

Články

FANTÓMY OPERY VE FILMU

Petr Málek

Opera to nikdy neměla lehké. Ještě i dnes, a možná dokonce více než kdykoli předtím, je pokládána za směšnou, staromódní, překonanou. Opera totiž vyžaduje schopnost vcítit se do hry, přijmout jisté iluze a konvence, otevřít se světu, který již není světem skutečnosti. Jak vtipně kdysi napsal Vsevolod Mejerchold: „Nemáte rádi operu? Chybí vám tedy představitelství, takže vlastně ani nevíte, co to opera je.“

Opera to nikdy neměla lehké. O opeře ve filmu to platí dvojnásob. Doby, kdy se točila němá Smetanova Prodaná nevěsta jsou již sice dávno pryč, ale dodnes se film jen v ojedinelých případech dokáže vyrovnat s úskalími, jež před něj klade operní stylizace, (zdánlivá) zastaralost a směšnost operního libreta, rozdílný temporytmus opery, jejíž hudba, árie i sbory vyžadují své setrvávání v čase a zastavují spád děje i pohyb v jednání. Cílem této studie ovšem není komplexní analýza těchto složitých otázek. Její ambice jsou podstatně skromnější: chce se vydat po stopách fantómů opery, které vstupují do filmu sice nenápadně, ale o to silněji poznamenávají jeho představovaný svět, prostřednictvím **citátu** zasahují, prostupují celý filmový vesmír (a jaksi mimochodem přitom do struktury filmového díla pronikají – prostřednictvím libreta – i kontexty literární). S fantómy opery do filmu vstupuje magický, zázračný svět: vyvolávají nostalgii po světě, který již není světem skutečnosti, a současně probouzejí k životu hrozivá noční zjevení a přízraky. Začneme tedy jimi, fantómy fantastického.

Fantómy fantastického – Weberův Čarostřelec

*„Ha! Furchtbar gähnt
Der düstre Abgrund, welch ein Graun!
Das Auge wähnt
In einen Höllenpfuhl zu schaun!“*

*(„Hrůzu mám,
jak zeje propast strašlivá!
Mně tak se zdá,
že hledím v pekla jícen sám.“)*

Schormův film *Pět holek na krku* otevírá panorama města, v němž snadno rozpoznáme Liberec. Ve zvukové stopě zní předehra k Weberovu Čarostřelci, otevírající se evokací



Osamocená Nataša v lóži opery naslouchá předejře k Weberovu Čarostřelci. V předejře se poprvé exponuje motiv zla (ďábla Samiela): jak v opeře, tak ve filmu se připravuje velké drama, neboť zlé moci démona zapřádají člověka do svých sítí.

Foto archiv

tajuplné atmosféry lesa, vzápětí prozářenou měkkým pianissimem kvarteta lesních rohů. Na závěr tohoto lesního zpěvu se však rozševalí tremolo smyčců a pod ním zaduní pizzicátové úderky kontrabasů; a nad nimi se pozdvihne široký bolestný a stísněný vzdech violoncell. Připravuje se velké drama, neboť zlé moci démona zapřádají člověka do svých sítí. V okamžiku, kdy se poprvé exponuje motiv zla, ďábla Samiela, také obraz náhle potemní. Je večer a v divadle se dává, jak nás o tom informuje záběr na programovou tabuli, Weberův Čarostřelec. Ocitáme se v divadelním sále, kde kamera pomalu najíždí k lóži, v níž osamoceně sedí Nataša, budoucí protagonistka filmu. Těsně před tím, než se má rozeznít Molto vivace předejry, vracíme se zpět před vchod do opery, kam právě přibíhá (jako bouře ženoucí se z vlčí rokle) čtveřice dívek, jejichž závist a nenávist osudovým způsobem zasáhne do života Nataši. Po návratu do sálu předejra již vrcholí: zlé i dobré síly se střetávají ve vášnivém zápase, vrací se motiv, jímž Max v opeře vyjadřuje hrůzu z temných sil, které o něj usilují. Hudba „komentuje“ skrytý, ale o to krutější, protože zákeřnější „zápas“, který se rozehrává mezi naivní, důvěřivou a po přátelství dychtící Natašou a čtveřicí dívek, jejichž nebezpečná závist právě našla svou oběť. Dynamický proud hudby se pomalu zklidňuje, neústí však ve smírný závěr, ale naopak v nové napětí disonance, v němž znovu zní příznávka démonického pizzicata a nové



„Zlo“ se poprvé objevuje na scéně. Těsně před tím, než se rozezní Molto vivace přede hry, přibíhá před vchod opery – jako bouře ženoucí se z vlčí rokle – čtveřice dívek, jejichž nebezpečná závist hledá svou oběť a osudovým způsobem zasáhne do života Nataši.

Foto archiv

bolestné vzdechy violoncella, evokující úzkost člověka, o něhož se pokoušejí síly zla. Dívky lákají Natašu k sobě na galerii, ale když k nim přichází, vítají ji s rezervovaným chladem a předstíraným nezájmem, který má ponížit a ranit. Předehra se konečně uzavírá jásavým díkůvzdáním za vítězství lásky nad silami temnot. Kontroverzně k této hudební apoteóze lásky je ve filmu představen poslední z hlavních aktérů děje Petr, jenž později nechtěně sehraje důležitou roli v tragickém zauzlení příběhu. Rodící se vztah mezi ním a Natašou jen umocní závist dívek a povede k lstivé pomstě, ničící křehký vztah v samém začátku. A Petrova láska nebude dost silná, aby čelila zlu a zachránila Natašu. To předznamenává už Schormova práce s předehrkou, z níž „zamlčuje“ téma Agáty, symbolizující ochrannou moc lásky.

„Každá citace ‚textu v textu‘ se vyznačuje hrou s protikladem ‚reálného/stylizovaného‘,“ napsal Jurij Lotman.¹⁾ Především tímto postupem se zesiluje **moment hry**, který měl být – jak zdůraznil sám Schorm v režijní explikaci – hlavním principem, jenž by evoko-

1) Jurij M. Lotman, *Text v textu*. In: *Tartuská škola*. Praha 1995, s. 22.

val zvláštním způsobem krutý svět dospívajících dívek. Weberův Čarostřelec měl pak ve filmu plnit funkci kontrastu k těmto dívčím hrám a střetnutím: „Nemusí se to podařit, ale vazba romantických scén opery s uchichotáním a přitom smrtelně vážným světem holek pomůže vidět oba tyto světy v lehce ironickém odstupu, aby pohled na život dětí nebyl tak doslovný – žádný dokumentární ani žánrový film.“²⁾

Ve stejnojmenné literární předloze Ivy Hercíkové patří operní divadlo k životu města, je součástí kulisy a hlavním motivem s ním spojeným je platonická láska Nataši k tenorovi, který vystupuje v Čajkovského Evženu Oněginovi. U Schorma byl motiv platonického obdivu k tenorovi přesunut na jinou dívku, ale především byl Evžen Oněgin nahrazen Weberovým Čarostřelcem, který ve struktuře filmu hraje mnohem závažnější roli než Čajkovského Oněgin v literární předloze: obrací pozornost k věčnému zápasu dobra a zla, což je explicitně proklamováno nápisem, který se objevuje v průběhu předehry a plní funkci **motta**: „Kdo srdce má čisté a brání se zlému, ten lásku i důvěru smí mít.“ Jde o citát z finále Čarostřelce, v němž daný text společně zpívají všechny kladné postavy opery (Agáta, Max, Anička, Otokar, Kuno a Poustevník) poté, co síly zla byly definitivně poraženy.

Čarostřelec ve filmu není ovšem reprezentován pouze předehrou, ukázky z divadelního představení opery prostupují celý film: průběžně „komentují“ situace filmového příběhu a zvnějšňují vnitřní stavy postav. Především ale konfrontace obou textů dává vystoupit základnímu rozdílu: na straně jedné stojí Čarostřelec, v němž je zlo spojené s nadpřirozenými, démonickými silami nakonec po zásluze potrestáno (když si pro žárlivého a pomstychtivého Kašpara přichází Samiel, Kuno zpívá: „On vždy byl strůjcem skutků zlých, teď nebes přísný soud ho stih.“) a Maxovi, který se pro svou lásku k Agátě spojil s temnými silami („...já mrtvým tím jsem dal se svést, že ze své zoufalosti trýzně jsem hledal pomoc hříšných cest... Mne právem stíhá mé viny tíha, že bránit zlu jsem neměl síly dost.“), je po zásahu poustevníka odpuštěno (Poustevník: „I srdce zbožné snadno zbloudí a podlehne v něm hříchu ctnost, když s láskou strach se k němu vloudí a ovládne je zoufalost.“).

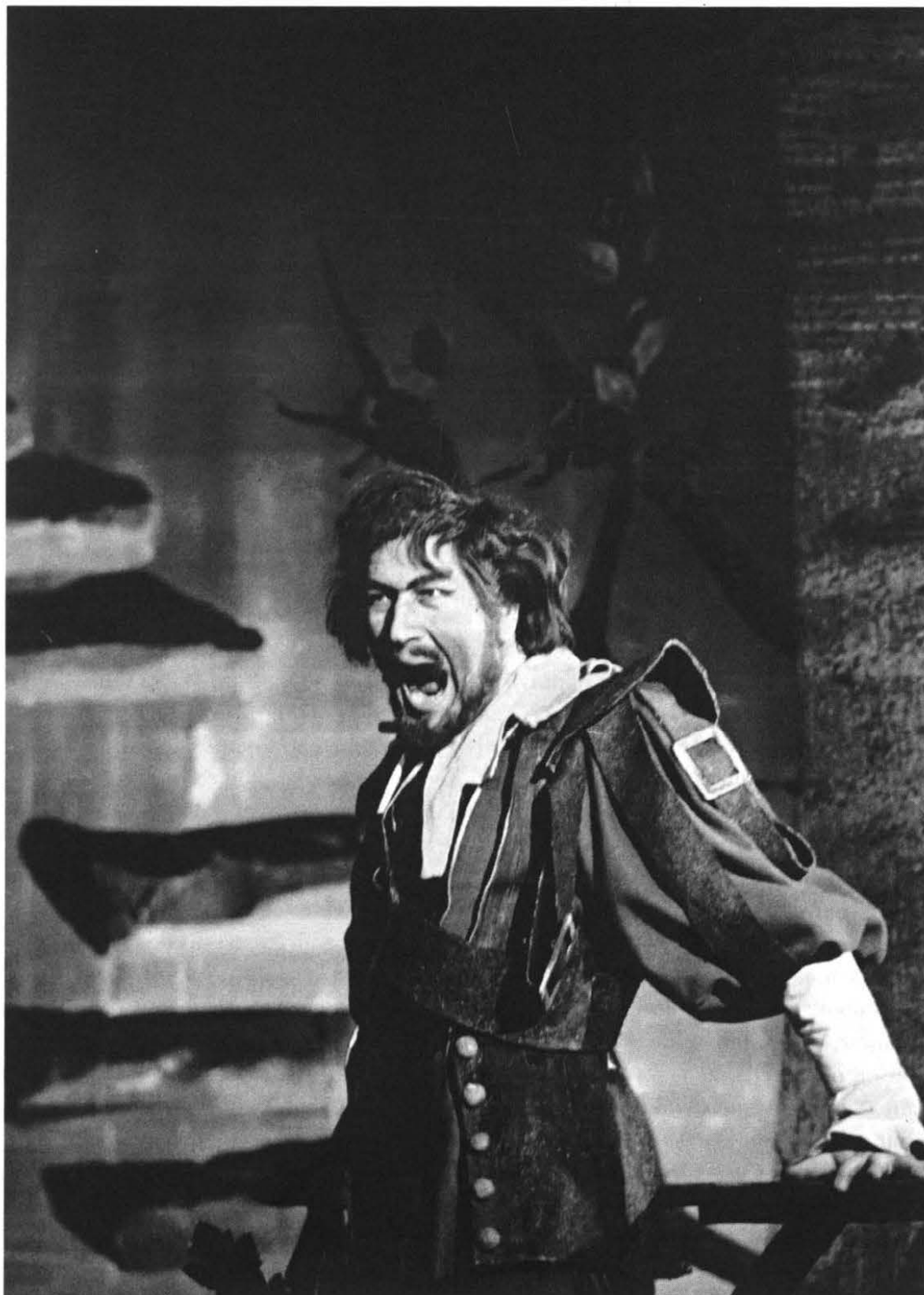
Na straně druhé stojí Schormův film, jehož svět je ve srovnání se světem romantické opery mnohem nejednoznačnější a motivace jednání postav i dopad jejich činů rozporuplnější, což naznačil Schorm už v režijní explikaci, když požadoval: „Děvčata musí být ve vši své nevinnosti a líbeznosti zlá a tvrdá. Nevinně zlá a líbezně tvrdá.“³⁾ Stejně rozporuplná je ovšem i **pomsta**, k níž se uchyluje zoufalá Nataša, pronásledovaná závistí a zlobou svých spolužaček. Motiv pomsty, který zcela chybí v předloze Ivy Hercíkové, je jedním z hlavních motivů Čarostřelce. Natašin čin je „komentován“ Kašparovým zpěvem: „Triumf je váš, má je pomsta a mé vítězství.“ I Nataša zdánlivě dosahuje vítězství, když po zásahu jejího otce (významného funkcionáře národního výboru) jsou dívky potrestány, ale je to vítězství hořké, neboť se zároveň vzdává lásky k Petrovi. Jestliže v Čarostřelci nakonec vítězí láska a odpuštění, v Schormově filmu triumfuje zlo. Ale paradoxně ve chvíli nejhlubšího zoufalství a pošpinění se rodí naděje: v Natašině činu, jímž si

2) Iva Hercíková – Evald Schorm, *Pět holek na krku*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 6, s. 328 – 331; cit. s. 330.

3) Tamtéž.

ILUMINACE

Petr Málek: Fantómy opery ve filmu



Kašparův zpěv („Triumf je váš, má je pomsta a mé vítězství.“) „komentuje“ rozporuplnost pomsty, k níž se uchýlila zoufalá Nataša. Jestliže v Čarostřelci nad fantastickými silami zla vítězí nakonec láska a odpuštění, v Schormově filmu triumfuje zlo.

Foto archiv

sama sobě ukládá trest za své provinění (cítí – jako Max – vinu v tom, že neměla sílu bránit se zlu?), je cosi očištného. Závěrečný titulok znovu připomíná úvodní motto, tentokrát však již nikoli jako danost, která je v řádu světa, ale jako mravní imperativ.

Fantómy vášně – Verdiho Trubadúr

*„Perigliosa fiamma tu nutri!
Oh, come, dove la primiera favilla
in te s'apprese?“*

*(„Nebezpečný zžírá tě plamen!
Ó, svěť mi, od kdy
v dosud mírném tvém srdci
vášeň vzplála?“)*

Také Viscontiho *Vášeň* se otevírá sekvencí z opery; zachycuje představení Verdiho Trubadúra v divadle La Fenice v Benátkách. Společně s úvodními titulky a nápisem, který nás uvádí do místa a času děje („Benátky na jaře roku 1866. Poslední měsíce rakouské okupace. Italská vláda uzavřela dohodu s Pruskem. Je předvečer války o osvobození Itálie.“), sledujeme úplný závěr III. aktu: po scéně Manrika a Leonory přibíhá Ruiz a oznamuje, že v podhradí táhnou na popraviště cikánku Azucenu. Manrico se vrhne k oknu ozářenému plameny chystané hranice, vzápětí odhalí Leonoře, že Azucena je jeho matka, stačí ještě vyzvat Ruize, aby svolal vojsko, a pak už teatrálně přejde na předscénu, aby zahájil slavnou árii „Di quella pira“ („K nebi se zdvihá plamenů plání, hrůza mě chvátí, strašný ten zjev. Marno je Boha ždát o smilování, zločin ať splatí katanů krev.“). Během ní se kamera poprvé obrací do hlediště a zachycuje nejprve rakouské důstojníky, sedící v parteru, pak se zvedá nad ně a od buržoazie usazené v lóžích stoupá až k lido-
vým návštěvníkům na galeriích. Strihem se na okamžik vracíme zpět na jeviště, kde sbor vojáků začíná „All' armi, all' armi“, ale vzápětí jsme již znovu mezi diváky, kde se objevují vlastenci, kteří z ruky do ruky předávají jakési letáky a konfety. Jakmile skončí hudba, propuká ohromný aplaus, do něhož mladá žena vykřikne „Vyžňte cizince z Benátek“ a okamžitě je divadlo plné letáků a konfet v italských národních barvách, které se shora snášejí na ramena rakouských důstojníků. Barevný efekt celé scény je dokonalý: pestře barevný dav na galeriích kontrastuje s černými večerními obleky buržoazie v lóžích a bílými uniformami rakouských důstojníků; konečně všude se snášejí červené, bílé a zelené konfety. Uprostřed všeobecného pozdvižení se ozývají výkřiky „Ať žije La Marmora“ (vůdce národní armády) a „Ať žije Verdi“ (písmena jeho jména se shodovala s počátečními písmeny italského krále: Vittorio Emmanuele, Re d'Italia).⁴⁾

4) Visconti v této scéně nejen dokonale evokuje vzrušenou atmosféru operního představení, ale připomíná i historickou roli opery v italském hnutí za nezávislost. Právě pro tento úsek italských dějin, zvaný Risorgimento, je příznačný úzký vztah politiky a umění. Umělci vyjadřovali touhu po sjednocení a nezávislosti a byla to zvláště opera, kde každá zmínka o útlaču i každá výzva k boji za svobodu povzbuzovala tehdejší italské publikum a často způsobovala, že zjitřené city a vášně přerůstaly v politické výtržnosti

Na pozadí této vřavy a všeobecného zmatku jeden z důstojníků rakouské okupační armády, podporučík Franz Mahler, učiní provokativní sarkastickou poznámku o Italech, kteří „bojují spíše konfetami...“ Je ihned vyzván na souboj italským vlastencem Robertem Ussonim, bratrancem hraběnky Livie Serpieri, která celou scénu sledovala z lóže, v níž sedí se svým mužem, vysokým benátským hodnostářem, a jeho přáteli z rakouského vrchního velení. Aby Roberta, jehož hluboce obdivuje a s nímž i sdílí sen o sjednocené Itálii, uchránila před možným ohrožením, požádá Livia rakouského generála o seznámení s Mahlerem. Ale to se situace v divadle již uklidnila a začíná IV. dějství Verdiho *Trubadúra*.

Livia se obrací k zrcadlu, aby si upravila vlasy, a proto v **zrcadle** vidíme, jak se zvedá opona a otevírá se pohled na kulisy představující palác s věžemi a širokými schody, po nichž do popředí sestupují dvě zahalené postavy: Leonora a Ruiz. Je tmavá noc. Noční atmosféra, vyvolávající pocity úzkosti, je umocněna úsporností ve využití hudebních prostředků: v orchestru, který v tuto chvíli využívá pouze dva klarinety a dva fagoty, znějí krátké triolové motivy v nízkém zvukovém rejstříku, v tempu *adagio* s odstínem *pianissimo*. Následuje krátký recitativ bez doprovodu orchestru, Ruiz odchází a Leonora zůstává sama. Krátce ještě jednou zazní klarinety a fagoty, aby uvedly dramatický recitativ Leonory, doprovázený pouze smyčcovými nástroji. Leonora významně pohlédne na svůj prsten (s jedem) a pak začne svou proslulou árií „D'amor sull' ali rosee“, v níž vyzpívává svou lásku k Manrikovi, vězněnému ve věži: „Ó vánku šumný, ty spěj mu říci, jak tady touhou a steskem po něm zmírám.“ Ke smyčcům se přidává několik dechových nástrojů, což zdůrazňuje intenzitu zpovědi hlavní hrdinky a zároveň vyvolává silný dojem pochmurnosti.

V okamžiku, kdy Mahler přichází do lóže, vytváří vzájemné rozmístění postav a pěvkyně, kterou vidíme v zrcadle, nový „operní“ prostor (roztržštěný nastavováním obrazu, zdvojený odrazem v zrcadle), hudební prostor, založený na dynamickém rozlišování i prostupování jednotlivých plánů. Tedy, když Mahler vstupuje do lóže (během Leonorina recitativu), je Livia obrácena čelem k pěvkyni, která je v hloubce plánu; Livia s Franzem jsou od ní odděleni. Ale hned na začátku árie, když Franz přisedá k Livii, jsou téměř ve stejné rovině (Visconti toho dociluje úhlem pohledu na scénu: představení je viděno z „profilu“, z pozice diváků v lóži, jež je v jedné rovině s předscénou). Vzniká tak dojem, že lóže a scéna jsou jedním, a to divadelním prostorem. Operní děj jakoby opouští scénu a přesouvá se do „reálného“ prostoru hlediště. **Hranice** oddělující jeviště a hlediště, Viscontim tematizovaná obřadně se zvedající oponou (obraz v zrcadle), je zároveň vnitřní hranicí, jež odděluje různě kódované úseky: text operního představení a text filmu.

Podle Jurije Lotmana **text v textu** představuje „specifickou rétorickou figuru, v níž se rozdíl mezi zakódováním různých částí textu stává zjevným faktorem autorské výstavby i čtenářovy (a divákovy – pozn. P. M.) recepce textu“.⁵⁾ A pokračuje: „Základ generování

a demonstrace, jež opouštěly operu a pokračovaly v ulicích. Mimořádné postavení mezi skladateli té doby zaujímal právě Verdi, všeobecně uznávaný jako duchovní vůdce italského národa v boji za sjednocení – „maestro della rivoluzione italiana“.

5) Jurij M. Lotman, c. d., s. 22.

ILUMINACE

Petr Málek: Fantómy opery ve filmu



Viscontiho Vášně se otevírá sekvencí z opery La Fenice v Benátkách. Při představení Verdiho Trubadúra se v loži setkávají budoucí protagonisté filmové opery: hraběnka Livia Serpieri a rakouský důstojník Franz Mahler. Na scéně zpívá Leonora svou proslulou árií „D'amor sull' ali rosee“, milostné vyznání Manrikovi. Hranice oddělující jeviště a hlediště (a současně různě kódované úseky – text operního představení a text filmu) je v tu chvíli překročena.

Foto archiv

významu v takovém případě tvoří přechod z jednoho systému vnímání textu do druhého, přechod přes jakousi vnitřní strukturní hranici. Taková konstrukce především v textu zesiluje moment hry. Následkem jiného způsobu kódování získává text rysy zvýšené stylizace, zdůrazňuje se jeho herní povaha, tj. jeho ironické, parodické, divadelní atd. rysy⁶⁾.

Ve Viscontiho *Vášni* je ona vnitřní strukturní hranice překračována právě při prvním setkání Mahlera s Livií v divadelní lóži, a to zrovna ve chvíli, kdy Livia v rozhovoru o opeře říká, že nemá ráda divadlo **mimo** jeviště, „zvlášť když hrdinové hry nemyslí na následky“. Právě o toto prostupování divadla a „života“, imaginárního a „reálného“ jde ve *Vášni* především. Visconti k tomu řekl: „Je to romantický film, objevuje se v něm pravá podstata italské opery, slova postav jsou melodramatická (...) Přenesl jsem city vyjadřované ve Verdiho Trubadúrovi přes jevištní rampu do příběhu o válce a povstání.“⁷⁾ A stejně tak si byl přesně vědom významu operní sekvence ve struktuře svého filmu: „*Vášeň* je melodrama, proto jsem začal sekvencí v divadle. Mohl jsem najít tisíc jiných začátků. Původní scénář vlastně začínal docela jinak, příchodem italských oddílů do Verony. V jedné nemocnici objevili vojáci šilenou ženu, která nevěděla, kdo je a odkud přišla. Byla to hraběnka Serpieri. Ale když jsem začal točit, pochopil jsem, že je třeba zachovat v celém filmu jedno ovzduší – ovzduší italského melodramatu, ovzduší Trubadúra.“⁸⁾

Mezi důležité (a velmi tradiční) prostředky, které ve výtvarném umění a ve filmu vytvářejí onu zdvojenou strukturu, patří, jak také připomíná J. Lotman,⁹⁾ **motiv zrcadla**. Pomineme-li rozsáhlou literární mytologii zrcadla, vrací nás zrcadlový odraz znovu k otázce vztahu obou textů. Mezi texty se ustavuje **zrcadlový poměr**, kdy text filmový (zachycující vášnivý milostný vztah na pozadí italského risorgimenta), jenž zaujímá místo textu prvotního, se ukazuje být jen zkresleným a pokřiveným odrazem textu druhotného, tj. operního. Zobrazení, které se zdálo být „reálné“, se odhaluje jako projekce, nesoucí v sobě určitý jazyk modelování. Divadlo-opera kóduje životní i historické chování a jednání postav Viscontiho *Vášeň*.

Pojmenovali-li jsme povahu vztahu operního textu k textu filmovému v rovině obecné, musíme si nyní položit otázku, proč tím operním textem, který si Visconti zvolil, byl právě Verdiho Trubadúr. Visconti sám v této souvislosti mluvil o klíči k Italům dané doby, dodával však, že křičet „Ať žije Verdi!“ neznamenal pouze „Ať žije Vittore Emmanuel, král Itálie“, znamenalo to také „Ať žije Verdi!“¹⁰⁾ Inscenoval-li Visconti Verdiho Trubadúra, neznamená to, že inscenoval pro potřeby svého filmu nějakou dobovou operu, ale že inscenoval právě Verdiho a právě Trubadúra. To, co Visconti potřeboval jako kontrast ke svému filmovému příběhu, byl vysoce stylizovaný svět opery, a přesto svět, v němž už postavy nejsou pouhé loutky v kostýmech, které zpívají árie a dueta, ale živé bytosti se všemi vášněmi, soustředěnými do tragických situací. A to našel u Verdiho.

6) Jurij M. Lotman, c. d., s. 22.

7) Cit podle Drahomíra Novotná, *Luchino Visconti*. Praha 1969, s. 41.

8) Tamtéž, s. 81.

9) Jurij M. Lotman, c. d., s. 24.

10) Cit podle „Film na świecie“ 1977, č. 3 – 4, 1977, s. 54.

ILUMINACE

Petr Málek: Fantómy opery ve filmu



„Když jsem znovu spatřila onoho důstojníka, pochopila jsem, že byl příčinou mého tušení. Dlouho jsem se bála toho setkání,“ sděluje Livin hlas „mimo obraz“, poprvé v „partituře“ filmu doprovázený hudbou Antona Brucknera, jež banálnímu příběhu milostného vzplanutí vtiskuje pečeť tragické osudovosti.

Foto archiv

Jak poznamenává Alfred Einstein: „Verdi byl hluboce vášnivý, melancholický člověk. Nejčastějším interpretačním pokynem v jeho partiturách je **cupo** (podtrhl P. M.), přidružené, jako výraz nejhlubšího žalu.“¹¹⁾

Jak ve Verdiho Trubadúrovi, tak ve Viscontiho *Vášni* jde o prudké city a v obou případech v pozadí děje probíhá válka, jíž se oba mužští protagonisté účastní na opačné straně. Zde ale podobnost končí. Jestliže v Trubadúrovi občanská válka o nástupnictví probíhá zcela v pozadí a Manrico a hrabě Luna jsou sokové v lásce a až pak – jaksi mimochodem – vůdcové dvou soupeřících vojsk, ve Viscontiho *Vášni* risorgimento zasahuje do osudu postav.¹²⁾ Je příznačné, že výzva na souboj není motivována soupeřením v lásce, ale Franzovou provokativní poznámkou o povaze italského vlasteneckého boje. Visconti přiznával, že jeho původní záměr se soustředil na historické aspekty příběhu a svůj film chtěl pojmenovat Custozza podle dějiště velké italské porážky: „Bitva byla tedy původně mnohem důležitější. O co jsem se zajímal, byl příběh zpackané války, války, která byla vedena jedinou třídou a skončila fiaskem.“¹³⁾

Viscontim překvapivě zvolený operní kód nemilosrdně obnažil a umocnil – především v samotné scéně bitvy – tragigroteskní a stejně tak melodramatické rysy jednoho dějinného hnutí. Přestože v definitivní verzi *Vášeň* převážilo milostné drama, historický a politický kontext si podržel svou důležitost, což vynikne i při srovnání s Boitovou novelou,¹⁴⁾ v níž válka zaujímá místo zcela marginální: znamená pouze nepříjemnou překážku pro Livii, která nemůže volně cestovat za svým milencem.

Viscontiho *Vášeň* představuje ojedinělý pokus o vytvoření **filmové opery**, což je úplně něco jiného než opera zfilmovaná. Lze v ní – podobně jako v Trubadúrovi – rozlišit čtyři jednání. První, plnící funkci prologu, se odehrává – jak jsme již viděli – v divadle La Fenice. Připomeňme, že Verdi, který v předběžném rozvržení scén dával jednotlivým úsekům děje názvy, nadepsal Ferrandovo úvodní vyprávění, prehistorii celého dramatu, jako Prolog a střetnutí Manrika s hrabětem Lunou jako Souboj (a na souboj vyzývá i Roberto Ussoni Mahlera). Druhé jednání zachycuje zrod a první krizi milostného vztahu Livie a Mahlera v „kulisách“ Benátek, třetí jednání – nejteatrálnější z celého filmu, s klasickými „operními duety“ – se odehrává na venkovském sídle hraběte Serpieriho v Aldenu. Operní aranžmá sugerují opakované „pohledy shora“: první v Liviině pokoji v okamžiku, kdy Mahlerovi znovu podléhá, druhý pak, když jej odvádí ukrýt do sýpky (postavy jsou snímány shora přes trámy sýpky). Čtvrté jednání vede přes Liviino

11) Alfred Einstein, *Hudba v období romantismu*. Bratislava 1989, s. 359.

12) Kulisu příběhu Trubadúra tvoří konkrétní historická událost: v boji o aragonskou korunu mezi infantem Ferdinandem kastilským a vévodou z Urgelu v letech 1403 – 1407 stál Manrico na straně Urgelově, kdežto hrabě Luna byl přívržencem Ferdinandovým; jejich nepřátelství je tak motivováno nejen láskou k Leonoře, ale i politicky. V libretu to sice naznačené je, ale pouze mlhavě. Ostatně prakticky v celé Verdiho tvorbě – snad s výjimkou *Aidy* – bylo milieu téměř bezvýznamné; Verdi se zajímal především o člověka s jeho city a vášněmi. Když byl například v Maškarním plese cenzurou donucen změnit historický rámec děje (přenést děj ze Švédska do Severní Ameriky a postavu švédského krále Gustava III., zavražděného roku 1792, nahradit bostonským guvernérem), podstatě opery to ani v nejmenším neuškodilo.

13) Pierre Lephron, *The Italian cinema*. New York 1972, s. 147 – 148. Cit. podle Claretta Tonetti, *Luchino Visconti*. Boston University 1983, s. 67.

14) Viscontiho *Vášeň* se opírá o stejnojmennou novelu Camilla Boita, bratra Verdiho oblíbeného libretisty Arriga Boita (*Othello*, *Falstaff*).

potupení a zradu k tragickému rozuzlení (čtvrté jednání Trubadúra nese lapidární označení Trest).

Podívejme se blíže na závěr opery. Odehrává se tu prudká, vzrušená scéna: Leonora Manrikovi oznamuje, že je volný, a naléhá na něj, aby uprchl. Manrico, v němž vyvstanou pochybnosti o tom, jakou cenu Leonora musela zaplatit za jeho svobodu, jí vyčítá, že zradila jejich lásku („Ty zrádná zmije, ta tam je láska tvá!“ [...]) „Jdi! Mou kletbu měj a pohrdání.“), a teprve ve chvíli její dobrovolné smrti („Než sok by tvůj mne svou zvát měl, jak chtěl, já v smrt jsem šla, leč tvá, než sok by tvůj mne svou zvát měl, jak chtěl, já zmírám věrna lásce své.“) poznává hloubku jejího citu a svého omylu („Já bídny tu krásu andělskou jsem podezírat chtěl...“). Co následuje, je srážné rozuzlení: když hrabě Luna pozná, že ho Leonora oklamala a vypila jed, aby mu patřilo jen její mrtvé tělo, odevzdává Manrika katovi. V okamžiku, kdy umírá, odhalí mu stará Azucena děsivé tajemství, že Manrico byl jeho bratr. Pomsta je dokonána: hrabě Luna poznává, že život pro něho ztratil cenu a jeho zoufalé „A já žít mám!“ s pohledem na popraviště a mrtvou Leonoru operu uzavírá. Také Viscontiho film graduje vzrušenou scénou mezi milenci ve Franzově veronském bytě. Opakují se zde stejné motivy, ale v jiném osvětlení. Především je to motiv záchrany a její ceny. U Verdiho, jak jsme viděli, Leonora nabízí za záchranu Manrika svůj vlastní život, u Viscontiho je vše sníženo a pošpiněno: Livia rovněž usiluje o záchranu Franze, ale nikoli před smrtí, nýbrž před vojenskou povinností, a cenou, kterou platí, není vlastní život, ale peníze, které jí svěřili italscí vlastenci. Visconti tu rozehrává svá vlastní témata: vztah lásky a peněz, téma ponížení. Svědkem celého výstupu není jako u Verdiho matka mužského protagonisty, ale prostitutka... Z tohoto hlediska je drama, které se odehrává mezi Livií a Franzem, „nečisté“: Livia a Franz jsou „souzeni“ svými „čistými“ uměleckými modely Leonorou a Manrikem.

Úvodní operní sekvence není jen „klíčem“ k Itálii dané doby (ve smyslu znaku pro určitý úsek italské historie, překrývající se s dobou, kdy je Verdi na vrcholu slávy), je také **stylistickým klíčem** k Viscontiho filmu nebo jeho základní „buňkou“, z níž vyrůstají další sekvence. Vstupní epizodou je určena hlavní zápleтка i styl. Již zmíněné časté „pohledy shora“, které se objevují v různých pasážích filmu, se shodují s „pohledem shora“ návštěvníků v lóžích a na galeriích v divadle La Fenice. Tento „pohled shora“, který v úvodní sekvenci zdůrazňuje mistrovský a výsostně teatrální výkon zpěváka v Manrikově árii „Di quella pira“, v následujících sekvencích vždy znovu připomíná onen první „pohled shora“, a tak umocňuje teatrálnost a melodramatičnost jednání postav i vztahů mezi nimi, je signálem jejich umělosti a stylizovanosti. Dokonale přitom souzní s teatrálností architektury, která (v detailu i celku) napodobuje operní scénu, lóži či divadelní chodby s jejich oblouky. Ve výpravě se opakují motivy červené opony, vracející nás k oponě v opeře La Fenice. A také modré světlo, jež zaplavuje zdi, podél nichž bloudí pološílená Livia poté, co udala Franze jako dezertéra, odkazuje zpátky k modrému osvětlení scény IV. aktu Trubadúra, kde Leonora zpívá své vyznání lásky Manrikovi. „Kruhová“ kompozice se uzavírá: zeď kasáren, u níž je zastřelen Franz, nás vrací zpět ke hradbám paláce ze IV. aktu Trubadúra, za kterými umírá Manrico. Ale zatímco Manrikova smrt je smrtí romantického operního hrdiny, který ještě než je odevzdán katovi, vyzpívá svou lásku Leonore, Franzova smrt je „němá“. Samotný akt



Liviina ložnice ve vile v Aldenu. Franzův příjezd otevírá třetí, nejteatrálnější jednání filmu.

Výrazně exponovaný motiv zrcadla znovu tematizuje zrcadlový poměr mezi texty, kdy text filmový, jenž zaujímá místo textu prvotního, se ukazuje být jen zkresleným a pokřiveným odrazem textu druhotného, tj. operního.

Divadlo-opera kóduje životní i historické jednání postav Vášně.

Foto archiv

popravy, vykonaný rychle a mechanicky, je Viscontim zachycen s jakousi lhostejností a chladným odstupem (v krátkých celkových záběrech).

Vraťme se ještě jednou k úvodní sekvenci v *La Fenice*. Livia opouští lóži a divadlo právě ve chvíli, kdy Leonora končí svou árii (ostrým střihem se ocitáme na schodech paláce Serpieriů). Visconti úvodní „operní“ sekvenci filmu zastavuje překvapivě před začátkem slavného (a efektního) **miserere** neviditelného sboru mužských hlasů, doprovázených pouze smutným vyzváněním umíráčku: „Slitování měj, Bože, s nešťastníkem, jenž

k soudu tvému půjde s hříchy svými.“ Zoufalá Leonora nejprve vyděšeně naslouchá sboru, pak v devítitaktovém ostinátu pochmurného a fatálního charakteru zpívá: „Ta strašlivá píseň, jež soumrakem táhne, se ozvěnou navrací, až úděs mě jal. Ó Bože, dej sílu, mně nelze již déle to snést, ó, zmírní mou trýzeň a žal, ach, mou trýzeň zmírní a můj žal.“ Těžké, smutečně rytmičované, pianissimově přidušené akordické rázy (as moll) s tupými údery bubnu jako by potvrzovaly děsivé tušení v jejím nitru. Leonorin zpěv přechází do sestupných průtažných vzlyků a s nimi umlká i orchestr, aby se z hloubi věže ozval zpěv vězněného Manrika, doprovázený pouze harfou (v kontrastu k výstupu Leonory, doprovázené orchestrem ve velkém obsazení, ale bez harfy): „Blízko je již ta chvíle, mládí kdy zajde květ, ó Leonoro, ty jsi můj celičský svět... a zdráva buď, jediná má ty láska.“

Vidíme, že v mnoha ohledech mohla právě scéna miserere **doslova** napovědět tragické rozuzlení příběhu *Vášně*. Této doslovnosti však nebylo třeba, neboť Visconti se zjevně obracel k divákovi, pro kterého – stejně jako pro Livii – Trubadúr nebyl novinkou. (Když se ozývají první tóny IV. aktu Trubadúra, rakouský generál zdvořile vybízí Livii, aby zaujala své místo v lóži. Ona se však obrací a odchází k zrcadlu se slovy: „Ne, děkuji. Trubadúr pro mne není novinkou.“) „Zamlčení“ scény, jež patří k nejslavnějším v operním repertoáru, vybízí však k hledání dalších možných souvislostí.

Když se Michel Leiris ve své studii s výmluvným názvem *Opera, hudba v akci* pokouší analyzovat specifickou – jak hudební, tak vizuální – organizaci a strukturovanost scénického prostoru v opeře, dovolává se právě slavného miserere z Trubadúra: „Do uší nám tedy pronikají z dvou rozdílných pásem dva jasně definovatelné hlasy (hlas ženy, kterou vidíme truchlit, a hlas v pozadí, který vydává neviditelná osoba), zatímco v žalozpěvu miserere rozptýlené sborové těleso skryté za kulisami je od nás vzdáleno víc než místo, kde se nachází orchestr, který v této hudební a prostorové konstelaci hraje úlohu čtvrtého elementu.“¹⁵⁾ Leiris nám odkrývá plnost a složitost operní scény i hluboký význam této složitosti. Právě tuto totalitu prostředků dramatické hudby nazval **hudbou v akci**. Máme za to, že o hudbě v akci v tomto smyslu můžeme uvažovat i ve Viscontiho *Vášni*. Vypadá to, jako by Visconti ve svém filmu aktualizoval tento postup, a to jak v rovině obecné (strukturovanost hudebních prvků determinuje dramatické složky jako celek: dekorace, osvětlení, jednání postav...), tak konkrétně (centrální pozice hrdinky, která jediná zpívá a zároveň hraje, mužský hlas v pozadí a ještě vzdálenější skupina hlasů neviditelných sboristů). Také v centru *Vášně* je ženská protagonistka a jí jediné udělil Visconti **hlas**. Nezáleží na tom, zda hlas Livie jako vypravěčky převzal z novely Camilla Boita, napsané v ich-formě (hraběnka Serpieri po dvaceti letech vzpomíná na svou lásku k rakouskému důstojníkovi), ale jakou mu přidělil funkci v celkové struktuře filmu, v jeho významové výstavbě. Poprvé se tento hlas objevuje již v úvodní sekvenci z La Fenice, kdy během přestávky mezi III. a IV. aktem Trubadúra Livia opouští lóži a vychází na chodbu: „Všechno začalo ten večer. Bylo 27. května. Můj bratranec Roberto Usconi byl jeden z vůdců tajného hnutí. Měla jsem o něho strach. Přemýšlela jsem, jak mu pomoci.“ Poté se hlas znovu objeví ve chvíli, kdy se Livia na chodbě vězení loučí s deportovaným Robertem. Když se objeví potřetí, tentokrát po osudovém setkání s Franzem

15) Cit. podle René Leibowitz, *Fantómy opery*. Bratislava 1987, s. 19.

Mahlerem („Když jsem znovu spatřila onoho důstojníka, pochopila jsem, že byl příčinou mého tušení. Dlouho jsem se bála toho setkání.“), je poprvé spojen s hudbou Antona Brucknera. Brucknerova hudba, konkrétně pasáže z první a především z druhé věty VII. symfonie, plní funkci hudebního komentáře. Anebo naopak: to jako by z onoho citově zjištěného druhého tématu Adagia rodil se Liviin cit s jeho propastnými hloubkami. Poprvé zazní při společné procházce nočními Benátkami,¹⁶⁾ pak se znovu vrací při milostných setkáních v pronajatém pokoji, v Liviině ložnici ve vile v Aldenu a konečně při posledním rozhovoru ve Franzově veronském bytě.

Liviin hlas „mimo obraz“ a Brucknerova hudba jsou v „partituře“ filmu ve vzájemném vztahu: následují většinou za sebou, jen výjimečně se překrývají. Jestliže hudba v opeře, jak dokládá M. Leiris, „donekonečna“ rozšiřuje uzavřený prostor, pak i ve Viscontiho filmu hudba (zde Brucknerova) plní tuto funkci. A také hlas „mimo obraz“, Viscontim proměněný ve skutečný lyrický hlas, se objevuje vždy ve spojení s rozsáhlou perspektivou (divadelní galerie, schodiště, chodby, benátské nábřeží nebo náměstí, arkády venkovského sídla v Aldenu, otevírající se řada dveří...). Vyvolává to dojem, jako by hlas vycházel ze zákulisí; vytváří pozadí, hloubku vzhledem ke scéně, která předchází nebo následuje.

Volba operního kódu Viscontimu umožnila zpracovat příběh *Vášeň* v „jiném“ prostoru – v prostoru operního představení, jehož základním principem je určující role hlasu a hudby. To znamená, že to nejsou charaktery postav, logika libreta, které ovlivňují hudební materiál, ale přesně naopak: to z hlasu a hudby se „rodí“ postavy a zápletka, postava se stává nositelem skryté touhy vázané na hlas a hudbu. Hudba a hlas v opeře nám řeknou vše podstatné o postavách, které se pohybují na scéně. Z hlasů a hudby Verdiho Trubadúra se v úvodní sekvenci „rodí“ postavy Viscontiho *Vášeň*. „Hlas“ opery i poté, co se ztrácí ze scény, zní dál odkudsi z hloubi prostoru a pomáhá tak vytvářet časově vedlejší pole; neguje konkrétní čas, a tak banálnímu příběhu milostného vzplanutí vtiskuje pečeť tragické osudovosti.

Mluvíme-li o Verdiho Trubadúrovi ve filmu, chtěli bychom se alespoň krátce zmínit také o Bertolucciho filmu *Luna*, v němž jednu z vedlejších postav ztvárnila Alida Valli, představitelka Livie z *Vášeň*. To však není jediné a ani nejdůležitější, co oba filmy spojuje. Mnohem významnější je vztah obou umělců k opeře a Verdimu. „Byl pro mne jako otec,“ vyznává se pateticky operní zpěvačka Caterina, protagonistka *Luny*, když svému synovi ukazuje Verdiho venkovskou vilu. Tato věta má význam nejen pro samotný filmový příběh (hledání vlastního otce, komplikované vztahy matky k synovi), ale svým způsobem pojmenovává i Bertolucciho vlastní vztah k Verdimu, neboť citáty z jeho oper a odkazy k nim prostupují i další Bertolucciho filmy.

Už ve filmu *Před revolucí* se hlavní postavy setkávají v parmské opeře na představení Verdiho *Macbetha* a Bertolucci jednotlivé scény a árie Verdiho opery využívá především

16) Není bez zajímavosti, že Adagio VII. symfonie – ať už to byl Viscontiho záměr, či nikoli – nese implicitně pečeť Benátek a smrti, neboť jeho první (a hlavní) téma napsal Bruckner pod bezprostředním dojmem nemoci a smrti Richarda Wagnera: „Když přišla depeše z Benátek (zpráva, že Wagner zemřel – pozn. P. M.), tu jsem plakal, velice plakal, a pak jsem mistru napsal opravdovou smuteční hudbu.“ Cit. podle Mirko Očádlík, *Svět orchestru*. Praha 1965, s. 268.

jako ironický kontrapunkt a komentář k jednání a charakterům postav vlastního filmového textu. Také ve filmu *Strategie pavouka*, v němž mladý intelektuál Athos Magnani pátrá po minulosti svého otce, pokládaného za hrdinu odboje, hraje Verdiho hudba důležitou roli. Vedle dílčích citátů a aluzí (jedna z postav si např. poprvé zpívá sbor mni-
chů ze IV. dějství Trubadúra „Miserere d'un' alma già vicina...“, podruhé árii Renata z III. dějství Maškarního plesu „Eri tu...“, k Trubadúrovi odkazuje i cikánka, varující Athosova otce před návštěvou opery) klíčové místo ve struktuře filmu zaujímá Verdiho Rigoletto. Podle plánu Athosova otce na zavraždění Mussoliniho měla bomba vybuchnout při Duceho návštěvě představení Rigoletta – na konci prvního aktu, právě ve chvíli, kdy Rigoletto, který pochopil, že napomáhal únosu vlastní dcery Gildy, zoufale volá: „Ah la maledizione!“ („Ha, kletba!“). Motiv kletby je nejen osou celé opery, jejíž původní název byl právě „La maledizione“ („Kletba“), ale i klíčem k Bertolucciho filmu. Ve znamení kletby sestupuje Athos Magnani do „krajiny mrtvých“, když se po letech vrací do města Tara, aby poznal pravdu: jeho otec zradil a plán spiknutí prozradil karabiniérům, takže Mussolini do opery nepřišel a místo něj sám za nevyjasněných okolností zemřel v divadelní lóži.¹⁷⁾

Vrcholná sekvence filmu začíná na nočním nádraží, když se Athos, jež se stále více ztrácí v labyrintu dávné zrady, rozhodne město-pavučinu definitivně opustit. Vlak má však zpoždění a z tlampače městského rozhlasu se ozvou první tóny přehledy k Rigolettovi, sugerující ovzduší noci, zatížené nejčernějšími předtuchami. Přehled začíná velmi jednoduchým motivem, zdůrazněným první trubkou a prvním trombónem v oktávách; harmonický půdorys druhého taktu obohatí ostatní plechové nástroje, ke kterým se přidávají fagoty a tympány. Je to motiv kletby, na němž je postavena celá přehleda. Pouze v šesti taktech se objeví nový motiv, jakési vzdychání, v němž je možné vidět původ Gildina nářku z jejího dueta s Rigolettem ve druhém dějství. Na základě slov Gildy, která ve svém otci vidí anděla útěchy, René Leibowitz soudí, že se v přehledě setkáváme s dvěma – a to protikladnými – motivy: kletbou (démonickým pocitem, zážitkem) a útěchou (andělským pocitem).¹⁸⁾ Po doznění kontrastního motivu se ale znovu vrací dominující motiv kletby. Ta noc má být osudná. Athos se vydává do divadla a po celou cestu nočním městem jej doprovází velmi promyšleně vybrané pasáže z I. aktu opery: např.

17) Připomeňme pro úplnost, že Bertolucciho film byl natočen na motivy povídky J. L. Borgese „Námět o zrádci a hrdinovi“, jejíž vypravěč Ryan je pravnukem proslaveného irského spiklence Ferguse Kilpatricka, který byl za záhadných okolností zavražděn v divadle. Ryan, který pracuje na Kilpatrickově biografii, zjistí, že to byl právě on, kdo zradil organizaci. Když byl Kilpatrick odhalen a odsouzen k trestu smrti, vypracoval jeho přítel Nolan plán, podle něhož měl zbožňovaný hrdina zemřít rukou neznámého vraha. Tak se po několik dní rozvíjelo veřejné a tajné drama, až konečně v divadelní lóži „vnikla toužebně očekávaná kulka do prsou zrádce i hrdiny, který mezi dvěma výrony prudké krve stěží pronesl několik **předem určených** slov“ (podtrhl P. M.). Ryan ke svému úžasu také zjistil, že některé výjevy plánované popravy opakují pasáže ze Shakespeareových dramát Julius Caesar a Macbeth: „Bylo už tak dost ohromující, že dějiny kopírují dějiny, ale že dějiny kopírují literaturu, je nepochopitelné...“ Borgesova povídka, stejně jako Bertolucciho film, tematizují problém mezitextového navazování; jestliže u Borgese ve funkci pretextu vystupují Shakespeareova dramata, u Bertolucciho tuto roli přebírají Verdiho operní texty, především Rigoletto, který filmu dodává i důležitý aspekt politický – nezdařený pokus zavraždit panovníka. Srov. Jorge Luis B o r g e s, *Zrcadlo a maska*. Praha 1989, s. 103 – 106.

18) René L e i b o w i t z, *Fantómy opery*. Bratislava 1987, s. 79.

Gildina otázka po jménu a povolání svého otce („Ó můj otče! Copak vás trápí? A proč ty vzdechy? [...] Když tajemství vás váže a poutá [...] Chcete-li skrývat, co nelze říci...“) koresponduje s Athosovou snahou dobrat se pravdy o svém otci. Té se mu – po zákonu operního libreta – dostává v operní lóži. Když k Athosovi, který sedí v otcově staré lóži, vstupují tři otcovi přátelé, Rigoletto křičí: „Ah la maledizione!“ Kletba se vrátila. Právě ve chvíli, kdy měl být zavražděn Duce a kdy místo něho byl zabit Athosův otec. Athos, který v zrcadle vidí sebe/otce (oba představuje týž herec) i otcovy přátele, si konečně uvědomí, že otec byl zabit právě jimi. Kruh kletby se uzavřel.

Motiv zrcadla a dvojníka nás znovu vrací k lotmanovskému textu v textu a k otázce po povaze vztahu těchto textů. Jestliže v případě filmu *Před revolucí* vybrané pasáže z Verdiho Macbetha plnily především funkci ironického kontrapunktu, v případě *Strategie pavouka* představuje Verdiho Rigoletto jakýsi text-zdroj, z něhož „vyrůstá“ vlastní filmový text. Už od filmu *Před revolucí* směřoval Bertolucci k opernímu tvaru a využívá operních forem, což je patrné i u filmů jako *Konformista* nebo *Poslední tango v Paříži*, jejichž narativní struktura je formována operou, přestože v nich žádné explicitní odkazy k opeře nenajdeme. Navzdory tomu je Bertolucciho vztah k opeře – jak se domníváme – ambivalentní: využívá operní citáty, aluze, přebírá některé její formální prostředky a postupy, ale vždy – na rozdíl od Viscontiho – kontroverzně, jako prostředky kriticko-ironické distance. Tam, kde Visconti afirmativně přejímá operní formy a prostředky výrazu, kde imituje operní gesta (jsou mu klíčem k Itálii doby risorgimenta), Bertolucci volí cestu reflexe operního kódu a jeho vztahu ke kódu filmovému. Tento vztah má u Bertolucciho i aspekt historický, neboť jde také o dialog mezi kódy (texty), z nichž ten operní zcela náleží devatenáctému století. Verdiho život a tvorba překlenuje téměř celé devatenácté století a Verdiho smrt v roce 1901 symbolicky ohlásila začátek století dvacátého. Ostatně právě v Bertolucciho filmu *Dvacáté století* se nová epocha otevírá scénou, v níž postava v kostýmu středověkého šaška vrávorá po polní cestě ponořené do noční tmy a opile vykřikuje: „Verdi je mrtev.“ A do jeho křiku se ozvou tóny přede hry k Rigolettovi. Bertolucci odmítá uzavřenou, ritualizovanou strukturu Verdiho oper a buď ji re-strukturuje v otevřené struktuře vlastního filmového vyprávění (*Před revolucí*, *Strategie pavouka*), nebo nechá operní a filmový text, aby se navzájem reflektovaly ve své umělosti, usvědčovaly z konvenčnosti prostředků a postupů, jimiž je dosahováno melodramatičnosti (*Luna*).

Hlavní postavou *Luny* je operní zpěvačka, což samo o sobě zakládá možnost přirozeného zapojení operních textů do textu filmového. Hned v jedné z prvních scén si Caterina zpívá árii Gildy z II. dějství Rigoletta „Tutte le feste al tempio“. Když se tatáž árie objeví podruhé, je to již ve zcela odlišné situaci: po vášnivé hádce mezi matkou a synem odchází Joe do svého pokoje, aby si píchnul injekci heroinu, a zoufalá Caterina zůstává sama. A v tuto chvíli se vrací Gildina árie. Caterina začíná neznatelně pohybovat rty, náměsíčně vychází na zahradu a před dveřmi do Joeova pokoje – v rytmu Gildiny árie – prosebně volá jeho jméno. Relace mezi operním a filmovým textem je tak přímočará, až se zdá banální; text árie vyjadřuje cit Cateriny k synovi: „Kdykoli v chrámu Páně na modlitbách jsem dlela, jinoha očí jiskrných na blízku vždy jsem zřela. Zůstala ústa zavřena, leč zrak se touhou lásky chvěl...“ Sekvence má ovšem ironické vyznění: když se Caterina konečně dostane do pokoje, přichází ke gramofonu s deskou (odhaluje se zdroj

hudby), na níž Joe provokativně zanechal balíček, v němž měl drogu. Komplexnějším způsobem je do textu zapojeno preludium k třetímu jednání Verdiho Traviaty. Ozve se ve chvíli, kdy Caterina opouští spícího Joea a vydává se do Parmy za svým starým učitelem operního zpěvu (mimochodem: během této návštěvy zazní jediná ukázka z opery, která není Verdiho; jde o árii „Soave sia il vento“ z Mozartovy opery *Così fan tutte*). Na začátku třetího jednání Traviaty se probouzí těžce nemocná Violetta a nachází u sebe pouze věrnou přítelkyni Anninu. Ve filmu jsou události ironicky převráceny: probouzí se Joe a místo své matky nalezne její přítelkyni Marinu. Joe ale odjíždí do Parmy a – stejně jako Alfred v Traviatě – se se svou matkou (milenkou) shledává.

Vedle těchto dílčích citátů je to Verdiho Trubadúr a Maškarní bál, které tvoří určitý rámec filmu. Na rozdíl od filmů *Před revolucí* a *Strategie pavouka*, do jejichž struktury opera vstupuje pouze ve zvukové stopě a vlastní představení, které protagonisté filmu navštěvují, nikdy nevidíme, zde Bertolucci inscenuje závěr prvního aktu Trubadúra. Sekvence začíná uprostřed kavatiny „Tacea la notte placida“ („Noc májová v kraj slétla již, tak nádherná a krásná, a v úplňku se zaskvěla i luna čistě jasná...“), v níž Leonora/Caterina vyzpívává svou lásku k neznámému trubadúrovi. Jevišťe je zalito temně modrým světlem a na jeho pozadí, představujícím noční oblohu, září namalované hvězdy a měsíc. Během kavatiny přichází do hlediště také Joe a zaujatě naslouchá. V okamžiku, kdy Leonora/Caterina dozpívá, se strhne bouřlivý aplaus, k němuž se přidává i Joe. A pak se Leonora/Caterina, ještě než na chvíli opustí scénu, která se proměňuje, nečekaně obrátí a s melodramatickým patosem ukáže rukou k měsíci. Je to jako němá výzva, na niž reaguje právě Joe – bolestně sebou trhne a výraz v jeho tváři vyjadřuje temné tušení a obavy.

Není to poprvé a ani naposled, kdy je výrazně exponován motiv měsíce/luny na noční obloze. Již při Joeově návštěvě kina, kam zašel se svou italskou přítelkyní, jsou sexuální hrátky mladé dvojice na toaletě (prokládané ukázkami z filmu *Niagara*, v němž Marilyn Monroe hraje nevěrnou ženu, již její chorobně žárlivý muž nakonec zabije) náhle přerušeny, když se nad nimi pomalu rozevře strop a objeví se noční obloha s měsícem v úplňku. A Joe hypnotizován jeho silou pouze opakuje: „Musím jít, musím jít!“ A odchází do divadla na představení Trubadúra. Není pochyb o tom, že měsíc, který nejčastěji bývá interpretován jako ženský element, tu symbolizuje negativní moc matky. Měsíc navíc bývá spojován nejen s ženskostí, ale i s temnou, noční, záhrobní stránkou bytí. „Utečme, z luny jde zlověstný svit, / nevěř jí, pospěšme, utečme jí, / prchněme, utečme, máme-li žít,“ vybavují se nám Hrubínovy verše z *Romance pro křídlovku*. Je zřejmé, že Joeovo hledání otce je provázeno úsilím vymanit se z moci matky. Explicitně je to tematizováno ve scéně setkání s otcem. Giuseppe je učitelem a jeho žáci společně malují obraz vesmíru. Když přichází Joe, Giuseppe jej vybízí, aby se připojil. A Joe namaluje měsíc s mnoha tvářemi – utkvělý obraz-symbol matky, která jej přitahuje i odpuzuje zároveň.

Z tohoto hlediska má velký význam scéna v hotýlku, kde se Caterina s Joem ocitnou na své cestě po Itálii. Je znovu „komentována“ Verdim: majitel, který je vede do jejich pokoje, si zpívá árii „Condotta ell' era in ceppi“ (z II. aktu Trubadúra), v níž stará cikánka Azucena vypráví o své matce, která byla kdysi na příkaz starého hraběte Luny upálena jako čarodějnice. Přiznává se přitom Manrikovi (který je pokládán za jejího syna), že

vedena touhou po pomstě unesla mladšího hraběcího syna, ale v rozrušení místo něho vrhla do plamenů vlastního syna. Stejně jako Azucena je i Caterina v zajetí svých vášní, jejichž obětí má být vlastní syn; jen touha po pomstě je nahrazena zvrácenou touhou sexuální.

Vraťme se ale ještě jednou k představení Trubadúra, v němž Caterina zpívá Leonoru. Po její kavatíně vstupuje na scénu hrabě Luna a začne svou árií „Tace la notte“, v níž zpívá o své lásce k Leonoře. Během jeho árie Joe opouští hlediště a odchází do zákulisí: mívá jevištní dělníky, kteří tahají jakási lana, jiní zase otáčejí ohromnými válci, jež na scéně vyvolávají iluzi vodopádu, sleduje nápovědu, zdůrazňující slova, která jsou klíčová nejen pro operní hrdiny, ale reflektují i citový zmatek filmových postav: gelosia (žárlivost), infida (nevěrná, proradná). Právě zde je rozdíl mezi Viscontim a Bertoluccim nejzjevnější. Tam, kde Visconti zvolený „pohled shora“, obdivný pohled operních diváků (jež také Bertolucci užil při Leonořině kavatíně) důsledně zachovává, tam Bertolucci operu „zrazuje“ a předvádí ji jako bizarní, ritualizovanou podívanou. I zde se setkáváme s lotmanovským textem v textu, kde se rozdíl mezi různě zakódovanými částmi textu stává důležitým faktorem autorské výstavby a divákovy recepce textu, ale kde u Viscontiho divadlo-opera kóduje jednání postav *Vášně* a operní kód formuje stylizaci filmového textu, u Bertolucciho jsou oba texty v rozporu a v napětí. Tak jako matka a její syn. Jakoby jejich neschopnost vzájemného pochopení souvisela s tím, že oba žijí ve svých „textech“, neschopni překročit jejich hranice. A Bertolucci opakovaně zdůrazňuje, jak jsou Joeovi protivná matčina operní, afektovaná gesta a exaltované výstupy, přenášené do „normálního“ života.

A přesto je závěrečná katarze umocněna právě operním textem. Joe poté, co se setkal s otcem, aniž mu odhalil svou identitu a naopak oznámil smrt jeho syna na předávkování, přichází na zkoušku Verdiho Maškarního plesu v proslulých Caracalových lázních. Ve chvíli, kdy se ocitá na pódiu, obrací se k němu Caterina, která ze zoufalství odmítá zpívat, a tak pouze odříkává ze závěru třetího aktu „T' amo, sì, t' amo, e in lagrime...“ („Ach, ano, miluji tě, miluji, a v slzách k tvým nohám padám.“) Jako ve finále Maškarního plesu i u Bertolucciho se setkávají všichni protagonisté, aby konečně sejmuli své masky a odhalili svou identitu. Během přerušení zkoušky se Caterina setkává s Joem a odkrývá mu důvody, proč kdysi opustila jeho otce, a pak na scénu vstupuje i Giuseppe, aby se od Cateriny dozvěděl, že jejich syn žije. Caterina se vrací na scénu a pokračuje ve zkoušce v místě, kdy si Amélie a Riccardo dávají vzájemné sbohem. Ve chvíli, kdy Améliin žárlivý muž Renato Riccarda bodne nožem, následuje krátký záběr do hlediště, kde se Giuseppe upřeně dívá na Joea a pak jej rozhněvaně udeří do tváře. Relace je znovu zřejmá: v operním textu žárlivý manžel zabíjí muže, který miluje jeho ženu, ve filmu Giuseppe „zabíjí“ milence Cateriny, svého syna. Ale jako v opeře i ve filmu přichází překvapivá katarze: když umírající Riccardo posledním dechem prohlašuje nevinu Amélie a dává své odpuštění Renatovi, na tvářích soupeřících mužů – otce a syna – se nečekaně objevuje úsměv. Film se uzavírá celkovým pohledem na scénu, kde se v strhujícím finále nad ostatní hlasy vysoko zdvihá zářivý soprán Amélie/Cateriny. Ale... Na temné obloze jasně svítí měsíc (Aischylos jej výstižně popisuje jako oko černé noci) a závěrečný sbor opery v úděsu nad umírajícím Riccardem dává v b moll výraz své smutné bezradnosti: „Notte d' orrore!“ („Noc hrůzy“).

Fantómy umění – Mozartova Kouzelná flétna

„Vstaň, princi, vstaň,
vstaň, princi, vstaň,
to všechno pouhý zlý byl sen,
to všechno pouhý zlý byl sen.“

V Bergmanově *Hodině vlků* je operní text do celku filmového díla zapojen nenápadněji než ve Viscontiho *Vášni*, ale v nemenší míře se podílí na konstituování jeho celkového významu a nabízí i jeden z možných interpretačních klíčů. Hlavní postava filmu, v němž si Bergman znovu klade mučivou otázku životního situování umělce a smyslu jeho tvorby, je malíř Johan Borg, který – jak nás o tom informují úvodní titulky – před lety beze stopy zmizel z fríského ostrova Baltrum, kde žil se svou ženou Almou. Zanechal však po sobě deník, který spolu s tím, co je k němu schopna dodat Alma, tvoří „autentický“ zdroj příběhu, který je postupně „rekonstruován“, „odhalován“. Je to příběh, jehož kontury jsou tak od samého počátku rozmazané, zastřené, zůstává mnoho temných, nejasných („přeskrtaných“) míst, neboť to, co se o Johanovi dovídáme, vychází především z velmi subjektivních deníkových záznamů člověka postupně propadajícího šílenství, částečně pak z ne zcela důvěryhodných vzpomínek a postřehů Almy (která sama uvažuje o tom, jak lidé, kteří spolu prožijí celý život, jsou si nakonec vzájemně podobní). Jedním z důležitých aspektů *Hodiny vlků* je nejasná, nezřetelná a prostupná hranice mezi snem a realitou, mezi přeludy a skutečností. Dostatečně odůvodnitelný se zdá i výklad interpretující všechny postavy kromě Johana a Almy jako projekci umělcovy chorobné mysli. *Hodina vlků* tuto možnost nabízí už v jedné z raných scén, v níž Johan ukazuje Almě skici různých lidí ještě dříve než se s nimi „skutečně“ setkají při návštěvě zámku barona von Merkense.

Když Johan ukazuje Almě své kresby, zastavuje se i u portrétu podivného člověka, který má podobu ptačího muže a kterého explicitně označuje jako příbuzného Papagena. I když není schopen říci, zda u něj jde o pouhou masku nebo skutečný zobák, z démonů, kteří jej sužují, je pro Johana nejhorší. Při návštěvě zámku se tento ptačí muž představuje jako archivarius Lindhorst a je to on, kdo pro zámeckou společnost inscenuje loutkové představení (s homunkuly místo loutek) pasáže z Mozartovy Kouzelné flétny. Jde o scénu ze závěru prvního dějství, kdy se princ Tamino při hledání Paminy ocitá před branou Chrámu moudrosti. Bergmanův výběr je velmi promyšlený: pasáž otevírá nejen úvahu o smyslu umění, ale vztahuje se bezprostředně i k problémům hlavního hrdiny, který sužován démony nemůže usnout, dokud hrůzná noc nepomine. „O ewige Nacht! Wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?“ zpívá Tamino, jakmile se zvedá opona loutkového představení archivaria Lindhorsta. A sbor mu odpovídá: „Bald, bald, Jüngling, oder nie!“ A Tamino klade následující otázku: „Bald, sagt ihr, oder nie? Ihr Unsichtbaren, saget mir, Lebt denn Pamina noch?“ A sbor odpovídá: „Pamina lebet noch!“ Při Taminově otázce, zda je Pamina živa, spočine kamera na tváři Almy a vrátí se k ní později ještě jednou, když archivarius Lindhorst uvažuje o významu zhudebnění jména Pamina. Naznačuje se tu možnost identifikace Almy s Paminou a Johana s Taminem. Svět *Hodiny vlků* je však, jak ještě uvidíme, složitější a nejednoznačnější než svět Mozartovy opery.



Scéna Johanova nočního monologu-zpovědi je vystavěna z detailů tváří, vystupujících ze tmy interiéru, osvětleného slabým svítem svíce.

Podle Deleuze Bergman „posunul nejdále nihilismus tváře, to jest její vztah ve strachu před prázdňem nebo absencí, strach tváře vůči její nicotě“.

Tvář vydaná přízrakům a přeludům, tvář-přelud.

Foto archiv

Již jsme řekli, že Bergman svůj film předkládá jako **vizualizovaný deník** Johana Borga, což explicitě tvrdí úvodní nápis („Z fríského ostrova Baltrumu před lety beze stopy zmizel malíř Johan Borg. Zanechal po sobě deník, který mi dala jeho žena Alma. Podle tohoto deníku a jejího vyprávění vznikl tento film.“). Tato „vydavatelská“ fikce sugeruje jednak autenticitu příběhu, umocněnou doplňujícími komentáři Borgovy ženy, stylizovanými jako dokumentární rozhovory, jednak zdůvodňuje jeho fragmentárnost, přetržitost a otevřenost. Film dokonce nabízí dvě verze závěru.

S užitou formou deníku koresponduje i **konfesijní povaha** *Hodiny vlků*. Bergman ji nikdy nezastíral a naopak otevřeně přiznával, že v *Hodině vlků* odhalil bolesti vlastní duše, pronásledované nočními démony. Připomeňme tu v této souvislosti scénu, která ve struktuře filmu zaujímá centrální postavení. Následuje totiž bezprostředně po první návštěvě zámku, jež vyústí v neporozumění při cestě domů, kdy se Alma přiznává, že četla Johanův deník: „Četla jsem tvůj deník. Je mi z něho strachy zle (...) Něco se neustále děje. Něco hrozného. Nedá se to vyslovit, ale tím hůř.“ Pak dochází k „přerušení“ filmu,

když se na plátně překvapivě objeví úvodní titulek filmu, který tím jakoby znovu začíná. Znovu a jinak.

V **temnotě noci** Alma bdí se svým mužem, jenž nemůže spát, a trpělivě naslouchá jeho monologu: „Kdysi jsem v noci spával. Hlubokým, bezesným spánkem. A probouzel se beze strachu (...) Tohle je nejtěžší hodina (...) Říkávalo se jí hodina vlků. V tu hodinu nejvíc lidí umírá a nejvíc dětí se rodí. V tu hodinu přicházejí zlé sny.“ Celá scéna je vystavěna z **detailů tváří**, vystupujících ze tmy interiéru, osvětleného slabým svitem svíce. „Nahota tváře větší nežli nahota těl,“ vnucuje se tu říci s Deleuzem, který – analyzuje funkci detailu tváře u Bergmana – tvrdí, že právě Bergman „posunul nejdále nihilismus tváře, to jest její vztah ve strachu před prázdňem nebo absencí, strach tváře vůči její nicotě“.¹⁹⁾ Detail podle Deleuze dělá z tváře jakýsi přelud, a co víc, vydává ji přeludům a přízrakům. Přízraky ohrožující tvář mohou přicházet také z minulosti. Johan bolestně sevře hlavu do dlaní a navazuje ve svém monologu zraňující, dosud traumatizující vzpomínkou z dětství: „Byl to takový trest. Zavřeli mě do komory. Bylo tam ticho a tma. Strašně jsem se bál, tak jsem kopal do dveří. Řekli mi, že tam bydlí človíček, který zlým dětem kouše nohy. Zaslechl jsem v koutě šustot. To byl jistě on. Samou hrůzou jsem se snažil vyšplhat na police. Kolem padaly šaty, já se pustil a spadl. Mlátil jsem kolem sebe, abych se před tím tvorem ubránil. Křičel jsem hrůzou a prosil. Pak mě pustili ven.“ Takřka ve stejném znění se příhoda vrací v Bergmanově knize vzpomínek *Laterna magica*, tentokrát však s jemně ironickou pointou: „...existoval jakýsi spontánní trest, který mohl být velice nepříjemný pro dítě bojící se tmy, totiž to, že nás na kratší nebo delší dobu zavřeli do zvláštního šatníku. Kuchařka Alma vyprávěla, že právě v tom šatníku bydlí maličká bytost, která zlobivým dětem okusuje prsty u nohou. Zřetelně jsem slyšel, že se ve tmě něco hýbe, strnul jsem hrůzou, nepamatuji si už, co jsem udělal, zřejmě jsem vylezl na regály a pověsil se na háčky, abych nepřišel o prsty u nohou. Tahle forma trestu mi však přestala nahánět strach, když jsem objevil řešení: schoval jsem si do kouta baterku s červeným a zeleným světlem. Když mě pak zase zavřeli, vytáhl jsem baterku, namířil světelný kužel na stěnu a představoval jsem si, že jsem v kině.“²⁰⁾

Odhlédneme-li od psychosexuálních asociací Borgovy (Bergmanovy) vzpomínky, podává výmluvné svědectví o temných zdrojích Borgovy (Bergmanovy) umělecké imaginace, svědectví o vnitřních obrazech, které se v procesu tvorby – nikoli bez bolesti – zvnějšňují, transformují v (kinematografické) obrazy. Johanovu vzpomínku Bergman původně zamýšlel realizovat ve formě flashbacku, ale psychické zranění s ní spojené bylo dosud natolik silné a živé, že jedinou možnou cestou, jak ji tlumočit, bylo slovní podání. V jednom z rozhovorů přiznal také, že v době, kdy psal scénář *Hodiny vlků*, nemohl dodržet obvyklý zvyk pracovat a spát v jediné místnosti, dokud nebude hotov základní koncept. Obával se, že by v noci mohli přijít démoni. Démoni, s nimiž nebyl s to se vypořádat. Johanova vzpomínka vyprávěná Almě plní i důležitou funkci kompoziční, neboť otevírá druhý akt filmu. Jestliže v prvním aktu dominujícím hlediskem vyprávění bylo hledisko Almy, vstupující do Johanovy zraněné mysli z vně, od tohoto okamžiku se hledisko vyprávění přesouvá k Johanovi a je to jeho chorobná imaginace, která ovládne film.

19) Gilles Deleuze, *Film I. Obraz – pohyb*. (Cit. podle rukopisu českého překladu.)

20) Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Praha 1991, s. 14 – 15.

Když po vzpomínce z dětství líčí Johan Almě hrůznou příhodu, kdy měl během rybaření na mořských útesech zabít mladého chlapce, je zřejmé, že jde o halucinaci, ale Johan již není schopen rozlišit sen a skutečnost.

Do stísnujícího ticha po Johanově vyprávění se náhle ozvou pronikavé úderky na dveře. I když Alma Johana ujišťuje, že dveře jsou zavřené, do místnosti vstupuje jeden z démonů, náležejících ke společnosti barona von Merkense. Vyřizuje pozvání na malou zámeckou slavnost, jíž se má účastnit i Johanova bývalá milenka Veronika, a současně s ironickým úsměvem Johanovi předává revolver, aby se měl čím bránit, neboť „na ostrově je plno drobné zvěře“. Když Alma přinutí Johana mluvit o Veronice a pak ho pomocí jeho deníku usvědčí ze lži, rozrušený Johan na ni třikrát vystřelí... Film pak podává, jak už jsme se zmínili, dvě varianty následujících událostí.

V první variantě Johan spěchá za Veronikou na zámek, kde musí nejprve podstoupit nejrůznější ponižující zkoušky: stará hraběnka von Merkens ho přinutí svléknout jí punčochy a líbat nohy, pak je archivariem Lindhorstem potupně nalíčen k „milostnému“ setkání. Masky definitivně stravuje a zhasíná tvář. Masky-prázdnost. Provázen démonickým zsvětitelem Lindhorstem podstupuje Johan jako neřestný adept jakýsi pokleslý iniciační obřad. Než je Lindhorstem uveden k Veronice – ďábelské panně, prochází chodbami plnými ptáků, je svědkem Lindhorstovy proměny v ptačího démona a když konečně Veroniku nalezne, leží jeho „temná“ milenka přikrytá bílým prostěradlem jako mrtvá. Jakmile ji Johan políbí, místnost se zaplní triumfujícími démony, radujícími se z Johanovy prohry, jeho konečného odevzdání, podlehnutí vlastnímu šílenství: „Děkuji vám. Konečně jsou meze překročeny. Zrcadlo je roztrženo. A co ukazují střepy? Můžete mi to říct?“ ptá se poražený Johan, než se definitivně ztratí zvuk a na plátně zůstává jen velký detail jeho tváře-masky s dosud pohybujícími se rty... Podle vyprávění Almy, které je umístěno na samotný závěr filmu, Johan svou ženu pouze postřelil. Po svém útěku se ještě jednou vrátil domů, aby učinil poslední zápis do svého deníku. Pak odchází do lesa, kam jej sleduje i Alma, která se stává svědkem toho, jak se na Johana vrhají démoni...

Bergmanův les, kde Johan umírá, je neprostupným houštím-labyrintem umělcovy pomačené mysli. To není Mozartův les, půvabná říše kouzel. Podobně ani Bergmanův „Papa-geno“ není komickou lidovou postavou z Kouzelné flétny, ale temným démonem, který ve své ptačí podobě – jak ve verzi Johanově, tak ve vyprávění Almy – je nejhorším z démonů, kteří na Johana útočí. Tato ironická inverze nás vrací zpět ke Kouzelné flétně.

Bergmanův obdiv k Mozartově Kouzelné flétně je dostatečně znám a nalezl své vyjádření nejen v *Hodině vlků*, ale především v pozdější Bergmanově filmové verzi Mozartovy opery. Nabízí se nám tu jedinečná příležitost interpretovat text (*Hodina vlků*) nejen ve vztahu k jednomu z jeho pretextů (Mozartova Kouzelná flétna), ale i ve vztahu k jeho – v jistém smyslu – posttextu (Bergmanova *Kouzelná flétna*). Povaha vztahu se odkrývá v rozdílném zpracování scény, kterou známe již z *Hodiny vlků* a která i v Bergmanově filmové verzi opery zaujímá centrální místo. V *Hodině vlků*, připomeňme si, je předvedena v podobě loutkového představení, které se mysteriózně proměňuje, stává se neskutečné v reálném prostoru zámeckého sálu, vzdaluje se realitě a mění se v projekci Johanovy chorobné mysli. V *Kouzelné flétně* Tamino, dvakrát nevpouštěn (tajemné hlasy mu zabránily vstoupit do Chrámu přírody i rozumu), překračuje práh třetího vchodu (Chrámu

moudrosti) a setkává se se starým knězem (mluvčím), který se ho táže, co pohledává zde na tomto posvátném místě. Tamino tvrdí, že hledá lásku a ctnost a tu, kterou miluje. „Říkáš slova jemná a dobrá, ale s tím ty sem nepřicházíš,“ namítá kněz a pokračuje: „V tvé duši láska nepřebývá, leč nenávisť a hněv.“ Tato slova mají základní význam pro Bergmanovu koncepci. Na Taminovu zoufalou otázku, kde je Pamina, zda ji neodnesli již mrtvou, se kněz zdráhá odpovědět a nabádá k trpělivosti: pravdu se dozvíš, až „vejdeš v jas a lásky chrám“. Kněz zhasíná lampu a zanechává Tamina v naprosté tmě. Znovu se ho zmocňují nejhlubší pochybnosti: „Tak temná noc... Kdy už skončí? Kdy vyjasní se mi ta podivná noc?“ Z chrámu odpovídá pianissimo sbor: „Hned, hned, nebo už nikdy víc.“ Tamino: „Hned? Anebo nikdy více? Vy, skryté bytosti, odpovězte mi. Žije ještě Pamina?“ A sbor zdáli odpovídá: „Pamina, Pamina dosud živa jest.“

„Těchto dvanáct taktů obsahuje dvě otázky dotýkající se nejzazší hranice života – ale také dvě odpovědi,“ napsal Bergman v *Laterně magice*.²¹⁾ A pokračuje: „Když Mozart operu psal, byl již nemocný, sahalo na něj tušení smrti. V okamžiku netrpělivého zoufalství zvolá: ‚Ó, vůkol tma a všude mraky! Kdy padne záře v moje zraky?‘ Sbor odpoví dvojznačně: ‚Dnes, dnes, nebo nikdy ne!‘ Na smrt nemocný Mozart vykřikne otázku do tmy a z této tmy si na ni sám odpoví – *nebo snad dostane odpověď?* (kurzíva I. B.) A máme tu druhou otázku: ‚Je živa děva má?‘ Hudba přetransformuje jednoduchou otázku v libretu v otázku otázek: Žije láska? Je láska skutečná? Odpověď je bázlíivá, ale nadějeplná. Tady už nejde o mladou přitažlivou ženu, ale o šifru pro lásku: ‚Je živa, je živa, zdráva je!‘ Láska existuje. Láska je ve světě lidí skutečná.“²²⁾ Až v *Kouzelné flétně* dospěl Bergman ke kladné odpovědi na **otázku otázek**, k pozitivnímu poselství o síle lásky schopné překonat beznaděj. Jak rostou Taminovy obavy o Paminu, tma pomalu ustupuje světlu a když obdrží nadějeplnou odpověď, temné nádvoří paláce ozáří slabounký svit. Tamino vzdává chválu a dík hrou na flétnu, scéna se proměňuje a chladné šero Sarastrova chrámu je vystřídáno světlem a teplými pastelovými barvami otevřené krajiny. Tato scéna je středem, či lépe osou, kolem níž se otáčí celá Bergmanova koncepce. Jí jsou vedeny i některé zásahy do libreta, které mezi muzikology a hudebníky vyvolaly odmítavé reakce.²³⁾ Některé Bergmanovy změny směřují prostě k jeho zjednodušení, odstranění nedůsledností a rozporností ve snaze o dosažení hlubší dramatické věrohodnosti. Bergman například vynechává trio (čís. 19), které pozdější zoufalství Paminy činí nepravděpodobným, mění pořadí některých výstupů a odlišně seskupuje pořadí scén směřujících k finále. Mnohem závažnější jsou ovšem Bergmanovy systematické změny týkající se základního rozporu libreta: původně dobrá, ukřivděná Královna noci se ve druhé polovině proměňuje v nositelku čistého zla a temnou mocnost, zatímco zlý démon Sarastro se stane moudrým vládcem duchovní říše, symbolizující světlo pravdy, moudrosti a lásky. Tato prudká změna přináší nejasnosti v motivaci jednání protagonistů (neboť jak rozumět tomu, že dobrotivý Sarastro nechává Paminu bez jakéhokoli

21) Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Praha 1991, s. 217.

22) Tamtéž.

23) Bergman v *Laterně magice* líčí své setkání s Herbertem von Karajanem, který shrnul své výhrady slovy: „Některá místa jsou tam líbezná, ale jinak se mi to nelíbilo. Přehodil jste v ní na konci několik scén. To u Mozarta nejde, tam je všechno organické.“ Tamtéž, s. 243.

vysvětlení věznit a hlídat chlípným mouřenínem Monostatem), zanechává rozpornosti i v koncepci dalších postav (například tři chlapi – pacholata, původně pomocníci královny, uvedení třemi dívkami, se nečekaně objevují ve službách Sarastra).

Hned v úvodním výstupu je nebezpečný had pronásledující Tamina nahrazen malovaným, zábavně neškodným drakem. Tato změna má hned dvojí význam. Odstranění hada jako zjevné narážky na zednářské pozadí opery²⁴⁾ předznamenává Bergmanovo výrazné potlačení zednářské symboliky a mystických konotací původního libreta; zcela jsou například odstraněny veškeré doslovné narážky na Isidin a Osiridův kult (od kněží tohoto kultu ve starém Egyptě je zednářství odvozováno). S tím úzce souvisí i scénické uchopení, které – navazující na inscenační praxi pozdně barokního divadla s jeho efekty, kontrasty, „zázraky“ s pomocí důmyslných technických mechanismů – ukazuje k pohádkovým zdrojům opery, v jejíchž základech leží odvěký zápas dobra se zlem. Svůj úhel pohledu Bergman demonstruje hned na začátku, když si v obecenství „vybírá“ tvář malé holčičky, která se v prostřizích opětovně vrací: to jejím, dětsky naivním pohledem vnímáme Mozartovu operu. Skutečný konflikt, který zajímá Bergmana, se týká lidí; metafyzický zápas je zcela polidštěn.

Od prvního vystoupení je **Královna noci** představena jako žena, jejíž slabost a provinění spočívá v posedlé touze po pomstě. Již během její první árie se prozrazuje její snaha oklamat Tamina a podvodně jej získat pro svůj zápas se Sarastrem. Bergman využívá specificky filmových prostředků, aby diváka od počátku nenechal na pochybách o pravé povaze motivů Královnina jednání: detail její úžasné expresivní tváře odhaluje prohnatý výraz ve chvíli, kdy její zpěv dosahuje toužebného účinku. Tamino, přesvědčený jejím naříkáním, se třech dívek z její družiny táže na cestu k hradu zbabělého Sarastra. V operním libretu dívky Taminovi představují tři pacholata („Tři pacholata s vámi stále až k hradu půjdou do těch dálek; ta půjdou s vámi v dálný hrad – rádi vy dbejte jejich rad!“); u Bergmana na dívky chystající se odpovědět na Taminovu otázku padá náhle – jakoby kouzlem a s pohádkovým půvabem – černý závoj, který je přikrývá a umlčuje. Jak pomalu ustupují a splývají s kulisami krajiny v pozadí (až zcela zmizí), tři chlapi-pacholata sestupují ve svém balónu k zemi a zpívají: „Tři bytosti z jiného světa budou vašimi anděly strážnými. Známe cestu, nesmíte se bát. Jděte i poslepu a dbejte našich rad!“ Takto uvedeni, nemají žádný vztah ke Královně noci a jejímu plánu pomsty. Při druhém vystoupení přináší Královna noci své dceři dýku a žádá od ní, aby zabila Sarastra. Její árie (čís. 14) je příliš krásná vzhledem ke svému obsahu (Ernest Newman Královnu přilehavě označil jako supa s hlasem slavíka) a Bergman na tuto nesourodost odpovídá tím, že Královnu při její nenávistné árii obklopí ponurým, chladně modrým světlem, jež umocňuje hrůzu, kterou Královnina žádost vyvolává v Pamině. Vzápětí po odchodu Královny přichází Sarastro a slibuje Pamině lásku Tamina ve světě, kde vládne moudrost a řád.

Je to právě **Sarastro**, který při shromáždění kněží říká slova, která nenajdeme v libretu: „V pravé lásce mezi dvěma lidmi nachází moudrost začátek.“ Ale jako mnoho Bergmanových postav není schopen tyto prosté pravdy aplikovat ve vlastním životě. Bergman

24) Had, který bývá vykládán jako symbol zla, nebo naopak jako řetěz symbolizující bratrské sjednocení, patřil k atributům ženských, tzv. mopských lóží.

Sarastra ukazuje jako melancholickou postavu, která – přes všechno své vědění – není schopna vyrovnat se se svou zatvrdelou nenávistí; při shromáždění obviňuje Královnu s tak vášnivou prudkostí, že to u samotných kněží vyvolá překvapení. V původním libretu je Pamina dcerou Královny noci a zemřelého kněze slunce; důvod jejího únosu Sarastrem není úplně jasný. Bergman proměnil Paminu v Sarastrovu vlastní dceru, která slouží jako zástava v jeho sporu s Královnou.

V kontrastu k této dvojici, jejíž vztah selhal, stojí mladí milenci, představující naději nastolení nového harmonického řádu. V Schikanedrově koncepci zosobňuje Královna čisté zlo a Sarastro je zdrojem vši moudrosti a světla. Bergman přejímá tuto opozici, ale pouze proto, aby ji nově vyložil: hlavním a konečným reprezentantem moudrosti u Bergmana není Sarastro, ale milenecká dvojice, Pamina a Tamino, jejichž dokonalá láska překoná rozdělení světa. Proto jim také Sarastro poté, co prošli uloženými zkouškami, odevzdává svou moc. Tato nejradikálnější změna libreta jasně odhaluje autorský záměr. Ve finále Bergmanovy *Kouzelné flétny* se do hlubin propadá Říše temna (Královna se svými bojovníky, Monostatos spáchá sebevraždu), ale odchází i Sarastro, dosud vládce poloviny rozděleného světa. Vítězství světla, moudrosti a krásy znamená obnovení harmonické jednoty světa; rozpory jsou překonány a jediná opozice, kterou Bergman zachovává, vede mezi těmi, kteří žijí ve sváru a sporu, a těmi, kteří našli smíření a harmonii. Chór již neoslavuje Krále a jeho vítězství, ale proměňuje se ve svatebčany, tančící v rozkvetlé přírodě. Bergmanovo poselství o síle lásky, tak výjimečné v jeho tvorbě, rostoucí z jeho nočních zápasů s démony, je podáno s hravým didaktismem. Jednoduché a prosté pravdy jsou napsány na plakátech, které zdvihají herci („Láska hřeje ve dne v noci. Mění život v blaženost. Láska léčí všechny strasti a také vším prostupuje.“; „Nepoznáš-li lásky touhu, pak můžeš jenom zemřít“). Nápis na plakátech zdůrazňuje i hodnoty obou hudebních nástrojů: zvonkohra může způsobit, že Monostatos zapomene na své smilné úmysly a raduje se ve společném tanci se svými nepřáteli, kouzelná flétna provází Tamina a Paminu jejich zkouškami. Bergman tu prostřednictvím Mozartovy opery nejen manifestuje své krédo, že hudba představuje ideál, jímž by měla být poměřována díla ostatních druhů umění, ale explicitně spojuje hudbu s láskou mezi lidmi. (Podobně už v předchozím filmu *Šepoty a výkřiky* je pro Bergmana láska milost, nabízející jedinou odpověď na veškerou bídu a pomíjejícnost života: ve chvíli milosti, kdy je na okamžik dosaženo křehkého smíření, se rozezní Bachova cellová svita.)

Bergmanova *Hodina vlků* a filmová verze *Kouzelné flétny* tvoří v jistém smyslu diptych, kde *Hodina vlků* představuje temnou a *Kouzelná flétna* světlou variantu Mozartovy opery. Vraťme se ještě jednou – a naposled – ke scéně z *Kouzelné flétny*, jak je podána v *Hodině vlků*. Řekli jsme již, že se tu nabízí možnost identifikace Johana s Taminem a Almy s Paminou. Robin Wood má pravdu, když upozorňuje na to, že kamera při Taminově otázce, zda je Pamina živa, spočine na tváři Almy, přesto je jeho jednoznačné ztotožnění Almy s Paminou problematické.²⁵⁾ Otázka „Lebt denn Pamina noch?“ může být stěží jednoznačně vztažena k Almě, která stojí živá vedle Johana. Je to spíše Veronika Voglerová, Johanova „temná“ milénka, na niž se Johan/Tamino dotazuje. A kladná odpověď nám říká, že ano – v jeho imaginaci (zda reálná Veronika Voglerová je živá či mrtvá,

25) Robin Wood, *Ingmar Bergman*. New York 1969, s. 162.

je irelevantní). Také Lindhorstova interpretace jména Pamina jako zaklínání znovu připomíná více imaginární Veroniku než skutečnou Almu. A konečně je to znovu Veronika, k níž v závěru vede archivarius Lindhorst Johana, stejně jako Sarastro přivádí Tamina k Pamině. Jestliže Tamina jeho věrnost Pamině povznáší, pozvedává ke světlou moudrosti, Johan se poddává své destruuující vášni, chorobné touze po Veronice a stále více klesá do temnoty šílenství.

Hodina vlků však není pouze filmem o muži, který propadá šílenství, ani studií o Johannových (nebo Bergmanových?) neurózách, ale také – jak jsme již naznačili – úvahou o smyslu umělecké tvorby. A je to právě loutkové představení Mozartovy Kouzelné flétny, které mezi Johanem a Lindhorstem otevře diskusi o smyslu umění. Při popisu efektu vyvolaného neobvyklým, ale skvělým rozdělováním jména Pamina v odpovědi neviditelného sboru na Taminovu otázku, zda je Pamina živa (Pa-mi-na, Pa-mi-na lebt noch), demonstruje Lindhorst, jak pouhé jméno – jakoby kouzlem – je proměněno v magickou formuli, v uhrančivé zaklínání. A umění je právě takovým druhem magické proměny. „Naivní text“ Mozartovy opery proto podle Lindhorsta reprezentuje nejvyšší manifestaci umění. Johan, dotázán na svůj názor, obrací pozornost jiným směrem a uvažuje o postavení umělce ve společnosti: umělec je ten, který si je vědom naprosté nedůležitosti umění v životě lidí, a přesto je nucen tvořit. Nesoulad, nemožnost kompromisu mezi skutečností umění a všednodenní realitou, mezi nitrem a vnějším světem, neschopnost i neochota přizpůsobit se proměňuje umělce ve společenského outsidera, uvrhává ho do samoty a temnoty šílenství. V jeho odpovědi se ozývá dualismus romantického pojetí skutečnosti a tradiční romantické téma konfliktu umělce se společností.

„...všechny ty záhadné postavy ze vzdáleného zázračného světa, které jsem jinak vídal jen v prapodivných snech, nyní vešly do mého bdělého života, aby si se mnou zahrávaly.“

„Tak tedy vše byl jen úzkostný sen, jenž mě trýznil“?

(E. T. A. Hoffmann, Zlatý kořenáč)

Drastický nesoulad mezi vnitřním světem umělce a jeho ponižující existencí v reálném společenském kontextu je ústředním tématem i v tvorbě Bergmanova oblíbeného autora E. T. A. Hoffmanna. V nedokončeném románu, jemuž dal Hoffmann název „Životní názory kocoura Moura spolu se zlomky života kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se dochovaly v makulatuře“, spisovatelovo alter ego Johannes Kreisler propadá šílenství. V *Hodině vlků* se Johan krátce před koncem filmu, kdy na zámku hledá Veroniku, setkává také s mužem, který pro malou zámeckou společnost hraje na klavír. Poté, co je Johanovi představen jako kapelmeister Kreisler, nakloní se přes desku klavíru k přístupnému Johanovi a významně si jej prohlédne. Také vsuvka o Donu Juanovi v Hoffmannově románu koresponduje s výkladem Kouzelné flétny v *Hodině vlků* a Bergman sám přiznal, že i ukončení filmu uprostřed věty bylo záměrným poukazem k Hoffmannovu nedokončenému románu.

Ještě důležitější jsou ovšem intertextové relace k Hoffmannově povídce Zlatý kořenáč. Bergman tyto vztahy signalizuje **jmény postav**.²⁶⁾ Je to především již zmíněný ptačí muž archivarius Lindhorst, který i v Hoffmannově povídce vypadá jako orel nebo sup a jeho příbuzným je zelený papoušek. Bergman převzal od Hoffmanna také prototyp měšťáka: literární registrátor Heerbrand se proměňuje v mnohem nebezpečnějšího kurátora Heerbranda, který nejprve pronásleduje Johana svým hloupým žvaněním, později mu doručuje pozvání na zámek k setkání s Veronikou; zanechává mu při tom, jak jsme již viděli, revolver, kterým Johan postřelí Almu.

Povídka Zlatý kořenáč je ovlivněna Mozartovou Kouzelnou flétnou. Nepřekvapuje to u autora, který z obdivu k Mozartovi přijal jméno Amadeus a už v jedné ze svých raných povídek Don Juan (vyšla v roce 1813 v odborném periodiku Allgemeine Musikalische Zeitung) jako první podal kongeniální výklad této opery oper. „Při andante projel mnou třas strašlivého podzemního *regno al pianto*; děsivé předtuchy hrůz naplnily mou mysl,“ popisuje své pocity vypravěč a pokračuje: „...viděl jsem, jak z černé noci natahují ohniví démoni své žhnoucí drápy – po životě bezstarostných lidiček, vesele tančících na tenounké klenbě nad bezednou propastí. Před mým duševním zrakem jasně vystala srážka lidské přirozenosti s neznámými, hrůznými mocnostmi, které člověka obkličují, číhající na jeho zkázu.“²⁷⁾ Je to Mozart zromantizovaný, **temný, démonický**. Autentický svět umění je postaven do kontrastu s naprostou povrchností a indiferentností měšťácké skutečnosti, ale absolutní vytržení pro umění je zhoubné a smrtelné: představitelka donny Anny svou rolí žije, a proto i umírá. Propast mezi oběma sférami je nepřeklenutelná.

Hoffmann Mozartův svět ztemňuje, činí nejednoznačným. Ještě výrazněji tento rys vystupuje při srovnání povídky Zlatý kořenáč s Mozartovou Kouzelnou flétnou. Student Anselm (Tamino) je přitahován k tajuplné říši fantazie, jejímž protagonistou je Lindhorst (Sarastro), „v civilu“ královský saský tajný archivarius, a jeho dcera-had Serpentina (Pamina). Podobně jako v Kouzelné flétně, kde na začátku tři dívky z družiny Královny noci zachránily Tamina před hadem, na počátku Zlatého kořenáče tři hadí dcery archivaria Lindhorsta zachraňují Anselma od beznaděje a zoufalství. Paminin otec (prostřednictvím matky Královny noci) dává Taminovi kouzelnou flétnu, otec Serpentina slibuje Anselmovi zlatý kořenáč. Hoffmann z Kouzelné flétny přejal i symboliku **dne a noci**: archivarius Lindhorst mluví o sobě a své rodině jako o salamandrech, tvorech slunce,

26) Jména postav jsou vůbec velmi důležitým aspektem každého Bergmanova díla, neboť Bergman opakováním jmen ze svých dřívějších filmů signalizuje jednak kontinuitu své tvorby, jednak **možné** relace mezi svými postavami. Je tomu tak i v *Hodině vlků*: hlavní protagonista se jmenuje stejně jako starý doktor z *Lesních jahod*, žena Alma nosí jméno sestry z *Persony*, příjmení Borgovy milenky Veroniky Voglerové odkazuje jednak znovu k *Personě* (k herečce Elisabeth V.), jednak k hypnotizérovi Albertu Emanuelu Voglerovi z *Tváře*. Současně ale jméno a příjmení Borgovy milenky odkazuje i k jiným zdrojům: hudebním (k Mozartově Kouzelné flétně, v níž jedna z hlavních postav Papageno je ptačnick, německy Vogler) a literárním (k Hoffmannově povídce Zlatý kořenáč, v níž se dívka usilující – i ve spojení s temnými silami zla – o hlavního protagonistu studenta Anselma, jmenuje Veronika). Podobně křestní jméno hlavního protagonisty odkazuje jak k Mozartovi (jehož plné jméno bylo Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart), tak k E. T. A. Hoffmannovi, resp. jeho literárnímu alter ego: kapelmeistrovi Johannovi Kreislerovi.

27) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Don Juan*. In: Týž: *Mistr Blecha*. Praha 1978, s. 17 – 18.



*Stará dáma si za okamžik spolu s kloboukem sejme vlastní tvář a do sklenice odloží své oči.
Jde o jednu z četných narážek na Hoffmanovu povídku Písař, která představuje
jeden z literárních pretextů Bergmanovy Hodiny vlků.*

Foto archiv

zatímco spojencem jeho protihráčky Lízy Rauerové (Královny noci) je **černá** kočka, s Anselmovou snoubenkou Veronikou se setkávají pouze v noci. Jak v Kouzelné flétně, tak v Zlatém kořenáči hrdina opouští **svět noci** (říše Královny noci, Drážďany) pro **svět dne** (Sarastrova říše, Atlantis), obývaný moudrým mužem (Sarastro, Lindhorst) a jeho krásnou dcerou (Pamina, Serpentina).

V čem se ale obě díla liší, je orientace, směřování obou světů. V Mozartově opeře den a noc reprezentují – i přes vnitřní rozpory libreta – **jednoznačně** dobro a zlo, osvětlení a ignoranci; a volba mezi nimi může být jediná správná: spojit se se Sarastrem proti Královně noci. V Zlatém kořenáči den a noc představují realitu a imaginaci, život a umění; a volba mezi nimi není tak jednoduchá. Postavy reálného světa Drážďan – konrektor Paulmann, jeho dcera Veronika i registrátor Heerbrand – mohou být obyčejní, materialističtí a šosáčtí, ale jsou i přátelští a mají i okamžiky poetického jasnozření, kdy dokáží vypadnout ze svých „občanských“ rolí. Veronika je nadto smyslná žena, zatímco Serpentina je pouhým symbolem ideální lásky, zdrojem umělecké inspirace. Nakonec Anselm sice volí Serpentinu a svět imaginace, neboť pro jeho umělecké založení se to jeví jako jediná možná volba, ale jsme si vědomi, čeho se musel vzdát.

Hoffmannova ambivalence v tomto aspektu se obnaží odkazem k jeho povídce *Písař*. Jako v *Kouzelné flétně* a *Zlatém kořenáči* i zde je hlavní protagonista Nathanael konfrontován s dvěma světy: jeden představuje jeho snoubenka Klára a její bratr Lothar, druhý je reprezentován profesorem Spalanzanim a jeho krásnou dcerou Olympií. Jako ve *Zlatém kořenáči* volí svět imaginace, ale ten je tu mnohem méně přitažlivý. Starý moudrý muž, profesor Spalanzani, se odhaluje jako potměšilý vynálezce a jeho krásná dcera jako jím vytvořená dřevěná loutka. Zatímco Anselm se stává dědicem království fantazie, Nathanael se stane obětí Spalanzaniho krutého žertu a je vystaven nelítostnému výsměchu společnosti. Přijímaje Olympii jako živou bytost a Kláru jako dřevěnou loutku, propadá postupně šílenství: v záchvatu zuřivosti se pokusí zabít Kláru a posléze se vrhá z vysoké věže.

Ústřední konflikt *Zlatého kořenáče* a *Písaře* je tedy analogický, ale perspektiva, z níž je nahlížen, je odlišná. „Postava básnického studenta Nathanaela je přesným negativem obrazu studenta Anselma ze *Zlatého kořenáče*,“ píše Kurt Krolop a pokračuje: „Zde vyvolenec, kterého dobrotivé síly ‚bílé magie‘ provedou všemi zkouškami a pokušeními k úplnému sebeuskutečnění v ‚životě v poezii‘; tam zavrženec, kterého děsivé moci ‚černé magie‘ navzdory všem retardujícím zdánlivým zachráněním nezadržitelně strhávají do víru úplného sebeodcizení a dávají mu zahynout v šílenství.“²⁸⁾ Tato dvojí perspektiva obnažuje Hoffmannovo chápání duality umění a světa, imaginace a reality i ambivalence samotného umění: sen v jednom případě, noční můra v druhém.

„Do mého života vstoupilo něco strašlivého! – Temné tušení děsného osudu, jenž mi hrozí, rozestírá se nade mnou jako černý stín mračen, jimiž nepronikne jediný vlídný sluneční paprsek,“ píše na počátku *Písaře* Nathanael v dopise adresovaném Lotharovi.²⁹⁾ Stejně tak by tato slova mohla pocházet z deníku Johana Borga. Nathanael, podobně jako Johan, odvozuje svůj strach z dětství, kdy mu chůva vyprávěla o tajemném *Písaři*, zlém muži, jenž přichází na děti, které nechtějí do postele: „...hodí jim přehršli písku do očíček, a ty jim potom okrvaví a vyskočí z důlků, a on ty očička nahází do pytle a zaneše je na půlměsíc jako žrádýlko pro svoje dětičky; ty tam sedíš v hnízdě a máší zahnuté zobany jako sova, a těmi zobany sezobají očička nezvedených dětí.“³⁰⁾ Připomeňme ještě jednou, že na konci *Hodiny vlků* se Lindhorst proměňuje v ptáka, který útočí na Johanovy oči. A jako narážku na Hoffmannova *Písaře* lze chápat také již zmíněnou scénu, v níž je Johan představen Kreislerovi. Mezi posluchači je i stará dáma, která, aby lépe slyšela, si sundává klobouk. S ním si však jako masku snímá i tvář a do sklenice odkládá své oči; z obnažené tváře zírají prázdné oční důlky. V Hoffmannově *Písaři* se po podlaze koulejí oči Olympie, když se ukáže, že je to pouze bezduchá loutka, nejdokonalejší automat profesora Spalanzaniho.

Nyní je snad zřejmé, jak těsné vazby spojují Mozartovu operu, Hoffmannovy povídky *Zlatý kořenáč* a *Písař* na straně jedné a Bergmanovu *Hodinu vlků* na straně druhé. Ukázali jsme, že Bergman si z Hoffmanna vypůjčoval jména (Lindhorst, Heerbrand, Veronika) a že tato jména signalizují možnost dalších relací k zmíněným pretextům

28) Kurt Krolop, *Hoffmannovy povídky*. Doslov. In: E. T. A. Hoffmann: *Mistr Blecha*, s. 379 – 380.

29) E. T. A. Hoffmann, *Písař*. In: Týž: *Mistr Blecha*, s. 29.

30) Tamtéž, s. 31.



*V Mozartově Kouzelné flétně přivádí moudrý Sarastro Tamina k Pamině.
V první variantě závěru Hodiny vlků je Johan jako neřestný adept uveden
démonickým zasvětitelům Lindhorstem k Veronice – ďábelské panně.
Jestliže Tamina jeho věrnost Pamině pozvedává ke světlé moudrosti, Johan se poddává
své destruuující a chorobné touze po Veronice a klesá do temnoty šílenství.
Johanova „temná milenka“ přikrytá bílým prostěradlem je mrtvá jen zdánlivě:
jakmile ji Johan políbí, sál se zaplní triumfujícími démony,
radujícími se z Johanovy prohry.*

Foto archiv

a soustřeďují pozornost k základnímu a společnému tématu těchto uměleckých děl: schizmatu mezi světem dne, tj. života a reality, a světem noci, tj. umění a imaginace. Jestliže Písař nabídl temnější variantu pohledu na tento rozpor než Zlatý kořenáč, pak *Hodina vlků* postoupila ještě dál. Ve Zlatém kořenáči je Anselm obklopen přátelskými, sympatickými lidmi jak v reálném světě, tak ve světě imaginace; jedinou negativní zkušenost má s „čarodějnicí“ Lízou, ale i ta je více komická než vážná. V Písaři jsou pouze dvě přátelské osoby v Nathanaelově reálném světě (snoubenka Klára a její bratr Lothar), svět imaginace je už zabydlen postavami nepřátelskými skrytě (Spalanzani a Olympia) nebo zcela otevřeně (zlověstný Písař z pohádek pro děti, postupně se přetvářící v advokáta Coppelia a v italského obchodníka s barometry Giuseppe Coppolu). Jestliže je imaginární svět ve Zlatém kořenáči přitažlivý a sympatický, v Písaři ambivalentní, pak v *Hodině vlků* je již otevřeně nepřátelský a nebezpečný.

Řekli jsme, že Bergman využívá symboliky dne a noci, která ještě v Mozartově Kouzelné flétně není komplikovaná: den je dobro a noc představuje zlo. Bergman zpočátku jakoby sdílel tuto víru v jistotu, laskavost denního světla. V úvodu nám Alma říká, že se Johan obává tmy, a vlastní film se otevírá scénou, v níž Alma v jasném slunečním svitu sedí u jabloně a pózuje svému muži (je to zjevný ekvivalent k prosluněným scénám z *Lesních jahod*). Sluneční svit však brzy získává zlověstný, nebezpečný charakter: „temná“ Veronika se poprvé objevuje v silném slunečním světle a také snová scéna, v níž Johan zabíjí chlapce, je světelně výrazně přexponována. Noc a tma přitom ovšem neztrácejí nic ze své děsivosti (obě návštěvy na zámku se odehrají v noci). Johan nenalézá ochranu a útočiště ani ve světle dne, ani v temnotě noci, jako ji nenachází ani v realitě, ani ve své imaginaci. Život je neestetický a umění je nehumánní, pro skutečně senzitivního umělce a citlivého člověka není žádné alternativy. A milost lásky, která jediná nabízí vykoupení z bídy a svinstva tohoto světa, Johan odmítá. To je temné poselství Bergmanovy *Hodiny vlků*, které před námi vystoupilo ve světle jejích operních a literárních pretextů a posttextů.

Citované filmy:

Dvacáté století (Novecento; Bernardo Bertolucci, 1975), *Hodina vlků* (Vargtimmen; Ingmar Bergman, 1967), *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Kouzelná flétna* (Trollfljötten; Ingmar Bergman, 1974), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Luna* (La Luna; Bernardo Bertolucci, 1978), *Niagara* (Henry Hathaway, 1953), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Pět holek na krku* (Evald Schorm, 1967), *Poslední tango v Paříži* (L'ultimo tango a Parigi; Bernardo Bertolucci, 1972), *Před revolucí* (Prima della revolutiona; Bernardo Bertolucci, 1964), *Strategie pavouka* (Strategia del ragno; Bernardo Bertolucci, 1969), *Tvář* (Ansiktet; Ingmar Bergman, 1958), *Vášeň* (Senso; Luchino Visconti, 1954).

PhDr. Petr Málek, CSc. (1965)

Vystudoval Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis) a po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Nyní působí jako odborný asistent na katedře české literatury FF UK, kde vede semináře literární teorie. Zabývá se problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

SUMMARY

OPERA PHANTOMS IN FILM

Petr Málek

In this study the author traces the „phantoms of the opera“ that inconspicuously enter the film, stamping a mark nevertheless on the world as presented on the screen. He observes the way in which opera affects and permeates the entire film universe via a **quotation** (and how, incidentally, the literary context, too, penetrates the structure of the film work via the libretto). The study draws on the theory of intertextuality, it leans also on the Lotmanian concept of **text in text**, meaning a „specific figure of speech in which the difference between the encoding of the different parts of the text becomes a visible factor of the author's construction and the reader's (and viewer's – note *P. M.*) reception of the text“.

Evald Schorm's film *Saddled with Five Girls* (Pět holek na krku, 1967) opens with the prelude to Weber's *Freeshooter*, who plays an important role in the film: Attention is turned to the eternal struggle between good and evil. As the inscription, appearing during the prelude and serving as a **motto** explicitly declares: „He, whose heart is pure and wards off evil, may enjoy both love and trust.“ (A quotation from the finale of *The Freeshooter*, in which the text is sung in chorus by all the good characters of the opera, when all the forces of evil have finally been defeated.) In the film, the *Freeshooter* is represented not only by the prelude – scenes from the staging of the opera pervade the whole film: they „comment“ the phases of the film story and externalize the inner states of the protagonists. It is however the confrontation between the two texts which highlights the basic difference: on the one hand there is the *Freeshooter*, in whom evil, combined with supernatural and demonic powers, is justly punished in the end; and on the other hand Schorm's film, whose world, when compared with the world of the romantic opera, comes out as a much more ambiguous place, the motivation behind the deeds of its characters and the consequences of their acts being more controversial. An opera sequence constitutes the opening also to Visconti's *Senso*; it shows a performance of Verdi's *Troubadour* at the La Fenice in Venice (the entire finale of Act III and the beginning of Act IV). The future film protagonists meet during the performance: Countess Livia Serpieri, the wife of a Venetian dignitary, and Franz Mahler, an officer in the Austrian occupational army. The moment Mahler enters the box (during Leonora's recitative in Act IV) the places assumed by the characters and the singer form a new „opera“ space due to the dynamic distinction, and also interpenetration of the individual plans: Livia is facing the singer, who is standing deep in the plan; Livia and Franz are separated from her. But as soon as Leonora starts singing the „D'amor sull' ali rose“ aria, and Franz sits down next to Livia, they are almost in the same plane (Visconti achieves this by the angle of view of the scene: the performance is seen from „profile“, from the angle of the people in the box which is in the the same plane as the proscenium). The impression therefore is one of the box and stage being one – that is a theatre – space. The story of the opera is seemingly leaving the stage and shifting to the „real“ space of the auditorium. The **border** separating the stage and auditorium, and thematized by Visconti in the ceremoniously rising curtain (an image in the mirror), is simultaneously Lotman's inner border, separating variously encoded sequences: the text of the opera performance and the text of the film. A **mirror relationship** is established, with the film text (reflecting the passionate love relationship against the background of the Italian Risorgimento), as the primary text, turning out to be but a distorted and crooked reflection of the secondary text, i.e. the opera text. The image which appeared „real“ is revealed as a projection, carrying a kind of modelling language. The theatre-opera encodes life and also historical behaviour, and the acts of the characters of Visconti's *Senso*.

The opening opera sequence is the stylistic key to Visconti's film. The author applies numerous „views from the top“, appearing in various parts of the film, always bringing back that first „view from the top“ as seen by the audience in the boxes and galleries of La Fenice; these views empower the theatrical and musical action of the characters and the relations between them, they signal their artificiality and stylized nature. They are thus in accord with the theatricality of the architecture which, in detail and whole, simulates

the opera stage, the box and also the theatre corridors and their arches. The motif of the red curtain is repeated in the sets and evokes the curtain of the La Fenice. And Livia, almost mad after having denounced Franz as a traitor, gropes her way along walls flooded with blue light, evoking the blue lighting of the stage in Act IV of *The Troubadour* in which Leonora declares her love for Manrico. The „circular“ composition closes: the wall of the barracks where Franz is executed brings us back to the palace walls in Act IV of *The Troubadour* behind which Manrico is dying. However, whereas Manrico's death is the death of a romantic opera hero who, before being handed over to the executioner, sings out his love for Leonora, Franz's death is „mute“. The actual act of the execution, carried out quickly and mechanically, is captured by Visconti with an odd indifference and in cold distance (in short full shots).

In the next part of the study, the author tries to show the application by Visconti in his **film opera** of the procedure of **music in action**, as Michel Leiris calls the specific (both musical and visual) organization and structural nature of the space of the scenery in opera. The choice of the opera code makes it possible for Visconti to process the story of the *Senso* in „another“ space – in the space of an opera performance whose basic principle is the determinating role of the voice (Livia's voice „off stage“) and the music (Bruckner's VIIIth Symphony). In the end of this part the author of the study presents an analysis of the function of Verdi's *Troubadour* in Bertolucci's *La Luna*, in which – similarly to Visconti – opera quotations (besides *The Troubadour* also *A Masked Ball* and *Rigoletto*) represent not only a kind of counterpoint or ornament to the actual film narrative, but rather a direct hand in the building of the film text.

Bergman's *Hour of the Wolf* is presented as the **visualized diary** of the painter Johan Borg who disappeared without trace many years ago from the Frisian island of Baltrum, where he lived with his wife Alma. This is a story which from the very start has blurred, misty contours, many dark, vague („scratched out“) places because what we learn about Johan comes in part from the very subjective diary notes of a man gradually losing his mind, and partly from the not very reliable memories and observations of Alma. One of the most important aspects of the *Hour of the Wolf* is the hazy, indistinct and permeable border between dream and reality, between phantasm and fact. What also seems quite justified is the interpretation of all the characters, with the exception of Johan and Alma, as the projection of the artist's diseased mind. The *Hour of the Wolf* offers this possible interpretation as early as in one of the first scenes, in which Johan is showing Alma sketches of various people actually before they have „really“ meet them during a visit to the castle of Baron von Merkens. While showing Alma his drawings, Johan pauses over a portrait of an odd person, having an appearance of a bird-man, whom he explicitly designates as a relative of Papagen. Of all the demons haunting Johan, this one is the worst. During the visit to the castle this bird man introduces himself as „Archivarius“ Lindhorst and it is he who stages the puppet shows (using homuncules instead of puppets) of parts of Mozart's *Magic Flute*. It is the scene in the end of the first act, when Prince Tamino while searching for Pamina finds himself in front of the Temple of Wisdom. Bergman's selection is deliberate: the passage opens not only a reflection on the meaning of art but relates also immediately to the problems of the main protagonist who, tortured by demons, cannot fall asleep as long as the gruesome night lasts. There is a hint of the possibility of the identification of Alma with Pamina and Johan with Tamin. The world of *The Hour of the Wolf* is, however, more complex and less unambiguous than the world of Mozart's opera.

In the next part of the study the author analyzes the relation between Bergman's *Hour of the Wolf* and the latter's film version of *The Magic Flute* and especially of Hoffmann's stories – *The Golden Flower-Pot* and *The Sandman*, which, too, were influenced by Mozart's opera. These relations, signalled by the names of the characters (Lindhorst, Heerbrand, Kreisler, Veronika) bring to notice the fundamental and common theme of these works of art: the schism between the day world, i.e. of life and reality, and the night world, i.e. of art and imagination. Since in Mozart's *Magic Flute* day and night stand unequivocally for good and evil, Hoffmann's stories, in which day and night represent reality and imagination, make a theme of the duality of the world and art as well as of the ambivalence of art as such – a dream in the first case, a nightmare in the other. Bergman's *Hour of the Wolf* offers an even darker variant of the view of this conflict: Johan finds protection or refuge neither in the light of the day nor in the darkness of the night, the same as he finds it neither in reality nor in his imagination. Life is non-aesthetic and art is not humane – for a truly sensitive artist and perceptive man, there is no alternative.

Translated by Naďa Abdallaová