dalších jevištně technických pomůcek s často velmi složitými mechanismy. V podrobném soupisu svých vynálezů, který sestavil na konci svého poměrně dlouhého života, uvádí, že pro pražské divadlo vytvořil na 270 originálních jevištně technických přístrojů a pomůcek, které našly uplatnění v celkem 67 hrách.

Takto pracoval pro Stavovské divadlo až do roku 1872, kdy po roztržce s tehdejším novým ředitelem divadla Rudolfem Wirsingem na Prahu zanevřel a své divadelní vynálezy se rozhodl napříště uplatňovat výhradně v cizině. Tam – zejména v Německu, ale i v Anglii, Dánsku, Norsku a Švédsku – si v letech 1874–1882 jejich veřejnou prezentací dobyl proslulosti celoevropské (uznání se mu dostávalo nejen na královských a knížecích dvorech, kde své „východy a západy slunce, měsíce a hvězd předváděl jako samostatné výstupy, ale i od představitelů divadelního světa, např. od slavného Chronecka, režiséra divadla vévody meiningenského), ba – ježto se jeho „slunce“ dostalo až do New Yorku – též popularity světové.

Z množství Božkových vynálezů jevištně technických přístrojů a pomůcek nás v souvislostech našeho výkladu zajímají především tři: jeho Sonne-Apparat, Mond-Apparat a Stern-Apparat, pomocí nichž znázorňoval na jevišti „východ“ zmíněných tří nebeských těles – Slunce, Měsíce a Venuše.

Romuald Božek byl nadán nejen mimořádnou představivostí, ale také vzácnou schopností své představy důsledně realizovat. Nespokojen s tím, jak nedokonale dosavadní přístroje zobrazovaly každému divákovi z autopsie dobře známé přírodní děje typu právě „východů“ připomenutých nebeských těles, usiloval v nesčetných pokusech sestavit takové přístroje, které by ty děje znázornily naprosto věrně. A to se mu posléze – jak o tom svědčí posudky na jeho výtvoře – podařilo.

MOTIVY PŘÍRODNÍCH SVĚTELNÝCH ÚKAZŮ V ČESKÉ
HUDEBNĚDRAMATICKÉ TVORBĚ OBDOBÍ ROMANTISMU

Po více než roční přípravě, kterou vynaložil na jeho vytvoření, nový *Sonne-Apparat*, který představil pražskému publiku v říjnu 1853, neměl již mnoho společného ani s původním aparátem Lormierovým a Dubosqovým, ani s Jacobiho drážďanskou variantou tohoto pařížského aparátu – společným zůstal jen nápad využít k vytvoření efektu vycházejícího slunce obloukové lampy. Však také nešlo jen o jeden jediný přístroj, ale o soubor několika funkčně vzájemně propojených přístrojů pracujících synchronizovaně. V pojetí Božkové se pomocí tohoto aparátu „východ slunce“ odehrával ne v jeden ráz, jak tomu bylo v těch případech, kdy byly použity již zavedené, běžně používané přístroje, ale postupně, po fázích, odpovídajících etapám, v jakých se onen přírodní děj uskutečňuje v živé realitě. Božkovo „slunce“, zjevivši se nejprve na scéně v levém spodním rohu prospektu, který sám byl pomocí pro ten účel speciálně vyrobené „lampy k vytvoření červánků“ zbarven červeným světlem, nejprve rudě žhnulo, při dalším vzestupu na divadelní „oblohu“ znázorňovanou prospektem se rudá z něho spolu s divadelními „červánky“ postupně vytrácela, až nakonec se ve vybledlé modři okolní sféry na onom prospektu proměnilo v zářivý, zlatě planoucí terč.

Rovněž Božkův „*Mond-Apparat*“ se podstatně lišil od přístrojů, s jejichž pomocí byly předváděny na evropských scénách „východy měsíce“ v dřívějších dobách i v současnosti. Na rozdíl od běžného typu takových přístrojů – povětšinou to byly plechové krabice se zabudovaným světelným zdrojem, zpravidla olejovou lampou (později s plynovým hořákem), jejichž strana obrácená směrem k hledišti byla opatřena maskou vystřiženou ve tvaru měsíčního srpku či úplňku, přičemž vlastní otvor byl zakryt olejovaným papírem, a jež byly za průsvitným, ale neprůhledným prospektem pomocí kladky vytahovány po vodičím lanku směrem k horní části scény, k myšlenému „zenitu“ měsíční dráhy – šlo i v tomto případě o soubor několika – zde konkrétně šesti – vzájemně spřažených dílčích aparátů optických a mechanických: z nich první, nejvýznamnější, vytvářel na zadním horizontu základní obraz měsíce v úplňku, druhý sloužil k regulaci velikosti tvaru měsíce při jeho „východu“, v souladu se zkušeností, že pozorovatel tohoto děje v přírodě získává dojem, že se měsíc – stejně jako slunce v té fázi – postupně zmenšuje, třetí obstarával proměnu jeho barevných odstínů za jeho cesty oblohou, další zajišťovaly, aby se na zčeřené hladině při tom ději též zpřítomňovaného jezera zobrazil – a to v příslušné barevné škále – jeho kmitavý stříbrný reflex atp. Nezapomněl přítom ani na to, aby v dějových sekvencích odehrávajících se za „měsíční noci“, navzdory tomu, že měsíční světlo je nevydatné, provázely postavy při jejich pohybu po scéně náležité stíny, a připojil tudíž k připomenutým přístrojům i „optický stroj k utvoření stínu při osvětlení měsíčním“. Tento složitý soubor přístrojů připravil speciálně pro pražské provedení opery Otto Nicolaie *Veselé ženy windsorské*, a to krátce po skončení práce na svém „slunečním aparátu“, patrně hned roku 1854; již roku 1855 jej představil také ve hře Karla Elmera *Mamonův palác* i ve Vídni.

Když v roce 1856 vzrušilo veřejnost tehdy dobře pozorovatelné úplné zatmění Měsíce, pokusil se Božek na jevišti napodobit i tento přírodní úkaz: jeho nový jevištní trik „zatmění měsíce“ byl poprvé proveden opět v Nicolaiových *Veselých ženách windsorských* v říjnu 1856.

Nejjednodušším z těchto přístrojů byl „Stern-Apparat“ znázorňující východ Venuše na večerní či ranní oblohu: v tomto případě šlo o přístroj jediný, zbudovaný na originálně přetvořeném technickém principu starého triku „východu měsíce“. Planetu Venuši představovala opět krabice se světelným zdrojem, jímž však v tomto případě byla pouhá svíčka, s otvorem krytým tentokrát nikoli olejovaným papírem, nýbrž velkou skleněnou čočkou, jež plamen svíčky opticky zvětšovala; ten pak byl – aby vznikl dojem mihotavého hvězdného třpytu v tolika operách opěvaného – rozechvíván otáčejícím se „křídlatým kolečkem“, tj. větrníčkem.

Na tomto přístroji, určeném původně výhradně pro inscenaci Wagnerova *Tannhäusera*, začal Romuald Božek pracovat již za ředitele Stögera, ale plně jej využil - v *Tannhäuserovi* i jinde – teprve za Stögerova nástupce v ředitelské funkci Franze Thomeho, který také o tom podal 6. října 1863 zprávu v pražské *Bohemii*.

Oba bratři Božkové pracovali však v letech 1850–1870 nejenom pro německé, ale také – František patrně vydatněji, Romuald, národnostně vlašnější, méně vydatně – pro divadlo české. Podle dochovaných archívních dokumentů - především podle cedulí k představením, které však nepřinášely vždy zcela spolehlivé údaje o jednotlivých tvůrcích inscenace, nadto pak uvádějíce, že to či ono pro české divadlo pořídil „p. Božek“, mezi bratry nerozlišovaly – František se podílel patrně na nastudování a provedení asi deseti inscenací, Romuald - podle vlastních záznamů - prý na třech, ve skutečnosti – jak dosvědčují cedule a tiskové zprávy - asi na pěti až šesti. Romuald zde uplatnil i svůj „sluneční“, i svůj „měsíční přístroj“, František „aparát měsíční“ a snad též některé jiné, zvláštní „plynostroj k osvětlení měsíčnímu“ roku 1867 pro Prozatímní divadlo vytvořil patrně také on. Je jisto, že se v českých hrách objevil rovněž efekt „východu Venuše“, a to opakovaně.

Po rozchodu obou bratří s pražským divadelnictvím zaujal jejich místo v českém Prozatímním divadle a na jeho pobočných scénách v roce 1875 další zřízenec C. k. polytechnického ústavu v Praze František Hájek, který již roku 1865, ale také roku 1880 pracoval též pro divadlo Stavovské. Tomu se s pomocí profesora mechanické technologie ze zmíněného ústavu rovněž podařilo sestavit přístroj znázorňující východ slunce; „východ měsíce“ patřil pak do Hájkova „repertoáru“ jako jeho zcela obligátní součást. Používal-li k znázornění východu měsíce některého ze starších aparátů bratří Božkových nebo sestavil-li i tento aparát sám, není z dochovaných pramenů zřejmé.

Vpád moderní osvětlovací techniky na evropská jeviště ve druhé polovině 19. století se uskutečnil s takovou razancí, že nemohl nevyvolat odezvu i v oblasti hudebnědramatické tvorby: ač žádostí, kterou vyslovil v jejím zastoupení

Meyerbeer Foucaultovi, ten vpád vlastně přivodila, nyní zpětně na něj reagovala podrobením se jeho inspirujícímu vlivu.

* * *

Motiv „slunce“ se při charakterizaci prostředí v romantické hudebnědramatické tvorbě uplatňoval rozsáhle ovšem již dávno předtím, než se díky způsobu své prezentace v Meyerbeerově *Proroku* stal obecně oblíbeným a nabyl významu jednoho z nejvíce frekventovaných stabilizovaných kompozičně–tematických prvků typu *couleur locale*. Tu silněji, tu méně silně sémanticky exponován objevoval se v operních dílech už skoro od začátku století, a skoro vždy zároveň nesl s sebou i konotace, které mu propůjčovaly do jisté míry ráz symbolu.

Připomeňme si v té souvislosti např., jak účinně využil tohoto motivu nejen pro charakterizaci prostředí, ale i pro posílení ideové linie díla ve svém *Fideliovi* (I. verze 1805, konečná verze 1814) Ludwig van Beethoven: ve finale 1. jednání opery vězni vyvedení na přímluvu Leonory z temných kobek žaláře na věžeňský dvůr, hřejíce se v jeho paprscích, oslovují slunce přímo jako symbol svobody („*Leb' wohl, du warmes Sonnenlicht, schnell schwindest du uns wieder!*“); ve finale 2. aktu slunce naplno zářící nad zámeckým náměstím dotváří slavnostní atmosféru setkání osvobozených vězňů s jejich rodinami před vraty zrušeného státního vězení.

Do určité míry tutéž symbolickou funkci plní ten motiv, zejména pak děj východu slunce, např. i v prvních romantických hudebnědramatických dílech typu velké opery.

Tak např. v *Němé z Portici* (1829), kterou na text E. Scriba a A. Delavigne složil Daniel François Esprit Auber, v 1. výstupu 2. jednání rybář Masaniello na břehu moře u vesničky Portici pozoruje východ slunce a jím inspirován snaží se své druhy vyburcovat k činnosti a v následující barkarole znovu se obrací k vycházejícímu slunci jako ku zdroji životní energie: „*Auf, Freunde, auf, schon strahlt der junge Morgen, lasst uns froh, lasst uns fleissig sein!*“, ani jemu však nejde jen o poukázání ke skutečnosti toho přírodního děje, nýbrž poukazuje se zde ke slunci opět jako k příslibu svobody; tu Masaniello hodlá vybojovat pro sebe, nešťastnou sestru Fenelu a všechny utiskované povstáním proti nenáviděnému Alfonsovi, synu tyranského místokrále, který svou despocií sužuje celou zemi.

Ve stejném duchu se významově rozehrává motiv východu slunce i v dalším závažném díle z oblasti velké opery, v Rossiniho *Vilému Tellovi* (1829), k němuž se textovým podkladem stala stejnojmenná hra Friedricha Schillera. V 1. obraze 1. jednání opery pozdravuje za krásného májového jitra před domem Tellovým sbor pastýřů a rybářů východ slunce: i pro ně – a dotvrzují to pak slova Tellova – je vycházející slunce symbolem nadcházející svobody, kterou bude

nutno vybojovat proti despotickému vládcí, císařskému správci Gesslerovi, lidovým povstáním.

Ale teprve Meyerbeer se spolu se svým libretistou Eugenem Scribem odvážil – díky nápadu využít Foucaultových pokusů s induktivní elektřinou a následného vynalezení obloukové lampy – zpřítomnit ve svém *Proroku* (1849) východ slunce přímo na scéně jako vizuálně vnímatelný dramatický děj. V 10., závěrečném obraze 3. jednání, kde po proměně je děj situován do zimního vojenského tábora vzbouřených novokřtěnců, rozloženého na břehu zamrzlého rybníka před hradbami města Münsteru (po *Němé z Portici* a *Vilému Tellovi* znovu je tu exponována co prostředí děje krajina s rozlehlou vodní plochou!), se na konci výjevu bujného karnevalového reje osazenstva tábora a jejich sympatizantů z řad okolního venkovského obyvatelstva (jeho součástí je známý „balet bruslařů“, v jevištním provedení balet na tehdy právě vynalezených kolečkových bruslích!) nejprve zjeví v mlhách válejících se nad rybníkem rudý kotouč vycházejícího slunce, v následujícím výjevu se mlhy protrhávají, slunce se jimi (vzestupující vzhůru na oblohu) prodírá a získává svou zlatavou barvu, nakonec jeho zářící paprsky užaslým zrakům vzbouřenců v plném denním osvětlení odkryjí dosud zastřený cíl jejich válečné námahy, zasněžené, nepřitelem ovládané město Münster. Novokřtenci, tím přírodním dějem mocně citově zasažení, dávají svému vzrušení průchod zapěním své válečné hymny a jejich vůdce, „prorok“ Jan Leydenský vydává povel k útoku proti nenáviděnému místu: vytrhnuv nejbližšímu sousedovi meč sám je vede přes ledovou plochu na zteč směrem k münsterským hradbám.

Po epochálním úspěchu výjevu východu slunce v *Proroku* setkáváme se s tímto prvkem v nejrozmanitějších dílech romantické hudebnědramatické tvorby 2. poloviny 19. století. Např. Giuseppe Verdi krátce poté, co pro evropské operní divadlo Scribe s Meyerbeereem ten motiv jako nosný prvek charakterizace prostředí objevili, jej roku 1853 zasadil do svého *Troubadoura* (do 2. aktu opery, v němž prostředím děje je cikánské ležení a časem děje právě rozbřesk s východem slunce, viz zde v 1. výstupu sbor cikánů: „*Oh guarda, guarda! del sole un raggio brilla più vivido nel tuo bicchiere!*“). O něco později, roku 1867, zapojil jej – tentokrát ovšem jen jako ilustrativní doprovod – do úvodu 4. dějství své lyrické opery *Romeo a Julie*, složené na námět stejnojmenné Shakespearovy tragédie, Charles Gounod (ve slavné „ložnicové scéně“ loučení Romea a Julie po jejich první společné manželské noci východ slunce svým nezadržitelným postupem tu napomáhá zvyšovat dramatické napětí situace, které hrozí oběma tajně se zasnoubivším milencům záhubou).

Na českém operním jevišti druhé poloviny 19. století se motiv východu, eventuálně i západu slunce a jeho pouti po obloze uplatňoval – jak jsme ostatně již zjistili – především ve spojení s motivem proměny noci v den a dne v noc, ranního rozbřesku, večerního stmívání, nicméně i zde účinkoval v podobě stabilizovaného prvku kompozičně-tematické výstavby jako významově „vypíchnuté“ izolované, značné autonomie nabývající inscenační „číslo“.

Poprvé se v českém divadelním prostředí tento motiv objevil skoro dvacet let poté, co v popsané podobě v inscenaci Meyerbeerova *Proroka* vstoupil na pražskou německou scénu - když se mezitím s ním od roku 1850, a zejména po roce 1853, v německých představeních v Praze obecnostvo shledávalo čas od času i v různých jiných hrách - roku 1869. Stalo se tak nikoli v pravidelné inscenaci Královského zemského českého divadla, nýbrž v *Hudebně plastické akademii*, kterou na svatojanský svátek dne 16. května 1869 uspořádala v Novoměstském divadle - arci s přispěním členů ústřední české scény, např. Františka Kolára a Bedřicha Smetany - pražská Umělecká beseda. Ve čtyřech živých obrazech, které zde byly tehdy předvedeny a které spolu s jmenovanými připravili též vynikající čeští výtvarníci Petr Maixner, Bedřich Šnirch a výtvarný kritik Miroslav Tyrš - byly to obrazy *Tábor husitský před bojem*, *Umírající husita*, *Jiří z Poděbrad co nově zvolený král český pozdraven v Týnském chrámě Rokycanou* a závěrečně „*Velké skupení všech slovanských kmenů kolem sochy Slavie*“ - provedl podle oznámení v tisku různé světelné efekty a nakonec „*sluneční ozáření*“ ze zvláštní, jak se zdůrazňuje, ochoty Romuald Božek, za jehož spolupráci při organizování světelného aranžmá večera mu byl vzdán v českých časopisech veřejný dík.

V regulérní divadelní inscenaci objevil se „východ slunce“ poprvé až teprve ve Smetanově a Kolárově nastudování Gounodovy lyrické opery *Romeo a Julie* v létě téhož roku v témž velkém Novoměstském divadle: i v tomto případě autorem světelného efektu vycházejícího slunce v „ložnicové scéně“ byl Romuald Božek.

V prapůvodním vydání setkali se s ním návštěvníci českého divadla samozřejmě také v pozdním českém provedení Meyerbeerova *Proroka* roku 1875: elektrogalvanický aparát vytvářející iluzi východu slunce sestavil a řídil nástupce bratří Božků ve funkci mistra elektrických světelných efektů, František Hájek.

Z českých operních skladatelů druhé půle 19. století pracovali s tímto motivem nejrozsáhleji Josef Richard Rozkošný a Bedřich Smetana.

V Rozkošného opeře *Svatojanské proudy* (1871) uplatnil se tento motiv - jak jsme dříve už uvedli - hned dvakrát: v úvodu 1. jednání, kde v průběhu prvních čtyř výstupů líčí se přírodní děj rozednívání od fáze ústupu noční tmy přes fázi rozbřesku až po plné vyjasnění dne, a v závěru posledního 4. dějství, kde se po proměně scény v průběhu tří výstupů 2. obrazu též děj zopakuje. V obou případech provází ten děj „východ slunce“, jak v prvním případě vyplývá z výše již citovaných výroků dramatických postav, zejména Horymíra a Julie, ve druhém pak z připomenuté již scénické poznámky: „*Z počátku ranní rozbřesk, jen pomalu se dní. Ku konci zaplανε slunce. - Anfangs schwache Morgendämmerung, dann geht die Sonne auf.*“ Takto zapojen do kompozičně-tematické výstavby díla představuje zde motiv východu slunce vlastně rámec spínající na začátku a konci díla jeho rozmanité výjevy v určitou jednotu.

Týž skladatel pak motiv východu slunce vrátil na scénu znovu ve svém předposledním dokončeném hudebnědramatickém díle, v romantické opeře *Satanella* (1898) zkomponované na text Karla Kádnera, využívající námětu stejnojmenné básně Jaroslava Vrchlického: podle předpisu libreta se děj 2. dějství opery odehrává podobně, jako je tomu v *Troubadouru* – ve „skalnaté romantické krajině s troskami starého kláštera“, a to počínaje od okamžiku, kdy „vycházející slunce ozařuje vzadu spící cikánský tábor“.

Smetana uplatnil motiv východu slunce ve svých operách dokonce hned čtyřikrát.

Poprvé tak učinil již ve své první opeře, v *Braniborech v Čechách*, a to ve 3. výstupu jejího 3. jednání. Ve zmíněném výjevu, v němž se líčí, která tlupa braniborských žoldněřů, jež byla právě zajala a okradla skupinu před nimi utíkajících vesničanů, byla dostižena poslem přinášejícím zprávu, že z příkazu Oty Braniborského všechna jeho vojska musí do tří dnů opustit Čechy, ve chvíli, kdy posel provázený trubačem, bubeníkem a suitou vojáků tu zprávu – sděluje ji zároveň braniborskému setníkovi Varnemanovi i obyvatelům vesnice okupované braniborskou posádkou – veřejně vyhlásí, zazáří na obloze uprostřed mraků slunce a lid shromážděný na návsi a obklopený Varnemanovými ozbrojenci v živém pohnutí, podvoluje se svému pocitu radosti a štěstí, obrací se k němu jako k příslibu nadcházející svobody: „*Slunko! Slunko! Slunko! v radosti se zjasní, zármutku v srdci vyhasní! Konec je vši nehody! Divé se protrhly mraky, nadějně zdvihněme zraky k zářím nové svobody!*“

Jak patrně, motivu objevení se slunce na obloze využil tu Smetana – podobně jako Beethoven ve *Fideliovi* – nikoli jako pouhého prvku *couleur locale*; zapojen na toto dramaticky svrchované exponované místo, místo zvratu dosavadního průběhu dějové linie, motiv východu slunce se proměnil v působivou metaforu ohlašující se budoucí proměny veřejných poměrů, osvobození českého lidu z cizáckého jařma, ukončení politických zmatků a útlaku a nastolení spravedlivého pořádku v zemi. (Píseň lidu „*Slunko! Slunko! Slunko!*“ i strukturou hudebního frázování připomíná poněkud chór, jímž pozdravuje slunce sbor vězňů v 1. dějství *Fidelie*.)

Do velké míry obdobným způsobem Smetana tohoto motivu využil i v *Hubičce*. Zde se motiv východu slunce vyskytuje v 7. výstupu 2. jednání, tj. v prvním výstupu po proměně (tento výstup – jak známo – začlenila sem libretistka Krásnohorská teprve na nátlak Smetanův, v původním libretu nebyl, a to z důvodů vyplývajících z potřeb Smetanovy koncepce kompozičně–tematické výstavby díla). Ve zmíněném výstupu děvečka Palouckých Barče, čekajíc na návrat staré pomocnice pašeráků Martínky a Vendulky z lesa, v blízkosti Martínčiny chalupy pozoruje proměnu noci v den a v radostném úchvatu nad zázrakem ústupu nočních temnot a ranního svítání pozdravuje – v přepisu Smetanově nádhernou kolorатурní Skřivánčí písní – slunce nastupující svou denní pouť: „*Vstávej, vstávej, krásné slunéčko, aj slunéčko, Pánbůh brány zotvíral v nebes kraj a v srdéčko, aj v srdéčko! Jak by rádo vzlétlo hned, jak by vzlétlo zpívat, zářit v širý svět, zpí-*

vat, zářit, zpívat, zářit v širý svět, zářit, zářit!“ I v tomto případě měl motiv východu slunce vlastně symbolický smysl: metaforicky vyjadřoval víru prostého děvčete v ukončení sporu, který vyšťval Vendulku a posléze i Lukáše do temných lesů, a v obnovení harmonie mezi oběma rozvaděnými milenci, v opětné znovuvzkříšení jejich jižiz ztraceného životního štěstí.

Konečně pak Smetana – a to hned dvakrát – zapojil tento atraktivní motiv do své poslední dokončené opery, *Čertovy stěny*. V prvních dvou výstupech 1. dějství plnil zde motiv východu slunce do jisté míry pouze funkci ilustrativní a náladovou: v 1. výstupu mělo jeviště divákovi představit – jak k tomu vybízely scénické poznámky i samy dialogy – krásnou vltavskou krajinu s dominantou hradu Rožmberka v „ranní záři“, tedy za počínajícího východu slunce, ve 2. pak vzápětí tutéž krajinu zaplavenou po vystoupení slunce na oblohu zářivým jasem (v tomto 2. výstupu je na scéně tímto způsobem vypravené exponován sbor venkovských děvčat chystajících se k odchodu na senoseč a svolávajících se navzájem srdečným: „Dobrý den! Dobrý den! Slunéčko vstalo, poďte ven!“). Táž opera pak – podobně jako Rozkošného *Svatojanské proudy* – ve znamení motivu východu slunce nejen začínala, ale i končila: na rozdíl od opery Rozkošného byl v ní však, v jejím závěrečném výjevu (9. výstupu 3. dějství), tento motiv exponován znovu ve významu symbolickém, jako předpověď budoucího životního štěstí hrdinů příběhu (viz scénickou poznámku: „... *zed' s rachotem se boří, příšery a Rarach prchají, obloha se jasní, vody opadávají a vracejí se ve své řečišti, krásné jitro se budí. Červánky. Z kláštera velebně zní zvony.*“).

Motiv východu, eventuálně západu slunce do svých oper zapojovali ovšem i další čeští skladatelé, tak ze starší vrstvy českých operních skladatelů např. Karel Šebor, z mladší Josef Bohuslav Foerster: zatímco Šebor ve 2. jednání své romantické historické opery *Drahomíra* (1867) předpisoval inscenátorům předvést scénicky východ slunce, Foerster ve své k realismu již směřující opeře *Debora* (1893) přál si mít v 1. jednání zrod tragického milostného vztahu mezi Josefem a židovkou Deborou ozvláštněn symbolickým „velkopátečním západem slunce“.

* * *

Mimořádně rozsáhle byl k charakterizaci prostředí v romantickém divadle využíván i motiv východu a putování měsíce po nebeské dráze. S tímto motivem se soudobý divák setkával v nespočetném množství činoher, oper, operet, zpěvoherních frašek a výpravných her, neboť nehledíc k tomu, že šlo přímo o obiligátní prvek náladového vyladování děje romantické dramatické tvorby všeho druhu, tehdejší jevištní praxe – zejména od chvíle, kdy se podařilo technicky vylepšit starý „měsíční aparát“ nahrazením primitivní olejové lampy plynovou anebo elektrickou – ve snaze zvýšit emoční účinnost svých kreací uplatňovala jej i v inscenacích opírajících se o texty a partitury, které vysloveně s jeho uplatněním nepočítaly.

V Praze mělo obecenstvo možnost vídat „východ měsíce“ v četných německých a v závislosti na tom i v českých představeních od počátku padesátých let již v podstatě pravidelně, tak např. spatřilo jej v činoherních inscenacích Shakespeareových her *Hamlet*, *Othello*, *Romeo a Julie*, *Kupec benátský*, ve hřbitovní scéně (9. obraze) Mozartova *Dona Juana*, v závěrečném obraze Nicolaiových *Veselých žen windsorských*, v jedné z nočních scén Verdiho *Rigoletta* atd.

Po vzniku Královského zemského českého divadla roku 1862 se pak Češi těšili v tomto svém divadelním stánku z pohledu na vycházející divadelní měsíc např. při představeních činohry *Diblík, šotek z hor* (1863) od Ch. Birch-Pfeifferové, Meyerbeerovy romantické opery *Dinorah* (1866), Gounodovy opery *Faust a Markéta* (zde se uplatnil „měsíc“ dokonce dvakrát, ve 2. a v 5. jednání, 1867), Raupachovy truchlohy *Mlynář a jeho dítě* (1867), Blodkovy zpěvohříčky *V studni* (1868), Moniuszkovy *Halky* (1868), Mozartovy *Kouzelné flétny* (1871), Smetanovy *Hubičky* (1876), feérie *Ku měsíci* (1876), Bendlovy operety *Indická princezna* (1877), Smetanových oper *Tajemství* (1878) a *Čertova stěna* (1882) a mnoha jiných her.

V některých inscenacích se přitom tento motiv objevoval různě variován v atraktivně působících obměnách. Tak např. v pražském Stavovském divadle v německém představení Nicolaiových *Veselých žen windsorských* (1856) viděli diváci – jak jsme již připomněli – „měsíc“ nejen „vyplovat“ na „oblohu“ a volně po ní stoupat vzhůru, ale posléze bylo tu po speciální úpravě trikového přístroje, který vedl Romuald Božek, „simulováno“ i jeho zatmění. V „*Dinorah*“ předepsal Meyerbeer, aby se hrdinka hry, šílená *Dinorah*, na počátku 2. jednání pustila ve světle měsíce do tance – ten vešel do dějin jako pověstný „stínový tanec“, na nějž se diváci při představení již dopředu těšili: v provedení pražského německého divadla (1861?) a později českého divadla (1866) tančily představitelky *Dinorah* v „*uzuárním světle*“ měsíce bratří Božkových zmíněný stínový tanec tak, že se jejich stín objevoval i na okolních dekoracích. Variantu „*stínového tance ve světle měsíčním*“ přinášela zmíněná již činohra Ch. Birch-Pfeifferové *Diblík*, která byla na stavovské scéně uvedena již za Stögerovy éry německy (1857) i česky (1858), a pak znovu v Prozatímním divadle (1863): zde podle přání autorky v 1. jednání tančily představitelky hlavní postavy hry, Verunky (v českém představení ji hrála Eliška Pešková), za „*měsíčního svitu*“ vytvářeného pomocí elektrického aparátu Božka ml. se stínem své vlastní postavy (k jeho vytvoření použil Božek ještě jednoho, tzv. stínového aparátu) párový tanec: stín vrhaný postavou herečky na kulisu skály se od ní jakoby oddělil a vytvořil její samostatnou negativní repliku, herečka se tomuto osamocenému vlastnímu stínu uklonila a jala se s ním tančit. Ve výpravné hře na námět Julese Verna *Ku měsíci* (Prozatímní divadlo, 1876), k níž „měsíční aparát“ zhotovil mechanik František Hájek, se prosadil motiv „měsíce“ v mnoha dalších atraktivních obměnách, jak bylo dáno už tematikou hry, soustředěvané okolo příběhu cesty pozemšťanů na Měsíc.

Rozhodující impuls k zpopularizování tohoto motivu u českého publika přineslo zejména jeho využití v „živém obraze“ *Únos Jessiky z domu otce Shylocka*, který byl uveden roku 1866 na scénu Novoměstského divadla spolu s pěti dalšími takovými obrazy inspirovanými shakespearovskými dramaty o slavnosti pořádané na počest 300. výročí narození slavného anglického dramatika. Obraz, který po stránce výtvarné aranžoval malíř Karel Purkyně a k němuž doprovodnou hudbu složil Vilém Blodek, představil divákům jeden z klíčových výjevů *Kupce benátského*, výjev kritického zvratu dosavadního průběhu děje, kdy únosem Jessiky je zoufalý Shylock konfrontován s vlastním svědomím a donucen se podrobit svým nepřátelům. Zmíněná dějová sekvence byla tu zpřítomněna, jak v dramatickém útvaru „živých obrazů“ bylo tehdy obvyklé: úvodním slovem, statickou hereckou akcí, scénickou výpravou a melodramatickou scénickou hudbou. Pokud jde o vizuální scénické prostředky, kostýmovaní herci zpředměňující děj v naaranžovaných sošných pózách ve výtvarně prokomponované mizanscéně byli tu jako jakési živé sousoší začleněni do dekorace znázorňující blíže neurčené zákoutí v Benátkách s patricijskými domy a „s mostem přes kanál“. Hlavním výtvarným objektem scény byl zde však Božkův „měsíc v úplňku“, jehož úlohu v této scénické kreaci popsal jeden z referentů takto: „Nad mostem jako lampa zavěšená v zenitu – měsíc – vylévá záři svou a odlesk jeho se zrcadlí ve spěřených vlnách.“ Dodejme, že básnivou atmosféru měsícem projasněné benátské noci dotvářel zde do dojmové úplnosti i sugestivní melodramatický Blodkův hudební průvod.

Operní skladatelé hlásící se k romantismu pracovali s tímto motivem rádi nejen pro mocnou vizuální působivost jeho scénické realizace, ale i proto, že vytvářel vítanou příležitost k využití zvukomalebných možností, které přinášela orchestrální hudba: kalkulovalo se přitom hlavně se schopností hudební řeči vytvořit pomocí zvuku orchestru, zejména harf a dalších strunných nástrojů, jakousi zvukovou rovnomocninu k „stříbřitému“ svitu luny, naznačit hudebním průvodem její melancholickou krásu.

Protože přitom bylo navzdory působení efektu zrychleného průběhu dramatického času nutno do určité míry respektovat i divákovu zkušenost, že Měsíc absolvuje svou nebeskou cestu po obloze poměrně pomalu, v časových relacích závislých na otáčkách Země kolem své osy i okolo Slunce, jakož i Měsíce samého okolo naší planety (nehledíc ani k tomu, že projekční aparát, znázorňující Měsíc, bylo při simulování pohybu tohoto nebeského tělesa po „obloze“ nezbytné po vodícím drátě, po němž byl tažen šikmo vzhůru směrem k provazišti, vytahovat pomalu, aby se nerozkomíhal), museli skladatelé výjevy východu měsíce a jeho stoupaní k zenitu podkládat hudebním průvodem značně volného tempa, a pokud chtěli ilustrovat hudbou celý zmíněný děj, i průvodem dostatečné délky. Odtud lze si vysvětlit, proč někteří komponisté (např. Nicolai ve *Veselých ženách windsorských* nebo Blodek v jednoaktovce *V studni*) nakonec volili pro vyjádření motivu východu měsíce v hudebním průvodu formu samostatných

uzavřených čísel, všelijakých *Andante*, *Lento*, *Largo* atp., orchestrálních mezer, přerušujících na delší či kratší dobu postup děje a vytvářejících jen a jen náladovou sugesci (je jistě zajímavým úkazem, že v případě ostatních takových motivů, motivů proměn světelných atmosfér a východu a západu slunce či východu a západu Venuše atp., omezují se povětšinou při jejich hudebním ztvárnění jen na náznakově stručné vyznačení předváděných přírodních úkazů pomocí charakteristické, většinou vždy velmi krátké samostatné hudební fráze nebo dokonce jen na pouhé celkové vyladění výrazu hudebnědramatických akcí, směřujících za svými vlastními cíli, v duchu nálady, kterou tyto přírodní jevy v člověku zpravidla vyvolávají). Samy okolnosti jevištní realizace těchto motivů – ovlivňující formování jak obsahu, tak tvaru a výrazu hudební řeči příslušných míst operních skladeb – pak určovaly, že hudební provedení takových motivů v dílech různých skladatelů nabývala v té míře rysů vzájemné podobnosti a shody, že vzniká až dojem, jako by při zpracovávání těchto motivů přebíral hudební myšlenky a nápady jeden skladatel od druhého. Většina motivů východu měsíce v českých operách 2. poloviny 19. století se tudíž – pokud jde o toto hudební provedení – vyznačuje v podstatě značně zkonvenčenou podobou.

Přírodní úkaz východu, eventuálně putování měsíce po nebeské dráze vystupuje jako prvek kompozičně–tematické výstavby v hudebnědramatických dílech většiny k romantismu se hlásících skladatelů, ať cizího, ať domácího původu.

Ze skladatelů cizího původu obzvláště efektivně s ním pracují např. Karl Maria von Weber, Otto Nicolai a Richard Wagner. Tak např. Weber v *Čarostřelci* (1821) v závěrečné scéně 2. jednání přivádí své hrdiny do tajuplné Vlíčí strže, divoké lesní rokliny kdesi na Šumavě, a to za noci, kdy se měsíc nachází v úplňku a kdy se i jeho vlivem ve strži dějí hrůzostrašné věci: sám měsíc svým bledým světlem propůjčuje tomu místu přízračný ráz již předtím, než je síla dábelské magie změni v rejdiště strašidelných zjevů. Nicolai naproti tomu ve *Veselých ženách windsorských* (1849) v proměně 3. jednání, tedy v závěrečné části opery, v níž se děj přenáší do prostředí windsorské obory do blízkosti lesního jezírka, využívá toho motivu spíše k posílení lyrické atmosféry dějiště: měsíc nacházející se zde rovněž ve fázi úplňku, shlížeje se ve vlnách jezírka, účinkuje tu spíše jako příjemný, spiklenecky se chovající společník postav a postavíček proti sobě vzájemně intrikujících v rozpustilých milostných hrách (akt východu měsíce na oblohu je tu provázen hudebním melodramatickým průvodem a v proudu hudebního dění vystupuje jako zvláštní uzavřené číslo). A neméně důležitou roli hraje měsíc při charakterizaci prostředí jak ve Wagnerově *Bludném Holanďanu* (1843), kde ve 3. jednání je místem a časem děje přístav na břehu mořské zátoky za měsíční noci, tak v *Mistrech pěvcích norimberských* (1868) téhož skladatele, kde ve 2. jednání je tímto místem a časem ulička před domem Sachsovým taktéž za měsíčné, tentokrát průzračné letní noci (jednání uzavírá zvláštní výjev, v němž měsíc, osvětlující tu po skončení pouliční šarvátky opuštěné zápasíště, má vůbec hlavní slovo. Dále byli to např. Meyerbeer, který v *Dinorah* (1859) na začátku 2. jednání prostředří děje vymezuje jako dno

úděsné horské propasti za noci, zprvu bezmračné, později prozářené měsícem, Gounod, který ve *Faustu a Markétě* (1859) na počátku 3. jednání tyto okolnosti charakterizuje jako zahradu u Markétina domu za noci projasněné měsíčním světlem, Verdi, který v *Aidě* (1871) v úvodu 3. jednání volí za dějiště a čas děje skalnatý břeh Nilu poblíž Isidina chrámu, rovněž zalévaný světlem luno vysoko visící nad krajinou (k tajuplné luně obrací se zde také se svým zpěvem sbor kněží a kněžek v chrámě: „*O tu che sei d'Osiride madre immortale e sposa, Diva che i casti palpiti desti agli umani in cor...*“). Také Moniuszko zaujal se efektem východu měsíce, a zapojil jej do závěru své opery *Halka* (1858), a to do 8. výstupu 4. dějství, v němž Halka, zrazená milencem, vrhá s vyvýšeniny poblíž horské řeky zapálený vích do jejích temných vod, a před tím, než se do nich vrhne sama, s pláčem klesá na kolena k modlitbě; v úvodu její modlitby: „*Dziękci ci, Boże ...*“ vychází na oblohu měsíc a osvětluje místo nastávající tragédie svou září.

V české hudebnědramatické tvorbě romantické proveniencí se tento motiv uplatnil velmi rozsáhle – bylo by možno vypočítat na dvě desítky děl, v nichž s ním – různě jej obměňující – libretisté a skladatelé pracovali. Zejména pak poté, co díky bratřím Božkům byla uspokojivě vyřešena technická stránka jeho jevištní realizace, zvláště když se místo staré olejové lampy počalo alespoň čas od času používat jako „měsíce“ měsíčního aparátu Božka ml., ale i Božkova a Hájkova „plynostroje“, po úspěchu různých typů „měsíců“ v „živém obraze“ *Únos Jessiky z domu otce Shylocka* provedeném o slavnosti Shakespearově (1864) a v sérii českých operních inscenací, např. v inscenacích Meyerbeerovy *Dinorah* (1866), Gounodova *Fausta a Markéty* (1867) a Moniuszkovy *Halky* (1868).

Jako první z českých skladatelů romantické epochy využil motivu východu měsíce právě autor hudby k výše popsanému živému obrazu na námět Shakespearova Kupce benátského – Vilém Blodek. Učinil tak ve své operní jednoaktovce *V studni* (napsána byla již roku 1866, provedena však až roku 1867), zkomponované na libreto K. Sabiny v podobě jakési „číslové opery“, a to v jednom z jejích více méně samostatných čísel, v č. 6. Šlo tu o samostatné intermezzo nazvané *Východ měsíce*, strukturou hudební řeči velmi silně se podobající intermezzům, jakými doprovodil „živé obrazy“ o zmíněné shakespearevské slavnosti. Blodek si představoval, že při jevištní realizaci se „východ měsíce“ v rovině jevištně výtvarné bude na scéně odehrávat za pomoci měsíčního aparátu vytahovaného po laně vzhůru směrem k provazišti, zatímco v rovině hudební bude tento děj ilustrovat orchestr poměrně rozlehlým hudebním průvodem v tempu a výrazu *adagio ma non troppo* v tónině Fis dur, bohatě využívajícím smyčcového souboru nástrojů a hlavně ovšem harfy k zvukomalbě (harfové chody!) onomu ději adekvátní.

Obdobným způsobem uplatnil tento motiv ve svých *Svatojanských proudech* (prem. 1871) i J. R. Rozkošný. Ve 2. výstupu 3. jednání opery se předvádí, kte-

rak po celonočním běsnivém bloudění krajinou, nad níž po větší část noci zuří bouře, se hrdina díla Horymír na břehu Vltavy u Svatojanských proudů setkává s vodní vílou Vltavkou: Horymír, dosáhnuv vyčerpán cíle své bludné pouti, místa plánované sebevraždy, usedá těžce na kámen, aby se připravil na svůj čin poslední, tu náhle změní se atmosféra krajiny – s koncem jeho putování končí i bouře, mraky se v mžiku roztrhaly a nebe vyjasnilo a na jeho čisté ultramarinové modři vyplul vzhůru měsíc. Na takto připravené scéně uprostřed zvolna se rozptylujících mlh nad řekou se užaslým Horymírovým zrakům zjevuje obklopena suitou rusálek křehká, jako by z měsíčních paprsků utkaná víla Vltavka. Výjev východu měsíce a zároveň zjevení Vltavky je přitom doprovázen v orchestru speciálním hudebním číslem, předehrou v Ges dur Allegro maestoso, ve výrazu dosti podobnou intermezzu Blodkovu, v níž se rozvíjí v dynamickém vzestupu harfových chodů podložených protipohybem smyčců od pianissima až k fortissimu a odtud v opětovém sestupu k pianissimu jemně, až líbezně působící melodický motiv, vztahující se zároveň k oběma zmíněným scénickým akcím.

S „měsíčním“ motivem jako s prvkem typu *couleur locale* pracovali dále např. skladatelé Karel Bendl, který ve své operě *Indická princezna* (psáno 1876, prem. 1877), do jejího 2. jednání, kde je prostředím děje „rozkošný park královského paláce“, také zapojuje tradiční již výjev „východu měsíce“, E. L. Měchura, který činí tak v tragické zpěvohře *Marie Potocká* (psáno 1869, prem. 1871) když do 3. aktu, odehrávajícího se v harémové části sultánského paláce, včleňuje výjev, v němž unesená polská kněžna, hledíc z okna své komnaty, zahledá se do krajiny měsícem ozářené, a upínajíc zrak posléze k měsíci, vzpomínkami zalétá k rodnému Polsku, i Zdeněk Fibich, který společně s E. Krásnohorskou jako libretistkou v operě *Blaník* (psáno 1877, prem. 1881) v 7. výstupu 2. dějství přeje si mít variován „měsíční“ motiv do této podoby: „*Blaník se otevře v záři; skaliska se propadají... Za propadlými skalisky objeví se rytíři na bílých koních, odění v stříbrnou zbroj... Vše ozářeno silným světlem měsíčním...*“.

Snad vůbec nejefektivněji zacházel však s tímto motivem Antonín Dvořák v pohádkové operě *Rusalka*. I když opera vznikla až roku 1900 a byla provedena teprve roku 1901, a tedy vlastně až poté, co vývoj romantické operní tvorby, která „měsíční“ motiv objevila a bohatě exploatovala, se definitivně ukončil, připomínáme si fakt jeho využití v této operě i v souvislosti s naším výkladem, neboť Dvořák jej zde ztvárnil opravdu svrchovaně umělecky přesvědčivým způsobem. Nehledíc ani na to, že „východ měsíce“ doprovází hudebně nápaditý, a zejména pokud jde o tónomalbu a instrumentaci až rafinovanou promyšleností se vyznačující, a přece sugescí bezprostředního prožitku působící orchestrální průvod, vztahuje se tu k tomuto motivu i zvláštní árie, Rusalčina árie „*Měsíčku na nebi vysokém*“, skrze niž – pro její nevšední krásu – i navzdory své konvenčnosti ten motiv v českém prostředí doslova znárodněl.

Smetana motiv východu a putování měsíce po obloze poprvé exponoval v *Daliboru*. Motiv „měsíce“ – zde vlastně již měsíce osvětlujícího krajinu ze

zenitu své dráhy – objevuje se ve 2. proměně 3. jednání díla, v níž je děj situován do Jeleního příkopu pod Pražským hradem, místa poblíž věže, jež byla později na paměť nejproslulejšího svého vězně nazvána Daliborkou, kde se pod vedením Milady shromáždili Daliborovi lidé, aby pomohli svému pánu při útěku ze žaláře. Podle Smetanova předpisu v klavírním výtahu a partituře (v libretu tato scénická poznámka chybí) se celý tento závěrečný obraz díla odehrává v „*nocí slabě měsícem ozářené*“.

Významněji než zde se však tento motiv prosazoval ve Smetanových operách, napsaných na libreta E. Krásnohorské, v *Hubičce*, *Tajemství* a *Čertově stěně*.

V *Hubičce* tvořil „východ měsíce“ lyrickou scénickou paralelu ke druhé ze dvou ukolébavek, které v 7. výstupu 1. jednání vkládá Smetana do úst Vendulky: „měsíc“ – viděn otevřeným oknem v levé stěně kulisové „*světnice u Paloučkůch*“ – tu měl zahájit svou cestu po divadelní „obloze“ již během krátkého recitativu Vendulčina, spojujícího obě uspávací písně, ve chvíli dívka zamyšlení nad milencovým chováním, – a „*vysvitit*“, jak stojí v partituře, do plné intenzity při písni „*Letěla bělounká holubička*“.

V *Tajemství* vytvořil takovou scénickou paralelu k obapolnému milostnému vyznání Vítka a Blaženky ve 4. výstupu 2. jednání: „měsíc“ se měl na zadním horizontu zjevit patrně již při árii Blaženky „*Když slyším jen tvého rohu pění*“, a vzestupovat po své dráze na divadelní „obloze“ i během spojovacího recitativu, kdy Blaženka na něj upozorňuje Vítka slovy: „*Hleď, jak krásně vyšel měsíček*“, zatímco orchestr vyznačuje jeho „východ“ krátkou hudební pasáží se vzestupnou intonační linií, jakož pravděpodobně i během následující árie Vítkovy „*Ty sladká očka klopiš*“, ač ta je již stylizována v tempu allegro a výrazu affetuoso.

V *Čertově stěně* sloužil tento motiv v 1. výstupu 2. jednání jako opora pro dramatické jednání Jarkovo. Při scénické realizaci se měl v tomto výjevu, uvádějícím děj do malé pastýřské chatrče, v níž Jarek našel přístřeší, „*vycházející měsíc*“ objevit na obloze, viděn v okénku chýše, ve chvíli, kdy si mladík téměř zoufá nad bezvýchodností své situace, do níž se dostal svou ukvapenou přísahou, že se neožení, dokud se neožení jeho pán, Vok z Rožmberka, a kdy mobilizuje všechny své vnitřní síly k překonání krize. Měsíc má se zde pak státi němým svědkem Jarkova následujícího vášnivého vzývání vzdálené a domněle nedosažitelné milé, a nakonec – když Rarach svým výsměchem zcela vyvede mladého rytíře z rovnováhy – i objektem Jarkových proseb o pomoc („*Jarek po vnitřním boji obrátí se k luně jako v modlitbě*“). V téže hře a v témž výstupu měl však být podle předpisu partitury při scénické realizaci předveden i západ měsíce – je to jediný případ toho druhu v celé Smetanově operní tvorbě: po odeznění Jarkovy „*modlitební*“ árie, když Jarek, vyčerpán svým vnitřním zápasem, a také omámen měsíčním svitem, kleče u otevřeného okna a opřen hlavou o jeho zárubeň, posléze usne, měl „měsíc“ – jak naznačuje scénická poznámka: „*Měsíc zajde. Stmí se.*“ – zase „zapadnout“. Připomeňme ještě, že Smetana i v *Čertově*

stěně doprovází „východ“ jevištního měsíce v orchestru krátkou, leč neobyčejně sugestivně působící zvukomalebnou pasáží ve Fis dur, která v tempu lento převraty Fis dur kvintakordů ve zmenšené cis kvartsextakordy, jakož i synkopickými staccatovými příznávkami s ostinátně drženým fis vespod znázorňuje pozvolné „vyplování“ měsíce na oblohu a která pak organicky vyúsťuje v Jarkovu velkou árii, takže se jeví vlastně jako jakási předehra k ní.

Jak velice Smetanovu představivost tento motiv fascinoval, dosvědčuje zvlášť výmluvně i skutečnost, že se s motivem východu měsíce setkáváme i v symfonické tvorbě tohoto skladatele – a to v symfonické básni *Vltava*. I ve své *Vltavě* – skladbě i jinak silně ovlivněné jeho divadelními zkušenostmi – Smetana ztvárnil tento motiv způsobem, jakým býval obvykle ztvárňován v romantických operních dílech: měsíc tu tak říkájíc „vycházel“ za zvuků harfových chodů znázorňujících zvukomalebně jeho vzestup na oblohu a pokoušejících se vytvořit zvukový ekvivalent jeho stříbřitého svitu.

* * *

Romantická operní tvorba konečně využívá při charakterizaci prostředí děje i třetího z motivů zpřítomňujících na scéně běh nebeských těles sluneční soustavy vázaných pohyby Slunce: motivu východu a západu planety Venuše, která večer vzhází na oblohu jako večernice, ráno z ní schází jako jitřenka.

Z cizích oper nejznámější příklad využití tohoto motivu poskytuje Wagnerův *Tannhäuser* (prem. 1845). Zde ve 3. jednání, uvádějícím děj do prostředí krajiny pod Wartburgem, se líčí, jak rytíř a minnesänger Wolfram, který se z přátelství k Tannhäuserovi vzdal své lásky k Alžbětě, očekává přítelův návrat z kajicné pouti do Říma, zahlédá se k podvečernímu nebi a spatří na něm třpytící se Večernici: ten pohled probouzí v něm milostný stesk a Wolfram vyznává se ze své touhy po Alžbětě vášnivým vzýváním hvězdy, která je mu ztělesněním idolu lásky: („*Da scheinst du, o lieblichster der Sterne, dein sanftes Licht entsendest du der Ferne...*“). Jeho zpěv, zpěv vypjatého lyrického výrazu (jde, jak známo, o jednu z nejslavnějších barytonových árií vůbec), doprovází tu orchestr zvukomalebnými pasážemi rozložených alterovaných akordů harfy.

Motiv východu planety Venuše nemá tu tedy funkci jen ilustrativní ve smyslu přírodní malby, nýbrž vysloveně symbolickou, neboť ve významové výstavbě díla tvoří přímou tematickou paralelu k později exponovanému zjevení bohyně Venuše, paralelu, která má již na uvedeném místě připomenout velikou moc „bohyně lásky“ nad lidmi.

Pokud jde o využití motivu východu a západu Venuše v české operní tvorbě sledovaného období, je možno konstatovat, že nejvýznamněji se tento motiv uplatnil v operách J. R. Rozkošného, V. Hřimalého a B. Smetany.

Z českých autorů s tímto motivem – a to s motivem západu Venuše v podobě Jitřenky – jako první pracovali patrně skladatel Rozkošný a jeho libretista Růfer. Stalo se tak v několikrát již připomenuté romantické pohádkové opeře *Svatojanské proudy* (prem. 1871), a to v proměně 4. jejího jednání, odehrávající se

na břehu Vltavy v soutěsce u Svatojanských proudů. Ve výstupu, v němž se předvádí, jak víla Vltavka – když se jí nezdaří vymoci si na nešťastném Horymírovi splnění slibu, že bude milovat jen ji – milence usmrcuje ve svém objetí polibkem a stahuje k sobě do hlubin řeky, má se podle přání autorů při jevištní realizaci na otevřené scéně před očima diváků proměnit nejen dekorace, ale také jevištní osvětlení, a to tak, aby – jak jsme již uvedli – vyjádřilo, že bouřlivá tmavá noc se postupně změní v zářivý den: proměnu noci v den přáli si mít v té souvislosti vyznačenu i objevením se jitřenky mezi mraky a posléze jejím zničením uprostřed záplavy ranních červánků. „*Hle jitřenka paprsky seje, den jiskří se na východě, a tvá duše v mou duši spěje!*“, zpívá Vltavka, pevně jej objímajíc, do tváře Horymírovi umírajícímu v jejím náručí. Takto zapojen do významové výstavby díla představuje zde ovšem zmíněný motiv pouze prostředek náladové přírodní malby, aniž by aspiroval, jak se to děje v případě Tannhäusera, na nějakou metaforickou výpověď, i on je ovšem doprovázen krátkým zvukomalebným průvodem v orchestru.

Po Rozkošném tento motiv – tentokrát v podobě, v jaké jej využil i Wagner, tedy v podobě motivu východu Venuše na večerní oblohu – z českých skladatelů poprvé do své opery včlenil Hřimalý. V závěru 1. jednání své komické opery konverzačního typu *Zakletý princ* (prem. 1872), ve výjevu, v němž se předvádí nešťastný průběh zastavenička, jež uspořádá starý mládenec, panský písař Kosma Damián Brk pod okny milované Evičky, předpisuje Hřimalý spolu se svým libretistou J. Böhmem inscenátorům, aby se – jak jsme již uvedli – při jevištní realizaci za postupného stmívání scény, na zadním prospektu spolu se světélky znázorňujícími okénka domů městyse v podzámčí, na prospektu namalovaného, objevila „kmitající se v horizontu večernice“. Zmíněný motiv se ovšem i v tomto případě uplatnil jen jako motiv ilustrativní a náladový.

Smetana pracoval s tímto působivým prvkem typu *couleur locale* v opeře *Čertova stěna*. Místo pro jeho uplatnění našel ve 2. výstupu 3. jednání, tematicky seskupeném okolo pokusu Vokových přátel Záviše, Katušky a Jarka přesvědčit krásnou Hedviku, aby se vyznala Vokovi ze své lásky k němu, a zabránila mu tak v odchodu do kláštera. Jevištní realizace tohoto výstupu měla podle Smetanových představ probíhat zhruba takto: zatímco se na jevišti v rovině dramatických akcí rozvíjí akce naznačeného obsahu, jevištní světla (podle předpisu libreta i partitury: „*Tmí se a hvězda vychází.*“) zvolna uhasínají, scéna se postupně zatmívá a na transparentním horizontu se objevuje zářivý světelný bod – večernice. V tu chvíli Záviš, Katuška a Jarek svým ansámblovým zpěvem obracejí Hedviččinu pozornost k vycházející planetě, která je odedávna považována za magický symbol milenecké lásky: „*Hleď, tamo v šeru na blankytu již prvá hvězda v lадném svitu se pozvedá a k slitování svatou vyzývá krásou!*“ Hedvika pak, opakujíc jejich slova, víc sama sobě než jim odpovídá: „*Již kyne chvíle osudná: Zda věřit mám, že mohu všem být spásou?*“

Jak patrně, na rozdíl od Rozkošného a Hřímálého Smetana tento motiv aplikuje ve svém díle v podstatě v témž významovém určení, v jakém to činí Wagner v *Tannhäuserovi*: východ Venuše má zde nikoli jen ilustrativní a náladový, nýbrž i vysloveně symbolický, metaforický smysl.

* * *

Posledním z popisovaných kompozičně–tematických prvků sloužících v hudebnědramatické tvorbě k charakterizaci prostředí děje, o kterém je v souvislostech našeho výkladu nutno se ještě zmínit, je motiv přírodního elektrického výboje – blesku.

Prvky tohoto druhu vystupují ovšem v romantické opeře jen v ojedinělých případech samostatně – děje se tak povětšinou jen tehdy, když (jako např. v romanticko–historické opeře *Drahomíra*, 1867, od Karla Šebora) se pomocí toho motivu má na jevišti zpřítomnit rozpoznání, že lidé jsou podrobeni nějaké vyšší nadpřirozené moci, která je schopna kdykoli a zcela nečekaně do jejich osudu zasáhnout: blesk uhodivší zčista jasna tu pak demonstruje sílu oné nadřazené moci, Boha, bohů...

Zpravidla však tyto prvky tvoří pouhou – a to integrální součást šíře pojatého dramaturgicko–inscenačního útvaru, známého v dějinách hudebnědramatické tvorby pod názvem „*scéna bouře*“ či „*výjev bouře*“ (něm. *Sturmszene*, franc. *tempête*, it. *tempesta*), který uváděl na jeviště více méně úplný komplex dílčích jevů, jaké se vybaví v mysli každého při představě bouře, takových přírodních jevů, jako jsou např. poryvy silného větru, prudký déšť, údery blesku, hromobití, a které dohromady určují podobu toho fenoménu jako jakéhosi „běsnění přírodních živlů“.

K jevištnímu provedení takových scén se povětšinou sdužovala – struktuře toho jevu odpovídající – řada prostředků: prostředků fonických i optických. Pokud šlo o znázornění zvukových projevů bouře, pomocí různých mechanických aparátů bylo možno znázornit dosti přesvědčivě zvukovou podobu např. zvedajícího se a silícího větru (k tomu sloužil přístroj německy zvaný *Windmaschine*), deště (pomocí přístroje zvaného německy *Regenmaschine*) a hřmění (pomocí plátu plechu zavěšeného ve speciálním rámu a mechanicky rozechvívaného, tzv. *Donnermaschine*). Pokud jde o znázornění optických projevů bouře, toto znázornění záleželo hlavně v podstatném ztlumení osvětlení a v následném celkovém potměnění scény, a dále v pokusech znázornit blesky prudkými změnami intenzity elektrického světla. V některých případech byla příslušně upravována i kulisová dekorace: pomocí triku dvojí přemalby řídkého plátna při změně osvětlení z předního na zadní bylo možno docílit iluze, že na prospektu namalovaná krajina byla zastíněna těžkými mraky a že se zmitá pod poryvy větru a deště. Samozřejmě tyto poryvy větru a deště bylo možno na jevišti znázornit i rozpochybováním jednotlivých součástí dekorace.

Důležitou roli hrála v romantické opeře při znázorňování bouře samozřejmě i hudba. Pokud tato hudba byla zapojována do dramatické akce při otevřené scéně,

zpravidla mívala charakter pouhého průvodu scénických prostředků modelujících děje bouře, často však, zejména když byla zatížena úkolem např. mezi obrazy samostatně znázornit takové děje, nabývala charakteru koncertantní symfonické hudby. V těchto případech projevovala se především v podobě značně autonomních programních orchestrálních čísel, formálně uzavřených vložek syžetového typu, nebo dokonce více či méně rozlehlých intermezz.

Nicméně skutečností zůstává, že – ať už šlo o ten či onen způsob jejího tvůrčího nasazení při vytváření takových výjevů – obdobně jako hudba doprovázející jevištní akce typu „východů“ a „západů“ slunce, měsíce, Venuše atp. – i tato *Sturmmusik*, *Gewittermusik*, usilujíc průběh toho zobrazovaného přírodního dění, jež shrnujeme pod pojem bouře, napodobit zvukomalebnými prostředky co nejdříve, sklouzávala často do poloh hudby toliko ilustrativní, v níž služební epická funkce dominovala nad její vlastní funkcí uměleckou, hudebně kreativní (v té souvislosti připomeňme, že se operní skladatelé té doby snažili např. hudebně znázorňovat právě také zášlehy a údery blesků, a to prostřednictvím příznakových figur vyluzovaných na pikolu anebo na flétnu a na bicí nástroje).

Z hlediska způsobů funkčního využití hudby při vytváření takových prvků kompozičně–tematické výstavby romantického operního díla je však třeba se zmínit i o tom, že podobně, jak se to dělo v případě ostatních sledovaných zde prvků charakterizace prostředí děje v hudebnědramatických dílech období romantismu, byly i motivy „bouře“ zapojovány do zmíněné výstavby ne vždy jen jako pouhé ilustrativní prvky dotvářející podobu představovaného prostředí. Někdy i tyto prvky plnily v díle funkci svrchované dramaticky exponovanou: účinkovaly např. při vyvolávání dramatických zápletek (viz např. J. F. Halévy: *Blesk*, 1835), nebo naopak při jejich rozuzlení (G. Meyerbeer: *Dinorah*, 1859). V mnoha případech se však skladatelé pomocí tohoto motivu pokusili metaforicky vyjádřit i duševní procesy probíhající v nitru jednajících osob (G. Rossini: *Otello*, 1816; G. Verdi: *Rigoletto*, 1851; J. R. Rozkošný: *Svatojanské proudy*, 1871). Zvláštní případ v tomto smyslu představuje využití motivu „bouře“ v Rossiniho *Lazebníku sevillském* (1816), neboť zde byl tehdejšími skladateli tak oblíbený motiv „bouře“ využit k parodování romantické operní konvence.

Není naším úkolem v této stati odhalit genezi a vývojové proměny tohoto motivu v romantické opeře: zde pro dotvoření výkladu do určité celistvosti chceme si už jen povšimnout, jak v rámci práce se „scénou bouře“ pracovali zejména čeští hudebnědramatičtí tvůrci s motivem přírodního světelného úkazu typu blýskání, blesku.

Na tomto místě už netřeba dále otálet s uvedením dalšího z dílčích výsledků analýzy struktury kompozičně–tematické výstavby českých hudebnědramatických děl romantické provenience – totiž zjištění, že spolu s jinými stabilizovanými prvky typu *couleur locale* byl v těchto dílech při charakterizaci prostředí rozsáhle využíván i motiv typu „bouře“.

S kompozičně–tematickými prvky tohoto druhu setkáváme se např. v Šeborově *Drahomíře* (1867), v Rozkošného *Svatojanských proudech* (1871) a v jeho pozdním pohádkovém *Krakonoši* (1889), ve Smetanově *Čertově stěně* (1882), ve Fibichově *Blaníku* (1881), ve třetím díle Fibichovy trilogie melodramat *Hippodamie*, nazvaném *Smrt Hippodamie* (1893), a samozřejmě i v *Bouři* téhož skladatele (1895), složené na námět stejnojmenné hry Shakespearovy.

Také čeští skladatelé a libretisté pracují často s tímto prvkem jako s pouhým prvkem ilustrativním, ve většině případů však i u nich zmíněný prvek nabývá významu činitele spolupůsobícího přímo při utváření děje, především však ve funkci faktoru prohlubujícího psychologickou základnu díla metaforickým vyjádřením vnitřních procesů probíhajících uvnitř postav.

Tak např. v *Blaníku* má ještě motiv „bouře“ za úkol spíše dotvářet dojmově chmurnou atmosféru prostředí děje, ale ve *Smrti Hippodamie*, kde se uplatňuje na počátku 4. dějství, vyjadřuje se jím především stav duševní rozháranosti hrdinky díla, královny Hippodamie, v situaci, kdy vyprovází syna na odchodu do vyhnanství. Oběma těmito funkčními způsoby toho motivu využívá J. R. Rozkošný ve *Svatojanských proudech*: zapojení motivu „bouře“ do počátku 3. jednání zde jednak napomáhá charakterizovat dramatickou atmosféru soutěsky Svatojanských proudů, kde se podle scénické poznámky „*vlny Vltavy divoce rozbíjejí o skály*“ („*Je noc, víchra a bouře*“, poznamenává zde dále autor), zároveň však znázorňuje i zápas, který vybojovává v sobě Horymír, když zrazen milovanou dívkou, hodlá u Svatojanských proudů skoncovat se svým životem. K tomu účelu Rozkošný zkomponuje dokonce zvláštní orchestrální číslo o 42 taktech typu *Sturmmusik* a *Gewittermusik*, jaké známe i z jiných evropských oper, zvukomalebnými prostředky postihující zároveň i onen přírodní i zmíněný vnitřní děj (není pochyb, že tímto číslem byl inspirován i Smetana při koncipování úseku *Svatojanské proudy* své symfonické básně *Vltava!*).

V inscenaci *Tajemství* (1878) má se podle představ libretistky a skladatele zablesknout a zahřmít alespoň jedenkrát (v závěrečném 8. výstupu 2. jednání při Kalinově vstupu do útroh Bezdězu), zato v *Čertově stěně* se kromě dílčího zablesknutí a zahřmění, kterými je doprovázeno zjevení Raracha v jeho pravé d'ábelské podobě v závěru 1. jednání, je v 6. výstupu 3. jednání, v němž se líčí, jak Rarach uskutečňuje svůj plán na přehrazení Vltavy, i zvláštním hudebním číslem znázorněno běsnění bouřného živlu v plné síle.

V Šeborově *Drahomíře* (1867) se objevuje onen typ motivu „bouře“ či spíše zášlehu „blesku“, který má uvědomit diváka o existenci nadřazené absolutní moci schopné zasahovat do lidského dění. V proměně 3. jednání, v dějové situaci, kdy pohanští kněží hrozí zkázou křesťanu Milínovi a jeho snoubence Slavně, na Boleslavovo volání k Nejvyššímu o pomoc, sjede s čistého nebe blesk, rozpoltí posvátnou lípu a srazí k zemi pod ní stojící sochu Svatovitovu. V tomto případě jde o variantu motivu, kterou vnímáme ovšem spíše v rovině motivů ztvárňujících úkazy nepřirozené, zázračné, a nikoli přírodní.

MOTIVY PŘÍRODNÍCH SVĚTELNÝCH ÚKAZŮ V ČESKÉ
HUDEBNĚDRAMATICKÉ TVORBĚ OBDOBÍ ROMANTISMU

Mezi stabilizovanými prvky kompozičně–tematické výstavby, které si romantické divadlo vytvořilo pro svou potřebu náležitě v hudebnědramatických dílech charakterizovat prostředí děje, zaujímají prvky znázorňující různé přírodní světelné úkazy důležité místo. A to nejen proto, že patří pro svou sugestivní účinnost okouzlující divákovy smysly k prvkům v této tvorbě nejfrekvencovanějším. Tyto prvky se také mimořádně významně podílejí na utváření slohových kvalit této tvorby: právě skrze tyto a jim podobné motivy se totiž divadlo vyrovnávalo s obecnou potřebou romantického individua utíkat se před náporu vnějšího světa nejen k historii, ale také k přírodě, a v ní – v souladu s její živou bytostnou podstatou – hledat zdroje nepotlačené vlastní lidskosti. Tento humánní aspekt jejich fungování v dílech evropské i české romantické hudební dramatiky nelze přehlédnout, stejně jako nelze přehlédnout, že se těmito prvky i za časů romantismu výrazně demonstrovala stále narůstající snaha po sblížení jeviště se skutečným životem. I s jejich pomocí otevírala se již – a to, jak jsme zjistili, i na české scéně – cesta k realistickému způsobu zpodobování skutečnosti.

Prameny a literatura

Heuristickým východiskem této studie stalo se zkoumání libret, partitur a klavírních výtahů hudebnědramatických děl romantické proveniencí zhruba za celé období 19. století. Pokud nebyly tyto materiály vydány tiskem, studovali jsme je zejména v Muzeu české hudby (Praha), v Muzeu Bedřicha Smetany (Praha), v divadelním oddělení Národního muzea (Praha), a v Archívu Národního divadla (Praha). Cenným pramenem pro poznání zkoumané problematiky byly pak zejména režijní a inspicientské knihy z období Stavovského, Prozatímního a Národního divadla, uchovávané jednak v divadelním oddělení Národního muzea, jednak v Archívu Národního divadla. Relevantní pro naše bádání byly i některé dokumenty z pozůstalostí uchovávaných v div. oddělení Národního muzea, např. z pozůstalosti režiséru F. Kolára a E. Chvalovského, a z pozůstalosti Romualda Božka deponované v archívu Státního technického muzea (Praha). Pro potřeby studie jsme excerpovali též kritické referáty v dobových časopisech, konkrétně v České včele, Divadelních listech, Hlasu, Hudebním a divadelním věstníku, Hudebních listech, Lumíru, Národu, Národních listech, Světзору. Pracovali jsme samozřejmě též se souborem divadelních kritik Jana Nerudy, vydaných v Sebraných spisech Jana Nerudy v Knihovně klasiků na přelomu 50. a 60. let.

Literatura vztahující se přímo k předmětu studia prozatím neexistuje. Dílčím způsobem problematiku prozkoumává autor přítomné práce ve stati *Bedřich Smetana a soudobá divadelní konvence*, *Opus musicum*, r. 17, 1985, č. 3, str. 71–81 a č. 4, str. 97–107. K širšímu dobovému pozadí zkoumané problematiky viz pak např.: Kol.: *Dějiny českého divadla*, sv. II. a III. (redig. F. Černý), Praha 1968 a 1973; Kol.: *České umění dramatické*, sv. II. (redig. J. Hutter a Z. Chalabala), Praha 1941; Dahlhaus, C.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980; Schöne, G.: *Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert*, in: katalog stejnojmenné výstavy, Theatermuseum München, München 1959, str. 5–20; Braulich, H. – Hamann, E. O.: *Beiträge zur Geschichte der Theatertechnik*, sv. III, Berlin 1980; zvláštní číslo čas. Hudební věda věnované G. Meyerbeerovi, Hudební věda, r. 21, 1984, č. 4, aj. K vynálezeckému úsilí bratří Božků pak viz zejm.: Novák, L.: *Rodina vynálezců*, Praha 1941 (zde soupis pozůstalosti); Streit, J.: *Božkové, Osudy a práce rodiny vynálezců*, Praha 1953; Valová, S.: *Romuald Božek a divadlo*, *Acta scaenographica* 1964–65, č. 7, str. 135–136; Veber, V.: *Romuald Božek a divadlo*, *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1973, č. 20, str. 23–27.

MOTIVY PŘÍRODNÍCH SVĚTELNÝCH ÚKAZŮ V ČESKÉ
HUDEBNĚDRAMATICKÉ TVORBĚ OBDOBÍ ROMANTISMU

**MOTIVES OF NATURAL LIGHT PHENOMENA IN THE CZECH
MUSIC DRAMA OF THE PERIOD OF ROMANTICISM**

The motives depicting various natural light phenomena are of significant meaning and position among the established elements of compositional and thematic structure of music drama which was designed by the theatre of Romantic period to provide characteristics of local colour (*couleur locale*) and of distinctive setting. Phenomena like frequent changes of light, atmosphere illustrating circulation of Earth around Sun, sunrise, moonrise and the movement of the stars in the sky, flashes of the lightning and eruptions of volcanoes can serve as examples.

All these elements were traced in music drama since the stylistic features of the Period of Romanticism were formulated and defined (eg. the effect of Sun during the scene with prisoners in Beethoven's *Fidelio*). However the mass imitation of the natural light phenomena had not started earlier than the theatre lighting developed and progressed up to the technical standard which enabled to stage them in a way at least corresponding with their effectiveness in the real life. The mentioned process of staging the natural light phenomena was closely connected with the process of introduction of gas lighting into the opera houses throughout Europe (Grand Opera in Paris was equipped with such a lighting device since 1822) and with the electrification of these buildings which followed (Foucault's electric arc lamp producing the effect of sunrise on a stage was used for the first time on the opening night of the Meyerbeer's *Prophet* in the Grand Opera in Paris in 1849).

In connection with the development of the technical stage equipment, the author of the study reviews the occurrence of motives of the natural light phenomena in the Czech romantic music drama, particularly in opera. On the basis of the accomplished analysis of their functional application in several dozens of works, he attempts to set up their significance for the definition of stylistic and concept qualities.

