

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Diplomová práce**

**2016**

**Bc. Tereza Pavézková**

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Bc. Tereza Pavézková**

**Medializace Rusalky – jazyková semióza  
opery a muzikálu (komparativní sémiotická  
analýza)**

*Diplomová práce*

Praha 2016

Autor práce: **Bc. Tereza Pavézková**

Vedoucí práce: **PhDr. Otakar Šoltys, CSc.**

Rok obhajoby: 2016

## **Bibliografický záznam**

PAVÉZKOVÁ, Tereza. *Medializace Rusalky – jazyková semióza opery a muzikálu (komparativní sémiotická analýza)*. Praha, 2016. 88 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

### **Abstrakt**

Diplomová práce se snaží zachytit rozdílnou semiózu dvou hudebních žánrů – tradiční opery *Rusalka*, která má své nezastupitelné místo v truhlici české národní hudby, a stejnojmenného muzikálu. Na základě teoretických poznatků sémiotiky jako vědy, přístupu F. de Saussura, Ch. S. Peirce a R. Barthes rozkrývá skrze sémiotickou analýzu významové prvky, jež jsou specifické pro umění, jako je divadlo. Pozornost je směřována na znak jako hlavní nástroj semiózy a jeho klasifikaci na základě tří ontologických kategorií Ch. S. Peirce. Analýza se soustředí na dekodování sémiotických systémů užitých v obou žánrech (libreto, hudba, postavy, příběh, technické a symbolické prostředky záběrů). Zabývá se také otázkou intertextuality a ideologickým pozadím textu. Snaží se tak porovnat odlišnosti či podobnosti různých sémiotických kódů stejné úrovně a zachytit jejich originalitu a specifčnost. Práce se zároveň zaměřuje na dominantní sémiotický kód obou žánrů, který je jednak dán systémovými distinkcemi mezi operou a muzikálem, na druhou stranu je ale především předurčen konkrétními pragmatickými rysy v dané komunikační události.

### **Abstract**

In this Master's thesis, I attempt to capture the disparate semiosis of two musical genres – a traditional opera, *Rusalka*, which has a unique position in Czech national music, and a musical of the same name. On the basis of theoretical findings from semiotics as a science, from the approaches of F. de Saussure, C. S. Peirce and R. Barthes, and by means of semiotic analysis, the thesis unravels semantic elements that are specific for theatrical art. Attention is directed at the symbol as a major tool for semiosis and the

classification of symbols on the basis of Peirce's three ontological categories. The analysis focuses on decoding the semiotic systems used in the two genres (the libretto, the music, the characters, the story, and the technical and symbolic means that are employed). The analysis also deals with the question of intertextuality and the ideological background of the text, and attempts in this way to compare the differences and/or the similarities of diverse semiotic codes of the same class, and to capture their originality and specificity. At the same time, the thesis is focused on the dominant semiotic code of the two genres. This is, on the one hand, determined by the systemic distinctions between opera and musical theatre, while, on the other hand, it is primarily predetermined by specific pragmatic features in a given communication event.

### **Klíčová slova**

Rusalka, Antonín Dvořák, Jaroslav Kvapil, opera, muzikál, Michael Prostějovský, Zdeněk John, semióza, znak, význam

### **Keywords**

Rusalka, Antonín Dvořák, Jaroslav Kvapil, opera, musical, Michael Prostějovský, Zdeněk John, semiosis, symbol, significance

**Rozsah práce:** 214 788 znaků včetně mezer

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 12. 5. 2016

Bc. Tereza Pavézková

## **Poděkování**

Děkuji producentovi muzikálu Rusalka, Michaelu Prostějovskému, za veškerý podkladový materiál, který mi zpřístupnil, a také za ochotu a možnost osobního setkání. Největší poděkování patří vedoucímu této práce PhDr. Otakarovi Šoltysovi, CSc., a to za jeho podnětné připomínky a rady, trpělivost a veškerý čas, který mi v průběhu psaní práce věnoval.

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK**

**Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce**

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:**

**Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:**

Bc. Tereza Pavézková

**Razítko podatelny:**

**Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:**

2014

**E-mail diplomantky/diplomanta:**

28314892@fsv.cuni.cz

**Studijní obor/forma studia:**

Mediální studia navazující/prezenční

**Předpokládaný název práce v češtině:**

Medializace Rusalky – jazyková semióza opery a muzikálu (komparativní sémiotická analýza)

**Předpokládaný název práce v angličtině:**

Medialisation of Rusalka – language semiosis of opera and musical (comparative semiotic analysis)

**Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013)**

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

LS 2015/2016

**Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):**

Diplomová práce se zaměřuje na rozdílnou semiózu dvou stěžejních hudebních žánrů – opery a muzikálu, přičemž právě muzikál, jenž často vzniká na základě knižní, filmové, či hudební adaptace, se v dnešní době těší značné popularitě.

Dvořákova *Rusalka* je skutečným klenotem české opery, který si získává diváky po celém světě. Stejnomený muzikál, který vzniknul v produkci Musical-media s. r. o., se již nepyšní velkými ovacemi. Klasická romantická pohádková opera versus ambiciózní muzikálová produkce 90. let, jež spojila dohromady tvůrce Jesus Christ Superstar a Draculy.

Dosud zpracované práce se zaměřovaly na muzikál v marketingové komunikaci, hudební vědě apod. Na operu se nahlíželo z hlediska české operní režie a také v souvislosti s recepcí konkrétní operní inscenace či operního představení. Tato práce bude zaměřena na rozkrývání řeči jiných sémiotických kódů stejné úrovně. Podobně jako Roman Osipovič Jakobson u svého přenosového komunikačního modelu na základě zaměření na jeden ze šesti definičních fenoménů stanovoval dominantní funkci



probíhající komunikační události, tak také tato práce bude zaměřena na dominantní sémiotický kód, který je jednak dán systémovými distinkcemi mezi operou a muzikálem, ale který je zejména předurčen konkrétními pragmatickými rysy v dané komunikační události.

**Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy** (max. 1800 znaků):

Cílem práce bude odhalit hlavní prvky užití v klasické opeře a scénické show plné magické muzikálové fantazie, tedy dekodovat skryté významy, interpretovat symboly a porovnat odlišnosti či podobnosti různých sémiotických kódů stejné úrovně. Přístup Ch. Sanderse Peirce ke klasifikaci znaků na základě tří ontologických kategorií umožní charakterizovat operní a muzikálová legisigna, odhalit, jestli jde o kulturou definovaná rémata, dicenty, nebo argumenty a zda ve vztahu k realitě jsou to spíše ikony, indexy, nebo symboly.

**Předpokládaná struktura práce** (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. Úvod
2. Teoretická východiska
- 2.1 Vymezení tématu
  - 2.1.1 Rusalka – vznik a její tvůrci
- 2.2 Sémiotika
  - 2.2.1 Vymezení oboru, definice a výklad pojmů
  - 2.2.2 Teorie autorů (F. de Saussure a jeho následovníci, Ch. S. Peirce, R. O. Jakobson)
  - 2.2.3 Sémiotická analýza
  - 2.2.4 Znak
  - 2.2.5 Označování
  - 2.2.6 Kódy
- 2.3 Sémiotický přístup k muzikálu
- 2.4 Sémiotický přístup k opeře
3. Metodologická část
  - 3.1 Použitá metoda a technika
    - 3.1.1 Vymezení podkladového materiálu
      - 3.1.1.1 Opera Rusalka
      - 3.1.1.2 Muzikál Rusalka
    - 3.1.2 Cíl analýzy
    - 3.1.3 Zvolená metoda – sémiotická analýza
4. Analytická část
  - 4.1 Znak, jakožto hlavní nástroj sémiózy, a jeho funkce v hudební komunikaci
  - 4.2 Analýza použitých znaků, kódů, prisuzování významů
  - 4.3 Klasifikace znaků na základě tří ontologických kategorií Ch. S. Peirce (*qualisignum*, *sinsignum* a *legisignum* - přičemž poslední dva zmiňované odpovídají distinkci type – token)
  - 4.4 Charakteristika jednotlivých typů znaků dle klasifikace na legisigna, kulturně podmíněná rémata,

dicenty a argumenty

4. 5 Vztah znaků k realitě podle Peircovy trichotomie znaku (ikony, indexy, symboly)

5. Interpretace výsledků a jejich porovnání (hledání binárních opozic X shodných aspektů), určení dominantního sémiotického kódu opery a muzikálu (výjimečnost a jedinečnost jazykových prostředků, charakteristický způsob užívaných výrazů), Závěr

6. Resumé

7. Summary

8. Seznam použité literatury

**Vymezení podkladového materiálu** (např. titul periodika a analyzované období):

Premiérové libreto opery *Rusalka* (premiéra 31. 3. 1901), poloprofesionální záznam posledního představení stejnojmenného muzikálu z ledna 2000, autorizovaná úprava libreta (dle potřeby hudební úpravy) uměleckým producentem Michaelem Prostějovským se souhlasem dědiců libretisty Kvapila, cd a program muzikálu

**Metody (techniky) zpracování materiálu:**

Vybraný podkladový materiál bude podroben sémiotické analýze z hlediska použitých kódů (strukturalistická tradice).

Použití kvalitativní metody sémiotické analýzy skýtá možnost odhalit více podpovrchového významu sdělení. Výhodná je její aplikovatelnost i na komplexní sdělení zahrnující více jak jeden znakový systém – vizuální zobrazení, text, zvuk.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

**BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2004. Praha: Dokořán. 172 s. ISBN 78-80-7363-359-2.**

V jednom ze svých nejvýznamnějších děl se Barthes zamýšlí nad některými dobovými aspekty konzumní společnosti. Jako první se pokusil aplikovat sémiologický přístup na konkrétní kulturní jevy.

**BEZ, Helmut; DEGENHARDT, Jürgen; HOFMANN, H. P. *Muzikál*. 1987. Bratislava: Opus.**

Kniha se věnuje jednomu z nejvýznamnějších žánrů hudebně-zábavného divadla, muzikálu. Upozorňuje na jeho základní atributy, stručně představuje jeho dějiny a rovněž prezentuje nejvýraznější skladatelské osobnosti tohoto žánru.

**ČERNÝ, Jiří; HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. 2004. Praha: Portál. 368 stran. ISBN 80-7178-832.**

Kniha vymezuje sémiotiku jako vědu o znakových systémech a přibližuje fungování těchto systémů. Objasňuje základní pojmy, vymezuje předmět zkoumání, zohledňuje vývoj i metody studia. Podává

ucelený přehled o podstatě znaků, jejich klasifikaci a všudypřítomnosti v nejrůznějších oblastech. Teoretické koncepty ilustruje na příkladech z praxe.

**DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. 2008. Praha: Portál. 160 s. ISBN 978-80-7367-493-9.**

Sémiotika se věnuje především těm nejdůležitějším typům znaků - znakům jazykovým. Kromě slov se však člověk denně setkává s řadou jiných znaků (v matematice, meteorologii, kartografii apod.). Sémiotika zahrnuje sémantiku, zabývající se vztahem označování, syntaktiku, jež odhaluje vztahy mezi znaky, a pragmatiku, zkoumající vztahy mezi označením a uživatelem. Publikace představuje klíčové principy oboru s důrazem na jeho otevřené otázky i aplikaci například v hudební teorii, propagandě atd.

**ECO, Umberto. *Teorie Sémiotiky*. 2004. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 440 s. ISBN 0-978-802570157-7**

Umberto Eco představuje základní odbornou literaturu pro úvod do studia sémiotiky, vhodnou pro začátečníky i pokročilé. Lingvistickou disciplínu vidí v širších souvislostech, především jako ekvivalent kulturní antropologie. Člověka považuje za tvůrce znaku, který je de facto samotnou podstatou znaku a znak je konsekventně podstatou veškeré lidské komunikace, tedy základním stavebním prvkem kultury.

**OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá, tančí*. 1974. Praha: Supraphon.**

Hudební komedie, muzikál, revue, opereta, a jejich předchůdci opéra comique, singspiel a jejich předchůdci se od nepaměti těší velké popularitě. Kniha se systematicky snaží dopátrat příčině této trvalé obliby, dále najít a popsat zákony těchto forem a jejich logiku. Jejím cílem je vytvořit skutečnou teorii této hudebně divadelní oblasti.

**OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* 1967. Praha: Supraphon.**

První teoretické zamyšlení v bývalém Československu nad tím, co v tehdejší světě muzikál byl, odkud se vzal a jaké má šance uspět v našich poměrech. Jedná se o první teorii muzikálu, první pokus poodhalit systematictěji samu specifickou podstatu tohoto okrajového a mezního žánru, zákony jeho materiálů a jeho formy.

**VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. 2005. Praha: Albatros. ISBN 80-00-01788-1.**

Publikace nabízí nejen převyprávěné obsahy těch nejznámějších operních děl od samých počátků až do 20. století, ale rovněž je zasazuje do dobového kontextu a doplňuje informacemi o pozadí jejich vzniku, jejich přínosu hudební vědě. Mimo příběhů velikanů, jakými byli Mozart, Rosini, Verdi, Wagner, Bizet,

Čajkovskij, Smetana, Dvořák, Janáček aj., nabízí ve čtyřech úvodních kapitolách stručný exkurz do historie opery.

**Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)**

KOUSALOVÁ, Irena. Muzikál a jeho uplatnění v hudební výchově. Praha, 2007. Diplomová práce.

**Datum / Podpis studenta/ky**

.....

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

.....

**Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga**

**Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUCÍ PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.**

## Obsah

0	Úvod .....	3
1	Vymezení tématu a výklad základních pojmů .....	5
1.1	Rusalka – vznik a její tvůrci .....	5
1.1.1	Opera .....	5
1.1.2	Filmová zpracování .....	7
1.1.3	Muzikál.....	7
1.2	Znak a sémiotika .....	9
1.2.1	Ferdinand de Saussure .....	10
1.2.2	Roland Barthes .....	12
1.2.3	Charles Sanders Peirce .....	13
1.3	Sémiotická analýza.....	17
1.3.1	Podkladový materiál.....	18
1.3.2	Sémiotický přístup k umění jako je divadlo .....	19
1.4	Kódy .....	19
1.5	Model kódování/dekódování.....	21
1.6	Aktivita publika.....	23
2	Sémiotická rovina – analýza <i>Rusalky</i> .....	26
2.1	Opera .....	26
2.1.1	Libreto .....	27
2.1.2	Hudba .....	32
2.1.3	Postavy .....	36
2.1.4	1. dějství .....	46
2.1.5	2. dějství .....	50
2.1.6	3. dějství .....	54
2.1.7	Intertextualita.....	58
2.1.8	Ideologické pozadí sdělení .....	61
2.2	Muzikál.....	64
2.2.1	Libreto .....	64
2.2.2	Hudba .....	67
2.2.3	Postavy .....	69
2.2.4	1. jednání .....	74
2.2.5	2. jednání .....	77

2.2.6	Intertextualita.....	83
2.2.7	Ideologické pozadí sdělení .....	84
3	Závěr .....	87
4	Summary.....	91
5	Použitá literatura.....	93
6	Seznam obrázků.....	97
7	Seznam příloh.....	98
8	Přílohy .....	98

## 0 Úvod

Moderní teorie<sup>1</sup> dle Umberta Eca hovoří o tom, že „*jakmile text opustí svého původce, ocitne se ve vakuu nekonečné řady možných interpretací*“<sup>2</sup>.

Dvořákova a Kvapilova *Rusalka* je skutečným klenotem české národní opery, který si získal své diváky po celém světě. Oproti tomu se její o více jak 100 let „starší sestra“ zahalena do tajemného hávu ambiciózní muzikálové show již s tak nadšenými ovacemi nesetkala. Jako absolventku oboru Pěvecká hlasová výchova a Hra na klavír na ZUŠ Poděbrady, hudebnici a zároveň studentku Mediálních studií mne zajímalo, jaké aspekty vedou diváky k tak odlišné interpretaci, jak je recepce díla závislá na dobové politické, kulturní a společenské situaci a jak perspektiva umění, kultury a obecně společnosti po roce 1989 ovlivnila samotnou interpretaci *Rusalky*.

Diplomová práce se zaměřuje na rozdílnou semiózu dvou hudebních žánrů – opery a muzikálu, přičemž právě muzikál se v dnešní době pyšní značnou popularitou. Operní publikum oproti tomu muzikálovému naopak řídne. Cílem této práce je rozkrývání řeči různých sémiotických kódů stejné úrovně – odhalit dominantní prvky užití v klasické opeře, která se obrací na vzdělané, výsostné publikum, a muzikálu, jenž za pomoci moderních scénických a technologických prvků přetváří originál za účelem lepší stravitelnosti a srozumitelnosti pro široké a nepředpojaté publikum. Pro zjištění dominantního sémiotického kódu, který je dán nejen systémovými distinkcemi mezi operou a muzikálem, ale především pragmatickými rysy dané komunikační událostí, poslouží zejména přístup Ch. S. Peirce ke klasifikaci znaků na základě tří ontologických kategorií. Práce dále akcentuje celoživotní dílo F. de Saussura, považovaného za zakladatele sémiotiky, který představuje dualistické pojetí znaku. Na Saussurův primární (lingvistický) sémiotický systém navazuje R. Barthes předkládající mýtus jako výsledek sekundárního sémiotického systému.

Výchozí bod sémiotické analýzy představuje libreto opery *Rusalka* a jevištní realizace opery Národního divadla v Brně z roku 1999. Dále poloprofesionální záznam stejnojmenného muzikálu z ledna roku 2000, autorizovaná úprava libreta uměleckým producentem Michaelem Prostějovským, CD a program muzikálu.

---

<sup>1</sup> Za současné interpretativní teorie Eco považuje nauky, jež jsou založeny na dekonstrukci, volné interpretaci (otevřenosti), dezinterpretaci atd. Více in ECO, Umberto. Meze interpretace. vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005. s. 18. ISBN 80-246-0740-5.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 18.



Diplomová práce ve čtyřech kapitolách představuje *Rusalku* – její vznik a tvůrce zahrnující jevištní realizace i filmová ztvárnění, přičemž se zaměřuje na žánr opery a muzikálu, který využívá specifických výrazových prostředků a motivů. Na pozadí definice znaku, sémiotiky jako vědy a sémioticko-strukturální analýzy je vystavěna druhá, praktická část práce, která se snaží podrobit analýze veškeré sémiotické systémy obou žánrů – libreto, hudbu, jednotlivé charaktery, příběh, technické a symbolické prostředky záběru (tanec, osvětlení, kostýmy, rekvizity, kulisy atd.). Analýza také zohledňuje inspirační zdroje, jež vedly ke vzniku opery a muzikálu, přičemž ve druhém případě předpokládá primární inspiraci starší operní látkou. Neopomíná ani ideologické pozadí textu, jeho korespondenci s ideovými hodnotami užívanými ve společnosti, a snaží se nalézt vepsaného čtenáře a vodítka, která diváky směřují k preferovanému čtení. Výsledkem práce by tedy měla být osobitá interpretace mytického příběhu krásné Rusalky, jejíž operní provedení významně ovlivnilo diskurs českých oper.

# 1 Vymezení tématu a výklad základních pojmů

## 1.1 Rusalka – vznik a její tvůrci

Příběh Rusalky – bájně a mytické bytosti – zaujímá své místo v mnoha kulturách. Postavě éterické mořské ženky však byla přisuzována v různých dobách různá pojmenování. V českém prostředí se s Rusalkou setkáváme v operní inscenaci, filmu a také v novodobém muzikálovém pojetí. Tato kapitola se zaměří na všechny ztvárněné podoby Rusalčina příběhu, přičemž se bude významně věnovat opěře a muzikálu.

### 1.1.1 Opera

Lyrický pohádkový příběh, jenž vychází z pera Jaroslava Kvapila, vznikl na podzim roku 1899 a „žije trvale hudbou Antonína Dvořáka, jehož dílo se hrálo na Národním divadle poprvé 31. března roku 1901“<sup>3</sup>. Tvůrce libreta Jaroslav Kvapil při psaní *Rusalky* však prvotně nezamýšlel oslovit právě A. Dvořáka. Ve své knize *O čem vím* (1932) vzpomíná na vznik samotné hry a následnou spolupráci se světoznámým hudebním komponistou: „Napsal jsem text *Rusalky* na podzim roku 1899 nepomýšleje na skladatele, a snad by se mně byla z té látky vyvinula pohádková hra činoherní, nebýti látkové blízkosti s *Hauptmannem*. Tři čeští skladatelé, vesměs dobří přátelé, četli toto libreto, ale každý z nich byl v tu dobu jinak zaměstnán. [...] O vánocích se však proslechlo, že Antonín Dvořák hledá text pro novou operu. [...] Když mu jeho důvěrník, hudební kritik Emanuel Chvála text doporučil, oznámil mi Dvořák, že se do toho dá“<sup>4</sup>.

Při tvorbě libreta se Kvapil inspiroval moderními pohádkovými dramaty německého spisovatele a dramatika G. Hauptmanna. Největší podobnost s *Rusalkou* jsem našla u jeho *Potopeného zvonu* (1897), a to především ve výběru jednotlivých postav, volbě ústředního tématu (láska víly a člověka) a z něj pramenícímu sváru mezi světem reálným a mytickým. Za novodobou *Rusalku* je považována pohádka H. Ch. Andersen – *Mořská ženka (Malá mořská víla)*, již můžeme považovat za další zdroj Kvapilovy inspirace. Některé dějové motivy také převzal z povídky Friedricha de

<sup>3</sup> KVAPIL, Jaroslav. *Divadlo Jaroslava Kvapila*. Praha: Dr. V. Tomsa, 1948. s. 366.

<sup>4</sup> KVAPIL, Jaroslav: *O čem vím: sto kapitol o lidech a dějích mého života*. Praha: Orbis, 1932. s. 391.

la Motte Fouqué, *Undine*, již dříve operně zpracované E. T. A. Hoffmannem a Albertem Lortzingem.<sup>5</sup>

Opera nám ve třech jednáních představuje příběh vodníkovy dcery, jež chce kvůli lásce k princovi získat lidskou duši. Pomoc Rusalka nachází u ježibaby, která jí výměnou za její hlas připraví kouzelný nápoj, díky němuž se stane člověkem. Pokud se jí však nepovede získat princovu lásku, zůstane navždy bludičkou. Rusalka se, nyní jako lidská bytost, setkává s princem a společně odjíždí na zámek. Tam ale narazí na Cizí kněžnu, která překazí jejich svatební plány a jejímuž vášnivému kouzlu princ nakonec podlehne. Zhrzená a zlomená Rusalka se tak vrací zpět domů a stává se bludičkou. Jediným vykoupením z jejího osudu je prolít princovu krev. Toho však Rusalka není schopna. Nakonec princ zjistí lstivé plány Cizí kněžny, jež ho chtěla získat pouze pro potěšení, a vrací se zpět k jezeru s toužebným voláním po své lásce. Ta se mu zjevuje a varuje ho před svým polibkem přinášejícím smrt. Princ však nedává na její varování, nedokáže bez ní žít, a tak volí svou záhubu. Osud Rusalky, které nikdy nebyl hoden lidský svět, nakonec končí tragicky – protože nebyla prolita princova krev, zůstává Rusalka navždy bludičkou.

Jako první se role Rusalky zhostila česká sopranistka Růžena Maturová. Premiéra opery byla pod vedením režiséra Roberta Poláka. Kvapil vzpomíná, že z uvedení *Rusalky* byli nadšeni nejen diváci, ale také sám A. Dvořák, který se Kvapilovi další den svěřil s přáním nového libreta. Než však Kvapil své dílo dokončil, světoznámý český skladatel zemřel.<sup>6</sup>

Eva Vítová ve své knize *50 slavných oper* (2005) staví A. Dvořáka po bok B. Smetany. Oba dva dle ní „přinesli nejen české, ale dnes již můžeme oprávněně říct, že i světové kultuře svůj díl“<sup>7</sup>. Z Dvořákova díla si slávu ve světovém měřítku vydobyla pouze a právě Rusalka. „Část jeho díla však neměla doma v druhé půli 20. století pro své katolické kořeny na růžích ustláno. Nicméně Antonín Dvořák se stal svým dílem ve světě nejznámějším českým skladatelem.“<sup>8</sup> Rusalka se dostala na všechny prestižní scény. „Srozumitelností svého pohádkového syžetu promlouvala k tisícům diváků a je až dojemné si uvědomit, kolik nejlepších světových pěvců se díky rolím této opery setkala s češtinou.“<sup>9</sup>

<sup>5</sup> KVAPIL, Jaroslav: *O čem vím: sto kapitol o lidech a dějích mého života*. Praha: Orbis, 1932. s. 229.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 405.

<sup>7</sup> VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. vyd. 1. Praha: Albatros, 2005. s. 209. ISBN 80-00-01788-1.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 210

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 210.

### 1.1.2 Filmová zpracování

V průběhu desetiletí se Rusalka stala zájmem televize a filmu. Diváci ji mohli poprvé spatřit 30. 11. 1954. Na premiéru televizní operní inscenace upozornila *Mladá fronta*. Pozdější recenze hovoří nejen o výborné kvalitě představení, ale zamýšlí se vůbec nad samotným významem sledování tohoto žánru v televizi. „Každý, kdo jednou odešel od pokladny Národního divadla s nepořízenou, každý venkovský návštěvník Prahy, jehož prvním cílem je Národní divadlo, jistě pochopí, jaké převratné perspektivy otvírá první televizní vysílání Dvořákovy opery Rusalka. [...] To je významný mezník v bohatším kulturním životě naší země. Projevilo se to již během vysílání Rusalky, když lidé z různých míst telefonovali do studia Čs. televize a děkovali za krásný program. [...] Průkopnický čin tedy došel velkého ohlasu.“<sup>10</sup>

Mimo televizních inscenací můžeme shlédnout také několik filmových adaptací Rusalky (k dispozici na DVD) – film V. Kašíka z roku 1962, verze Československé televize pod režijním vedením B. Zoula z roku 1975, Weiglův film z roku 1977, 1978 a záznam z představení s americkou sopranistkou René Fleming, která se z Metropolitní opery v českých kinech objevila, dá se říct, teprve nedávno, přesně 8. února 2014.<sup>11</sup> K úplnosti filmografie zbývá vydat televizní inscenaci Rusalky režiséra Ilji Hylase z roku 1960. Nicméně, jak uvádí redaktor Ondřej Šupka, „převedení této poslední položky je však pravděpodobně utopit“<sup>12</sup>.

### 1.1.3 Muzikál

Stejnomený muzikál na motivy opery Antonína Dvořáka a Jaroslava Kvapila vznikl pod taktovkou uměleckého producenta Michaela Prostějovského – autora stovek písňových textů (mj. libret české rock opery *Jesus Christ Superstar* a muzikálu *Evita*), bývalého producenta gramofonové firmy Supraphon, redaktora ČRo a ředitele společnosti Parlano, s.r.o., která je producentem projektu Rusalka muzikál.<sup>13</sup>

V samotném programu muzikálu nalezneme Prostějovského průvodní slovo s názvem *Od opery k muzikálu*, v němž se svěruje se svou prvotní myšlenkou napsat český muzikál, jenž by se vyrovnal světové úrovni. Prostějovského podnítil předchozí

<sup>10</sup> Opera v televizi. *Lidová demokracie*, 14. 12. 1954, r. X, č. 299, s. 6.

<sup>11</sup> V přímém přenosu z MET bude uveden český titul: Rusalka. *Lidovky.cz* [online]. [cit. 2016-02-11]. Dostupné z: [http://www.lidovky.cz/v-primem-prenosu-z-met-bude-poprve-veden-cesky-titul-rusalka-puy-/kultura.aspx?c=A140114\\_191034\\_in\\_kultura\\_hep](http://www.lidovky.cz/v-primem-prenosu-z-met-bude-poprve-veden-cesky-titul-rusalka-puy-/kultura.aspx?c=A140114_191034_in_kultura_hep)

<sup>12</sup> ŠUPEK, Ondřej. Kašíkova Rusalka již v únoru na DVD. *OPERA+* [online]. [cit. 2016-02-11]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/kaslikova-rusalka-jiz-v-unoru-na-dvd/>

<sup>13</sup> Veškeré informace o muzikálu dostupné z: <http://musical.cz/rusalka/rusalka.html>

úspěch rockové opery *Jesus Christ Superstar* – díky níž si celý tvůrčí tým splnil vizi předvést dílo světového formátu v Čechách. Ohledně vytvoření *Rusalky* však s nadšením přicházely také obavy, proto se Prostějovský se svými plány svěřil Zdeňku Johnovi, jehož zkušenosti s hudbou, především filmovou, byly velmi bohaté. John s nápadem nakonec souhlasil, nicméně před zrodem muzikálu (premiéra 20. a 21. 11. 1998 v divadle Milénium) stálo ještě mnoho překážek, mj. také získání souhlasu k jakýmkoli úpravám od dědiců libretisty Kvapila a skladatele Dvořáka. Dvořákova hudba však byla v té době, 94 let od jeho úmrtí, volná. Potomci libretisty Kvapila záměry tvůrců pochopili. S budoucími střety se zastánci Dvořákova díla však autoři počítali již ze začátku.<sup>14</sup> Na svou obhajobu však John s Prostějovským uvádí, „že jejich úmyslem není vykrást a zneužít dílo starých mistrů, nýbrž ho posunout k dnešnímu vnímání“<sup>15</sup>.

Hned v prvních měsících také přišly první škrty – John tak po prvotním demosnímku začal znovu. Prostějovský v libretu naopak něco vypustil, jiné přidal. Prostějovský uvádí, „že měl samozřejmě strach, nicméně si myslí, že se krácení povedlo a stojí si za ním: cíl – zachovat původní Dvořákovy melodie – byl naplněn“<sup>16</sup>. Po dvou letech vznikl demosnímek, jenž byl svěřen k další práci Martinovi Kumžákovi. Ten se snažil držet tradice Dvořákova díla, zároveň však věděl, co lidé, kteří chodí na muzikály, vnímají. K argumentům o znesvěcení opery přidává, že: „řikat, že tak to ten či onen autor nemyslel, je irrelevantní. My prostě nevíme, jak to doopravdy myslel“<sup>17</sup>. Prostějovský uvádí, že po revoluci byl hlad po zahraničních interpretech. Před provedením muzikálu však musela nejprve vzniknout studiová nahrávka, aby si jednotliví protagonisté skrze hudbu dokázali představit výsledek jejich práce. Pro projekt Prostějovský získal režiséra Jozefa Bednáríka, architekta Jaromíra Pitzingera (návrh scénické úpravy) a výkonnou producentku Lindu Košařovou. Společnost Parlando zrekonstruovala bývalá jatka v Holešovické tržnici na divadlo Milénium a po devíti měsících se konečně zrodilo jejich vytoužené „dítě“.<sup>18</sup> Když vyšlo první CD, nastal problém u Dvořákovy společnosti – název na přebalu, jenž vedle sebe umístil

---

<sup>14</sup> Program muzikálu *Rusalka*. Praha: Parlando, s.r.o., 2000. s. 14.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>17</sup> Galerie MUZIKÁLY *Rusalka*. *Image Studio* [online]. Praha: IMAGE STUDIO, 1999 [cit. 2016-02-07]. Dostupné z: <http://images.cz/Muzikaly/Rusalka.htm>

<sup>18</sup> Program muzikálu *Rusalka*. Praha: Parlando, s.r.o., 2000. s. 16.

A. Dvořáka a Z. Johna jako tvůrce hudby, musel být změněn na „Zdeněk John na motivy hudby Antonína Dvořáka“.

V premiérovém obsazení se Rusalky zhostila Bára Basiková, roli Prince ztvárnil Kamil Střihavka (alternace: Petr Muk), Cizí kněžnu Yveta Blanarovičová, Ježibabu Yvonne Přenosilová (alternace: Pavla Kapitánová), Vodníka Jiří Schoenbauer a Vodu Nelly Danko. Videonahrávka definovaná v této práci jako podkladový materiál však v hlavních rolích představuje Šárku Tomanovou (Rusalka), Pavla Poláka (Princ), Jaromíra Adamce (Vodník), Natalii Kolvovou (Voda), Yvetu Blanarovičovou jako Cizí kněžnu a Pavlu Kapitánovou jako Ježibabu.<sup>19</sup>

Společnost Parlando muzikál uvedla naposledy 22. 1. 2000. Doposud se Prostějovského a Johnovo dílo nesmí hrát, a to z důvodu ustanovení nové novely autorského zákona z 1. 1. 2015, díky níž autoři nemají nárok na další úpravu Kvapilova libreta a do roku 2020 nemohou použít ani Dvořákovu hudbu, neboť v současnosti není znám jeho dědic.

## 1.2 Znak a sémiotika

Každý člověk je po celý svůj život obklopen neuvěřitelným množstvím nejrůznějších znaků, které denně, často nevědomky, užívá.<sup>20</sup> Právě znakovost prostředků je základní vlastností komunikace.<sup>21</sup> „Znakovostí se rozumí skutečnost, že vše, co v komunikaci používáme, je svou podstatou znak, tedy, že je smyslově vnímatelná skutečnost, která něco zastupuje, tedy na něco ukazuje nebo k něčemu odkazuje.“<sup>22</sup> Přestože Jiráček s Köpplovou vymezují znak, je doposud velmi obtížné, vzhledem k množství a různorodosti znakových systémů a jejich jednotlivých členů, určit jeho správnou definici. Většina sémiotiků se však shoduje v tom, že nepřijatelnější definice má obsahovat dvě důležité části<sup>23</sup>: „1. Znak (*signum, signans*) je něco, za čím se skrývá něco jiného (*signatum, referent, věc*) a 2. existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje“<sup>24</sup>. Zvuky, barvy, vůně, obrazy, předměty – to vše může být pro nás „zprávou o něčem jiném“.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Program muzikálu *Rusalka*. Praha: Parlando, s.r.o., 2000. s. 20.

<sup>20</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 15. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>21</sup> JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. vyd. 1. Praha: Portál, 2009. s. 268.

ISBN 978-80-7367-466-3.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 268.

<sup>23</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 16. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>25</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 8.

Zájem o problematiku významů nalezneme již u filozofů starověké Číny, Indie a Řecka. Mimo Platóna, Sokrata a stoiků, se úvahami o znacích zabýval zejména Aristoteles v rámci své logiky a teorie poznání. Za neopomenutelného předchůdce moderní sémiotiky je považován svatý Augustin, známý jako poslední velký starověký teolog a filozof, jemuž náleží autorství první přijatelné definice znaku: „*Znak je něco, co nás samo o sobě přivádí na myšlenku o něčem jiném*“<sup>26</sup>. Augustin se znakem zabývá ve svém dialogu „*O učitelích*“, jež vede se svým synem za účelem poznání.<sup>27</sup>

V průběhu staletí se významem zabývali mnohé osobnosti. Tato práce však následuje triadické pojetí znaku Ch. S. Peirce, proto si dovoluji obejít konkrétní perspektivy středověkých filozofů a sémiotiků novověku a přejdu ke znaku tak, jak jej definoval americký filozof a logik Ch. S. Peirce. Ještě před tím však považuji za důležité představit muže označovaného za zakladatele sémiotiky, švýcarského lingvistu Ferdinanda de Saussura, jenž znaku přisuzuje duální podobu a člení ho na dvě protikladné složky.<sup>28</sup>

### 1.2.1 Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure ve svém *Kurzu obecné lingvistiky (Cours de Linguistique Générale, 1916)*, vydaném tři roky po jeho smrti ze záznamů jeho bývalých žáků<sup>29</sup>, navrhl „*zcela nové pojetí lingvistiky, které znamenalo rozchod s tehdy už zastaralými teoriemi vypracovanými v rámci srovnávací a historické gramatiky 19. století a nastolení jazykovědného strukturalismu*“<sup>30</sup>. Mimo jeho známých dichotomií<sup>31</sup> má velký význam „*jeho pojetí jazyka jako systému, v němž nelze studovat jeho jednotlivé prvky odděleně od ostatních*“<sup>32</sup>. „*Pro rozvoj sémiotiky pak byla důležitá jeho nová teorie jazykového znaku.*“<sup>33</sup>

---

ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>26</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 22. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>27</sup> SVOBODA, Karel. *Estetika svatého Augustina a její zdroje*. AUGUSTINUS, Aurelius. O pořádku. O učitelích. [Přeložil a uspořádal Petr Osolsobě]. 1. vyd.. Brno: Masarykova univerzita, 1996. 272 s. ISBN 80-210-1368-0.

<sup>28</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. vyd. 3., upr., v nakl. Academia 2. překlad František Čermák. Praha: Academia, 2007, Europa, sv. 12. s. 97. ISBN 978-802-0015-686.

<sup>29</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 45.

ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>30</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 28. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>31</sup> Mám na mysli dichotomii langue/parole, synchronní a diachronní přístup k jazyku a syntagmatické/paradigmatické vztahy.

<sup>32</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 28. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 28.

Saussurovo pojetí znaku je dualistické – znak jako celek se skládá ze dvou neoddělitelných složek: „označovaného“ *signifié* (původně „pojem“) a „označujícího“ *signifiant* (původně „akustický obraz“), jež „mají tu výhodu, že označují protiklad, který je jednak odlišuje od sebe a jednak od celku, jehož jsou částmi“<sup>34</sup>. Saussure přisuzuje jazykovému znaku tři vlastnosti: lineárnost/linearitu, arbitrárnost a diskontinuitu.<sup>35</sup>

Arbitrárnost značí nahodilost vztahu mezi věcí a jeho pojmenováním, odmítá jejich jakékoli logické či jiné spojení.<sup>36</sup> Jazykový znak „je nemotivovaný, tj. arbitrární ve vztahu k označujícímu, s nímž nemá v realitě žádnou přirozenou vazbu“<sup>37</sup>. U Peirce jsou konvencí dané znaky brány jako symboly.<sup>38</sup>

Lineární povaha označujícího je druhým základním principem jazykového znaku. Je dána časovostí jazykové výpovědi – „pronesené označující může probíhat pouze v časové linii, jeho prvky se řadí jeden po druhém, tvoří řetězec“<sup>39</sup>. Na rozdíl od vizuálních znaků, kde je časová linie nahrazena linií prostorovou.<sup>40</sup>

Třetí vlastností je přetržitost/nesourodost – dle Černého a Holeše tzv. diskontinuita. „Váže se ke zvukovému materiálu jazyka, který je dle Saussura stejně amorfni jako souhrn mimojazykového obsahu.“<sup>41</sup> Saussure uvádí, že „zatímco mimojazyková skutečnost (svět, jenž nás obklopuje) je v našem mozku registrována jako jakési kontinuum, jazykový znak vždy přesně označuje její ohraničený úsek“<sup>42</sup>.

Saussure se ve svém spise zároveň zmínil o tom, že „si lze představit vědu, která studuje život znaků v životě společnosti“<sup>43</sup>. Pracuje s pojmem sémiologie, zatímco např. Ch. S. Peirce zastává pojem sémiotika tak, jak jej v rámci tří teoretických disciplín vydělil John Locke.<sup>44</sup> Saussure ustavil sémiologii jako „vědu, která má zkoumat, jak je

---

<sup>34</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. vyd. 3., upr., v nakl. Academia 2. Překlad František Čermák.

<sup>35</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 28. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>36</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 47. ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>37</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. vyd. 3., upr., v nakl. Academia 2. Překlad František Čermák. Praha: Academia, 2007, Europa, sv. 12. s. 99. ISBN 978-802-0015-686.

<sup>38</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 42. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>41</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 47. ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>42</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 28. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>43</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. vyd. 3., upr., v nakl. Academia 2. Překlad František Čermák. Praha: Academia, 2007, Europa, sv. 12. s. 52. ISBN 978-802-0015-686.

<sup>44</sup> SOUSEDÍK, Prokop. *Logika pro studenty humanitních oborů*. vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 22. ISBN 80-7021-306-X.



význam generován díky vzájemným strukturním vztahům<sup>45</sup>, které existují v rámci každého znakového systému mezi jeho konstitutivními prvky<sup>46</sup>. Původně se sémiotika soustředila zejména na studium kódů přirozeného jazyka. S rozvojem mediálního diskursu následně překročila hranice lingvistiky a zaujala významné místo po boku analytických metod mediálních studií, zejména kulturních. Stala se jedním z hlavních přístupů k dekodování významů populární kultury (analýza literatury, filmových a televizních textů apod.). Od pol. 60. let 20. století se však sémiotika stále více zaměřuje na spolupráci čtenáře a chápe význam textu jako výsledek shledání textu a čtenáře (více viz kapitola 1.5).<sup>47</sup>

Ferdinand de Saussure významně ovlivnil lingvistické a filozofické myšlení 1. pol. 20. století, a to hned v několika strukturalistických školách: ruském formalismu, pražské škole, Pražském lingvistickém kroužku, kodaňském strukturalismu. Vliv však měl např. také na antropologa C. Léviho-Strausse, filozofa M. Foucaulta a sémiotika R. Barthese, jenž se jako první pokusil o aplikaci sémiotického přístupu na konkrétní jevy v kultuře.<sup>48</sup> Proto si dovoluji stručný výklad jeho sekundárního sémiotického systému.

### 1.2.2 Roland Barthes

Stěžejním dílem R. Barthese jsou jeho *Mytologie*, v nichž spojuje čtení mýtu s ideologií. Samotný mýtus se v jeho pojetí stává předmětem sémiologie<sup>49</sup>. Připomíná tři základní složky znaku: označující (signifiant), označované (signifié) a znak jako spojení obou částí předchozích. Trojí dimenzi má dle něj také mýtus, jehož části se prolínají se základním sémiotickým systémem, nicméně Barthes definuje další, tzv. sekundární systém (metajazyk, v němž vypovídáme o prvním systému – lingvistickém). Systému, který rozšiřuje znak o novou perspektivu.<sup>50</sup>

Mýtus v Barthesově pojetí je tedy složen ze dvou sémiotických principů – primárního jazykového a sekundárního metajazykového. Výsledek primárního systému,

---

<sup>45</sup> V tomto pojetí je každý text chápán jako struktura tvořená vztahy mezi jednotlivými prvky. Z toho důvodu je sémiotika označována také jako tzv. strukturní lingvistika.

<sup>46</sup> REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 223. ISBN 80-7178-926-7.

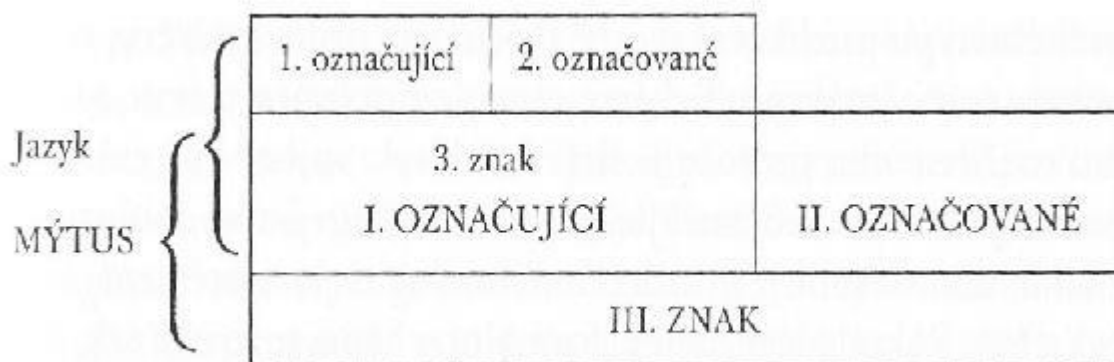
<sup>47</sup> Tamtéž, s. 223-224.

<sup>48</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 45. ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>49</sup> Jelikož Barthes vychází ze Saussurova obecného pojetí znaku, použila jsem rovněž Saussurovo pojmenování vědy.

<sup>50</sup> BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, Bod (Dokořán), s. 105-143. ISBN 978-80-7363-359-2.

tedy znak, je v mytologii nazýván smyslem. Smysl převedený na prázdné označující sekundárního systému představuje **formu**, sekundární označované je **koncept**. Korelací formy a konceptu vzniká **signifikace** – znak v sekundárním systému (viz obrázek č. 1).<sup>51</sup>



Obrázek 1: Mýtus - dva sémiologické systémy<sup>52</sup>

Konzumní přijetí mýtu podle Barthesa posléze vypadá jako přijetí nejednoznačné signifikace a pevného spojení smyslu a formy. „Mýtus nic neskrývá a nic neukazuje: mýtus deformuje; mýtus není lži ani přiznáním: je inflexí. Protože jeho starostí je, aby jistý intencionální koncept prošel, setkává se v řeči pouze se zradou, poněvadž řeč může koncept pouze vymazat, pokud jej skrývá, anebo jej demaskovat, pokud jej vyřkne. Vypracováním sekundárního sémiologického systému umožní mýtu, aby tomuto dilematu unikl: mýtus jej bude naturalizovat. Ocitáme se u samotného principu mýtu – přeměny dějin na přirozenost.“<sup>53</sup>

### 1.2.3 Charles Sanders Peirce

Východiskem této práce je triadická koncepce znaku, vycházející z úvah řeckých stoiků, v podání Ch. S. Peirce, jenž položil základy k vytvoření moderní sémiotiky již na přelomu 19. a 20. století.<sup>54</sup> Ve své době však tento matematik a logik nebyl známý – větší pozornost byla věnována jeho žákům W. Jamesovi a W. Deweyovi. Znalost jeho díla se rozšířila teprve po druhé světové válce, a to mj. díky práci R. O. Jakobsona.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, Bod (Dokořán), s. 105-143. ISBN 978-80-7363-359-2.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 113.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>54</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 26. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>55</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 49. ISBN 978-80-7367-493-9.

Dle Peirce „znak, neboli representamen, je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze: je to cokoli, co vztahuje něco jiného (jeho interpretans) k nějakému objektu, k němuž se samo vztahuje (svému objektu)“<sup>56</sup>. Samotný znak je tedy rozdělen do tří částí: „Podle Peirce je znkem něco, co zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu“<sup>57</sup>. Svou koncepci sémiotiky zakládá na třech fenomenologických kategoriích, jež jsou v příčinném vztahu: prvost, druhost a třetost.

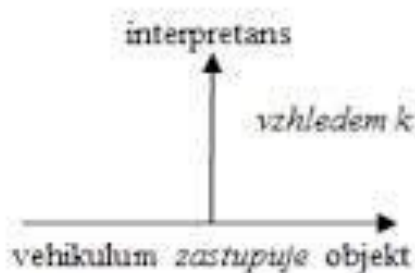
**Prvost** (firstness) – bezpříznakovost, působení samo o sobě; tzv. kategorie kvalit<sup>58</sup>

**Druhost** (secondness) – existence, předpokládá vztah dvou objektů (B existuje za předpokladu, že existuje také A); tzv. kategorie dyadických relací<sup>59</sup>; odpovídá konceptu znaku F. de Saussura

**Třetost** (thirdness) – pravidlo spojující „prvé s druhým“; produkt, jenž je reprezentován (triáda = Peircův znak); tzv. kategorie zprostředkování<sup>60</sup>

Na základě toho odvozuje Palek schéma Peircova znaku, v němž vehikulum zastupuje objekt a samotné zastoupení vyvolává v interpretovi konkrétní ideu.

#### PEIRCOVO ZNAKOVÉ SCHEMA



Obrázek 2: Schéma znaku dle Ch. S. Peirce<sup>61</sup>

Schematicky lze pojetí znaku Ch. S. Peirce zobrazit různými způsoby. Pro tuto práci jsem zvolila trojúhelníkový model, jehož vrcholy představují representamen/vehikulum (forma znaku – psaná, mluvená; Saussurovo *označující*), dále

<sup>56</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky. I: Sémiotika*. Sv. 1. vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972. Rozdělení znaků. s. 17.

<sup>57</sup> PALEK, Bohumil (ed.). *Sémiotika : Ch. S. Peirce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry*. vyd. 2. Praha: Karolinum, 1997. s. 8.

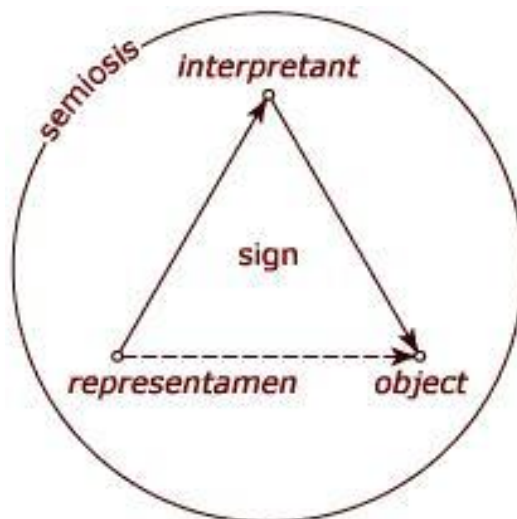
<sup>58</sup> PEIRCE, Charles Sanders. 1994. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition reproducing Vols. I-VI*, ed. Charles Hartshorne a Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1931–1935; Vols. VII-VIII, ed. Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press.

<sup>59</sup> Tamtéž, 5.469.

<sup>60</sup> Tamtéž, 1.328.

<sup>61</sup> PALEK, Bohumil (ed.). *Sémiotika : Ch. S. Peirce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry*. vyd. 2. Praha: Karolinum, 1997. s. 9.

objekt (reálná/idylická mimojazyková skutečnost – absence u Saussura) a interpretant (význam znaku; to, co znak vyvolá v uživateli; Saussurovo *označované*).



Obrázek 3: Trojúhelníkový model znaku<sup>62</sup>

Na výše zmíněných třech kategoriích Peircovy fenomenologie je založena typologie znaků, jež je dle Peirce možné dělit na základě charakteristik jejich 1) vztahu representamenu s objektem, 2) typu representamenu a 3) na základě efektu interpretantu (toho, jak je vnímán).<sup>63</sup>

Triáda týkající se relace representamen-objekt, rozdělení znaků dle denotativní úrovně na ikony, indexy a symboly, se v odborné veřejnosti ujala nejvíce. Ikonickým znakem „jsou všechny znaky, které jsou založeny na vztahu podobnosti s označovaným předmětem, tj. obrazy a fotografie, diagramy, chemické vzorce, mapy atd., z jazykových znaků hlavně metafory a onomatopoeia“<sup>64</sup>. Indexem rozumí Peirce všechny znaky, „které spojuje s označovaným předmětem vztah souvislosti“<sup>65</sup>. Doubravová dodává, že jde o příznak/vlastnost znaku (např. horečka, bolest, otok atd.).<sup>66</sup> Za symboly jsou nakonec považovány takové znaky, jež „s označovaným předmětem spojuje pouhá konvence, tedy především naprostá většina jazykových znaků, ale také nejrůznější chemické, matematické a logické symboly“<sup>67</sup>. Černý s Holešem zároveň uvádí, že kategorizace znaků vždy není zcela přesná, neboť se setkáme i s tzv. znaky smíšenými (např. kříž je

<sup>62</sup> Převzato z: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/peirce-semiosis.gif>

<sup>63</sup> Matlach, Vladimír. 2014. „Peircův triadický model znaku.“ *Encyklopedie lingvistiky*, ed. Kateřina Prokopová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné z: [http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův\\_triadický\\_model\\_znaku](http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův_triadický_model_znaku)

<sup>64</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 26. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>66</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 49. ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>67</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 27. ISBN 80-7178-832-5.

na základě konvence symbolem křesťanství, zároveň má ale ikonický charakter, neboť připomíná kříž, na němž byl ukřižován Ježíš).<sup>68</sup>

„*Příznaků, jedinečných znaků nebo událostí a všeobecných souvislostí vztahů třídy k členům třídy se týká trichotomie qualisignum, sinsignum a legisignum.*“<sup>69</sup> Qualisignum představuje neztělesněnou vlastnost objektu (např. rudost, vůně), jedná se o bezprostřední význam znaku. Jde tedy vždy o ikonický znak. Sinsignum<sup>70</sup> je skutečně existující věc. „*Příkladem může být korouhev, která je representamenem pro aktuálně existující věc – směr větru.*“<sup>71</sup> Legisignum je zákon, význam daný konvencí (červená barva má své místo mezi ostatními barvami – je „uzákoněna“ a nejde ji zaměnit za jinou).<sup>72</sup>

Poslední trichotomie se vztahuje k tomu, jak je znak vnímán. „*Réma, dicent a argument se týká vztahu k interpretantovi; představuje rozlišení možnosti, nutnosti a zákona nebo zprávy, zjištění a soudu.*“<sup>73</sup> Réma se skrze svůj interpretant zaměřuje u interpreta pouze na určitou kvalitu, charakter či rys svého objektu a jako takový nemůže vypovídat nic o pravdivosti (např. nenasycené predikáty, vlastní jména, označení tříd). Dicent se u interpreta zaměřuje na existenční vlastnosti objektu, něco o něm vypovídá (př. nasyčené predikáty).<sup>74</sup> Argument je posléze znakem zákona/pravidla, „*který lze chápat tak, že reprezentuje svým charakterem svůj objekt jakožto znak*“<sup>75</sup>.

---

<sup>68</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 27. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>69</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 50.

ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>70</sup> Později v pracích Morrisových nalezneme rozlišení type-token, namísto legisign-sinsign. Více viz PALEK, Bohumil. Type-token a lingvistika. *Slovo a slovesnost* [online]. 1969, 30(3), 263-268 [cit. 2016-02-05]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2537>

<sup>71</sup> MATLACH, Vladimír. 2014. „Peircův triadický model znaku.“ *Encyklopedie lingvistiky*, ed. Kateřina Prokopová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné z: [http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův\\_triadický\\_model\\_znaku](http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův_triadický_model_znaku)

<sup>72</sup> PALEK, Bohumil (ed.). *Sémiotika : Ch. S. Peirce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry*. vyd. 2. Praha: Karolinum, 1997. s. 43.

<sup>73</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 50.

ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>74</sup> MATLACH, Vladimír. 2014. „Peircův triadický model znaku.“ *Encyklopedie lingvistiky*, ed. Kateřina Prokopová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné z: [http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův\\_triadický\\_model\\_znaku](http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův_triadický_model_znaku)

<sup>75</sup> PALEK, Bohumil (ed.). *Sémiotika : Ch. S. Peirce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry*. vyd. 2. Praha: Karolinum, 1997. s. 45.

Následující tabulka představuje souhrn Peircových trichotomií<sup>76</sup>

	SYMBOL (representamen)	REFERENT (objekt)	REFERENCE (interpretant)
PRVOST	QUALISIGNUM	IKON	RÉMA
DRUHOST	SINSIGNUM	INDEX	DICENT
TŘEŤOST	LEGISIGNUM	SYMBOL	ARGUMENT

**Tabulka 1: Souhrn Peircových trichotomií**

Koncepce triadické sémiotiky se ve 20. století rozvinula mimo díla Ch. S. Peirce rovněž v práci Ch. W. Morrise a autorské dvojice Ch. K. Ogdena a I. A. Richardse.<sup>77</sup>

### 1.3 Sémiotická analýza

Sémiotická analýza spadá pod kvalitativní paradigma, jež je, na rozdíl od kvantitativních metod výzkumu, skeptické ke kvantifikaci jako důkazu významnosti jevů.<sup>78</sup> „Zdůrazňuje, že příjemce generuje význam textu z jeho vnitřní struktury a sociokulturního kontextu spíše než na základě počtu a vyváženosti uvedených údajů.“<sup>79</sup> Oproti kvantitativním přístupům také „směřuje pozornost spíše k latentnímu než ke zjevnému obsahu a při jeho odhalování a interpretaci se řídí méně přísnými vodítky“<sup>80</sup>. Kvalitativní postupy analýzy dat tedy nejsou vázány žádnými pravidly, úspěch analýz závisí do značné míry na dovednostech samotného výzkumníka – neexistuje pouze jeden správný postup analýzy a jeho výsledek. Právě z těchto důvodů se kvalitativní přístup považuje za náročnější, neboť nepředkládá předpis toho, jak správně postupovat.<sup>81</sup>

V mediálních, kulturních a komunikačních studiích je možné využít hned několik kvalitativních přístupů, jež lze aplikovat na texty různé povahy. Vzhledem k charakteru této práce se však zaměříme na sémioticko-strukturální analýzu. Nenechme se však zmást dvojakým názvem metody, při jehož definici Sedláková vychází z faktu,

<sup>76</sup> Převzato z: [http://a.pagesperso-orange.fr/a/Peirce/le\\_signe.htm](http://a.pagesperso-orange.fr/a/Peirce/le_signe.htm)

<sup>77</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 49. ISBN 978-80-7367-493-9.

<sup>78</sup> SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií*. vyd. 1. Praha: Grada Publishing a.s., 2014. s. 328. ISBN 978-80-247-3568-9.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 328.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 328–329.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 329.

že „většina autorů, k nimž v rámci sémiotické linie odkazuje, patří zároveň ke strukturalistické tradici“<sup>82</sup>. Sémiotická část se snaží odhalit jednotlivé stavební prvky zkoumaného komunikátu a strukturální více akcentuje, jak jsou tyto prvky složeny a jakou strukturu vytvářejí, přičemž nemá smysl zkoumat jedno bez druhého.<sup>83</sup>

„Sémiotická analýza se snaží o porozumění sociálnímu používání znaků a tvorbě významů z jejich vzájemných vztahů v rámci znakového systému. Jejím cílem je odhalit principy uspořádání textu a vypovídat o jeho významu.“<sup>84</sup> V rámci analýzy tak rozlišujeme různé stupně označování (denotace – doslovný význam, konotace – asociativní/druhotný význam, mýtus) a binární protiklady.<sup>85</sup> Sémiotická analýza však nemůže odhalit celé spektrum významů – v jejím zájmu je text v jakékoliv podobě (tištěné, akustické, vizuální), nikoliv jeho tvůrce a čtenáři, proto je výsledkem analýzy pouze jedna z možných variant interpretace daného sdělení (ač můžeme usuzovat záměr tvůrce a čtení jednotlivých příjemců na základě znalosti významů v rámci dané kultury či kontextu).<sup>86</sup>

### 1.3.1 Podkladový materiál

S ohledem na charakter této práce, jejímž cílem je sémiotická komparace dvou mediálních sdělení – opery a muzikálu *Rusalka* – budu pracovat s premiérovým libretem opery *Rusalka*<sup>87</sup> (premiéra 31. 3. 1901) a s online nahrávkou opery z Národního divadla v Brně<sup>88</sup> (obnovená premiéra ze 4. 10. 1999 pod režijním vedením V. Věžníka). Dále využiji poloprofesionálního záznamu posledního představení stejnojmenného muzikálu z ledna roku 2000, autorizované úpravy libreta (dle potřeby hudební úpravy) uměleckým producentem Michaelem Prostějovským se souhlasem dědiců libretisty Jaroslava Kvapila, CD a programu muzikálu.

V rámci vybraného vzorku bude základním prvkem analýzy znak, dále sdružený do jednotlivých kódů, jež společně fungují v rámci dané kultury a jsou následně využívány médii. K jejich klasifikaci poslouží přístup Ch. S. Peirce, jenž umožní

---

<sup>82</sup> SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií*. vyd. 1. Praha: Grada Publishing a.s., 2014. s. 330. ISBN 978-80-247-3568-9.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 330.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 329.

<sup>85</sup> TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. vyd. 1. Praha: Portál, 2010, s. 119. ISBN 978-807-3676-834.

<sup>86</sup> SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií*. vyd. 1. Praha: Grada Publishing a.s., 2014. s. 331. ISBN 978-80-247-3568-9.

<sup>87</sup> KVAPIL, Jaroslav. *Rusalka: Lyrická pohádka s hudbou Antonína Dvořáka*. Praha: F. Topič, 1922.

<sup>88</sup> Dostupná z: <https://www.youtube.com/watch?v=uSiTTi-Fd6U>

charakterizovat operní a muzikálová legisigna, odhalit, zda jde o kulturou definovaná rémata, dicenty či argumenty a zda se ve vztahu k realitě jedná spíše o ikony, indexy, nebo symboly.

### 1.3.2 Sémiotický přístup k umění jako je divadlo

V této podkapitole využiji pojmu divadla, respektive specifického divadelního jazyka, na jehož základě staví mj. muzikál i opera.

Divadlo je umění, v němž „se využívá jak přirozeného jazyka, tak i zvláštních výrazových prostředků, jejichž souhrn lze označit jako speciální divadelní jazyk“<sup>89</sup>. Na divadelním představení se však podílí řada dalších dílčích znakových systémů – např. literární předloha, její dramaturgie, členění představení do několika částí, scéna s kulisami, osvětlení, hudba, herecké charaktery, kostýmy atd. Jak je vidět, jedná se o žánr obsahující různé sémiotické systémy. Muzikál i opera však představují systémy mnohem složitější – opera se od divadla liší především tím, že dodává hudbu a mluvené texty převádí na zpívané. Při analýze tedy musíme navíc zohlednit také například témbry jednotlivých postav, libreto aj. systémy. Další jevištní formou je právě muzikál, který se od obou předchozích navíc liší moderním pojetím (zapojení moderní hudby, textů a výrazového tance, současné ideologie).<sup>90</sup> „Ve všech třech případech se tedy jedná o složité znakové systémy, v nichž se kombinuje využití přirozeného jazyka s celou řadou dalších sémiotických systémů.“<sup>91</sup> Oba dva žánry tedy nabízí bohatý materiál, jež je možné zkoumat.

## 1.4 Kódy

Přiřazování znaků se řídí určitými pravidly – tato pravidla nazýváme kódy.<sup>92</sup> Jak uvádí Jiráková a Köpplová: „kódem se tedy rozumí jakýkoli systém vzájemně souvisejících znaků a pravidla pro jejich užívání, na nichž se shodují příslušníci kultury, subkultury či sociálního prostředí, v nichž se příslušný kód užívá. Podstatným rysem kódu je to, že (1) znaky, které ho utvářejí, jsou paradigmaticky uspořádány do skupin, z nichž je možné vybírat, (2) znaky z různých skupin je možné syntagmaticky uspořádat do sdělení (textů) a (3) znaky nesou význam, na němž se jeho uživatelé v zásadě shodnou. Za kód je možné

<sup>89</sup> ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 288. ISBN 80-7178-832-5.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 228.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 228.

<sup>92</sup> DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 17. ISBN 978-80-7367-493-9.



považovat např. přirozený jazyk (tedy všechny jazyky, které jsou někomu mateřskými jazyky), ale jsou také hudební kódy, vizuální kódy apod.“<sup>93</sup>. Je velmi důležité znát tato pravidla, neboť díky nim jsme schopni jednotlivým znakům přiřknout nějaký význam, jenž je do sdělení zakódován. Organizací významu a jeho dekodováním se více zabýval jeden za zakladatelů Birminghamské školy, Stuart Hall, jenž v rámci sémiotiky navazuje na R. Barthes a U. Eca. Jeho koncept kódování a dekodování je představen v následující kapitole.

O dělení kódů se pokusil mimo J. Fiskeho, který hovoří o kódech jednání a kódech označování<sup>94</sup>, také Burton a Jiráček ve své knize *Úvod do studia médií* (2001), v níž uvádí rozlišení na primární a sekundární kódy:

- 1) Primární kódy představují obecná pravidla komunikace v daném prostředí závislá na konvencích konkrétní kultury (např. přirozený jazyk, kódy neverbální komunikace).<sup>95</sup>
- 2) Sekundární vycházejí z primárních kódů, ale upozorňují na to, že každý typ komunikace je jiný. Jde tedy o pravidla pro čtení určitých textů (např. sekundární kód sportovního zpravodajství či literárního žánru – fikce).<sup>96</sup>

Ve většině komunikátů, jež jsou výsledkem komunikační události, se setkáme s použitím více než jednoho kódu. „V případě užití více kódů lze mluvit o komplexním komunikátu, zatímco sdělení užívající jednoho kódu jsou simplexní komunikáty.“<sup>97</sup> V komplexních komunikátech jsou jednotlivé kódy v různých vztazích, přičemž mohou nastat tři situace<sup>98</sup>. Harmonie kódů předpokládá spolupráci kódů při vytváření smyslu. Při dominanci se setkáváme s jedním dominantním kódem a dalšími doplňujícími (např. v opeře dominuje hudební kód nad ostatními). Substitute naopak nabízí převzetí role jednoho kódu jiným. Porušení všech těchto principů může vést k chybné interpretaci sdělení a následně k úplné nemožnosti komunikace.<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. vyd. 1. Praha: Portál, 2009. s. 272. ISBN 978-80-7367-466-3.

<sup>94</sup> REIFOVÁ, Irena, et al. *Slovník mediální komunikace*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. s. 96. ISBN 80-7178-926-7.

<sup>95</sup> BURTON, Graeme a Jan JIRÁK. *Úvod do studia médií*. vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2001. s. 74–75. ISBN 80-85947-67-6.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 74-75.

<sup>97</sup> JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009. s. 272. ISBN 978-80-7367-466-3.

<sup>98</sup> Zmíněné tři situace odpovídají třem principům ilokuce (sdělovacího záměru) sdělení.

<sup>99</sup> BURTON, Graeme a Jan JIRÁK. *Úvod do studia médií*. vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2001. s. 74–75. ISBN 80-85947-67-6.

## 1.5 Model kódování/dekódování

70. a 80. léta 20. století přinesla největší zájem o roli publika a jeho podíl na fungování mediálních systémů. O této době hovoříme jako o tzv. etnografickém obratu – obratu k etnografii (konzumaci) médií. Mimo významných „antropologů každodenní spotřeby“ spadá do této doby také rozvoj činnosti *Centra pro současná kulturní studia birminghamské univerzity*, jehož zakladatelem je Richard Hoggart.<sup>100</sup> Hallův model kódování a dekódování, respektive význam centra pro studium médií a zvláště chování publika, byl zásadní do té míry, „že se pro přístup prosazovaný Hallem a jeho spolupracovníky vžilo označení *birminghamská škola*“<sup>101</sup>.

Hall se svými kolegy apeloval na text (v oblasti interpretace vychází z hermeneutické tradice), na to, jak je v něm význam organizován a jak s tímto významem nakládá samotné publikum. Zároveň poukázal na to, že každý jedinec/skupina si do procesu mediální komunikace vždy přináší svou vlastní sdílenou zkušenost.<sup>102</sup> „Hall vlastně představuje kritický přístup ke studiu kultury, společnosti a médií. Vychází z tradičního předpokladu kritické sociální vědy, dle něhož mediovaná sdělení přenášejí dominantní ideologii dané společnosti a jsou do nich zabudovány mocenské vztahy, charakteristické pro danou společnost.“<sup>103</sup> Zároveň však dodává, že „publikum je schopno tuto vepsanou ideologii identifikovat a přečíst jiným způsobem“<sup>104</sup> – naráží zde na dvouúrovňový proces přiřazování významu ke znaku, přičemž na jedné straně stojí autor sdělení (zakódování významu) a na straně druhé vztah mezi sdělením a příjemcem samotným (dekódování).

Kódování je závislé na institucionálních vztazích, profesních normách a technickém vybavení. Dekódování je posléze podmíněno vztahy uvnitř sociální struktury, politickými a kulturními dispozicemi, přístupem k příslušné technologii recepce, jeho intelektuálním zázemím až po momentální rozpoložení. Dle Halla ale zakódování a dekódování nutně nemusí předpokládat shodu. Kódy, jimiž je text zakódován a následně dekódován, nejsou zcela symetrické. Jsou závislé na pozicích a strukturálních rozdílech mezi producentem a publikem. Přestože nám zakódování sdělení nepředepisuje ani nezaručuje jeho význam, může nám poskytnout jakýsi návod,

---

<sup>100</sup> JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost*. vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 107. ISBN 978-80-7367-287-4.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 108.

jak text číst (jeho hranice).<sup>105</sup> Prvky, které nám pomáhají držet se pomyslných textových „mantinelů“, Hall nazývá orientátory.<sup>106</sup> Jedná se o prvky, jež „mají signalizovat žádoucí interpretaci, jak si ji představoval ten, kdo sdělení sestavoval (tzv. preferované čtení)“<sup>107</sup>. Jak uvádí Denis McQuail, právě hledání těchto doslovných/obvyklých významů ideologickým podtextem je cílem mnohých rozborů obsahu, pod něž spadá mj. tzv. teorie „vepsaného čtenáře“ převzatá ze studie C. Sparkse a M. Campbellové s názvem *The Inscribed Reader of the British Quality Press* (1987). McQuail v souladu s teorií Piérre Bourdieua uvádí, že konkrétní mediální obsahy konstruují své čtenáře, a analytik tedy může při rozboru textu tuto konstrukci do jisté míry „zpětně přečíst“. Zároveň podotýká, že vepsaný čtenář je ten, koho sdělení primárně oslovuje. Podobným konceptem je koncept předpokládaného publika.<sup>108</sup>

Dekódování se tedy může vydat jiným směrem, než bylo původcem textu původně plánováno. Hall předkládá tři hypotetické teze, které může příjemce k textu zaujmout:

- 1) Dominantní/ideologické – ideologie obsažená v textu koresponduje s pohledem uživatele na svět, případně se předkládaná ideologie čtenářům jeví jako přirozená, pro ně vlastní (pouze v tomto případě si čtenář neuvědomuje sociálně podmíněnou konstrukci a podlehne dominanci textu);<sup>109</sup>
- 2) Vyjednávací – založena na tom, že „většina publika pravděpodobně zcela přiměřeně pochopí, co tu bylo dominantně definováno a profesionálně zvýznamněno.“<sup>110</sup>;
- 3) Opoziční (odmítavé) – příjemci odmítají přijmout vepsaný význam, případně se staví do opozice vůči interpretaci.<sup>111</sup>

Hallův model připisuje význam mediálnímu produktu jako faktoru, na němž vždy záleží, neboť je nositelem ideologie – je tedy pevně zakotven do konkrétního

---

<sup>105</sup> HALL, Stuart. Coding and Encoding in the Television Discourse. In: HALL, Stuart a kol (eds.): *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980. s. 197–208.

<sup>106</sup> HALL, Stuart. Kódování/dekódování. In: DVOŘÁK, Tomáš. *Kapitoly z dějin a teorie médií*. vyd. 1. Praha: Edice VVP AVU, 2010, s. 105–116. ISBN 978-80-87108-16-1.

<sup>107</sup> JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPOVÁ. *Média a společnost*. vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 108. ISBN 978-80-7367-287-4.

<sup>108</sup> MCQUAIL, Denis. *Úvod od teorie masové komunikace*. vyd. 4. Praha: Portál, 2009. s. 397. ISBN 978-80-7367-574-5.

<sup>109</sup> HALL, Stuart. Kódování/dekódování. In: DVOŘÁK, Tomáš. *Kapitoly z dějin a teorie médií*. vyd. 1. Praha: Edice VVP AVU, 2010, s. 114. ISBN 978-80-87108-16-1.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 115.

historického a sociálního kontextu.<sup>112</sup> Pro chápání průběhu mediální komunikace jsou důsledky Hallovy úvahy zcela zásadní: „Význam vepsaný do sdělení jeho výrobcí není totožný s významem vyčteným ze sdělení jeho uživateli. Publikum je tedy ve vztahu k nabízenému sdělení interpretačně aktivní. Existuje-li více možností interpretace sdělení, mohou různí členové publika nakládat se sdělením odlišně.“<sup>113</sup>

## 1.6 Aktivita publika

V návaznosti na Hallovy úvahy se nyní pozastavíme nad aktivitou publika, jež je dle McQuaila „sama o sobě zjevně velmi neuspokojivým termínem, který podléhá různým výkladům a jehož význam kolísá podle druhu média“<sup>114</sup>. Může se projevit v chování nebo jako mentální konstrukt. Dle F. A. Bioccy se jedná o termín „významově téměř prázdný, protože jej nelze usvědčit z nesprávnosti“<sup>115</sup>. Stále však přetrvávají důvody pro jeho používání – ale pouze za předpokladu, že lze zvolený termín jasně definovat a empiricky otestovat.<sup>116</sup>

Koncept aktivity/aktivního publika se v mediálních studiích staví do protikladu k selektivě/konceptu pasivního publika. Různí autoři a různé teorie společnosti však počítají s odlišnou mírou pasivity/aktivity v závislosti na jejich pojmání publika.<sup>117</sup> F. A. Biocca ve své práci nabízí různá pojetí předpokládané aktivity publika shrnuté do pěti hlavních oblastí:

- 1) výběr publika – různým sdělením lidé věnují různou míru pozornosti (např. se předpokládá, že divák přepínající TV kanály je více selektivní než ten, který se vydá na specifické představení do divadla);
- 2) publikum se řídí potřebou a zkušenostmi – v duchu teorie užití a uspokojení;
- 3) záměrné chování publika – z této představy do jisté míry vychází právě Hallův model kódování a dekódování (lidé interpretují sdělení tak, aby odpovídalo jejich představám o světě danými sociokulturním kontextem společnosti);

<sup>112</sup> JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost*. vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 109. ISBN 978-80-7367-287-4.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>114</sup> MCQUAIL, Denis. *Úvod od teorie masové komunikace*. vyd. 4. Praha: Portál, 2009. s. 427. ISBN 978-80-7367-574-5.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 428.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 428.

<sup>117</sup> JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. vyd. 1. Praha: Portál, 2009. s. 219. ISBN 978-80-7367-466-3.

4) odolnost publika vůči ovlivnění – lidé dokážou číst mezi řádky, odhalí ovlivnění;<sup>118</sup>

5) kritičnost a interaktivnost publika – publikum je aktivní k mediální komunikaci (dokáže si vybírat obsahy, porovnat a využívat jednotlivá sdělení a určit jejich kvalitu).<sup>119</sup>

Zároveň ale uvádí, že „z podstaty věci je samozřejmě téměř nemožné, aby publikum nebylo aktivní“<sup>120</sup>.

Tato práce, vzhledem k analyzovanému materiálu, předpokládá aktivitu publika – lidé si sami zvolí, že nechtějí pasivně přijímat TV program, a rozhodnou se „jít za kulturou“, navštívit operu či muzikál. Každý žánr – ať již televizní, či divadelní – má však své specifické publikum, zvláště opera. Právě o českých operních divácích hovoří bakalářská práce, jež „zpracovává sociologicko-marketingový výzkum o českých operních divácích, který provedla Jednota hudebního divadla s podporou grantu Ministerstva kultury ČR ve všech operních domech v České republice“<sup>121</sup>. V závěru své práce Řeháková shrnuje, že opera nepatří mezi oblíbené žánry masového publika. Z výzkumu hudebnosti z r. 2001 vyplynulo, že do opery chodí jen cca 8,9 % populace.<sup>122</sup> S ohledem na dobu realizace výzkumu můžeme usuzovat, že operní publikum v souvislosti s digitalizací a rozvojem moderních médií „prořídlo“ ještě více. Práce však zdůrazňuje tři zásadní poznatky: „Prvním je imobilita českého publika, která pro ně znamená nemožnost srovnání. Pro operní soubory to znamená minimální konkurenci, tedy i minimální tlak na zlepšování umělecké kvality. Druhým je dopad rozdílné cenové politiky oblastních a pražských divadel na diváka. Posledním bodem je mýtus české národní opery, přičemž se ukazuje, jak je nadšení pro české autory 19. století udržováno pouze tradičně a ze setrvačnosti. Aktivní zájem o ně diváci nejeví, výjimkou jsou dva nejhranější tituly, Smetanova Prodaná nevěsta a Dvořákova Rusalka, jež jsou v očích diváků chápány jako „povinná četba“<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> V tomto bodě Biocca odkazuje na Aldheida a jiné autory upozorňující na vliv řízené komunikace produkované PR.

<sup>119</sup> Výčet pěti hlavních oblastí pochází z: JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost*. vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 110. ISBN 978-80-7367-287-4.

<sup>120</sup> MCQUAIL, Denis. *Úvod od teorie masové komunikace*. Vyd. 4. Praha: Portál, 2009. s. 428. ISBN 978-80-7367-574-5.

<sup>121</sup> ŘEHÁKOVÁ, Kateřina. *Co je zač český operní divák?* Praha, 2010. s. 4. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 41.

U muzikálu budeme oproti tradičnímu publiku opery hovořit spíše o publiku masovém – a to vzhledem k charakteru samotného žánru a jeho modernímu pojetí.

## 2 Sémiotická rovina – analýza *Rusalky*

V praktické části provedu analýzu podkladového materiálu, jenž bude rozdělen na základě jednotlivých žánrů – opery a muzikálu. Je nutné podotknout, že naplnění sémiotické funkce je kulturně a lokálně specifické. V případě Rusalčina příběhu budu vycházet z české tradice. Samotný proces interpretace je zároveň závislý na časovém hledisku – v dobách království, kdy byla opera uváděna, bychom došli k naprosto odlišnému výkladu než dnes. Domnívám se však, že mnozí z tvůrců navazujících na Dvořákovu dílo se drží skladatelovy linie. Opakem by mohl být právě muzikál vzniklý po roce 1989, kdy se umění, oslovující jiné příjemce, vysoce popularizovalo.

Sémiotická analýza následuje definici, jak ji uvedla R. Sedláková v knize *Výzkum médií* (2014). První stupeň označování předpokládá popis a deskripci textu a jeho význam v rovině denotace. V této fázi je pro výzkumníka rizikem zatížení dalších/doprovodných interpretací, jež jsou cílem druhého stupně označování, v němž jde právě o odhalení konotací. Analýza třetího stupně označování se nakonec snaží odhalit, jakou ideologii text šíří, které hodnoty uznává (mainstream X alternativa) a jak je interpretován (viz preferované čtení).<sup>124</sup>

### 2.1 Opera

V rámci jednotlivých žánrů, v tomto případě opery, je velmi náročné zvolit si správný intelektuální rámec tak, aby byly zahrnuty a logicky seřazeny veškeré kódy a žádný z nich nebyl opomenut. Opera, jak již bylo výše uvedeno, je komplexní komunikát skládající se z mnoha sémiotických systémů. Jejich provázanost je nepopiratelná. Příběh *Rusalky* se odehrává v čase, postupuje chronologicky. Na základě libreta (literární složka – slovo) realizuje dirigent spolu s pěvci hudební nastudování, následuje promyšlený inscenační plán, který mimo dirigenta a hudebníků naplňuje také režisér, scénograf, choreograf, kostýmní výtvarník aj. Dějová linie libreta – samotný příběh – je určující pro další systémy. Je umocněn hudbou, dokreslen symbolickými a technickými prostředky, které se v častém případě snaží o simultánní označování (vizuální, hudební a jazyková složka spolu souvisí) směřující k lepšímu porozumění textu a preferovanému čtení.

---

<sup>124</sup> SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií*. vyd. 1. Praha: Grada Publishing a.s., 2014. s. 346–377. ISBN 978-80-247-3568-9.

V této kapitole zvláště vydělím libreto zastupující jazykový systém, obecný hudební koncept a jednotlivé charaktery příběhu. Následně budu postupovat dle jednotlivých dějství<sup>125</sup>, skrze něž promluví technické a symbolické prostředky záběru, tanec a hudba. Nakonec se zaměřím na intertextualitu – jak dílo pracuje s jednotlivými odkazy, zda ovlivňují jeho význam, případně jak je tento význam posouván – a na ideologické pozadí textu, kulturou definovaný hodnotový systém a proces dekódování. Samotný příběh (stručně popsán v kapitole 1.1.1) již nebude prezentován v rámci samostatné podkapitoly, neboť prostupuje jednotlivými dějstvími.

### 2.1.1 Libreto

Jazyk je jako jeden z komunikátů nejvíce probádán a zanalyzován, o čem svědčí existence gramatik, pravidel pravopisu, lexikonů aj. učebnic. Slouží jako prostředek komunikace, ke sdělení a k interpretaci významů. Na jedné straně stojí verbální projev a na straně druhé mimojazykové prostředky řeči, jakými jsou například gesta, proxemika, kinezika, haptika atd. Saussure dále rozlišuje jazyk jako systém (*langue*) a jeho realizaci v řeči (*parole*). Libreto v opeře zastupuje právě jazykový systém, který se prostřednictvím dalších kódů podílejících se na jeho realizaci stává promluvou.

Literární složku příběhu, jenž představuje mytické téma, legendu o nadpřirozených vodních bytostech toužících po lidské duši a lidském poznání, nalezneme v různých historických dobách u řady národů. Kvapil však v souvislosti s *Rusalkou* hovoří o ryze českém charakteru látky souvisejícím s odkazem na erbenovskou tradici. O silné zakořeněnosti díla v české kultuře Kvapil hovoří v předmluvě k tištěnému vydání libreta, v němž vyjevuje snahu pojímat text jako národní pohádku: *„přes různé motivy starší a nikoli výlučně domácí je v mé pohádce dosti živlu lidově českého, a duchem i formou její zúmysla chtěl jsem se přimknouti k nepřekonatelnému vzoru naší ballady, k Erbenovi, k jehož ‚Lilii‘, ‚Vodníkovi‘ a ‚Zlatému kolovratu‘ je v mé pohádce mnohem blíže, než k mnohým vzorům cizím“*<sup>126</sup>. Spojitost s německým dílem Hauptmannovým Kvapil znevažuje a dodává, že oba dva autoři vycházeli z již staršího zpracování dané látky. Podobnost s německou kulturou byla v té době navíc nemožná. V atmosféře společnosti na konci 19. století a začátku století 20. byla opera považována za reprezentativní hudební útvar ryze národní –

<sup>125</sup> V každém dějství budu v rámci podkapitol vycházet z časové posloupnosti příběhu.

<sup>126</sup> KVAPIL, Jaroslav. [předmluva k libretu]. In: *Rusalka: Lyrická pohádka s hudbou Antonína Dvořáka*. Praha: F. Topič, 1922.



nástroj, díky němuž se společnost mohla v dobách národních sporů umělecky vymezovat.

Hlavní motiv libreta je rozpor dvou světů – světa mytického a reálného, jejichž výlučnost a neslučitelnost je v Kvapilově *Rusalce* nejvýraznější. Rozdílné pojetí obou světů je příznačné, mimo hudební charakterizace, také užitím kontrastních jazykových prostředků. Jiné je vyjadřování mladého, neklidného a nedočkavého Prince, který je v závěru opery schopen sebereflexe, pokory a rezignace. Oproti jazyku Rusalky stojí velmi expresivní, svůdný a vášnivý jazyk Cizí kněžny, který v průběhu děje dostává pohrdavý tón. Dvojice Hajného a Kuchtičky v libretu zastupuje humor, jenž srší z prostoduchosti, bodrosti, drsnosti a lidovosti těchto postav. Naopak jazyk světa lesních víl dostal podobu ryze lyrickou, snivou, což dokládá například Rusalčina árie „*Měsíčku na nebi hlubokém*“, a pohádkově mystickou (např. árie Ježibaby „*Čury, mury, fuk*“). Poetismus je tedy spojen s bytostmi nadpřirozenými – Kvapil nám představuje starostlivého Vodníka, moudrou a chápající, přesto jízlivou, Ježibabu, rozvernou lesní žínky a konečně křehkou, milující a zároveň pro lásku trpící Rusalku.

Na pomezí obou světů stojí Rusalka – ženská hrdinka – neschopná se do žádného z nich začlenit.<sup>127</sup> Optikou čtenáře 21. století se zde dostáváme ke genderovému stereotypu – k otázce nerozhodnosti jako hlavní charakterové vlastnosti ženského rodu a následně také nemožnosti ženy prostoupit do světa mužů (více o postavě Rusalky viz kapitola 2.1.3). Osud Rusalky zmítané mezi dvěma světy je o to víc dramatický, neboť se nachází na pomezí života a smrti (je zde patrný existenciální rozměr díla). Pocit existenciální nejistoty, vykořenění a místního neukotvení ilustrují Rusalčina slova „*Ženou ni vílou nemohu být, nemohu zemřít, nemohu žít!*“<sup>128</sup> Tato nálada je příznačná pro období zvané *fin de siècle* a nově nastupující světové směry (symbolismus, dekadence, impresionismus, pozdní romantismus). Právě psychologická rozpracovanost, symbolistní a dekadentní pocity evokují spíše než české lidové tvůrce pohádek a balad díla irského dramatika Oscara Wilda, jež starší „rusalkovská“ literatura nereflektuje.

Poprvé se Kvapilovo jméno po boku Wildova objevilo ve studii I. Vojtěcha z roku 1987, a to pouze okrajově. Významnější postavení zaujímá studie G. Chewa, dle

---

<sup>127</sup> S tímto tématem se setkáme již v Kvapilově dramatu *Bludička a Princezna Pampeliška*.

<sup>128</sup> Veškeré citace z libreta vychází z: KVAPIL, Jaroslav. *Rusalka: Lyrická pohádka s hudbou Antonína Dvořáka*. Praha: F. Topič, 1922. Další již tedy nebudou citovány, neboť vycházejí ze stejného zdroje.

něhož Wilde vytvořil moderní (autorskou) variaci na tradiční pohádku.<sup>129</sup> Chew srovnává Kvapilovo libreto s Wildovou pohádkou *Rybář a jeho duše* (paralela k Andersenově *Mořské ženě*). Hlavní dějový motiv je u všech třech děl totožný, přičemž příčinou nemožnosti spojení vodní a lidské bytosti je lidská duše. Rusalka však, pokud chce získat princovu lásku, musí duši získat. Wildův *Rybář* se musí v důsledku své lásky s mořskou pannou naopak své duše zbavit (hovoříme zde o tzv. prvku „zesvětštění“, pro Wilda typický). V souvislosti s interpretačním posunem *Rusalky* se za Wilda staví také M. Štědroň, jenž hovoří přímo o „*Kvapilově nechuti k pohádce a touze psát útvar blízký wildeovské pohádce*“<sup>130</sup>. Blízkost *Rusalky* s *Rybářem a jeho duší* je velmi patrná, a to mimo hlavního motivu také v různých drobnostech v rámci samotného děje. O jejich podobnosti více v kapitole hovořící o intertextualitě.

Kvapilovo libreto mělo ve své době obdivovatele i kritiky. První slova kritiky pochází od J. B. Foerster, další výtky uvádí J. Borecký, O. Hostinský, A. Stich, Z. Nejedlý a další. U všech těchto autorů však nalezneme také pár slov pochvalných (v menší či větší míře). Všichni se shodují v působivém lyrismu a vysoké básnické kvalitě libreta. Co se týče návaznosti na českou tradici, je hodnocení velmi střízlivé. Protichůdné tendence „neutralizuje“ X. Galmiche, jenž cítí přítomnost balady K. J. Erbena skrze komunikaci vystupujících postav.<sup>131</sup> Kvapilovo umění nonverbální komunikace spočívá v tom, že vše důležité je řečeno mimoslovně – pohybem, kinezikou, proxemikou, gesty, mimikou aj. prvky neverbální komunikace (např. v árii *Měsíčku na nebi hlubokém*, při níž Rusalka žádá a prosí měsíc o pomoc svými prosebnými gesty a semknutýma rukama směřujícíma k zářivému měsíci se mu vzdává napospas).

O tom, že Kvapil vytvořil ryze národní českou látku, hovoří dvořákovský badatel O. Šourek, který zdůrazňuje především Kvapilovo pojetí postav, např. Vodník, jenž je charakterizován jako soucitný otec, ztotožněný s osudem své nešťastné dcery, je „*na hony vzdálen drsnému, jízlivě morousovitému vodníku Nickelmannovi Hauptmannovu*“<sup>132</sup>. Zároveň Kvapil vystihl motiv vykoupení z díla K. J. Erbena a B.

---

<sup>129</sup> CHEW, Geoffrey. The Rusalka as an Endangered Species: Modernist Aspects and Intertexts of Kvapil's and Dvořák's Rusalka. *Hudební věda* XL (4/2003), s. 371–379. ISSN 0018-7003.

<sup>130</sup> ŠTĚDRŮŇ, Miloš. *Rusalka: Patero úvah o posunu v dějinách opery*. In: Rozrazil č. 30 (2010), s. 30–32. ISSN 1801-4755.

<sup>131</sup> GALMICHE, Xavier. ‚Comme des violons qui sanglotent‘: La langue de la nature comme modèle de communication infraverbale chez Jaroslav Kvapil, librettiste de la Rusalka d'Antonín Dvořák. *Hudební věda* XLII (3-4/2005), s. 283–290. ISBN 0018-7003.

<sup>132</sup> ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Svazek IV. Praha: SNKLHU, 195. s. 123–124.

Němcové – každá z postav je eticky čistá, má možnost a chce se vykoupit ze svého osudu. Ať je již jakýkoliv charakter negativní, Kvapil nás nutí vnímat ho lidsky, pochybovačně, přirozeně – ve výsledku tedy nějakým sympatickým způsobem. Českost dýchá také ze samotného prostředí – Kvapil nám představuje intimní, čistou a přirozeně krásnou přírodu. Nakonec Šourek uvádí, že „z básnické čistoty slova i verše, zvonivě rýmovaného, z jadrného, prostého vyslovení myšlenek a z bohatství obrátů a příměrů vyplývá českost textu, jež působí naprosto přirozeným dojmem“<sup>133</sup>. Kvapil užívá pro českou literaturu nejtypičtější rým (snadno zapamatovatelný, deklamační) – ve svých verších střídá rým sdružený a střídavý. Mimo klasických básnických obrátů, figur (řečnických otázek, zvolání, apoziopese a časté inverze za účelem dramtizace textu) a tropů (epitet, ironie, metafor, poetismů, personifikací, mnohých přirovnání a symbolů) využívá mj. archaismů, oslovení, zdvořilých i domáckých pojmenování.

Jak již bylo výše zmíněno, *Rusalka* je protkнутá všemi uměleckými směry (leckdy protikladnými) přelomu 19. a 20. století. Od impresionistického pojetí krajiny přes romantické hrdiny až po symbolistní prvky. Tradičních motivů nalézáme v Kvapilově libretu hned několik. V různých kontextech je využíván **motiv krve**, vykládán jako symbol života/živoucí lidské síly, a to především v souvislosti s postavou Rusalky, jíž by se „krve nedořezali“, jak vyplývá z dialogu Hajného a Kuchtičky: „*Holka je ti nemá, kapky krve nemá, chodí jako vyjevená!*“. O jejím chladu a ledovém srdci hovoří také sám Princ, rozčarován jejím charakterem: „*Má sňatek dát mi teprve, co láska dávno chtěla, by rozhořela jsi do krve a byla ženou mou zcela? Proč chladí tvoje objetí, vzplát vášní proč se bojí? Proč úzkostí jen zachvěti mám v náruči se tvojí?*“. Největší význam a sílu dostává motiv krve ve druhém Rusalčině dialogu s Ježibabou – „*Lidskou krví musíš smýti živlu prokletí za lásku, již chtělas míti v lidském objetí. Budeš zas, číms byla prve, než tě zklamal svět, ale horkem lidské krve lze jen ozdravět*“, kde krev rozhoduje o dalším osudu postav. Zároveň v této scéně funguje motiv krve v neprospěch lidského rodu: „*V lidský život potměšilý touha tvá tě vábila, a teď nemáš tolik síly, bys krev lidskou prolila? Člověk je člověkem teprve, v cizí krev ruku když stopil, zbrocen když vášní do krve, bližního krví se opil. A ty žes chtěla člověkem být a člověka vášní omámit?*“.

Druhým příznačným motivem je **němota**. Titulní postava v notné části děje mlčí, je jí sebrána schopnost řeči – základní prostředek lidské komunikace. Domnívám se, že

---

<sup>133</sup> ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Svazek IV. Praha: SNKLHU, 195. s. 123–124.

právě tím Kvapil účelně naznačil nemožnost Rusalky být člověkem, neboť jí chybí další základní lidská schopnost. Je izolovaná ve svém světě – všude a nikde. Řeč, za níž získává lidský vzhled, ji vyčleňuje od jejího milého a zámeckého služebnictva. Patrné je to zejména v pomlouvačných výrocích Hajného a Kuchtičky, jež Rusalku odsuzují jako „bledou krásku němou“, a také v ironických a uštěpačných replikách Cizí kněžny, která navádí Prince, aby Rusalku zavrhl – „až obejmou vás lokty sličné té němé krásky náměsíčné, čím k vášni hrát se budete? Ó škoda, škoda vášně té!“. S motivem němoty souvisí **symbol proměny nadpřirozené bytosti v člověka**. Transformace Rusalky ale není nezvratná a trvalá – musí být stvrzena Princovou láskou. Zároveň je podmíněna vypitím kouzelného nápoje, vyčtením zaklínadla a již zmíněnými třemi oběťmi.

Dalším motivem je **smrt**, již Kvapil staví do protikladu s **erotičnem**, a to skrze vztah hlavních postav. Ústřední dvojice si vyznává lásku, nicméně Princ miluje pouhou vidinu – jak Rusalku při prvním setkání nazývá. Z toho vyplývá nemožnost a nerovnost jejich vztahu, která je závislá na opakované neslučitelnosti dvou světů. Vyvrcholením jejich vztahu je závěrečná scéna představení, v níž Princ dobrovolně přijímá smrt, jež je skryta v Rusalčině polibku. Umírá šťasten v jejím objetí, opojen láskou.

Symboliky Kvapil využívá také v souvislosti s **barvami**, a to především k vykreslení místní atmosféry. Namísto lesa a zámeckého prostředí však vévodí charakteristika vodního světa, jenž je chladný a nelidský. Kvapil zde pracuje se studenými barevnými odstíny: „*hastrmánek hlavou kývá, starou hlavou zelenou*“; „*za chvíli se k tobě vloupá, ve tvou skříňku stříbrnou*“; „*stříbrný měsíčku*“; „*průsvitný svůj vodní šat*“; „*bílá moje lani*“; „*ubohá Rusalko bledá*“; „*měsíční bledá zahalečko*“; „*světýlkem svým modravým do hrobu jim svít*“, „*ruka moje bílá vlásky rozpustila, měsíček je češe svitem stříbrným*“. V konfrontaci s elementem vody stojí element ohně vztažený k lidskému pokolení a jeho schopnosti touhy, vášně, erotična. Kontrast bílé a rudé Kvapil vsazuje do Vodníkovy árie ve druhém dějství: „*Na vodách bílý leknín sní, smutným ti druhem bud, pro tvoje lože svatební, nekvetou růže rudé!*“. Další symboliky barev se více dotkneme v rámci analýzy jednotlivých dějství.

Libreto bylo v době svého vzniku a uvedení ostře sledovanou složkou hudebního díla, a to v závislosti na tehdejší postavení opery v kulturním životě společnosti. Vnímání autorství operního díla se dnes posunulo k hudbě. Dokonce se stává, že po 100 letech si mnozí z nás v souvislosti s klenoty české operní hudby vždy vzpomenou pouze na hudebního skladatele konkrétního díla. Úcta a uznání jde tedy v dnešní době ku

prospěchu komponisty jako autora. Domnívám se, že je však na místě považovat operu vždy za společné dílo dvou autorů, neboť literární složka je podkladem a inspirací hudebnímu skladateli, který může libreto buď umocnit, doplnit hudbou a vytvořit z něj dílo světového charakteru (jako v případě *Rusalky*), nebo naopak nevyužít jeho básnický talent, lyrismus a tradici.

## 2.1.2 Hudba

Hudba obecně probíhá v prostoru a čase, jejím materiálem je zvuk, který se šíří. Jak uvádí L. Trpišovský, pomáhá členit tok představení: „*Za první zdůrazňuje určité momenty představení, a tím divákovi zřehledňuje svou výstavbu. Toto zdůraznění vyvolá střídání hudby hudbou nebo změna z ticha do hudby a opět změna z hudby do ticha. Za druhé, hudba používá motivy, kterými propojuje, spojuje a zdůrazňuje důležité momenty a prvky v průběhu představení. Hudební motivy tak označují momenty, které si má divák spojit a porovnat. Za třetí může scénická hudba ovládnout představení a naprosto vytlačit text*“<sup>134</sup>. Každá komunikační situace si žádá určitý druh hudby (dáno kulturními zvyklostmi té které země). Hudba ovlivňuje především pohyb (má své metrum, rytmus, tempo), gesta a zpěv. Referuje ke konkrétním situacím – má praktickou funkci – a zároveň, vzhledem k naší české kultuře, funkci symbolickou (vysoké, durové tóny = veselost vs. nízké, mollové tóny = smutek, zoufalství, zánik). Hudbu můžeme pojmout buď jako hercovu aktivitu, či jako technické zázemí (orchestr). Pomocí tónů můžeme charakterizovat prostředí, roční období, dobovou atmosféru, přírodní (bouřka, vítr, šumění lesa) a společenské jevy (spor, láska). Může být vztažena k pohybům (skoky, běh, zaražení se) atd. Hudba je spjata spíše s proxemikou a gesty, kdežto samotný zpěv je propojen se znaky lingvistickými. Výhodou operní hudby je to, že je produkována živě – což u diváka posiluje moment autentičnosti a pravdivosti příběhu. Hudba je stimulujícím prvkem celého díla, jeho součástí, partnerem jednotlivých protagonistů a zároveň nesmírným darem, jenž umožňuje nové možnosti příběhu. Samotný orchestr, v rovném vztahu se zpěváky, je hlavním nositelem celkového výrazu a dojmu z představení. Pokud máme referovat o Rusalčině hudbě, musíme ji provázat s Kvapilovým libretem.

Jestliže jsme v souvislosti s literární složkou hovořili o české erbenovské tradici *Rusalky*, je nutné zmínit, že Dvořákův vztah k Erbenovi byl rovněž kladný. Při

---

<sup>134</sup> TRPIŠOVSKÝ, Lukáš. Hudba jako komponent divadelního díla. In: KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce V.* vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2011, s. 99. ISBN 978-80-86102-73-3.

zhudebnění můžeme vidět souvislost s Erbenovým *Holoubkem*, jenž končí skolem vražedkyně. Dvořák však závěrečnou scénu *Rusalky* ladí do smířlivého a očištného duchu, až nábožensky koncipovaného. Kvapilovo vyznění závěrečné scény nebylo vyvrcholeno, čehož Dvořák maximálně využil. Skladatel jakoby vždy věřil ve smířlivý konec a v lidství jako takové. Závažná atmosféra díla nakonec dochází ke smíření a naději – stejně tak je tomu v tradiční české pohádce. Kvapilovo libreto tak Dvořák doladil k drammatizaci, jejíž absence byla tvůrci libreta často vyčítána. Dokladem je např. scéna z druhého dějství, v níž se Rusalka vrací ke svému otci, od něhož čeká útěchu a pochopení. Kvapilovy verše působí z úst Rusalky smutně, jakoby se vzdávala napospas svému osudu, bez boje: „*Ó marno, ó marno to je, a prázdnota je v srdci mém, jsou marny všechny vděky moje, když zpola jsem jen člověkem. Ó marno to je, mne už nezná zas, Rusalku prostovlasou.*“. Z této scény Dvořák vytvořil téměř nejdramatičtější scénu opery (za nejvíce emotivní považují scénu za zvuků Rusalčiny árie „*Měsíčku na nebi hlubokém*“). Aby vylíčil osud hrdinky – tragický, nešťastný, nabývající existenciálních rozměrů – použil básnické tropismy (epiforu a epizeuxis), jež dovršují Rusalčinu bezvýchodnost a vyloučení z obou světů: „*Ženou ni vílou nemohu být. Nemohu zemřít, nemohu žít! Nemohu žít! Nemohu zemřít, nemohu žít! Nemohu zemřít, nemohu žít!*“. Dvořák v těchto vyhrocených scénách využívá Rusalčina zpěvného a lyrického hudebního motivu, a to v mnohých variacích, jež jsou závislé na momentálním okamžiku/pocitu/náladě – někdy také v ponuré, znetvořené podobě (např. v dialogu Kuchtičky a Hajného, jenž byl zmíněn již v předešlé kapitole). Rusalčin motiv, který je vždy provázen zvukem harfy (symbol harmonie, ladnosti a poezie), ale není hlavním hudebním motivem opery – jedná se o tzv. čtyřtónový (sudý) hudební motiv, jenž je zásadní v závěrečné scéně představení, kdy se po Rusalčiných slovech „*bůh tě pomiluj*“ „*rozezní v retrográdní podobě ve fortissimu žesťů jako vyvrcholení katarze*“<sup>135</sup>. Na hlavní motiv opery mj. narazíme ve všech vyhrocených a dramaticky laděných scénách, a to vždy v různé obměně.

Symbolické motivy popsány v předchozí kapitole, zvláště jejich kontrastní propojení – odlišnosti lidského světa a světa vodních víl, hlavních hrdinů, Rusalky a Cizí kněžny atd. – Dvořák prohloubil a dovedl k vyvrcholení. Kontrastu mezi rivalkami bojujícími o princovo srdce dosáhl díky odlišnému vedení zpěvních linií (Rusalka má krásný, čistý a něžný soprán vs. Cizí kněžna nabízí mezzosoprán, někdy až dramatický,

---

<sup>135</sup> Rusalka. Antonín Dvořák [online]. [cit. 2016-03-05]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>

břítký a hlasitý soprán). Nemožnost propojení obou světů ukazují také použité výrazové prostředky. V rámci vodní říše je zároveň kladen důraz na protikladné pojetí výstupu lesních a bezstarostných vodních žínek, jež v lese tančí a bázlivě si hrají, a vzrušených, dramatických dialogů Rusalky s Ježibabou a Vodníkem řešící vážné téma. Jednotlivé motivy již výše popsány dostávají v průběhu opery různou podobu – charakterizují emoce postav, stavy děje, přírodní a společenské jevy atd. Dominantním přírodním jevem je voda a její symbolická moc, jež je hudebně ztvárněna v závěru opery, kdy ve své vypjatosti a dynamičnosti nabývá až symbolu vykoupení.

Jak je vidět, hudba prohlubuje původní jazykový záměr libreta. Již jsme se zmínili o Kvapilově vykreslení přírody – tento aspekt Dvořák rovněž doladuje a zvýznamňuje. Příroda v *Rusálce* není pouhou kulisou, dokresluje příběh, je aktivním a komplexním činitelem celého děje, jež se podílí na osudech jednotlivých postav. Nabývá mnoha tváří – je krásná, kouzelná, radostná, nadějeplná, ale také tajemná, zlověstná a děsivá. V každém případě má svou tradici, své zákonitosti a moc. Přírodní božstvo uznávané v historii je zde přítomno. Jakékoliv narušení přirozeného řádu věcí si žádá trest, který je, stejně jako u Erbena, zcela nevyhnutelný – po trestu následuje pokání. Zároveň však u Dvořáka narážíme na fakt, že člověk je bytost nedokonalá, chybující, jež si přes svůj hanebný čin nakonec zaslouží přece jenom úctu a odpuštění. Impresionismus jako jeden ze směrů, v nichž *Rusalka* vyrůstala, ovlivnil právě hudební složku opery. Zachycení prchavého/míjivého okamžiku, častá změna modality, uvolněná tonalita, útržkovitost melodie, narušení pravidel formálního členění skladeb jsou pozoruhodné v instrumentaci, kdy orchestr v rozsáhlých intermezzech jakoby kopíroval veškeré zvuky a šумы v konkrétních částech dne, např. mezihra před příchodem postavy Prince v 1. dějství, zámecká polonéza v mírném tempu v dějství druhém atd. Impresionistické je také využití barevných hudebních ploch a tónů navozujících reálný dojem pro ilustraci šplouchání vln, tajemných zvuků lesa či stříbrného odlesku měsíce. Posluchač by se tak měl otevřít tomuto hudebnímu dojmu, nic nepředpokládat, nečekat a nechat se unášet melodickou fantazií.

Přes veškerá slova chvály ale, stejně jako na Kvapila, dolehla na skladatelova bedra také vlna kritiky týkající se zhudebnění. Tím, kdo *Rusalku* odsoudil jako dramatické dílo, byl hlavně Z. Nejedlý, jehož slova sehrála velkou roli v tzv. bojích

proti Dvořákovi.<sup>136</sup> Nejedlý vychází z definice opery a Dvořákovi vyčítá uzavřenost jednotlivých čísel, primitivní charakter postav (zvýznamňuje Rusalčin neměnicí se leitmotiv), chybnou deklamací a neoriginálnost díla.<sup>137</sup> Na Dvořákovu obranu považují za důležité zmínit, že právě ona uzavřenost je záměrná a typická zvláště pro sólová vystoupení, např. árie Rusalky a Vodníka, Princovy zpěvy či samostatné výstupy lesních žínek. Jak uvádí L. Vrkočová, „*tyto samostatné výstupy však mají své pevné místo v celkové linii hudby, která plyne jako vodní tok*“<sup>138</sup>. Kromě Nejedlého kritiky se k premiéře *Rusalky* nelichotivě vyjádřil také O. Hostinský a F. V. Krejčí. Jedni Dvořákovi vyčítají prostost lidových písní, druzí přehnaný patos a sentiment připodobněný ve složitých symfonických operách.<sup>139</sup> Nikdo z nich však nepopírá Dvořákovu lyričnost a skvostnou instrumentaci, jež navozuje pohádkovou atmosféru a líčí prostředí. Jeho hudba zároveň překonala nedostatky libreta, jemuž dodává dramatický podtón. „*Před ní, před geniální hudební invencí mistrovou stojíme mlčky a v němém obdivu, byť bychom i v prameni umění a krásy té shlédli nějaký nedostatek dramatický a nějaké prohřešení proti deklamací.*“<sup>140</sup>

Atmosféra doby vyžadovala „umění pro národ“. O národním charakteru *Rusalky* se na základě uvedených argumentů nedá pochybovat, ač v ní tehdejší veřejnost spatřovala nacionální prvky i tam, kde doopravdy nebyly. Příkladem může být tvrzení z Národních listů uvádějící, že „*českost jeví se hlavně v rhythmicce, již je co chvíli do polkového skoku, jindy zadupe si docela s furiantskou vzdorovitostí, jinde zas vlní se těmi táhle kolébavými třídobými rytmy, které znáte z mistrových Slovanských tanců i z jeho valčíků, jež on snad jediný dovede zabarviti lidovým přízvukem*“<sup>141</sup>. Osobně totiž shledávám za opodstatněný pouze náznak polky, a to v souvislosti s postavami Kuchtičky a Hajného. Český charakter hudby v *Rusalce* spatřuje například E. Hoffer, jenž nás upozorňuje na árii „*Jel mladý lovec*“, která má v 1. dějství polkový motiv s přesahem do dějství druhého.<sup>142</sup> Dalším důkazem je píseň „*Letěla bělounká holubička*“ v Rusalčině árii „*Měsíčku na nebi hlubokém*“; „*ryze česky znějící*“ melodika

<sup>136</sup> Dvořákovské boje vedla především skupina kolem Z. Nejedlého. O jejich kritice více viz ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Svazek IV. Praha: SNKLHU, 1957.

<sup>137</sup> ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Svazek IV. Praha: SNKLHU, 1957, s. 150.

<sup>138</sup> VRKOČOVÁ, Ludmila. *Antonín Dvořák, Rusalka*. Stať uveřejněná jako součást gramofonové nahrávky opery, Státní hudební vydavatelství: Praha, 1963.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 149-150.

<sup>140</sup> Dalibor XXVII (1906), s. 258.: *Dvořákova Rusalka*.

<sup>141</sup> Národní listy 2. 4. 1901, s. 4: „*Rusalka*“. *Lyrická pohádka o třech dějstvích od Jaroslava Kvapila. Hudbu složil Antonín Dvořák.*; 3. 4. 1901, s. 3; 3. 3. 1915, s. 4.

<sup>142</sup> HOFFER, Emil. *Rusalka. Lyrická pohádka Jar. Kvapila s hudbou Dr. Ant. Dvořáka. Dalibor* 6. 4. 1901, s. 111.



*Vodníkovy árie „Celý svět nedá ti, nedá“ a užití „českého Bendlova obratu“ ve frázi Hajného „řeči sem, řeči tam“.*<sup>143</sup> Národní charakter Dvořákovy hudby zastává také J. Burghauser, který hovoří o tom, že „*Kvapilovo libreto Dvořákovi umožnilo vytvořit partituru, v níž „svět české pohádky [...] splývá organicky s kouzelnou malbou české krajiny“*<sup>144</sup>. Za český rys považuje opakované „*užití klarinetů postupujících po sextách (poprvé v orchestrální mezihře před prvním příchodem Rusalky v 1. dějství) či v „rozmarň polkovém pásmu“ ve scéně Hajného a Kuchtíka na počátku 2. dějství“*<sup>145</sup>.

Jak již bylo uvedeno, v dnešní době žije především skladatelova hudba. Právě Dvořákovi přisuzujeme autorství *Rusalky*. Na základě výše uvedených poznatků a argumentů považuji právě hudbu za dominantní kód, jenž prostupuje celým příběhem, doplňuje literární složku, prohlubuje jazykový záměr libretisty a umocňuje celkovou atmosféru díla. Další sémiotické systémy, jež budou analyzovány v rámci jednotlivých dějství, budou vždy provázány s hudbou a samotný příběhem, neboť doplňují hudební a jazykové kódy. V závislosti na nich se odvíjí technické a symbolické prostředky, tanec atd.

### 2.1.3 Postavy

Opera nám představuje charaktery, jež se v naší kultuře staly symboly – konvenčními znaky, které považujeme za zcela přirozené. Skrze znaky použité v textu pro vykreslení jednotlivých postav promlouvá také dominantní hodnotový systém české kultury. V této kapitole se zaměřím na rozbor jednotlivých postav, jejich funkci a roli v příběhu, přičemž zvláště představím ženské a mužské protagonisty díla. Postavy budou ale i nadále součástí analýzy jednotlivých dějství, neboť jsou určující pro vývoj příběhu.

#### **Rusalka** (Natálie Achaladze-Romanová)

Rusalka je mytická postava s dlouhými plavými kudrnatými vlasy konotujícími neohroženost, odvalu a nebojácnost. Má štíhlou postavu, je krásná a přitažlivá. Ač je reálná postava Rusalky ukrajinského původu, svým vzezřením je podobná českým ženám (jinak by zřejmě vypadala Rusalka italská, německá, španělská). Je oděna do bílo-modrého pláště (barvy symbolizující chladný mořský svět), pod nímž skrývá lesklé šaty. Vodní, ač studené, barevné odstíny podtrhují Rusalčin temperament a charakter –

<sup>143</sup> HOFFER, Emil. Rusalka. Lyrická pohádka Jar. Kvapila s hudbou Dr. Ant. Dvořáka. *Dalibor* 6. 4. 1901, s. 111.

<sup>144</sup> BURGHAUER, Jarmil. *Vznik díla a hudební obsah opery*. [předmluva ke kritickému vydání libreta]. Praha: SNKLHU, 1956, s. 5–23.

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 5–23.

jedná se o něžné vodní stvoření s čistým a laskavým srdcem. Nebojácnou ženu toužící vymanit se ze spárů mořských leknínů a „vyrazit do světa“. Motiv „vyletění z hnízda“ je z genderového hlediska ale příznačný spíše pro muže. Na jednu stranu se nám Rusalka tedy jeví jako bezmocná bytost – tato interpretace byla jistě žádoucí v dobách před vznikem a v průběhu vzniku opery, nicméně dnes můžeme vnímat její postavu jako více psychologicky propracovanou. Zvláště v genderových studiích může být Rusalka vnímána jako symbol emancipace žen. Její výklad je tedy možný nahlížet z více perspektiv. Jako příklad uvádím teze J. Gabrielové, která upozorňuje na interpretaci Kvapilova libreta jako psychologického dramatu, vytrženého ze světa pohádkových a nadpřirozených bytostí, jež jsou najednou v rovnocenném vztahu s lidmi. Rusalka dosahuje pocitů příznačných pro lidskou rasu. Na jedné straně je tedy „*provždy s vodními živly spjatá a neodvratnému osudu předurčená*“<sup>146</sup> a na straně druhé „*získala možnost rozhodovat o sobě samé, vzít svůj vlastní osud do svých rukou a vzdorovat mu*“<sup>147</sup>. Divák tak může v Rusalce spatřovat naivní dívku, jež vzhledem k dalším událostem dospívá ve zralou ženu, nicméně věří ve všemocnou sílu lásky: „*Čistou duší, čistou duší, moje láska všechna kouzla zruší!*“. Nebo jako symbol emancipace, a to především v jejím dialogu s Ježibabou, v němž Rusalka odmítá zabít svého Prince: „*Jde z tebe hrůza; nech mne nech! Chci věčně trpět v úzkostech, chci věčně cítit kletbu svou, svou celou lásku zhrzenou, svou beznaděj chci všechnu zřít, leč on musí štasten být!*“. Rusalka jako by se zde vymaňovala z vlivu mocných autorit a chtěla být svobodná – ač pro sebe volí věčné zatracení.<sup>148</sup> Gabrielová uvádí, že právě proto „*představuje hrdinku, která se [...] ve skutečnosti dosti vzdaluje od pokorných a oddaně milujících ženských postav [...], jež jsou pro operu, ale i pro literaturu a dramatické umění větší části 19. století tak typické*“<sup>149</sup>. Osobně však spatřuji v tomto činu nesmírnou sebezničující obět Rusalky právě pro lásku (hlavní téma opery).

Snahu vidět Rusalku jako bojovnici za práva žen má také L. Haesler, jenž vyostřuje polaritu ženského a mužského světa. Rusalce k tomu, aby byla člověkem, chybí lidská duše. Haesler uvádí, že takové bytosti byly odpradáвна asociovány s ženským principem, což souvisí s chápáním lidského světa jako reálným prostředím,

---

<sup>146</sup> ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Svazek IV. Praha: SNKLHU, 1957, s. 131.

<sup>147</sup> GABRIELOVÁ, Jarmila. *Poznámky k Dvořákově opeře Rusalka*. In: Antonín Dvořák a současníci: Referáty z hudebně historického semináře: Příbram 14. května 1998. Ed. Jarmila Gabrielová. Příbram: Nadace Hudebního festivalu Antonína Dvořáka, 1998, s. 94.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 94.

jemuž vévodí muži a v němž žena představuje cizí prvek (paralela k novodobému výroku uvádějícímu, že muži jsou z Marsu a ženy s Venuše, proto nikdy nemohou proniknout do světa toho druhého).<sup>150</sup> Vodní svět plný rusalek, sirén a vil je oproti tomu vnímán jako ženský, „*archaický svět vysněné jednoty, harmonie a bezpečí – symbolicky ve vodním světě mateřského lůna*“<sup>151</sup>. Dovolím si ještě uvést, pro mne zcela vyhocenou, podobu titulní postavy, jak ji vykládá B. Cook, který se obrací ke kořenům samotných vodních bytostí, jejichž charakteristika je napříč kulturami totožná: vždy se jedná o krásné, mladé, přitažlivé ženy s dlouhými rozpuštěnými vlasy, jejichž jediným dorozumívacím prostředkem je zpěv. Často zpívají o nesplněných touhách a nešťastné lásce. Je přirozené, že také v Dvořákově opeře adresuje Rusalka svůj zpěv právě měsíci – téměř neměnnému a odvěkému symbolu ženské sexuality. Cook vnímá ztrátu Rusalčina hlasu jako kastraci, díky níž se Rusalka může vydat za sexuálním dobrodružstvím do světa lidí.<sup>152</sup> Je velmi pobuřující, že se tyto úvahy o charakteru Rusalky promítly i do novodobých jevištních inscenací londýnských a pařížských divadel. Výše zmíněný výklad Rusalky divákovi může vnuknout myšlenku o mýtu blond/áté/plavé ženy, která je sexuálním symbolem mužů, jejich erotickou fantazií.

V průběhu děje Rusalka mění svůj šat – nicméně jeho barvy zůstávají věrný vodní říši (modré šaty poseté perlami, svatební bílý/měsíční šat aj.).<sup>153</sup> Co se týče tónu hlasu, představuje Rusalka něžný a jemný soprán, jenž ve vrcholných scénách graduje. Veškeré scénické prvky včetně hudby, kostýmů i barvy hlasu korespondují s fyzickými i psychickými vlastnostmi Rusalky.

Jako titulní postava prostupuje Rusalka celým příběhem (zasahuje do osudu jednotlivých postav), jenž se odvíjí od jejího tragického osudu, který je zcela definitivní. Je opakem smířlivého pohádkového konce, jehož se dočkáme u Rusalčina předobrazu v příběhu H. Ch. Andersena, který mořské ženě dává šanci a naději znovuzískat nesmrtelnou duši.

Rusalka doufá v dobro lidí a jako jediný zástupce vodního živlu věří v lidskou krásu a lidské pokolení, přestože se „spálí“ v lásce k Princí. Ač Rusalka nesouhlasí s názory a výroky svých sester, otce a Ježibaby, považuje je za svou rodinu. Zejména

---

<sup>150</sup> HAESLER, Ludwig. *Rusalka* aneb marnost pozemské lásky: O ztroskotání úsilí dospět od touhy a vášně lásky k přátelství lásky. *Hudební věda* XXVII (1990), s. 238. ISSN 0018-7003.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 238.

<sup>152</sup> COOK, Brett. *Sexual Constraint in Rusalka: Kvapil and Dvorak*. Texas A&M University [1991?].

<sup>153</sup> Celá opera je mimo jiné zajímavá a charakteristická právě oblečením jednotlivých postav.

k Vodníkovi, jehož nazývá tatíčkem, má nesmírnou důvěru. Obrací se na něj v okamžicích smutku i radosti (apel na hodnotu rodiny).

Veškeré Rusalčiny pocity se odráží v jejích gestech, mimice a postoji, a to napříč celým představením. Například když Rusalka svěřuje své tužby Vodníkovi, je pod ním skloněna – jakoby mu vzdávala důvěru a svěřila mu svůj osud do rukou. Její zranitelnost a zoufalost se odráží v jejím postoji vždy, když upadá. Oproti tomu radost, tužby a naděje jsou zřetelné v árii *Měsíčku na nebi hlubokém*, při níž se Rusalka usmívá. Hvězdnému tělesu závidí především možnost nahlédnout do všech koutů reálného světa. Při verších „*řekni mi, řekni, kde je můj milý*“ žádá měsíc prosebnými gesty o pomoc. Z pohledu autorky této práce se jedná o nejemotivnější a nejcitlivější árii celé opery, při níž se Rusalka vyznává ze svých tužeb a snaží se sdělit vše, co ukrývá ve svém srdci (velkou část árie si drží ruku na srdci, jež je symbolem lásky, bojovnosti, odvahy a sebeobětování).

#### **Ježibaba** (Adriana Hlavsová)

Ježibaba svým vzezřením odpovídá předobrazu pohádkové čarodějnice – má rozčuchané dlouhé šedé vlasy, je plnoštíhlé postavy, na sobě má dlouhý plášť posetý kostmi (příklad smíšeného znaku: ikonický znak kostí v lidském těle; indexický znak odkazující na fakt, že ve vodním světě z člověka zbydou jen kosti a tělesná schránka se neuchová; symbol smrti). Žije v černém, tmavém lese, v němž má své lidské ochránce (hubené, ošklivé muže připodobňující plazi). Lesní scéna je plná přírodních barev, z nichž vyzařuje klid, harmonie, mír a uspokojení (hnědá, zelená, okrové barvy). Kontrast s Rusalkou je patrný nejen z temperamentu, ale vychází také ze symboliky barev použitých na šatech (černý háv konotující strach, smrt, neštěstí vs. nevinný a čistý měsíční Rusalčin šat). Ježibabu charakterizují barvy jako je šedá (rovnováha, neutralita), červená (energie, vášně, láska, moc) a hnědá (tělesné požitky, pohodlí).

Ježibaba stojí na pomezí světa čar a kouzel a světa lidského, jehož hranici je schopna překonat právě prostřednictvím magie. Přestože žije v ženské (lidské) podobě, patří do přírodního prostředí, k němuž má mnohem blíže než ke světu lidí. Lidský rod, jak vyplývá z jejího setkání s Hajným a Kuchtičkou ve třetím dějství, se jí protiví: „*pro peklo ať roste, prokletý rod váš!*“.

Ježibaba Rusalce nabízí pomoc za úplatu. Je ošklivá, shrbená – chce využít Rusalčiny krásy ve svůj prospěch. Hlas má břitký a temný, níže položený než Rusalka (mezzosoprán s přechodem do altu), kterou charakterizuje sopránová melodie. Oproti

tomu je zpěv Ježibaby rytmicky úsečný, výrazně akcentovaný s častými náhlými přechody z jedné polohy do druhé. Svým zaklínadlem Rusalce splní její tužby. Jak jsem však již avizovala, nejedná se o zcela záporně pojímanou tradiční pohádkovou bytost. Ježibaba Rusalce sice vždy vyhoví, nicméně ji před jejím počinem varuje a líčí jí následky a dopady možné lásky s člověkem. Je tedy spravedlivá, nápomocná a pro diváka „nějakým způsobem“ sympatická. Lze ji vnímat jako součást nepoznané a tajemné přírody, za přírodní živel, jenž je obdarován vnitřní silou. Jako by veškeré nadpřirozené bytosti byly jedna rodina. Rusalka ji žádá o pomoc, lichotí jí – přisuzuje jí moudrost a symbolickou moc. Ježibaba si je vědoma svých předností, zároveň ale také chápe lásky cit (je citlivá a chápající). Nicméně vyslyšení Rusalčiných tužeb není jen tak, žádá si své oběti. Zde narážíme na mýtus romantické lásky R. Barthese, v němž každá láska musí vždy projít zkouškou a skrz překážky. Na Rusalku čekají tři úkoly ve formě obětí – za lásku dá Ježibabě hlas, čeká ji prokletí a při neopětování princovy lásky také doživotní bloudění mezi dvěma světy.

Ježibaba ve svých promluvách naráží na neslučitelnost dvou světů. Přičemž ten nadpřirozený je považován za svět přírody, jenž stojí proti lidskému. Historicky je ale člověk dítě přírody, pochází z ní, jak uvádí Ježibaba ve svém dialogu s Rusalkou, která se v posledním dějství vrací ze světa lidí: *„Člověk je člověk, živilů vyvrhel, z kořenů země dávno vyvrácen, běda, kdo jeho lásku poznat chtěl, jeho kdo zradou je teď zatracen.“* Ježibaba svými slovy posléze dokládá protikladnost dvou světů, přičemž vyzdvihuje fakt, že v přírodě nikdy nedochází k tomu, že by se lidé zabíjeli kvůli moci, či z jiných důvodů, ale výhradně a jen kvůli obživě za účelem přežití – *„člověk je člověkem teprve, v cizí krev ruku když stopil, zbrocen když vášní do krve, bližního krví se opil“*.

#### **Cizí kněžna (Anda-Louise Bogza)**

Cizí kněžna se objevuje na scéně až ve druhém dějství opery. Již ze znalosti samotného reálného jména představitelky této role můžeme soudit, že se jedná o exotickou krásku pocházející ze zahraničí. A. Bogza je českou operní sopranistkou, jejíž kořeny nalezneme v Rumunsku. Reálná postava tedy odpovídá charakteru Cizí kněžny, která má být cizím elementem, vášnivou ženou z dálných krajín. Cizí kněžna zasahuje do děje přesně v pravou chvíli, a to při árii, v níž si Princ marně snaží zodpovědět tolik otázek týkajících se Rusalčiny němoty a pocitů z ní pramenících. Cizí kněžna v rudě

ohnivých šatech (barva lásky, krve a vášně) se zlatou sponou a zlatou korunkou na hlavě konotující vznešenost, moc a bohatství narušuje Princovo spojení s Rusalkou.

Cizí kněžna má břitký, drsný, kouzelný hlas, dramatický mezzosoprán s přechodem do sopránu. Její hlas i vzezření jsou svodem Princovy lásky. Ve svých áriích pojednává o Rusalčiných neduzích a nedostacích, které staví především na absenci lidství a vášně jako základní lidské vlastnosti. Cizí kněžna je často postavena pozičně mezi ústřední dvojici postav, aby gradoval její význam a funkce jako prostředníka lásky, vášnivého svůdce, jenž jim stojí v cestě.

Nakonec Cizí kněžna Prince získá – divokou lidskou a hříšnou krásou, jež je přisuzována pouze člověku. Princ je jejím sluhou (kleká si před ní), zcela se jí oddává. Získala ho svou vášní, krásou a vším, co je v lásce nejvíc pomíjivé. Tím, co není věčné tak, jako sama láska. Zde je patrný její prvotní plán, čímž bylo svést ubohého, zmateného Prince. Princ se však nakonec cítí jako očarován – již neví, zda věřit svým citům, Cizí kněžna ho tedy opouští – při jejich závěrečném vystoupení po něm hází ptačí brk jako výraz opovržení.

#### **Kuchtička** (Martina Králíková)

Přestože opera hovoří o postavě Kuchtíka, Národní divadlo v Brně ve své inscenaci uvádí Kuchtičku, která je zosobněním zámecké kuchyně. V rámci genderových stereotypů je výběr hlavní protagonistky zcela opodstatněný. Již v mytologiích se setkáváme s tradičním rozdělením mužských a ženských rolí, kdy je muž lovec a hlava rodiny a žena je naopak ta, která hlídá domácí krb, stará se o děti a o vaření. Kuchařka je také vedoucí pracovnící zámecké kuchyně (odkaz na hierarchii v pracovním prostředí, kde má každý své místo).

Na sobě má tradiční oblečení: bílou sukni, na ní zástěru, avšak neobyčejnou, lesklou, zjevně drahou, odpovídající královskému stolu. Na hlavě má čepici, v ruce mísu a vařečku (symboly kuchyně; vařečka je také v pohádkách často považována za královské uznání kuchařského umu). Její charakter podtrhuje samotné vzezření – jedná se o korpulentní dámu „krev a mlíko“, která má ráda jídlo a ze své profesní pozice musí v kuchyni vše ochutnávat a na všechno dohlédnout. Zároveň má sklony být pravou „vesnickou“ drbnou – ví, co se kde šustne.

Spolu s Hajným zpívá při návštěvě Ježibaby naléhavým sopránem o Princově zradě Rusalky. Rusalky se však nezastává, naopak ji popisuje jako ženu bez ducha a krve (má z ní stejný pocit jako její lidští druhové). Označuje ji za žebrotu, která chce

Prince pouze využít. Přisuzuje Rusalčiným citům materiální hodnotu. Dnešního diváka tento fakt nemusí nijak zarazit, natož překvapit – láska materiální (např. láska k penězům), je, dle mého úsudku, v dnešní době pro lidi důležitá, ne-li žádoucí. V dobové atmosféře vzniku *Rusalky* byla však zavrženíhodná.

#### **Lesní žínky (sbor)**

Mytické, éterické vodní víly, jejichž přirozená krása se ničemu nevyrovná, jsou z jedné krve jako Rusalka, jsou jejími sestrami, rodinou. Oproti ní jsou však hravé, bázlivé, skotačivé, připomínají děti. Jejich tanec je lehký – někdy klidný, jindy skočný a rejdivý, v závislosti na hudbě. Na sobě mají stříbrný šat, na hlavě závoj a korunku s kvítím. Mají dlouhé vlnité vlasy různých barev. Jsou nevinné. Často tančí v měsíčním svitu (např. v písni o měsíci „*Hou, hou, hou*“), jindy rejdí o magické svatojánské noci a vábí muže do svých spárů.

Zprvu nás provází dějem, zpívají o Vodníkovi (střídá se jednohlas i dvojhlas). Všude kolem nich se osvětlení zbarvuje do modré (symbol klidu, nevinnosti, romance, uspokojení, souladu, něhy, důvěry, tradice), snaží se diváka přimět ponořit se do mořských hlubin jejich nitra.

Jak to tak bývá v sourozeneckých vztazích, lesní žínky vždy nestojí za svou sestrou. Oproti ní milují svou říši, již považují za domov, a Rusalčin čin spatřují jako zradu. Nakonec si však uvědomí sestřino strádání a díky Vodníkovým pohnutkám jí jsou znovu nápomocny. V průběhu děje se Rusalce sestry zjevují jako přízraky minulosti (jakoby minulost měla dostihnout každého z nás), a to zejména ve scénách, kdy do lidského světa zasahuje Vodníkův hlas shůry. Jejich funkcí je připomínat Rusalce rodinu, podmořský svět, který by ji nikdy nezradil. Zároveň naplňují sesterský vztah.

#### **Vodník (Jiří Sulženko)**

Vodník je ústřední postavou *Rusalky* – bez něj, jakoby ani nebyla. Je tradičně zelený (symbol péče, houževnatosti, ochránářství, svěžesti, jara, přírody a naděje), žije v tůni, má zelený kabát posetý mušlemi. Jeho dlouhé vlasy jsou rovněž v barvě lesa, kolem sebe má rákosí. Vlasy i plášť se mu třpytí v měsíčním světle. Spolu s lesními žínkami je první, koho na scéně vidíme.

Divákům se může zdát jako morous, který se neusmívá. Jeho role je opravdu vážná, vychází z jejího samotného charakteru. Je přísným, důvěrným a respektovaným otcem lesních žínek, jejich ochráncem, poradcem a vychovatelem. Za neuposlechnutí vodních nymf může stáhnout jejich dušičku. Vodní víly ho nazývají domácky,

zdrobnělinou „*Tatíčku*“. V souvislosti s otcovstvím je však nejvíce spjat právě s Rusalkou, s jejímiž tužbami nesouhlasí, nicméně jí v činu nebrání – nechává jí, ať si sama zkusí poznat lidský svět. S obrovským strachem o dceru naplňuje svou roli otce velmi zodpovědně a s nadhledem.

Svým plným zastřeným basem, z něhož se otřásá jeviště, zasahuje do děje v rámci celého příběhu. Jeho hlas se vyjevuje i v lidském světě – nazvala bych ho vypravěčským hlasem shůry. Ve své árii „*Stokrát bys byla člověkem*“ připomíná Rusalčin žalostný osud. Jeho slova jsou vždy důležitá a pravdivá – jakoby potvrzovala jeho prvotní obavy z rozhodnutí jeho dcery. Má velmi naléhavý tón. Jeho dikce, deklamace, zpěv, porozumění, precizní výslovnost je ze všech postav nejlepší (s přihlédnutím k položení jeho hlasu do nejpřirozenější mužské polohy to divák může očekávat). Ve svém srdceryvném otcovském projevu zpívá o návratu Rusalky k družkám svým. V jeho slovech se opakuje ústřední motiv „*ubohé Rusalky bledé, v nádheru světa zakleté*“.

#### **Princ** (Valentín Prolat)

Role Prince, dle mého názoru, popírá tradici české národní kultury. Valentín Prolat – reálná postava – je původem Rus, o čemž svědčí jeho vnější charakteristika. Princ má světlé plavé vlasy (stejně jako Rusalka), jemné rysy v obličeji, něžné modré oči. Na diváka může působit lehce, něžně, dokonce až zženštile. Právě podobnost ústřední dvojice považuji za negativní – ač jim mohou stejné charakterové rysy napomoci k pocitu vzájemné sympatie, dokonce lásky, při detailnějším záběru nalezneme až moc shodných prvků, jež nás mohou přivést k myšlence, že se jedná o sourozenecký pár. Tuto tezi samozřejmě podporuje reálný původ obou dvou protagonistů.

Princ přichází na scénu v prvním dějství za doprovodu slavnostní hudby, je na lovu. Jeho oděv koresponduje s Rusalčíným šatem – na sobě má modré šaty s ozdobným límcem, dlouhý plášť. V ruce drží luk a šíp (ikonické znaky). Z jeho oblečení dýchá urozený původ. Na jeho cestě ho doprovází pět lovců. Kvůli zvláštním pocitům, které Princ má, chce v lese zůstat sám, proto nechá svůj doprovod, aby se odporoučel (ze své urozené pozice na to má právo). V tajemném lese se poprvé spojí lidský svět s nadpřirozeným, když Princ zaslechne Vodníkův hlas shůry. Když poprvé vidí Rusalku, je jako omámen. Nazývá ji vidinou a okamžitě se do ní zamiluje. V průběhu děje však Prince Rusalčina němota a výmluvnost jejích očí začíná



znervózňovat – nezná její pocity, neví, co si myslí, co říkají její oči, je na pochybách ohledně její lásky. Jakoby Princ potřeboval, aby mu dala lásku najevo slovy. Na tomto místě se zvýznamňuje řeč jako základní prostředek lidské komunikace, díky němuž můžeme vše rychle, srozumitelně a jasně sdělit. Rusalka se tím vymyká ze světa lidí. Lásky je však slepá, a neměla by se tudíž poměřovat ani slovy – tak o lásce smýšlí Rusalka, Princ však nikoliv. Ve všech dialozích, jež spolu Princ s Rusalkou mají, vidíme a cítíme nerovnost tohoto páru pramenící z Rusalčiny neschopnosti mluvit (z jejího původu).

Prince však na druhou stranu němota přitahuje, považuje ji za symbol tajemnosti, čar a kouzel – připravuje se na svatbu s Rusalkou a je šťastný do doby, než je sveden Cizí kněžnou. Princ však, zmítán změtí rozličných pocitů, nakonec vyslyší své srdce a vydává se hledat svou bílou laň. V závěrečné scéně má na sobě černý drahý šat ověnčen zlatými nitkami – šat smuteční, pohřební. S úsměvem žádá Rusalku o spasení. „*Líbej mne, líbej, smír mi přej*“ – princ je zasypán Rusalčinými polibky a umírá.

Dějová linie postavy Prince se nejvíce vyvíjí. Princ je, stejně jako Rusalka, zmítán nadšením, pochybami, strachem, štěstím aj. emocemi, ale Princ tyto emoce hůře ovládá. Jeho postava je často rozpolcená, iracionální, nekontrolovatelná. V mnohých scénách se z ušlechtilého, krásného a jemného člověka stává až tvrdošíjné nevyrovnané rozzuřené zvíře. Právě v těchto záběrech Princ konečně působí jako tradiční muž. Svou nestálostí si však tyto charakteristiky nezaslouží po celou dobu představení. Divák může jeho osud vnímat méně tragicky než Rusalčin, neboť Princ sám je jeho strůjcem. Jakoby však za svedení krásné Cizí kněžny nemohl – napadá mne zde novodobá výmluvná poznámka všech nevěrných mužů, jež se v těchto situacích odvolávají na mužství samotné (z genderového hlediska je však tento argument zcela nerelevantní). Na tomto místě se setkáváme s mýtem muže jako lovce – archetypálním typem. V tomto případě je ale pojímán jako lovec žen (jistého druhu divé zvěře), což dokládá scéna, v níž se Princ poprvé setkává s Rusalkou a klade si otázku, zda vidí pohádkovou bytost, člověka, či lesní zvěř. Chce se snad Rusalka stát sama lovcovou kořistí? Dále zde narážíme na mýtus muže-samce, který v ženském pokolení hledá pouze vášeň, uspokojení a erotiku.

#### **Lovec (Richard Haan)**

Lovec je součástí Princovy lovecké družiny, která na scénu přichází za doprovodu lesních rohů. Jeho árie „*Jel mladý lovec*“ pojednává o mladém lovcovi, který

v lese zahlédl bílou laň. Lovec však ve své písni stihatele nevinného zvířete žádá, ať na něj nestřelí a varuje se jeho těla. Za zvuků jeho písni vychází z lesa Princ, který má pocit, že zahlédl podivnou zvěř. Lovec zde zastupuje varování Prince. Pozoruje jeho očarovanost lesem a pociťuje vábení ledového jezera. Princ však nedbá jeho upozornění a vyhání ho spolu s celou družinou pryč z lesů.

### **Strýček Váňa (Aleš Štáva)**

Strýček Váňa je hajný, zámecký myslivec, Princův poddaný. Nosí tradiční oblečení: zelené kalhoty, hnědé boty, vestičku, dřevěnou hůl a klobouk s ptačím perem. Objevuje se s postavou Kuchtičky, s níž vede dialog o Princovi a Rusalce. Je majitelem majestátního a zvonivého baritonu. Stejně jako Kuchařka označuje Rusalku za čarodějnici. Je proti čarům a kouzlům, protože v jeho lesích dělají neplechu. Ve své promluvě se obrací na Boha slovy „*ať nás Pánbůh ochrání*“ – víra v Boha je prostoupena celým dílem. Divák si však může položit otázku, v čem je láska k Bohu víc než láska k člověku (neslučitelné téma). Hajný věří v nadpozemské bytosti – má na starosti čarovný pohádkový les, v němž žije Ježibaba, Vodník a Lesní žínky.

Spolu s Kuchtičkou se na radu staré Háty vydávají za Ježibabou do lesa. Oproti Kuchtičce je nebojácný (kontrast mezi nimi – bojácnost je zde tradičně přisuzována ženě vs. muž je zde zobrazen jako ochránce rodu). Ve své písni staví do protikladu lásku a chtíč – na tomto místě můžeme odkázat na fakt, že láska má mnoho podob, o čemž hovoří mýtus romantické lásky R. Barthese, či láska v pojetí E. Fromma, která je rozdělena na lásku romantickou, platonickou a vášnivou. Ze scény nakonec ale zbaběle utíká za zvuku varovných Vodníkových slov „*Pomstím se, postím*“.

Spolu s Kuchtičkou zastupuje Hajný zámecké služebnictvo a jejich touhu po Rusalčině ztracení. S ušlechtilým cílem pomoci mátožnému Princovi se vydávají za Ježibabou, kde se však neseťkají s úspěchem.

## 2.1.4 1. dějství

Jak již bylo výše popsáno, v následujících kapitolách načrtnu jednotlivá dějství – detailně se zaměřím na dílčí záběry příběhu prostřednictvím dějové linie postav, od nichž se odvíjí technické a symbolické prostředky záběru, hudba a tanec. Technické prostředky jako jsou úhel záběru, jeho kompozice, záběr kamery, délka a střih záběru však v této práci nebudu moci zohlednit, neboť z videonahrávky je mi dostupné celé jeviště s výjimkou několika záběrů, kdy měl kameraman tendenci zaměřit svůj zrak na sólová vystoupení jednotlivých postav, čímž chtěl zvýznamnit postavení záběru v rámci celého představení. Jediným analyzovaným technickým prostředkem bude práce se světlem. Oproti tomu podrobím analýze barvy, jež ovlivňují prostředí i vnímání jednotlivých postav, rekvizity sloužící k identifikaci času, místa, doby, postav a jejich charakteru, dále emotivní scénu, jejíž lokace spolu s kulisami dokresluje celkové prostředí (symbolické prostředky záběru). V hudbě půjde v rámci jednotlivých dějství o zachycení autentického dojmu záběru skrze konkrétní hudební nástroje, jež bývají využívány pro dotvoření atmosféry a vyvolání pocitů. Také ticho však nese svůj význam, dodává záběru na dramatickosti a napětí. Zároveň může být hudební složka propojena s konkrétní postavou (viz Rusalčin hudební motiv). V rámci všech tří dějství představíme vystoupení sólová i skupinová.

První dějství může pro diváka představovat ten nejdůležitější, stěžejní moment celého představení. Jedná se o úvodní scénu, jež má diváka zaujmout a vtáhnout do atmosféry příběhu tak, aby se cítil být jeho součástí. Scéna *Rusalky* se otevírá v doprovodu naléhavé hudby, která nás „probudí“ z dosavadního zamyšlení a přemýšlení nad tím, co nyní přijde. Orchester nám dává najevo, že jde o začátek představení – slyšíme smyčce a zobcové flétny ohlašující něčí příchod. Hudba zastoupena orchestrem a dirigentem je tedy prvním kódem, který vnímáme (dominantním smyslem je tedy sluch, následně zrak vnímající vizuální složku opery). Hudba nás nadále provází celým příběhem – jelikož je prvním stimulem představení a zároveň jeho hnací silou, považují tento systém za dominantní kód.

Úvodní scéna je zahalena do modrého hávu, jenž konotuje noc, tajemno, vodu – divák netuší, co má očekávat. Symbolika barev ho donutí být přemýšlivý, zvědavý a nedočkavý. Instrumentace doladuje celkový dojem scény a její atmosféru – naléhavě vysoké smyčce a ohlašující zobcové flétny vystřídá zvuk dechových nástrojů a činelů. Nastává bod zlomu – činely jsou spouštěčem akce, celého děje. Zvonivý triangl ohlašuje

uvedení začátku opery a harfa nás svými drnkavě jemnými zvuky dostává až na samé dno vodní hlubiny. Z mollové ponuré a smutné tóniny přechází melodie do durrové – scéna se rozjasňuje, mění se také tempo a rytmus hudby (v závislosti na akci, napětí, naléhavosti záběru).

Prvním vizuálním znakem jsou barvy – bílá pohyblivá světélka konotující život, naději. Abstraktní prvky se stávají živoucími – proměňují se v lesní žínky, jejichž tanec je impresivní (převládá citová složka, snaha zachytit pocity z hudby). Tanec je simultánní s hudbou. Lesní žínky tančí v měsíčním svitu – světlo má v tomto případě především symbolickou funkci (jeho praktická část se uplatňuje v rámci celého představení, zachycuje scénu tak, aby byly všechny její složky divákovi viditelné). Jeho intenzita, barva a pohyb dělá ze scény symbolické prostředí. V tomto případě romantické měsíční světlo a studený odlesk vodní hladiny navozuje klidnou symbolickou atmosféru plnou něhy, romance, souladu, důvěry a tradice. Lesní žínky se pohybují s nesmírnou lehkostí, houpavé pohyby ladí s jejich ústřední árií „*Hou, hou, hou*“. Střídá se dvojhlasný i jednohlasný zpěv. Klidné tempo však v zápětí střídá hbitý, opakující se refrén – scéna jde z klidu do pohybu a naopak. Rekvizity a kulisy doladují celkové vyznění atmosféry – víly se nachází na zelené louce poseté květinami. Dalo by se usuzovat, že je jaro, nicméně z dalších symbolických prostředků provázejících celé představení není patrné, v jakém ročním období se nacházíme. Tato informace je však pro celkový výklad díla zcela nerelevantní. Divák považuje příběh za chronologický sled událostí, které se dějí právě teď a tady – v celkové době představení. Příběh nerámuje ani dobu jednoho roku, ani jeden konkrétní den. Jediné, co víme, je, že se nacházíme v době existence království. V čase, kdy lidé věřili na nadpozemské bytosti, báli se a zároveň věřili jejich symbolické moci. Časová neurčenost zde tedy stojí proti konkrétnímu místnímu zasazení.

Dalším protagonistou na scéně je Vodník a Rusalka – mořská hlubina nám v prvních minutách představuje své osazenstvo, potomky moře. Odkazuje na mýtus mořských panen, které svým skotačivým tancem a vysokým hlasem lanaří své pozemské bratry do svých spárů. Jakýkoliv konflikt a napětí je vždy vyjádřen hudbou – změnil se rytmika i melodika. Transcendentno vodní hladiny je navíc charakteristické nejen barvami, světlem a tancem, ale především hudbou. Využití nonverbální komunikace je v každém dějství velmi zásadní, a to především při jednání ústřední dvojice postav. O Rusalčině umění nonverbální komunikace bylo pojednáno v rámci

charakteristiky jednotlivých postav – nicméně v prvním dějství je nejméně významné, neboť Rusalka je ještě stále součástí vodního světa, svého domova, v němž její osoba nese charakteristiky svého rodu. V tomto okamžiku především může veškeré své pocity a tužby vyjádřit primárně slovy – mimojazykové složky jsou tedy jakýmsi doplněním a umocněním její výpovědi (paralela k dalším dějstvím, kdy je Rusalka odepřena schopnost řeči). Také jiné postavy disponují touto možností komunikace a využívají ji ve svůj prospěch i prospěch diváka (simultánní označování, správný výklad textu, směřování k preferovanému čtení). Například když Rusalka svěří Vodníkovi své touhy, zaujme její otec opoziční postoj – odmítavý, nesouhlasný a podivující. Přestože nevěří svým vlastním uším, své dceři nakonec naslouchá a snaží se jí nějakým způsobem pomoci (naplnění otcovské role). Ač je jeho role vážná, plně respektovaná a jeho postoj vždy naléhavě myšlený – Vodník často z důvodu své role starostlivého a chápavého otce opouští od dynamičnosti svého konání a snaží se alespoň trochu věřit ve štěstí své dcery. Své názory však nikdy nemění. Naléhavost Vodníkovy postoje číší z každé scény mimo úvodní, kdy Vodník laškují na louce s lesními žínkami. Taktéž zranitelnost a zoufalost Rusalky se často odráží v jejím postoji, a to v průřezu jednotlivými dějstvími.

Vodník zde poprvé použije varovný signál, jenž nadále zaznívá celým představením. Jeho árie graduje do napjatých slov, jež shrnují jeho pocity z Rusalčina rozhodnutí – „*Běda, běda, běda*“.

Následuje, pro mne, nejemotivnější árie celého představení – „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ – v níž Rusalka svěřuje svůj osud do rukou měsíce (ženského tělesa). Rusalka mu závidí jeho rozhled a schopnost vidět do širého světa lidí. Prosebnými gesty ho žádá o pomoc a radu, kde se nachází její milý. Z předešlé árie má divák pocit, že se nachází v hlubokých čarovných lesích, v nichž tančí lesní žínky. Rusalka však sedí smutně u rybníka a touží po své lásce. Při stoupavé melodii se výraz Rusalky stupňuje, zvláště ve vysokých polohách hlas graduje, v mezihrách naopak upadá. Dynamika písně stoupá, skoky po oktávách se v melodii dostáváme k samotnému vrcholu písně podtrhující úpěnlivé volání o pomoc. Rusalka se měsíci zcela upřímně s rukou na srdci vyznává ze svých tužeb a přání. Na konci árie jakoby si chtěla přičarovat šťastný osud. Napjatou, emotivní scénu rázem přeruší zvuk činelů označující zlom a změnu prostředí. Divák se ocitá v kontrastním magickém světě mocné čarodějnice, jemuž vévodí rudá barva ohně. Tři výbuchy (odkaz na kouzelné pohádkové číslo) ohlašují nástup Ježibaby na scénu. Její příchod však není náhodný, Rusalka si její přítomnost vyžádala. Oheň,

který nás zasáhl, střídá opět znepokojivě chladná modrá barva, následuje tma a Rusalčino čekání na příchod Ježibaby. Již v tomto okamžiku divák slyší Vodníkův hlas shůry upozorňující Rusalku na důsledky jejího konání. Scéna se proměňuje také vizuálně – nacházíme se v nejtmaší části lesa, kde stojí doupe staré Ježibaby, která Rusalku vyslechne a za úplatu jí také pomůže. Díky čarovnému nápoji se Rusalka stává člověkem. Proces transformace je zde naznačen lámavým a zmatečným tancem Rusalky, která se točí ve víru slizkých pomocníků Ježibaby. Rusalka se zjevují její sestry – konotují vizi do minulosti – jsou symbolem rodiny, domova a zázemí. Zároveň jsou indexickým znakem upozorňujícím Rusalku na dopad jejího jednání – již nikdy své sestry neuvidí. Les nám však představuje i své světlé stránky, vévodí mu barvy jako okrová, zelená a hnědá.

Na paloučku s rákosím a pařezy se poprvé zjevuje Princ se svou loveckou družinou, jež přichází na scénu za doprovodu vznešené hudby (znějí žestě, lesní rohy, smyčcové nástroje a flétny) odpovídající jeho postavení a titulu. V této scéně se poprvé protne lidský svět se světem mytickým. Princ slyší Vodníkův hlas shůry, náhle se cítí jako omámen – klidný a harmonický pocit z přírody střídá neklid a naléhavost hudby i Princova pohybu. Les – reálné prostředí – se stal symbolickým prostředím plným čar a kouzel. Ozývá se píseň jednoho z družiny, která hovoří o mladém lovcí, jenž v lese spatřil bílou laň, jejíhož stihatele však lovec vybízí, aby na ni nestřílel. Jako odpověď na jeho zpěv se v dálce z lesa vynořuje Princ, který zahlédl podivnou zvěř. Ta však rychle zmizela – najednou cítí, jako by se ho zmocňovala silná vodní moc. Lovec svou písní Prince stále varuje: „*Bůh chraň tvoji duši*“. Princ však posílá svou družinu pryč, chce být o samotě. Uléhá na bok a poprvé se střetává se svou láskou, pomyslnou snovou vidinou. Rusalka má najednou prostý, modro-zelený šat, který dává divákovi najevo její zařazení do rodu vodních bytostí. Tento okamžik je pro diváka zlomový. Z Rusalky byla stržena pohádková aura, byla snížena do stavu lidského, přičemž toto verbum neuvěřitelně náhodně. Z celé opery vychází jasné vyznění lidského rodu jako nízkého, neaktivního a nedůvěřivého, proto je nesrovnatelný s transcendentním (vyšším) světem nadpřirozených bytostí. Princ se poprvé setkává s Rusalkou – scéna je napjatá. V tomto okamžiku je patrný nesoulad ústřední dvojice postav: jsou tak blízko od sebe, zároveň ale na hony vzdálení. Proxemika neodpovídá skutečnému stavu věcí, na jednu stranu diváka klame, na druhou ho však vede k tomu, aby si všiml disproporce mezi hlavními hrdiny. Nakonec se Rusalka střetává s Princem, jejich setkání je plné dotyků, napětí,

hudba symbolizuje bušení srdce. Romantická atmosféra přechází až v erotický nádech. Závěrečná scéna prvního dějství je dovedena ke svému vrcholu skrze Vodníkův hlas shůry a hlas lesních žínek, díky nimž se Rusalka odtrhává od Prince, je zmatená, točí se, tápe, až nakonec upadá. Z největšího napětí se scéna dostává do absolutního klidu a uvolnění. Princ chláholí Rusalku a snaží se jí porozumět, nabízí jí svou ruku konotující souhlas a souznění (symbolický znak společné cesty životem). V nerovném dialogu dvou lidí – ženy a muže, jež mají v lidské společnosti rozdílné postavení – spatřujeme ještě větší nemožnost naplnění jejich lásky, neboť je z podstaty jejich původu nereálné. Milenci odcházejí a scéna se zavírá (53 minut).

### 2.1.5 2. dějství

Přelom prvního a druhého jednání je orámován Princovou árií „*Pohádko, má*“, v níž Princ přirovnává Rusalku k něčemu neuchopitelnému, transcendentnímu, nefyzickému (gradace nerovnosti vztahu). Zároveň je každé dějství z časového hlediska narušeno zavřením opony a potleskem diváků, jenž je projevem uznání a úcty. Po úvodním dějství a nastínění příběhu následuje, stejně jako při výstavbě literárního díla, zápletka se všemi konflikty a dějovými překážkami. Ve druhém jednání diváka opět probudí hudba za doprovodu smyčců, lesních rohů a trubek ohlašujících naši účast na zámeckém dvoře. První scénu druhého dějství vnímáme opět nejdříve sluchem. Tradiční zámecká hudba je v klidném a rozvázném tempu. Na scéně se objevují kuchtíci a zámečtí služebníci nesoucí jídlo, v jejichž čele stojí vedoucí kuchtička, která stojí nejvýše v pracovní hierarchii kuchařů. Zámecké služebnictvo z kuchyně má na sobě tradiční oblečení – bílý oděv se zástěrou, tmavě hnědé kalhoty. Jejich výstup je velmi krátký – proběhnou po scéně velmi rychle se strachem z vedoucí kuchařky, která je jim v patách. Ze scény číší stres, napětí a velké přípravy na zámeckou hostinu. Na scéně zůstává vedoucí kuchtička, za níž přichází Strýček Váňa. Jejich dialog se týká pobuřujícího vztahu Prince s Rusalkou. Oba dva dávají najevo nesympatie k této bytosti, již považují za ďábelskou. Zastupují názor celého lidského rodu na Rusalku, vyjma Prince, a dávají najevo vnímání její osoby jako bezduché ženy, v jejichž žilách nekoluje lidská krev. Kuchtička se Strýčkem chtějí, aby Princ vyhnal Rusalku ze zámku. Lidé nerozlišují dobro a zlo (kontrast Rusalky jako postavy/charakteru a vnímání její role a jejího postavení). Nikdo jí nerozumí – jak by také mohl, když Rusalka nedokáže mluvit. Nemůže jim vysvětlit svůj počín, důvod proč nemluví, svá přání a upřímný důvod její lásky k Princovi. V očích lidí jakoby však něco tajila – tak lidský rod vnímá

němotu – jako snahu skrývat tajemství, která nejsou žádána, protože se jich lidský druh bojí (nemá jistotu, je na pochybách a neumí si zodpovědět své otázky). Zároveň zde můžeme narazit na stereotyp, že každý z nás tají něco, zač se stydí – v případě Rusalky to být jakýsi „dábelský původ“, za nějž ji všichni odsuzují, a čarovné schopnosti. Rusalka je dle nich zakletá, uvězněná v čarovné moci, s níž není radno si zahrávat. Na druhou stranu se služebnictvo bojí o svého Prince, nepřejí mu zatracení. Mají k němu tedy úctu a respekt, jaký si zaslouží.

Na scénu přichází Rusalka a Princ – oba dva na sobě mají vznešené slavnostní šaty. Rusalka je oděna do lesklých, zdobených fialových šatů. Tato barva je pro ni v lidském světě zcela příznačná. Fialová symbolizuje duchovno, srdečnost i určitý typ „spirituality“. Je výsledkem spojení modré a červené barvy (klidu, míru a napětí, energie). Jakoby konečně byla šťastná, dosáhla stavu vyrovnaní, nicméně tyto barvy stále připomínají její původ a červená zároveň vyvolává napětí, které se zanedlouho objeví. Princ má na sobě zlatý šat svatební. Spolu vypadají jako ženich a nevěsta, přesto všechno si Princ však není jist svými city ke krásné vodní víle. Je však vůbec možné lásce porozumět? Přes Rusalčinu tajemnost, její chlad a smutek je však z přítomnosti milenců cítit vášeň, naléhavost a vzrušení, což vyvěrá již ze samotné podstaty toho, že Princ touží zjistit, kým Rusalka doopravdy je a co skrývá. Princ na tomto místě představuje mýtus muže-dobývatele, který k uspokojení své touhy potřebuje dobýt svou vyvolenou. Zároveň si tím tradičně potvrzuje své mužství.<sup>154</sup> Princ se však mžikem vteřiny mění v zoufale nešťastného muže, který si není schopen zodpovědět tolik otázek – tato scéna nám ukazuje, že láska má mnoho podob. Právě v tento okamžik přichází na scénu Cizí kněžna, již můžeme brát jako dočasné řešení Princovi závažné situace. Tato scéna, již vévodí vášeň, napětí a emoce, je po všech stránkách mistrovská. Přestože Princ končí v Rusalčině objetí, při zaslechnutí hlasu Cizí kněžny, jenž je britký, drsný a přitažlivý, se od Rusalky odvrací. Cizí kněžna ve své árii Princovi oznámí, že kvůli Rusalce zanedbává svou roli hostitele. Zároveň prohodí poznámku o nedostacích vodní víly. Zavrhuje ji jako osobu nehodnou lidské duše. Princ její teze přijímá – na jednu stranu je zde vnímán jako velmi krutý muž, nicméně přijetí slov krásné Cizí kněžny je

---

<sup>154</sup> Podoba lásky a jejího kódu se v průběhu staletí proměňovala. Ve své knize *Láska jako vášeň* (2002) o tom pojednává N. Luhmann. Například ve středověku byla láska přístupná pouze osobám, jež patřily do téže společenské vrstvy. 17. století preferuje kód lásky jako vášně. Muž je oním dobytvelem ženy, jejíž úlohou je bezpodmínečně sebedoprobení se milovanému. 18. století je typické romantickou láskou, ve století 19. je zase důležité najít u milované osoby potvrzení své vlastní identity. Z uvedení těchto argumentů je možné zasadit Rusalčin příběh na přelom 17. a 18. století.



pro něj jediným existenciálním východiskem z jeho současné situace. Jeho počínání se může zdát možná marnivé, ale je jediné možné. Omluvou jeho počínání může být charakter lásky samotné, v níž lidé často dělají bláznivé věci, kterým posléze ani sami nerozumí. Znamé klišé, že láska je mocná čarodějka, má v celém příběhu své nezastupitelné místo.

Rusalce jakoby pukalo srdce. Při písni Cizí kněžna stojí pozičně mezi ústřední dvojicí. Proxemikou a posturologií dal režisér najevo symbolickou roli Cizí kněžny, která je prostředníkem Princovy lásky s Rusalkou. Představuje svod, jenž stojí mezi nimi. Záleží však jen na ní, jak Princova láska dopadne? Princovy oči se střetávají s očima Cizí kněžny. Jeho árie začala klidně a rozváženě – pohledem na Cizí kněžnu se však zrychluje tempo, hudba je hlasitá. Veškeré symbolické prostředky a hudba korespondují s Princovými emocemi, Princ chce zažít pocity vášně. Rusalka se ho snaží zastavit, poprvé se však setkává s Princovým direktivním odmítnutím – odstrkuje ji od sebe a posílá ji, aby se šla převléct na ples. Doposud Rusalka věřila v čistotu a krásu jejich lásky, ale s prvním hrubým posunkem přišly také pochybnosti jejího rozhodnutí. V tomto okamžiku si Rusalka začíná uvědomovat svou chybu. Proroctví Vodníka a jejich sester se začíná naplňovat, když Princ odchází s Cizí kněžnou ruku v ruce.

Rusalka nevěří svým očím – hudba se mění, jakoby nad ní stahovala mračna (činely konotují blesky a housle představují kapky vody). Znovu jsme svědky rychlé změny scény. Trubky třikrát (magické číslo) ohlašují přechod – jsme na zámeckém svatebním obřadu. Na zámku je po delší době využito kulis – jsou zde schody vedoucí na balkon (vyvýšené místo, z něž Princ shlíží dolů na tanečníky). Svatebčané na sobě mají zlato-bílé šaty (barva lesku, bohatství, vrchnosti a šlechtnosti), z jejich tance číší klid a ladnost. Vysoká melodie ohlašuje radostnou událost. Princ má na sobě bílé šaty, za zvuků hudby odchází, melodie graduje (desrescendo), mění se téma a na scénu přichází Vodník.

Vodníkově téma připomíná Rusalčin žalostný osud. V árii „*Stokrát bys byla člověkem*“ upozorňuje na to, že i kdyby měl Rusalku člověk stokrát rád, navždy ho nemůže upoutat. Impresionisticky pojímá lásku jako pomíjivý, nestálý a prchavý cit. Opakuje se zde klišé, že láska je mocná čarodějka a nikdy nevíme, kdy nás překvapí. Ve svém srdceryvném otcovském projevu zpívá o návratu Rusalky ke svým družkám. V jeho očích jí však již není velké pomoci – potvrzuje definitivu jejího osudu. Rusalka

propadla prokletí života – opakuje se zde motiv „*ubohé Rusalky bledé, v nádheru světa zakleté...*“.

Znovu se ocitáme na zámku, kde za zvuků radostné árie „*Květiny bílé po cestě*“ svatebčané hází symbolické bílé květy po cestě (simultánní označování), kde bílá symbolizuje něhu, krásu a čistotu. Barva odkazuje na čistou a neposkvřenou lásku, jež by měla být vždy upřímná. V bílém šatu se závojem přichází Rusalka. Svatebčané se klaní nevěstě a ženichovi, vzdávají úctu svým nadřízeným na zámeckém dvoře. Na svatbě se náhle zjevuje Vodník a Cizí kněžna. Svatebčané Princí podávají symbolické rudé růže (odkaz na Cizí kněžnu), které Princ při Vodníkových slovech „*Běda, běda, běda*“ předává Cizí kněžně a opouští Rusalku.

Bubny ohlašují změnu tématu – na scéně se Rusalka objevuje v mlze, motá se jí hlava, nejdříve slyší Vodníka, následně ho i vidí. Rusalka si konečně plně uvědomuje, jakého člověka to poznala. Vodník ji jako otec laská, hladí a utěšuje. Rusalka si uvědomuje, že Cizí kněžna Prince získala divokou lidskou krásou, jež je přisuzována pouze člověku. Na tomto místě je vidět nenávisť světa nadpřirozených bytostí vzhledem k lidskému rodu. Bytosti vodního světa nahlíží na svět lidí a člověčenství jako takové negativně. Opět zde narážíme na různorodost pojetí lásky, která může být divoká, vášnivá, romantická, platonická atd. V každém případě zároveň šťastná (naplněná) a nešťastná (nenaplněná).

Rusalka podtrhuje uvědomění si svého osudu písní, v níž běduje nad svým osudem: „*ženou ni vůlou nemohu být, nemohu zemřít, nemohu žít*“. Její bezvýchodné situaci nepomáhá ani opakování zámecké hudby, kterou v dále slyší. Před sebou vidí Prince s Cizí kněžnou, jak se líbají – poprvé je svědkem svého neštěstí. Žádá svého otce o spasení.

Princ je náhle okouzlen Cizí kněžnou. Je jejím oddaným otrokem, zcela se jí oddává. Vyzývá ji, aby byla jeho „*žhavým požárem, kde dosud luny svit plál bílý*“. Cizí kněžna se v Princí snaží vyvolat ještě větší napětí a žádá si odpověď na otázku, co bude dál, až ho svým žarem popálí a odejde? Princ ji slibuje, že ona je tou pravou, pro ni rád strhá všechny svazky.

Cizí kněžna ho získala svou vášní, krásou a vším, co je v lásce nejvíce pomíjivé. Tím, co není věčné tak, jako sama láska. Rusalka však bojuje o svou lásku, nevzdává se jí, snaží se Prince zastavit, ale ten ji uráží, mrazí ho její dotyky. Rusalka odchází a v závěrečné scéně zůstává Princ s Cizí kněžnou. V pozadí jim zní Vodníkův hlas, jenž

Prince proklíná a ironicky ho vybízí, ať rychle spěchá do náruče jiné, protože Rusalčině objetí již stejně neunikne. Strhává Rusalka do vodní hlubiny.

Druhé dějství končí jako první jednání stejnou změtí pocitů obsahujících zmatení, pochyby a malátnost, avšak tentokrát jsou přisouzeny Princovi, který byl na konci prvního dějství Rusalce oporou. Princ se točí jako by byl začarován. Pomoc však hledá u Cizí kněžny, již žádá o spasení před tajemnou nocí. Ta je však pobavena Princovými pocity, s nimiž nechce mít nic společného, hází po něm rudé peří (symbol opovržení) a za divokého smíchu se slovy: „*v hlubinu pekla bezejmennou, pospěšte za svou vyvolenou*“ ho posílá pryč. Princ upadá a scéna se zavírá (1 hodina 40 minut).

### 2.1.6 3. dějství

Závěrečné třetí dějství se svým místním zasazením vrací zpět na začátek. Smyčcové sólo začíná v mírném tempu, posléze naléhavě graduje a přechází do svižného rytmu, až znovu uléhá do klidu. V dále divák spatřuje modré světélko, jakýsi záblesk vodní hladiny. Smyčcům přizvukují zobcové flétny, jež sviští jako les. Cestou ze zámku přes les se za zvuku dlouhého instrumentálního sóla ocitáme ve vodě, na jejím samém dnu a dozvídáme se, že Rusalku pohltila vodní hlubina. Její šat je příznačný pro vykořenění a existenciální pocity. Na sobě má dlouhé šedé šaty symbolizující všednost, obyčejnost, postavení mezi dobrem a zlem, nezajímavost a přemýšlivost. Je bledá, má popelavé vlasy a v jejích očích vyhaslo světlo. Rusalka ve své písni využívá kontrastního motivu života a smrti – ptá se: „*Proč nezhyju*“. Její bezvýchodná situace a tragický osud je umocněn nejen jejími slovy a kostým, ale také technickými prostředky. Reflektor na jevišti oslňuje pouze ji. Ačkoliv je světlo symbolem naděje, v tomto záběru má simultánně označovat to, co je řečeno. Jako bychom Rusalku viděli pod drobnohledem – spatřujeme znovu veškeré oběti, které podstoupila kvůli lásce k Princovi, její štěstí, ale i zklamání a zradu. Rusalka si je vědoma svého žalostného osudu a odsudku kvůli své lásce, obojí přijímá – konečně slovy vyřkla uvědomění si své chyby, prozřela. Přesto všechno však ani kouskem duše na chvíli nelituje toho, že mohla mít lidskou duši skýtající nesmírné bohatství. Člověk je v očích Rusalky nazírán jako šťastná bytost, jež může ve svém životě vše. Racionalita je v Rusalčině příběhu dána zcela stranou, a to především v jejím pohledu na lidský druh. Optikou dnešního čtenáře se může člověk v Rusalčině pojetí jevit jako bůh – někdo, komu lidé přisuzují neskutečnou moc a sílu, ať už má jakoukoliv podobu (víra v boha jako postavu shůry,

víra ve věc, víra v člověka atd.). Z dálky na Rusalku pohlíží její sestry, hlubinou se rozléhá její pevný hlas (voda je zde zobrazena jako nekonečný prostor).

Rusalka stojí na vyvýšeném místě, odkud hledí na své tančící sestry, které ji v závěru písně obklopují. Rusalka ve svém žalu upadá, scéna se halí do tmavého hávu a objevuje se Ježibaba, která má pro Rusalku radu. Přišla však zcela sama – jako by vyslyšela její žal a prosby. Zjevuje se za ní, dotýká se jí. Za ní se jako plazi plíží její pomocníci. Ježibaba Rusalku nabízí pomoc – její prokletí prolomí pouze lidskou krví (motiv krve je častým pohádkovým motivem). Přestože jsou Rusalka s Ježibabou ze světa nadpřirozených bytostí, jejich postavy jsou protikladné. Proti sobě stojí Rusalka v měsíčním svitu a Ježibaba, již zahaluje rudá záře (2 póly). Nástrojem Rusalčina uzdravení se stává dýka – magický prvek se symbolickou mocí. Její čepel se třpytí stejně jako Rusalčin šat. Rusalka však dýku odmítá, zahazuje ji a nepřijímá. V tomto okamžiku se staví proti svému osudu, tak jako předtím se rozhodla jednat dle svého vlastního uvážení, ať už to stojí, co to stojí. Odmítnutí rady Ježibaby zakončuje Rusalka ve své árii zdviženou rukou jako vítěz. Má zcela jasno v tom, co chce udělat. Nesouhlas Ježibaby s Rusalčíným jednáním a obecně protiklad obou postav je zde znázorněn proxemikou. Postavy stojí opovržlivě zády k sobě – Ježibaba je uražena, nechápe Rusalčino rozhodnutí. Rusalka si za ním naopak stojí. Dochází zde k nepochopení postav – Rusalka chce od Ježibaby pomoci, ale nikoliv za takovou cenu. Ježibaba jí ale nenabízí jinou možnost, proto zmizí v mlze.

Rusalka zpívá o samotě. Všude kolem ní je modro jako v hlubinách, je na dně – a to není metafora, nýbrž naprostá realita. Je na dně mořských hlubin, ale zároveň je na dně psychickém. V tomto okamžiku přicházejí ostatní lesní žinky, jež zpívají jako chór. Jednou ladně tančí jako baletky, jindy rejdí v rychlém tempu kolem Rusalky a snaží se jí zatratit, posílají ji za bludičkami do bažin, kde má svým světélkem svádět lidi do záhuby. Rusalka mizí a scéna zhasíná.

Za doprovodu hudby se divák nyní nachází v jiném prostředí, jehož změna je častá. Element vody vyměnily země a vzduch, přičemž každý z nich má svou sílu a místo, o čemž hovoří již starověcí filosofové. Čtveřice živlů představuje prazáklad světa. Na scéně se podruhé objevuje Strýček Váňa s Kuchtičkou, jež spolu hovoří o Princově zmatení. Kuchtička se bojí jít do tajemného lesa (bojácnost vyvěrá z její ženské podstaty), nicméně nakonec se Strýčkem jde žádat Ježibabu o pomoc. Jsou poslíčky zpráv od staré Háty (paralela k pohádkové čarodějnici), která od ní chce radu

co dělat s „poblázněným“ Princem. Celý zámek si myslí, že Rusalka zmizela, protože se propadla do pekel. V jejích očích je to proradná kouzelnice, která Prince očarovala magickou silou – netuší však, že jí je právě láska. Jejich slova ale již nemůže vydržet Vodník, který se zjevuje jako modrý záblesk. Odsuzuje jejich lež a netěší ho, že se dočkal takové křivdy. Pravdou je, že Princ „*sám ji zradil, uvrh' ji v prokletí*“. Svými slovy „*Pomstím se, postím*“ vyhání Strýčka Váňu s Kuchtičkou z lesů. Scéna končí prudkým smíchem Ježibaby: „*cha cha chááá*“, která je potěšena Vodníkovou odplatou lidskému druhu. Její pohrdání lidským rodem je zjevné také ve scéně, kdy se Kuchtička bojí, že jí chce sníst. Ježibaba však nestojí o takovou pečení a vzkazuje jim: „*pro peklo ať roste, prokletý rod váš*“.

Ocitáme se v prostředí svatojánské noci. Triangl ohlašuje příchod bludiček a lesních vil, jež tančí v lese v krásných pastelových šatech. Zpívají o svých zlatých vláscích. V této kouzelné moci plné čarování a milostné magie se na scéně objevuje změť všech barev: zelená, modrá, žlutá, růžová. Lesní žínky v této noci rejdí a zpívají jako divoženky, divoce se točí dokola (synchronně: tři skupiny se točí a tři stojí – magičnost čísla tři). Na scéně se spolu s nimi zjevuje Vodník, jako vždy nečekaně a znenadání, narušuje rej lesních vil a snaží se je zastavit. Má trápení s Rusalkou a rád by se o něj podělil. Lesní víly ho vyslyší a chtějí mu pomoci – v této scéně je zajímavé, že samotné kulisy často vytváří jednoduše sami herci, a to skrze svá těla. Lesní víly zůstávají samy a uvědomují si, že Rusalce musí být jako sestry nápomocny. Tyto ponuré, smutné a emotivní scény vždy velmi ladně a nenásilně, zároveň však dramaticky, přecházejí do scény další. Vysokou zásluhu na tomto aspektu má mimo herců a hudby také osvětlovač, který ve vhodném okamžiku vypne reflektor a v zápětí osvítí pouze hlavní činitele děje na scéně. Jindy si hraje s odleskem různých barev, jejich intenzitou a úhlem tak, aby dotvořil harmonii všech kódů.

Nacházíme se opět v lese, kde Princ hledá svou bílou laň. Z naléhavého hledání je zprvu rozčilen, což dává najevo svým rozkročeným postojem. Následně je zlomený svými pocity a padá k zemi. Na sobě má černý drahý šat, dokola vyšívaný zlatými nitkami. Jeho oděv je šatem smutečným, pohřebním – jako by se vydal na svou poslední cestu. Divák tedy může tušit, co bude následovat, neboť mu Princ dává dostatečně mnoho náznaků, kam se děj bude ubírat. Stejně tak jako v prvním dějství i v závěrečné části opery Princ uléhá na louku a zahalen smutkem usíná. Na tomto místě se uzavírá kruhová kompozice díla, kdy se Princ opět probouzí jako omámený a vzpomíná si, že

zde přesně onehdy byl, když poprvé spatřil Rusalku. Scéna se halí do modré chladné barvy – Princ je nedočkavý, ví, že je Rusalka v jeho blízkosti. Ptá se, zda je živa, či nikoliv. Princ opět upadá do snu. Oba světy se v závěrečné scéně znovu potkávají, stejně jako na začátku.

Harfa a strunné nástroje ohlašují příchod Rusalky, která má na hlavě bílé světélko. Je nádherná jako hvězda. Na sobě má bílý šat plný naděje a světla, který stojí v kontrastu oproti Princovu oděvu. Rusalka přichází k Princovi a poprvé ho oslovuje domáckým hypokorismem „*Miláčku*“. Princ se s úsměvem probouzí a spatřuje Rusalku, vzápětí je všude tma a Rusalka se najednou zjevuje na zcela jiném místě (princip světla a tmy). Stížená kletbou se Rusalka stala pouhým těkajícím přízrakem a nositelem smrti. Princ, vědom si své viny a kletby, již na sebe uvalil, ji prosí o spasení – Rusalka však tuto úlohu nemůže přijmout, ani nechce. Opět se ztrácí ve tmě a zjevuje se od něj stále dál. Divák tak na scéně vidí Prince a pomíjivé záblesky, v nichž se střídá tma a Rusalčin obličej. Rusalka se zjevuje vždy ze tmy – je vážně jako vidina, jako prchavý a nedotknutelný okamžik. Princ poslouchá Rusalčina slova, je velmi nervózní, stále se vrtkavě pohybuje po zemi (vyjádření nestálosti jeho osudu). Nyní je ústřední dvojice u sebe – Princ klečí před Rusalkou, je jí zcela oddán a čeká na vysvobození. Paradoxně ho očekává od ženy, již zradil a které ublížil. Princ se k Rusalce plíží – chce jí být co nejbliže. Ze scény číší obrovská neutuchající touha umocněná slovy „*Libej mne, libej, mír mi přej*“. Princ nedá Rusalčiných upozornění, Rusalka však stojí před ním s rukou vztaženou před sebou, má otevřenou dlaň (symbol výstrahy, pozoru a varování). Její láska je však silnější, proto přichází k ležícímu Princovi a dlouze ho políbí, čímž mu opět vyznává svou lásku a dává mu odpuštění. V pozoru jsou veškeré nástroje: bubny, činely, trubky, triangl – instrumentální změť koresponduje s Princovými pocity a jeho rozpolžením: láska, milování, zrada, pravda, smutek, žal, spasení a smrt. Princ dokončuje svou árii slovy: „*ať tvé polibky hřích můj posvěť*“ – žádá o odpuštění, aby dosáhl spasení a došel míru. Při druhém polibku bubny ohlašují Princovu smírnou smrt. Rusalka slyší Vodníkův hlas, který běduje nad jejím osudem a připomíná jí, že Princova smrt je marná, protože ji z její kletby nevysvobodí. Zároveň dává najevo špatnost nečistého lidského světa: „*rodná voda naše, lidským rmutem zkalila se*“. Rusalka opouští Prince, stojí k němu zády, začíná se na scéně pohybovat, přičemž svou pravou ruku táhne stále za sebou – jako by si držela odstup od pravdy a od svého osudu, stejně jí již není pomoci. Nakonec se vrací k Princovi a vztahuje své ruce k bohu, modlí se za

jeho duši, přestože kvůli němu bude nadále sama trpět. Doznívají smyčcové nástroje, scéna tmavne a opera vyúsťuje do citlivé vnitřní očisty Rusalky: „*Rusalka Princi odpouští a dopřává jeho duši klid, aby sama ve své nesmrtelnosti odtrpěla zradu lidské touhy. V hlubokém smírném odpuštění a splynutí živlů nadpřirozených s duší lidskou je katarze příběhu o lásce, nesplnitelnosti, touze a smíru*“<sup>155</sup>. Divák již vidí pouze Rusalčino bílé světélko, jež dává naději, která umírá poslední – světlo je posledním vizuálním kontaktem diváka, posléze scéna zhasíná a zavírá se tajemný les. Padá krásně stříbrná opona, lesklá jako vodní hladina, na níž se odráží slunce, a diváci tleskají (2 hodiny a 30 minut).

### 2.1.7 Intertextualita

Tato kapitola více zohlední inspirační zdroje Rusalky, respektive vztah Kvapilova libreta k jiným textům, přičemž většina z nich již byla představena právě v kapitole pojednávající o literární složce opery. Záměrně využívám slova většina, protože „*odhalení intertextuality předpokládá obeznámenost s obsahem jiných textů dané kultury*“<sup>156</sup>. O dost těžší je odhalit tyto významy napříč jednotlivými kulturami. Výzkumník tak, stejně jako divák, nemusí rozeznat veškeré významy skrývající se v konkrétním díle.

Rusalka má několik možností čtení, což zvyšuje její sémantický potenciál. Dovolila jsem si Dvořákovo a Kvapilovo dílo srovnat s texty, jež jsou mi, byť už jen okrajově, známy. Konkrétně s německým dramatem *Potopený zvon* (1897), jenž pochází z pera G. Hauptmanna. Dále s autorskou pohádkou dánského spisovatele H. Ch. Andersena, známou pod názvem *Mořská ženka* (*Malá mořská víla* – 1836) a Wildovou pohádkou *Rybář a jeho duše* (1888). Zároveň nemohu opomenout české lidové zdroje, jakými jsou balady K. J. Erbena (zejména podobnost *Rusalky* s jeho básněmi *Lilie*, *Vodník* a *Zlatý kolovrat* – 1853 a 1861).

Nejstarším textem je autorská pohádka H. Ch. Andersena s názvem *Mořská ženka*. Dalo by se předpokládat, že veškeré další texty, zejména zahraniční, vycházejí z Andersenovy předlohy. Dějová linie *Mořské ženky* se v mnohých ohledech vymyká Rusalčině příběhu, o čemž vypovídá mnoho událostí a atributů pohádky, např. Princova nehoda na moři, při níž ho mořská víla zachránila, postavička z písku jako předobraz

---

<sup>155</sup> VÍTOVÁ, Eva. Obsah opery (závěr třetího dějství) v programu k uvedení Rusalky v Národním divadle v Praze r. 1998, s. 11.

<sup>156</sup> SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing a.s., 2014. s. 359. ISBN 978-80-247-3568-9.

lásky mořské víly, Princovo seznámení se s budoucí nevěstou – princeznou ze sousedního království atd. Hlavním rozdílem je však pojetí obou postav a jejich osudu. Osud Andersenovy víly se může zdát tragičtější než Rusalčin – víla ještě předtím, než svého Prince uvidí poprvé, zažívá bolestné chvíle, a to kdykoliv vyplave na hladinu a dívá se, jak Princ oslavuje své narozeniny, tančí, loví atd., a to vše bez její přítomnosti. Zároveň zažívá nesmírná muka v podobě obětí za to, že se mohla stát člověkem. Každý krok na zemi ji bodá jako rána dýkou, ztráta hlasu ji izoluje od lidského světa a nenaplnění její lásky ji má stát zatracení. Andersen neustále opakuje tragiku utrpení mořské ženky, která snáší vše kvůli někomu, kdo o jejích obětech nemá nejmenší tušení. Oproti tomu je zase závěrečné vyznění *Rusalky* tragičtější než Andersenovy *Mořské ženky*. Rusalčin osud je definitivní. Poté, co odmítne možnost vykoupení, se stává navždy putující bludičkou. Oproti tomu Andersen vtiskl své víle naději získat nesmrtelnou duši, a to skrze dobré skutky, jež bude po dobu 300 let vykonávat u sester vzduchu. Mořská ženka dánského spisovatele si také mohla vybrat, jak její příběh skončí – buď Prince zabije, nebo se navždy stane mořskou pěnou. Prince nezabila nejen z lásky k němu, ale také z bezelstného důvodu – přála mu štěstí s jeho manželkou, s níž sdílel královské lože. Sama se vrhla do moře s pocitem, že bude navždy už jen mořská pěna. Andersen ji však za bezelstný, upřímný a sebeobětující čin povýšil k sestřím vzduchu a dal jí naději na lepší život. Dvořákova *Rusalka* sice měla také na výběr, ale její polibky byly tou smrtonosnou zbraní. Jednala ve jménu sebeobětující a sebezničující lásky, za níž dostala věčné zatracení. Právě v tomto bodu narážíme na podobnost s českou erbenovskou látkou, kdy za porušení přirozeného řádu věcí následuje trest a pokání.

S německou látkou G. Hauptmanna sdílí *Rusalka* charakteristiku pohádkového dramatu, lyrismus a básnické umění. Zároveň nám Hauptmann nabízí přírodu, v níž vystupují mj. také Mořské ženky, Vodník a Ježibaba. Přičemž právě poslední dva zmíněné charaktery mají podobné vlastnosti s protagonisty Vodníka a Ježibaby v *Rusalce*. Hauptmannův Vodník je možná navíc jízlivý, zarputilý a drsný, působí jako morous.

O Rusalčině podobnosti s pohádkou O. Wilda s názvem *Rybář a jeho duše* hovořil již I. Vojtěchovský, G. Chew a M. Štědroň (viz kapitola 2.1.1). Mimo hlavního motivu se Wildova pohádka podobá *Rusalce* zvláště v některých dějových drobnostech. Rybářova jediná možnost k získání mořské panny je zbavit se lidské duše. Pro radu jde



nejprve ke knězi, který ho odmítne, následně zkouší štěstí u Čarodějnice. Ta mu ráda pomůže, avšak ne zadarmo.<sup>157</sup> Paralelu s Rusalkou spatřuji v dialogu Rusalky a Vodníka v 1. dějství. Otec hlubin se své dceři snaží poradit, nicméně ta ho odmítá a obrací se na Čarodějnici, která její přání za úplatu vyslyší: „*Pomohu-li, co mi dáš?*“.

Pro mne posledními texty, v nichž můžeme nalézt návaznost na *Rusalku*, představují balady K. J. Erbena ze sbírky *Kytice*. Konkrétně se jedná o *Vodníka*, *Zlatý kolovrat* a *Lilii* – 14. baladu, která byla přidána až do druhého vydání sbírky. Se všemi básněmi *Rusalka* sdílí čaroucnou moc přírody, její vykreslení, některé charaktery, brilantnost básnické řeči a etický podtext díla. Erben svým postavám vtiskuje za každých okolností „lidskou“ podobu. Taktéž pozitivní vyznění tragického příběhu je oběma autorům vlastní. Motiv viny a trestu je přítomen především v Erbenově *Vodníkovi*. Rusalka je v Princových očích bílou laní – stejné němé a krásné zvíře přivedlo lovce k bílé lilii, jež se stala jeho ženou (*Lilie*). Právě názory na spojitost s erbenovskou tradicí byly v minulosti dosti protichůdné – například A. Stich došel k závěru, že „*erbenovské noty v Rusalce nenalézáme*“ a přihlášení Kvapila k erbenovské tradici považoval za „*projev jisté autosugesce, vyvolané vztahem Dvořákovým k Erbenovu dílu obecně*“<sup>158</sup>. Oproti tomu se ve stejné době vyjadřuje I. Vojtěchovský, a to ve Dvořákův prospěch. Hovoří o tom, že „*Rusalka přirozené zázemí baladiky Erbenovy nezapírá*“<sup>159</sup>.

*Rusalka* se všemi výše uvedenými odkazy pracuje, ať již ve větší či menší míře, přičemž využívá definice pohádkového dramatu, jednotlivých charakterů a jejich vlastností, hlavního dějového motivu a dalších dějových drobností. Zároveň posouvá význam tragičnosti převzatý od H. Ch. Andersena, a to v obou směrech (*Rusalky* tragický osud a definitivní konec X opakující se utrpení malé mořské ženky a její nadějeplný závěr). Zcela naopak opera pracuje s prvkem zesvětštění O. Wilda. Co se týče návaznosti příběhu na českou lidovou tradici, názory na ni jsou různorodé – nikdo však *Rusalce* neupře smutný průběh děje a tragický závěr charakteristický právě pro českou baladu. S tou erbenovskou navíc pracuje s odkazem trestu a pokání. V Erbenově pojetí má však každý člověk možnost vykoupení, i když pochybí víckrát než jednou.

---

<sup>157</sup> WILDE, Oscar: *Rybář a jeho duše*. In: *Šťastný princ a jiné pohádky*. Ed. Lukáš Rous. Přeložil J. Z. Novák. Praha: Sloart, 1997. ISBN 80-7209-049-6.

<sup>158</sup> STICH, Alexandr. *Kvapilova Rusalka jako jazykový, slohový a literární fenomén*. *Estetika XXIX* (3/1992), s. 20.

<sup>159</sup> VOJTĚCH, Ivan. *K dramaturgii Dvořákovy Rusalky*. In: *Rozpravy*. Praha: Dauphin, 1998. s. 35. ISBN 80-86019-71-3.

## 2.1.8 Ideologické pozadí sdělení

V odhalení ideologie sdělení spočívá analýza třetího stupně označování, při níž si výzkumník klade otázky typu: Jaká je interpretace textu v souvislosti s tradičními hodnotami společnosti? Existuje návod, jak dané sdělení číst? Co je v textu v rámci hodnotového systému zdůrazněno a co naopak potlačeno? Jsou ve sdělení zakódovány významy, pro jejichž dekodování je nezbytná znalost určitého společenství, kultury? Zároveň je důležité si uvědomit, komu je text primárně určen – k jakému čtenáři se obrací a co je jeho sdělením. Je text otevřený dalším interpretacím, či nikoliv a obsahuje tzv. orientátory, jež diváka vedou k preferovanému čtení?<sup>160</sup>

Zprvu je nutné podotknout, že jakékoliv představení, ať již operní, muzikálové či činoherní, by bez diváka neexistovalo. Vztah herec-divák je předpokladem pro interakci. Člověk se však musí své role posluchače zhostit zcela dobrovolně, proto v rámci této práce hovoříme o aktivním publiku, jež se samo rozhodne navštívit umělecké představení. Již samotná lidská iniciativa je opodstatněná – člověk se chce kulturně obohatit, rozšířit si své obzory, vzdělávat se, socializovat atd. Zároveň však hledá oddych od reality všedního dne, zábavu a relaxaci. Jak uvádí E. Vítová: „*Opera však byla ve své jevištní realizaci vždy náročná, a tak nemohla „zlidovět“. Vždy byla zábavou vyšší společnosti, a tím se vázala na honosná dvorská a zámecká operní divadla, v nichž lóže byly dědičně vyabonované bohatým rodům, parter patřil návštěvníkům z „nižších kruhů“<sup>161</sup>*. V souvislosti s vývojem společnosti, technickým pokrokem a zároveň zvýšením požadavků na kvalitu jevištních realizací, se dle mého úsudku opera stala etablovanějším žánrem určeným však pro vzdělanou veřejnost. Díky mediálnímu propojení celého světa se opera stala nadnárodním útvarům a dnes tak již můžeme navštívit operu italskou, německou i španělskou. Přesto všechno se domnívám, že operní publikum pomalu ale jistě upadá, a to také v souvislosti se vznikem operních inscenací na DVD, filmů a jiných ztvárnění, které tomuto žánru na hodnotě nepřidávají. V případě *Rusalky* by mi především filmoví tvůrci opery mohli oponovat, někteří by ale se mnou s přihlédnutím k muzikálovému zpracování a dalším světovým jevištním realizacím sympatizovali. Osobně nepředpokládám různorodost a nesourodost operního publika, neboť pracuji s ideou, že pokud již někdo navštíví operu, zcela zodpovědně přijme svou sociální roli, jež je v rámci tohoto žánru velmi specifická, a s ní spojené

<sup>160</sup> SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií*. vyd. 1. Praha: Grada Publishing a.s., 2014. s. 377. ISBN 978-80-247-3568-9.

<sup>161</sup> VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. vyd. 1. Praha: Albatros, 2005. s. 16. ISBN 80-00-01788-1.

vzorce chování, pravidla a konvence. Operní diváci na sebe také vzájemně působí – každý na herecký akt může reagovat jinak – v mé osobní perspektivě náhledu na diváka ale nepředpokládám jev zvaný sociální facilitace<sup>162</sup>, kdy dochází kvůli chování jednoho člověka k lavinové reakci.

Hodnotový systém uplatňující se v opeře je vzhledem k době jejího uvedení plně v souladu s tehdejší atmosférou a ideologickým zázemím společnosti. *Rusalka* je považována za národní klenot české hudby, jež vychází z tradic lidového folkloru (návaznost na K. J. Erbena a B. Němcovou). Každý národ chtěl mít v minulosti svůj „mýtus“ – tedy příběh, jenž by ho zasazoval do dějin světa. Taktéž český národ „chtěl někam patřit“ a mít své hrdiny, které by historie mohla opěvovat. Stejně tak jako vznikly například ruské byliny, španělský epos aj. příběhy, vznikla také „naše“ *Rusalka*.

Opera je protknuta hodnotami, z nichž jsou některé dominantní i ve 21. století. Kvapil s Dvořákem vtiskli opeře důraz na život, kterého by si měl každý vážit, neboť mu dává svobodu (další z hodnot) skýtající možnost samostatně se rozhodovat a další nikdy nekončící možnosti, mimo jiné také právě lásku, jejíž sebezničující a sebeobětující podoba je ústředním tématem opery. Láska je zde pojímána jako všemocná přírodní síla, jež je schopna prolomit všechna kouzla. Mimo lásky k člověku je zde vyzdvihnuta také láska k rodině (sourozenecká, rodičovská) a láska přírody k člověku a člověka k přírodě. Rodina je dalším atributem, na nějž je kladen velký důraz (starostlivý otec Vodník, soucitné sestry, chápající a výchovná „teta“ Ježibaba). Nejdůležitější se však zdá být sama příroda a náboženství, o čemž vypovídají repliky jednotlivých postav, jejich charakteru i chování. Příroda je zde zastoupena světem nadpřirozených bytostí, v nichž nedochází k marnivým bojům tak, jako ve světě lidí. Především postava Ježibaby hovoří o vykořenění člověka z přírody, který z ní byl stvořen a nyní se jí „odvděčuje“ svými lidskými hříchy (viz kapitola 2.1.3). Kvapil s Dvořákem chápali lidské odvrácení od přírody čistě duchovně – svými hříchy se lidský druh na hony vzdaluje krásné čisté přírodě. Toto téma se jeví o to víc aktuálně právě dnes, kdy můžeme pojímat souvislost člověka s přírodou čistě biologicky, tedy že člověk byl zrozen z přírody, žil v ní, ale následně ji opustil vlivem společenské, technické a průmyslové revoluce, aby se nakonec postavil proti ní. Promluvy Ježibaby si tak divák může dát do souvislosti s historickým vývojem naší země, jež prošla nejen revolucemi, ale také násilím a válkami. *Rusalka* je nikoli jen z tohoto důvodu velmi

---

<sup>162</sup> Tento jev je více popsán například v: HYVNAR. Jan a Stanislav PERKNER. *Řeč dramatu*. vyd. 1. Praha: Horizont, 1987, s. 176.

nadčasové dílo. Svět přírody je v ní navíc vyličen jako majestátní prostor plný čistoty v kontrastu se světem lidským, jenž je zkalen hříchy, naplněný zlobou, sobeckostí a předsudky. Z toho důvodu jejich střetnutí končí tragicky. Je však možné, že současný divák si hluboký podtext díla neuvědomí, neboť je sám součástí „mediálního a životního marastu“ nynější společnosti, jež se do velké míry podobá lidskému světu tak, jak je prezentován v opeře. Národní společnost neustále prochází transformací, a to nejen ekonomicko-politickou, ale i kulturně-morální. Člověk má v dnešní době tolik způsobů seberealizace, možností nabytí vlastní identity atd., až neví, co si vybrat. Z toho důvodu mnozí sociologové hovoří o krizi hodnot s ohledem na historii naší země a vývoj západních společností. Mezi „zbylé“ hodnoty, jež jsou ve společnosti 21. století prosazovány dominantní mocenskou skupinou, dle mého názoru patří zdraví (život), moc, štěstí, úspěch, peníze, kariéra (profese), láska a rodina.<sup>163</sup> Je otázkou, zda na pomyslném stupni vítězů stojí také demokracie, svoboda, právo a spravedlnost.

Publikum si z nabízených významů může vzít pouze to, co uzná za vhodné. Každá interpretace je subjektivní, osobně však považuji Rusalčin příběh za bravurně vystavěný, neboť repliky jednotlivých postav (libreto), hudební složka, nonverbální komunikace, symbolické i technické prostředky záběru vedou diváka k preferovanému čtení, čemuž napomáhá i časté využití simultánního označování v průběhu děje. Jak to však vlastně autor původně myslel, ví jen on sám – při výkladu se tedy můžeme vždy držet pouze vlastních zkušeností, zažitých konvencí a pravidel, jež známe.

---

<sup>163</sup> Pořadí hodnot je založeno na subjektivním hodnocení autorky této práce.

## 2.2 Muzikál

Tato kapitola se zaměří na *Rusalku – muzikál*, přičemž bude částečně kopírovat strukturu představenou v rámci opery. Záměrně je využito slova částečně, neboť, ať již bude pojednávat o libretu, postavách, hudbě a jednotlivých jednání, již nebude zohledňovat prvky, jež má muzikál stejné s operou. Zároveň v rámci jednotlivých sémiotických systémů nebude představen obecný teoretický úvod z důvodu nadbytečnosti již zmíněných aspektů. Analýza muzikálu se naopak zaměří na odlišné pojetí jednotlivých postav, děje, hudby, symbolických a technických prostředků.

Muzikál je metakomunikací – komunikací o komunikaci, přičemž v případě *Rusalky* jde o přetváření originálu, nikoliv o věrné napodobení opery. Následující podkapitoly se budou snažit rozkrýt významy tohoto novodobého žánru, jež je obecně charakteristický mateřštinou, která spočívá nejen v rodné intonaci a společném užívání jazyka (jazyková praxe), ale vychází také ze sdílených zkušeností, zážitků, témat, povědomí atd., dále také emocionalitou a samotným příběhem. Právě kvůli výše zmíněným charakteristikám je muzikál žánr lokální, a tudíž neexportovatelný.<sup>164</sup> *Rusalka – muzikál* navíc využívá prvku přisuzovanému spíše americkému muzikálu – exotismu Západu (viz postava Cizí kněžny a její vnější i vnitřní charakteristika), který česká historie<sup>165</sup> tohoto žánru striktně odsuzuje: „Muzikál nelze dělat „o nás bez nás“, a tedy ani „o nich bez nich“, muzikál může vždycky mluvit jen za sebe; právě v autentičnosti výpovědi je jedna z podmínek muzikálu, právě ona jej odlišuje od exotické operety“<sup>166</sup>.

### 2.2.1 Libreto

Jak již bylo uvedeno v kapitole 1.1.3, autorem libreta muzikálu je Michael Prostějovský, který vycházel z Kvapilovy práce. Původní libreto opery bylo upraveno dle potřeb muzikálu a následně odsouhlaseno dědici libretisty Kvapila. Prostějovský tvrdí, že veškeré škrty a případná doplnění se nesou v duchu Kvapilova lyrismu a Dvořákovy hudby. Přestože Prostějovskému patří uznání za odvalu, s níž do úprav libreta šel, a také pochvala za zvýznamnění a dokreslení dramatičnosti některých scén, jež Kvapil nechal ustrnout (např. využití refrénu v písních: „*Jel mladý lovec*“, „*Byť měl*

<sup>164</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967. s. 37–41.

<sup>165</sup> Historie muzikálu je velmi bohatá, leč složitá. Z důvodu zaměření této práce se již o vývoji tohoto hudebního žánru nebudu více zmiňovat.

<sup>166</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967. s. 175.

*tě člověk stokrát rád*“ a v árii uvězněné Rusalky s názvem „*Necitelná vodní moc*“), dovolím si s jeho tezí polemizovat.

Prostějovského libreto bylo zkráceno na dvě padesátiminutová jednání, a to za účelem dosažení klasické muzikálové formy. Již vzhledem k tomu není dodrženo časové zasazení promluv jednotlivých postav do děje. Jazyk muzikálu oproti Kvapilovu upouští od básnických figur a tropů. Vzhledem k době uvedení muzikálu se Prostějovský ve větší míře vyvaroval archaismů a zastaralých výrazů (např. nahrazení archaického a poetického *jakž*, *klouče*, *již*, *hoch*, *klnout za novodobé* a všem srozumitelné: *snad*, *chlapec*, *už*, *nepřát*). Zároveň opakovaně vynechává rozmluvy a dialogy postav, které v díle nesou význam (navození lyrické atmosféry, vyhocení děje, znázornění symboliky/motivu atd.), vyjma rozmluvy Vodníka s lesními žínkami v 1. dějství. Jedná se například o vyjevení Rusalčiných hlubokých tužeb, jež svěřuje Vodníkovi: „*Chtěla bych od vás, hlubin těch se zbýti, člověkem být a v zlatém slunci žíti! Chtěla bych od vás, hlubin těch se zbýti.*“<sup>167</sup> Prostějovský jde v této scéně rovnou k věci a nechává Rusalku, ať svá přání vyjeví přímo, bez okolků: „*Chci člověkem být, smět poznat vroucí cit. Chci člověk být a v zlatém slunci žít.*“ Scéna, která postrádá napětí umocněné rozhovorem dvou postav, je také Rusalčina návštěva Ježibaby a prosba o pomoc. Absenci můžeme nalézt i při rozhovoru Hajného s Kuchtíkem, a to rovnou dvakrát. Poprvé při jejich rozmluvě na zámku, v níž chybí pojednání o Princově rozmaru, lásce a očarování, strachu z Ježibaby a čarovného lesa podtrhující atmosféru záběru. Podruhé v pouti za Ježibabou, kde Hajný kárá Kuchtíka za jeho strach a snaží se z malého a bojácného chlapce udělat nebojácného a vyspělého muže (jedná se o důležitý moment dospívání v životě muže).

Z Kvapilova libreta dýchá metaforičnost – namísto toho, aby Prostějovský vyzdvihl krásu a poetičnost českého jazyka, drží se na mnohých místech racionality, jasnosti a srozumitelnosti sdělení. Básnická aura mizí ve zjednodušených promluvách jednotlivých postav – např. ve snu o Princi jsou Rusalčina slova: „*Ó vím, že člověkem dřív musela bych býti*“ nahrazena přízemnějším „*Dříve člověkem též musela bych být*“, dále v Rusalčině potrestání, jež vychází z Ježibabiných úst. Přestože Prostějovský v její promluvě využil inverze: „*Ty, že jsi chtěla člověkem být?*“, opomenul předchozí verše obsahující básnický tón a pohádkovou výmluvnost: „*V lidský život potměšilý touha tvá*

---

<sup>167</sup> Veškeré citace promluv jednotlivých postav pocházejí z Kvapilova libreta a jeho úpravy M. Prostějovským (dostupné z: PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Libreto k Rusalka muzikál. Praha: Parlando s.r.o., 1998). V rámci práce již nebudou znovu citovány.

*tě vábila, a teď nemáš tolik síly, bys krev lidskou prolila? Člověk je člověkem teprve, v cizí krev ruku když stopil, zbrocen když vášní do krve, bližního krví se opil.*“ Navíc, jak je vidět z posledních veršů, z libreta vyškrtl význam samotného člověčenství, které napomáhá pochopit vyznění celé opery a porozumění pohledu éterické vodní říše na lidský svět. S ohledem na pojetí lidského rodu vzal Prostějovský Ježibabě z úst zakořeněnost člověka v přírodě a jeho spjatost s ní. Tento klíčový motiv divák v muzikálu tedy vůbec neodhalí. Dále chybí metaforické vyzdvižení Ježibabiny moudrosti a chytrosti. Časté je nahrazení úpěnlivého Rusalčina zvolání „Ó, ó“ například v árii „*Marno to je*“. Princův hluboký povzdech „*Ach*“ v dialogu s Cizí kněžnou se zase ztrácí za „parazitickým“ výrazem „*Hmmm*“. Rovněž celkový tragický nádech opery slábne ve své síle. V rámci obou jednání skoro na všech místech chybí Vodníkův motiv „*ubohé Rusalky bledé*“ (např. po árii „*Měsíčku na nebi hlubokém*“, Ježibabině čarování, posledním Vodníkově varování atd.) přidávající na tragičnosti, zoufalosti a v závěru definitivnosti Rusalčina osudu.

Mimo škrťů ale nalezneme v Prostějovského úpravě přidané pasáže, ať už jednotlivé verše, či celé sloky, které mají ve větší míře praktickou funkci – korespondence s hudbou (např. dosazení dvou slov „*přes louky*“ do Princovy árie „*Vidino sladká, přesladká*“ z rytmických důvodů atd.). Častým prvkem libreta je také přidání refrénů do jednotlivých písní. Opakování může mimo praktické funkce splňovat také funkci informativní (vysvětlení konání nějaké z postav – např. v promluvě Hajného, který se snaží pochopit, co se to děje na zámku, proto se Kuchtíka opakovaně táže: „*Cože očkem ostržím, spousty zásob ve spíži, vrchní lokaj znenadání, důkladně si prohlíží?*“) a symbolickou. Prostějovský se opakováním jednotlivých slov či veršů snaží text drammatizovat, zvýznamnit konání některých postav a umocnit atmosféru příběhu – například opakováním slov „*Marno to je, marno to je*“ vyzdvihuje marnivost Rusalčina konání, jindy zase skrze Vodníkovu poslední varování „*Co asi dá ti lidský svět? Smutný by byl tvůj návrat zpět. Smutný by byl tvůj návrat zpět. Cože asi dá ti lidský svět!*“ vyjevuje pochyby starostlivého otce a zároveň jeho názor na lidské pokolení a jejich svět. Jiné promluvy libretista spojuje, další přehazuje.

Zcela novým prvkem je zapojení dvojí současné promluvy do libreta, tedy duetu dvou postav, charakteristické prolínáním jejich hlasu. Příkladem je duet Prince s Cizí kněžnou v druhém jednání s názvem „*Kam prchla vaše vyvolená*“. Jejich promluvy se však významově neshodují – Princ hovoří o svém uzdravení z lásky k Cizí kněžně. Ta

se však oproti němu vyjadřuje o jeho nestálosti a pochybnostech: „*Pan ženich neví sám, zda namlouvá si mne, či namlouvá si jinou.*“ Druhou dvojici představuje Kuchtík s Hajným, jejichž promluva je významově shodná, časově však odlišná. Hajný je Kuchtíkovou ozvěnou – jakoby stvrzoval slova mladého muže, která by, vzhledem k jeho nezralosti a bojácnosti, nikdo nemusel brát vážně, viz ukázka níže:

„*Kuchtík: Náš princ těžce stůně,*

*Hajný: stůně,*

*Oba: stůně, převelice.*“

Oproti opeře je zde kupodivu nezralý a mladý Kuchtík nakonec tím, kdo volá Ježibabu:

„*Ježibabo, Ježibabo, Ježibabo, hola, hola!!!*“.

Prostějovský si také pohrál s jednotlivými postavami. V původním libretu narážíme v promluvě Kuchtíka na postavu staré Háty. Libretista ji však personifikoval a namísto nepřímé řeči zprostředkované z úst Kuchtíka se tedy setkáváme s přímou řečí staré Háty, která mluví sama za sebe: „*Prý už jeho láska mizí, jinou, zdá se v myslí má. Po támhleťe kněžně cizí hází náhle očima!*“ Charakter Lovce zase nahrazuje směšným a vychytralým Šaškem. Více o jednotlivých postavách viz kapitola následující po hudebním provedení muzikálu.

## 2.2.2 Hudba

Při tvorbě hudby vycházel jak Zdeněk John, tak Martin Kumžák z Dvořákovy tradice. Jak uvádí kapitola 1.1.3 – autoři nepopírají bohatství a nádheru hudby světového skladatele, snaží se ji pouze zpřístupnit muzikálovému publiku, které dobře znají. Posunout ji k dnešnímu divákovi. Přestože má muzikál podtitul na motivy opery Antonína Dvořáka, nám Zdeněk John představuje známé melodie, které však díky svému popovému a rockovému hávu ztrácejí skladatelovo kouzlo (např. Princova árie „*Vidino sladká, přesladká*“ v rockové podobě, nebo parodie na píseň „*Květiny bílé po cestě*“).

Stejně jako tomu bylo s libretem, tak i v hudbě, než dostala svou finální podobu, proběhly mnohé škrty. Například byla prodloužena Vodníkova árie „*Byť měl tě člověk stokrát rád*“, jež je v originálu podstatně kratší. Árie „*Čury mury fuk*“ v podání Ježibaby dostala zase písňovou podobu s klasickou repeticí. *Rusalka – muzikál* tak naplňuje tezi o procesu vzniku muzikálu tak, jak ji ve své knize uvádí Ivo Osolsobě: „*Vezmi činohru, pokud možno známou a osvědčenou činoherní veselohru, vraz do toho pár písniček a*



*muzikál je hotov.*<sup>168</sup> *Rusalka – muzikál* namísto činohry vzala operu s tragickým námětem.

Podstatným rozdílem oproti opeře je absence živé hudby, která příběhu ubírá na autentičnosti, procítěnosti a pravdivosti. Orchester má v hudebně-dramatickém díle nenahraditelnou roli – bez jeho existence se jevištní provedení často blíží činoherně pojatým muzikálům s repertoárovými scénami, ovšem často s nekonkurujícím libretem.<sup>169</sup> Muzikál je prostoupen strojovou hudbou z nahrávky, jejíž využití je praktické a snazší, pro tento žánr často charakteristické, např. u muzikálů jako jsou mj.: *Kat Mydlář*, *Děti ráje*, *Osmý světadíl*, *Mýdlový princ* aj. Při hlubším zamyšlení nad uvedeným výčtem si však všimněme podobnosti těchto děl. Zpravidla se jedná o muzikály, které vznikly na motivy písní známého českého hudebního interpreta. Oproti tomu muzikály, mnohými považované za ty nejlepší<sup>170</sup> na české scéně (*Dracula*, *Hrabě Monte Christo*, *Jesus Christ Superstar* a další), využívají živé hudby.

Obecně lze Johnovo a Kumžákovo nastudování Dvořákovy hudby považovat za neadekvátní vzhledem k originálu. M. Kumžák by mi jistě oponoval jeho již zmíněnou tezí, že nikdo přece nemůže vědět, jak to Dvořák tenkrát doopravdy myslel. Právě v tom tkví kouzlo interpretace. V souvislosti s *Rusalkou – muzikálem* ale tvůrci staví na tom, že diváci mají stejnou historii, sdílí stejné zkušenosti a kulturní povědomí. Znají tedy Kvapilovo a Dvořákovo dílo a do jisté míry z něj vychází. Navíc se snaží o komparaci těchto dvou žánrů, pokud je to vůbec možné.

Ve snaze přiblížit se průměrnému divákovi autoři použili směs swingových melodií, rocku a artrocku. Mnohé z árií získali líbivou písňovou formu, která jim ubírá na klasičnosti, vážnosti a formálnosti, přičemž, dle mého názoru, nejvíce utrpěla árie „*Květiny bílé po cestě*“ v podání Šaška, jehož písně, předpokládám, že záměrně, působí podbízivě, hrubě až hospodsky. Zmíněnou árii však považuji za naprostou devaluaci Dvořákovy hudby, při níž si divák může klást otázku, zda to tvůrci takto doopravdy myslí vážně, nebo si snad naschvál podrážejí svou vlastní autoritu? Zároveň se písně přizpůsobily zpěvním hlasům jednotlivých protagonistů, přičemž největší rozdíl spatřuji v souvislosti s postavou Vodníka, jehož charakter podstoupil hlubokou úpravu hlasu – až démonickou. Jeho tón je však nejvíce operní. Bohužel mu však tvůrci hudby

<sup>168</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967, s. 90.

<sup>169</sup> MACHALICKÁ, Jana. Muzikál: postmoderna, nebo byznys? *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, 2. ročník, č. 5, s. 20. ISSN 1213-8665.

<sup>170</sup> Pořadí nejlepších českých muzikálů určené na základě divácké ankety uvádí například web TOPZINE viz: <http://www.topzine.cz/seznam-nejlepsi-muzikaly-ceske-sceny-hlavnimi-hrdiny-jsou-podivini>

nepřály – Vodníkovy písně mají často uspěchané tempo (slova se nevejdou do taktů), důsledkem čehož je chybné frázování. Přesto všechno se Johnovy melodie, leckdy nepřiměřené libretu, témbu postav atd., svou podbízivostí a písňovou formou dostanou do podvědomí diváka, který si je lehce zapamatuje, ale jen na chvíli. Ačkoli John vsázel na známá jména zpěváků (Basiková, Muk, Střihavka, Přenosilová, Blanarovičová), ze svých melodií nevytvořil hit. Pokud se ptáme proč – opět si můžeme vypomoci tezí I. Osolsoběho, který tvrdí, že k tomu, aby muzikál fungoval a byl úspěšný, je třeba použít správnou předlohu, škrtnout správné věci a přidat dobré písně na vhodná místa.<sup>171</sup>

Veškeré sémiotické systémy v opeře jsou simultánní s dominantním sémiotickým kódem, hudbou. V muzikálu ovšem často nenalezneme shodu ani v rámci jednoho kódu. Vzhledem ke zpěvním hladinám jednotlivých protagonistů děje vnímám neadekvátní užití hudebních nástrojů. V jednom okamžiku divák vnímá démonizující, rychlé a bouřlivé žestě za zvuku jemného, romantického a klidného ženského sboru. Takových kontrastních hudebních ploch je v muzikálu celá řada. Jejich užití ale může diváka klamat, vést k nepochopení scény/záběru a následně celkovému vyznění díla. V muzikálu není dodržena hierarchie jednotlivých kódů, přičemž dominantní je více systémů – např. tanec, kostýmy aj. symbolické prostředky komunikace.

### 2.2.3 Postavy

Mnoho literárních a hudebních kritiků, například A. Stich, J. Borecký aj., již Kvapilovi vytýkalo nedostatečné vykreslení postav, jejich motivaci a příčinu konání. Prostějovský, obeznámen historickým pozadím vzniku opery, těchto „hluchých míst“ mohl využít ve svůj prospěch. Nicméně v tomto aspektu by dle slov J. Boreckého muzikál věrně kopíroval operu.

V rámci jednotlivých charakterů se zaměřím pouze na hlavní protagonisty příběhu, jež mají nezastupitelnou roli, a také dvě nové postavy: Vodu a Šaška, přičemž přednost dostanou ženské hrdinky.

#### **Voda** (Natalia Kolvová)

Abstraktní entita je v muzikálu ztělesněna ženským charakterem, Voda je personifikována jako žena otevírající scénu. Její průsvitný šat denotující lesklou vodní

---

<sup>171</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967. s. 90.

hladinu je posetý stříbrnými perlami. V ruce drží kouzelnou hůlku. Jedná se o nadpřirozenou bytost, samotnou matku oceánů, vodní element.

Charakterizuje ji její baletní tanec, jenž jednou ilustruje klidnou a lenošivou vodní hladinu, podruhé lehké, hravé a hbité vlnky, jindy zase rozbouřené jezero (je indexickým znakem chladu, vlhkosti a zároveň symbolem živoucího elementu). Voda, přestože je v muzikálu oživena, stále působí jako nefyzické jsoucno. Je jí odepřena schopnost řeči, jejími jedinými výrazovými prostředky jsou tanec a neverbální komunikace.

V opeře byl základem rodiny Vodník, Rusalčin otec. Muzikál však dotvořuje neúplný koncept rodiny, v němž právě Voda má mateřskou funkci. Zároveň její charakter poukazuje na důležitost vztahu matka-dcera (nejsilnější pouto), jež vychází nejen ze současného novodobého hesla „ženy sobě“. Historický předobraz rodiny obsahuje nejméně tři členy: matku, otce a dítě, přičemž vztah muže a ženy je předpokladem pro vznik manželství a následně rodičovství. Rusalka má však v muzikálu výhodu, že se může se svým trápením svěřit právě matce – stejnému pohlaví, od něhož se očekává větší porozumění (člověk se přece jen dokáže lépe vžít do role jiného člověka stejného pohlaví). Navíc se zde setkáváme se stereotypem, že ženy jsou oním něžným, chápajícím, nápomocným a laskavým pohlavím. Kdežto muži/otcové jsou těmi, co ochraňují své děti, kárají je a mstí se za křivdy, které na jejich potomcích byly spáchány.

Jako matka Voda dokáže Rusalce pomocí své kouzelné hůlky vnuknout myšlenky, ukázat jí její minulost, sny, přání a touhy. Je průvodcem na její cestě životem, doprovází ji na každém kroku. Zároveň, přestože nesouhlasila s Rusalčinými tužbami, nechala své dceři možnost rozhodnout se sama (apel na svobodné jednání jedince).

### **Rusalka** (Šárka Tomanová)

Užití reálné postavy ztvárňující Rusalku jde ve šlápějích české národní tradice. Jedná se o krásnou, štíhlou ženu, která má dlouhé blondřaté vlasy, jež se třpytí jako sluneční paprsky. Na scéně se objevuje spolu s lesními žínkami a Vodníkem.

Její charakterové vlastnosti do velké míry vychází z předobrazu Kvapilovy éterické vodní ženy. Z důvodu neharmoničnosti jednotlivých kódů však Rusalce divák nemusí uvěřit její nevinnost, křehkost a nestálost. Rusalka se často mění ve svobodnou a zatvrzelou bojovnici za svá přání a práva (např. když se vzpírá Vodníkovým sítím ve

snaze najít si cestu k Princí; když žalostně, až hrubě volá Ježibabu, od níž potřebuje pomoc atd.).

V úvodní scéně 1. jednání, kdy se zamotala do Vodníkových sítí, visí jako „Ježíš“ na kříži. Nemůže se pohybovat a při své první písni je tedy statická, což u diváka vyvolá velmi zvláštní dojem. V jiných scénách již velmi zdatně využívá pohybového prvku. Scény, v nichž se s Rusalkou setkáváme, postrádají emoční napětí, neboť kdykoli začne hlavní hrdinka příběhu zpívat svým sopránem/mezzosopránem, je její výkon narušen – ať už tanečním vystoupením, nadměrným/neadekvátním použitím kulís atd. Například v neprocítěnější Rusalčině árii „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ se nejedná o „one woman show“ – Rusalčin výkon je doprovázen tancem matky-Vody, která na jednu stranu může být vnímána jako dokreslení úpěnlivého volání nešťastné Rusalky, jež žádá měsíc o pomoc, nebo naopak jako narušitel prožitku z tak napjaté a emotivní scény, jíž náleží právě jednoduchost a strohost, neboť již samotnou písni je řečeno vše potřebné.

U Rusalky můžeme vidět také časté střídání kostýmů – jeden z dominantních kódů muzikálu. Tvůrci apelovali na odlišnost kostýmů v závislosti na změně role. Na začátku prvního dějství má Rusalka bílé tílko a sukni zakončenou asymetrickými cáry, v níž působí jako divoženka – akcentace na její roli lesní ženy. Jinak se svými šaty prezentuje v lidském světě, a to jako Princův host, jeho nevěsta apod.

### **Ježibaba (Pavla Kapitánová)**

Postava Ježibaby se vnější i vnitřní charakteristikou do značné míry shoduje se svým operním předobrazem. Oproti ní ale více odpovídá klasické pohádkové čarodějnici, která je stará, shrbená, ošklivá, rozcuchaná, neupravená a špinavá. Na ramenou má železné prvky brnění konotující její fyzickou sílu. Plášť má posetý lebkami a kostmi. Navíc vlastní svého osobního pomocníka mourka, který plní všechny její rozkazy. Ve své úvodní scéně „přilétá“ vzduchem v kleci/kutlochu, který má tvar krychle (denotuje obývací místnosti). Z prvků neverbální komunikace vyplývá její nadřazenost v rámci světa nadpřirozených bytostí (např. ve scéně, kdy jí Rusalka žádá o pomoc, je pozičně výš, disponuje symbolickou mocí). Ježibaba má svůj vlastní hudební motiv – její dům a les charakterizují klávesy, elektrická kytara a bicí nástroje.

Za pomoc Rusalce požaduje 3 oběti – hlas, šat a následné prokletí. Zde můžeme vidět další náznak potvrzující domněnku, že dominantním kódem je mj. kostýmní zpracování muzikálu.

#### **Cizí kněžna** (Yveta Blanarovičová)

Cizí a tajemná kněžna svou exotičnost dokládá mj. svým šatem, který je velmi sporný. Chvillemi připomíná břišní indickou tanečnici: na sobě má zlatofialové body a sukni s orientálními motivy ověšenou zdobnými zlatými nitkami. Má odhalené břicho – působí eroticky a svůdně. Přes svůj šat má hozen lesklý rudý plášť. Její vlasy jsou ohnivě rudé, kudrnaté.

Je v kontrastu s Rusalkou – oproti prosté, němé, zamilované a upřímné ženě stojí ohnivá, bohatá, kouzelná femme fatale. Navíc chce získat lásku nečestně a netrpělivě. Disponuje kouzelnou dýmku, kterou podstrčí svému Princovi. Kdo si z této dýmky přičichne, přilne láskou k ní.

Její hlas se spolu s témbrem postavy Šaška jako jediný hodí k celkovému rockovému vyznění hudby. Jedná se o břitký, řezavý, rockový, drsný mezzosoprán, který ve výškách často nabývá „uječené“ podoby nelahodící uchu. Břítost a drsnost podtrhuje mj. její vnější charakteristika: na ramenou má železně chladné brnění konotující její pojetí lásky a následný záměr s Princem. Cizí kněžna není schopna něžného a čistého citu, její srdce je v tomto ohledu jako ze železa. Naopak jí jde o pouhé zažehnutí plamene Princovy vášnivé lásky, jeho svod. Jako správná femme fatale těží ze své krásy, dokud jí to mládí dovolí – právě vášeň, krása a mladost jsou její největší zbraně. Lichotí Princovi a předvádí se před ním. Svou nepřejícnost, zášť a zlost dává najevo také svým smíchem, který často doznívá v jejích písních. Zároveň se jím ironicky loučí, když příběh opouští vzdušným výtahem.

#### **Hastrman** (Jaromír Adamec)

Vodník je v muzikálovém pojetí vykreslen spíše než otec jako starý „proutník“ a chlípák, který chce svést lesní žínky, s nimiž laškuje na louce. Dotýká se nejen jejich ramen, vlasů, ale dokonce i boků a pozadí. Oproti Kvapilově Vodníkovi je usměvavý a hravý. Nicméně ve výsledku má mít stejnou roli jako starostlivý a obhajující otec. V muzikálu vystupuje pod slovanským pojmenováním Hastrman, ve snaze autorů nastínit dobovou atmosféru a jít tradiční cestou Dvořáka a Kvapila. Toto pojmenování je však v rozporu s celkovým vyzněním díla, proto jeho tradičnost „nespasí“.

Jako jediný z nich v muzikálu představuje krásný operní bas, který je však narušen častým užitím popových „feelingu“, a to především ve vysokých polohách. Jeho projev je hlasitý, majestátní, srozumitelný. Stejně jako v opeře Vodník prostupuje celým příběhem, působí jako vypravěč, jenž nahlíží Rusalčin příběh z výšky a má možnost zasáhnout do různých situací v rámci děje.

### **Princ** (Pavel Polák)

Přichází na scénu za doprovodu Šaška (nová postava) a myslivecké družiny, zpívají. V jejich písni je uplatněna valčíková melodie působící jako pravý hospodský „cajdák“, což je naprosto nevhodné pro vstup osoby šlechtického původu na scénu.

Princ má na sobě brnění, v ruce drží pušku. Má dlouhé tmavé vlasy. Oproti něžnému Princovi Národního divadla v Brně působí svými šaty a vystupováním na první dojem mužně a nebojácně. Princ však klame tělem. Jeho vnější charakteristiky totiž představují velmi hubeného, střízlivého a šlachovitého muže, jehož tělo máme možnost shlédnout v plné kráse. Ženskost vyvěrá také z jeho vznešeného, slabého, jemného a nepronikavého hlasu. Optikou ženské divačky působí jeho chování k Rusalce včetně jeho pohybů a doteků nepřírozeně, často nechutně až slizce (je slizký jako had – o čemž mj. vypovídají i jeho jemné, neobjemné vlasy).

Stejně jako v opeře je Princ postava očarovaná, zmítaná vlastními pocity a pochybnostmi ohledně citů k Rusalce a Cizí kněžně.

### **Šašek** (Bronislav Kotiš)

Nově přidaná postava Šaška v příběhu jakoby nahrazovala postavu Lovce. Šašek je Princův dvorní pomocník, který mu radí. Stará se zejména o zábavu, zámecké tlachy a drby. Na sobě má tradiční šat posetý rolničkami, na nohách nosí červené špičaté boty. Na obličeji má namalovaný úsměv a rudá líčka. Připomíná šaška z tradičních českých pohádek. Oproti němu mu však chybí vytríbenost humoru a respekt ke svému králi, jemuž mnohdy oponuje a zároveň mu v jeho vášnivých scénách s Cizí kněžnou jako jediný připomíná ryzí city k jeho lásce z lesa. Šašek je jedinou postavou z lidského světa, který implicitně hájí Princovu lásku k Rusalce.

## 2.2.4 1. jednání

Divák vstupuje do prvního jednání muzikálu skrze vizuální vjem. Vidí modrou scénu, která je následně dokreslena hudbou. Namísto klasických hudebních nástrojů jsou ale v rámci celého představení využity moderní akustické prvky navozující dojem přirozenosti a každodennosti (např. slyšíme kapání vody z kohoutku, bublání atd.). Z klidné atmosféry nás vyvede burácení hromu, scéna se zhasíná a po blikavých světlech různých barev spatřujeme Vodu, která za zvuků ústředního motivu „ááááá“, jež prostupuje celým muzikálem, ladně tančí. Spolu s ní vidíme na scéně různé kulisy (např. skleněný stůl, jehlan aj.), které však ztrácejí svou funkčnost a opodstatnění. Scéna o velikosti cca devíti metrů čtverečních je pohyblivá.<sup>172</sup> Pára nám navozuje dojem neznámého prostoru – postupně mění svou barvu – divák tedy netuší, zda se ocitá v zeleném lese, ohnivě rudém pekle, nebo v chladně modré vodě.

Na scénu nastupuje Rusalka, Lesní žínky a Lesní mužici – oproti opeře se zde setkáváme s genderově vyváženou vodní říší, která ve svých řadách představuje mladé muže, z nichž dva přilétají na scénu na houpačce. Scénograf tak v rámci celého představení plně využívá atypického prostoru divadla Milénium a často pracuje právě se vzdušným efektem. Muži vezmou Rusalku na ramena a na pokyn Vody ji shazují po schodech dolů k Vodníkovi, do samotných hlubin vodní říše. „Propadliště“ v pódiu navozuje dojem jakéhokoliv podzemního světa, ať už vodního, či pekelného. Pomáhá tak divákovi doslovně ilustrovat to, co je řečeno (simultánní označování – často se až přehnaně setkáváme s korespondencí libreta a výrazových prostředků).

První árie představení je píseň Lesních žínek „*Hou, hou, hou*“. Měsíc zde však není vyjádřen světlem, nýbrž je zobrazen jako chladná železná konstrukce sloužící jako houpačka. Rusalka se tak na jednu stranu přibližuje měsíci, je mu na dosah, příčinou jeho ztvárnění ale mizí jeho symbolika. Veškeré árie, ať již sborové, či sólové jsou vždy narušeny náhlým zrychlením tempa, neadekvátním synchronizovaným tancem a doplněním sborového zpěvu. Nikdy neplynou od začátku do konce, tak, aby si je divák mohl prožít a dokázal se vcítit do osudu té které postavy. Snad za tím divák může hledat účel zvýšení napětí a dramatickosti scény, nicméně jednotlivé sémiotické kódy se narušují, nejsou v souladu, a ruší tak zážitek a dojem z každého z nich (divák neví, co má dříve sledovat a na co se soustředit). V jednotlivých písních se také často setkáme

---

<sup>172</sup> Za působivou scénografií muzikálu a veškeré efekty je zodpovědný J. Pitzinger.

s až kabaretními tanečními prvky, např. hopsáním, skákáním lesních žínek. Až na samotné baletní pohyby Vody nepůsobí žádný z tanečních prvků ladně a harmonicky ve vztahu k ostatním kódům.

Scéna se rozsvěcí a setkáváme se s postavou Hastrmana, který vyjíždí z hlubin malým otvorem na jevišti (apel na scénické prvky). Jeho árie je opět narušena zrychlením tempa. Celkový dojem ze záběru je velmi chaotický – divák netuší, který kód je dominantní. Scéna je vzhledem ke svému malému prostoru pro jevištní realizaci přeplněna tanečnicí, kulisami a herci.

Hastrman laškuje s lesními žínkami, spřádá své sítě, do nichž se zamotá Rusalka. Vysvobozují ji z nich až statní lesní muži, kteří ji předávají matce-Vodě. Ta poslouchá Rusalčiny tužby a přání a předává jí kouzelnou hůlku, aby si mohla zobrazit svého Prince. Skrze Rusalčinu vizi se poprvé setkáváme s Princem, jehož vzezření je zarážející. Na sobě má jen kožené kalhoty, je nahý do půli těla – spíše než symbol romantické a pohádkové lásky působí jako symbol erotična, vášně a rockové hudby. Tento režijní nápad považuji za zcela nefunkční. Divák se může ptát, proč Rusalka i po této vizi, v níž viděla Prince-svůdce, stále touží po jeho čisté a ryzí lásce, jíž není zjevně schopen, kvůli čemu/komu se chce obětovat?

Vynikající prací scénografa je opona, která se nachází vzadu za herci. Jednoduchý bakelit, jímž prochází vzduchové a vodní bublinky, tvoří autentický dojem podvodního světa. Pro realizaci různých triků také tvůrci využívají moderních technologií (např. Vodníkovi vstupy na scénu a odchody ze scény). Zcela dominantní jsou tedy vizuální prostředky komunikace, zvláště tanec a kostýmy, následně zpěv. Ve scénách však spatřuji velmi malou a slabou akcentaci intimní a čisté přírody, která má v Dvořákově a Kvapilově díle významnou funkci.

Scéna se mění a za zvuků blesku, hromu a burácení se přes rudě ohnivou páru a bílá světélka ocitáme v lese ošklivé Ježibaby. Její domov je doprovázen zvuky elektrické kytary a bicími nástroji. Její pomocníci moderně tančí na kytarové sólo. Jakoby nadpřirozený svět Ježibaby již nebyl ničím ozvláštěný, ztratil své pohádkové kouzlo, za to umocnil démonicky strašidelnou atmosféru právě zvukem elektrické kytary, která patří ke každému rockerovi. Svět nadpřirozených bytostí se zde ztotožňuje s lidským světem, a to v užití výrazových prostředků, hudby atd. Kontrast těchto dvou říší, jež je stěžejním tématem opery, v tomto okamžiku ztrácí na své síle.



Ježibaba pro Rusalku připravuje čarovný nápoj. Její pomocníci jí podávají nádobu na vaření a velkou lžící. Po dokončení nápoje divák spatřuje pyrotechnické efekty (rudý ohňostroj) konotující pekelnou oslavu dokončení mocného moku, který pomůže Rusalku povýšit do lidského stavu. Rusalčino přání se splní s ranním kuropěním – počátek nového dne věští zásadní změnu. Začátek nového dne se rovná počátku nové etapy života (pohádkový prvek). Rusalka pije z velké lžice, následně je ponořena do nádoby, v níž se nápoj vařil a upadá do hlubin. Místo povýšení do lidského stavu tak divák může vnímat transformaci hlavní hrdinky jako propad do nižšího stavu lidské existence (náhled vodní říše na lidský svět).

Ocitáme se v lese, Rusalka běží po schodech, je spoře oděná – na sobě má již lidské šaty, slyšíme výstřely z pušky. Za doprovodu Šaška a myslivecké družiny na scénu přichází Princ. Součástí družiny jsou také ženy (netypická pohlavní vyváženost – zobrazení ženy jako lovkyně divé zvěře, která umí pracovat s puškou; novodobé pojetí ženské postavy). Šašek Princovi předává svou loutnu, neboť jeho panovník chce být sám a divák se na chvíli může položit do snové melodie árie „*Vidino sladká přesladrá*“, nikoliv však na dlouho. Scéna je opět narušena sborovým zpěvem, nastupují tanečníci se svým skvěle synchronizovaným tancem, mění se tempo písně a celkový dojem záběru kolabuje. Na konci písně Rusalka ve svých bílých šatech konotujících něžnost, snovost, naivnost, nedotknutelnost a pomíjivost odchází s Princem.<sup>173</sup>

Následuje scéna na zámku – zprvu diváci opět vnímají vizuální prostředky, posléze si všimnou hudebního doprovodu žesťů ohlašujících příchod Prince s Rusalkou. Klasická zámecká hudba se hlásí ke svému tvůrci Z. Johnovi, neboť připomíná hudbu známou z televizních a filmových pohádek (znějí smyčcové nástroje, flétna a klavír). Pro navození atmosféry vidíme na scéně veškeré služebnictvo včetně Šaška a zámeckého panoše. Nastupuje duet Kuchaře s jeho Strýčkem Váňou (myslivec) pojednávající o drbech služebnictva týkající se Prince a jeho neznámé vyvolené. V této scéně se může nalézt každý z nás – záběr upozorňuje na dopady šíření nepodložených a nepravdivých informací. Zároveň také ukazuje, že právě tato charakterová vlastnost není cizí ani mužskému pokolení. Kuchař se Strýčkem Váňou hovoří i o charakterové změně Prince jen kvůli ženě – na jeho obhajobu však uvádí, že láska je slepá, proto Princ nevidí, jak ho Rusalka využívá. Bez zraku je však právě celý lidský druh, protože nedokáže poznat pravou čistou lásku – za vším hledá hřích. V jejich dialogu vystupuje

---

<sup>173</sup> V tomto okamžiku končí 1. jednání opery. Muzikál se nachází ve 32. minutě a pokračuje scénou na zámku.

také nová postava staré Háty, která je předobrazem pohádkové čarodějnice, místní vědmou.

Na zámku se připravuje hostina. Hosté přijíždějí vzdušným výtahem (korábem připomínajícím klec). Létání je v rámci představení sice působivé – snaží se upoutat pozornost diváka, který sleduje, kde se co děje – nicméně nadbytečné (např. z jakého důvodu se vznáší Vodník z nebes ve 2. jednání?). Zároveň divák opět nemusí být schopen sledovat veškeré vjemy, které se na jevišti dějí. Příčinou toho mu může uniknout velmi důležitý a významný okamžik z celého představení. Jedním z hostů je také Cizí kněžna, která Prince začne okamžitě svádět svým exotickým tancem připomínajícím břišní tanec. Rusalka v doprovodu své matky přihlíží tomu, jak se její láska nechává pomalu ale jistě upoutat tím cizím, ohnivě vášnivým elementem. Princ se nakonec nechává omámit kouzlem krásné Cizí kněžny a odlétá s ní „nebeským výtahem“. Rusalka zůstává na scéně sama se svou matkou – slyšíme ústřední nápěv „áááááá“. Zjevuje se Vodník a Rusalka se náhle ocitá mezi dvěma světy. Scéna se zavírá a končí 1. jednání (53 minut).

### **2.2.5 2. jednání**

Ve druhém jednání se pohybujeme časově jinde než v opeře. Jak již bylo výše zmíněno, autoři zredukovali operu za účelem naplnění klasické muzikálové formy a také časové snesitelnosti pro širokého/masového diváka. Scéna prvního jednání se zavírá písní „*Byť měl tě člověk stokrát rád, navždy ho nemůžeš upoutat*“ doprovázenou hromy a blesky.

Opona se otevírá v novém dějství za klavírního doprovodu napodobujícího kapání vody. Na stole divák vidí vodu ve válci, kolem něhož tančí ztělesněná Voda – jako by čarovala a vzývala vodu, aby pomohla její nešťastné dceři. Scéna graduje, až sklo válce praskne a voda se rozlije po stole. Jakoby voda chtěla ven z válce a jít na pomoc ubohé a zoufalé Rusalce. Je zde kladen apel na zázračné účinky vody jako takové, která je symbolem života. V úvodu 2. jednání opět zní ústřední mollový nápěv „áááááá“, který v zápětí vystřídá rytmická taneční hudba. Tančí Voda, kuchtíci, rytíři a smrtka s rudými vlasy. Na jevišti se zjevuje také postava kouzelníka – jako bychom se v rámci představení ocitli na dalším královském představení – otázkou je proč. Smrtka mizí za rudou scénou a na scéně se zjevuje Šašek se svou písní „*Květiny bílé po cestě*“. Jako hudební pozadí písní slouží „štěčky“ Cizí kněžny. Vše je ukvapené, tempo je velmi

rychlé, a divák tak ztrácí přehled o tom, oč jde. Díky tempu se také projev jednotlivých zpěváků stává nesrozumitelným.

Na scénu přichází Princ s Rusalkou, hudební aranžmá se mění a ocitáme se na dálném Východě, jemuž vévodí Cizí kněžna vlnící se za zvuků orientální hudby. Přichází také Vodník – zámecké služebnictvo včetně Cizí kněžny a Prince vnímají jeho postavu jako součást kouzelníkova představení a tleskají. Rázem jim však ztuhne úsměv na tváři, když Vodník svým zvonivým hlasem varuje Prince před jeho konáním a nutí ho přemýšlet. Vodníkových slov nikdo nedbá a „veselice“ se změní postav pokračuje. Cizí kněžna vystupuje jako hvězda parketu, je velmi ohebná – při tanci dá svou nohu až za hlavu. Jde si pro svého Prince. Scéna se halí do zeleného hávu, všichni odcházejí. Zůstane pouze Vodník s Vodou.

Vodník drží v ruce rudý plášť Cizí kněžny, rozmlouvá s Rusalkou, až nakonec rozohněn z jejich rozhovoru mrští ohnivým pláštěm na zem. Rusalka ho žádá o spásu – je zde využít zpěvný rým „*Tatičku, Vodníčku*“. Uvědomuje si, že zradila svou říši, jež jí byla domovem. Lituje, že poznala člověka. Rusalka bere do ruky rudý šál – ve stejnou chvíli, kdy ho uchopí, se zadní opona plná bublinek mění v průsvitné sklo, za nímž tančí Cizí kněžna s Princem. Vodník s Vodou Rusalku radí, aby vytrvala – jako by jen trpělivost a čas byly lékem na lásku. Jejich árie končí Vodníkovou zdviženou rukou. Vodník se cítí jako hrdý otec, jenž dal své dceři dobré rady. Tato emotivní scéna je rázem narušena, když Rusalka odhodí svůj svatební šat. Začne hrát popová muzika ve hbitém rytmu, přicházejí polonazi panoši, jež jsou v rozporu s postavou Rusalky, která ve svých, ač sporých bílých šatech, působí velmi zranitelně a nesexisticky. Hudba a nástup tanečníků absolutně boří dojem ze scény, divák tak ztrácí svou naději zažít očištné vyústění nějaké scény, uzavření jednotlivých motivů atd. Nemá šanci přemýšlet o tom, co doposud viděl a slyšel, protože k tomu nedostává dostatek času. Co však opět stojí za slovo chvály, je výsostná choreografie panošů a lesních tvorů, již přicházejí ze země.

Rusalka zpívá o své marnosti a prázdnotě ve svém srdci. Je napůl člověkem, napůl vílou – žije všude, ale nikde. Árie „*Marno to je*“ je ve velmi rychlém provedení, nicméně až při této písni může mít divák poprvé pocit, že jde o harmonii kódů. Hudba odpovídá scéně, charakteru postavy i jejím emocím – vypovídá o Rusalkině zmatku v hlavě, chaosu a rozporu se sebou samou. Voda tančí a Rusalka hledá svého Prince, jehož spatřuje s Cizí kněžnou. Konečně vidí zradu svého milého a začíná si uvědomovat

svou chybu. Následuje pomyslný rozhovor matky s dcerou, v němž se Rusalka ptá, proč nemá vášeň a proč je pohlcena chladnou vodou? Snaží se najít odpovědi na otázky, jež pramení z jejího samotného původu (na tomto místě je kladen apel na rozdílnost dvou světů). Jako by ji však Voda svými výmluvnými očima chtěla odpovědět, že osud si nevybírá. Nemůžeme změnit svou rodinu, místo, kde se narodíme. Jsme někde zakořeněni. Zároveň se vše z našeho života děje z nějakého důvodu. Můžeme tedy změnit to, kým jsme? Na tomto místě tvůrci navazují na existenciální rozměr původního díla a naráží na identitu člověka, jeho úděl a roli v životě, která je předem daná (náboženské hledisko).

Rusalka stojí symbolicky uprostřed mezi lesními tanečníky a tanečnickými zámky – nachází se na hranici obou světů, je někde mezi nimi. Využití protagonistů namísto kulisy je v muzikálu časté stejně jako v opeře (např. když Rusalka stojí tanečnickům na zádech, jako by se chtěla přiblížit svému Princovi a světu „tam nahoře“; jako by chtěla konečně někam patřit).

Rušivým elementem je kromě změny tempa, rytmu a hudby také divácký potlesk, který následuje po každém pěveckém výkonu. Zde je možné vyzorovat, proč diváci chodí na muzikál a čeho si na něm nejvíce cení. Z potlesku jako symbolu uznání si dovolím usuzovat, že důvodem jsou „TOP jména“, možnost vidět známé zpěváky naživo. Být přítom, až budou zpívat – stát se tak součástí jejich světa.<sup>174</sup>

Scéna se zahaluje do červené barvy konotující nebezpečí, lásku a vášeň. Diváci před sebou vidí lože Cizí kněžny, v němž leží se svým Princem. Hladí ho na prsou a laská ho – jedná se o nejerotičtější scénu z představení. Rusalka je svědkem této „orgie“ a žádá matku o spasení – ta však mizí za scénou. Princ má na sobě košili, která je lehce rozhalena tak, aby mu byla vidět „mužná“ holá hrud'. Cizí kněžna Princovi lichotí, předvádí se před ním – chce ho ulovit. Princ je však zmaten poté, co znovu uvidí Rusalku. Cizí kněžna nyní nechápe, co se s ním děje, je netrpělivá – nezná tedy podstatu lásky, pro niž se musí trpět a na kterou je nutné čekat. Chce vědět, co Princovo chování znamená – je jako generál, který Princovi rozkazuje, vše musí být po jejím. Jakmile Princ začne blouznit a přemýšlet nad tím, kam prchla jeho vyvolená, dává mu Cizí kněžna

---

<sup>174</sup> Muzikál je postaven na celebritách. Na tomto místě se však již dostáváme k problematice publika, které nahlíží na mediální prostor a lidi v něm prezentované jako na nadpřirozené bytosti, bohy. A stejně tak, jako se dříve lidé báli čarodějnic, kouzelníků, vodníka a naopak uctívali krále, princezny, vědce aj. osobnosti, v dnešní době vytváříme kult hrdinů pro mediálně známé osoby, čímž vzniká mýtus neobyčejnosti těchto postav, jejichž život je v našich očích zcela jiný – lepší a bohatší.

začarovanou dýmku, která změní jeho pocity. Znovu chová city k Cizí kněžně, která je plná radosti a svůj triumf musí náležitě oslavit – a to tancem.

Mění se tempo písně, přichází Šašek a kněží v maskách – jsme svědky pochodové melodie přecházející v nejžhavější tanec: tango, další z moderních tanců zasazených do muzikálové formy *Rusalky*. Za zvuků písně Cizí kněžny se Princ setkává s Rusalkou. Cizí kněžna však stále opakuje, že vášeň je tou pravou podstatou lásky, jenom ona ho dokáže zahřát. Opět proti Rusalce vytahuje ty největší zbraně, které má, svou lidskost. Princ se odtrhává od Rusalky a až nemístně začíná Cizí kněžnu osahávat. Je pro něj sopkou a lávou – dochází zde k naprostému naplnění konceptu vášnivé lásky tak, jak jej předkládá E. Fromm. Přesto všechno je však Cizí kněžna nervózní z toho, koho si Princ vlastně namlouvá a koho miluje. Apeluje na nerozhodnost muže v lásce – na tomto místě se setkáváme se zobrazením muže-svůdce, pro nějž je typické přebíhat ze vztahu do vztahu. Řeší se zde také mj. otázka mužské věrnosti. Nakonec Princ vyzná Cizí kněžně lásku – slyšíme hromy, blesky a kněžnin břitký smích. Jako by se naplnila její vůle. Rusalka se však nehodlá vzdát své lásky – premisou milování je nevzdávat se a být odvážný, proto jde za Princem. Ten ji však drsně, hrubě a hulvátsky chytne za ruku a krutě ji odhodí na zem. Dramatická scéna je doladěna ironickým smíchem Cizí kněžny. Krutost a hrubost je v podání Prince velmi přesvědčivá. Divák mu věří jeho odmítnutí a snahu nechat Rusalku být.

Na scéně se zjevuje Vodník vyhrožující Princí, že neujde oběti smrti. Jako jediný se v této chvíli staví za svou nebohou dceru. Lesní mužíci, kteří přišli s ním, chtějí vzít Prince do svých spárů, Šašek ho však odvádí. Cizí kněžna dostala svému cíli, vysmívá se hlubině vodní a navždy odjíždí vzdušným výtahem. Získala, co si předsevzala – využila Prince jako svou hračku, a když se jí nabažila, nastal čas odejít.

Téma se mění a divák se znovu ocitá tam, kde na začátku – na samotném dni vodní hlubiny, kde teskní ubohá Rusalka, která si uvědomuje, že není trestu bez pokání (odkaz na K. J. Erbena) a za lásku se platí krutá daň. Na jedné straně je zde zobrazena láska jako tělesný hřích, na straně druhé láska duševní, kvůli jejímuž nenaplnění člověk ochoří – stejně tak jako Rusalka. Voda je dle ní moc necitelná, chladná a nelidská. Rusalčiny sestry tancují při jejím bédování. Modrá scéna se rázem mění. Slyšíme vítr, průvan, blesky a za rudou mlhou spatřujeme Ježibabu.

Ježibaba přišla za Rusalkou sama – jako hodná „teta“ jí chce pomoci, i když zprvu ironicky hovoří o jejím kvapném návratu. Nechává jí, ať si „sní, co si nadrobila“

– po milování přichází odříkání. K divákovu překvapení však Ježibaba najednou odhazuje svůj šál a spolu se svými pomocníky synchronně tančí v rytmu rychlé hudby. Jako by zázrakem omládla a její bolavá záda se uzdravila. Dává Rusalce radu – může být tím, čím dříve byla, za neopětovanou lásku si však Ježibaba žádá trest nejvyšší – lidskou smrt. Rusalka může být znovu zdravá. Zde můžeme poprvé z úst čarodějnice narazit na její nesnášenlivost k lidskému druhu, která je v opeře zdůrazňována mnohem častěji. Jako by byl člověk špinavý, zkalen svými hříchy, předsudky a sobeckostí. Více se však o tomto významném symbolu opery autoři nevyjadřují.

Ježibaba pro Rusalku vytvořila dýku, aby Prince zabila. Musí však pamatovat na to, že i když jde napravit své hříchy, bolest člověka zůstává věčná. Rusalka přemýšlí, tikot hodin zvyšuje napětí v hledišti. Nakonec Rusalka odmítá přijmout svůj úkol a svobodně zahazuje smrtelnou zbraň. Raději bude trpět pro lásku a štěstí druhého člověka, kvůli němuž by obětovala vše. Prostějovský si v této scéně vyhrál s jazykem Ježibaby, která Rusalku metaforicky nazývá prázdnou vodní bublinečkou. Simultánní označování podtrhuje skleněná půlbublina, která na Rusalku padá. Ježibaba Rusalku zaklíná jazykem velmi nevybíravým a krutým: „*ať zhebne láskou k člověku*“.

Na scéně se objevují lesní žínky, která tančí za zvuků klidné melodie. Zpívají dvojhlasně o osudu své sestry, kterou nechtějí přivést zpět ve vodní hlubinu, protože je zradila. Přichází Voda a dává Rusalce na hlavu korunu se světélkem. Rusalka je nyní zcela jiná – zchátralá, starší, nemocná. Jejím údělem je svým světlem svádět lidi do hlubin. Na sobě má železnou masku. Tato scéna působí až hororově – Voda se stává jakýmsi dirigentem, lesní žínky mají v rukách svíčku a zpívají jako chór: „*už se nevracej*“. Scéna je černá, divák vidí pouze světlo svíčky a slyší deprimující zpěv lesních žínek, které pro svou sestru nenachází slitování. Záběr působí jako Rusalčin pohřeb za živa. Rusalka před nimi stojí jako před soudem a poslední nebeskou porotou, jež má rozhodnout o jejím osudu. Vodní svět se zavírá, Rusalka tápe a obrací se ke své matce. Ve své písni vzpomíná na Prince a nazývá ho velmi osobně a srdečně „*Miláčku*“. Uléhá na schody, podlaha se zavírá a Rusalka mizí v hlubinách.

Diváci zaslechnou šumění větru, ozývá se mladý mužský hlas, nacházíme se v lese, v němž se dějí podivné věci. Příroda je nevyzpytatelná. Mladý Kuchtík hledá v lese svého Strýčka. Posléze s ním hovoří o staré Hátě, která chce radu od Ježibaby. V tomto okamžiku se spojují dva neslučitelné světy, které si dokonce mají pomoci. Lidský svět žádá od Ježibaby radu – přestože se oba světy děsí toho druhého. Strach

každého z nich je však rozdílný: lidé se bojí nadpřirozených bytostí kvůli jejich moci a síle, kterou mají. Neuvědomují si však, že pravá síla netkví ve schopnosti kouzlit, nýbrž v samotném srdci člověka. Svět nadpřirozených bytostí se bojí lidí jen z jednoho důvodu – může je zkazit, ublížit jim a smýt čistotu jejich srdce.

Na scéně se objevují lesní lidé, kteří tančí v prostěradlech – vypadají jako duchové snažící se zastrašit lidský druh. Spolu s nimi opět tancuje Ježibaba, již nohy už moc neslouží. Když Kuchťík hovoří o Rusalčině zradě k Princí, zjevuje se Vodník, přijíždí z nebes na kuželu (nepochopitelná scéna) a obhazuje svou dceru. Z jeho pohledu jsou lidé bídní tvorové, jež nejsou hodni jejich světu. Rusalka zjišťuje, že její otec i matka měli pravdu – domnívám se, že tuto životní zkušenost má snad každý z nás. Člověk si chce skoro na vše přijít sám a chce hodnotit situace až poté, co je zakusí. A přestože pak zjistí, že jeho rodiče měli pravdu, stojí si za svým. Opět je zde brán zřetel na úlohu rodiny a rodičovství jako takové – rodiče chtějí své děti chránit v situacích, které dobře znají, chtějí, aby se vyvarovaly neúspěchu. Nicméně aby přišel úspěch, musí přijít neúspěch. Pravdou je, že Princ Rusalku opravdu zradil. Vodník mu vyhrožuje pomstou a smrtí, jež je zaobalena do symbolického zrádného objetí, které mu bude smrtelné.

V souvislosti s operou jsme hovořili o časové neurčenosti díla, nicméně závěrečná scéna muzikálu se najednou zcela nečekaně odehrává v zimě. Padá sníh a kolem tančí Lesní žínky v maskách a Lesní muži v prostěradlech. Lesní žínky při své árii „*Zlaté vlásky mám*“ navádějí Strýčka Váňu s Kuchťíkem do svých spárů, když opouštějí les. Je svatojánská noc charakteristická svou tajemností a čarovností. Do tance jim vstupuje Voda a Vodník, který kárá své zlatovlasé děti za to, že radostně zpívají v čase, kdy jejich sestra trpí. Přimlouvá se za svou dceru, neboť jako otec strádá, když jeho děti nadržují pohromadě. Voda zkalená lidskou záští metaforicky ilustruje Rusalčin osud, její smutek a sténání. Láska ji dostala až na samé dno, potopila ji a uvěznila do ledové kry<sup>175</sup>.

Ze schodů dolů schází Princ a hledá svou vidinu, na níž myslí dnem i nocí. Divákovi však může vystát otázka, jak se to stalo, že Princ najednou tak rychle zapomněl na Cizí kněžnu? Hledá za ni snad náhradu, nebo si opravdu uvědomil váhu svých citů k mořské dívce? Hledá ji na zemi a najednou se mu zjevuje postava s železnou maskou v bílém prostěradle. Na scénu z hlubin vyjíždí ledová kra, v níž je

---

<sup>175</sup> Zde spatřuji opět pochybení režijního vedení.

Rusalka uvězněná. Díky Princovu úpěnlivému volání praskne, a Princ tak znovu spatří svou lásku. Všude kolem střídavě sněží, přesto všechno se všichni protagonisté příběhu zdají být horkokrevní, neboť se zjevují ve sporých, lehkých a vzdušných úborech. Jako by ledová kra představovala Rusalčinu rakev. Rusalka vstává, vypadá jako divoženka – je doslova zkalená a pošpiněná svým hříchem a zdrcená osudem. Na její duši jsou šrámy, které se promítly do jejího vzhledu. Zde možná tvůrci chtěli poukázat na závislost fyzické a psychické stránky člověka.

Rusalka se stala vodním přízrakem a zároveň Princovou záhubou. Motiv lásky a záhuby stojí v protikladu, jejich hranice je ale velmi tenká. Za svitu měsíce bludičky svádějí Prince do hlubin. Rusalka ho varuje před svými polibky, Princ však nedbá jejího upozornění a prosí ji o spásu. Rusalka si sundává svou korunu, najednou je holohlavá (konotace poškození, nemoci, ztráty). Bojuje se svým chtíčem a rozumem, nakonec ji však Princ k polibku přemluví. Scéna je jako vystřižená z kostelního obřadu – pohřbu – na němž zní chór a všichni v ruce drží svíčku. Rusalčiny polibky posvětily Princův hřích – Voda ho drží v objetí a Rusalka ho líbá. V závěrečné scéně tedy Rusalka není sama, vytrácí se intimita milostného vztahu dvou lidí. Princ umírá šťasten a padá do hlubin. Zprvu vypadá, že je Rusalka mrtvá – nakonec se však za slov Vodníka probouzí. Zůstává na scéně sama, modlí se za Princovu duši, klečí a vznáší své přání k Bohu – jedině ten je dobrý a spravedlivý. Scéna se zavírá, tmavne a přichází potlesk (1 hodina 46 minut).

V závěru představení probíhá „děkovačka“. Jednotliví protagonisté přicházejí zpět na jeviště (po skupinkách) a klaní se obecenstvu. Pro velký úspěch se případně opakují některé písně z muzikálu, všichni zpívají a divák se ocitá již zpět v realitě.

## 2.2.6 Intertextualita

Prostějovského a Johnova *Rusalka – muzikál* představuje žánr, který na mnohých místech kopíruje originál, nicméně ho ve výsledné podobě přetváří do zcela svébytné muzikálové formy, a to za účelem zpřístupnění širokému divákovi. Inspiračním zdrojem muzikálu je primárně starší opera, přičemž autoři se věrně drží příběhu o sebeobětující a sebezničující lásce, ale dotváří ho za pomoci moderních akustických, scénografických, kostýmních a rekvizitních prvků. Oproti opeře jsou některé části příběhu vyškrtuty, jiné zase přidány (např. již zmiňované vypuštění motivu ubohé Rusalky bledé, zkrácení některých árií a nadužívání refrénů), a to za cílem časové redukce vedoucí k divácké stravitelnosti. Aby diváci zažili velkolepou show plnou čarovné magie, autoři ve svém



představení zvýznamnili postavení některých kódů. Konkrétně se jedná o kostýmy, taneční prvky, scénografické aspekty (kulisy, rekvizity k dokreslení scény) atd. Naopak opera divákům představuje svůj příběh ve své čistotě a strohosti, zároveň však ukazuje jeho bohatství, a to mimo libreta a jeho hudebního zpracování také prostřednictvím úměrného využití kostýmů, přirozeného (nestrojového) tance a adekvátním využitím kulis. Prostějovský mj. opomenul také kompozici Kvapilova díla, která je kruhová. V muzikálu se na konci sice vracíme na začátek – do světa mořských bytostí – ale Princ svou lásku naposledy potkává v zimní přírodě, kde ji svým úpěnlivým voláním zachraňuje z ledové kry.

Dalo by se říci, že Prostějovský se také inspiroval svou předchozí prací – kvůli úspěchu světoznámého muzikálu *Jesus Christ Superstar* se rozhodl vytvořit podobný projekt, v němž vsadil na již známá jména (v hlavních rolích vystupovali Bára Basiková a Kamil Střihavka). Zároveň se žánrově jedná o rockový muzikál – v *Rusalce* bychom tedy našli mj. také shodu v užití nonartificiální i artifciální hudby a hudebních nástrojů (klávesy, elektrická kytara, bubny atd.). Dějová linie těchto dvou muzikálů je však naprosto odlišná.

Tvůrci muzikálu to však měli o dost jednodušší, protože hudbu opery Dvořák napsal až na základě libreta předloženého Kvapilem, který vycházel především z *Malé mořské ženky* H. Ch. Andersena. Současný trend je ale odlišný, a to především na poli muzikálové tvorby a obecně v oblasti populární hudby, kde je vznik libreta podmíněn již hotovou hudební předlohou.

### 2.2.7 Ideologické pozadí sdělení

Když se muzikál ve druhé polovině 20. století vyvíjel v západních zemích (VB, USA), neměli jsme o tomto v současnosti velmi nákladném druhu podnikání v Čechách ani potuchy, a to až do roku 1989. Mnohé z hudebních divadel však již měli vizi, kam by se český muzikál mohl ubírat, nicméně se dost odkláněla od západních idejí. Po listopadu 1989 se společenská situace uvolnila, muzikál se začal emancipovat jako svébytný žánr, dokonce upustil od jeho socialistického označení jako „hudebně-zábavného díla“.<sup>176</sup> Navíc se spustila vlna vzniku soukromých produkcí muzikálu, která „na jedné straně vedla k profesionálnímu růstu interpretů, kteří jsou s to vyhovět náročným požadavkům syntetického žánru (zde je třeba zmínit především tzv. brněnskou

---

<sup>176</sup> MACHALICKÁ, Jana. Muzikál: postmoderna, nebo byznys? *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, 2. ročník, č. 5, s. 17. ISSN 1213-8665.

školu, která se etablovala v inscenacích tandemu Moša – Merta, své místo má i katedra muzikálového herectví na JAMU) a na druhé straně došlo k rozvoji mašinérie showbyznysu a muzikálu jako oboru podnikání, který podléhá vlastním pravidlům<sup>177</sup>. Muzikály tak získaly svou imunitu a postupem času se vytrácela kritická sebereflexe. Pohledem do minulosti také v současné době ztratily obecná pravidla vedoucí k tvůrčímu procesu umělce. Zároveň docházelo ke směšování měřítek ve společnosti – v tomto chaosu tak divák mj. zapomněl na to, co je vlastně hodnotově důležité. V současné době tedy ani dostatečně nezohlední kvalitu představení, již v souvislosti s muzikálem poměřuje jen na základě „TOP jmen“. Příčinou tohoto fenoménu je nekončící medializace, díky níž chodí do divadla diváci, kteří ho obvykle nenavštěvují, z čehož pramení také jejich motivace k návštěvě – již zmíněná identifikace s herci. Ve 21. století tak dochází ještě více k tomu, že lidé zaměňují herce za hvězdy pop music a divadlo vnímají jako součást showbyznysu. Muzikál „prodává“ možnost spatřit hlavní protagonisty příběhu, proniknout do jejich báječného života a zažít s nimi neopakovatelný zážitek. Fenomén „být při tom“ navíc umocňují sama média, která o jednotlivých představeních pojednávají, ať již kladně, nebo negativně – každá reklama je reklama. A nejedná se pouze o seriózní noviny, bulvární plátky, nebo společenské časopisy. Diváci jsou propojeni především internetem, kde naleznou veškeré informace o muzikálových projektech. Na sociálních sítích také narazí na různé diskuze, příspěvky ze světa slavných atd. Díky této mediální masáži cítí člověk dokonce jakousi společenskou nutnost navštívit alespoň nějaký muzikál, aby byl součástí tohoto mediálního marastu a „splynul“ se společností.

Dnešní muzikálové produkce cílí na širokého/masového diváka. V souvislosti s *Rusalkou – muzikálem* autoři vsadili na známé historické osobnosti a notorický, ryze český pohádkový příběh ubohé Rusalky – právě tyto aspekty jim měly přinést kýžené publikum. O tom, do jaké míry je Prostějovského a Johnovo dílo osobité, vypovídá kontroverzní názor operní pěvkyně D. Peckové a hlavní protagonistky Rusalky – Báry Basikové. D. Pecková uvádí, že „*kulturní člověk by měl mít alespoň základní přehled o umění jakémkoliv, tedy i o opeře. Proč mu však servírovat manipulovaná a popularizovaná díla? Opera přece není mrtvým žánrem, a tak se nemusí ani tímto způsobem oživovat*“<sup>178</sup>. Oproti tomu se Basiková vyjadřuje na svou obranu: „*Opera není*

<sup>177</sup> MACHALICKÁ, Jana. Muzikál: postmoderna, nebo byznys? *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, 2. ročník, č. 5, s. 17. ISSN 1213-8665.

<sup>178</sup> BAUER, Jan. *Muzikálový triumf*. vyd. 1. Praha: Brána, 1999, s. 105. ISBN 80-7243-047-5.

*jednoduchý žánr, a ne každý ji může a chce poslouchat. Současný divák, ke kterému se obracíme, má jiná měřítka a potřeby než ortodoxní operní posluchač a divák: civilnějším projevem se asi dá dosáhnout větší stravitelnosti opery, muzikálový projev je miň afektovaný, víc svobodný, přirozenější<sup>179</sup>. Přestože se osobně ztotožňuji s názorem D. Peckové, bohužel dnešní průměrný divák očekává od tohoto druhu umění především relaxaci, oddych, zábavu a při náročnějším tématu požaduje stravitelnost, srozumitelnost a simultánní označování vedoucí k pochopení celkového vyznění díla.*

Z analýzy muzikálu však vyplývá, že muzikál ve snaze vytvořit velkolepou show, nedodrží harmonii kódů – divák tak nemusí dojít k preferovanému čtení. Nicméně muzikál staví na jednoduchém motivu sebeobětující a sebezničující lásky, jehož skrytou podstatu však již více nerozebírá. Divák tedy pochopí základní strukturu díla a může se také pyšnit znalostí Dvořákovy opery. Významy v ní zakotvené jsou ale mnohem hlubší.

Po vzoru opery muzikál se svým publikem sdílí své hodnoty. Apeluje především na člověka jako takového, který má v životě ctít přísloví „trpělivost růže přináší“. Zároveň se zaměřuje na jeho původ, zázemí, místo, v němž se narodil a kde žije – jeho rodinu. Tvůrci upozorňují na to, že v životě je důležité si uvědomit, že každý z nás někam patří, má své kořeny, s čímž souvisí i otázka identity člověka, který je pevně svázán se svým prostředím, životním údělem a osudem. Současně ale muzikál člověku nabízí svobodu a možnost volby. Na druhou stranu opomíná, že lidé spolu sdílí své kořeny, a to v přírodě, z níž byli zrozeni. Příroda je zde zobrazena pouze jako nevyzpytatelný element, kterého by se měl každý spíše bát, nežli z ní čerpat. Muzikál pochopitelně akcentuje hlavní téma opery – hodnotu lásky a spolu s ní spojenou věrnost a odvalu. Zároveň poukazuje na život jako nesmírný dar, který byl člověku dán, a smrt jako největší lidský trest. Po vzoru opery využívá Erbenovy tradice trestu a pokání – každý hřích má však možnost dojít napravení, nicméně bolest, která z něj vyvěrá, v člověku zůstane navždy. Muzikál také ilustruje novodobé sdělení, že to, jak se cítíme, se odráží v tom, jak vypadáme a jak působíme na ostatní (viz Rusalka v závěrečné scéně představení).

---

<sup>179</sup> BAUER, Jan. *Muzikálový triumf*. vyd. 1. Praha: Brána, 1999, s. 104. ISBN 80-7243-047-5.

### 3 Závěr

Díky sepětí zralého skladatele vycházejícího z tradice 19. století se skoro o třicet let mladším libretistou, z jehož nápadů a myšlenek již dýchal nový věk, vznikla opera *Rusalka* – v současnosti považovaná za klenot české národní opery. O její úspěšnosti hovoří její převedení na filmová plátna a jevištní prkna. Za rusalkovský boom můžeme považovat zejména přelom roku 2010 a 2011, kdy vzniklo na desítky nových zahraničních inscenací, dokonce i v zemích, kde již nelze mluvit o naší, české tradici (například Turecko, Itálie, Řecko). Jevištní realizace se dlouhou dobu držela zvyklostí Národního divadla v Praze, které pojímalo *Rusalku* v duchu svých tvůrců jako tradiční lyrickou pohádku (odraz ve scénickém, hudebním a režijním provedení). Dvořák s Kvapilem *Rusalku* navíc vtiskli neskutečně bohatou invenci nápadů pro další vykladače jejich díla. Opera navíc nabízí dramaticky vážnou sílu výpovědi o až symbolických stavech lidské duše. *Rusalka* prezentuje spektrum nejrůznějších emocí prostřednictvím hudby a textu. Záměrně se však odlišuje od tradiční pohádky, v níž dobro vítězí nad zlem.

V dobách existence království byla *Rusalka* interpretovatelná jinak, než je tomu dnes, a to v závislosti na společenské a politické situaci. *Rusalka* velmi ovlivnila diskurs českých oper (např. Rusalčiným krásným, čistým a nevinným sopránem), veškeré její výklady jsou však vždy kulturně podmíněny. Po roce 1989 došlo k popularizaci umění, které najednou začalo oslovovat jiné diváky. Tvůrcům děl šlo především o oslovení širokého/masového publika. Kultura se stala nepriviligovaným odvětvím, do něhož mohl každý zasáhnout. Začaly vznikat soukromé subjekty a „byl hlad“ po zahraničních interpretech. Zároveň se od 90. let v české krajině začaly hrát muzikály, jež byly v zahraničí divácky úspěšné – do té doby hovoříme o syntetickém dramatickém žánru, tzv. hudební komedii, v níž se nejen zpívá, ale také tančí.

Žánr opery a muzikálu si je v lecčems podobný, ostatně samotný vznik muzikálu, jenž je zasazen do USA, vychází z forem jako je mj. opereta či revue. V obou případech jde o intencionální komunikaci, specifický druh komunikace, která si klade za cíl něco sdělit, vyjádřit osobitý prožitek a zaútočit na všechny smysly recipienta. Záměrem opery je především přenos kulturních symbolů a hodnot, v případě muzikálu jde spíše o oddych a relaxaci. Zároveň se oba dva žánry shodují s masovými médii, a to např. v krátkodobém užití (omezená délka představení, která je v případě muzikálu

kratší za účelem lepší snesitelnosti a stravitelnosti pro diváka). Obě dvě sdělení musel také někdo vytvořit a zorganizovat, čímž se stal jejich vlastníkem. Samotná sdělení mohla vzniknout a být dále produkována díky různým medializačním technikám. Důležitou složkou obou představení jsou mj. diváci, které můžeme charakterizovat jako široké publikum, jež není předem známo a které se může proměňovat. Kulturní představení je v dnešní době veřejně dostupné – divákem tedy může být každý z nás, nicméně role příjemce a komunikátora je neměnná (nepřímý vztah). Divák je také samotným impulsem ke zrodu inscenace – dílo vzniká až s jeho kontaktem, hovoříme zde o obousměrném toku komunikace, v němž herci reagují na místní atmosféru (např. při opakovaném potlesku se podřídí divákovi a vystoupí znovu na pódium). Všechny kódy vysílané herci, uměleckými i technickými pracovníky směřují k divákovi, jehož úkolem je osobitá interpretace této složité a významově hierarchizované struktury informací. Jak již bylo uvedeno, nejedná se však o pouhý přenos informací.

Oproti opeře je muzikál metakomunikací, jež se snaží o přetvoření originálu do svébytné podoby. V minulosti měla výsostní postavení hudba (viz opera), v současné době se však pozornost obrací k režijnímu provedení. Tvůrci vycházející z originálu provádějí v původním textu škrty a namísto tradičních znaků zdůrazňují systémy, jakými jsou např. tanec, pohyb na scéně, vnější charakteristika postav, kostýmy atd. Přirozeně využívají moderních dobových prvků za účelem působení na recipientovi smysly (např. výtvarné aranžmá scény, rozmístění herců v prostoru, kostýmy a tanec akcentuje na zrak a sluch). Samotná scéna by měla být následně pojata jako prostor znaků referujících k soudobé společnosti, jejím hodnotám a idejím. Prostor má v opeře svou symbolickou funkci, muzikál nám však představuje spíše indexický prostor. Znaky přirozené jsou v uměleckých představeních transformovány na znaky umělé, přičemž preferovaným typem znaku je ikon (tělo herce, jeho hlas). Indexickými znaky jsou např. hercova gesta, osvětlení atd. Za symboly můžeme považovat jazyk představující systém hodnot, rekvizity a jednotlivé postavy.<sup>180</sup>

O odlišnosti těchto dvou žánrů hovoří mj. také vývoj muzikálu, jehož forma, jíž jde především o propagaci a diváckou pozornost, v současné době podléhá pouze ekonomickým konkurenčním tlakům. V 90. letech se tento žánr zasloužil o rozvoj a specializaci dalších profesí – díky pravidlům filmového castingu hovoříme např. o manažerovi společnosti, producentovi, promotérovi atd. Muzikál by byl v dnešní době

---

<sup>180</sup> Při určování neexistuje rigidní hranice – překrývání znaků je možné, nicméně za předpokladu jejich komplexního fungování (např. ikon spjatý s realitou se stává indexem apod.).

bez výtvarníka, scénografa, režiséra aj. etablovaných profesí zcela nemyslitelný. Zároveň zmizela pomyslná aura divadel a jejich repertoárů tak, jak je známá z tradice opery. Za účelem prezentace nového muzikálu vznikají nové divadelní projekty – např. kvůli *Rusalce* bylo vybudováno zcela nové divadlo Milénium. Tradice divadla jako kultury, jež byla v minulosti spjata s velkými, honosnými a váženými divadly ve velkých městech, byla s muzikálovou formou proměněna na kočující společnost, jež cestuje po jednotlivých městech ve snaze získat známá jména, která jsou pro diváky atraktivní. Na tomto místě se zcela shodují s názorem J. Machalické, která v souvislosti s muzikálem připodobňuje seriálové hraní k zásilce na dobírku: „*Při koupi provozovacích práv a následném inscenování tzv. muzikálu superlativů schvalují totiž jeho producenti prakticky všechno – představitele, scénografii, kostýmy, světelný design, dokonce i české libreto. Muzikál-balík putuje mezi světovými metropolemi jako doklad totální globalizace v umění. To, co činí divadlo divadlem: různost pojetí, výkladů a stylů, přestává být podstatné.*“<sup>181</sup> Muzikál navíc nabízí namísto společenské sebereflexe a kritiky sentimentálně emotivní příběh, který je postavený na vypůjčení veleznámého jména, působivého děje a ryze českého námětu.

V rámci analýzy jsem díky teorii F. de Saussura zjistila, že jednotlivé významy se v komunikaci mění na hodnoty (jeho termín valery = signifikace), R. Barthes odkryl *Rusalku* jako mytický příběh lásky a Ch. S. Peirce nabídl kvalitativní rozdělení znaků. Na půdě zmíněného teoretického zázemí jsem došla ke zjištění, že opera nám nabízí mytologický příběh v evropském kontextu, jehož postavy jsou symbolické. Muzikál však zlidověl a opustil mytologicky terciární svět, postavy v něm se staly indexy. V muzikálu zároveň nenalezneme jeden dominantní kód, jakým je v opeře hudba. Další kódy jako orchestr, kostýmy, postavy a tanec jsou v rámci opery hierarchicky uspořádané. V muzikálu je však dominantních kódů více, přičemž apel je kladen především na tanec, kostýmy, scénografii, režii atd. Co se týče recepce sdělení, muzikál cílí na nepředpojaté, všeobecné diváky – stojí tedy v naprostém protikladu k opeře, která již od svého vzniku cílila na výsostné a vzdělané publikum. Terciární mytologický svět opery vykazuje komplexní významové směřování, představuje nám přirozené zákonitosti (např. život přírody a lidský původ v ní). Slovy R. Barthes se opera před

---

<sup>181</sup> MACHALICKÁ, Jana. Muzikál: postmoderna, nebo byznys? *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, 2. ročník, č. 5, s. 21. ISSN 1213-8665.

své publikum čistou signifikací<sup>182</sup>, i z toho důvodu považují znaky z hlediska vnímání primárně za argumenty. Namísto toho muzikál, dle mého názoru, nad míru apeluje spíše na rematické znaky (kvalitu, rys, charakter objektu) – což může u diváka narušit dojem autentičnosti veškerých sémiologických systémů.

Vzhledem k výše uvedeným aspektům si dovolím uvést rozpor těchto „dvou divadel“, v nichž je opera prezentována jako nástroj šíření kultury a muzikál, ovlivněn globalizací a přítomností masových médií, nástroj konzumace umění. Muzikál však jako žánr odpovídá požadavkům našeho tisíciletí, jež volá po mezioborovosti a multimediálních formách – ve své pokleslosti mj. nabízí neskutečné inspirační zdroje.

---

<sup>182</sup> BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, Bod (Dokořán), s. 161. ISBN 978-80-7363-359-2.

## 4 Summary

The core element in the Master's thesis, entitled *The Mediatization of Rusalka – A Language Semiosis of the Opera and the Musical (A Comparative Semiotic Analysis)*, is an attempt to distinguish between two communicative acts, one with the operatic tradition, and the other with the conventions of musical theatre. The thesis is divided into two parts. The first part introduces the theoretical background for the comparative semiotic analysis. It presents the theory propounded by Ferdinand de Saussure, the founder of semiotics, who brings the idea of constructing reality, in which the meaning encoded in a text changes through communication into values. Furthermore, Roland Barthes proposes a myth, a story in a tertiary world, and Charles S. Peirce proposes a qualitative division of symbols on the basis of three trichotomies. This is followed by the practical part of the thesis, which involves a comparative analysis of the semiotic systems of the two genres (e.g., language, music, costumes, dance, characters, etc.).

The aim of this Master's thesis was to decode hidden meanings, to interpret symbols and to compare the differences and/or the similarities of various semiotic codes of the same class. The analysis indicates that every interpretation is bound to the contemporary culture and to a social and political situation. Opera is introduced as a *high genre* for cultured audiences from high society, who expect performances that transfer cultural information and values. *Rusalka*, the opera, is mainly characterized by the synthesis of music and a libretto (music is the dominant code), and is interesting in its use of costumes. By contrast, the musical is a meta-communication that transforms the original into a distinctive form. While it offers the mass audiences, for whom it is intended, a genuinely Czech story built on the world-renowned name of Dvořák, it does so with unelaborated, undeveloped characters, which frequently come across as sexist, and with music often degraded to the point of irony, and with redundant scene and stage elements used to create an unforgettable show aimed at entertaining its spectators. There are other dominant codes in the musical. At the present time, new theatres are being opened for musical theatre performances. Due to globalization, interdisciplinarity, *mass character* and technical development, culture, as we know it from the past, has been changing from a tool for spreading collectively shared values and ideas into a tool for the consumption of art. Nevertheless, opera still has its place in the culture; and musicals, for all their stooping to the lowest common denominator, offer the audience of



the third millennium immense subtlety based on the wide range of sources of inspiration that are on offer.

## 5 Použitá literatura

### I. Monografie, studie ve sbornících, články v odborných periodikách a divadelních programech

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, Bod (Dokořán). 172 s. ISBN 978-80-7363-359-2.

BAUER, Jan. *Muzikálový triumf*. vyd. 1. Praha: Brána, 1999. 142 s. ISBN 80-7243-047-5.

BURGHAEUSER, Jarmil. *Vznik díla a hudební obsah opery*. [předmluva ke kritickému vydání libreta]. Praha: SNKLHU, 1956, s. 5-23.

BURTON, Graeme a Jan JIRÁK. *Úvod do studia médií*. vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2001. 392 s. ISBN 80-85947-67-6.

COOK, Brett. *Sexual Constraint in Rusalka: Kvapil and Dvorak*. Texas: A&M University, 1991?

ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 364 s. ISBN 80-7178-832-5.

Dalibor XXVII (1906), s. 258.: *Dvořákova Rusalka*.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. vyd. 2. Praha: Portál, 2008. 160 s. ISBN 978-80-7367-493-9.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005. 330 s. ISBN 80-246-0740-5.

GABRIELOVÁ, Jarmila. *Poznámky k Dvořákově operě Rusalka*. In: Antonín Dvořák a současníci: Referáty z hudebně historického semináře: Příbram 14. května 1998. Ed. Jarmila Gabrielová. Příbram: Nadace Hudebního festivalu Antonína Dvořáka, 1998, s. 87–115.

GALMICHE, Xavier. ‚Comme des violons qui sanglotent‘: La langue de la nature comme modèle de communication infraverbale chez Jaroslav Kvapil, librettiste de la Rusalka d'Antonín Dvořák. *Hudební věda* XLII (3-4/2005), s. 283–290. ISSN 0018-7003.

HAESLER, Ludwig. Rusalka aneb marnost pozemské lásky: O ztroskotání úsilí dospět od touhy a vášně lásky k přátelství lásky. *Hudební věda* XXVII (1990), s. 237–244.

- HALL, Stuart. Kódování/dekódování. In: DVOŘÁK, Tomáš. *Kapitoly z dějin a teorie médií*. vyd. 1. Praha: Edice VVP AVU, 2010. 349 s. ISBN 978-80-87108-16-1.
- HALL, Stuart. Coding and Encoding in the Television Discourse. In: HALL, Stuart a kol (eds.): *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980. 311 s.
- HOFFER, Emil. Rusalka. Lyrická pohádka Jar. Kvapila s hudbou Dr. Ant. Dvořáka. *Dalibor* 6. 4. 1901, s. 109–113.
- HYVNAR, Jan a Stanislav PERKNER. *Řeč dramatu*. vyd. 1. Praha: Horizont, 1987, 306 s.
- CHEW, Geoffrey. The Rusalka as an Endangered Species: Modernist Aspects and Intertexts of Kvapil's and Dvořák's Rusalka. *Hudební věda XL* (4/2003), str. 371–379. ISSN 0018-7003.
- JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. vyd. 1. Praha: Portál, 2009. 392 s. ISBN 978-80-7367-466-3.
- JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost*. vyd. 2. Praha: Portál, 2007. 206 s. ISBN 978-80-7367-287-4.
- KVAPIL, Jaroslav. *Divadlo Jaroslava Kvapila*. Praha: Dr. V. Tomsa, 1948. 367 s.
- KVAPIL, Jaroslav: *O čem vím: sto kapitol o lidech a dějích mého života*. Praha: Orbis, 1932. 590 s.
- KVAPIL, Jaroslav. *Rusalka: Lyrická pohádka s hudbou Antonína Dvořáka*. Praha: F. Topič, 1922.
- KVAPIL, Jaroslav. [předmluva k libretu]. In: *Rusalka: Lyrická pohádka s hudbou Antonína Dvořáka*. Praha: F. Topič, 1922.
- LUHMANN, Niklas. *Láska jako vášeň ; Paradigm lost*. Niklas Luhmann ; [z německých originálů přeložil Miroslav Petříček]. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2002. 279 s. ISBN 8072600680.
- MACHALICKÁ, Jana. Muzikál: postmoderna, nebo byznys? *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, 2. ročník, č. 5, s. 17–28. ISSN 1213-8665.
- MCQUAIL, Denis. *Úvod od teorie masové komunikace*. vyd. 4. Praha: Portál, 2009. 640 s. ISBN 978-80-7367-574-5.
- Národní listy 2. 4. 1901, s. 3–4: „Rusalka“. *Lyrická pohádka o třech dějstvích od Jaroslava Kvapila. Hudbu složil Antonín Dvořák.*; 3. 4. 1901, s. 3; 3. 3. 1915, s. 4. Opera v televizi. *Lidová demokracie*, 14. 12. 1954, r. X, č. 299, s. 6.

- OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967, 196 s.
- PALEK, Bohumil (ed.). *Sémiotika : Ch. S. Peirce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry*. vyd. 2. Praha: Karolinum, 1997. 335 s.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky. I : Sémiotika*. Sv. 1. vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972. 136 s.
- PEIRCE, Charles Sanders. 1994. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition reproducing Vols. I-VI*, ed. Charles Hartshorne a Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1931–1935; Vols. VII-VIII, ed. Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Libreto k *Rusalka-muzikál*. Praha: Parlando s.r.o., 1998. 14 s.
- REIFOVÁ, Irena, et al. *Slovník mediální komunikace*. vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 328 s. ISBN 80-7178-926-7.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. vyd. 3., upr., v nakl. Academia 2. Překlad František Čermák. Praha: Academia, 2007, Europa, sv. 12. 490 s. ISBN 978-802-0015-686.
- SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií*. vyd. 1. Praha: Grada Publishing a.s., 2014. 548 s. ISBN 978-80-247-3568-9.
- SOUSEDÍK, Prokop. *Logika pro studenty humanitních oborů*. vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1999. 224 s. ISBN 80-7021-306-X.
- STICH, Alexandr. Kvapilova Rusalka jako jazykový, slohový a literární fenomén. *Estetika XXIX* (3/1992), s. 11–34.
- SVOBODA, Karel. *Estetika svatého Augustina a její zdroje*. AUGUSTINUS, Aurelius. O pořádku. O učitelích. [Přeložil a uspořádal Petr Osolsobě]. vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1996. 272 s. ISBN 80-210-1368-0.
- ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Svazek IV. Praha: SNKLHU, 1957.
- ŠTĚDRŇ, Miloš. Rusalka: Patero úvah o posun v dějinách opery. *Rozrazil* č. 30 (2010), s. 30–32. ISSN 1801-4755.
- TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. vyd. 1. Praha: Portál, 2010. 296 s. ISBN 978-807-3676-834.
- TRPIŠOVKÝ, Lukáš. Hudba jako komponent divadelního díla. In: KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce V*. vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2011, s. 99. ISBN 978-80-86102-73-3.

- VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. vyd. 1. Praha: Albatros, 2005. 300 s. ISBN 80-00-01788-1
- VÍTOVÁ, Eva. Obsah opery (závěr třetího dějství) v programu k uvedení Rusalky v Národním divadle v Praze r. 1998, s. 11.
- VOJTĚCH, Ivan. *K dramaturgii Dvořákovy Rusalky*. In: Rozpravy. Praha: Dauphin, 1998. ISBN 80-86019-71-3. s. 34–42.
- VRKOČOVÁ, Ludmila. *Antonín Dvořák, Rusalka*. Stat' uveřejněná jako součást gramofonové nahrávky opery, Státní hudební vydavatelství: Praha, 1963.
- WILDE, Oscar: *Rybář a jeho duše*. In: *Šťastný princ a jiné pohádky*. Ed. Lukáš Rous. Přeložil J. Z. Novák. Praha: Slovart, 1997. 207 s. ISBN 80-7209-049-6.

## II. Elektronické aj. zdroje

- Galerie MUZIKÁLY Rusalka. *Image Studio* [online]. Praha: IMAGE STUDIO, 1999 [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://images.cz/Muzikaly/Rusalka.htm>
- HACEK, Lukáš. Rusalka – Antonín Dvořák. *YouTube<sup>CZ</sup>* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uSiTTi-Fd6U>
- JOHN, Zdeněk. *Rusalka muzikál* [videozáznam na DVD]. Text Jaroslav KVAPIL, adaptace textu Michael PROSTĚJOVSKÝ. Praha: Divadlo Milénium, ©2000.
- KOŠAŘ, Petr a Parlano s.r.o. *RUSALKA muzikál* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://musical.cz/rusalka/rusalka.html>
- MATLACH, Vladimír. 2014. „Peircův triadický model znaku.“ *Encyklopedie lingvistiky*, ed. Kateřina Prokopová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné z: [http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův\\_triadický\\_model\\_znaku](http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův_triadický_model_znaku)
- PALEK, Bohumil. Type-token a lingvistika. *Slovo a slovesnost* [online]. 1969, 30(3), 263–268 [cit. 2016-02-05]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2537>
- Program muzikálu Rusalka. Praha: Parlano, s.r.o., 2000. 96 s.
- Rusalka. *Antonín Dvořák* [online]. 2005 [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>
- RUSALKA - LIBRETO I. DĚJSTVÍ. *Antonín Dvořák* [online]. 2005 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka-libreto1>
- [*Rusalka, programová brožura Národního divadla*]. Praha: Národní divadlo, 1998.

ŘEHÁKOVÁ, Kateřina. *Co je zač český operní divák?* Praha, 2010. s. 41. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

ŠUPEK, Ondřej. Kašlíkova Rusalka již v únoru na DVD. *OPERA+* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/kaslikova-rusalka-jiz-v-unoru-na-dvd/>

DVOŘÁK, Antonín. *Rusalka muzikál* [zvukový záznam na CD]. Hudební úprava Zdeněk JOHN, libreto Jaroslav KVAPIL, úprava libreta Michael PROSTĚJOVSKÝ, aranžmá a orchestrace Martin KUMŽÁK, sbormistr Jan HANZLÍK. Praha: EMI Czech Republic s.r.o., ©2009. Edice MUZIKÁLY, 7. ISMN 50999-6-95499-2-2. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/> 1. 1. 1995. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/peirce-semiosis.gif>

V přímém přenosu z MET bude uveden český titul: Rusalka. *Lidovky.cz* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: [http://www.lidovky.cz/v-primem-prenosu-z-met-bude-poprve-veden-cesky-titul-rusalka-puy-/kultura.aspx?c=A140114\\_191034\\_ln\\_kultura\\_hep](http://www.lidovky.cz/v-primem-prenosu-z-met-bude-poprve-veden-cesky-titul-rusalka-puy-/kultura.aspx?c=A140114_191034_ln_kultura_hep)

ŽÁČKOVÁ, Martina. Seznam: Nejlepší muzikály české scény. Hlavními hrdiny jsou podivíni. *TOPZINE* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://www.topzine.cz/seznam-nejlepsi-muzikaly-ceske-sceny-hlavnimi-hrdiny-jsou-podivini>

## 6 Seznam obrázků

Obrázek 1: Mýtus - dva sémiologické systémy .....	13
Obrázek 2: Schéma znaku dle Ch. S. Peirce .....	14
Obrázek 3: Trojúhelníkový model znaku.....	15

## 7 Seznam příloh

Příloha č. 1: Zachycení postavy Rusalky za zpěvu árie „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ – opera, 21. minuta (fotografie)

Příloha č. 2: Zachycení postavy Rusalky za zpěvu árie „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ – muzikál, 17. minuta (fotografie)

Příloha č. 3: Charakter Vodníka: árie „*Pomstím se, pomstím*“ – opera, 2 hodiny 11 minut (fotografie)

Příloha č. 4: Charakter Vodníka: árie „*Pomstím se, pomstím*“ – muzikál, 1 hodina 35 minut (fotografie)

Příloha č. 5: „*Kam prchla vaše vyvolená*“: dialog Prince s Cizí kněžnou – opera, 1 hodina 35 minut (fotografie)

Příloha č. 6: „*Kam prchla vaše vyvolená*“: dialog Prince s Cizí kněžnou – muzikál, 1 hodina 11 minut (fotografie)

Příloha č. 7: Ježibabino čarování: árie „*Čury, mury, fuk*“ – opera, 39. minuta (fotografie)

Příloha č. 8: Ježibabino čarování: árie „*Čury, mury, fuk*“ – muzikál, 25. minuta (fotografie)

Příloha č. 9: Árie „*Zlaté vlásy mám*“ – opera, 2 hodiny 1 minuta (fotografie)

Příloha č. 10: Árie „*Zlaté vlásy mám*“ – muzikál, 1 hodina 34 minut (fotografie)

Příloha č. 11: Ukázka z libreta opery – část I. jednání

Příloha č. 12: Ukázka z libreta muzikálu doplněna o poznámky autorky této práce – část. I. jednání

## 8 Přílohy

Příloha č. 1: Zachycení postavy Rusalky za zpěvu árie „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ – opera, 21. minuta (fotografie)

Zdroj:

Rusalka. *Antonín Dvořák* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>



**Příloha č. 2: Zachycení postavy Rusalky za zpěvu árie „Měsíčku na nebi hlubokém“ – muzikál, 17. minuta (fotografie)**

**Zdroj:**

JOHN, Zdeněk. *Rusalka muzikál* [videozáznam na DVD]. Text Jaroslav KVAPIL, adaptace textu Michael PROSTĚJOVSKÝ. Praha: Divadlo Milénium, ©2000.





**Příloha č. 3: Charakter Vodníka: árie „*Pomstím se, pomstím*“ – opera, 2 hodiny 11 minut (fotografie)**

**Zdroj:**

Rusalka. *Antonín Dvořák* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>



**Příloha č. 4: Charakter Vodníka: árie „*Pomstím se, pomstím*“ – muzikál, 1 hodina  
35 minut (fotografie)**

**Zdroj:**

JOHN, Zdeněk. *Rusalka muzikál* [videozáznam na DVD]. Text Jaroslav KVAPIL,  
adaptace textu Michael PROSTĚJOVSKÝ. Praha: Divadlo Milénium, ©2000.



**Příloha č. 5: „Kam prchla vaše vyvolená“: dialog Prince s Cizí kněžnou – opera, 1  
hodina 35 minut (fotografie)**

**Zdroj:**

Rusalka. *Antonín Dvořák* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>



**Příloha č. 6: „Kam prchla vaše vyvolená“: dialog Prince s Cizí kněžnou – muzikál, 1  
hodina 11 minut (fotografie)**

**Zdroj:**

JOHN, Zdeněk. *Rusalka muzikál* [videozáznam na DVD]. Text Jaroslav KVAPIL,  
adaptace textu Michael PROSTĚJOVSKÝ. Praha: Divadlo Milénium, ©2000.



**Příloha č. 7: Ježibabino čarování: árie „Čury, mury, fuk“ – opera, 39. minuta  
(fotografie)**

**Zdroj:**

Rusalka. *Antonín Dvořák* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>



**Příloha č. 8: Ježibabino čarování: árie „Čury, mury, fuk“ – muzikál, 25. minuta  
(fotografie)**

**Zdroj:**

JOHN, Zdeněk. *Rusalka muzikál* [videozáznam na DVD]. Text Jaroslav KVAPIL, adaptace textu Michael PROSTĚJOVSKÝ. Praha: Divadlo Milénium, ©2000.



**Příloha č. 9: Árie „Zlaté vlásy mám“ – opera, 2 hodiny 1 minuta (fotografie)**

**Zdroj:**

Rusalka. *Antonín Dvořák* [online]. [cit. 2016-04-03]. Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka>



**Příloha č. 10: Árie „Zlaté vlásy mám“ – muzikál, 1 hodina 34 minut (fotografie)**

**Zdroj:**

JOHN, Zdeněk. *Rusalka muzikál* [videozáznam na DVD]. Text Jaroslav KVAPIL, adaptace textu Michael PROSTĚJOVSKÝ. Praha: Divadlo Milénium, ©2000.





## Příloha č. 11: Ukázka z libreta opery – část I. jednání

### Zdroj:

RUSALKA - LIBRETO I. DĚJSTVÍ. *Antonín Dvořák* [online]. 2005 [cit. 2016-04-22].

Dostupné z: <http://antonin-dvorak.cz/rusalka-libreto1>

Rusalka:	pospěš ke mně do chalupy!	Se smrtí věčnost je věno tvé,
Ježibabo! Ježibabo!	Puť ji vlnko, puť ji ke mně,	pomoz mi pomoz, zázračná ženo!
Ježibaba:	ať se nožky dotknou země!	Pomoz mi!
Lkáním, štkáním, naříkáním, kdo mne budí před svítáním?	Nožičky, neste ji, nožičky, držte ji! Vida, jak nožičky chodit už umějí!	Ježibaba:  To já znám, s takovou se chodí k nám! Ale slyš, pilně slyš, nežli léku okusíš: perly máš, krásu máš, pomohu-li, co mi dáš?
Rusalka:	Rusalka:	Rusalka:
Ježibabo, léku dej mi, vodní kouzlo se mne sejmi!	Ježibabo! Pomoz! Staletá moudrost tvá všechno ví, proniklas přírody tajemství, za nocí hlubokých o lidech sníš, odvěkým živlům rozumíš.	Vše, co mám, si vem, ale udělej mne člověkem!
Ježibaba:	Pozemské jedy, paprsky měsíce, dovedeš svařit na léků tisíce, dovedeš spojit, dovedeš bořit, dovedeš usmrtit, dovedeš stvořit.	Ježibaba:
Slyším cosi, čichám cosi, ozvi se a pověz, kdo jsi?	Člověka v příšeru, příšeru v člověka dovede proměnit moudrost tvá odvěká.	A nic víc? Pranic víc? Proto přišlas úpějíc? Voda tě už omrzela, lidského jsi lačna těla, milování, laškování, hubiček a cukrování. To já znám, s takovou se chodí k nám!
Rusalka:	Rusalky za nocí hrozbou svou strašíš, pro lidské strasti divné léky snášíš, pro nás i pro lidi ve světě dalekém sama jsi živlem, sama jsi člověkem.	Rusalka:
Rusalka jsem, vodní víla, dej mi léku, dej, tetko milá!		Tvoje moudrost všechno tuší, dej mi lidské tělo, lidskou duši!
Ježibaba:		Ježibaba:
Jsi-li víla, zjev se hbitě, ukaž se mi, krásné dítě!		Dám ti, dám, věz to rarach sám!
Rusalka:		
Vlnami jsem upoutána, do leknínů zamotána.		
Ježibaba:		
Vytrhni se, cupy, hupy,		

Ale ty mi musíš dát  
průsvitný svůj vodní šat.  
A když lásky neokusíš  
na světě,  
zavržena musíš žít v  
hlubinách zas prokletě.  
Ztratíš-li tu lásku,  
po níž cit tvůj prahne,  
kletba vodních mocí  
zas tě v hloubku stáhne.  
A než nabudeš jí, budeš  
trpět též:  
pro všechen lidský  
sluch něma zůstaneš!  
Chceš být něma, chceš,  
pro toho, jejž miluješ?

Rusalka:

Jeho-li lásku poznat  
smím,  
ráda, věř, pro něj  
oněmím.

Ježibaba:

Sřez si ho a to věz:  
prokleta-li se vrátíš ve  
vodníkovu řiš,  
miláčka svého také  
zahubíš,  
stane se navždy obětí,  
věčného tvého prokletí!

Rusalka:

Čistou duší, čistou  
lidskou duší,  
moje láska všechna  
kouzla zruší!

Ježibaba:

Tedy pojď, honem pojď,  
do chaty mne  
vyprovod'.  
V krbu jedy navaříme,  
Rusalku tím napojíme,  
ale potom ani muk,  
čury mury fuk!

Čury mury fuk,  
bílá pára vstává z luk!  
Kapka krve dračí,  
deset kapek žluče,  
teplé srdce ptačí,  
pokud ještě tluče.  
Skoč, můj mourku, skoč  
a skoč,  
varem v kotli pozatoč!  
Čury mury fuk,  
nelekej se větších muk!  
Toť tvé lidské věno,  
a to musíš pít,  
tím co uvařeno,  
jazyk zdřevění ti.  
Skoč můj mourku, hola  
hej,  
v hrdlo jí tu šťávu vlej!  
Čury mury fuk,  
ale teď už ani muk!

Vodník:

Ubohá Rusalko bledá!  
Běda! Běda! Běda!

Lovec:

Jel mladý lovec, jel a  
jel,  
laň bílou v lese uviděl.  
Hluboké oči ta měla,  
zda-li ji stihne má  
střela?  
Ó, mladý lovče, dále  
spěj,  
tu bílou laňku nestřílej,  
varuj se jejího těla!  
Zda-li ji stihne má  
střela?

Princ:

Zde mihla se a zase  
zmizela!  
Horem a dolem, lesem a  
polem,  
podivná zvěř ta mihá se  
kolem  
a tady stopa znikla  
docela!  
A tajemným vlněním  
potají,  
ty vody mne v lokty své  
lákají,  
jak bych měl divoký  
lovu cit,  
v objetí jejich zas  
ochladit.  
Krok vážne mi, stesk  
cítím neznámý,  
zbraň z unavené ruky  
padá mi.  
sotva lov začal, unavil  
mne vráz,  
divné to kouzlo, zajalo  
mne zas!

# Příloha č. 12: Ukázka z libreta muzikálu doplněna o poznámky autorky této práce

## – část. I. jednání

### Zdroj:

PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Libreto k *Rusalka-muzikál*. Praha: Parlando s.r.o., 1998.

14 s.

Měsíčku, postůj chvíli,  
pověz mi, pověz, kde je můj milý.  
Měsíčku, postůj chvíli,  
pověz mi, pověz, kde je můj milý.

Vzkaž ty mu, stříbrný měsíčku,  
mě že jej objímá rámě,  
aby si alespoň chvíličku  
vzpomnul tu a tam na mne.  
Aby si alespoň chvíličku  
vzpomnul tu a tam na mne.

Měsíčku, po nebi pluj  
s mým poselstvím,  
že jeho osud  
je dnes osudem i mým.  
Zasviť mu do daleka,  
nocí, nocí pluj,  
Řekni mu, řekni,  
kdo že jej čeká.

Zasviť mu do daleka,  
nocí, nocí pluj,  
Řekni mu, řekni,  
kdo že jej čeká.  
Řekni mu, řekni,  
kdo že jej čeká...

### 5. Ježibabino varování

*Kdo mě budí před svítáním?*

**Rusalka:**  
Ježibabo! Ježibabo!

**Ježibaba:**  
Lkaním, škaním, nařikáním  
kdo mě budí před svítáním?

**Rusalka:**  
Rusalka jsem, vodní víla,  
dej mi léku, řekni milá!  
Vlnami jsem připoutána,  
do lekninů zamotána.  
Ježibabo, léku dej mi,  
vodní kouzlo ze mne sejmí!  
Ježibabo, pomoz!  
Ježibabo, pomoz!

### Ježibaba:

To já znám, to já znám,  
s takovou se chodí k nám!  
Ale slyš, dobře slyš,  
nežli léku okusíš:  
perly máš, krásu máš,  
pomohu-li, co mi dáš?

### Rusalka:

Vše, co mám,  
vše, co mám, si vem,  
ale udělej mne člověkem!

### Ježibaba:

A nic víc? Pranic víc?  
Proto přišlaš úpějíč?  
Voda už tě omrzela,  
lidského jsi lačna těla,  
milování, láskování,  
polibků a cukrování?  
To já znám, to já znám,  
s takovou se chodí k nám!

### Ježibabo, léku dej mi

### Rusalka:

Tvoje moudrost všechno tuší –  
dej mi lidské tělo, dej mi duši!

### Ježibaba:

Dám ti, dám,  
ví to rarach sám!  
Ale ty mi musíš dát  
průsvitný svůj vodní šat.  
A když svoji lásky  
neokusíš na světě,  
zavržena poté skončíš proklatě!  
Ztratíš-li tu lásku,  
po níž tvůj cit prahne,  
kletba vodních mocí  
zas tě v hloubku stáhne.  
A než nabudeš jí,  
trpět budeš též.  
Pro všechny lidský sluch  
němá zůstaneš!  
Chceš být němá,  
chceš být němá,  
pro toho, jež miluješ?

### Rusalka:

Jeho-li lásku poznat smím,  
ráda pak pro něj oněmím!

### Ježibaba:

Hlídej ho, střež si ho  
a věz,  
prokleta-li se vrátíš ve vodníkovu řiš,  
miláčka svého také, také zahubiš.

### Rusalka:

Lidskou duši,  
čistou lidskou duši  
moje láska  
všechna kouzla zruší!

### Ježibaba:

Tedy pojď, honem pojď,  
do hlubiny jí vyprovod.  
V kotli jedý navaríme,  
Rusalku tím napojíme.  
Ale potom ani muk,  
ani muk,  
čury mury fuk!

### 6. Čarování

*Čury, mury, fuk*

### Ježibaba:

Kapka krve dračí,  
deset kapek žluče,  
teplé srdce ptačí,  
dokud ještě tluče.

Skoč můj mourku, skoč a skoč,  
varem v kotli pozatoč.  
Skoč můj mourku, skoč a skoč  
a varem v kotli pozatoč.  
Čury mury fuk,  
čury mury fuk,  
nelekej se větších muk!

Ještě v tuto chvíli,  
čas to věru krátký,  
mezi lesní víly  
cesta vede zpátky.

Skoč můj mourku, hola hej,  
oheň rádně rozdmýchej.  
Skoč můj mourku, hola hej  
a oheň rádně rozdmýchej.

Když ti rady není,  
nejsem tím kdo brání.  
V ranním kuropění  
splň se tvoje přání!

Tot tvé lidské věno,  
které musíš pít.  
Tím, co uvařeno,  
jazyk zdevětní ti.

Skoč můj mourku, hola hej,  
v hrdlo jí tu šťávu vlej.  
Skoč můj mourku, hola hej  
a v hrdlo jí tu šťávu vlej.

### Ježibaba a sbor:

Čury mury fuk,  
čury mury fuk,  
čury mury fuk.

### 7. Na lovu

*Jel mladý lovec*

*Sašek:*

Jel mladý lovec, jel a jel,  
laň bílou v lese uviděl.  
Jak hluboké oči to měla?  
Zdali ji mine tvá střela?

*Družina:*

Ó, mladý loveče, dále spěj,  
na bílou laňku nestrlejš!  
Varuj se jejího těla!  
Kež by jí minula střela.

*Princ:*

Zde mihla se a zase zmizela!  
Horem a dolem, lesem a polem  
podivná zvěř se mihá tu kolem.  
A tady stopa končí docela.