

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Diplomová práce

2024

Martina Robotková

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Tři tváře pařížské bohémy a jejich mediální obraz

Diplomová práce

Autor práce: Martina Robotková

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: prof. MgA. David Jan Novotný

Rok obhajoby: 2024

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 15. prosince 2023

Martina Robotková

Bibliografický záznam

ROBOTKOVÁ, Martina. *Tři tváře pařížské bohémy a jejich mediální obraz*. Praha, 2024. 127 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. David Jan Novotný.

Rozsah práce: 235 408 znaků

Abstrakt

Diplomová práce s názvem *Tři tváře pařížské bohémy a jejich mediální obraz* se zaměřuje na mediální ohlas uměleckých děl třech různých žánrů, v nichž autoři pracují s námětem pařížské bohémy. Stěžejní pro celou práci je francouzský spisovatel Henri Murger, který je označován za prvního bohéma a populizátora pojmu. Jeho povídkový cyklus z roku 1851 s názvem *Ze života pařížských bohémů* vypráví o životě čtyř pařížských umělců a zachycuje jejich každodenní strasti a radosti. Tímto cyklem se inspirovali dva italští operní skladatelé, Giacomo Puccini a Ruggiero Leoncavallo, kteří na konci 19. století uvedli své stejnojmenné opery *Bohéma*. V roce 1992 si pak finský režisér a scénárista Aki Kaurismäki vybral Murgerovy povídky jako předlohu pro svůj film *Bohémský život*.

Cílem diplomové práce je nabídnout základní poznatky o jednotlivých autorech, pracujících s námětem pařížské bohémy, a ohlasu jejich děl v tištěných a elektronických médiích. Pozornost je soustředěna především na podobnosti a odlišnosti v pojetí tohoto fenoménu v literatuře, opeře a filmu.

Klíčová slova

Pařížská bohéma, Henri Murger, Bohéma, Giacomo Puccini, Ruggiero Leoncavallo, Aki Kaurismäki, bohémský život, recenze

Abstract

The thesis entitled “*Three faces of Parisian bohemian and their portrayal in media*” focuses on the media response to artistic works of three different genres that deal with the theme of Parisian bohemia. Central to the entire work is the French writer Henri Murger, who is recognized as the first Bohemian and a populariser of the concept. His 1851 short story cycle titled *Scenes of Bohemian Life* narrates the lives of four Parisian artists, capturing their daily struggles and joys. This cycle inspired two Italian opera composers, Giacomo Puccini and Ruggiero Leoncavallo, who at the end of the 19th century introduced their operas of the same name *La Bohème*. In 1992, Finnish director and screenwriter Aki Kaurismäki chose Murger's stories as a template for his film *Bohemian Life*.

The aim of the thesis is to provide basic knowledge about the individual authors who worked with the theme of Parisian bohemia, and the reception of their works in print and electronic media. The focus is primarily on the similarities and differences in the portrayal of this phenomenon in literature, opera, and film.

Keywords

Parisian bohemian, Henri Murger, La bohème, Giacomo Puccini, Ruggiero Leoncavallo, Aki Kaurismäki, bohemian life, reviews

Title

Three faces of Parisian bohemian and their portrayal in media.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svým rodičům, prarodičům, své sestře a přátelům za podporu během celého studia. Zvláštní poděkování patří mému partnerovi, který mě inspiroval k dokončení práce. Dále bych chtěla poděkovat prof. MgA. Davidu Janu Novotnému za jeho trpělivost a velmi ochotný přístup.

Obsah

Úvod	3
1 Pařížská bohéma v literatuře	4
1.1 Henri Murger	4
1.2 Pojem bohém a bohémství	7
1.3 Řeč literatury	7
1.3.1 Jazyková výstavba literárního díla	12
1.4 Ze života pařížských bohémů	15
1.4.1 Hlavní postavy	15
1.4.2 Obsahový rozbor	17
1.4.3 Formální rozbor	23
2 Pařížská bohéma v operě	26
2.1 Verismus	26
2.2 Giacomo Puccini	27
2.3 Ruggiero Leoncavallo	30
2.4 Řeč opery	33
2.5 Dramaturgie opery	37
2.6 <i>Bohéma</i>	41
3 Pařížská bohéma ve filmu	52
3.1 Aki Kaurismäki	52
3.1.1 Znaky Kaurismäkiho filmů	54
3.2 Řeč filmu	56
3.2.1 Zvuk ve filmu	60
3.3 Filmová dramaturgie	62
3.3.1 Jak vzniká scénář	65
3.4 <i>Bohémský život</i>	67
4 Mediální ohlas	71
4.1 Teoretický a metodologický rámec	71
4.2 Mediální ohlas povídkového cyklu <i>Scènes de la vie de Bohème</i>	73
4.3 Mediální ohlas Pucciniho opery <i>Bohéma</i>	76
4.4 Mediální ohlas Leoncavallovy opery <i>Bohéma</i>	86
4.5 Mediální ohlas snímku <i>Bohémský život</i>	92
Závěr	97

Summary	97
Seznam použité literatury a internetových zdrojů	103
Teze Diplomové práce	111
Seznam příloh	115

Úvod

Tématem této diplomové práce je pařížská bohéma a její mediální obraz. Termín *bohéma* označuje nejčastěji excentrické osoby, které nežijí dle konvenčních společenských norem. Konkrétně pařížskou bohému si jako téma svých povídek vybral francouzský spisovatel Henri Murger. Právě jeho povídkový cyklus *Ze života pařížské bohémy* (v orig. *Scènes de la vie de bohème*) je stěžejním dílem této diplomové práce. Autor popisuje příhody několika přátel, kteří se musí vyrovnávat s chudobou a vyčleněním ze společnosti. Tomuto dílu a jeho autorovi se věnuji v první kapitole. Kapitola zároveň poskytuje základní teoretický rámec nutný pro rozbor literárního díla. Věnovat se bude narativním postupům a jazykové výstavbě literárního díla. Povídkový cyklus, někdy označovaný také jako román, se stal později předlohou dalších děl různých žánrů.

Na konci 19. století vznikají ve stejnou dobu dvě operní libreta na motivy Murgerových povídek. První opera, *Bohéma*, italského operního skladatele Giacomoa Pucciniho se stala celosvětovým fenoménem. Druhou operu, rovněž nesoucí název *Bohéma*, uvedl o rok později Ruggiero Leoncavallo. Leoncavallův kus však zůstává ve stínu Pucciniho *Bohémy* a není tolik znám. Oběma operám se věnuji ve třetí kapitole. Kapitola, kromě medailonků obou skladatelů, nabídne základní poznatky o této hudební formě a srovnání obou oper.

Posledním dílem, kterému se věnuji v této diplomové práci, je snímek *Bohémský život* finského režiséra Akiho Kaurismäkiho z roku 1992. Kaurismäki je proslulý svým jedinečným filmovým stylem. Libuje si v minimalistických scénách, statických dlouhých záběrech a pomalém tempu. Ve svých filmech často zobrazuje osamocené postavy žijící na okraji společnosti. Není proto překvapením, že si Kaurismäki Murgerovy příběhy pro zpracování vybral. V kapitole se dále věnuji filmovému obrazu, zvuku a dramaturgii.

V poslední, čtvrté, kapitole se zaměřuji na recenze a kritiky, které vyšly v souvislosti se zmíněnými díly. Rozebrány budou dobové i současné recenze z tištěných i elektronických zdrojů. Cílem diplomové práce je nabídnout obraz Murgerovy pařížské bohémy za pomoci rozboru děl různých žánrů, které se tomuto tématu věnují. A také shrnout mediální ohlas na tato díla jak v dobových, tak současných tištěných a elektronických médiích.

1 Pařížská bohéma v literatuře

1.1 Henri Murger

Henri Murger se narodil v roce 1822 v Paříži do rodiny krejčího a domovníka nájemního domu. Navzdory otcovu přání mít syna řemeslníka (Murger, 1972, s. přebal), mu matka opatřila pracovní místo poslíčka v advokátní kanceláři. Doufala, že tak synovi zajistí právní kariéru. Murger si ale přál stát se malířem. Poté, co zjistil, že postrádá malířský talent, se vydal na cestu spisovatele. (Seigel, 1999, s. 34) Po smrti matky se otec nepřenesl přes minulé křivdy, kdy Murger odmítl splnit jeho přání, a syna vyhnal z domu. A tak Murger na ulici poprvé zakusil onen bohémský život, který se později stal leitmotivem jeho tvorby. (Murger, 1972, s. přebal)

Murger se na začátku 40. let 19. století stýkal se skupinou přátel, kteří stejně jako on měli ambice, ale neměli finance na jejich realizaci. Skupina sama sebe nazývala *Water-Drinkers* a patřil k ní mimo jiné básník Léon Noël, bratři Joseph a Léopold Desbrosses nebo dramaturg Adrien Lelioux. Skupina se rozpadla v roce 1842, rok po svém vzniku. Stejně jako jeho přátelé i Murger se aktivně zajímal o politiku, což inspirovalo jeho úplně první publikovanou báseň *Apostasy*. Jednalo se o kritiku republikánského politika. Svá díla publikoval pod lehce změněným jménem jako Henry Mürger. Cílem bylo své jméno poangličtřit a udělat ho tak *elegantnější a nápadnější*. (Seigel, 1999, s. 34-35)

Důležitou osobou v Murgerově životě byla jeho životní láska Marie Fonblanc. Ta se stala inspirací pro nejednu ženskou hrdinku v jeho tvorbě. Marie byla vdaná žena, její manžel byl kriminálník a po nezdařené bankovní loupeži byla zatčena a uvězněna jako komplic. (Seigel, 1999, s. 35-36)

Na rozdíl od Murgerových přátel-umělců, kteří se často pohybovali na hranici politického radikalismu a kriminality, Murger si kromě psaní v dětských časopisech a dalších novinách přivydělával jako tajemník ruského diplomatického agenta. Během revolučního roku 1848 bylo například jeho úkolem „*shromažďování informací*“. Jinými slovy se dá říci, že se jednalo o politickou špionáž. V roce 1845 začíná psát pro noviny *Corsaire-Satan*. Tento provokativní plátek byl rozšířený především v Latinské čtvrti. (Seigel, 1999, s. 36–37)

V roce 1846, v pouhých pětadvaceti letech, napsal své nejznámější povídky *Výjevy*

ze života pařížské bohémy. V originále *Scènes de la vie de bohème* nejprve vycházely v časopise *Corsaire* a již tehdy vzbudily velký ohlas. V roce 1849 vychází knižně jako povídkový cyklus, který je též v některých zdrojích žánrově definován jako román. Roku 1851 ve spolupráci s Théodorem Barrièrem bylo dílo také dramatizováno. Díky popularitě se Murgerovi otevírá cesta do redakcí největších pařížských novin a časopisů, kam pravidelně přispíval nejen fejetony, povídkami a verši, ale psal i romány a dramata. Román *Ze života pařížské bohémy* je dodnes považován za jedno z nejdůležitějších děl francouzské literatury 19. století. (Murger, 1972, s. přebal)

Některé postavy z díla *Ze života pařížské bohémy* našly své předlohy ve skutečném okolí autora. Kolem roku 1848 se zformovala okolo Murgera nová skupina přátel, která se pravidelně scházela v *Café Momus*. Právě tito mladí umělci propůjčili své vlastnosti některým postavám v povídkách *Scènes de la vie de bohème*. Alexandre Schanne inspiroval postavu skladatele Schaunarda, bohatý mladý spisovatel Charles Barbara zase postavu Barbemucheho. Studenti Jean Wallon a Marc Trapadoux propůjčili své vlastnosti postavě filozofa Collina. Postavu koketní Musette inspirovala Henriho přítelkyně Mariette, modelka a prostitutka vlastním jménem Marie-Christine Roux. Druhou výraznou ženskou postavu – Mimi – napsal Murger podle Lucille Louvet. Ta připomínala Murgerovi jeho lásku Marii Fonblanc. Lucille, kterou Henri potkal pouze na krátkou chvíli v roce 1845, pocházela z pracující třídy a živila se šitím a aranžováním květin. (Seigel, 1999, s. 38–40)

Mezi další Murgerova díla patří mimo jiné *The Latin Country*, *Scenes of the Youthful Life*, *The Last Rendez-Vous* a *Camille's Vacation*. Všechna jsou nějakým způsobem spojena s bohémským životem. (Seigel, 1999, s. 47)

Život v chudobě po odchodu z domu se podepsal na jeho zdraví. Murger trpěl onemocněním zvaným purpura, které mu způsobovalo červeně až fialově zbarvené fleky na kůži a záškuby v obličeji. Kvůli tomuto onemocnění trávil hodně času v nemocnici. (Seigel, 1999, s. 32) Murger umírá v rodné Paříži v roce 1861 ve věku 39 let (Murger, 1972, s. přebal). Navzdory svým životním bolestem a strastem jeho poslední tvorba ukazuje, že je se svým utrpením smířen, stejně jako s utrpením tohoto světa.

„Murgerův smutek není Wertherismus ani Weltschmerz. Není to marnivost ani jakékoli pozérství. Je to prosté přesvědčení o faktech, že v tomto světě je těžké vydělat na chléb a

lásku je nemožné udržet.“¹ (Saintsbury, 1891, s. 388)

Murgerovi byl uspořádán velký veřejný pohřeb a na jeho památník, který je umístěn na hřbitově v pařížském Montmartru, darovali peníze nejen některé tehdy významné osobnosti literatury, ale také obyčejní lidé. O jeho osobě byly napsány nejméně tři biografie a nespočet novinových článků. (Seigel, 1999, s. 31-32)

Henri Murger byl významný francouzský spisovatel, který nepochybně ovlivnil literaturu své doby a dodnes inspiruje mnoho dalších tvůrců. Na motivy románu vzniklo mimo jiné operní libreto *La bohème* italského operního skladatele Giacoma Pucciniho, stejnojmenné operní libreto Ruggiera Leoncavalla a film *Bohémský život* finského režiséra Akiho Kaurismäkiho. Tato tři díla budou rozebrána v dalších kapitolách.

¹ V orig.: „Murger’s sorrow is not Wertherism or Weltschmerz. It is not vanity or posing of any sort. It is a simple conviction of the facts that in this world bread is hard to win, and love is impossible to keep.“ (Saintsbury, 1891, s. 388)

1.2 Pojem bohém a bohémství

Pojmy bohém a bohémství jsou neodlučitelně spjaty s Murgerovým dílem. Podle Saintsburyho (1891, s. 381) pojem bohémství však jako první použila George Sandová, ale dodává, že původ pojmu je nejasný. George Sandová byla francouzská spisovatelka šlechtického původu. Jejími milenci byli mimo jiné dva významní hudební skladatelé, Ferenc Liszt a Fryderyk Chopin, nebo básník Alfred de Muset. Svá díla vydávala pod mužským pseudonymem jako George Sand. Psala především romány a divadelní hry, kde se soustředila na otázku postavení žen ve společnosti. Její tvorba významným způsobem ovlivnila české spisovatelky Boženu Němcovou nebo Karolínu Světlou. (Klausová, 2022)

Slovo „bohém“ bylo populárním termínem používaným k popisu lidí, kteří byli považováni za excentrické a rebelantské, často s amorální povahou. Termín byl také hojně používán v pejorativním slova smyslu k popisu Romů-cikánů, kteří pocházeli z Čech. Nicméně jeho význam se dramaticky změnil v 19. století právě díky Murgerovi a jeho *Scènes de la vie de bohème*. Bohémské ideály byly přijaty umělci, básníky a všemi, kteří žili volným a nekonvenčním životním stylem. Ve Velké Británii byl pojem zpopularizován mimo jiné skupinou umělců a intelektuálů *Bloomsbury*. Ve Spojených státech bylo pak povědomí o životním stylu rozšířeno literáty jako byl Jack Kerouac nebo William S. Burroughs. Bohémové byli typicky kreativní, liberální a vzpírali se společenským normám doby, což bylo často chápáno jako reakce na buržoazní způsob života. Dnes je obtížné definovat, kdo je skutečným bohémem. (Walker, 2011)

Murger ve svém díle mluví o zemi, kterou označuje jako „Bohemia“. Tuto zemi, stejně jako její obyvatele, můžeme poznat, avšak na žádné mapě ji nenajdeme.

„Země bohémů, ohraničená na severu nadějí, prací a veselostí, na jihu nutností a odvahou; na západě a východě pomluvou a nemocnicí“² (Seigel, 1999, s. 3).

Definuje ji jako *říši mladých umělců, kteří se snaží překonat překážky, které chudoba staví na cestě k jejich vysněnému povolání*, a kteří zde žijí, protože se nemohou identifikovat s jinou „národností“. (Seigel, 1999, s. 4) Některé prvky tohoto konceptu přejímá například generace beatníků z 50. let 20. století nebo hnutí hippies. (Seigel, 1999, s. 5)

² V orig.: „Bohemia, bordered on the North by hope, work and gaiety, on the South by necessity and courage; on the West and East by slander and the hospital.“ (Seigel, 1999, s. 3)

1.3 Řeč literatury

Literatura k nám promlouvá skrze narativ. Pojem narativ zahrnuje jak příběh, tak i způsob vypravování příběhu, tedy diskurs, a můžeme jej definovat jako „*vyličení jedné či více skutečných či fiktivních událostí, sdělovaných jedním, dvěma či více vypravěči jednomu, dvěma či více adresátům*“ (Bílek, 2003, s. 128). Narativ zprostředkovává vnímajícímu subjektu vypravěč. Ten vypravuje buď v první osobě neboli ich-formě, jinými slovy je přímým nositelem děje, nebo vypravuje ve třetí osobě neboli er-formě, tedy bezpříznakově. Setkat se lze velmi vzácně i s vypravováním ve druhé osobě, tedy v du-formě. Rozlišovat lze i autorské hledisko. Pokud stojí autor nad příběhem, zná nejnítěrnější myšlenky postav a všechny souvislosti, mluvíme o vševědoucím vypravěči. O autorovi pozorovateli mluvíme, pokud vypravěč pouze popisuje jednání postav, ale jejich myšlenkové procesy nezná. Třetím typem je autor jako účastník děje, kdy je vypravěčem jedna z postav. (Hrabák, 1987, s. 66)

Vnímající subjekt pak musí pro pochopení předkládaného světa textu vynaložit určitou interpretační aktivitu, během níž zdánlivě heterogenní prvky narativu alespoň částečně homogenizuje a uspořádá je do základní struktury (Bílek, 2003, s. 31). Schopnost interpretace textu vychází z předchozí zkušenosti s jazykem a jeho používáním, a to hlavně ze zkušenosti s podobnými texty, díky čemuž pak vnímající subjekt rozpozná pravidla textového světa a porozumí mu. (Bílek, 2003, s. 120)

Narativ, konkrétně příběh, je tvořen několika elementy a těmi jsou motiv, děj, časoprostor a postava.

Motiv jako element v narativním textu rozpracovali již ruští formalisté. (Bílek, 2003, s. 135) Ti jej vnímají jako nejmenší jednotku textu, která se podílí na utváření tematického směřování. O motivu můžeme mluvit jako o určitém symbolu, který odkazuje k něčemu navíc mimo svou jevovou existenci a nabývá hodnoty uvnitř zobrazovaného světa. (Bílek, 2003, s. 136) Motivy jsou dvojího typu, statické a dynamické. Zatímco statické motivy děj dopředu neposouvají, dynamické motivy jsou pro rozvoj děje klíčové. Jak už z uvedeného vyplývá, statické motivy jsou spíše příznačné pro lyriku, naopak dynamické motivy zpozorujeme spíše v epice. (Hrabák, 1987, s. 52)

Určením motivů v textu pak vnímající subjekt text redukuje na dílčí prvky tak, aby mohl o příběhu mluvit, aniž by ho musel celý slovo od slova odvyprávět. „*Výskyt požívání guláše,*

uzeného se zelím, jaternic či prejtu na různých místech Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války konstituuje stále víceméně jeden motiv jedení“ (Bílek, 2003, s. 136). Stejně jako redukuje jednotlivé scény či epizody na motivické označení, redukuje i sítě motivů a další významové prvky na téma díla jako celku (Bílek, 2003, s. 137). Téma můžeme charakterizovat jako *ústřední myšlenku díla*. Tato myšlenka je vyjádřena prostřednictvím událostí, prostředí a postav. (Hrabák, 1987, s. 42)

Způsob řazení tematických prvků v literárním díle se nazývá kompozice či narativní syntax. Mezi jednotlivými tematickými složkami je vždy určitá souvislost, která je buď těsná, nebo volná. Pokud mají jednotlivé tematické složky mezi sebou kauzální vztah, tedy že druhá složka navazuje na první složku a její důsledek, mluvíme o těsné souvislosti. Volný vztah mezi tematickými složkami je zpravidla časový nebo prostorový. První případ je typický pro kroniku, kde jedna událost nemusí být důsledkem události následující. Prostorový volný vztah pozorujeme například u literárních útvarů jako je popis. (Hrabák, 1987, s. 52)

Děj vyprávění můžeme vymezit jako *dynamický sled událostí, vyvíjejících se zpravidla v jisté časové následnosti*. Pro děj je typická synchronická paradigmaticnost, tedy že nová scéna vždy odsouvá předešlou scénu do pozadí. Pro její opětovnou aktualizaci musí vyprávění vyvolat určité motivační mechanismy, jako je například vzpomínkové vyprávění, náhlý záblesk v mysli postavy, reminiscence nebo *déjà vu*. (Bílek, 2003, s. 149) Někdy můžeme rozlišovat mezi dějem a zápletkou. Scholes a Kellogg (2002, s. 204) vnímají tyto pojmy jako synonyma. Abychom mohli říci, že má narativní dílo zápletku, musí disponovat napětím a rozuzlením. Vnímající subjekt by měl po jejím konci dosáhnout určitého stavu rovnováhy. V literatuře se nejčastěji setkáváme se zápletkami biografickými, které pojednávají o životě a končí smrtí, či zápletkami romantickými, které pojednávají o touze a jejím naplnění. (Scholes, 2002, s. 208)

Autor může použít k vyprávění děje dvojí postup, a to umělý nebo přirozený. Zatímco při přirozeném postupu autor vypráví příběh od začátku do konce, při umělém postupu využívá časové inverze. Jednak může čtenáře zavést do středu děje nebo jej vyprávět od konce. (Hrabák, 1987, s. 59)

Dalším elementem, kterým je příběh tvořen, je časoprostor. Čas vnáší do narativu určitou linearitu, bezprostřednost a trvání. Vztah času diskursu a času příběhu lze popsat třemi kategoriemi, které klasifikoval francouzský literární teoretik Gérard Genette. Těmi

jsou uspořádání, trvání a frekvence.

Kategorie uspořádání postihuje způsob, jakým je přeuspořádán čas událostí v rámci diskursu. Nabízí se dvě možnosti: normální následnost, kdy v příběhu i diskursu je sled událostí totožný, anebo anachronická následnost, což je opak chronické, tedy normální následnosti. Ta může nabývat několika podob. Buď se jedná o analepsi, tedy zpětný střih, kdy diskurs naruší přirozený sled událostí a vrátí se do minulosti, nebo o prolepsi, tedy střih směrem dopředu, kdy nám diskurs předloží události, které se v příběhu teprve odehrají. (Bílek, 2003, s. 152-153)

Kategorie trvání staví do opozice čas, který zabere samotné čtení o určité události a čas trvání samotné události. Genette definuje pět základních možností. O sumarizaci neboli shrnutí mluvíme v případě, že je čas diskursu kratší než čas příběhu. Elipsa je dle něj totéž, avšak čas diskursu je vlastně nulový. V případě scény odpovídá čas trvání diskursu času trvání příběhu. Pokud je čas diskursu delší než čas příběhu jedná se o protažení. V takovém případě si můžeme představit například zpomalené pasáže ve filmu nebo popis snu v literatuře. V neposlední řadě mluvíme o pauze, což definicí odpovídá předchozímu akorát čas příběhu je nulový. Jde například o statické popisy, kdy se v uvozovkách nic neděje. (Bílek, 2003, s. 154)

Poslední Genettovou kategorií je frekvence. Tato kategorie popisuje to, kolikrát se událost vyskytla v rovině příběhu a v rovině diskursu. První možností je jedinečnost, kdy se událost objeví v příběhu i v diskursu pouze jednou. Další možností je násobená jedičnost, kdy se událost stane opakovaně, ale vždy se v příběhu objeví v jedinečné podobě. O opakování mluvíme v případě, pokud je naprosto jedinečná událost zaznamenávána opakovaně. Poslední možností je, že „*několik opakujících se událostí je shrnuto jedním diskursivním zobrazením*“ (Bílek, 2003, s. 154). V tomto případě mluvíme o iterativnosti. (Bílek, 2003, s. 154)

Prostor zobrazovaného světa je utvářen jazykem a strukturou textu. Elementy času a prostoru v narativním textu jsou komplementární, buď jeden souzní s druhým, nebo stojí v opozici. Oba elementy jsou klíčové pro propojení zobrazovaného světa textu. Čas se obvykle projevuje na pozadí změn prostorových a obráceně. Prostor není podán ve své celistvosti, nové prostorové elementy musí odkazovat k již existujícím prostorovým prvkům. Buď stávající prostor rozšíří, nebo jej přebudují či posunou. (Bílek, 2003, s. 157)

Posledním důležitým elementem příběhu, který je třeba zmínit, je postava. Zatímco

pro posloupnost děje je charakteristické, že nová událost vytěsňuje událost starou, pro postavu je typické spíše syntagmatické fungování, tedy že jednotlivé vlastnosti postavy se v průběhu děje kupí. Pro vyloučení již formulované vlastnosti musí pak dojít k nějakému výraznému přerodu postavy nebo jejímu procitnutí. Vyprávění může postavu vyjevit buď modifikováním, nebo přidáváním jejich vlastností. Postavu pak tvoří jedna či více výrazných vlastností, myšlenka, kterou postava reprezentuje, nebo role, která jí je v textu přidělena. Pokud tento aspekt ve vyprávění chybí, může vnímající subjekt doplnit charakterové či fyziognomické rysy postavě na základě znalosti aktuálního světa. (Bílek, 2003, s. 161-162)

Rozlišujeme dva druhy charakteristiky postavy – jednak charakteristiku vývojovou, kdy jsou osobní rysy postavy upozaděny za účelem objasnění jejího postupu po linii zápletky, jednak charakteristiku chronologickou, kdy jsou naopak osobní rysy postavy rozvětveny, aby se zdůraznily postupné změny postavy v průběhu zápletky. (Scholes, 2002, s. 167) Nejdůležitějším prvkem charakteristiky je vnitřní život postavy. Ten slouží jako významný hybatel děje, protože gesto a výraz postavy řekne o její duši více, než celá scéna. (Scholes, 2002, s. 168) Vnitřní život postavy je nejčastěji vyjádřen narativním vyprávěním nebo vnitřním monologem postavy. (Scholes, 2002, s. 175)

1.3.1 Jazyková výstavba literárního díla

Literární dílo je jazykovým projevem, který usiluje o určitou ustálenost, a tím se liší od jiných jazykových promluv. Největší ustálenost lze zaznamenat u knihtisku, kdy je jazykový projev fixován v několika exemplářích, které se nijak neliší. Nižší stupeň fixace má jazykové tradování, které bylo rozšířeno především ve středověku a spočívá v opisování. Opisováním vzniká mnoho variant téhož jazykového projevu. Nejvíce prchavý způsob fixace představuje udržování jazykové promluvy v paměti pouze jeho ústním předáním. Ustálený jazykový projev nazýváme text. Soubor několika textů pak definujeme jako literaturu. (Hrabák, 1987, s. 9) Vyjadřovací formou literárního sdělení je jazyk.

Způsob výběru a využití jazykových prostředků v literárním díle označujeme jako jazykový styl. Každý jazykový styl, ať už umělecký, žurnalistický, odborný nebo styl úředních dokumentů, má specifické způsoby vyjadřování. (Hrabák, 1987, s. 74) Jazykovou výstavbou literárního díla se věnovala už antická rétorika. „*Vzhledem ke svému původnímu poslání rozlišovala antická rétorika mezi látkou a způsobem jejího podání v tom smyslu, že jazyk chápala jako látku oděvu pro myšlenku a styl jako střih šatu, do kterého je myšlenka oděna*“ (Hrabák, 1987, s. 76). Jazyk díla je utvářen autorem nejen skrze výběr slov, ale také skrze výběr informací. Výběr informace, tedy objektu či skutečnosti, přichází na řadu jako první, slovní výběr mu pak pomáhá ji vyjádřit. Tutéž objektivní skutečnost nebo tentýž objekt lze popsat z jiného zorného úhlu a vybrat různé jazykové prostředky tak, aby co nej přesněji vyjadřovaly autorův vztah k zobrazované věci, pojmu nebo činnosti. Tuto označovanou věc nebo představu nazýváme denotát. Asociace, které následně slovo vyvolává, a které se vážou k jiným objektům nebo pojmům, označujeme jako konotace. (Hrabák, 1987, s. 77)

Méně patrné jsou v textu zastaralá slova neboli archaismy či novotvary neboli neologismy. K archaismům se autoři uchylují především za účelem vyvolání dobové atmosféry. Často používají také stylistický prostředek jako je hromadění synonym nebo obohacují své práce nářečními prvky. Dialekt je viditelný především v dialogích postav. Pro dokreslení postav a prostředí lze využít také profesionalismů, tedy slov charakteristických pro určité povolání, dále argotu neboli hantýrky, což je mluva společensky vyloučených vrstev, nebo v neposlední řadě slangu. (Hrabák, 1987, s. 79-80)

Pro umělecký text jsou příznačné poetismy. Často se jeví jako archaismy, příkladem

mohou být slova jako oř, čile nebo porubat. Mezi poetismy se řadí i složeniny typu lunojasný nebo rychloběžný. Poetismy využívá autor jazykového projevu především k vyjádření nějakého citového vztahu čili afektu. Afektivnost může být dvojího typu, kladná a záporná. Kladný náboj mají zejména hypokoristika, tady mazlivá slova (maminečka). O záporném efektru mluvíme u slov s pejorativním zabarvením (fakan). (Hrabák, 1987, s. 82)

Slovní zásoba je rozšiřována také přenášením významu, tedy za pomoci stylistických prostředků jako je metafora nebo metonymie, souhrnně označované jako tropy.

O metafoře mluvíme, pokud se jedná o přenesení významu na základě podobnosti denotátů. Hrabák (1987, s. 84) uvádí jako příklad slovo kohoutek, které označuje část vodovodu nebo plynového vedení, protože připomíná svým vzhledem kohouta. Druhým nejpoužívanější druhem přenášení významu, především v epice, je metonymie. U metonymie mluvíme o věcné souvislosti mezi dvěma jevy. Například mezi oděvem a jeho nositelem – dívka nosící červený čepce je Červená karkulka, nebo nádobou a jejím obsahem – „pije již třetí sklenici“. (Hrabák, 1987, s. 85) Metafora se často zaměňuje s přirovnáním. Zatímco ale u metafory je podobnost jevů implicitní, u přirovnání je explicitní. (Hrabák, 1987, s. 89)

Existuje hned několik druhů metafory. Personifikace neboli zosobnění spočívá v přenášení vlastností živých bytostí na neživé věci. Synestézií označujeme slovní vyjádření, kdy dojde ke spojení počítků a různých smyslů (sladká vůně, ostrá chuť aj.). V neposlední řadě je druhem metafory katachréze, tedy metafora, jejíž původní význam je z důvodu přechodu do hovorového jazyka vyprázdněn. Jedná se o metafory, které vzbuzují pocit nelogičnosti jako je například „hluboká mělčina“ nebo „opírá se o pramen“. Mezi synestézie řadíme mimo jiné i ironii, hyperbolu neboli nadsázku nebo eufemismus, tedy označení nepříjemné věci mírnějším způsobem. (Hrabák, 1987, s. 91-95)

Kromě obrazných pojmenování, respektive tropů, rozlišujeme ještě stylistické figury. Na rozdíl od tropů, figury nemění žádným způsobem význam slov. Jedná se o taková seskupení slov, která mají ustálený tvar a opakují se v různých textech. (Hrabák, 1987, s. 107) Figury můžeme rozdělit do dvou kategorií. Jednu tvoří syntaktické figury, kam patří asyndeton, polysyndeton, parenteze a elipsa. Asyndeton označuje vynechání určité spojky. Opakem je polysyndeton, tedy nadbytek spojek. O parantezi mluvíme v případě, že je samostatné sousloví nebo věta vložena do ostatního textu a oddělena pomlčkami. Elipsa je

jev, kdy jsou vynechány méně důležitá a z kontextu snadno pochopitelná slova nebo věty. (Hrabák, 1987, s. 108)

Druhou kategorií jsou figury zakládající se na opakování stejných slov, kam řadíme epizeuxis, anaforu a epiforu. Epizeuxis značí jev, kdy se opakují slova nebo sousloví bezprostředně za sebou. S anaforou, tedy opakováním slov na začátku sousedních celků, a epiforou, tj. opakováním slov na konci celků, se setkáme především u veršovaného textu. (Hrabák, 1987, s. 109) Zvláštní kategorií jsou řečnické figury, kam můžeme zařadit řečnickou otázku, apostrofu, tj. oslovení neživého předmětu, a aposiopesis. Aposiopesis je jev, kdy je úmyslně přerušena řeč a zamlčeno jádro sdělení, které je ale implicitně obsaženo v kontextu. (Hrabák, 1987, s. 111)

1.4 Ze života pařížských bohémů

Murgerovy povídky *Ze života pařížských bohémů* vycházely pravidelně v časopise *Corsaire*. Později byly vydány knižně v podobě povídkového cyklu *Scènes de la vie de bohème*. (Murger, 1972, s. přebal) První české vydání *Ze života pařížské bohémy* vyšlo v roce 1893. Překlada se ujal F. F. Benešovský-Veselý. (Murger, 1972, s. 259)

V průběhu celé kapitoly vycházím z českého překladu Tamary Sýkorové z roku 1972.

1.4.1 Hlavní postavy

V příběhu se vyskytuje několik hlavních mužských a ženských postav, které tvoří skupinu přátel žijících bohémským způsobem života. Hlavní mužské postavy – Schaunard, Colline, Marcel a Rudolf – jsou představeni v první kapitole s názvem *Jak bylo ustanoveno společenství bohémů*.

Alexandr Schaunard je především hudebník, ale dle všeho má i výtvarný talent. Hraje na piano a skládá hudbu. Je vykreslen jako temperamentní a energický. V průběhu příběhu si najde milenkou jménem Fémie Barvířka. Na samém začátku díla se Schaunard kvůli nezaplacenému nájemnému musí vystěhovat z bytu. Novým nájemníkem je Marcel. Ten je druhou představenou hlavní postavou příběhu. Marcel je vášnivý malíř, má citlivou a romantickou povahu. Jeho milenkou je slečna Viola. Ta je představena v kapitole šest: „*Slečna Viola byla hezká dvacetiletá dívka, která se brzy po svém příchodu do Paříže stala tím, čím se stávají hezké dívky, mají-li štíhlou postavu, hodně koketérie, trochu ctižádosti a žádné vzdělání*“ (Murger, 1972, s. 67). Henri Murger ji označuje jako *aristokratku rozkoše*. Ačkoli měla hodně milenců, nikdy nezahořela opravdovou láskou. Tedy dokud nepotkala bohéma Marcela.

V hospodě, kam zamíří ze svého bytu, se Schaunard setkává s Gustavem Collinem. Očima Schaunarda by se dal Colline popsat takto: „*Pevný pohled velkých modrých očí, které jako by stále něco hledaly, dodával jeho tváři výraz klidné blaženosti, jaký mívají seminaristé. Jeho obličej měl barvu staré slonoviny kromě lící, jež byly jakoby poprášeny vrstvou tlučené cihly. Ústa měl jako nakreslená žákem obecné školy, jemuž někdo vedl ruku. Rty, poněkud černošsky ohrnuté, odhalovaly zuby honičiho psa a brada spočívala dvěma laloky na bílém nákrčníku, jehož jeden konec trčel výhruzně ke hvězdám, zatímco druhý jevil snahu zabodnout se do země*“ (Murger, 1972, s. 28). Colline je filosof, jehož největší láskou jsou knihy. Jeho postava je velmi introvertní a vážná. Posledním členem

bohémského společenství mužského pohlaví je literát Rudolf. Colline a Schaunard jej potkali v kavárně *Momus*. Je to „mladík, jehož obličej se ztrácel v mohutné houštině různobarevného plnovousu. V protikladu k této přebujelosti chlupů na bradě vyhladila mu čelo předčasná lysina, takže to vypadalo jako koleno, a tenký pramének vlasů, tak řídký, že je bylo možno spočítat, se marně snažil zakrýt tu nahotu. Na sobě měl černé šaty s tonsurami na loktech, a když zvedl paže příliš vysoko, bylo vidět větráky v podpaží“ (Murger, 1972, s. 30). Rudolf je šéfredaktorem módního revue *Iridina šerpa*.

Jeho milenkou byla květinářka Mimi Pinson, vlastním jménem Lucinka. Mimi „byla malá, jemná, vrtošivá. Tvář měla jako skicu k obrazu aristokratky. Ale její neobyčejně jemné rysy, měkce ozařované leskem jasných modrých očí, nabývaly ve chvílích, kdy se nudila nebo měla špatnou náladu, krutého, téměř dravého výrazu, v němž by psycholog patrně rozpoznal znaky hlubokého sobectví nebo naprosté bezcitnosti. Avšak daleko nejčastěji to byla půvabná hlavička s mladým, svěžím úsměvem a její pohledy byly plné něhy a vyzývavé koketérie“ (Murger, 1972, s. 134).

Poté, co spolu Schaunard, Colline a Rudolf stráví večer v kavárně *Momus*, odebírají se do nyní již bývalého Schaunardova bytu, kde spí nový nájemník Marcel. Tak se setkávají všichni čtyři hlavní hrdinové, kteří v ten večer ustanoví své *Společenství bohémů*, a jejichž životní radosti a strasti jsou představeny v dalších kapitolách.

1.4.2 Obsahový rozbor

Hlavní myšlenkou Murgerova díla je zobrazení života pařížských umělců, kteří žijí bohémským životem. Hlavní hrdinové se pohybují na okraji společnosti v neustálé nejistotě, zápasí s nedostatkem finančních prostředků a nedokáží tak uspokojit ani svoje základní potřeby. Činí tak z vlastního přesvědčení, protože umělecká svoboda a seberealizace jsou pro ně důležitější než materiální bohatství. Bohémové se snaží překonávat překážky, které skýtá každodenní život, a v oné nejistotě přežít. Ačkoli Murger chtěl bohémský život vykreslit realisticky, život umělce na pokraji chudoby je v díle spíše romantizován. Bohémům se totiž skoro vždy podaří z tíživých situací humorným způsobem „vybruslit“ – obrovská útrata v kavárně *Momus* je uhrazena bohatým úředníkem, opitím domácím se vyhnou placení nájemného za několik měsíců, po vyhození z bytu se jako zázrakem do stejného bytu nastěhuje někdo, kdo vykázaného bohéma ubytuje atd. Rudolf dokonce tomuto jevu, kdy zázrakem získá peníze nebo ho někdo či něco zachrání ze svízelné situace, říká *Prozřetelnost*.

Podle Murgera je nuzný život, kteří pařížští umělci vedou, nevyhnutelný.

„...jejich hrdinové patří k vrstvě dosud špatně posuzované, jejímž největším nedostatkem je nepořádný způsob života, ale i ten je možno omluvit jako nezbytnost, k níž je nutí život.“
(Murger, 1972, s. 40)

Je však patrné, že tento život si umělci sami zvolili. V průběhu času se jim naskytne několik příležitostí k získání práce, která by jim přinesla více peněz. Nutno zmínit, že mají velké množství času, který promrhají, a který by mohli využít k tomu, aby svůj život zlepšili. Avšak rozhodnou se setrvat na své životní cestě, ať už z přesvědčení, nebo zkrátka z rozmaru.

V díle můžeme pozorovat několik stereotypů spjatých s bohémským životem. Bohémský život je spojován s chudobou a neustálým nedostatkem financí. Umělecký život je idealizován. Bohémové jsou prezentováni jako nadšení umělci, kteří žijí pouze pro svou vášeň a věnují se umění bez ohledu na materiální zisky. To je spjata se svobodou, kterou bohémský život bez závazků nabízí. Avšak tato svoboda je zdánlivá, protože bohémové jsou odkázáni na neustálou snahu o uspokojení základních potřeb. Dalším stereotypem může být přesvědčení, že bohémové musí být výstřední a vymykát se společenským normám. V neposlední řadě jsou bohémové spjati s nadměrnou konzumací alkoholu a

drog.

Alkohol, respektive jídlo a pití obecně, jsou v Murgerově díle významným motivem. Dialogy a popisné pasáže se neztídká týkají bohatosti jídelního stolu či naopak absence jídla. Murger popisuje hostinu rozloženou na stole do sebemenších detailů. Postavy mezi sebou často diskutují o tom, že mají hlad nebo že půjdou sehnat peníze na jídlo. Když se jim pak jídla dostává, jednotlivé pokrmy obdivují. Sestavují si jídelní lístek, který obsahuje pokrmy, které si během daného dne dají. Tráví čas v kavárnách, hospodách a restauracích. Pozvání na oběd, večeři či uspořádání slavnosti mezi bohémy značí i určité postavení. Je samozřejmostí, že když má přítel peníze, pozve ostatní přátele na dobré jídlo do restaurace. Pozvání na jídlo představuje i určité stvrzení dohody. Speciální význam v příběhu má kavárna *Momus*, která se stala útočištěm *Společenství bohémů*.

Dalším výrazným motivem v Murgerově díle jsou peníze. Bohémové jich mají buď nedostatek, nebo z jejich pohledu nadbytek. Tento nadbytek však nikdy nevydrží dlouho. Většina povídkových příběhů vypráví o cestě k získání peněz nebo o jejich pozbytí.

V kapitole s názvem *Zlaťák Karla Velikého* se Rudolf s Marcelem chystají uspořádat dlouho očekávanou slavnost. Čekají tedy, až se stane něco neuvěřitelného a oni nabydou peněz, aby ji mohli zaplatit. Dva dny před termínem zjistí, že se nic neuvěřitelného nestalo a musí si peníze obstarat. Rudolf se tedy vydal poslouchat historky svého strýce, za což vždy dostal nějakou odměnu. Marcel zase namaloval obraz, který mu vydělal pět franků. Vydělané peníze však nestačí. Jako zázrakem v bytě najdou zlaťák s podobiznou Karla Velikého. Slavnost se tedy nakonec koná.

Na tomto příkladu lze pozorovat několik již dříve popsaných jevů – Rudolf s Marcelem se snaží sehnat nějaké finance; tyto finance by použili na slavnost, kde budou pít a hodovat; v poslední řadě se stane zázrak, díky kterému potřebnou částku získají.

Pozbytí peněz často zapříčiní skutečnost, že bohémové vůbec nemají povědomí o jejich hodnotě. Pokud získají větší obnos peněz, za velmi krátký čas je utratí za nepotřebné věci.

V kapitole *Proudy Paktolu* je Rudolfovi vyplaceno pět set franků. Dle jeho slov se musí *prvně postarat o to nejnutnější*. Čtenáři přijde na mysl nájem nebo velké dluhy, které Rudolf má. Nejnutnějším se však myslí turecká dýmka, po které Rudolf dlouho toužil. Rudolf přinese velký obnos peněz domů k Marcelovi. Společně se rozhodnou najmout si za peníze sluhu, aby měli více času na svou práci. Na vycházce místo toho, aby zaplatili

přechod přes most za pět franků, si pronajmou kočár. Svá rozhodnutí zhodnotí jako *ekonomičtější*. Své výdaje si pečlivě zapisují. Na konci týdne zjistí, že již nemají žádné peníze. Výdaje, které zapsali, však nedosahují vydělané částky. Sluha jim sdělí, že totiž v jejich nepřítomnosti zaplatil domácímú činži. Rudolf a Marcel jsou vzteky bez sebe, *jak si mohl sluha něco takového, jako je zaplacení nájmu, dovolit* a vyhodí ho.

Příběh ilustruje, jak bohémové utrácení peníze za zbytečnosti místo toho, aby zaplatili za střechu nad hlavou nebo spláceli své dluhy. Z dnešního pohledu by bylo chování bohémů, které popisuje Murger ve svém díle, naprosto neakceptovatelné. Jejich jednání by se dalo označit jako výsměch systému.

V kapitole *Kavárna bohémy* je popsáno, jak si z kavárny *Momus* bohémové udělali své „*středisko inteligence*“. Malíř Marcel si přesunul do kavárny svůj malířský stojan a udělal si z ní ateliér; Rudolf na většinu dne zabavuje všechny noviny a ostatní hosté si tak nemohou číst; bohémové si donesli vlastní kávovar, aby nemuseli za kávu platit. Jejich útrata se navzdory tomuto celodennímu okupování kavárny blíží nule. Jednoho Štědrého dne dorazí i se svými milenkami a objednají si obrovské množství jídla a pití, ačkoli jsou si předem vědomi, že nemají peníze na zaplacení. Po hostině si losují, kdo to půjde sdělit kavárníkovi. Nakonec se tajuplný cizinec pan Carolus Barbemuche nabídne, že útratu zaplatí.

Na tomto příkladu lze mimo jiné znovu pozorovat zázračné rozuzlení v podobě Barbemucheho a jeho nabídky k zaplacení celé útraty. Pomineme-li toto zakončení, chování bohémů popsané v této kapitole je na dnešní poměry nepřijatelné.

Postupně se autorova pozornost přesune z jednotlivých příhod k milostným vztahům bohémů. Mnohem více prostoru proto dostávají mužské postavy, které jsou v páru – Rudolf a Marcel. Je zde také patrný rozdílný přístup autora k ženským a k mužským postavám.

Všechny ženské postavy jsou zpravidla krásné, ale charakterem špatné. Jejich povahy jsou velmi podobné. Své muže podvádí, touží po přepychu a manipulují své partnery tak, aby jim za to málo, co vydělají, kupovali drahé dárky. Naopak mužské postavy jsou vykresleny v pozitivním světle. Snaží se vždy své milenky potěšit, upřímně je milují a jsou jim věrní. Celkově jsou postavy v Murgerových povídkách ploché, postrádají hloubku. To může být způsobeno absencí vyjádření pocitů postav v první polovině knihy. Druhá polovina už je v tomto ohledu bohatší, avšak zaměřuje se pouze na Marcela, Rudolfa,

Violu a Mimi. Ostatní postavy – Schaunard, Colline a Fémie – zůstávají ploché a čtenář si tak k nim nedokáže vytvořit hlubší pouto.

Ústřední milostný vztah příběhu je vztah Rudolfa a Mimi. Jako pár se hrdinové představí až ve třinácté povídce. Samotná Mimi se objeví jako postava poprvé v povídce *Mys bouří*, kdy si pronajme byt po Rudolfovi. Vztah Rudolfa a Mimi je intenzivní, ale nestabilní kvůli chudobě, která jde ruku v ruce s bohémským životem. Rudolf chová k Mimi vřelé a upřímné city, naopak Mimi je ke svému milenci chladná a Rudolf se z její strany cítí nemilován. Nejenže Mimi trýzní Rudolfa neopětovanou láskou, ale v průběhu jejich skoro ročního vztahu je mu nevěrná. Vždy odchází s bohatýry, kteří jí ukáží *kašmír a palisandrový nábytek*. Mimi touží po životě v blahobytu. Po několika rozchodech a znovushledáních, Mimi Rudolfovi upřímně vyzná lásku. Jeho důvěra je však narušena.

„Ach bože, pomyslel si Rudolf, kdybych tak věděl, co je lepší: Nechat se nadosmrti podvádět jen proto, že jsem teď uvěřil, nebo raději nikdy nevěřit ze samého strachu, abych nebyl věčně podváděn?“ (Murger, 1972, s. 146)

Vědomi si nesouladu v jejich soužití nakonec oba vztah ukončí. Nemálo prostoru je pak věnováno Rudolfovu truchlení po rozchodu s Mimi. Zpočátku se Rudolf jeví jako lhostejný, až necitelný. Dle všeho mu rozchod s láskou jeho života nezpůsobil žádné utrpení.

„Mé srdce se podobá hotelovým pokojům, které se pronajmou, hned jak přechozí obyvatel odejde. Jakmile z mého srdce odejde jedna láska, dám si na ně ceduličku, abych přivolał lásku jinou. Ostatně to místo je schopné obývání a dokonale opravené.“ (Murger, 1972, s. 219)

Rudolf vysvětluje, že jeho srdce není poznamenáno a připraveno si hledat novou lásku. Opak je však pravdou a po nějakém čase Marcelovi přiznává, že po rozchodu s Mimi cítil, že *s ní odešlo i jeho mládí a veškerá láska*. Po rozchodu s Mimi se začal Rudolf vídat s Julií. I tato ženská postava je vykreslena jako marnivá a sobecká, stejně jako všechny ústřední ženské postavy.

Slečna Viola je představena dříve než Mimi. V Paříži proslula svými večírky, kam jednoho dne dorazil i Marcel. Viola stejně jako Mimi měla vysoké nároky a milostný vztah s bohémem Marcellem byl pro ni postupem času neuspokojivý. Obě dívky se však ke svým bývalým milencům vrací a potvrzují tak svoji lásku k nim, ačkoli je opustily pro lepší

život. Stále si tak drží Rudolfa a Marcela blízko, ačkoli oni touží na své bývalé milenky zapomenout.

Vztah Schaunarda a Fémie je v příběhu zmiňován pouze okrajově. Avšak stejně jako Rudolf a Mimi a Marcel a Viola, Schaunard s Fémií se také postupem času rozejdou. A to kvůli *nesouměrným kolenům jeho milenky*, které Schaunardovo estetické cítění neunes. Milostný život filosofa Collina pak není zmíněn vůbec, dle všeho má neexistující přítelkyni.

Velmi výrazným motivem v celém díle je přátelství. Již od prvního seznámení bohémové naváží důvěrné vztahy. Jejich přátelství je velmi upřímné a pevné i v nejtěžších momentech.

„Za ta léta, co kráčeli v životě bok po boku, byli často shodou okolností vystaveni vzájemné rivalitě, ale nikdy se neopustili, a kdykoli se někdo pokusil probudit v nich ješitnost, aby je rozkmotřil, vždycky – aniž si to vůbec uvědomovali – odsunuli tyto osobní otázky do pozadí. Ostatně dovedli si jeden na druhém vážit svých předností a hrdost, ten protijed závisť, je chránila před drobnými řevnivostmi povolání.“ (Murger, 1972, s. 148)

Také je samozřejmostí, že bohémové mezi sebou sdílí oblečení, jídlo, teplo nebo i střechu nad hlavou. Jejich společenství je však neprostopupné, jak je ukázáno na postavě Barbemucheho, který se chtěl stát jedním z bohémů, avšak ti ho pouze využili.

Předposlední povídka s názvem *Epilog lásky Rudolfa a Mimi* uzavírá celý příběh. Ústřední moment se odehraje na Štědrý den, kdy poté, co Rudolf a Marcel seženou peníze na jídlo, u sebe v bytě mají hostinu. Oba vzpomínají na své bývalé lásky – Mimi a Violu. Toto neustálé rmoucení se nad rozchody Marcela popudí a následuje monolog, který by se dal označit za prozření. Marcel vysvětluje, že *do jeho nitra vstoupil rozum a ukázal mu, že je na špatné cestě, na které je nebezpečné setrávat*. Život, který vedou, je ponižující.

„Ať říkáme nebo děláme, co chceme, chceme-li něčeho dosáhnout, musíme se podříditi obecným zvyklostem. Tato řeč tě možná překvapuje, příteli Rudolfe; řekneš mi, že šlapu po svých ideálech, obvineš mě z úplatnosti, ale přesto je všechno, co jsem ti teď pověděl, výraz mého upřímného přesvědčení a vůle.“ (Murger, 1972, s. 243)

Marcel chce definitivně skoncovat se vzpomínkami, které ho trýzní, a rozhodne se hodit poslední věci po Virole do ohně. Vybízí ke stejnému činu i Rudolfa. Oba muži tak učiní, avšak oba si přece jenom jednu maličkost po svých láskách nechají. Scéna demonstruje,

jak silné je pouto mezi muži a jejich milenkami.

Jejich štědrovečerní večer naruší Mimi. Ta přichází hladová, promrzlá a smrtelně nemocná. Reflektuje své minulé činy a touží po Rudolfově odpuštění. Toho se jí dostane a Mimi je ráno převezena do nemocnice, kde umírá. Okolnosti Miminy smrti by se daly označit za parodii na romantické příběhy. Rudolf totiž dostane nejprve na počátku týdne zprávu, že *lůžko je prázdné* a Mimi tedy dle všeho zemřela. Po několika dnech se však dozví, že ji pouze přesunuli na jiný pokoj. Ve chvíli, kdy Rudolf dorazí do nemocnice, aby se se svojí láskou shledal, dozví se, že Mimi několik hodin předtím zemřela. Místo dojemného konce, kdy hlavní hrdinka zemře v náručí svého milovaného, se čtenáři dostává spíše tragického a bolestivého uzavření lásky Mimi a Rudolfa.

Kniha se skládá z jednotlivých příhod, které bohémové zažívají, a jsou dle všeho zcela fiktivní. Výjimkou je povídka s názvem *Fanyňčin rukávník*. Jedná se o skutečný příběh sochaře Jakuba D., který strávil nějaký čas s Murgerem v nemocnici. Jakub mu vyprávěl o své jediné životní lásce, Fanynce. Fanyňka měla tuberkulózu, a Jakub se proto rozhodl opustit svoji skupinu bohémů a jít pracovat, aby jí mohl zabezpečit léky. Ti na něj kvůli jeho rozhodnutí zanevřeli. Fanyňka léky však odmítala, toužila pouze po rukávniku. Toho dne, co jí ho Jakub daroval, Fanyňka zemřela. Jakub se rozhodl udělat odlitek Fanyňčiny hlavy a zhotovit její bustu, kterou postaví na její hrob. Jeho snaha o vytvoření památky na Fanyňku prostřednictvím sochy je výrazem jeho silného citového pouta k ní. Než ji však stihl dokončit, umírá. Pohřeb byl skromný, protože jeho otec jej odmítl zaplatit. Dávno na syna zanevřel kvůli jeho přesvědčení stát se umělcem.

Jedná se o velmi citlivě napsaný příběh truchlícího člověka, který se postupem času zotavuje ze ztráty svého partnera. Konec ukazuje tragický osud umělce, který umírá sám, bez uznání a podpory jeho rodiny a přátel. Společnost lidmi jako byl Jakub opovrhovala a nechovala k nim ani špetku úcty, to dokazuje fakt, že Jakub nedostal podle Murgera ani důstojný hrob. Jedná se pravděpodobně o jediný Murgerův výjev, který doopravdy vystihuje život bohémů. Na rozdíl od všech Murgerových příběhů postrádá humor a ukazuje, jak obtížné je být umělcem-bohěmem ve společnosti. Pro Murgera bylo Jakubovo umírání dle jeho slov *jedním z nejotřesnějších zážitků, které zažil*.

1.4.3 Formální rozbor

Dílo *Ze života pařížské bohémy* je nejčastěji, jak již bylo řečeno, žánrově definováno jako povídkový cyklus či román. Kniha se skládá z krátkých útvarů, které jsou většinou dějově uzavřené. Vyprávějí vždy o jedné události, kde můžeme rozpoznat začátek, prostředek a konec. Proto by bylo vhodnější mluvit o literárním díle, jako o cyklu skládajícího se z jednotlivých povídek. Toto tvrzení podporuje i fakt, že povídky nejprve vycházeli jednotlivě v časopise a poté až byly spojeny do jednoho celku. K vyprávění je použit postup přirozený. Autor vypráví jednotlivé příběhy vždy od začátku do konce, kdy je zápletka onoho povídkového příběhu rozuzlena. Příběhy se odehrávají v Paříži v časově nespécifikovaném období. Vzhledem k tomu, že Murgerovy *Scènes de la vie de bohème* vycházely v časopise *Corsaire* kolem roku 1846, dá se předpokládat, že se příběhy odehrávají někdy v tomto časovém období.

Jednotlivé povídky především v začátku díla sdílejí povětšinou pouze hlavní postavy a téma, jiným způsobem na sebe nenasazují. Od zhruba druhé poloviny knihy jsou již povídky delší a zmiňují události, které se stali v povídkách předchozích. Zároveň se charakteru některých hlavních postav, především Marcela a Rudolfa, začínou vyvíjet a přenáší si zkušenosti do dalších povídek. Jedná se například o povídky *Slečna Mimi*, která exponuje postavu Mimi a popisuje její vztah s Rudolfem. Jedněmi z delších povídek jsou i *Violiny rozmary* nebo *Epilog lásky Rudolfa a Mimi*. Jak už bylo nastíněno, autor zde navazuje na minulé události, jako je rozchod hlavních milostných párů nebo prodej Marcelova obrazu *Přechod přes Rudé moře*.

Povídky nejsou uspořádány chronologicky, autor přeskakuje v čase. Zároveň je uspořádání povídek v některých aspektech zmatečné. Například v povídce *Kavárna bohémy* se Rudolf s Mimi nachází dle všeho již v pokročilé fázi milostného vztahu, ačkoli Rudolf své přátele s Mimi seznámí až o dvě povídky později. Samotná expozice postavy Mimi pak dokonce proběhne až v následující povídce. Přeskakování v čase do minulosti a do budoucnosti je patrné i v místech, kdy je o postavách Rudolfa a Mimi nebo Marcela a Violy vypravováno v příběhu opět jako o páru, ačkoli se v předchozích povídkách jejich cesty rozešly.

Vyprávění je psáno v er-formě, tedy ve třetí osobě. Vypravěč zná niterné myšlenky postav a zná všechny souvislosti. Jedná se tedy o vševědoucího vypravěče. V některých pasážích dokonce autor promlouvá přímo ke čtenáři. Již na konci první povídky autor

oznamuje čtenáři, že představené hlavní postavy se budou objevovat v drobných příbězích a dodává, že *Výjevy ze života pařížské bohémy není román, nýbrž jen studie mravů*. (Murger, 1972, s. 40) Dalším odkazem ke čtenáři je například - „...do Marcelova paláce, který jste už bezpochyby poznali“ (Murger, 1972, s. 35) či „V této kapitole se dovíte..“ (Murger, 1972, s. 102).

V překladu Murgerovy knihy můžeme identifikovat několik jazykových prostředků.

Setkáme se především s historismy, které jsou typické pro určité časové období. Jedná se například o slovo ekvipáž nebo fiakr. Ekvipáž je termín, který označuje elegantní a luxusní kočár nebo vozidlo tažené koněm (Ústav pro jazyk český AV ČR, c2012–2023). Historicky se ekvipáže často používaly pro přepravu bohatých lidí nebo významných osob. Fiakr je historický termín označující koňmi tažený vůz, který byl používán jako prostředek veřejné dopravy (Ústav pro jazyk český AV ČR, c2012–2023).

Dále může čtenář zaregistrovat i zastaralé tvary slov jako je „dosti“ nebo „zanechav“. Tyto tvary jsou typické pro starší jazykové období nebo literární styl a běžně se již nepoužívají v běžné mluvě ani psaném projevu.

Dále rozpoznáváme slova charakteristická pro určité prostředí. V případě zmíněného překladu můžeme konkrétně uvést slova pocházející z vojenského prostředí jako například dragoun nebo ordonanc. Dragoun je původně označení pro jezdce v lehkém jízdním vojsku, který byl vybaven kvalitním koněm a puškou. V moderním smyslu se dragounem také může rozumět příslušník jezdecké jednotky v armádě. (Ústav pro jazyk český AV ČR, c2012–2023) Ordonanc je označení pro osobu, která plní funkci osobního asistenta, koordinátora nebo zástupce vyššího důstojníka nebo významného úředníka. Jeho úkolem může být zajišťování komunikace, organizace schůzek, příprava dokumentů apod. (Internetová jazyková příručka, © 2008–2023)

V textu rozpoznáváme i idiomy a hovorové výrazy. Příkladem idiomu je slovní spojení Šalamounské řešení. Jedná se o idiomatický výraz, který se používá k popisu moudrého a rozumného přístupu k řešení problémů. Odvozuje se od biblické postavy krále Šalamouna, který byl pověstný pro svou moudrost a schopnost spravedlivě a rozumně rozhodovat. (Škápíková, 2014a) V případě hovorových výrazů se čtenář setká například se slovem „ženská“ pro označení osoby ženského pohlaví nebo „klofnout“ ve smyslu sebrat.

Zvláštností překladu Murgera je používání slov *choť* nebo *manželka*, aniž by daný

pár byl sezdaný. Pokud se partneři rozejdou označuje je pak jako vdovce, ačkoli je bývalý partner stále živ. Murger mohl používat termíny „choť“ a „manželka“ jako způsob vyjádření hlubších emocionálních vazeb mezi postavami, bez ohledu na jejich formální právní stav. Tím by mohl zdůraznit důležitost těchto vztahů a jejich vzájemnou závislost.

V překladu se často objevují i přirovnání. Jedná se například o přirovnání „*vedl život nestálejší než oblaka na nebi*“. Toto přirovnání pomáhá vyjádřit dojem, že život dotyčného člověka je neustále plný změn a nepředvídatelnosti. Dále je přirovnání použito k vyjádření vzhledu například v případě „*vypadáš jako leklá treska*“. Jako třetí příklad můžeme uvést přirovnání „*zdál se klidný jako Středozemní moře*“ k popisu Rudolfova stavu po rozchodu s Mimi. (Murger, 1972, s. 215) O přirovnání můžeme mluvit i u věty „*můj obraz se stane Damoklovým mečem*“ (Murger, 1972, s. 155). V tomto případě výraz naznačuje, že obraz bude zdrojem nebezpečí, hrozby nebo problémů, které budou viset nad osobou jako neustálá hrozba nebo riziko. Tímto přirovnáním se zdůrazňuje intenzita a význam obrazu jako potenciálního nebezpečí nebo negativního vlivu. (Škápíková, 2014b)

V neposlední řadě se v případě tropů můžeme v překladu setkat s metonymií. Jako příklad můžeme uvést situaci, kdy je Barbemucheho zájem o filosofa Collina popsán slovy „*Cítil se přitahován tímto Sokratem*“ (Murger, 1972, s. 110). V tomto případě je použito metonymie, aby se odkázalo na osobu Sokrata a jeho filozofické myšlenky nebo vlastnosti.

2 Pařížská bohéma v opeře

2.1 Verismus

Oba zmiňovaní operní skladatelé – Giacomo Puccini a Ruggiero Leoncavallo – byli představiteli uměleckého směru zvaný verismus. „*Verismus nejsou jenom ty zajímavé melodie a poutavý děj. Je to operní sloh, který se podílel na boji o novou výrazovost opery a který přišel s vlastní představou jejího nového světa, jež bylo nutno vytvořit, když ten starý už neměl sílu žít*“ (Burian, 1968, s. 5). Základ slova – *veritas* – znamená pravda. Pro tento umělecký směr bylo tedy klíčové zpodobnit v uměleckém díle pravdu. Nutno podotknout, že tohoto cíle chtěli dosáhnout již romantičtí umělci nebo impresionisté.

Ústředním motivem ve veristickém díle je konflikt. Většinou jde o konflikt, který vyústí zmařením života, tedy vraždou nebo sebevraždou. „*Verismus si je vědom, že prostřednictvím konfliktu může svou pravdu vnést prakticky do jakéhokoliv prostředí – do chudé světnice nebo do palácové komnaty, na vesnici nebo do exotické pohádky*“ (Burian, 1968, s. 22). Pro toto dílo jsou také typické postavy nízkých mravů, případně mravně narušení. Nezvyklé nejsou ani drsné situace, vypjaté city a strmá kontrastnost. (Burian, 1968, s. 22)

Za veristického malíře můžeme označit například Carla Carrà. Jeho obraz *Pinie u moře* zobrazující vilu s výhledem na moře a v druhé části obrazu skálu s jeskyní, budí zdánlivě klidný a harmonický dojem, avšak v popředí obrazu se nachází zneklidňující veristický detail – dřevěná koza zakrytá bílou látkou. Podle Buriana (1968, s. 23) „*to není detail spontánní, nýbrž detail, který je výsledkem spekulace. A na účinnosti, přesněji řečeno vzrušivosti takových detailů spočívá působivost verismu – literárního, malířského i hudebního*“. Z představitelů literárního verismu lze zmínit Luigi Pirrandella, nositele Nobelovy ceny za literaturu. Kromě prózy, jako byla například *Nebožtík Mattia Pascal* nebo *Staří a mladí*, psal i dramata. K nejznámějším se řadí mimo jiné *Šest postav hledá autora*, které se dočkalo i filmové adaptace. (FDB, c2003-2023)

2.2 Giacomo Puccini

Stál jak u největšího rozmachu verismu, tak i u jeho postupného zániku. To je Giacomo Puccini, nejvýraznější osobnost tohoto směru. (Burian, 1968, s. 5-6)

Puccini se narodil 22. prosince 1858 v italské Luce. Jeho rodina byla hudebně nadaná a hudbě se věnovala i profesně. Jeho otec, Michele Puccini, byl také skladatelem. (Burian, 1968, s. 7) I jeho matka Albina Magi měla hudební vlohy, ale hudbě se nevěnovala, protože se musela starat o sedm dětí včetně Giacomu. Ten o hudbu zpočátku tolik zájmu nejevil, ale i tak začal v pěti letech s otcem hrát na varhany a se strýcem zpívat. O necelý rok později jeho otec umírá a Giacomo musí začít chodit do školy. (Burian, 1968, s. 8) Tou dobou se jeho nadání jeví již jako nezpochybnitelné, a tak začne studovat hudbu na *Instituto Musicale Pacini*. Jeho učení se ujme Carlo Angeloni, který Puccinimu neodpustí jedinou chybu. Brzy nato Puccini začne hrát na varhany v chrámech San Pietro Somaldi a Mutigliane, kam ho chodí poslouchat i lidé ze vzdálenějších konců města. Díky podpoře zámožného strýce nemusí mít strach o svoji finanční situaci, a tak se může bez obav pustit do svých prvních skladeb. Píše především drobné varhanní skladby, chrámové sbory nebo světské skladby. Již tato díla nesou znaky budoucího Pucciniho stylu.

„Jasná melodická linie, pozoruhodná lehkost kompoziční a harmonisační techniky a neobvyklý zájem o orchestr – tím se už teď jasně konturuje budoucí Puccinio skladatelská osobnost!“ (Burian, 1968, s. 9)

Svoji budoucnost však Puccini těžko vidí v Luce a po představení opery *Aida* skladatele Giuseppe Verdiho se rozhodne jít studovat konzervatoř do Milána. Tam nastupuje v roce 1880 do učení Antonia Bazziniho. Miláno obrátilo jeho život vzhůru nohama, ocitl se totiž v centru hudebního dění, které skýtalo nekonečné možnosti. Kromě bohatého kulturního vyžití a dobře vybavených knihoven mohli studenti chodit do *Teatro alla Scala* a stát se součástí představení jako sboristé nebo pomáhat jako asistenti hudebníků. (Burian, 1968, s. 10) Puccini byl, stejně jako jeho učitel, obdivovatelem Richarda Wagnera. Ten byl představitelem hudebního romantismu, který se v té době rozléval ve všech oblastech umění. V Itálii tvořil v období operního romantismu kromě Verdiho také Amilcare Ponchielli. Ten se později stal Pucciniho učitelem na konzervatoři. (Burian, 1968, s. 12-13)

Konec století v Evropě se vyznačuje modernizací, přichází elektřina a výbušné

motory. I Puccini toužil po něčem novém. O orchestrální hudbu není v Itálii takový zájem, rozhodne se tedy věnovat opeře. Díky soutěži na jednotaktovou operu, kterou vypsal nakladatel E. Sonzogno, se naskytlá výborná příležitost k napsání opery, která by byla zafinancována. Puccini na poslední chvíli napsal operu na libreto Ferdinanda Fontany s názvem *Le Villi*. (Burian, 1968, s. 25) Jednalo se o romantickou melanz z prostředí Černého lesa v Německu. Opera však byla dle všeho „*vnitřně slabá, bez dramatického nervu, hudebně celkem banální*“ a byla zamítnuta. Puccini tvrdě pracoval na přepracování opery, která měla nakonec premiéru na konci května 1884 s dobrými ohlasy. (Burian, 1968, s. 27) Puccini, v reakci na kritiku, operu ještě jednou přepracoval pro jeviště v Neapoli, avšak úspěchu se už nedočkala. (Burian, 1968, s. 28)

Puccini se tak vrací do rodného města, kde bez zdroje obživy živoří. Zanedlouho obdrží nabídku na zkomponování opery nesoucí název *Edgar*. Autorem operního libreta je již dříve zmíněný F. Fontana, který jej napsal na motivy básně *Číše a rty* od Alfred de Musseta. Zkomponování trvalo Puccinimu necelé čtyři roky. Opera pojednává o Edgarovi, venkovanovi, toužícím po zbohatnutí, který uteče s milenkou Tigranou z rodné vsi a vstoupí do armády. Tam zoufalý a rozervaný Edgar zosnuje svoji falešnou smrt. Na svém „pohřbu“ převlečen za mnicha znovu svede Tigridu. Znechucen vlastní existencí se vrací za svojí bývalou láskou Fidelii do rodné vsi, zrazená Tigrida ji však zabije dýkou. Opera již nese všechny znaky verismu – vášeň, konflikt, drastické kontrasty, smrt a celkově rychlý spád děje. (Burian, 1968, s. 31) U milánského publika měla opera velký úspěch (Burian, 1968, s. 32).

Současně s Leoncavallovými *Komedianty* píše Puccini svoji operu *Manon Lescaut* podle románu francouzského spisovatele Abbé Prévosta. Na libretu se podílelo několik autorů. (Burian, 1968, s. 55) Libretisté přepracovali Prévostův román na romantický příběh dvou milenců s tragickým osudem. Puccini však podle Buriana (1968, s. 56) z *Manon Lescaut* nechtěl mít líbivý romantický příběh, nýbrž „*chtěl z něho dostat víc: chtěl postihnout co nejživotněji, tj. věrně, krásu i tíhu lásky, nezměrnost štěstí, jež láska přináší, i nejhlubší bolest těch, kdo ji ztrácejí*“. Opera byla uvedena v únoru 1893 v Turíně a sklidila obrovský úspěch (Burian, 1968, s. 55). Puccini se tak stává slavným i za hranicemi Itálie (Burian, 1968, s. 60).

Druhým francouzským dílem, které Pucciniho inspirovalo ke zkomponování opery, byl právě Murgerův román *Scény ze života pařížské bohémy*. Puccinimu připomínaly jeho

bohémská léta během studia v Miláně. (Burian, 1968, s. 61) Více o Pucciniho *La Bohème* v dalších kapitolách.

Čtyři roky po *Bohémě* napsal Puccini kritiky velmi dobře přijatou operu *Tosca* (Burian, 1968, s. 67). Dalo by se říci, že se jedná o dílo stylově nejprovedenější co se týče operního verismu (Burian, 1968, s. 69). Další dvě opery, které stojí za zmínění, zkomponoval Puccini na přelomu století. Během jeho cesty do Londýna ho zaujala divadelní hra Davida Belasca *Madame Butterfly* o japonské gejšě a americkém námořním důstojníkovi. Rozhodl se tedy námět podle vyprávění Johna Luthera Longa zkomponovat. Operního libreta se ujali libretisté Illica a Giacosa, kteří napsali i *Bohému*. (Burian, 1968, s. 82) Na sklonku života píše Puccini pohádkovou *Turandot*. U Pucciniho se v tu dobu začne projevovat smrtelná nemoc – krční rakovina. Stejně jako *Madame Butterfly*, i *Turandot* se odehrává v Asii. (Burian, 1968, s. 99) Puccini bohužel operu dokončit nestihl. „*Na posmrtné premiéře 25. dubna 1926 ve Scale se po zpěvu mladé otrokyně Liu, Princezno, teď slyš... ‘ zvolna snesla opona a Toscanini, který představení řídil, položil taktovku a obrátiv se do hlediště, pronesl k dojatému publiku: ‘Zde končí mistrovo dílo... ‘“* (Burian, 1968, s. 100).

Na motivy Pucciniho opery vzniklo několik filmových snímků. Konkrétně se jedná o francouzský černobílý film *La vie de bohème* z roku 1945 (IMDb, c1990-2023a). Později byl uveden v roce 1965 západoněmecký snímek s názvem *La Bohème* (IMDb, c1990-2023b). Dále můžeme zmínit dva němé filmy. *La vie de Bohème* z roku 1916, který se zaměřuje spíše na postavu Mimi Pinson (IMDb, c1990-2023c). A *La Bohème* z roku 1926, kde hlavní postavu ztvárnila tehdy nejlépe placená hollywoodská hvězda Lillian Gish (Landazuri, 2011).

2.3 Ruggiero Leoncavallo

Operní skladatel Ruggiero Leoncavallo se narodil v roce 1857 v malém městečku poblíž Neapole. Právě v Neapoli studoval hudební konzervatoř *San Pietra a Maiella*. Jeho otec, soudce Vincenzo Leoncavallo, ho však v jeho hudební cestě nepodpořil, proto se Leoncavallo odebral studovat literaturu na univerzitu v Bologni. (Škandera, 2018, s. 8)

Jeho první opera s názvem *Chatterton* byla inspirována životem Thomase Chattertona, nepochopeného anglického básníka, který v sedmnácti letech spáchal sebevraždu. *Chatterton* se však nikdy nedostala na jeviště, protože impresáριο utekl s Leoncavallovými penězi. Leoncavallo se tedy rozhodl odjet za svým strýcem do Egypta. Tam na konci 70. let uspořádal několik koncertů a následně působil jako učitel hudby a klavíru. Toto působení však nemělo dlouhého trvání, v zemi se dostává k moci po zinscenovaném puči velitel egyptské armády Ahmed Urabi, a Leoncavallo tak musí kvůli politické situaci v roce 1882 uprchnout do Francie. Z obavy z dalšího zklamání začíná vystupovat pod pseudonymem Léon Cavallo d'Auria. Ve Francii potkává i svoji budoucí manželku sopranistku Berthu Rambaud, vlastním jménem Marie Rose Jean. Během svého pobytu ve Francii píše symfonickou báseň, která byla inspirována, stejně jako jeho první opera, obdivovaným básníkem. Tentokrát se jednalo o francouzského romantického spisovatele a básníka Alfred de Musseta. Symfonická báseň *La nuit de mai*, v překladu *Májová noc*, se setkala s dobrými ohlasy. Leoncavallo a jeho manželka však Francii opouští a stěhují se zpět do jeho rodné Itálie. (Škandera, 2018, s. 8)

Leoncavallo se seznamuje s Victorem Maurelem, francouzským barytonistou světového formátu. Ten ho představí velmi schopnému nakladateli Giuliovi Ricordimu. Ricordi si u Leoncavalla objedná operní trilogii, jehož první část, *Mediciové*, Leoncavallo dokončí v roce 1888. (Burian, 1968, s. 46) Opera se však nikdy nedostala na jeviště, Leoncavallo nakladatele zaujal spíše jako libretista než jako skladatel, a místo toho mu nabízí spolupráci na operním libretu *Manon Lescaut*, které v té době vzniká pod perem Giacomu Pucciniho. Spolupráce se nakonec z důvodu Pucciniho odmítnutí neuskuteční. (Škandera, 2018, s. 9) Leoncavallo se tedy pustí do operního libreta inspirovaného skutečnými příhodami z vesnic na italské riviéře. A tak vznikne opera *Komediant*. Hlavní role se ujmou barytonista Maurel, který ztvárnil potulného komedianta Tonia. (Burian, 1968, s. 46) Maurel požádá Leoncavalla o přejmenování opery, aby její název – *Komediant* v jednotném čísle – neupínal pozornost pouze na hlavní postavu principála Cania.

Leoncavallo tak pozměňuje název opery na *I Pagliacci*, tedy již současný název – *Komedianti*. (Škandera, 2018, s. 9) Toniův prolog by se dal označit za manifest nastupujícího verismu; vyjadřuje totiž přesně to, oč veristé usilují – životní pravdu.

„Bych promluvil – ne jako dřív:

ty slzy, jež roníme zde, jsou zdáním,

naše výroky, naše utrpení neberte doopravdy...“

Ne! Ne, však tentokrát autor na místě toho

chtěl líčit skutečný život!

Zásadou jeho, že umělec člověk též –

že tudíž pro srdce lidská má psáti

blíže ku pravdě jíti chtěl...“ (Burian, 1968, s. 47).

Opera má premiéru v Teatro Dal Verme v Miláně 21. května 1892 a sklídí obrovský úspěch.

Tradičně se *Komedianti* uvádí společně s operou *Sedlák Kavalír*, kterou zkomponoval blízký přítel Pucciniho Pietro Mascagni. Mascagni se stejně jako Puccini a Leoncavallo řadí mezi operní veristy. S jednoaktovou operou *Cavalleria rusticana* se Mascagni přihlásil do soutěže nakladatele Sonzogna. Do stejné soutěže, do které přihlásil Leoncavallo dvouaktové *Komedianty*. Sonzogno však hledal jednoaktové opery, proto byli *Komedianti* ze soutěže vyřazeni a soutěž vyhrál Mascagni. *Cavalleria rusticana* by se dala označit za první slavnou ryze veristickou operu. Předlohou operního libreta se stala osmistránková literární povídka Giovannioho Verdy. (Burian, 1968, s. 35-36) Ústředními motivy, stejně jako v jiných veristických dílech, je láska a konflikt. Hlavní hrdina Turridu Maca tajně navštěvuje již zasnoubenou Lolu. Konflikt nastává v okamžiku, kdy se o poměru dozví její snoubenec Alfio. Dochází k souboji, který vyústí ve smrt Turrida. Typické pro Vergův text jsou drsné a vulgární dialogy. Mascagni k tomu dodává vášnivou, místy drastickou hudbu. (Burian, 1968, s. 37) Dynamiku Mascagni staví na velkých kontrastech. Ať už v hudbě, nebo na scéně. Například *„vpravo kostel, vlevo hospoda, vpravo věci duchovní, vlevo světské, hříšné. ... Po formální stránce tu stojí prostá píseň proti chorálu, kuplet proti ensemblu, sólo proti dvojzpěvu, sboru, orchestrálnímu intermezzu“* (Burian, 1968, s. 42).

Po velkém triumfu impresárióvé prahnou po dalších operách a Leoncavallo jim nabízí dvě, již v minulosti napsané, přepracované kousky – *Mediciové* a *Chatterton*. Pokusy však končí fiaskem. (Burian, 1968, s. 46)

Leoncavallo se tedy pouští do operního libreta podle Murgerových *Scén ze života pařížské bohémy*. Ve stejné době jako Giacomo Puccini. Poté, co oba skladatelé zjistí, že chystají operu vycházející ze stejné předlohy, Leoncavallo v listě *Secolo* ubezpečí veřejnost, že s námětem přišel jako první on, a že Puccini operní libreto k *La Bohème* odmítl. Puccini se naopak vyjádřil k veřejnosti v listu *Corriere della Sera*. Vše ale záleželo na veřejnosti samotné, jak stejnojmenné opery přijme. Pucciniho *La Bohème* má premiéru 1. února 1896 v Turínu. Leoncavallo *La Bohème* uvedl více než rok poté v Benátkách, a to konkrétně 6. května 1896. Pucciniho verzi *La Bohème* se dostalo na premiéře v Turínu vlažného přijetí. Důvod je přinejmenším překvapivý – dirigent Arturo Toscanini i přes dožadování publika nedovolil opakování árií a scén. Publikum tak odcházelo zklamané. Rozhodující však bylo uvedení Pucciniho *Bohémy* v Palermu. Tam měla opera velký úspěch a rychle se rozšířila do dalších měst. (Burian, 1968, s. 61-62) Leoncavallovi se tak o rok později nepodařilo už Pucciniho z jeviště vyšachovat, ačkoli jeho premiéra slavila úspěch. Leoncavallo se v roce 1913 ještě pokusil uvést druhou přejmenovanou verzi s názvem *Mimi Pinson*. Pokus byl však neúspěšný. (Státní opera Praha, 2003, s. 6)

Kromě již zmíněných děl Leoncavallo napsal za svůj život několik desítek dalších oper a operet, ty se ale nikdy nedočkaly takového úspěchu jako *Komedianti*. Mezi ně patří mimo jiné *Zazá*, *Der Roland von Berlin*, *Mimi Pinson*, *Maia* nebo *Zingari*. Ruggiero Leoncavallo umírá v Toskánsku v roce 1919. Na jeho pohřeb dorazil i Giacomo Puccini. (Škandera, 2018, s. 9)

2.4 Řeč opery

Opera promlouvá k publiku skrze hudbu. Hudba je prostředkem sjednocení opery. „*Na rozsáhlé ploše fantazie a citů má hudba k dispozici hlubší a výrazově bohatší prostředky nežli slovo*“ (Trojan, 1988, s. 20). Zatímco na divadelním jevišti jsou situace, osoby, city a představy charakterizovány pomocí slova, na operním jevišti tyto aspekty příběhu vyjadřuje hudba. V dobově starších operách je v jednání děj vylíčen za pomoci protikladu recitativ-árie. Zatímco v recitativu se v rychlém sledu odvypráví nahuštěný text, v árii pak skladatel soustředí hudební složku, která je textově naopak chudá. Další vývoj v opeře přinesl doprovázený recitativ, tak zvaný *recitativo accompagnato*. Richard Wagner a jeho hudební dramata pak již zcela stírají rozdíl mezi recitativem a árií. Na to pak navazují další operní skladatelé. (Trojan, 1988, s. 22)

Hudba v opeře vyjadřuje děj i niterný život jednotlivých figur, a to prostřednictvím hudebních postav. Ty můžeme rozdělit na zpěvní roli a orchestr. (Trojan, 1988, s. 26) Zpěvní roli zastává většinou dramatická postava, tedy zpěvák.

Jiráček (1985, s. 215) rozlišuje dva typy vokální formy. První je recitativ, který pouze „*hudebně reprodukuje melodický spád (intonaci) obyčejné řeči*.“ Recitativ můžeme definovat jako „*typ sólistického, nástrojově doprovázeného mluvozpěvu*“. Suchý, mluvený recitativ neboli *recitativo secco* je doprovázený pouze nástroji *basso continuo*³ a v operách se vyskytuje od raných počátků asi do druhé poloviny 19. století. Později ho nahrazuje do určité míry *recitativo accompagnato*, tedy doprovázený recitativ, který již má rozvinutější melodii. (Trojan, 1988, s. 30-31) Druhým typem vokální formy je *píseň*, tedy zhudebněný text. (Jiráček, 1985, s. 216)

Pro operu významnou vokální formou již od jejích počátků je *árie*. „*Árie je výrazem vřelosti, nadšení a vzrušení, lyrismu*“, píše Trojan (1988, s. 32). Dalo by se říci, že árie jsou vlastně všechny druhy sólových zpěvů v opeře. Základní formou je stručná árie, tj. krátká sólová píseň. Vedle ní je často používaná tak zvaná *da capo árie*. Tato trojdílná árie, kde první a třetí část jsou totožné, se rozšířila v období baroka. (Trojan, 1988, s. 32) V árii jde text stranou, udává jen její základní náladu. Často tedy text postrádá smysl a dochází například k nekonečnému opakování slov nebo jejich trhání. (Jiráček, 1985, s. 240) Velké

³ Tj. doprovod skladby zaznamenaný pomocí základního basového hlasu a číslic označujících intervaly a akordy. Viz. *Akademický slovník současné češtiny* [online], c2012-2023. [cit. 2023-05-22]. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/continuo/0/3914>

operní árie se ve většině případů uvádějí ve dvojici s recitativem, popřípadě se scénou. Tyto velké árie bývají obvykle dvoudílné, přičemž prvně je pomalý díl a druhý závěrečný díl. Malá árie se nazývá *arietta*. (Jirák, 1985, s. 241)

Kantáta je vokální forma, která kombinuje sólový zpěv, sbor a instrumentální doprovod. V opeře může být kantáta začleněna jako samostatná část skladby nebo jako součást většího hudebního čísla, jako je árie, ansámbl nebo finále. Kantáty se často využívají k vyjádření vnitřních emocí postav, k vyprávění děje nebo k posílení dramatického momentu. (Jirák, 1985, s. 230-231)

Romantismus přináší do opery balady a romance. Balada se nese ve vážném až tragickém duchu. (Trojan, 1988, s. 35) Je to „*zhudebněná báseň výpravného, epického charakteru*“ (Jirák, 1985, s. 271). Balady mají často výraznou melodii a text, který předává intenzivní emocionální sdělení. *Romanci* charakterizuje melodická krása a často intimní atmosféra. (Jirák, 1985, s. 272)

Několik současně znějících zpěvních hlasů označujeme jako ansámbl. Nejmenší ansámbl se nazývá duet neboli dvojzpěv. Nejčastěji je koncipován pro dva hlasy různého rodu, tedy ženský a mužský hlas. Podle počtu zpěvních hlasů dále rozlišujeme tercet, kvartet, kvintet, sextet, a výjimečně se lze setkat i se septetem nebo oktetem. (Trojan, 1988, s. 37-38) Kolektivní hlas pak označujeme jako pěvecký sbor. Ten plní buď účel dramaticky pasivní, tedy pouze dekorativní, kdy vyplňuje místa mezi scénami nebo funguje jako hudební pozadí. Naopak dramaticky aktivní sbor hraje důležitou roli v koncepci díla. Ten můžeme vidět například v některých operách z devatenáctého století, kdy nezřídka sbor doprovází sólistu v árii. (Trojan, 1988, s. 38-39) Setkat se s ním ale je možné už v antických dramatech. Na zásadní roli sboru upozorňoval již Aristoteles. Podle něj „*sbor je třeba pokládat za jednoho z herců; má být součástí celku a hrát s nimi*“, píše ve své *Poetice* (Aristoteles, 1962, s. 56). Ve většině případů se divák setká se smíšeným sborem. Kromě toho ale může skladatel pro dramatické účely použít sbor ženský, sbor mužský nebo sbor dětský. (Trojan, 1988, s. 38-39)

Vedle zpěvních čísel je nepostradatelnou součástí opery orchestr. Ten Trojan (1988, s. 41) vnímá jako „*prostředníka mezi jevištěm a hledištěm*“, který „*představuje zdánlivě anonymní živel, a přece je v opeře nezbytný, potřebný v každý okamžik*“. Až do devatenáctého století panovalo přesvědčení, že se opera neobejde bez smyčcové skupiny s houslovými sóly. Od té doby se však podoba operního orchestru značně proměnila.

Přidaly se bicí, harfy a dechové nástroje. Od poloviny devatenáctého století již proto můžeme mluvit o symfonickém orchestru, který se na půdě opery ustálil. (Trojan, 1988, s. 43) Podle typu scény se pak liší to, které druhy nástrojů jsou dominantní. V bitvách například dominují trubky, v loveckých scénách lesní rohy, v pastýřských scénách naopak flétny a hoboje. Takové ustálené obrazy v opeře s určitými charakteristickými hudebními nástroji, které najdeme napříč uměleckými směry, označujeme jako *realistické výjevy v opeře*. (Trojan, 1988, s. 44)

Úvodní částí opery je předehra neboli *ouverture*, tj. samostatná orchestrální skladba, která se vyskytuje na začátku opery. Ve vývojově starších operách předehra absentovala nebo sloužila pouze k prvotnímu zaujmutí diváka a neměla tak žádnou souvislost s dějem. Později se stala její nepostradatelnou částí, jež navazovala na následující scény. Skladatelé často komponovali předehru až po dokončení celého díla. Díky tomu pak mohli lépe vystihnout emocionální náboj celé opery, který následně nastínili divákovi v ouvertuře. Divák tak mohl již dle předehry poznat, zda se bude jednat například spíše o veselohru nebo vážný kus. (Trojan, 1988, s. 50) Rozeznáváme především francouzskou a italskou formu ouvertury. V italské formě se ustálilo označení pro předehru *sinfonia* a ve francouzské zmiňovaná *ouverture*. V opeře italská forma později francouzskou formu nahradila. (Jirák, 1985, s. 195) Nejčastěji se setkáme s ouverturou sonátové formy. Sonátová forma se vyznačuje pomalou expozicí, kde jsou představeny hlavní hudební motivy a téma skladby. Toto téma se pak vyvíjí a rozšiřuje. Pro klasickou sonátu jsou typické repetice, kde se hlavní motivy a témata z expozice vracejí. Sonátová forma je však téměř vždy postrádá. (Jirák, 1985, s. 196) Ve vývojově novějších operách se setkáme s předehrou volné formy, tj. „*dramatický prolog, který se neváže na určitou formu*“ (Jirák, 1985, s. 197).

Mezihra či orchestrální vsuvka na otevřené scéně se nazývá *intermezzo*. Vedle *intermezza* definujeme ještě *orchestrální intermezza*, které se objevují mezi jednotlivými dějstvími a mají za úkol „*připravit ovzduší následující scény nebo doslovit předcházející výjev*“ (Trojan, 1988, s. 49).

V opeře se můžeme setkat s několika instrumentálními formami.

Toccata je technicky náročná skladba charakterizovaná rychlými a virtuózními pasážemi. Představuje často úvodní část hudebního díla, jako je například předehra nebo samostatná instrumentální pasáž mezi jednotlivými dějstvími. V opeře může *toccata* sloužit jako

instrumentální úvodní část před zahájením vokálního projevu. (Jirák, 1985, s. 100-101)

Suita je hudební forma, která kombinuje různé taneční styly a charakteristické tematické části. Obvykle začíná přehrou a poté následuje tanec suity. Mezi hlavní tance patří *allemande, courante, sarabanda* a *gigue*. Ve vokální opeře se *suita* může objevit jako instrumentální mezihra mezi jednotlivými dějstvími nebo jako součást baletních scén. (Jirák, 1985, s. 102-103)

Menuet je taneční forma pocházející z barokní éry. V opeře samotné menuety nejsou příliš běžné. Nicméně v některých operách a operetách může být menuet začleněn jako část choreografického baletu nebo jako instrumentální mezihra. (Jirák, 1985, s. 109)

Symfonická báseň je relativně nová hudební forma, která se vytvořila teprve v 19. století. Jedná se o „zpravidla rozsáhlejší orchestrální skladbu, líčící určitý, přesně vymezený námět“ (Jirák, 1985, s. 205). Tento námět může vycházet z jednoho ze tří zdrojů. Jedná se buď o námět vycházející z pověsti nebo mýtu, dále převzatý z literárního nebo výtvarného díla a v neposlední řadě může vycházet z vlastní koncepce. (Jirák, 1985, s. 205) Tato forma se někdy označuje též jako vokální symfonie, neboť se nachází někde mezi formou instrumentální a formou vokální. Zvláště tam, kde se k orchestru přidává sólo nebo sbory.

V opeře se můžeme setkat i s baletem a pantomimou. *Pantomima* je dramatická forma vyjádření, ve které se příběh nebo emoce vyjadřují pohyby a gesty, obvykle bez použití slov. *Pantomima* se může objevit jako součást scénického provedení opery, zejména při vyobrazení situací, které nejsou přímo vyjádřeny hudebními částmi. *Baletní čísla* jsou částí opery, ve kterých vystupují tanečníci a předvádějí choreografii, nezářídka doprovázenou orchestrální hudbou. (Jirák, 1985, s. 267)

2.5 Dramaturgie opery

Dramaturgii opery chápeme jako „*obecnou dramaturgii aplikovanou na operu, tedy nauku o libretu a jeho zhudebnění, o realizaci opery, inscenaci, o scénických prostředcích*“. Součástí operní dramaturgie je i dramaturgie hudební, která popisuje kompoziční ztvárnění opery, tedy námět, libreto a jeho zhudebnění. (Trojan, 1988, s. 3)

Dramaturgem je sám operní skladatel. (Trojan, 1988, s. 56) „*Operní skladatel je umělec se schopnostmi komponisty vokální i instrumentální hudby se vztahem k literatuře, filozofii, vědě, umělec s očima otevřenými pro společenské i sociální problémy své doby, aktivní občan, který svým dílem bojuje za vzájemné lidské porozumění a za lepší život na této zemi*“ (Trojan, 1988, s. 62).

První kroky na cestě ke zhudebnění dramatického textu se až tak neliší od prvních kroků, které musí udělat autor jakéhokoliv uměleckého díla. Na začátku je podnět neboli inspirační moment. Skladatel musí najít vhodné dílo ke zkomponování. Ke zhudebnění se hodí spíše než složité epické texty, lyrické látky s jednoduchým dějem. Z prvotní inspirace se vyklubou náměty. Není výjimkou, že skladatel vybere ke zkomponování již dříve zpracovaný námět, ba dokonce libreto. *La Bohème* je toho příkladem. Náměty mohou skladatelé najít v aktuálních společenských událostech, ale i v antice. Ta je častým zdrojem inspirace napříč uměleckými díly již od dob renesance. (Trojan, 1988, s. 5)

Často inscenovaná antická dramata, kterými se autoři inspirovali dodnes, jsou například *Médeia* nebo *Ifigenie v Aulidě* od starořeckého dramatika Euripida. *Médeia* pojednává o zrazené ženě Médeii, která potrestá svého muže Iasóna tak, že zabije jejich dva syny. Od roku 1921 do 1999 byla Médeia v českých zemích uvedena v různých obměnách více než patnáctkrát včetně Národního divadla v Praze nebo Státního divadla v Brně. (Stehlíková, 2005, s. 311-312) *Ifigenie v Aulidě* vypráví příběh z tábora Aulida před odplutím Řeků do trójské války. Agamemnón musí za účelem usmíření bohyně Artemis obětovat svoji dceru Ifigeneiu a lstí ji chce dopravit do tábora. Před příjezdem se však Ifigenie dozví, že byla oklamána. Navzdory tomu se rozhodne sebeobětovat, aby řecké vojsko mohlo vyplout. (Stehlíková, 2005, s. 292-293) Dramata se skládala z prologu, parodu a exodu. Prologos je „*úsek tragédie před příchodem chóru*“ (Stehlíková, 2005, s. 201). Jedná se tedy o část expozice příběhu. Následuje parodus, kdy vchází chór. Parodus se skládá z několika epeisodionů a stasimonů, přičemž epeisodion je část tragédie, která je ohraničena sborovými zpěvy (Stehlíková, 2005, s. 107), a stasimon je výstup chóru, který

jednotlivá epeisodia odděluje. Exodus je pak poslední část příběhu, kdy chór odchází a příběh se uzavírá. (Stehlíková, 2005, s. 222)

Již tato dramata tedy měla svoji ustálenou strukturu, kterou rozpoznáváme napříč uměleckými díly dodnes. Aristoteles (1962, s. 49) píše, že „*celé je to, co má začátek, prostředek a konec*“. Přičemž *začátek nenásleduje po něčem jiném, ale naopak se po něm děje něco jiného. Střed je to, co následuje po něčem jiném, a po čem následuje něco jiného. Konec je pak to, po čem nenásleduje nic jiného* (Aristoteles, 1962, s. 49).

Dále se skladatelé nezřídka inspirovali i v pohádkách a lidových vyprávěních. Ve Francii se zrodila parodie, která dala základ komické opeře. Ta se rozšířila i do Německa, kde ale nabyla spíše podobu frašky. Obecně jsou bezednou studnou námětů literární díla, vlastní látky se objevují v opeře zřídka. (Trojan, 1988, s. 6) Není však vyloučeno, že námět skladatel přepracuje do nové podoby. Z toho důvodu v 18. století libretisté před operní libretu zařazovali úvod zvaný *argomento*, jehož součástí bylo *fatti storici*, tj. zdroj námětu, a *accidenti verissimi*, tj. vlastní zpracování námětu. (Trojan, 1988, s. 7)

Libreto označuje operní text, ke kterému skladatel komponuje hudbu. Jeho náležitosti se mění v závislosti na době a kultuře. Zpravidla ale námět opery musí disponovat dramatickou hodnotou, protože opera je vlastně odrůdou vážného hudebního divadla. Libretista by se měl při psaní libreta vyhnout líčení niterných pocitů postav, nezdržovat text úvahami a moralizováním. Dramatický spád ve většině případů postrádají i vyprávění a dlouhé popisy. Takže ani tyto dva prvky nemají na jevišti místo. (Trojan, 1988, s. 8) Text zpěvní musí být jednoduchý, zřetelný, plynulý a dobře znělý. Při práci na zpěvním textu skladatel musí přihlížet k několika aspektům operního zpěvu. V první řadě je to *výdrž a zdůraznění jednotlivých slabik* a na to navazující vyšší a nižší hlasová poloha. Na rozdíl od běžné mluvy je to také pomalejší interpretace textu. V poslední řadě je ve zpěvu mnohem patrnější stmelení jednotlivých slabik a slov. Pro zpěvní text jsou tedy nevhodná jednoslabičná slova. Naopak žádaná jsou rodná nebo zeměpisná jména, která mají jistý citový náboj a působí pro diváka vzrušivě. Až do začátku 19. století se za jediný vhodný text vhodný k opernímu zpracování jevil text veršovaný. (Trojan, 1988, s. 10-11) Pro diváka však není důležité, zda poslouchá zhudebněnou prózu či poezii. Rým podle Trojana (1988, s. 11) dokonce může působit rušivým dojmem. Později skladatelé začali upřednostňovat poetickou prózu, a to především v kánonických místech a v recitativech. „*V operní produkci skladatel ocenil jako hlavní přednost prózy, že nebyl vázán veršovou*

stavbou a mohl tedy měnit jednotlivá slova nebo věty podle potřeby“ (Trojan, 1988, s. 12).

Skladatel může mít vlastního operního libretistu, nebo si psát libreta sám. Jako to dělal například zmíněný Ruggiero Leoncavallo. Naopak Giacomo Puccini si vždy nechával operní texty psát libretistou. S operou 19. století osobnost operního libretisty postupně mizí. (Trojan, 1988, s. 18) V současné době je komponista nejen tvůrcem opery, ale i aktivním tvůrcem či spolutvůrcem operního textu (Trojan, 1988, s. 58).

Vedle zpěvních čísel můžeme v opeře zaznamenat mluvené dialogy. Ty jsou určeny především k tomu, aby si divák mohl „oddechnout“ od zpěvu. (Trojan, 1988, s. 12) Dialogy však zdržují dějový spád, proto nejsou u vrcholných děl moc oblíbené. Podle Trojana (1988, s. 13) se skladatel používáním mluveného slova přibližuje spíše jiným formám dramatu nežli opeře. Ve dvacátém století se v opeře objevují i mluvené sbory. Ty představují „*velká tělesa, s hlasy rozdělenými na světlé a temné a zachycenými zvláštní notací*“ (Trojan, 1988, s. 14).

Opera může být koncipována jako celovečerní aktovka, ale i jako miniopera v délce několika minut. Vedle aktovky rozlišujeme dvouaktovku, tříaktovou operu, pětiaktovku nebo cyklus. S operními cykly se můžeme setkat především v novoromantismu. Nutno podotknout, že cyklické práce nejsou u obecnstva příliš oblíbené. Nezřídka jsou naopak uváděny dvě jednoaktovky nebo dvouaktovky během jednoho večera. (Trojan, 1988, s. 25) Příkladem je jsou již zmiňovaní Leoncavallovi *Komedianti*, kteří se tradičně uvádí s Mascagniho jednoaktovkou *Sedlák kavalír*.

Operu můžeme členit na scény, jednání, obrazy a proměny. Scéna neboli výstup *je ohraničena příchodem a odchodem postav z jeviště*. Několik scén tvoří obraz, jeho změnu pak označujeme jako proměnu. Nejvyšší jednotka se nazývá jednání. Stejně jako v každém příběhu, i u opery rozeznáváme začátek, tedy expozici. Dále prostředek, což je často druhé jednání, které je silně lyrické. (Trojan, 1988, s. 25) Mezi jednotlivými částmi se může objevit zvrat v ději, který v operní dramaturgii nazýváme *colpo di scena*. Poslední, třetí částí opery je konec, kdy hra vrcholí. Závěrečnou část opery můžeme označit také jako epilog shrnující hlavní myšlenku děje. Italští operní skladatelé, ale i W. A. Mozart, zařazovali na konec představení tak zvané *velké finále*. Finále zobrazuje nové situace a konflikty, obsahuje každý druh zpěvu a tempo, na scéně se objeví všichni herci. Celkově je dynamické a dramatické. (Trojan, 1988, s. 26)

Po dokončení skladatel odevzdá partituru, která je východiskem při realizaci díla.

V případě, že není dokončena, přistupuje se k dotvoření instrumentace. Pokud se jedná o dílo historické, tedy například dílo ze sedmnáctého či osmnáctého století, opera se musí upravit. Tuto úpravu označujeme německým termínem *Aufführungspraxis*, tedy v překladu provozní praxe. Musí dojít k nové interpretaci, přeobsazení rolí či vyřešení použití starých nástrojů a problémů staré notace. (Trojan, 1988, s. 63) Při realizaci opery je pro jednoho partitura konečným zákonem, pro jiného pouze návodem určeným k dotvoření a interpretaci (Trojan, 1988, s. 65).

Za orchestr zodpovídá dirigent. Ten je i tvůrčím pracovníkem, neboť se podílí na inscenaci opery. Podle Trojana (1988, s. 75) by se dal označit za zástupce skladatele. Zejména v devatenáctém století zastával dirigent klíčovou roli šéfa opery. Tato role postupně upadá se vznikem profese operního režiséra.

Operní režisér se věnuje především scéně. Tato profese se rozvinula ve dvacátém století zřejmě s nástupem televize a filmu. (Trojan, 1988, s. 76) Díky opernímu režisérovi skladatelova hudba ožívá. Jinými slovy má na starosti hrající zpěváky a celkově pohybovou složku na operním jevišti. Není proto výjimkou, že si režisér přizve na pomoc choreografa nebo zvláštního uměleckého spolupracovníka. (Trojan, 1988, s. 77-78) Samotné premiéry předchází zkoušky, nácviky hudebních rolí pod vedením korepetitora, tedy tak zvané korepetice, ansámblové zkoušky a v neposlední řadě generální zkouška. (Trojan, 1988, s. 83-84)

2.6 Bohéma

Bohéma Giacoma Pucciniho měla premiéru 1. února 1896 v Teatro Regio v italském Turínu. V českých zemích byla uvedena o dva roky později – 27. února 1898, a to v Národním divadle v Praze. Do budovy Státní opery Praha se pak dostala až o deset let později, tedy v roce 1908. (Státní opera Praha, 2009, s. 1)

Na operním libretu spolupracoval Puccini s libretisty Giuseppem Giacou a Luigim Illicou. Oba libretisté se podíleli i na dalších Pucciniho operách, konkrétně na opeře *Tosca* a *Madame Butterfly*.

„*Spojení Giacosa – Illica bylo kongeniální: Giacosa měl vynikající smysl pro jazyk, Illica neomylný instinkt pro jevištní účinek*“ (Státní opera Praha, 2009, s. 4).

Giacosa využívá rozmanitou směs hovorového jazyka, studentské a umělecké hantýrky, přesmyček a zdobnělin. Podle Reittererové (Státní opera Praha, 2009, s. 8) se tak libreto „*stává svědectvím rostoucího významu úlohy režie na konci 19. století*“.

Jedná se o operu o čtyřech obrazech. Při popisu děje a rozboru vycházím z překladu operního libreta pro Státní operu Praha uvedeném v programech opery z roku 2009 (s. 41-118) a 2016 (s. 40-89). A dále také z operního představení z 13. října 2023 ve Státní opeře Praha.

První obraz se odehraje na Štědrý večer v Rodolfově ateliéru. Dva umělci, básník Rodolfo a malíř Marcello, hledají něco k roztopení ohně, aby se trochu zahřáli. Marcello pracuje na obraze s názvem *Přechod přes Rudé moře* a navrhuje jeho spálení. Rodolfo odmítá a místo toho do ohně hází své drama. Zanedlouho do ateliéru dorazí také filosof Colline a hudebník Schaunard s jídlem a dřívím. Oslavu přeruší Rodolfův domácí Benoît, který si jde vyzvednout nájemné. Přátelé však nemají v úmyslu nájem platit, domácího opijí a po falešném obvinění, že podvádí svoji manželku, jej s předstíraným pohoršením vyženou z bytu. Scéna je převzata z knižní předlohy, kde bohémové také domácího opijí, aby se vyhnuli placení nájmu.

Schaunard, Marcello a Colline odchází oslavit Štědrý večer do kavárny Momus. Rodolfo zůstává v ateliéru, aby dokončil úvodník, když v tom někdo zaklepe. Je to sousedka Mimi s vyhaslou svíčkou a prosí o trochu ohně. Předstírá, že ztratila klíč, aby mohla strávit delší chvíli s Rodolfem. Během hledání průvan zhasne jejich svíčky a nastane tma. Rodolfo s Mimi se navzájem poznávají a postupně se zamilují.

„*Jak ledová ručka! Nechte si ji zahřát.*

Proč dál hledat? Ve tmě ho nenajdeme.

Ale našťestí krásně svítí měsíc a tady jej máme blízko.

Počkejte, slečno, řeknu vám dvěma slovy, kdo jsem, a co dělám a jak žiju. Chcete?

Kdo jsem? Jsem básník. Co dělám? Píšu. A jak žiju? Žiju.

...

Občas z mé pokladnice ukradnou všechny šperky dva zloději: pár krásných očí.

Ted' jste se mi vkradla do duše a mé omšelé sny, mé krásné sny se rychle rozplynuly.

Ale ta krádež mě netrápí, usídlila se mi tam sladká naděje (Státní opera Praha, 2009, s. 61)“.

Na začátku druhého obrazu se nový pár potkává s ostatními bohémy v kavárně *Momus* v Latinské čtvrti. Ta je plná měšťanů, dětí, prodavačů, studentů a vojáků. Bohémové požadují honosnou večeři. Při té příležitosti představuje Rodolfo Mimi ostatním bohémům a ti ji přijímají mezi sebe. Přichází Musetta (v překladu Murgerových povídek slečna Viola), Marcellova bývalá láska, se svým současným bohatým milencem Alcindoronem. Marcello líčí Musettu jako *větrnou růžici, která krouží a často mění milence, jako krvežíznivého ptáka, který pravidelně pojídá srdce* (Státní opera Praha, 2009, s. 78-79). Musetta usiluje o Marcellovu pozornost. Ten jí poté, co ho už jednou opustila kvůli lepšímu životu, opět podléhá. V závěru bohémové musí zaplatit účet, ale peníze samozřejmě nemají. Musetta tedy nechává účet Alcindoronovi a všichni bohémové mizí v davu. Zde se libretisté také volně inspirovali předlohou. Bohémové v kavárně *Momus* také nemají na zaplacení účtu, zachrání je však cizinec Barbemuche, který si se Schaunardem zahraje o útratu billiard.

V prvních dvou obrazech si můžeme všimnout také dalších prvků z Murgerových povídek. Marcello v prvním jednání maluje svůj obraz *Přechod před Rudé moře*, stejně jako Marcel v předloze. Obě díla také sdílejí kavárnu *Momus*, kde se bohémové schází.

Třetí obraz Pucciniho *Bohémy* se odehrává před ohradou v Enfer v pozdějších večerních hodinách. Mimi vyhledá Marcella, aby se s ním poradila. Trápí se kvůli Rodolfově žárlivosti.

„Jen se pohnu, stačí slovo, cetka nebo květina...a už podezírá.

Pak se vzteká a zlobí. Někdy v noci předstírám, že spím, a cítím, jak mě upřeně sleduje, pídí se po snech, které se zračí v mé tváři.

Každou chvíli křičí: nejsi pro mne ta pravá, najdi si jiného!“ (Státní opera Praha, 2009, s. 94)

Přichází Rodolfo, sděluje Marcellovi, že chce od Mimi odejít. Přiznává, že Mimi miluje, ale bojí se, že ho navždy opustí. V tu dobu už Mimi trpí strašlivým kašlem a chudoba její stav pouze zhoršuje. Překvapená a zhrzená Mimi vychází z úkrytu a dává Rodolfovi sbohem. Během jejich rozhovoru Marcello slyší Musettu smát se v hospodě. Oba se pohádají, Marcello považuje Musettu za *povrchní koketu*, Musetta chce *být volná*. Pár se rozchází.

Otázka, proč dochází k rozchodu mezi Rodolfem a Mimi, zůstává na rozdíl od druhého páru otevřená. Jako důvod se nabízí Rodolfův strach z opuštění a vědomí, že se kvůli němu Mimiin stav zhoršuje. Opomíná však to, že Mimi nechává bez finančních prostředků a bez střechy nad hlavou, tudíž její zdravotní stav to pravděpodobně nezlepší, spíše naopak. Důvod, proč nakonec Mimi dává Rodolfovi sbohem, zůstává také nevyřešen. Dá se předpokládat, že nechce být Rodolfovi přítěží nebo nechce, aby byl svědkem její smrti.

Čtvrtý obraz pokračuje v podkrovním ateliéru. Marcello a Rodolfo se snaží soustředit na práci, ale stále myslí na své milované. Přichází Schaunard s Collinem a všichni tancují. Veselku přeruší Musetta, která přichází s nemocnou Mimi. Ta si nepřeje nic jiného než zemřít u Rodolfa. Musetta dává Marcellovi své náušnice a posílá ho pro doktora. Musetta odchází koupit pro Mimi rukávník, po kterém velmi touží. Colline jde prodat svůj kabát. Mimi s Rodolfem zůstanou sami a vzpomínají na své první setkání. Krátce poté co se bohémové vrací s lékem a rukávníkem, Mimi umírá. Na rozdíl od knižní předlohy však umírá obklopena svými přáteli. Puccini a libretisté tak ušetřili Mimi a Rodolfa tragického úmrtí v nemocnici, kdy je Rodolfovi nešťastnou náhodou odepřeno poslední rozloučení s Mimi. Ta umírá sama v domnění, že Rodolfo ji nechce navštívit.

Další zajímavostí v příběhu Rodolfa a Mimi je, že jejich první setkání díky zhasnuté svíčce prožijí v knižní předloze skutečný přítel Murgera Jakub D. a jeho partnerka Fanyňka. Jejich příběh, který vyprávěl Jakub Murgerovi v nemocnici, popisuje autor v kapitole *Fanyňčin rukávník*, jak už bylo zmíněno v předchozích kapitolách. Mezi Fanyňkou a Mimi

najdeme i další paralely, obě umírají na závažnou nemoc a obě si před svojí smrtí přejí rukávník.

Co se týče vykreslení postav, Murgerova Mimi a Pucciniho Mimi mají velmi rozdílné charaktery. Murgerova Mimi je povrchní, stejně jako Musetta, toužící po lepším životě, potažmo partnerovi. A Rodolfovi to dává jasně najevo svými zálety. Pucciniho Mimi je naproti tomu věrná, upřímná a morálně ukotvená. To může podle Vlasty Reittererové (Státní opera Praha, 2009, s. 6) souviset se společenskou změnou na konci 19. století:

„Tato proměna ženského charakteru bezpochyby souvisela i s proměnou vnímání postavení ženy na konci 19. století vůbec. Žena už nebyla pasivní obětí poměrů, z nichž neměla úniku, Mimi má právo rozhodnout se sama.“

Na základě předchozího by se dalo říci, že libretisté vycházeli při vytváření Mimiiny postavy spíše z knižní postavy Fanyinky.

Stejně jako předloha je souborem nepropojených příběhů, i v případě Pucciniho opery se spíše jedná o oddělené obrazy, které na sebe vzájemně nenavazují. Napříč nimi najdeme jen hrstku společných prvků. Příkladem je čepeček, který Rodolfo koupí Mimi ve druhém obraze, a Mimi na něj ve čtvrtém obraze na smrtelné posteli vzpomíná. Dále může divák zpozorovat, že Mimi již od prvního obrazu trpí kašlem, což vyústí v její smrt ve čtvrtém obraze. Spojovacím prvkem všech obrazů je láska Rodolfa a Mimi a Marcella a Musetty.

Hlavní postavy Murgerových a Pucciniho příběhů jsou totožné – Rodolfo, Marcello, Colline a Schaunard, čtyři umělci, kteří nemohou z důvodu nedostatku financí uspokojit své základní potřeby. Vlastnosti a touhy těchto mužských postav se až tak neliší od jejich knižních předloh. Stejně jako Murger, i Puccini se soustředí na ústřední páry a Schaunarda a Collina upozaduje. Z ženských postav se objeví v Pucciniho opeře pouze Mimi a Musetta (v překladu knižní předlohy slečna Viola), Fémie v opeře absentuje.

Musetta je stejně jako slečna Viola velmi atraktivní žena, které padají muži k nohám. Ve druhém obraze přichází do kavárny Momus s bohatým milencem Alcindoronem. Toho opouští bez jakéhokoliv slova v momentě, kdy uvidí Marcella. Ještě k tomu ho nechá zaplatit tučný účet. Marcella totiž stále miluje, stejně jako její knižní předloha, a na konci druhého obrazu znovu utvoří pár. Postupem času však opět touží po

lepším protějšku, flirtuje s jinými muži a odmítá toho nechat, protože *přece spolu nestáli před oltářem* (Státní opera Praha, 2009, s. 102). Ve třetím obraze Marcello obviní Musettu z koketování a pár se rozejde. Ve čtvrtém obraze jsme svědky proměny charakteru Musetty. Pomáhá Mimi, obětuje své šperky, aby měla peníze na léky, a nakonec odchází s Marcellem pro rukávnick, po kterém Mimi touží. Její proměnu stvrzuje i Mimi, když na smrtelné posteli sdělí Marcellovi, že „*Musetta je moc hodná*“ (Státní opera Praha, 2009, s. 113).

Druhá hlavní ženská postava, Mimi, se od své knižní předlohy vcelku liší. Je zranitelná, věrná a upřímná. Dalo by se říct, že je opakem Musetty. Ačkoli je Rodolfo žárlivý, Mimi mu nedává žádnou záminku. Na konci si nepřeje nic jiného než zemřít v jeho náručí, čímž stvrzuje její hluboké city k němu.

Podle Dr. Abela (1993, s. 15) z univerzity v Dartmouth je Murgerovo zobrazení ženských postav stereotypní. Obě ženy, Musetta i Mimi, představují „bad girls“ neboli „špatné holky“ – amorální, materialistické, drzé a manipulativní. Murger se nesnaží, aby s nimi čtenáři jakkoli sympatizovali, aby se podívali „*mimo prostou nálepkou špatné dívky*“⁴ (Abel, 1993, s. 15). Puccini podle něj také zobrazuje tyto stereotypy, akorát typické rysy „bad girl“ nese pouze Musetta. Mimi je naopak „good girl“, tedy má vlastnosti hodné dívky. Již od začátku s ní divák sympatizuje, protože je „*krásná, nemocná a plachá, žije sama a každý den se modlí*“⁵ (1993, s. 15). Oba tyto stereotypy Puccini v průběhu opery nabourává. Ve druhém a třetím obraze Mimi Rodolfo nařkne z flirtování, tuto skutečnost však nemůže divák potvrdit. Na začátku čtvrtého obrazu je řečeno, že Mimi si našla bohatého vikomta, i ona tedy zatoužila po movitějším partnerovi. Na druhou stranu charakter Musetty, jak už bylo řečeno, se také ve čtvrtém obraze proměňuje. Zatímco v přechozích obrazech sledovala pouze své vlastní zájmy, ve čtvrtém obraze pomáhá nezištně Mimi. (Abel, 1993, s. 16)

Co se týče hudební stránky opery, v Pucciniho opeře zaznamenáme několik instrumentálních a vokálních forem. Podle Reittererové (Státní opera Praha, 2009, s. 8) umožňuje instrumentální hudba *několikery výklad*.

„Oba obrazy v mansardě rámuji děj jako krajní věty symfonie, druhý obraz představuje scherzo a třetí pomalou (adagio) větou. Celou strukturu lze však také vykládat jako

⁴ V orig.: „beyond the simple bad-girl label“

⁵ V orig.: „beautiful, sickly and shy, she lives alone and says her prayers everyday.“

modifikovanou sonátovou větou, kde první a poslední obraz zastupují sonátovou expozici a reprízu a střední obrazy dvě kontrastní témata.“

Prvnímu obrazu hudebně dominuje Rodolfo a Mimi. Rodolfo zpívá sólovou árii *Che gelida manina, se la lasci riscaldar* (v překladu „Jak chladná je vaše ručka“), Mimi odpovídá sólovou árií *Sì, Mi chiamano Mimì* (v překladu „Ano, říkají mi Mimi“). Obraz je zakončen duetem *O soave fanciulla* (v překladu „Ó, nádherná panno“), kterým si Rodolfo a Mimi stvrdí svoji lásku. (Fisher, 2001, s. 34-35) Ve druhém obrazu v Latinské čtvrti zpívá smíšený sbor v podobě pouličních prodejců, měšťanů a vojáků. Díky tomu zřídka slyšíme konverzaci bohémů, nejvíce dominuje scéně Musetta se svým slavným valčíkem *Quando m'en vo* (v překladu „Když odcházím“), kterým připomíná, jak je oblíbená a mezi muži žádaná (Fisher, 2001, s. 36).

Ve třetím obraze při rozchodu obou párů, dodávají mrazivému večeru atmosféru žesťové nástroje s použitím paralelních kvint (Škandera, 2018, s. 12). Na konci zaznívá kvartet v podání obou párů – zatímco Rodolfo a Mimi něžně zpívají o své lásce, Marcello a Musetta se bouřlivě hádají (Fisher, 2001, s. 37). Kontrast mezi oběma páry vytváří emotivní hudební i dramatický zážitek.

Mezi signifikantní árie ve čtvrtém obraze se řadí Collinova sólová árie *Vecchia zimarra* (v překladu „Věrný plášť“). Jedná se o emotivní rozloučení s jeho oblíbeným kabátem, který odchází prodat, aby měli peníze na léky pro Mimi. Poté, co Mimi a Rodolfo zůstanou sami, Mimi zpívá svoji poslední sólovou árii *Sono andati?* (v překladu Odešli?), jedná se o vrchol celé opery. (Fisher, 2001, s. 38)

Od roku 2008 uvádí Státní opera Praha Pucciniho *Bohému*, jejíž režie se ujal herec, zpěvák a režisér Ondřej Havelka. Ten v minulosti režíroval i Smetanovu operu *Prodaná nevěsta* nebo Pucciniho *Gianni Schicchi* a Leoncavallovy *Komedianty*. (Státní opera Praha, 2009, s. 123) Podle jeho slov chtěl ukázat „*ty bohémy tak, jak jsem je ze svého okolí znal*“ (Kovářiková, 2008). Tím měl na mysli svého přítele, trumpetistu Olega Petruše, který zemřel mladý na následky svého bohémského života. Jeho osoba inspirovala režiséra při vytváření hlavní postavy Rodolfa. (Kovářiková, 2008)

„*Jeho prostřednictvím chci vypovědět o všech těch lidech konfliktních povah, pronásledovaných vnitřními běsy – ať už o Jacku Kerouacovi, Janis Joplin či Jimu Morrisonovi – kteří přišli s něčím naprosto jiným*“ (Kovářiková, 2008).

Na příběhu se také snaží ukázat nejen radosti bohémského života, ale také *rány osudu*. Proto je první polovina operního představení veselá a druhá spíše tragická. Podle jeho slov se však snaží o to, aby „*vyznění celého příběhu bylo o naději a víře v to, že všechno v životě stojí za to. I když je drsný*“ (Kováříková, 2008) Na rozdíl od Pucciniho Havelka Rodolfův a Marcelův ateliér situoval do sklepní části domu. Podle něj to lépe naplňuje jeho představu, jak žili pražští bohémové. Díky tomu Havelka mohl zakomponovat do scény pozoruhodný detail – skrze okna umístěná na úrovni chodníku jsou vidět stíny nohou chodců a chodkyň. Děj Havelka zasadil do let 1888-1889, což naznačuje rozestavěná Eiffelova věž. (Kováříková, 2008)

„*Celá inscenace je hodně inspirovaná impresionisty, protože je obdivuju a protože si myslím, že se zasloužili o zásadní průlom ve vnímání uměleckého světa,*“ uzavírá Havelka (Kováříková, 2008).

Stejně jako Pucciniho *Bohéma*, i ta Leoncavallova má celkem čtyři dějství. Na rozdíl od něj si však Leoncavallo ke svým operám libreta psal sám a *Bohéma* nebyla výjimkou. Děj se odehrává v Paříži mezi Štědrými dny v letech 1837-1838. (Státní opera Praha, 2003) Při popisu a analýze *Bohémy* od Ruggiera Leoncavalla vycházím z překladu libreta v programu Státní opery Praha z roku 2003 (s. 19-105).

První jednání se odehraje na Štědrý den v kavárně Momus. Schaunard se dohaduje s majitelem kavárny Gaudenziem. Ten je rozlícen, že si Schaunard, Rodolfo a Marcello zabírají kavárnu pro sebe, okupují billiard, zvou si modely na malbu aktů a mají vlastní kávovar. Schaunard ujišťuje Gaudenzia, že dnes mají v plánu mu udělat velkou útratu. První přichází na večeri Eufemie, v závěsu Colline, a nakonec Mimi s čerstvě nezadanou dámou jménem Musetta. Schaunard představuje nově příchozí dámě celou společnost.

„*Krásná dámo, ráčíte-li zaznamenat jen jména těchto bohatých mužů, dějiny vás na poli slávy bohatě odmění vlastnoručním podpisem.*

Ten, jehož leb se tak zářivě leskne, to je Colline, filozof!

Pak Rodolfo, básník, jeho šaty i kapsa mají básnický stříh.

V Medonu, uprostřed lesa, se s Mimi oženil, houf vrabců je tam doprovázel.

Třetí, malíř Marcello, šestkrát změnil název svého veledíla, a když stanovil šestý, rovnou jej zavrhl. Ale prodán bude!

*Čtvrtý však, génius plachý, neboť příliš skvěle, povídání o sobě, krásná dámo,
jediným výrokem se teď zhostí: Já jsem Schaunard!“* (Státní opera Praha, 2003, s. 29)

Z uvedeného můžeme vidět, že Leoncavallo se držel, co se týče postav, předlohy. Na rozdíl od Pucciniho do příběhu zasadil i Eufemii (v překladu Murgerových povídek Fémie Barvířka), partnerku Schaunarda. Zatímco Puccini představil bohémům Mimi až v prvním jednání, u Leoncavalla již Rodolfo s Mimi tvoří pár od začátku. Naopak novým přírůstkem bohémského společenství je Musetta. Mimi ji představuje jako koketu, kterou však „nezajímá zlato ani půvaby, jen jediný poklad: láska“ (Státní opera Praha, 2003, s. 29). Bohémové mají velkou hostinu, zpívají a tančí, ale na útratu peníze nemají. Schaunard a Gaudenzio se dostanou do potyčky, nakonec zaplatí útratu cizinec Barbemuche. Zatímco Schaunard brání v billiaru bohémskou čest, Marcello a Musetta si vyznávají lásku. Leoncavallo se zde inspiroval Murgerem mnohem více než Puccini. Převzal z předlohy nejen hádku s majitelem kavárny, ale i Barbemucheho a partii billiaru.

Na jaře na nádvoří před bytem Musetty a jejího bývalého milence bankéře Alexise, vynáší Durand Musettiny věci z domu. Bankéř ztratil trpělivost poté, co mu byla Musetta několik měsíců nevěrná s Marcellem. Pro Musettu to je nevhodná chvíle, neboť si pozvala přátele na večírek. Nakonec se večírek uskuteční na nádvoří a všichni jsou navzdory všemu nadšení.

„Ha, ha, ha, ha! To je nápad! Pěkná scéna!

Nádhera! Podívejte! Je tu klavír! Pohovky! Tady můžeme tančit až do rána!

Kočárem můžeme vjet přímo dovnitř! Až do zítřka tu můžeme tančit!“ (Státní opera Praha, 2003, s. 67)

Kromě bohémů dorazí i Barbemuche a jeho žák vikomt Paolo. Ten se dvoří Mimi, slibuje jí elegantní šaty, diamanty a hojnost, Mimi mu podlehne. Zanedlouho je večírek rozehrán měšťany. I tato scéna se odehrála v Murgerově předloze, Leoncavallo se jí tedy opět inspiroval, na rozdíl od prvního dějství však velmi volně. Na tomto večíрку se v předloze teprve Marcello a Musetta (slečna Viola) seznámí, Mimi v této části v knize absentuje, tudíž ještě nemohla utéct s bohatým vikontem. Kvůli vikontovi Pavlovi Rodolfa opustí až v následujících kapitolách.

Pozorujeme, že Leoncavallovy postavy jsou mnohem věrnější předloze než ty Pucciniho. Rozdělení Dr. Abela na bad girl – good girl na Leoncavallovu operu aplikovat

nelze. Musetta i Mimi jsou spíše charakterem typické „špatné holky“. Stejně jako Fémie, v jejíž kapse najde Schaunard obrázek jiného muže.

Třetí dějství se odehrává v říjnu 1838 v Marcellově mansardě. Schaunard oznamuje Marcellovi, že Fémii opustil. Rodolfo se trápí kvůli Mimi. Musetta naopak kvůli neutuchajícímu hladu a chudobě, což poznamenává její vztah s Marcellem. Marcello ukazuje na zvadlou růži:

„Ta květina je jako náš život! Já ti ji nabídl, když jsi ke mně přišla.

Tady pod střechou, kde jediným bohatstvím je láska. Líbali jsme se a tys mi

otevřela duši: „Budeme spolu, dokud růže pokvete!““ (Státní opera Praha, 2003, s. 87).

Marcello tak odkazuje na pasáž z Murgerovy předlohy, kde Musetta jejich první společnou noc slíbila, že u Marcella zůstane, dokud růže, kterou jí věnoval, nezvadne. Musetta se rozhodne Marcella opustit, nechává mu dopis na rozloučenou. Setkává se s nemocnou Mimi, která přichází za Rodolfem pro odpuštění.

„Miluju Rodolfa a chci, aby mě líbal. On mě má pořád rád a já po jiném netoužím.

Ve svém snu chci zapomenout na trápení života, kterého mi moc nezbyvá...!“ ((Státní opera Praha, 2003, s. 89)

Nejprve se vrací Marcello, zraněný dopisem, který mu Musetta adresovala. Obviňuje ji, že chová city k někomu jinému. Stejně jako v Pucciniho opeře, i zde je hádka Musetty a Marcella velmi vyostřená, Marcello nešetří ani hrubými slovy. Křičí na Musettu „*ty děvko*“ a prohlašuje, že „*živa ke svému novému milenci nedojde*“ (Státní opera Praha, 2003, s. 93). Přichází Rodolfo, Mimi ho prosí o vyslechnutí, ten však odmítá. Oba muži vyhazují své bývalé protějšky z domu.

Na Štědrý večer Marcello, Rodolfo a Schaunard vzpomínají na onen večer v kavárně Momus, od kterého uběhl přesně jeden rok. Ve dveřích se objeví Mimi, prosí o střechu nad hlavou, protože vikomt ji vyhodil. Trpí nepředstavitelným kašlem. K bohémům se přidává na poslední chvíli i Musetta. Zjišťují, že Mimi již není pomoci, ta vzápětí umírá.

Leoncavallův konec je velmi krátký, bohémové se nesnaží přivést doktora nebo přinést lék. Rodolfo a Mimi ani nemají svoji chvíli o samotě, jako je tomu u Pucciniho. Mimi přichází do bytu a po několika výzvách, ať se nají nebo ohřeje u ohně, umírá. Zatímco poslední

slova „*Mimi! Mimi!*“ (Státní opera Praha, 2009, s. 118) pronese v Pucciniho opeře Rodolfo, Leoncavallo ponechává poslední repliku umírající Mimi.

„*MLč! Pamatujete loni, tam dole, v kavárně, Momus! Byl Štědrý večer, jako teď!*

To veselí! Ta radost tenkrát! Podejte mi ruce! Už nic nevidím!

„*Neplač...nemá to cenu... sbohem Rodolfo. Vánoce, Vánoce!*“ (Státní opera Praha, 2003, s. 105)

K neznámějším áriím Leoncavallovy *Bohémy* patří *Musette! O gioia della mia dimora* (v překladu „Musetto! Vnesla si radost do mého příbytku“), kterou zpívá Marcello na konci třetího dějství poté, co se jejich cesty s Musettou rozdělí. Dále Rodolfova árie *Scuoti, o vento, fra i sibili* (v překladu „Jen cloumej, vichře, mojí okenicí“) ze začátku čtvrtého dějství. Mimi představuje v prvním dějství Musettu árií *Musette svara sulla bocca viva le canzonette belle* (v překladu „Musetta si každého získá svým veselým zpěvem“). Musetta pak zpívá při příchodu k umírající Mimi árií *Mimi Pinson la biondinetta* (v překladu „Mimi Pinson je blondýnečka“). Druhou Musettinou árií je *Marcello mio, non stare ad aspettarmi!* (v překladu „Marcello můj, nečekej na mě“), kterou zpívá, když předává vrátnému dopis na rozloučenou pro Marcella. (Škandera, 2018, s. 11)

Závěrem, ačkoli oba skladatelé vycházeli ze stejné předlohy, jejich opery se vcelku liší. Leoncavallo ponechal charaktery postav téměř totožné. Puccini se odklonil od předlohy především v případě Mimi, která charakterem představuje protiklad k druhé ženské postavě Musette. Co se týče děje, Leoncavallo byl předloze opět věrnější. Přejal jak scénu z kavárny Momus, tak ve druhém dějství večírek na nádvoří. Třetí a čtvrté dějství se již odehrává v mansardě. Naopak Pucciniho třetí dějství je zasazeno před ohradu v Enfer, kde se oba páry rozchází za mrazivého zimního večera. Zatímco Leoncavallův Rodolfo Mimi odežene a odmítne ji vyslechnout, Pucciniho Rodolfo a Mimi si vyznají znovu před ohradou v Enfer lásku a dohodnou se, že s rozchodem počkají do jara. Liší se i zakončení opery, Puccini dopřeje Mimi a Rodolfovi poslední rozloučení o samotě a rukávník. Leoncavallo konec uspiší a Mimi umírá krátce po příchodu do mansardy. Leoncavallův kus je tedy mnohem tragičtější. To potvrzuje i Karel Vladimír Burian (1968, s. 63):

„*Pucciniho Bohéma je svým způsobem i jednodušší než Bohéma Leoncavallova – ale není to jednoduchost ve smyslu divácké přístupnosti, nýbrž ve smyslu přirozenosti, nevyumělkovanosti: u Pucciniho, řečeno povšechně, negativní stránky života, vyplývající z*

námětového prostředí, nejsou podtrhovány, a proto vycházejí věrohodněji. Tím je Puccini lidštější. Leoncavallo naproti tomu poněkud tragedisuje. Tím je sice ,verističtější‘ a divadelnější, ale méně pravdivý.“

3 Pařížská bohéma ve filmu

3.1 Aki Kaurismäki

Finský režisér Aki Olavi Kaurismäki se narodil v roce 1957 ve městě Orimattila, nedaleko Helsinek. Chtěl se stát spisovatelem, a proto začal studovat na univerzitě v Tampere žurnalistiku. Studii zanechal a rozhodl se studovat film na *Finnish Film Institute* v Helsinkách. Avšak ze školy byl vyhozen údajně za svoji cyničnost. Nějakou dobu poté pracoval jako dělník v papírně, hlídač, poslíček nebo jako filmový kritik v časopise *Filmihullu*. Kaurismäki byl vlastně filmový samouk. Na začátku osmdesátých let spolupracuje se svým bratrem Mikym Kaurismäkim na scénářích k jeho filmům. Jednalo se například o filmy *Lhář*, *Bezcenní* nebo *Jackpot 2*. Ve filmu *Lhář a Bezcenní* se dokonce objevil v roli básníka Villa Alfya. Jméno vzniklo přesmyčkou názvu filmového snímku *Alphaville*, který se oběma bratrům tak zamlouval, že se rozhodli pojmenovat tak svoji produkční společnost. A tak vzniklo *Villealfa Filmproductions*. (Boháčková, 2011, s. 178)

V roce 1983 Aki Kaurismäki debutuje se svým filmovým snímkem *Zločin a trest* na motivy stejnojmenného románu Fjodora Michajloviče Dostojevského. Jeho druhý počín, celovečerní film *Calamari Union*, se stal kultovním snímkem. Film vypráví příběh několika mužů jménem Frank, kteří podniknou cestu z jednoho konce Helsinek na druhý. Tento komický námět se dočkal pokračování ve filmech o hudební skupině *Leningradští kovbojové*. Postupem času se Aki Kaurismäki osamostatnil a založil si svoji vlastní produkční společnost *Sputnik Oy*. S bratrem však mají hned dva jiné společné projekty – filmový festival *Midnight Sun* a bar v Helsinkách.

S osobností Kaurismäkiho se vážou především dvě volné trilogie. První „trilogie ztracenců“ zahrnuje tři filmové snímky *Stíny v ráji*, *Ariel* a *Děvče ze sirkárny*. Tak zvaná „finská trilogie“ pak zahrnuje snímky *Mraky odtáhly*, *Muž bez minulosti* a *Světla v soumraku*. Film *Muž bez minulosti* získal v roce 2002 dvě prestižní ceny na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. O pár let dříve však režisér na stejném festivalu prohlásil, že „tento snobský festival nenávidí“. (Boháčková, 2011, s. 179) Film *Světla v soumraku* měl dokonce být v roce 2006 nominován na *Cenu Akademie*, avšak Kaurismäki nominaci odmítl kvůli jeho nesouhlasu s vpádem amerických vojsk do Íráku. Režisér často proklamuje, že točí pod vlivem alkoholu, a že *jeho filmy nestojí za nic*. (Boháčková, 2011,

s. 179) Paradoxem však je, že získal za svoji práci řadu ocenění. Kromě již zmíněných, například ještě v roce 1992 cenu FIPRESCI na Mezinárodním filmovém festivalu v Berlíně za film *Bohémský život*. Dále několik filmových cen Jussi na finském Jussi Awards za snímky *Děvče ze sirkárny*, *Juha*, *Mraky odtáhly* a *Bohémský život*. Několikrát byl nominován v Cannes na Zlatou palmu. Kromě již zmíněné nominace za film *Muž bez minulosti*, například za snímky *Světla v soumraku* a *Le Havre*. (Boháčková, 2011, s. 181-182) Nominován byl i jeho nejnovější celovečerní film z tohoto roku s názvem *Fallen Leaves*. Film sleduje mladou dvojici hledající lásku na periferii Helsinek. Stejně jako v životě, i na cestě ke vztahu, který se oba snaží navázat, se jim lepší smůla na paty. Kromě toho ve filmu nezřídka znějí z rozhlasu zprávy o válce na Ukrajině. (Reuters, Kultura, 2023) „Bohužel, Evropa už neexistuje, alespoň ve filosofickém smyslu. Já, jako Fin, bych nyní nemohl natočit film, aniž bych si vzpomněl na to, co se děje. Sláva Ukrajině!“⁶ řekl Kaurismäki na promítání ukrajinskému novináři k otázce, proč je válka na Ukrajině v jeho filmu zmiňována. (Fernández-Santos, 2023) Snímek si odnesl z festivalu v Cannes cenu poroty. (Calnan, 2023)

Na naprosté většině filmu spolupracuje Kaurismäki s dvorním kameramanem obou bratrů Timo Salminem. I mezi herci najdeme napříč jeho filmy několik stálic. Ikonická dvojice Kati Outinenová a Matti Pellonpää se objevila v hlavních rolích v nespočtu Kaurismäkiho filmů z minulého století. (Boháčková, 2011, s. 179) Například ve filmu *Bohémský život* vdechl Pellonpää život malíři Rodolfovi. Jeho smrt v roce 1995 Kaurismäkiho hluboce zarmoutila. Na jeho památku natočil o rok později film *Mraky odtáhly*. (Boháčková, 2011, s. 180) Podle Boháčkové (2011, s. 180) je Aki Kaurismäki milovníkem starých filmů, psů, finského tanga, rokenrolu padesátých let a obecně starého světa. To proniká i do jeho filmů, kde prvky starého světa „mísí tak zdařile s těmi moderními, že vzniká dojem určitého bezčasí“ (Boháčková, 2011, s. 180). Například v současnosti jezdí historická americká auta nebo pánové v novodobých oblecích pijí v sedmdesátkových rockových barech. I jeho postavy se často vrací do minulosti, kterou nejsou schopni opustit. (Boháčková, 2011, s. 120)

⁶ V orig.: „Unfortunately, Europe no longer exists, at least in philosophical terms. I, as a Finn, couldn't shoot a movie now without remembering what is happening. Slava Ukraine!“ (Fernández-Santos, 2023)

3.1.1 Znaky Kaurismäkiho filmů

Podle Fischera (Boháčková, 2011, s. 15) bychom za leitmotiv Kaurismäkiho filmů mohli označit osamělost. Ta nemá pouze *osobní, ale i společenský rozměr*. Dalším výrazným prvkem jeho filmů je cigareta. „*Jeho hrdinové si automaticky zapalují vždy, když se potřebují ‚dostat k sobě‘, kdy se potřebují přesvědčit o tom, že jsou.*“ (Boháčková, 2011, s. 15) Cigaretou si jedinec stvrzuje svoje bytí, protože *je-li přítomna hořící cigareta, musím tu být i já, jež ji svým dechem oživuje*. Dlouhý záběr na osamělého kuřáka pak potvrzuje onen zmíněný leitmotiv. Opakujícími se jsou i dlouhé záběry na finské Helsinky nebo na čelní sklo automobilu, kde sedí muž a žena. Pár vede velmi nezajímavý nucený rozhovor nebo sedí zcela mlčky. (Boháčková, 2011, s. 15) Dlouhé záběry nezřídka zachycující postavy, které na něco čekají. Toto zastavení *odráží* podle Procházky (Boháčková, 2011, s. 105) *jejich životní situaci*. Postava prožívá melancholickou prázdnotu, která je zapříčiněna mizernou prací a životem v bídě. Vidíme, jak čekající hrdina pomalu přichází o své sny a naděje. (Boháčková, 2011, s. 105)

Hlavní hrdinové Kaurismäkiho filmů se na začátku jeví jako loutky zmítané vlastním osudem. (Boháčková, 2011, s. 115) Patří do nižší vrstvy společnosti a vykonávají „strojové“ práce, které jsou nezbytné, ale ve společnosti přehlížené. Může se jednat o dělníky, popeláře nebo prodavače. Přichází však zlom a hrdinové začnou bojovat s tímto „strojem“, který můžeme označit jako viníka oné osamělosti. Příběh končí vymaněním se z vlivu stroje, odchodem do nového lepšího světa. (Boháčková, 2011, s. 16-17) Podle Fischera (Boháčková, 2011, s. 17) je však konec utopistický.

Aki Kaurismäki vytváří ve svých filmech určitý obraz Finska, který můžeme označit jako *Akilandie*. Jeho výrazným znakem je minimalismus, který je charakteristický pro finskou mentalitu. V Kaurismäkiho filmech jej můžeme pozorovat například v dialozích, kdy se slovy zpravidla šetří. (Boháčková, 2011, s. 33)

Finové jsou ve finském umění zobrazeni jako upřímní, přímočaří a málomluvní. „*Prototypem finského občana se díky kulturnímu působení obrozenců stal prostý finský mluvící muž z vnitrozemí, zocelený bojem s tvrdou přírodou, s níž se zároveň cítil nerozlučně spjatý. Tento houževnatý hrdina byl přímý a odvážný, zároveň však zbožný, skromný a spokojený ve své chudobě*“ (Boháčková, 2011, s. 38). Stejně tak jejich osobnost vidí i Kaurismäki. Jeho postavy jsou neprivilegovaní antihrdinové stojící na okraji společnosti, neschopni najít své místo. Kaurismäki tyto příběhy oživuje humorem,

absurditou a alkoholem, jehož nadměrná konzumace je všeobecným problémem ve finské společnosti. Výrazným znakem je také urbanizace, kdy se hrdina přesouvá z venkova do města, zpravidla do Helsinek. (Boháčková, 2011, s. 44-45)

Pro Kaurismäkiho filmy jsou typické silné ženské postavy. Naopak muži jsou často zobrazeni jako ňoumové. Tradiční stereotypní role muže a ženy však režisér nerozporuje. *„Hodné ženy vaří a uklízejí, méně hodné ženy se líčí a čtou módní časopisy, hodní muži jsou za všech okolností gentlemani a spolehliví kamarádi, zlí muži jsou nepoctiví a násilní“* (Boháčková, 2011, s. 47-48).

Ačkoli jsou Kaurismäkiho postavy vyvrženci nacházející se na okraji společnosti, neztratili vlastní hrdost. V systému, ve kterém nemohou najít své místo, bojují za svou čest a hodnoty svého prostého života pěstmi, humorem nebo pasivní rezistencí. (Boháčková, 2011, s. 105) Východisko také často hledají v přátelství. (Boháčková, 2011, s. 106) Sám režisér říká, že největší *síla jeho postav je v jejich hrdosti. „A ta je mnohem větší, než je stupínek, na němž na společenském žebříčku stojí,“* dodává v rozhovoru. (Boháčková, 2011, s. 143)

3.2 Řeč filmu

Film promlouvá k divákovi skrze obraz a zvuk. Obraz je složen z jednotlivých filmových záběrů. Při popisu záběru rozeznáváme dva filmové prostředky, mizanscénu a rámování.

Mizanscéna je vše to, co se objeví ve filmovém okénku. Pojem pochází z francouzského výrazu *mise en scène* a vyjadřuje spojení „*dát na scénu*“. Mizanscéna jinými slovy zahrnuje to, co lze rozpoznat i na divadelním jevišti – prostředí, kostýmy, osvětlení, chování postav a jiné. Režisér si pak její kontrolou „*inscenuje událost pro kameru*“. (Bordwell, 2011, s. 159) Můžeme klasifikovat čtyři aspekty mizanscény – prostředí, kostýmy a masky, osvětlování a inscenování.

Prostředí nemusí být, například jako u divadla, pouze „*nádoba*“ pro události, ale je schopno samo vyprávět narativ. Filmař si pro inscenaci může vybrat již existující lokaci nebo uměle vytvořenou lokaci. Přičemž uměle vytvořená lokace, tedy natáčení ve studiu, mu dává větší kontrolu. (Bordwell, 2011, s. 162) Umělé prostředí není totiž nutné vystavět ve skutečné velikosti. Pro vytvoření fantastické scény nebo zkrátka ušetření peněz byly v dějinách kinematografie oblíbené miniatury. V miniatuře byly prostředí nebo jeho části namalovány a následně trikově zkombinovány se zbytkem okolí ve skutečné velikosti. V současnosti tento postup nahradily digitální zvláštní efekty. (Bordwell, 2011, s. 164)

V prostředí se pak nachází rekvizity. Rekvizita neboli *prop* je předmět, který v ději plní nějakou funkci. Stejně jako rekvizity, i kostýmy a masky jsou pro filmaře nezbytnou součástí scény. Podle Bordwella (2011, s. 166) mohou kostýmy „*hrát ve vyprávění důležitou motivační i kauzální roli*“. Zatímco v některých filmech jsou nenápadné, v jiných mohou být naopak velmi stylizované a upínat na sebe pozornost. Stejně jako kostýmy i masky hrají z hlediska mizanscény důležitou roli. V začátcích kinematografie dokonce bylo výrazné líčení naprosto nezbytné, neboť na záběrech pořízených tehdejší technikou by obličej bez nalíčení nebyly dobře viditelné. Za účelem umocnění hercova vzhledu se používá líčení dodnes. (Bordwell, 2011, s. 170) Co se týče jeho výraznosti, záleží mimo jiné na tom, co vyžaduje v tomto ohledu samotný film a jeho obrazová a barevná koncepce. Pokud se jedná například o historický snímek, výraznější líčení bude v naprosté většině případů velmi žádané za účelem přiblížení vzhledu herce k vizáži historické postavy, kterou ztvárňuje. V některých případech filmař naopak preferuje nenalíčenou tvář. Bordwell (2011, s. 170) uvádí příklad filmu *Utrpení Panny orleánské*, kdy se režisér C. T. Dreyer „*jakéhokoliv líčení zcela vzdal a silné náboženské drama vystavěl na detailech a*

nepatrných změnách ve výrazu tváře“. Líčení také může sloužit ke zdůraznění hercova výrazu.

„Prodloužené obočí může tvář zvětšit, zatímco s kratším obočím vypadá sevřeněji. Obočí upravené do lehce stoupající křivky přidá tváři radostný výraz, a naopak mírně klesající obočí naznačuje smutek. Rovné husté obočí, běžné u mužů, posílí dojem drsného, vážného pohledu“ (Bordwell, 2011, s. 170).

Obraz ovlivňuje do velké míry osvětlení. Světlejší a tmavší části obrazu vytváří celkovou kompozici záběru a směřují tak divákovu pozornost k určité události nebo věci. Světlo je používáno také ke zdůraznění textury, křivky tváře nebo gesta. Osvětlený hladký povrch se bude třpytit a jiskřit, naopak osvětlené části hrubšího povrchu se budou zdát rozptýlenější. Stín pomáhá zahalit to, co nechce být viděno. Bordwell (2011, s. 172) klasifikuje dva základní typy stínů – stíny vlastní (*shading*) a stíny vržené (*cast shadows*). O vlastním stínu mluvíme, pokud světlo neosvítí část předmětu kvůli jeho tvaru nebo povrchu. Například pokud osoba sedí u svíčky, která osvětluje její tvář a tělo, vidíme tmavý stín pod nosem, tedy vlastní stín. Díky svíčke je ale vržen i stín na zeď za osobou, který vzniká z toho důvodu, že tělo osoby světlo dopadající na zeď blokuje. V tomto případě se jedná o stín vržený. (Bordwell, 2011, s. 172)

U osvětlení, respektive světla v záběru, můžeme rozeznávat také jeho směr. Nejčastěji se divák setká s předním či frontálním světlem a bočním či laterálním světlem. Rozlišujeme ještě protisvětlo či kontrastní světlo, které přichází zezadu, tedy zpoza filmového subjektu. To může být použito z různých úhlů. Pro vytvoření dramatického hororového efektu bývá také využíváno dolní světlo neboli podsvícení. Ke zvýraznění určitých aspektů pak pomůže filmaři horní světlo. (Bordwell, 2011, s. 174)

V neposlední řadě v mizanscéně filmař kontroluje figury. Figurou se může rozumět osoba, ale i zvíře, robot nebo zkrátka nějaký objekt. V mizanscéně pak dochází k jejímu pohybu, vyjádření myšlenek a pocitů. (Bordwell, 2011, s. 180) Figura, respektive herec, se přizpůsobuje velikostem rámování. Daleko od kamery musí dělat pohyby velmi zřetelně. Naopak pokud je kamera několik centimetrů blízko, je nutné pohyby kontrolovat, protože *jasně patrné je i cuknutí koutku*. Zmíněné inscenování vzdálenosti kamery určuje, jak budou výkony herců divákem vnímány. (Bordwell, 2011, s. 191) To, jak jsou figury rozmístěny v obrazovém prostoru, nazýváme kompozicí. Filmaři upřednostňují spíše vyváženou symetrickou kompozici, které dosáhneme dle Bordwella (2011, s. 194)

umístěním postavy do centra rámu. Avšak i nevyvážená kompozice má své kouzlo. O té mluvíme v případě, když je v pravé či levé části obrazu umístěno více objektů. Divákova pozornost je pak soustředěna na tuto část. (Bordwell, 2011, s. 194)

Kromě vyváženosti můžeme u kompozice analyzovat ještě její prostorovou hloubku. V záběru komponovaném v mělkém prostoru je vzdálenost nevdálenějšího a nejbližšího předmětu v mizanscéně mizivá. Naopak předměty komponované v hluboké mizanscéně jsou od sebe vzdáleny značně. Podle Bordwella (2011, s. 201) jsou ale „*mělká a hluboká mizanscéna relativní koncepty; většina kompozic se inscenuje v mírně hlubokém prostoru, někdy mezi extrémy, které jsme právě uvedli*“.

Vzdálenost od snímaného materiálu určuje velikost rámování, nebo též velikost záběru. Bordwell (2011, s. 252) různé velikosti rámování ilustruje na lidském těle. Zobrazení krajiny nebo měst, kde je lidské tělo nerozeznatelné nebo velmi malé, označujeme jako velký celek. Pozadí má významnější prostor i u typu rámování, který nazýváme pouze jako celek. Americkým záběrem označujeme záběr, kde jsou *lidské postavy rámovány zhruba od kolen nahoru*. Zbývajícím typům rámování – polocelek, polodetail, detail a velký detail – již lidská postava dominuje.

„*Polocelek zobrazuje lidské tělo od pasu nahoru. Polodetail rámuje tělo od hrudi nahoru. Za detail se obvykle považuje rámování, které ukazuje hlavu, ruce, nohy nebo malý předmět. Velký detail zdůrazňuje část obličeje nebo vyčleňuje a zvětšuje nějaký předmět.*“ (Bordwell, 2011, s. 252)

Dosud byl popsán rám statický, který můžeme pozorovat i u fotografie nebo malby. Existuje ale i rám pohyblivý, který je na rozdíl od statického, specifický pro film a video. O pohyblivém rámu mluvíme v případě, že se rámování objektu v čase mění. V průběhu záběru se může obměnit nejen jeho velikost, ale i výška nebo úhel. Tuto schopnost nazýváme pohyb kamery. Pokud se kamera otáčí kolem vertikální osy mluvíme o panoráma. Například když postavy odchází z místnosti, kamera během záběru panorámuje doprava nebo doleva jejich směrem, aby postavy zůstaly v rámu. Naopak pohyb kolem horizontální osy označujeme jako vertikální švenk. Může se jednat například o záběr vysoké budovy, kdy kamera pomalu švenkem dolů sjíždí od střechy až na ulici. Při jízdě se kamera pohybuje po zemi v libovolném směru a přesouvá se z jedné pozice do druhé. V případě, že se kamera pohybuje nad úrovní země, mluvíme o záběru z jeřábu. Kamera je při něm upevněna na mechanickém rameni, které umožňuje její stoupání nebo klesání.

(Bordwell, 2011, s. 259) V minulosti se k pohybu kamery využívaly vozíky jedoucí po kolejích, v současné kinematografii se využívají samostatně se pohybující vozíky, nebo i lidské tělo. S kamerou připevněnou na lidské tělo se setkáme například v záběrech, kdy kamera následuje postavu při dlouhé chůzi nebo při řízení dopravních prostředků. Pokud chce filmař naopak dosáhnout roztřeseného a trhaného záběru, může se uchýlit k ruční kameře. Nepoužívá tak vozík, ani stativ, ale zkrátka drží kameru v ruce. Ruční kamera se rozšířila již v padesátých letech minulého století, a to především s nástupem dokumentární formy *cinéma vérité*. Od té doby se ruční kamera rozšířila i do fikčních filmů. (Bordwell, 2011, s. 260)

V posledních letech se setkáváme i s natáčením za pomoci kamery mobilního telefonu. V českém prostředí vznikl například film *Banger* z roku 2022, který režisér Adam Sedlák natočil na kameru iPhone. (Bontonfilm CZ, 2022)

Jednotlivé filmové záběry jsou spojeny za pomoci stříhů. Při stříhu dochází ke „*koordinaci jednoho záběru s tím následujícím*“. (Bordwell, 2011, s. 289) Nejpoužívanějším spojením dvojice záběrů je ostrý stříh. Až do devadesátých let 20. století se dva záběry spojovaly pomocí lepicí pásky nebo lepidla na film. Dnes už se stříhá na počítačích nebo výjimečně, především v případě experimentálních filmů, přímo v kameře. (Bordwell, 2011, s. 289) Díky stříhu může filmař měnit vztah mezi fabulí a syžetem. Příkladem manipulace s pořádkem událostí fabule díky stříhu je flashback, tedy pohled do minulosti, nebo flashforward, tedy pohled do budoucnosti. Díky stříhu může také filmař v syžetu měnit trvání událostí fabule. A to za pomoci eliptického stříhu, díky kterému bude na plátně, tedy v syžetu, událost zabírat méně času než ve fabuli. (Bordwell, 2011, s. 302) Pokud se čas fabule v syžetu naopak prodlouží, například opakováním záběrů, mluvíme o stříhu s přesahem.

Posledním krokem je spojit všechny série záběrů dohromady. Pro zachování narativní kontinuity je nejpoužívanějším filmovým stříhem tak zvaná kontinuální stříhová skladba. Velkou roli zde hraje téměř konstantní kompozice záběrů, tedy vyvážené rozmístění postav, stejné osvětlení a střídme užívání detailních záběrů. (Bordwell, 2011, s. 304)

3.2.1 Zvuk ve filmu

Klíčovým filmovým prostředkem, který filmový obraz doprovází, je zvuk. Zvuková stopa vzniká během natáčení nezávisle na obraze. (Bordwell, 2011, s. 347) Zvuk může divákovi události na obraze osvětlit, popřít nebo je nechat nejednoznačné.

„Přepokládejme, že vidíme detail muže v místnosti a slyšíme skřípání otevírajících se dveří. Ukáže-li další záběr otevřené dveře, naše pozornost se pravděpodobně přesune k nim, tedy ke zdroji mimoobrazového zvuku z předchozího záběru. Jestliže však druhý záběr ukáže zavřené dveře, nejspíš při naší interpretaci zvuku zaváháme“ (Bordwell, 2011, s. 348).

Pomocí zvuku se tímto způsobem manipuluje s divákem například v hororových filmech nebo detektivkách. Scéna vyvolává napětí a očekávání, co se v místnosti s naším hrdinou po zaskřípání zavřených dveří objeví. (Bordwell, 2011, s. 348)

V případě zvuku můžeme vnímat jeho hlasitost, výšku a barvu.

To, co se nám jeví jako hlasitost, vytváří rozkmit vlnění vzduchu neboli amplituda. Rušná ulice bude na začátku scény velmi hlasitá, dokud se její hlasitost záměrně nesníží, aby divák zřetelně slyšel dialog dvou postav před obchodem. Hlasitost se bude lišit i v dialogu, pokud jedna z oněch postav bude rozrušená a druhá klidná. Vnímání výšky nebo hloubky zvuku ovlivňuje frekvence zvukové vibrace. Výška zvuku pomáhá divákovi rozeznat například duté předměty nebo hladší či tvrdší povrch. Hloubka nebo výška hlasu postav může být i zdrojem humoru. Všechny tyto aspekty zvuku se podílí na celkovém divákově zážitku z filmu. (Bordwell, 2011, s. 350)

Zvuk ve filmu Bordwell (2011, s. 352) člení na tři druhy – mluvené slovo, hudba a ruchy neboli zvukové efekty. Každý zvuk splňuje v záběru určitou funkci. Nejvýraznějším zvukem by mělo být mluvené slovo, respektive dialog, který zaznamenává informace o fabuli. Z toho důvodu nesmí být přehlušen hudbou nebo ruchy. V prostoru mezi dialogy se pak objevuje nejčastěji hudba. Ta naopak vítězí nad mluveným slovem například v tanečních scénách nebo emociálně napjatých momentech. Naopak u akčních scén se dostávají do popředí ruchy a zvukové efekty. (Bordwell, 2011, s. 353) Aby na sebe jednotlivé zvukové stopy hladce navazovaly, provádí se při editaci mixáž zvuku. Mluvené slovo se tak míchá s ruchy a hudbou. (Bordwell, 2011, s. 355)

Svoji funkci plní kromě zvuků i samotné ticho. To dokáže vyvolat až neúnosné napětí, kdy divák napjatě čeká, co se na obraze stane.

„Náhlé ticho nás může rozrušit a upoutat naši pozornost. Podobně jako se černá a bílá v barevném filmu mění v části barevného spektra, tak i využití zvuku ve filmu zahrne všechny možnosti ticha“ (Bordwell, 2011, s. 348).

Posledním aspektem zvuku je prostorová dimenze. Pokud se zdroj zvuku nachází ve světě příběhu, jedná se o zvuk diegetický. Jde tedy například o promluvy postav, zvuky předmětů nebo hudbu vycházející z hudebních nástrojů. Pokud zvuk vychází ze zdroje, který se nenachází ve světě příběhu, označujeme ho jako zvuk nediegetický. Jedná se o filmovou hudbu, promluvu vševědoucího vypravěče nebo mimoobrazový zvuk. (Bordwell, 2011, s. 363)

Zvuk a obraz mohou, ale nemusí vždy korespondovat. Jestliže zvuk, který slyšíme, odpovídá události odehrávající se na obraze, mluvíme o simultánním zvuku. Jinými slovy, zvuková stopa v syžetu je součástí času fabule. Může se jednat o mluvené slovo, ruchy, hudbu nebo slyšené myšlenky postav. Pokud však zvuk neodpovídá událostem, které sledujeme, jedná se o nesimultánní zvuk. Zvuk v tomto případě odkazuje na pozdější nebo dřívější části fabule. Může se tedy jednat o zvukový flashback nebo flashforward. V případě zvukového flashbacku „zvuk přichází z dřívějšího momentu v příběhu, než je akce, kterou zrovna vidíme na obraze“. (Bordwell, 2011, s. 376) Jde například o situaci, kdy se postavě vybaví vzpomínka na zvuk, který slyšela na začátku filmu. Druhou možností, kdy zvuk zazní ve fabuli dříve, než se příslušná událost objeví v syžetu, je zvukový můstek. Ten se využívá pro plynulý přechod scén a označuje moment, kdy zvuk z předchozí scény krátce pokračuje, ačkoli už na obraze je scéna nová. O zvukovém flashforwardu mluvíme v případě, že „zvuk zazněl ve fabuli později, než se objevil obraz“. (Bordwell, 2011, s. 377) Příkladem je scéna, kdy svědek v přítomnosti vypovídá o události, jejíž flashback vidí divák na obraze. (Bordwell, 2011, s. 378)

3.3 Filmová dramaturgie

Dramaturgie je „*nauka o stavbě a zákonitostech dramatického díla*“ (Novotný, 2007, s. 18). Zahrnuje *strukturu, základní kameny jednotlivých žánrů a pravidla, abychom je mohli narušovat*. (Novotný, 2007, s. 18) Filmová dramaturgie zahrnuje také hledání, výběr a materiálů, které jsou vhodné pro filmové nebo televizní zpracování. Takovým materiálem může být například rekonstrukce nějaké autentické události, literární dílo nebo jednoduše myšlenka koncipovaná pro filmové dílo. (Štroblová, 2009, s. 127)

Filmový dramaturg je pak „*tvůrčí filmový pracovník, jehož úkolem je po všech stránkách posuzovat zadané filmové náměty, sledovat práci na nich od ideového náčrtu až po literární filmový scénář*“ (Novotný, 2007, s. 19). Dramaturg je pravou rukou autora; udává směr a koriguje ho tak, aby autor svůj námět vyjádřil *co nejúplněji a nejpůsobivěji*. (Novotný, 2007, s. 19) Filmový dramaturg musí disponovat dovednostmi a znalostmi scénáristy a producenta. Musí se postarat, aby nabídka odpovídala nárokům publika. Role televizního, filmového, divadelního či jiného dramaturga se v zásadě liší. Úkolem konkrétně filmového dramaturga je především spolupráce s autorem na scénáři. Poté jeho role končí a přebírá ji režisér a produkce. (Štroblová, 2009, s. 128)

Na počátku každého díla je nápad či idea. Podle toho, jakým způsobem tento nápad autor uchopí, vzniká téma. Téma je *základní námět uměleckého díla, vřídčí myšlenka, předmět, o kterém má být pojednáno*. (Novotný, 2007, s. 21) Téma souvisí s námětem, tj. „*výsek skutečnosti, představující věcnou stránku obsahu filmového díla*“ (Novotný, 2007, s. 24). Jakmile má autor téma a námět, musí se rozhodnout, jak chce svůj příběh vyprávět.

Dobrému příběhu nesmí chybět podle Novotného (2007, s. 12) napínavá zápleтка, k jejímuž napsání bude mít autor silné nutkání. Zápleťka se dá definovat jako „*křížení sil, které působí v různých směrech vnitřního světa filmového dramatického díla*“. Jinými slovy, zápleťka narušuje dosavadní rovnováhu a vede k určitému pohybu, který by měl směřovat ke znovunastolení ztracené rovnováhy. (Novotný, 2007, s. 31)

Ještě zásadnější jsou pro příběh zajímavé postavy. „*Protože nikoliv zápleťka sama, ale literární či dramatická postava, která se v ní ocitne, čtenáře a diváka zajímá. A to postava sdostatek věrohodná a podobná desítkám lidí, s nimiž se čtenář nebo divák ve svém životě setkal nebo o nich četl*“ (Novotný, 2007, s. 13). Postava je definována svou příslušností k realitě díla. Vše, co o ní víme, se dozvíme pouze z toho, co je nám o ní předloženo

v daném díle. Postava musí diváka vtáhnout, musí ho zajímat její osud a musí v něm vyvolávat emoce. (Novotný, 2007, s. 66) Je nutné vytvořit takový charakter postavy, tedy povahu, morální vlastnosti a rysy osobnosti, který vytěží ze situace maximum (Novotný, 2007, s. 68). Charakter také musí odpovídat činům, které vykoná.

Ve filmovém díle je postava exponována skrze děj. Tyto dvě složky se navzájem ovlivňují. *Zatímco děj je posouván charaktery, charaktery jsou posouvány dějem.* (Novotný, 2007, s. 75) Expozice může proběhnout nepřímo, většinou v dialogu. Nebo naopak přímo, tedy postava je ihned představena v syžetu. Setkat se lze ještě s expozicí obrazem. V syžetu je zobrazeno obydlí postavy, věci osobní potřeby nebo pracovní zázemí, a to vše divákovi implicitně napovídá, jaká postava bude, co bude vykonávat nebo jaké jsou její vlastnosti. (Novotný, 2007, s. 80) Field (2007, s. 36) definuje ještě vnitřní a vnější život postavy. Vnitřní život zahrnuje to, co postava prožila do začátku vyprávěného příběhu, tedy co utváří její současný charakter. Vnější život je pak to, co postava zažívá během vyprávěného příběhu a odkrývá tak její charakter. Charakter může být po celou dobu děje konstantní, tedy od začátku do konce se nezmění. Nebo se může naopak vyvíjet. Například ze zakřiknutého člověka se stane hrdina nebo z dobrého člověka padouch. (Novotný, 2007, s. 73-74)

Kromě protagonisty a antagonisty, tedy hlavní kladné a záporné postavy, hrají v ději nezastupitelnou roli také vedlejší postavy. *„Protože všichni nemohou hrát první housle, protože všichni nemohou být hrdiny bez bázně a hany nebo ušlechtilými a laskavými hrdinkami, do nichž se čtenář po třetí stránce bezmezně zamiluje, a protože hlavní postava tu a tam potřebuje nějakého pomocníka nebo někoho, kdo mu mimovolně zkříží cestu,“* dodává Novotný (2007, s. 106). Vedlejší postava pro hlavního hrdinu často představuje katalyzátor či impuls, způsobí zvrát nebo podá záchranné lano.

Příběh má několik částí. Již antický filozof Aristoteles členil děj na začátek, prostředek a konec. Klasicisté v čele s Jeanem Racinem později definují pět částí příběhu – expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa.

V expozici autor představuje své postavy, jejich vztahy, dále prostředí, ve kterém se příběh odehrává, hlavní dramatické síly a dramatický konflikt. Čtenář či divák by také měli v této části odhalit autorův styl a žánr. (Novotný, 2007, s. 34) Existují dva způsoby, jakými může být filmový příběh exponován. V případě expozice lineární se seznamuje s prostředím, postavami a dramatickou situací postupně. U expozice paralelní sledujeme několik někdy

zdánlivě nesouvisejících dějových linií současně, dokud je příběh nesvede dohromady. (Novotný, 2007, s. 36)

V druhé části příběhu – kolizi – dochází k zauzlování děje. Nastává první dramatická situace, ke které postavy musí zaujmout stanovisko a začít jej řešit. (Novotný, 2007, s. 37) Tato dramatická situace vrcholí v krizi. Děj kulminuje a dochází k dramatické srážce. (Novotný, 2007, s. 39) Po této fázi může, ale nemusí, přijít peripetie neboli zvrát v ději. Ten se může objevit v jakékoli části příběhu. (Novotný, 2007, s. 40) Náš hrdina dochází k prozření, z neznámého se vyklube příbuzný, z přítele nepřítel, zdánlivě neškodné rozhodnutí se vyjeví jako fatální. „*Peripetie je jako guma – napíná diváka, oddaluje nevyhnutelný konec, dává jakousi poslední naději na záchranu*“ (Novotný, 2007, s. 41). Příběh graduje a končí katastrofou, tedy vyústěním děje. Konečný střet vede k vyřešení nastoleného konfliktu, vyjasňují se vztahy a vedlejší linie příběhu končí. (Novotný, 2007, s. 41)

Každé dílo jako celek se skládá z několika jednotlivých složek, které jsou určitým způsobem uspořádány. Takové uspořádání se nazývá kompozice. (Novotný, 2007, s. 29) Kompozice je dána sledem událostí, změnami situací, tedy rozvojem syžetu. (Novotný, 2007, s. 30) Syžet je způsob, jakým jsou uspořádány jednotlivé tematické složky příběhu, jako je děj, postava nebo vypravěč (Novotný, 2007, s. 23). „*Syžetem je míněno vše, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a podobě, v jaké to vidíme a slyšíme*“ (Štroblová, 2009, s. 130). Prostřednictvím syžetu je přímo ztvárněna fabule, tj. „*souhrn událostí, příběhů a činů postav vzájemně zřetězených příčinnou a časovou souvislostí*“. Fabule se tvoří ve čtenářově či divákově mysli a zahrnuje i informace, které nejsou přímo znázorněny v syžetu. (Štroblová, 2009, s. 130)

3.3.1 Jak vzniká scénář

Při psaní a formování syžetu má autor několik možností. V první řadě může vytvořit zápletku postavenou na charakteru. Zajímavý charakter přivede diváka do prostředí, ve kterém žije, kde pracuje nebo kde se zkrátka ocitl. Zde autor najde dramatickou situaci, ve které se charakter bude moci projevit. V druhé řadě může zápletku vycházet ze situace, u které neznáme kolizi, příčiny ani následky. V poslední řadě lze zápletku vystavět na kolizi, do níž najdeme ty správné charaktery, které sehrají nejzajímavější a nejdramatičtější roli. (Novotný, 2007, s. 47) Namyšlený příběh by si měl autor zformulovat na papír včetně dějových linií, hlavních postav a dramatické situace (Novotný, 2007, s. 170).

Jakmile má autor hlavní dramatickou zápletku a hlavní dramatické postavy v příběhu, sepíše synopsi o rozsahu 10 až 15 stran. Přehledně a jasně zde odvypráví děj včetně všech postav a jejich charakterů. (Novotný, 2007, s. 171) Zde se ukáže, zda je zamýšlené dílo vhodné k filmovému zpracování (Novotný, 2007, s. 43). Novotný (2007, s. 173) doporučuje po napsání synopse ještě vypracování scénosledu či bodového scénáře. V něm si autor rozdělí příběh do jednotlivých sekvencí a určí si, v jakém rytmu či jakým tempem chce vyprávět. Jinými slovy, co chce vyprávět v jednotlivých částech příběhu – začátek, prostředek, konec. (Novotný, 2007, s. 174) Dalším krokem literární přípravy je vypracování filmové povídky o rozsahu 50 až 60 stran. Jedná se o *filmově dramatické dílo, které obsahuje ideově uměleckou koncepci, má přesně vystavěný dramatický děj, vykreslené postavy a jsou zde vypracovány všechny epizody a dialogy*. (Novotný, 2007, s. 44) Filmová povídka slouží režisérovi či producentovi, kteří sdělí své připomínky a navrhnou, jak by se dal příběh vylepšit. (Novotný, 2007, s. 178) Až nyní přichází na řadu literární scénář. Scénář je „*příběh vyprávěný prostřednictvím obrazů, za použití dialogů a popisu děje, a vsazený do kontextu dramatické stavby*“ (Field, 2007, s. 16). Je tvořen jednotlivými částmi jako jsou děj, postavy, situace, hudba nebo místa. Jejich vzájemné vztahy pak drží pohromadě celý scénář. (Field, 2007, s. 17) Jedna strana scénáře odpovídá jedné minutě projekce hotového filmu. Prvních deset stran označuje Field (2007, s. 18) jako první dějství – expozici. Dalších cca šedesát stran nazývá jako druhé dějství – konfrontace. Postava během druhého dějství stojí v tváři tvář několika překážkám, které *znemožňují uspokojit její dramatickou potřebu*, tedy to čeho chce během scénáře dosáhnout. (Field, 2007, s. 18-19) Ve třetím dějství dochází k rozuzlení, které trvá až do konce scénáře. Příběh během jeho rozuzlení nemusí být nutně zakončen, ale musí být

přinejmenším rozřešen. (Field, 2007, s. 20) Mezi jednotlivými zmíněnými částmi scénáře – expozice, konfrontace, rozuzlení – se nachází tak zvaný bod obratu. Bod obratu můžeme definovat jako *jakoukoli událost či příhodu, která děj otočí jiným směrem, konkrétně ke druhému nebo třetímu dějství*. (Field, 2007, s. 21) Než začneme se psaním scénáře, je nutné si podle Fielda (2007, s. 149) ujasnit čtyři věci – úvod, bod obratu na konci prvního dějství, bod obratu na konci druhého dějství a konec.

V závěru je nutné vypracovat technický či režijní scénář obsahující inscenační poznámky, počet záběrů a jejich velikost, techniky snímání, poznámky o užití hudby a zvuků a další. (Novotný, 2007, s. 44) Po dokončení scénáře doporučuje Field (2007, s. 262) autorovi dát scénář někomu přečíst, aby zjistil, zda byl jeho záměr pochopen.

3.4 Bohémský život

Bohémský život (v orig. Boheemielämää) je finský film z roku 1992, jehož režisérem je Aki Kaurismäki. Film je adaptací Murgerových povídek *La Vie de bohème*. Jak už bylo řečeno v přechozích kapitolách, Kaurismäki podle Boháčkové (2011) ve svých filmech zobrazuje postavy jako *loutky zmítané vlastním osudem, které patří do nižší vrstvy stojící na okraji společnosti, ve které si nemohou najít své místo*. Výrazným rysem jeho postav je hrdost, silné hodnotové ukotvení a věrnost. Všechny tyto znaky jsou charakteristické i pro literární předlohu, a není proto překvapením, že si tento finský režisér s velmi specifickým stylem Murgerův soubor povídek pro adaptaci vybral. Kaurismäki ve svém snímku na autora povídek odkazuje, když se Rodolfo probouzí na hřbitově pod náhrobním kamenem, kde stojí „Henri Murger“. Při rozboru vycházím ze samotného filmu z roku 1992.

Příběh je zasazen do periferie Paříže, stejně jako Murgerovy povídky, avšak neodehrává se v 50. letech 19. století. V příběhu se totiž vyskytují moderní prvky jako jsou auta nebo rockové bary. Přesnou dobu děje však určit nelze, Kaurismäkiho filmový styl je totiž charakteristický určitým pocitem bezčasí, který ve svých snímcích vyvolává.

„V těchto místech jako by život znova a neustále povstával z prachu a vzpínal se k prostým lidským představám o štěstí a ke snům, které již byly obyvateli velkoměstských center dávno zapomenuty a znehodnoceny sny novými, či spíše iluzemi o nebetyčných kariérách a bankovních kontech. S touto situovaností příběhů na okraj souvisí Kaurismäkiho záliba v dobové neurčitosti, v bezčasí, jež je jen maskovanou nechutí k přítomnosti“ (Boháčková, 2011, s. 93).

S jistotou lze pouze říci v jakém ročním období se příběh odehrává, což je ve filmu zdůrazněno titulkem.

Do příběhu Kaurismäki vnesl i další prvky svého filmového stylu jako jsou dlouhé záběry a minimalistické dialogy. Také jako milovník psů a rock'n'rollu (Boháčková, 2011, s. 180) neopomněl tyto dva prvky ani ve filmu *Bohémský život*. V tomto případě je pes jménem Baudelaire společníkem Rodolfa, ačkoliv v literární předloze žádná z postav psa nevlastní. Rock'n'rollové vystoupení si pak užívají Rodolfo a Schaunard během popíjení v pařížském rockovém baru. Co se týče zvukové stránky, režisér hudbou šetří, dominuje spíše ticho a diegetický zvuk. Pokud je hudba použita, bývá agresivní a ve scéně dominantní. Příkladem je vystoupení rockové kapely v baru nebo Schaunardova klavírní

symfonie (nebo spíše parodie na ni).

Kaurismäki kombinuje podle Boháčkové (2011, s. 93) prvky literatury 19. století, francouzského melodramatu 30. let a současnosti. To podle ní „*dává divákovi pocítit umělost světa Bohémského života*“ (Boháčková, 2011, s. 93).

Film má celkově minimalistický vizuální styl. Nejvýraznějším rysem je černobílý obraz. Mimo to užívá režisér minimálního pohybu kamery. Libuje si spíše ve statických, hlubokých záběrech, kde jsou postavy snímány v celku. Kompozice je nevyvážená, to znamená, že se v levé či pravé části obrazu nachází více figur. V obrazovém prostoru jsou často rozmístěny kromě samotných postav také určité objekty, které harmonii kompozice narušují například svojí asymetričností či nadměrnou velikostí.

V některých záběrech hrají významnou roli stíny. Například když Mimi vyprovází Musettu na vlakové nádraží, vidíme stíny vržené objektem vlaku na zeď za ní a divák tak pochopí, že vlak odjíždí, aniž by byl vlak přímou součástí mizanscény. Tato iluze se režisérovi vyplatila i z ekonomického hlediska – nemusel natáčet přímo na nádraží, což je často produkčně nákladné a komplikované. Dalším příkladem je operní představení, které navštíví Musetta a Mimi. Divák v této scéně sleduje pouze dvě ženy dívající se na něco, co se odehrává před nimi. Může si pouze domýšlet, jak inscenace vypadá nebo jací herci v ní hrají. Režisér tedy nebyl nucen zařizovat nákladné pronájmy operního domu, nebo inscenovat představení. A přesto je tato iluze pro diváka více než dostatečná.

Kaurismäki preferuje minimalistické dialogy, což dává filmu v kombinaci s dlouhými statickými záběry specifické pomalé tempo. Film tak ve výsledku působí chladně a surově a postavy odcizeně, jak od diváka, tak od společnosti a ostatních postav. Výrazy postav a jejich interakce jsou emočně ploché. Stejně jako postavy samotné. Jejich jednání a motivace jsou kvůli minimalistickým dialogům a absenci emočních projevů divákovi často nejasné.

Inspirace v Murgerově povídkách je očividná. Literární předloha a film sdílí tři hlavní postavy – Marcela, Rodolfa a Schaunarda. Filosof Colline v Kaurismäkiho příběhu absentuje. Z ženských postav se objeví Mimi a Musetta (v Murgerových povídkách slečna Viola). Rodolfa ztvárnil Kaurismäkiho dvorní herec Matti Pellonpää. Role Mimi se ujala Evelyne Didi. Marcela, Schaunarda a Musettu si zahráli André Wilms, Kari Väänänen a Christine Murillo (IMDB, c1990-2023). Stejně jako v předloze i zde tvoří Rodolfo a Mimi a Marcel a Musetta milostný pár. Schaunard má sice v průběhu příběhu objekt zájmu,

avšak její jméno není zmíněno. Dá se tedy pouze předpokládat, že se jedná o Fémii z Murgerových povídek.

K adaptaci si Kaurismäki vybral hned několik povídek z francouzské předlohy. V úvodu syžetu se divák ocitne v Marcelově bytu. Ten má být v tento den soudně vykázán kvůli nezaplacenému nájmu. Přichází domovník a zakazuje Marcelovi si odnést jakékoliv věci, dokud dluh nezaplatí. Marcel se lstí dostane ven a v hospodě potkává Rodolfa. Novým nájemníkem v Marcelově bytě je Schaunard. Po bujarém odpoledni Marcel a Rodolfo přichází do onoho bytu a objeví Schaunarda. To je začátek jejich přátelství. Povídkový cyklus začíná stejně, akorát místo Marcela je z bytu vykázán Schaunard, novým nájemníkem je Marcel a v hospodě potkává Schaunard filosofa Collina.

Režisér našel inspiraci v zápletkách a situacích z dalších povídek. Stejně jako v povídce *Masopustní lásky*, Rodolfo touží najít si protějšek. Prochází se městem a vidí, jak všichni jeho přátelé lásku mají. Přichází ke svému bytu a potkává Mimi, která přijela za svojí přítelkyní do Paříže. V další scéně Marcel nutně shání na schůzku černý plášť. Jeho přátelé ho však nemají, avšak jako zázrakem dochází k Rodolfovi zákazník, který si přeje nechat namalovat svůj portrét. Marcel si „vypůjčí“ černý plášť od něj. Jedná se o zápletku z povídky *Vyslanec osudu*.

Stejně jako jsou film a literární předloha v mnohém podobné, jsou i v mnohém rozdílné. V Murgerových povídkách je malířem Marcel a Rodolfo spisovatelem, nikoli naopak. Kaurismäki také vytváří zcela nový příběh, když je Rodolfo (ve filmu původem Albánec) zatčen a deportován do Albánie, protože pobývá ve Francii ilegálně. Dá se předpokládat, že z Rodolfa učinil přistěhovalce proto, aby omluvil francouzštinu Mattiho Pellonpääho. Ve filmu také nechodí bohémové do *Café Momus* a velká hostina všech bohémů, která se uskuteční v *Café Momus* v knize a je zaplácena panem Barbemuchem, se ve filmovém snímku odehraje pouze jako večeře Rodolfa a Mimi a končí Rodolfovým zatčením. Rodolfo však nakonec najde cestu zpět do Paříže.

Dalším velmi signifikantním rozdílem mezi předlohou a filmovým snímkem je vykreslení ženských postav. Na rozdíl od knižní Mimi a Violy, filmové Mimi a Musette nejsou marnotratné, nevěrné ani povrchní. Obě ale touží po lepším životě a své partnery nakonec opustí. Mimi se vrací k Rodolfovi smrtelně nemocná a příběhy se opět prolínají. Rodolfo, Marcel a Schaunard však seženou peníze na její léčbu a Mimi se z nemocnice vrací ještě na nějakou dobu do Rodolfova bytu. Když Rodolfo odchází natrhat květiny pro

svoji partnerku, Mimi umírá. Konec tedy není tak tragický a paradoxní jako na konci Murgerova povídkového cyklu. Filmový Rodolfo má na rozdíl od knižního možnost strávit se svojí milovanou poslední chvíle a divák se tak dočká důstojnějšího zakončení příběhu. V závěru syžetu Rodolfo odchází se svými psy temným průchodem, mezitím ho Schaunard a Marcel sledují z vopzdálí. Podle Boháčkové si „*Kaurismäki zachovává svou ironickou zasmušilost. Jeho hrdinové pomalu mizí v temných stínech ulic a odkudsi z dále se ozývá blues: ...*“ (Boháčková, 2011, s. 91).

4 Mediální ohlas

4.1 Teoretický a metodologický rámec

Pojem recenze pochází z latinského *re-censeo*, což znamená *posuzovat, uvažovat* či *přehlížet*. Jedná se o „*druh publicistického textu, jenž má za úkol především informovat a představit veřejnosti dílo (..) v hlavních rysech*“ (Osvaldová, 2002, s. 150). Může se jednat například o recenze na knihu, film, výstavu, rozhlasovou či televizní inscenaci aj. Často může dojít k záměně s publicistickým útvarům zvaným *kritika*. Recenze je však rozsahem kratší a „*soustřeďuje se pouze na hodnocení výrazně kladných či výrazně záporných hodnot*“. (Osvaldová, 2002, s. 150) Mimo jiné recenzent i krátce uvádí autora a umísťuje dílo do rámce jeho celkového uměleckého působení. (Osvaldová, 2002, s. 150)

Při čtení textu je nezbytné provádět interpretaci. Podle Newtona (2008, s. 11) jsou *literární badatelé nuceni dělat interpretační úkony neustále*. Ať už se zamýšlejí nad tím, „*k jakému stylu nebo žánru text patří? Jaké funkci slouží jeho styl?*“ (Newton, 2008, s. 11) nebo *jestli se daří textu to, co si předsevzal*. (Newton, 2008, s. 11) Stejně jako jiné literárně-vědní obory, i interpretace se postupem času vyvíjela. Literární kritikové ve starších obdobích například nespátřují rozdíl mezi interpretací textu a čtením a rozuměním. (Newton, 2008, s. 12) Podle Newtona (2008, s. 13) však nelze říci, že by si dobově starší kritika významovou komplexnost díla neuvědomovala. Interpretace jako samostatná disciplína se etabluje až ve 20. století. Literární věda v tomto období již chápe interpretaci jako četbu konkrétního textu, při níž si pokládá otázky „*jako je význam a smysl textu jako celku, jeho tematická struktura nebo vztah mezi sémantickými a jazykovými či stylistickými aspekty*.“ (Newton, 2008, s. 11)

Nezbytností každého výzkumu je podle Sedlákové (2014, s. 68) určení předmětu zkoumání a formulace výzkumné otázky, respektive otázek.

„*Nejdůležitějším základním stavebním kamenem každého výzkumu je vymezení problému, na který se chce výzkumník zaměřit. Toto vymezení určuje, co bude zkoumat, z čeho bude vycházet, a předjímá, jak bude postupovat*.“ (Sedláková, 2014, s. 68)

Předmětem výzkumu je v tomto případě „*Recepce a interpretace děl týkajících se pařížské bohémy v tištěných a elektronických médiích od 19. století až do současnosti*“. Kladu si především otázky „*jak?*“. Jedná se o následující výzkumné otázky:

1. Jak byla díla týkající se pařížské bohémy přijímána ve své době, konkrétně v období jejich prvního vydání nebo uvedení?
2. V čem se vybraní recenzenti a kritici shodují anebo naopak rozcházejí?
3. Jak se změnila recepce těchto děl, konkrétně oper, v současnosti?
4. Jak se podle recenzentů a kritiků daří současným operním režisérům zvládnout inscenace Pucciniho a Leoncavallovy *Bohémy* a jak je to reflektováno v médiích?

Dále je nutné určit základní výzkumné jednotky, tedy *koho nebo co budeme zkoumat* (Sedláková, 2014, s. 85). V tomto případě se zaměřím na tištěná a elektronická média, konkrétně na recenze a články, které zmiňují jedno ze čtyř popisovaných děl. V případně analýzy dobových recenzí se zaměřím především na novinová sdělení z období, kdy jednotlivá díla vycházela. V případě povídkového cyklu se jedná o 50. léta 19. století. Pak postoupím do 90. let 19. století, kdy byly uvedeny obě opery. Nakonec se přesunu až do 90. let 20. století, konkrétně do roku 1992, kdy vyšel film *Bohémský život*. V případě současných recenzí se zaměřím na období po roce 2000. Budu zkoumat především česká elektronická média, konkrétně články a recenze, které vycházely po uvedení různých inscenací oper v České republice.

K analýze bude použita metoda případové studie, která se podle Sedlákové (2014, s. 87) zaměřuje „výhradně na jeden zkoumaný jev“. Podle Trampoty a Vojtěchovské (2010, s. 63) je pro případovou studii charakteristické, že „sběr dat probíhá pomocí kombinace většího počtu technik (*triangulace*).“ V případě této práce bude převažovat obsahová a komparativní analýza.

Obsahová analýza je výzkumná technika vhodná pro „*systematický a objektivní popis zjevného obsahu komunikace*“ (Sedláková, 2014, s. 291). Co se týče mediálních sdělení, používáme tuto techniku k analýze zobrazování určitých témat nebo osob či jevů. (Sedláková, 2014, s. 309)

Cílem výzkumu je zjistit, jak byla jednotlivá díla přijímána odbornou i laickou veřejností, a jak se současným operním režisérům povedlo popasovat s inscenacemi Pucciniho a Leoncavallovy *Bohémy*.

4.2 Mediální ohlas povídkového cyklu *Scènes de la vie de Bohème*

Zmínky o Murgerově povídkách se začínají v médiích, respektive v novinách, objevovat až v 90. letech 19. století. Příčinou byl pravděpodobně fakt, že v tomto období uvedl Puccini svoji úspěšnou operu *Bohéma* a Murgerovým povídkám se tak dostalo větší pozornosti. Například list *Boston Evening Transcript* vydává v roce 1896 ve své rubrice *Music and Drama* medailonek Henriho Murgera. Autor medailonku krátce zmiňuje Murgerova otce, první práci v právnícké kanceláři i krušné začátky jeho literární kariéry.

„...napsal cokoli, pro co našel odbyt ... rozptyloval svůj talent ve sloupcích malých literárních časopisů tak nejistých, že si nikdy nedovolily oznámit něco jako ‚pokračování v příštím čísle‘.“⁷ (Boston Evening Transcript, 1896)

Ačkoli povídky v *Le Corsaire* měly obrovský úspěch, Murger stále žil na hranici chudoby. Ke slávě mu pomohl až mladý dramatik Théodore Barrière, který Murgerovi navrhl zinscenování knihy. Medailonek zmiňuje humornou historku, kdy se Barrière údajně přišel představit do Murgerova bytu a vyjádřil přání ho pozvat do nedaleké kavárny. Přičemž Murger odvětil, že *bohužel nemůže jít, protože nemá žádné kalhoty*. (Boston Evening Transcript, 1896)

V novinovém článku s názvem *The Modern Novel* v novinách *Baltimore American* v roce 1895 píše autor o vybraných novelách a zmiňuje i Murgerovy *Scény ze života pařížské bohémy*. Autor kritizuje romantizaci postav a jejich chování a zdůrazňuje potenciální nebezpečí tohoto zkresení, zejména pro mladé a nekritické čtenáře, kteří by se mohli s těmito postavami identifikovat.

„*Musette v prvním románu a Trilby v tom druhém jsou nádherné lži a jsou tím nebezpečnější, protože nekritická mládež je bude považovat za typické příklady svého druhu a nikdy si neuvědomí, jak jsou nepravdivé a jak jsou odtržené od reality*.“⁸ (Boyesen, 1895)

Autor přímo zmiňuje Musettu (v Murgerových povídkách slečna Viola). Musetta je představena, jak už bylo popsáno v předchozích kapitolách, jako sympatická a svůdná žena

⁷ V orig.: „...he wrote whatever he could find a market for ... scattering his talent in the columns of petty literary journals so shaky that they never dared to announce anything as ‚to be continued in our next‘.“ (Boston Evening Transcript, 1896)

⁸ V orig.: „Musette, in the former novel, and Trilby, in the latter, are rose-colored lies, and are the more dangerous because uncritical youth will take them to be types of their kind, and will never suspect how untrue they are, how far removed from reality.“ (Boyesen, 1895)

navzdory tomu, že se dopouští morálních prohřešků, které by v reálném životě mohly mít vážné důsledky. Autor tyto postavy a situace označuje jako „*rose-colored lies*“, což znamená, že jsou idealizované a neodrážejí skutečnou realitu. (Boyesen, 1895)

The Glasgow Herald v roce 1895 píše krátký článek o Bohemii a úbytku jejich přívrženců. V souvislosti s tím zmiňuje Henriho Murgera jako jejího nejslavnějšího historika. Podle autora článku jsou *Scény ze života pařížské bohémy nejživějším a nejmalebnějším popisem bohémského života v Paříži*. Také oceňuje důvtip celého díla. Tato kombinace humoru a důvtipu je podle autora článku příznačná spíše pro anglickou nežli pro francouzskou literaturu. Dle něj tento odklon může souviset s Murgerovým nejistým původem a jeho jménem. (The Glasgow Herald, 1895) Nutno podotknout, že Murger byl vskutku původem Francouz, své jméno si pouze poangličtil či poněmčil, aby bylo elegantnější.

„*Je to jedna z mála francouzských knih, které mají humor i důvtip, a člověka skoro nepřekvapí, když si vzpomene, že ačkoliv je o Murgerově původu známo málo, jeho jméno má určitý teutonský nádech. Celá věc má v sobě bujarého ducha veselí, který je spíše anglický než francouzský.*“⁹ (The Glasgow Herald, 1895)

V říjnu 1897 oznamuje *The Glasgow Herald* uvedení Pucciniho Bohémy v londýnském *Covent Garden*. O představení autor píše, že *orchestr často přehlušoval zpěváky a sbor neměl skoro nic na práci*. Naopak zpěváci si vedli velmi dobře. Více než hudba však zaujal příběh. A zde zmiňuje Murgera a jeho povídky.

„*Murgerova ‚La Vie de Bohème‘ je příliš plná detailů o pařížském bohémském životě před padesáti lety, než aby byla vhodná pro operu, a libretistům se téměř nepodařilo zabránit tomu, aby z ní udělali pouze sérii odtržených scén –...*“¹⁰ (The Glasgow Herald, 1897)

Autor poukazuje na to, že kniha je příliš detailní a komplexní, což komplikuje její převedení do operního formátu, který obvykle vyžaduje více souvislý příběh. Výsledkem byla opera sestávající pouze z nesouvisejících scén. (The Glasgow Herald, 1897)

⁹ V orig.: „It is one of the few French books that have humour as well as wit, and one is hardly surprise to remember that, though little is known of Murger's descent, his name has a certain Teutonio suggestion about it. There is a rollicking spirit of fun about the whole thing that is more according to English than French.“ (The Glasgow Herald, 1895)

¹⁰ V orig.: „Henry Murgers, ‚La Vie de Boheme‘ is far too full of detail of the Parisian Bohemian life of 50-years-ago to be suitable for opera, and the librettists could hardly avoid making it only a series of detached scenes –...“ (The Glasgow Herald, 1897)

The Philadelphia Record píše v roce 1898 o „oživené vlně murgerismu“, která se prohnala už i městem Philadelphia.

„Poslyš! Poslyš! Psi štěkají: Bohémové přicházejí do města: někteří v hadrech, někteří ve střepinách, a jejich společnice, jejich kurtizány, v sametových šatech.“¹¹ (*The Philadelphia Record*, 1898)

O Murgerovi noviny píší opět v souvislosti s operami. Článek zmiňuje Pucciniho a Leoncavallova rivalitu kvůli uvedení oper dle stejné předlohy, a také další dramtizaci jistého M. de Ferandyho. Ten uvedl svoji inscenaci v pařížském divadle Comédie-Française zhruba ve stejnou dobu jako Puccini a Leoncavallo. (*The Philadelphia Record*, 1898)

Stejně jako Boyesen (1895) v *Baltimore American* i zde se autor zaměřuje na otázku idealizace ženských postav v Murgerově díle.

„Murger obklopil iluzi fantazie (ironické fantazie, to je jisté) skutečnou utrpení a zoufalou vytrvalost v chudobě původních Bohémů ve svých podkrovích. Není pochyb, že jeho důvtipně slunečné a citově sentimentální stránky měly zhoubné působení na neinformovanou představivost množství čtenářů.“¹² (*The Philadelphia Record*, 1898)

Autor zastává názor, že Murger vytvořil iluzi, že utrpení a chudoba jsou něco okouzlujícího či obdivuhodného. To může u čtenáře, který nemá zkušenost s realitou bohémského života, vyvolávat určitou fascinaci.

Závěrem, dobové recenze a kritiky na Murgerovy povídky nejsou k dohledání. Novinové zprávy týkající se díla se objevují až v 90. letech 19. století. O díle a jeho autorovi je převážně referováno v souvislosti s Pucciniho či Leoncavallovou operou. Krátkého hodnocení se dostalo povídkám v *Baltimore American* nebo *The Philadelphia Record*. Oba autoři novinových článků se shodují v otázce idealizace ženských postav a celkově bohémského života v Murgerově díle. V listu *The Glasgow Herald* pak spíše autor hodnotí, do jaké míry je dílo vhodné k operní inscenaci nežli jeho obsah.

¹¹ V orig.: „Hark! Hark! The dogs do bark: the Bohemians are coming to town: some in rags, some in tags, and their grisettes, their cocottes, in velvet gowns.“ (*The Philadelphia Record*, 1898)

¹² V orig.: „Murger cast the soft illusion of fancy (an ironical fancy, to be sure) around the real sufferings and desperate endurance of poverty of the original Bohemians in their attics. There can be no doubt that his wittily shiny and tenderly sentimental pages have exerted a baleful fascination on the uninformed imaginations of a multitude of readers.“ (*The Philadelphia Record*, 1898)

4.3 Mediální ohlas Pucciniho opery *Bohéma*

Jak už bylo řečeno v předchozích kapitolách, na premiéře v italském Turínu se operě *La Bohème* dostalo vlažného přijetí. To potvrzují i recenze vydané po premiéře.

Například E. A. Berta po premiéře v italském deníku *Gazetta del Popolo* píše:

„Ptáme se, neměl-li Puccini podle svého nejlepšího vědomí mezi opojnou vlnou potlesku pocit, že je to abdikace. Neupozorňoval ho na to, že Bohéma vlastně kompromitovala minulost, která mu přinesla slávu a trvalou dobrou pověst? Ptáme se, co Pucciniho hnalo na politováníhodnou šikmou plochu s touto Bohémou? ... Mistře, jste mladý a silný, máte nadání, kulturu a fantazii jako málokdo. Dnes jste uspokojil svůj rozmar tím, že jste přinutil obecenstvo tleskat vám tam, kde jste chtěl...“ (Burian, 1968, s. 64)

Bertova recenze vyjadřuje značnou kritiku jak vůči skladateli, tak i samotnému rozhodnutí adaptovat toto dílo. Také naznačuje, že Puccini se touto operou vzdaluje od svého minulého úspěchu a pověsti, kterou si vybudoval. Podle něj skladatel sledoval vlastní rozmary a přání spíše, než aby se zaměřil na vytvoření uměleckých děl, která by vyhovovala očekáváním a vkusu publika.

Negativní pocity po premiéře sdílí i Carlo Bersezio v recenzi v *La Stampa*:

„Tvrdit, že Bohéma je po umělecké stránce dílo vydařené, upřímně se – a velmi mne to mrzí říkat – povědět nemůže... Největší účinek hledal (Puccini) v největší jednoduchosti, ale nevěšiml si, že často střelí do prázdna a upadá do dětinskosti. Aby dosáhl něčeho originálního a nového, neopovrhl tu a tam vyumělkovaností a barokovostí, neuvědomuje si, že originalitu je možné najít starými prostředky i bez luxusu kvint... Bohéma, stejně jako nezanechává hlubší dojem v myslích posluchačů, nezanechá patrnou stopu ani v dějinách našeho lyrického divadla, a bude dobře, když autor uzná chybu...“ (Burian, 1968, s. 64-65)

Recenzent hodnotí operu *Bohéma* jako neúspěšnou a nedostatečně umělecky vydařenou. Tvrdí, že Puccini hledal největší účinek v jednoduchosti, avšak to se mu nevyplatilo. Kritizuje také Pucciniho snahu o originalitu a novost, kterou považuje za příliš vyumělkovanou a barokní. Recenzent se domnívá, že *Bohéma* nezanechává hlubší dojem ani u posluchačů, ani nebude mít výrazný dopad na operní dějiny. Bersezio se však mýlil, Pucciniho opera *La Bohème* se dnes řadí mezi nejhranější operní díla.

Premiéru Pucciniho *Bohémy* v Národním divadle v Praze v roce 1898 hodnotí

negativně i prof. Václav Müller v časopise *Vlast'*.

„Co učinili libretisté z poetických a mnohdy i odporných sice, ale zato výstražných scén Murgerových, uložených v jeho >Scènes de la vie de Bohême<, jež předvádějí ztracené existence obého pohlaví ze známé pařížské studentské čtvrti >Quartier latin<, kde ubozí ti lidé, umělci zvaní, utopili vše, vlohy, nadání i svou mravní sílu a chuť ku práci v moři vášní a naruživosti, které vystřebaly jejich tělo i duši a zanechaly jen bídnou skořáčku, která se vleče pozemským životem, jako odstrašující příklad mravní kleslosti a hniloby? Z tohoto díla učinili naprosto nedostatečný text, namnoze karikaturu Murgera, brodící se hodně v mravním bahně lidské bídy i vášně.“ (Müller, 1899, s. 696)

Jedná se o velmi ostrou kritiku, dalo by se říci jak Murgerových povídek, tak i samotných oper. O postavách Murgerova příběhu mluví jako o *bídných skořápkách vlečících se pozemským životem*. Silně se tedy proti bohémскому způsobu života, tak jak ho popisuje Murger, vymezuje. Libretistům pak vytýká, že z originálního materiálu vytvořili nedostatečný a karikaturní text. Také používá pejorativní jazykové obraty, jako je *„brodící se hodně v mravním bahně lidské bídy i vášně“*, aby svůj názor podpořil.

„Ačkoliv hudba Pucciniová má šťastné momenty, zvláště v místech erotických, přece ani tu se nemůže skladatel zbaviti jakési rhetorické frázovitosti, která ráda akcentuje i tam, kde těžce dopadající akcenty ruší soulad a ujímají se citu. Puccini dovede vládnouti mistrně orchestrem, ale dává se sváděti k veristickým přílišnostem.“ (Müller, 1899, s. 696)

Jediné, co Müller (1899) hodnotí vcelku pozitivně je Pucciniho hudba, která má dle všeho *šťastné momenty*. Kritizuje ho však za *„rhetorickou frázovost“*. Tato část recenze se dá interpretovat tak, že kritizuje zdůrazňování určitých hudebních momentů nebo témat, což může narušovat celkovou harmonii a vyznít příliš dramaticky. V neposlední řadě chválí Pucciniho schopnost využívat orchestru.

Burian (1968, s. 64) v publikaci *Puccini a jeho doba* na slova italských kritiků reaguje následovně:

„... ani jeden z nich nedokázal postihnout právě to, čím žije podnes: její hlubokou lidskost, neuvadající poesii, hravost a lehkost, spontánní zpěvnost a upřímnost. Přehlédli, že Pucciniho hudba skutečně dala život postavám ‚z masa a kostí‘!“

Burian tedy se zmíněnými kritikami nesouhlasí, a pokračuje:

„... přínos Bohémy je jednak v tom, že na scénu postavila skutečné lidi skutečného života.“

Dále ve výborné psychologické kresbě prostředí a postav, v realizaci téměř dokonalé divadelnosti, a to prostředky osobitými a novými.“ (Burian, 1968, s. 65)

Naopak oceňuje lidskost a emocionální náboj, které Pucciniho hudba vnáší do opery. Myslí si, že zmínění recenzenti toto ve svých kritikách opomněli.

V Čechách byla Pucciniho Bohéma uvedena v průběhu let na několika jevištích.

Pozitivní ohlasy sklídila inscenace režiséra Ondřeje Havelky ve Státní opeře Praha. Ta byla uvedena v roce 2008. Havelka studoval režii na Janáčkově univerzitě v Brně a režíroval mimo jiné i Smetanovu *Prodanou nevěstu* nebo Leoncavallovy *Komedianty*.

Drápelová pro server iDnes.cz přikládá zásluhu za povedené představení právě režisérovi Havelkovi. Dle ní právě díky němu „...nová inscenace Pucciniho Bohémy ve Státní opeře Praha přesáhla hranici průměru“ (Drápelová, 2008). Nejvíce oceňuje, že „...nezasahoval do struktury díla, nevymýšlel si přidané zbytečnosti a nucené aktualizace,“ pokračuje Drápelová. (Drápelová, 2008) Havelka se nesnažil do opery přinést moderní prvky, děj se odehrává v devatenáctém století, stejně jako jej napsal Murger, zachoval i vkusný humor a milostný příběh. Jediná větší odchylka je podle Drápelové (2008) to, že Bohémové nebydlí v podkrovním bytě, ale ve sklepech. „...zase mohl vtipně využít oken těsně nad zemí, za nimiž jsou vidět nohy chodců,“ vidí jako pozitivum Drápelová (2008). K inscenaci má však i své výhrady. Především ohledně hudební stránky.

„Kdyby měl k dispozici lepší pěvecké obsazení a pokud by hrál skutečně kvalitní orchestr, mohla to být událost. Jenže jediný hlas, který se při premiéře aspoň blížil představě, jak by italská opera měla znít, byl barevný a niterný soprán Christiny Vasilevy v roli Mimi. To už se nedá říci o slaboučkém tenůrku amerického pěvce Jesúse Garcíi v roli Rudolfa, ani o ztrácejícím se, zastřeném sopránu Mariny Vyskvorkiny v roli Musetty.“ (Drápelová, 2008)

Pucciniho vášnivou hudbu si tak diváci nevyslechly, hudební doprovod v čele s dirigentem Ondřejem Lenárdem působil spíše nevýrazně, uzavírá Drápelová (2008).

Fakt, že se režisér nesnažil o aktualizaci, oceňuje i Helena Havlíková v recenzi pro Lidovky.cz. „Nová inscenace slavného díla Giacoma Pucciniho ve Státní opeře Praha je živě rozehraným divadlem bez režiséřských svévolí,“ uvádí svoji kritiku Havlíková (2008). Na rozdíl od Drápelové (2008) byl však podle názoru Havlíkové (2008) hudební doprovod v čele s Ondřejem Lenárdem povedený.

„Ondrej Lenárd prokázal, že patří mezi zkušené dirigenty; podařilo se mu nejen vytáhnout

z orchestru SOP plastičnost a energii nutnou pro vyjádření bohémského života, ale nechal vznít i jímavost předem prohraného příběhu lásky.“ (Havlíková, 2008)

Obě recenzentky chválí Christinu Vasilevu a její soprán, který propůjčila postavě Mimi. Shodu nalézají i v případě Rodolfa v podobě Jesúse Garcíi, jehož tenor byl nevýrazný. Společnou řeč naopak recenzentky nenašli v případě Mariny Vyskvorkinové a její postavy Musetty. Podle Drápelové (2008) byl její soprán *zastřený a ztrácel se*. Havlíková (2008) má opačný názor.

„Také ostatní sólisté nezklamali. Svatopluk Sem se zvučným barytonem jako Marcello zúročil své zkušenosti na oblastních scénách a s efektně zpívající Marinou Vyskvorkinou v roli Musetty.“ (Havlíková, 2008)

Podle ní Vyskvorkinová *zpívala efektně*. Havlíková (2008) chválí i představitele Schaunarda a filozofa Collina. Přesunutí bohémského bytu do suterénu vnímá Havlíková stejně jako Drápelová (2008) také jako příjemné zpestření.

„Jediným ‚netradičním‘ prvkem bylo přemístění mansardy do suterénu: tato spíše jen kosmetická úprava přinesla oživení o výhled na podvazky korzujících dam.“ (Havlíková, 2008)

Havlíková (2008) oceňuje, že se režisér Havelka vyhnul prepisování klasických předloh, které je motivováno spíše potřebou inscenátorů prezentovat sebe sama než přinášet nové výklady.

„Tato Bohéma je jakýmsi shrnutím, téměř vzorem toho současného režijního trendu, který činí z opery živé divadlo rozehrané dle partitury v logice příběhu. Přináší úlevné zjištění, že honba za inovacemi a ‚novými‘ výklady klasických oper jen vzácně přinese něco objevného a režisérské ‚přepisování‘ klasických předloh je většinou vedeno jen potřebou sebeprezentace inscenátorů.“

Celkově Havlíková hodnotí Havelkovu inscenaci *Bohémy* velmi pozitivně.

„Nová, pečlivě, svěže a s nadhledem realizovaná Bohéma má šanci stát se nadlouho vlajkovou lodí repertoáru Státní opery,“ uzavírá Havlíková (2008).

Státní opera Praha uvedla Pucciniho operu v 2008 už podruhé, poprvé byla uvedena v roce 2003 společně s Leoncavallovou *Bohémou*. Obě opery si tehdy nastudoval německý režisér Roman Hovenbitzer a jeho tým. Zatímco Leoncavallova *Bohéma* byla pojata více

realisticky a přenesena do současné doby, Pucciniho kousek působil podle Hermana (2003b) spíše symbolickým dojmem. Dle něj však jeho záměru bránila „*mohutná odcizená modrá scéna, společná pro obě inscenace, v níž mnohé z lyriky opery nutně zašlo chladem.*“ (Herman, 2003b) Symboličnost měla představovat mimo jiné pantomimicko-taneční dvojice. Tento prvek však Herman (2003b) hodnotí jako nadbytečný a ve scéně rušivý. Kritizuje i fakt, že se režisér rozhodl inscenaci pojmout jako vzpomínání Mimi na pěkné chvíle s Rodolfem.

„*Je otázkou, zda tento záměr byl vůbec dostatečně nosný pro operu, okouzující diváky jemnými valéry vztahů postav a situací, jež tu byly oslabeny, případně vychýleny z přirozené logiky.*“ (Herman, 2003b)

Kritiky se od Hermana (2003b) dočkal i orchestr. Hráčské nesrovnalosti přisuzuje italskému dirigentovi Giorgiu Crocimu. V některých případech orchestr dokonce přehlušoval zpěváky.

„*Hudební nastudování však zásadně poškodily hráčské chyby v orchestru a temporytmické nesrovnalosti v orchestrůvšti i na jevišti. Spadají zjevně na vrub italského dirigenta Giorgio Crociho, který volil nešťastná tempa a nedokázal partituru oživit s potřebnou zvukovou vytríbeností – jeho orchestr mnohdy pěvce překrýval.*“ (Herman, 2003b)

Herecky nejslabší byla dle Hermana (2003b) Maria Haan v roli Mimi. Pěvecky se však „*postupně rozezpívala k pěknému výkonu, stejně jako Michal Lehotský v roli Rodolfa*“. Nejlepší výkon dle něj předvedla Marina Vyskvorkina v roli Musetty. Ta se ve stejné roli objevila i v roce 2008, jak už bylo zmíněno výše.

„*Skvěle hlasově i herecky disponovanou Musettou byla Marina Vyskvorkina a úroveň pěveckého provedení premiéru (s výjimkou některých malých rolí) ozdobila.*“

Celkově práci režiséra Pucciniho kousku hodnotí kladně.

„*Nicméně celkově se režisér s náročným úkolem dvojího pohledu na jednu látku vyrovnal pozoruhodně, mimo jiné díky péči, kterou věnoval dramatickému jednání postav.*“ (Herman 2003b)

Pucciniho Bohému uvedlo v roce 2021 i Janáčkovo divadlo v Brně. Režie se ujala Magdalena Švecová.

Petr Veber v recenzi hodnotí brněnskou inscenaci jako „*milou, realistickou, barvitou a*

vpravdě „normální“, tedy v tom nejlepší slova smyslu konvenčně tradiční inscenaci.“ (Veber, 2021) Přičemž nejvíce oceňuje onu tradičnost, a to nikoli „ve smyslu nenápaditosti, rutiny nebo zbytečnosti. Pouze to znamená, že zde jde o operní poetiku bez hledání skrytých významů a možných aktualizací, o hudbu, o příběh, který hovoří sám o sobě. Brněnská Bohéma nehledá, nepřináší ani nepokouší umělecké výboje, ale je zdařilým, poctivým, opravdovým hudebním divadlem, které potěší, pobaví, povznese a dojme.“ (Veber, 2021)

V recenzi je zvláště vyzdvížen dirigent Jakub Klecker, kterého recenzent oceňuje za hudební vedení.

„Dirigent Jakub Klecker v samozřejmém souznění podtrhuje realismus, hudební stránky verismu nevyhrocuje, ani v samém závěru. Nechává prostor pro vyznění, nespěchá, ale tam, kde je to dobré, volí svižná tempa.“ (Veber, 2021)

Kritik dále chválí obsazení pěveckých rolí. Všichni pěvci si vysloužili nadprůměrné hodnocení. Jana Šrejma Kačírková, poprvé v roli Mimi, dokázala dle Vebera (2021) autenticky a pěvecky precizně ztvárnit postavu od její čisté a lyrické fáze až k slabé a nemocné ženě. Richard Samek jako Rudolf dovedl zpívat „italsky“, tedy s výrazným emocionálním projevem. Doubravka Součková v roli Musetty se projevila jako výrazná a suverénní představitelka své postavy. Roman Hoza, v úloze malíře Marcella, potvrdil svůj pěvecký talent a potenciál stát se hvězdou brněnského souboru.

V případě scénografie Veber (2021) oceňuje možnost plynule měnit prostředí.

„Scéna fantazijně evokující v prvním a posledním dějství bizarní i omšelé interiéry umožňuje vytažením zadní stěny vzhůru nenásilně plynulou proměnu v ulici a pak dalším otevřením do hloubky jeviště i vytvoření iluze kalného zimního rána. Obrázky ze života pařížské bohémy. Nic víc, nic méně.“ (Veber, 2021)

Dle zmíněného lze soudit, že recenzent hodnotí brněnskou inscenaci velmi kladně. Olga Janáčková pro časopis *Harmonie* už nabízí rozporuplnější recenzi stejné inscenace.

Janáčková (2021) hodnotí především scénografii a kostýmy. Na rozdíl od Vebera (2021) možnost na jevišti měnit prostředí vnímá jako nešťastné využití prostoru.

„Vpravo vlevo okna a stěny domů, nezbytný nábytek – včetně pianina, na které se jednou i ‚hraje‘, na pravé straně je schodiště se vstupem na malou galerii. Tam zpívá Musetta svou píseň – proč tak daleko od Marcella, který je až v levém portále, když je

určena jen a jen jemu? Na tuto galerii vyjde těsně před koncem opery také Rudolf, aby se pak ze schodů mohl vrhnout k právě zemřelé Mimi. Hm. Bylo té galerie vůbec třeba?“ (Janáčková, 2021)

Kritizuje i závěrečný obraz smrtelně nemocné Mimi. Podle recenzentky neměla vypadat *neupraveně, ale naopak co nejlépe*, aby se líbila Rudolfovi.

„Mimi přichází do mansardy umřít hodně zbědovaná, až z ní jde strach. Je neupravená, neučesaná. Ano, je na pokraji sil, ale žena-dívka jejího typu by se i na smrtelné posteli snažila vypadat co nejlíp. Tak, aby jí její Rudolf mohl upřímně říci, že je krásná jako jitřenka.“ (Janáčková, 2021)

Podle Janáčkové (2021) nedává smysl ani výběr některých kostýmů. Například hledá důvod Rudolfova převlečení z domácího do honosného oblečení, když jde do kavárny Momus nebo až výstřední šaty Musetty.

„Rudolf sice s Mimi odchází z mansardy ve svém ‚domácím‘ oděvu, ale do kafe Momus vzápětí přichází převlečen do černého saka s výraznými bílými květy. Stačil se převléci do něčeho koukatelnějšího. Proč? ... Musetta v ostře barevných kostýmech: růžovo-fialová, u hranic Paříže ostře žlutá, na konci zelená s dlouhou vlečkou. Jak asi pomáhala umírající Mimi do schodů?“ (Janáčková, 2021)

Uniká jí i smysl některých použitých prvků, které měli dle všeho působit poeticky.

„...ve scéně u hranic Paříže nemá pózující ‚paní Zima‘ či vlastně ‚Paní Smrt‘ (La morte) oblečená bohatě podle poslední módy. Létaující peříčka. Zase nerozumím. Je to poetické? Sděluje to něco?“

Janáčková (2021) přiznává, že brněnské inscenaci nerozumí a konec, tedy Mimina smrt, v ní nevyvolala žádné hlubší pocity.

„Pro mne jde po povrchu, krotce se snaží o občasný úkrok stranou, o vybočení, ale nevyrovnaně kolísá od pólu k pólu. Od kopie života k nesmělé poetizaci. A na konci? Oči suché. Tedy moje oči suché.“

Hofmannová (2021), stejně jako Veber (2021) oceňuje zachování příběhu v 19. století a absenci moderních prvků. Souhlasí s Veberem i v případě jevištní variace. Na rozdíl od Janáčkové (2021) hodnotí Hofmannová (2021) scénu jako *půvabnou a impresionistickou se schopností chytře se proměňovat tak, že iluze není narušena*. Chválí i výjev smrtky a

kostýmy.

„...*Naopak ji citlivě a přitom důrazně dokresluje postava Smrti, dámy v klobouku, která v mlze postává na ulici a čeká. Kostýmy Zuzany Přidalové jsou historizující a slušivé, vévodí róby Musetty, ostatní kostýmy jsou úsporné a historicky odpovídající.*“ (Hofmannová, 2021)

Velmi oceňuje, stejně jako Veber (2021), všechny pěvce a orchestr pod vedením dirigenta Kleckera.

„*Partitura Giacoma Pucciniho je velmi barevně instrumentovaná, což dirigentovi umožnilo vytvořit hutný, barevný hudební celek. Orchestr zněl velmi kompaktně a plně a podával skvělé výkony, aniž by překrýval zpěváky.*“ (Hofmannová, 2021)

Bohému uvedlo i Moravské divadlo Olomouc v roce 2017. Nešlo o první inscenaci opery Giacoma Pucciniho, již dříve divadlo uvedlo operu *Tosca* nebo *Turandot*. Recenze olomouckého představení, které režírovala Andrea Hlinková, se ujal Michal Kadlec. (Kadlec, 2017)

Zvláštností olomouckého divadla je inscenování prostoru vertikálně oproti klasickému horizontálnímu. K vertikálnímu zobrazení scény je použita vyvýšená plošina. Podle Kadlece (2017) to „*posiluje hereckou dynamiku*“. Zvláště chválí dynamické vystoupení dvou párů ve třetím dějství, jejíž dramatický efekt umocňuje právě vyvýšená plošina.

„*Vertikální rozvržení scény umožňuje také paralelní hereckou akci. Zvláště nádherně je pojat výstup ze třetího dějství, ve kterém se rozchází Mimi s Rudolfem a Musetta prožívá ohnivou hádku s Marcellem. Zatímco první pár vše řeší v poklidu a postupuje po schůdcích nahoru na plošinu, Musetta s Marcellem se vyřítí dolů a zuřivě se hádají. Ve stejnou chvíli jedna dvojice zpívá nahoře a druhá dole, což vystihuje kontrast mezi oběma muži i ženami, ale především mezi zcela rozdílnou povahou jejich vztahů*“ (Kadlec, 2017)

Upozorňuje na nesourodost v tom, jak se mají postavy jevit, a jak se jeví. Čtyři přátelé jsou vykreslení jako velmi chudí umělci. Nicméně, vizuálně je tato bída skrytá. Mladíci jsou oděni do šatů, které neodrážejí jejich chudobu, ani jejich byt neobsahuje žádné nápadné prvky, které by upozornily na těžkosti, které prožívají.

Recenzent také kritizuje nevyváženost orchestru a pěvců, kdy orchestr často pěvce přehlušuje. Zároveň si všimá nedostatků v dynamice vztahu Mimi a Rodolfa.

„Zvláště výkon Ley Vítkové v roli Mimi je několikrát narušen příliš hlasitými orchestrálními party a jeho intimita tudíž není tolik působivá. Naopak Tomáš Juhás v roli Rudolfa svým hlasem s orchestrem dokonale harmonizuje. V citově vypjatých scénách s Mimi bohužel většinou nenacházejí společnou notu.“ (Kadlec, 2017)

Naopak Barbara Sabella v roli Musetty a Jakub Tolaš v roli Marcella se vzájemně doplňují. Kadlec (2017) chválí především Sabellu, která zvládá interpretovat temperamentní a cílevědomou Musettu.

Olomoucká inscenace Pucciniho *Bohémy* podle Kadlece (2017) vyloženě nenadchne, ale ani neurazí.

„Z celkového hlediska je *Bohéma* v provedení Moravského divadla spíše sázkou na jistotu v podobě silné Pucciniho hudby než odvážným uchopením tradičního melodramatického tématu. V žádné divadelní složce výrazněji neselehává, zároveň je však příliš prostá na to, aby mohla vysloveně uchvátit“ (Kadlec, 2017)

Shrnutím, po premiéře v roce 1896 byl Puccini ostře kritizován. Recenzenti skladateli vytkli jeho snahu o originalitu, vyumělkovanost i samotný záměr adaptovat Murgerovo dílo. Operu pokládali za skladatelův omyl a nepředpovídali jí zářnou budoucnost. Pucciniho *Bohéma* však patří k nejhranějším operám po celém světě. Jen v Čechách se dočkala hned několika inscenací, a to jak v Praze, tak i například v Brně nebo v Olomouci.

Státní opera Praha uvedla od roku 2000 dvě inscenace Pucciniho *Bohémy*. První byla uvedena v roce 2003 spolu s *Bohémou* Ruggiera Leoncavalla. Režie se ujal Roman Hovenbitzer. Recenzent Josef Herman (2003b) kritizuje především snahu o symboličnost a celkové pojetí opery, kdy se režisér soustředí pouze na Mimi a její vzpomínky na Rodolfa. Své výtky má i k hudebnímu zpracování. Orchester dle všeho přehlušoval pěvce a dirigent volil nešťastná tempa. Největší chválu sklídila postava Musetty v podání Mariny Vyskvorkiny. Ta se stejné role ujala i o pět let později v inscenaci Ondřeje Havelky na jevišti Státní opery v Praze. Recenze vyzdvihují především práci režiséra Havelky a jeho respekt k původní opeře. Recenze se ale rozcházejí, co se týče hudebního doprovodu. Zatímco Drápelová (2008) hodnotí dirigenta Lenárda jako *nevýrazného*, Havlíková (2008) oceňuje jeho schopnost *vytáhnout z orchestru plastičnost a energii*. Drápelová také hodnotí soprán Mariny Vyskvorkiny v roli Musetty jako *zastřený*, Havlíková naopak pěvkyni chválí.

K brněnské inscenaci byly zmíněny tři recenze. Veber (2021) a Hofmannová (2021) jsou si názorově velmi blízcí. Chválí scénografii, pěvce i orchestr. Oba recenzenti vyzdvihují především fakt, že se režisérka Magdalena Švecová nesnažila o aktualizaci díla, ale držela se klasického provedení. Dále oba oceňují rychlé a nenásilné obměny jevištního prostředí. Janáčková (2021) je opačného názoru. Použití kostýmů a proměnám scény nerozumí, navíc kritizuje snahu o poetičnost.

4.4 Mediální ohlas Leoncavallovy opery *Bohéma*

Na rozdíl od premiéry Pucciniho opery, premiéra Leoncavallovy opery *La Bohème* ve Vídni v roce 1898 se velmi vydařila.

„Včerejší premiéra ‚Bohémy‘ ve vídeňské Dvorní opeře měla, jak je nám z Vídně sdělováno, silný vnějškový úspěch. Když ředitel Mahler přistoupil k dirigentskému pultu, bylo mu přichystáno demonstrativní přijetí. Po prvním dějství následovaly živé projevy sympatií Leoncavallovi, který byl osmkrát vyvolán. Na začátku druhého dějství se opakovaly demonstrace pro ředitele Mahlera, na jeho konci byl Leoncavallo vyvolán pětkrát. ... Po třetím dějství byl Leoncavallo pětkrát a po čtvrtém šestnáctkrát vyvolán. Provedení bylo skvělé. ... Třetí a čtvrté dějství oslovila méně, vnějškový úspěch však zůstal nezmenšen,“ píše recenzent po premiéře ve vídeňské Dvorní opeře. (Státní opera Praha, 2003, s. 16)

Premiéra v Novém německém divadle v Praze v roce 1898 slavila také úspěch. Jeden z kritiků píše:

„Libreto volí na základě praktických znalostí z románu různé epizody a vyznačuje se jevištní účinností. ... Proti veselým, drastickým situacím první poloviny stojí v druhé části dojemné a pohnuté scény mezi dvěma mileneckými páry, které vzbuzují k Musettě a Mimi srdečné sympatie, ačkoli charakterová stálost milenek malíře Marcella a básníka Rudolfa nenaplnuje právě úctou.“ (Státní opera Praha, 2003, s. 16)

Charakterovou stálostí naráží recenzent na marnivost a sobeckost obou milenek, které Marcella a Rudolfa opustí pro bohaté milence a blahobyty. Kritik přiznává, že libreto efektivně vybírá epizody z románu a je schopné přenést emocionální situace na jeviště, i když některé charakterové prvky nejsou zcela uspokojujivé.

„Obsahu opery odpovídaje, vládne v první polovině opery nadání skladatelově vlastní hravý, elegantní výraz, úsměvnost francouzského šansonu a humor italských mistrů opery buffo. Půvabné melodické obraty se pohybují v ostře vyhrocených a perlivých rytmech, pro písňové uzavřené věty zůstane v rychlém sledu komických scén málo prostoru.“ (Státní opera Praha, 2003, s. 16-17)

Recenzent oceňuje hravý a elegantní hudební styl opery a zmiňuje kombinaci různých hudebních prvků. Také poznamenává, že toto rychlé tempo a komické scény omezují prostor pro písňové pasáže. Recenzent poznává skladatelův rukopis, který pozorujeme u

jeho dobově starší Leoncavallovy opery *Komedianti*.

„Druhá polovina díla, třetí a čtvrté vážné dějství, stojí za prvníma dvěma rozhodně v pozadí, na měkkých lyrických místech vládne fráze, a melodické pomocné prameny vyvěrají řidčeji, ač také zde se občas uplatňuje poetická nálada a tomu odpovídající hlubší účinek.“ (Státní opera Praha, 2003, s. 17)

Podle recenzenta je druhá polovina díla slabší než první dvě dějství, ale přesto má své emocionální okamžiky. I hudební stránka prvních částí je dle něj lépe zvládnuta.

„Živé a charakteristické rytmy první poloviny vykreslují jednající postavy výstižněji, než patetický výraz druhé půle.“ (Státní opera Praha, 2003, s. 17)

Celkově se jedná o pozitivní kritiku Leoncavallovy *Bohémy*. To potvrzuje závěrečná část recenze.

„Provedení veskrze zajímavého a zvláštního díla, v němž musí pěvci i orchestr překonávat značné obtíže, se utvářelo pod energickým vedením kapelníka Schalka a za spoluúčinkování prvních zdejších sil vynikajícím způsobem: Byli to především představitelé tří hlavních mužských rolí, jež zajistily příznivý úspěch novinky, i když nebude zřejmě tak trvalý jako onen Leoncavallových ‚Komediantů‘.“ (Státní opera Praha, 2003, s. 18)

Burian (1968, s. 63) porovnává Leoncavallovu *Bohému* s Pucciniho.

*„Třebaže Leoncavallova Bohéma je v některých ohledech zajímavá, jeho invence je ve srovnání s Puccinim vesměs plošší, nemá tolik vnitřního ohně, nemá tu jímavost a věrojatnost, již Pucciniho hudba vzácně souzní s námětem. Pucciniho Bohéma je svým způsobem i jednodušší než Bohéma Leoncavallova – ale není to jednoduchost ve smyslu divácké přístupnosti, nýbrž ve smyslu přirozenosti, nevyumělkovanosti: u Pucciniho, řečeno povšechně, negativní stránky života, vyplývající z námětového prostředí, nejsou podtrhovány, a proto vycházejí věrohodněji. Tím je Puccini lidštější. Leoncavallo naproti tomu poněkud tragedisuje. Tím je sice ‚verističtější‘, a divadelnější, ale méně pravdivý. Puccini – podobně jako v *Manon* – dociluje působivosti realistickým tónem scén, výbornou charakteristikou a žánrem, který organicky vyvěrá z celkové atmosféry.“* (Burian, 1968, s. 63)

Burian tvrdí, že Leoncavallova verze je v některých ohledech zajímavá, ale v porovnání s Puccinim je obecně mělčí a postrádá vnitřní vášeň, emocionální sílu a přesvědčivost, kterou Pucciniho hudba výjimečně propojuje s námětem. Recenzent popisuje Pucciniho

Bohému jako jednodušší, avšak jednoduchost zde neznamena diváckou přístupnost, ale spíše přirozenost a nevyumělkovanost. Negativní stránky života spojené s prostředím příběhu v Pucciniho verzi nejsou zdůrazňovány, což je dle něj dělá věrohodnějšími a lidskými. Burian tvrdí, že Leoncavallo se více zaměřuje na tragiku a přiklání se k verismu, což znamená silnější důraz na dramatický aspekt a divadelnost. Nicméně, tím opera působí méně realisticky v porovnání s Puccinim.

Závěrem lze interpretovat tuto kritiku tak, že Pucciniho verze *Bohémy* je vnímána jako lidštější, autentičtější a věrohodnější, zatímco Leoncavallova verze je popsána jako dramatická, divadelní, ale méně pravdivá. Recenzent si všímá rozdílů ve vyvážení emocí, zachycení námětu a celkové atmosféry mezi oběma verzemi opery.

Leoncavallova opera byla uvedena na jevišti v Čechách pouze dvakrát. Poprvé v roce 1898, podruhé jej uvedla Státní opera Praha v roce 2003. V roce 2003 byly uvedeny obě *Bohémy* v rámci dramaturgické řady komparativních titulů. (Himalová, 2003)

Při této příležitosti umělecký šéf Státní opery Praha Vojtěch Spurný uvedl:

„Osobně se domnívám, že Leoncavallova 'Bohéma', která byla – ať už právem či neprávem zanedbávána – nejenom, že má šanci na uvedení, ale že v mnohém směru má skoro větší ambice, než Pucciniho 'Bohéma'“ (Himalová, 2003).

Spurný (Himalová, 2003) přirovnává Pucciniho operu k dobrému hollywoodskému filmu. Jeho cílem je oslovit publikum líbivým zpracováním zahrnujícím humor i slzy. Naopak Leoncavallův přístup vidí jako intelektuálnější a realističtější. Leoncavallo se nesnaží na rozdíl od Pucciniho vyvolat dojemnou smrt postavy Mimi.

„Smrt Mimi v Leoncavallově opeře je mnohem méně teatrální než u Pucciniho, není nikterak připraven, není nikterak zdůrazněna její choroba, Mimi prostě umřela na nějakou nemoc, kterou měla, kterou si nevyлéčila, protože ji propustili z nemocnice, protože neměla na zaplacení. A děje se tak v jakémsi prostoru, který připomíná metro, a za bezohledného přecházení kolemjdoucích“ (Himalová, 2003).

Leoncavallova opera má tak podle něj *mnohem blíže k současnému chápání problematiky bohémy*. (Himalová, 2003)

Na inscenaci Státní opery Praha v roce 2003 reaguje i Eva Vítová v časopise *Harmonie*. Ta nejvíce kritizuje snahu o moderní pojetí opery.

„Jestliže dvě závěrečná dějství vyšla ve výsledku nuzně a krajně bezvýhodně, je to právě režii, jež děj přenesla do současnosti – Mimi tedy umírá někde v podchodu metra, kam se dobelhá za svými strádajícími kamarády. Leoncavalla (právě jako Pucciniho) na příběhu zaujal děj románu o sociální vrstvě Paříže, která žila způsobem, jak žila, od flámů přes flirty ke smrti. Jestliže režisér příběh aktualizoval (avšak pouhými rekvizitami, nepořádkem a prvoplánovým náznakem) do současnosti drog a bezdomovců, ten tam je opar ‚bohémý‘ a lyrický příběh velké lásky. Agresivní a otrlá mládež z prvních dvou dějství rovněž nemá ani náznak půvabu bezstarostné a lehkomyšlné bohémy, o niž by se mělo hrát. Aktualizování děje tuctovými kostýmy opsanými ze současné ulice a podtext bezvýhodného násilí v této inscenaci nejenže nikam nevedou, ale zcela jasně ubírají opeře kolorit, jímž mohla působit.“ (Vítová, 2003)

Vítová tvrdí, že tato modernizace vlastně nepřináší žádnou novou hodnotu příběhu. Režii se nepodařilo dostatečně zachytit půvab a důležité prvky bohémského života, což dle ní omezuje sílu opery působit na diváka.

V případě inscenace Pucciniho *Bohémy* kritizuje především její estetickou stránku.

„Zde stojí vedle sebe dva páry, které v této inscenaci jevištně moc nevyšly, potřebovalo by je pro oko "prohodit": vedle vysoké Musetty Denisy Hamarové menší podsaditý Marcello Igora Jana, vysoký štíhlý Rodolfo Björna Larssona a menší Mimi Jitky Burgetové. Pokud by si s tímto problémem měl poradit kostýmní výtvarník, nejenže to neudělal, ale vizuální rozdíly oblečením ještě zvýšil. Hladká scéna vyšla nejlépe ve druhém a třetím dějství, řešená na diagonálu, jinak restaurace v prvním dějství bez nápadu a stylizace i komunikační podchod v posledním, o divadelnosti nerozprávěly.“ (Vítová, 2003)

Nejvíce chválí hudební stránku inscenace, potažmo ženské postavy.

„Pěvci byli přínosem inscenace. Obě sopranistky podaly velmi dobré výkony a svými nosnými a dobře školnými hlasy výrazně zaujaly. Potemnělý soprán Denisy Hamarové (Musetta) na sebe strhával ústřední pozornost během celého představení, barevně bohatě strukturovaný hlas Jitky Burgetové (Mimi) intenzitou a šíří upozorňoval na nový talent české operní scény. ... Nepoměrně nejlepším z mužských protagonistů byl Miguelangelo Cavalcanti (Schaunard), jehož bohatě nosný baryton a prokazatelná představa o bel cantu přinesly zjevný úspěch večera.“ (Vítová, 2003)

Pěvce chválí i Josef Herman z *Novinky.cz*.

„Špičku typově, pěvecky i herecky výborného obsazení tvoří Denisa Hamarová (*Musette*), Jitka Burgetová (*Mimi*) a Sylva Čmugrová (*Eufemia*), odpovídajícími mužskými protějšky jim byli především Björn Larsson (*Rodolfo*) a Miguelangelo Cavalcanti (*Schaunard*).“ (Herman, 2003a)

Na rozdíl od Vítové však moderní zpracování oceňuje, především pak syrové zpracování.

„Přesto je syrové pojetí příběhu, podpořené škrty, sympatické, navíc podtržené studenou strohou scénou, v níž režisér rozehrál propracované dynamické výjevy.“ (Herman, 2003a)

Pokud se podíváme na vybrané recenze ze světových jevišť, recenzenti se také často nevyhnou srovnání Pucciniho a Leoncavallovy verze.

Andrew Clements píše pro britský *The Guardian* k inscenaci v *London Coliseum*:

„Leoncavallovo drama je uvolněné, kdežto Pucciniho je napjaté, a nepodařilo se mu najít pravé ohnisko své opery, zatímco Puccini se neomylně zaměřuje na vztah mezi Rudolfem a Mimi.“¹³ (Clements, 2000)

Zatímco Puccini postavil svoji operu kolem páru Rudolfa a Mimi, Leoncavallovi podle Clementse určitý středobod příběhu chybí. V inscenaci Leoncavalla jsou postavy Rudolfa a Mimi až do samého konce upozaděny. Do popředí staví spíše Marcela a Mussetu.

„...je to růst jejich lásky, který zakotvuje extrovertní první dvojici aktů, které jsou zaneřáděny nadbytečnými postavami a nepodstatnými detaily, zatímco její rozpad připravuje drasticky kontrastující tragédii ve druhé polovině díla.“¹⁴ (Clements, 2000)

Recenzent kritizuje přeplněnost a nadbytečné postavy v prvních dvou dějstvích, a naopak chválí druhou polovinu díla pro její kontrastní tragičnost.

O kontrastní tragičnosti mluví i Anne Midgette v recenzi pro *The New York Times*.

„Podobně jako u Murgera je i Leoncavallův rytmus nesourodý: dvě akty znázorňující veselé scény jsou následovány dvěma akty melodramatu, konfliktu a samozřejmě Miminou smrtí.“¹⁵ (Midgette, 2003)

¹³ V orig.: „Leoncavallo's drama sprawls where Puccini's is taut, and he consistently fails to find a true focus for his opera, where Puccini homes in unerringly on the relationship between Rodolfo and Mimi.“ (Clements, 2000)

¹⁴ V orig.: „...it's the growth of their love that anchors the extrovert first pair of acts, which are cluttered with redundant characters and extraneous detail, while its disintegration sets up the starkly contrasting tragedy of the second half of the work.“ (Clements, 2000)

¹⁵ V orig.: Like Murger's, too, Leoncavallo's pacing is choppy: two acts depicting happy party scenes are

Midgette však kritizuje pěvce. Píše, že hlas Musette *byl nevyrovnaný a opotřebovaný*, hlas Marcella zase *neschopen cokoli zpívat v horní poloze jeho hlasu*. Maria Knapik, která propůjčila hlas Mimi, byla naopak dle ní *hvězdou večera*. (Midgette, 2003)

Shrnutím, recenze po premiéře byly velmi příznivé. Recenzenti ocenili především první dvě dějství, které byly veselejší, rytmičtější a živější. Všechny zmíněné novější kritiky se nedokázaly vyhnout porovnávání s Pucciniho kouskem. Inscenace Leoncavallovy verze *Bohémy* z tohoto srovnání vychází hůře. Podle Buriana Leoncavallova *Bohéma* postrádá vnitřní vášeň, emocionální sílu a je obecně jednodušší. Opera je také podle něj dramatičtější, a kvůli tomu méně realistická. Hned tři zmínění kritici reagovali na inscenaci Státní opery Praha uvedenou v roce 2003. Spurný i Herman moderní zpracování opery vítají. Podle Spurného je tak opera realističtější. Herman oceňuje především surovost scén. Naproti tomu Vítová moderní prvky kritizuje. Podle ní tak dílo vůbec neukazuje hodnoty bohémského života. Čeští recenzenti nejvíce oceňují pěvce. Výborní pěvci však nejsou vždy samozřejmostí, jak ukazuje Anne Midgette v recenzi pro *The New York Times*. Závěrem nutno podotknout, že napříč zmíněnými kritickými recenzemi nelze hledat podobnosti a rozdíly, protože se jedná o různě zpracované inscenace.

followed by two acts of melodrama, conflict and of course Mimi's death.“ (Clements, 2000)

4.5 Mediální ohlas snímku *Bohémský život*

Po české premiéře v září 1993 je ve filmovém měsíčníku *Cinema* věnována *Bohémskému životu* hned dvoustrana. (Cinema, 1993) Čtenáře na první pohled zaujme velká černobílá fotografie třech hlavních hrdinů sedících nad sklenkou alkoholu s pochmurnými výrazy ve tváři. Žádný jiný záběr z filmu by tak dokonale nevystihl atmosféru celého filmu.

„Všichni tři, pochopitelně, outsideri v nepřetržité roztržce s nechápajícím světem a jeho pochopy – domácími, policisty a věřiteli.“ (Cinema, 1993, s. 22)

Autor recenze polemizuje nad žánrem Kaurismäkiho snímku. Vylučuje komediální obrázky kvůli pomalému tempu a oprýskaným zdem. Chlad a odstup postav zase nenasvědčuje tomu, že by se jednalo o romantické melodrama. Naopak některé scény jsou podle autora až moc *přeslazené* – například výlet bohémů do přírody. (Cinema, 1993, s. 22) Nakonec snímek přirovnává k vídeňskému dekadentnímu básníkovi Petrovi Altenbergovi, který *„nazýval své drobné, dokonale odpozorované prózy ,extrakty života“* (Cinema, 1993, s. 22). Právě jejich chladný a ironický ráz připomíná autorovi snímek *Bohémský život*.

„Neemotivní a psychologický styl, jímž jsou hrdinové snímáni jako přes sklo akvária, vytváří pozoruhodný dojem trochu morbidního pimprlového představení. Banalita se stává materiálem, z něhož roste nová realita a zázračně se ozdravuje smysl slov. Kýč je tak stoprocentní, že se mění ve scény skutečně plné citu.“ (Cinema, 1993, s. 22)

Recenzent poukazuje na prezentaci postav ve filmu. Jejich emocionální vzdálenost a možná i izolace jsou umocněny nezúčastněným snímáním kamery jako *„přes sklo akvária“*. Divák k nim pak přistupuje spíše jako k objektům pozorování než k emocionálně složitým bytostem. Dále autor poukazuje na to, že ačkoli film zobrazuje zdánlivě banální situace, zpracovává je tak, že z nich pro diváka vyvstává něco hlubšího, s větším smyslem.

Ve čtrnáctideníku *Kino* vychází velký článek ku příležitosti uvedení filmu na filmovém festivalu Berlinale v roce 1992. Autor recenze Radovan Holub (1992, s. 12) věnuje velký prostor samotnému režisérovi, jeho životní cestě a filmovému stylu obecně.

„Kaurismäki je mistrem stylizace. Je to člověk bořící tradované mýty o společnosti blahobytu, anarchista, kterému nic není svaté, ale zároveň uchovávatel velkých hodnot klasického evropského filmu.“ (Holub, 1992, s. 12)

Rozebírá i některé další Kaurismäkiho snímky – *Ariel*, *Děvče ze sirkárny* nebo *Leningradští kovbojové jedou do Ameriky*. Poslední zmíněný snímek hodnotí Radovan Holub (1992, s. 12) jako „bravurně stylizovaný“. Sám režisér se netají svým nenávisným postojem vůči Americe a tyto pocity promítl podle recenzenta (Holub, 1992, s. 12) i do tohoto filmu.

Nakonec se recenzent přesouvá ke snímku *Bohémský život*. „Umělci života bez peněz, posedlí kumštem ve světě, kdy se ještě žilo ze vzduchu a z lásky,“ popisuje trefně hlavní postavy Marcela, Rodolfa a Schaunarda autor recenze (Holub, 1992, s. 13). Režisér podle něj „nemá nic společného s romantickým oprašováním minulých cností“ (Holub, 1992, s. 13). Naráží tak na fakt, že se příběh odehrává mnohem později než příběhy knižní předlohy. Tomu nasvědčují televizní antény, punkové vystoupení nebo bloudící bezdomovci.

Upozorňuje na delší formát snímku a mnohem jednodušší styl, než je u Kaurismäkiho běžné. Holub (1992, s. 13) nachází paralelu mezi snímkem *Bohémský život* a prvním zvukovým filmem režiséra Reného Claira s názvem *Pod střechami Paříže* z roku 1929.

„Nevrací se do minulosti 19. věku proto, aby romanticky popřel přítomnost, ale aby s nostalgií sobě vlastní konstatoval, že něco z minulosti už v naší přítomnosti definitivně zemřelo,“ konstatuje Radovan Holub (1992, s. 13).

Po uvedení snímku v roce 1992 vydává recenzi i deník *The New York Times*. Vincent Canby (1992, s. 14) shledává snímek jako „chladně vtipnou, uvolněnou a velmi volnou aktualizaci stejnojmenného románu Henriho Murgera, který inspiroval Pucciniho operu *La Bohème*“¹⁶. Lokace, ačkoli je film natáčen v Paříži, připomíná dle Canbyho (1992, s. 14) spíše okraje Helsinek.

Canby si jako jediný z recenzentů povšiml narážky na Pucciniho libreto.

„V jednom okamžiku Marcel, možná poté, co byl vyhozen za tisk své hry v *Girdle of Eris*, prostě prohlásí, ve verších, které parodují libreto opery: ‚Děláme si srandu ze všech nesnází. Nejsme deprimováni.‘“¹⁷ (Canby, 1992, s. 14) Vtip je dle něj v tom, že tři hlavní postavy už depresivněji působit nemohou.

¹⁶ V orig.: „coolly funny, laid back, very free update of the same Henri Murger novel that inspired Puccini's opera *La Bohème*.“

¹⁷ V orig.: „At one point Marcel, possibly after he has been fired for printing his play in the *Girdle of Eris*, states flatly, in lines that send up the opera's libretto: ‚We make child's play of all misfortunes. We don't get depressed‘.“

Celkově je Canbyho recenze velmi pozitivní.

*„Tady máme vynikající, klamně reptavou komedii, která se posmívá konvencím umění a romantické lásky, zároveň je však vyzdvihuje jako jedinou cestu k spáse,“*¹⁸ uzavírá (Canby, 1992, s. 14).

V roce 2012 je v rámci *Projektu 100*, který přináší do kin největší filmové klasiky, uveden i snímek *Bohémský život*. (Bukáčková, 2012) Objevují se tedy i další recenze.

Ve filmovém měsíčníku *Cinema* vychází recenze Martina Šrajera s podtitulkem *„Vino, cigarety a černá káva s kostkou cukru – Kaurismäkiho hořkosladké výjevy ze života bohémů“*. (Šrajer, 2012) Stejně jako předchozí recenzenti, ani Šrajer neopomíná zmínit Kaurismäkiho typický filmový styl.

„Dlouhé, povětšinou statické černobílé záběry, v nichž nenadbývá jediný objekt. (...) Herci odříkávají s kamennými tvářemi věty, jejichž sdělení je absurdně prosté a přímé (,Došla káva, udělám polévku‘), nikoli zašifrované v mnohoznačných metaforách.“ (Šrajer, 2012)

Podle Šrajera (2012) jsou tak dialogy zbaveny *„nadbytečného slovního plevelu“*. To trefně dokresluje obraz bohémského života filmových hrdinů a jejich *žítí pro přítomný okamžik*. Stejně jako jeho předchůdce v měsíčníku *Cinema* v recenzi z roku 1992, Šrajer (2012) vidí v této jednoduchosti až absurdnosti něco hlubšího. Podle něj záleží pouze na divákovi, *čeho si bude všimnat, jestli toho vážného, či toho nevážného*.

„Na základě toho můžeme závěr filmu vnímat jako definitivní rezignaci na ideály, stejně jako nadějeplné vykročení novým směrem,“ uzavírá Martin Šrajer (2012).

Lucie Šimůnková v recenzi pro portál *TopZine* přirovnává Kaurismäkiho práci s figurami k povídkám Karla Čapka nebo filmům Jiřího Menzela. (Šimůnková, 2012)

„S obrovským smyslem pro detail je obléká, nechává je odříkávat zdánlivě šroubované věty a poté se zase vrací k třem ústředním postavám,“ píše Šimůnková (2012).

Navzdory těžkému tématu filmu jako je chudoba nebo vyčlenění ze společnosti, Šimůnková (2012) přirovnává pocity z filmu *ke dni strávenému v rodném městě nebo s dobrými přáteli, zkrátka vřelé a příjemné*. Kladně hodnotí také absenci barev a pro někoho nesmyslné, strojené dialogy.

¹⁸ V orig.: *„Here is a fine, deceptively querulous comedy that mocks the conventions of art and romantic love while, at the same time, exalting them as the only means of salvation.“*

„V Bohémském životě nicméně tento scenáristický záměr dokonale funguje s kamennými tvářemi herců, pod nimiž prosvítají jejich beatnický rozervaná nitra a v alkoholu zalitých očích se zrcadlí něžné umělecké duše.“ (Šimůnková, 2012)

Podle Šimůnkové (2012) se musí divák na Kaurismäkiho jedinečný filmový styl naladit, aby dokázal ocenit jeho specifický druh humoru.

„Bez toho by totiž pouze sledoval, jak se na plátně promenují zvláštní lidé, kteří říkají a dělají zvláštní věci.“ (Šimůnková, 2012)

Michal Šobr (2012) v recenzi pro ČT24 přiláká titulkem *Bohémský život – když dojde kafe, vaří se bramboračka*. Co se týče recenzí vydaných v roce 2012, ta Šobrova je jedna z nejdelších. Jeho popis děje je proto mnohem detailnější než u ostatních recenzentů. Na rozdíl od nich také používá ležérnější, hovorovější jazyk.

„– a tak nějak samozřejmě se s ním ožrali, čímž se z nich stalo kompletní umělecké životní trio, o které nikdo (kromě těch, co jim dluží prachy) nemá zájem.“ (Šobr, 2012)

Šobr (2012) naráží i na ono bezčasí příznačné pro Kaurismäkiho filmový styl.

„Časových rovin je tu tedy požehnaně, ale Bohémský život ve vás vyvolá pocit (půjdete-li mu alespoň trochu naproti), že ho s nimi žijete právě tady a teď.“ (Šobr, 2012)

Neopomíná ani medailonek režiséra, kde opět píše svým neformálním, až sarkastickým jazykem, a trefně charakterizuje Kaurismäkiho typické hrdiny.

„Autor filmů, jež jsou na první pohled identifikovatelné svojí svébytnou poetikou, zvláště suchým finským humorem a fatálně bloumajícími hrdiny, kteří většinou vypadají jako ti, kteří vskutku pocházejí z této země, která je v Evropě první v počtu sebevražd, tváří se, jakoby se na tu svoji zrovna připravovali, ale většinou se z toho nakonec nějak vyližou.“ (Šobr, 2012)

Stejně jako Šimůnková (2012), i Šobr (2012) zastává názor, že se divák musí s režisérovým humorem identifikovat, aby ocenil některé repliky. Upozorňuje také na fakt, že ačkoli se ze začátku může zdát, že tři hlavní hrdinové jsou si výstupy rovni, postupem času začne dostávat více prostoru Rodolfo v podání Mattiho Pellonpää. Schaunard a Marcel už pouze přihrávají, stejně jako Mimi, o které Šobr píše jako o „*submisivní, přelétavé a nakonec raději umírající*“ (Šobr, 2012).

„Ženy jsou ovšem v tomto Bohémském životě spíše pasivním doplňkem chlapeckého

kreativního světa, něčím mezi panákem a další knihou, partituroou či plátnem (...),“ konstatuje Šobr (2012).

Nutno podotknout, že již v Murgerově předloze jsou ženské postavy upozaděny a vykresleny jako submisivní a přelétavé. Lze tedy předpokládat, že Kaurismäki v tomto ohledu z předlohy vycházel.

Ačkoli recenze vyznívala spíše kriticky, v závěru hodnotí Šobr (2012) snímek *Bohémský život* jako *divácky vděčný vrchol Kaurismäkiho tvorby*.

Závěrem, všichni recenzenti se věnovali Kaurismäkiho filmovému stylu. Zmiňovali jak pomalé, dlouhé záběry, tak i minimalistické dialogy a emočně chladné hrdiny. Většina recenzentů se však shoduje, že ve zdánlivě banálních situacích vidí hlubší smysl.

Ačkoli všichni vybraní recenzenti zmiňují knižní předlohu, ani jeden ji blíže nerozebírá, ani s ní film nesrovnává. To by se dalo považovat za velkou chybu, neboť recenzenti se v důsledku toho často uchylují ke kritice některých Kaurismäkiho postupů, ačkoli se nezdá, že jedná o pasáže, které režisér převzal od Murgera. Příkladem je kritika ženských postav, které například Michal Šobr (2012) označil jako *pasivní doplněk chlapského kreativního světa*. Takto však ženské postavy vykresluje samotný Murger, kritika Kaurismäkiho tedy není na místě.

První vlna recenzí byla vydána v roce 1992/1993 po premiéře filmu. Druhá vlna recenzí pak přichází v roce 2012, kdy byl v Česku snímek *Bohémský život* reprízován v rámci *Projektu 100*. Všichni recenzenti v závěru hodnotí film kladně.

Závěr

Tato práce se zabývala pařížskou bohémou a jejím mediálním obrazem v tištěných a elektronických médiích. První kapitola se zaměřila na autora, který o pařížské bohémě nejen napsal své nejslavnější dílo, ale také byl její součástí. Henri Murger se protloukal životem stejně jako hrdinové v jeho povídkách *Scènes de la vie de bohème* (v překladu *Ze života pařížské bohémy*). Neměl stabilní rodinné zázemí, trpěl onemocněním zvaným purpura a vydělával si psaním v dětských časopisech a novinách. Jeho známé povídky o pařížské bohémě vycházely pravidelně v kontroverzním časopise *Corsaire*. V roce 1849 se Murger rozhodl vydat povídky knižně. Toto dílo není přesně žánrově vymezeno, nejčastěji je o něm referováno jako o románu, avšak formálně odpovídá spíše povídkovému cyklu. Knižní vydání zajistilo Murgerovi nevídanou popularitu a on tak mohl psát i do serióznějších novin a časopisů. Nebylo mu však přáno, aby si konečně užil to, po čem touží každý umělec – pocit, že je o jeho dílo zájem. Zemřel v pouhých 39 letech na následky svého bohémského života. Dílo *Scènes de la vie de bohème* je považováno za stěžejní dílo francouzské literatury.

Hlavními postavami Murgerova příběhu jsou čtyři umělci – hudebník Schaunard, literát Rudolf, malíř Marcel a filosof Colline. Dále v příběhu vystupují jejich partnerky – Mimi, slečna Viola a Fémie Barvířka. Společně žijí bohémským stylem života v Latinské čtvrti v Paříži, vyčlenění ze společnosti. Peníze vydělávají pouze tak, že tu a tam prodají nějaké své “umělecké dílo”. Většinou ale na zajištění základních potřeb finance nemají. To jim však nevadí, jejich umělecká svoboda je pro ně důležitější než materiální bohatství. Přes všechny nástrahy bohémové, často humorným způsobem, proplovají životem a překonávají překážky, které život v chudobě skýtá. Murger tak romantizuje bohémský život, který je pro mnohé v reálném světě často fatální.

Murgerovými povídkami se inspirovali dva operní skladatelé. Oba byli představiteli uměleckého směru zvaný verismus, oba byli původem z Itálie, oba pojali svá operní díla jinak. Ruggiero Leoncavallo se ve své *Bohémě* snažil více držet předlohy. Převzal jména a charaktery hlavních i vedlejších postav a většinu scén. Naopak Giacomo Puccini převážnou část vedlejších postav opomíná, scény jsou pak inspirovány předlohou velmi volně či z ní vůbec nevychází. Oba skladatelé také zvolili rozdílný konec. Zatímco Murgerova Mimi umírá sama v nemocnici, Pucciniho a Leoncavallova Mimi přichází k Rodolfovi a umírá již v jeho bytě. Puccini dopřál Mimi poslední chvíle se svým

milovaným a rukávník, po kterém toužila. Na druhou stranu Leoncavallo Mimiinu smrt neprodlužuje, krátce poté, co dorazí k Rodolfovi, umírá. Leoncavallova Bohéma tak vyznívá v konečném důsledku mnohem tragičtěji.

Posledním dílem, kterému se věnuje tato práce, je finský film *Bohémský život*. Jeho režisér, Aki Kaurismäki, často zobrazuje ve svých filmech postavy žijící na okraji společnosti, prožívající melancholickou prázdnotu. Murgerovo dílo tak bylo pro adaptaci ideální. Do příběhu vnesl Kaurismäki svůj osobitý filmový styl – dlouhé záběry, minimalistické dialogy a ponuré lokace. Nechybí ani rock'n'rollový koncert a pes, další signifikantní prvky tohoto finského režiséra. Přesná doba, ve které se příběh odehrává, není známa, ale lze podle kulis předpokládat, že se jedná o 80. nebo 90. léta 20. století. Kaurismäki jako jediný z autorů tak přesunul Murgerovy postavy do moderní doby.

V závěrečné kapitole diplomové práce jsem se věnovala samotnému mediálnímu ohlasu všech zmíněných děl.

První zprávy o Murgerově povídkovém cyklu zaznamenáváme až v 90. letech 19. století v souvislosti s uvedením oper. Objevují se zmínky o samotném autorovi spíše nežli recenze knihy jako takové. Například *The Boston Evening Transcript* vydal v roce 1896 detailní medailonek Henriho Murgera. *Baltimore American* zmiňuje *Scény ze života pařížské bohémy* ve své rubrice o novelách. Autor kritizuje romantizaci postav, které za svoje činy nenesou žádné následky. Stejný názor sdílí i autor článku v *The Philadelphia Record*, který upozorňuje na fakt, že Murgerova idealizace bohémského života může u neznalého čtenáře vyvolat spíše fascinaci nežli obavu.

Giacomo Puccini uvedl svoji *Bohému* jako první, a to v roce 1896 v Turínu. Recenze ihned po premiéře byly velmi kritické. Operu recenzenti dokonce pokládali za skladatelův omyl. Kritizovali snahu o originalitu, vyumělkovanost a výběr samotného díla k adaptaci. Státní opera Praha uvedla od roku 2000 celkem dvě inscenace Pucciniho opery. První inscenace režiséra Romana Hovenbitzera se dočkala jedné recenze. Autor kritizoval dějovou i hudební stránku opery. Naopak inscenace režiséra Ondřeje Havelky, která byla poprvé uvedena v roce 2008 a hraje se dodnes, sklidila velký úspěch. Recenzenti oceňují především samotného režiséra a absenci moderních prvků. Názory na dirigenta Ondřeje Lenárdera a orchestru se vcelku liší. Velmi pozitivní ohlasy však sklidil soprán Christiny Vasilevy, která ztvárnila postavu Mimi. *Bohéma* byla uvedena mimo jiné i v Brně nebo Olomouci. K brněnskému představení jsou zmíněny tři recenze. Recenzenti opět chválí

klasické provedení tak, jak ho představil Puccini. Shodují se i v případě orchestru a pěvců. Naopak rozporuplné reakce sklídila scéna a kostýmy.

Ruggiero Leoncavallo uvedl svoji *Bohému* až necelé dva roky po Puccinim. Dobové recenze ukazují, že byla přijata velmi dobře. Recenzenti ocenili veselost, živost a rytmičnost prvních dvou dějství. Ačkoli poslední dvě dějství byla dle kritiků slabší, stále se jednalo o velmi vydařené představení. Ve srovnání s Pucciniho *Bohémou* vychází Leoncavallova *Bohéma* hůře. Dle recenzí postrádá hlubší smysl a vnitřní vášeň. Zatímco Pucciniho kus je přirozený a věrohodný, Leoncavallo se zaměřuje na tragiku a divadelnost. V Čechách byla Leoncavallova opera uvedena v roce 1898, tedy v stejném roce jako v Itálii, a následně v roce 2003. Ve druhém zmíněném roce se opera dočkala aktualizace a můžeme tak pozorovat moderní prvky jako jsou drogy, bezdomovci nebo úmrtí Mimi v podchodu metra. To někteří recenzenti kritizují a jiní naopak chválí. Pozitivní ohlasy sklídilo herecké obsazení.

Pouze kladných recenzí se dočkal Kaurismäkiho film *Bohémský život*. Všichni recenzenti se věnovali samotnému režisérovi a jeho filmovému stylu, který je ve zmíněném filmu velmi výrazný. Ocenili dialogy bez nadbytečné slovní vaty, absenci barev a trefné vystižení bohémského života. Ačkoli jde o velmi pomalý snímek se zdánlivě absurdními situacemi a dialogy, recenzenti v něm spatřují hlubší smysl. Divák se však musí naladit na specifický styl a humor, aby jej mohl ocenit.

Závěrem, s pařížskou bohémou se setkáváme v literatuře, opeře i filmu. Henri Murger své stěžejní dílo o životě pařížské bohémy představil ve 40. letech 19. století. *Bohému* Giacoma Pucciniho uvádějí všechna velká operní jeviště po celém světě dodnes. Film *Bohémský život* je stále připomínán napříč filmovými festivaly. I po více než dvě století později je tedy téma pařížské bohémy stále aktuální.

Summary

This thesis explored Parisian bohemia and its media representation in print and electronic media. The first chapter focused on the author who not only wrote his most famous work about Parisian bohemia but was also a part of it. Henri Murger struggled through life just like the heroes in his short stories, 'Scènes de la vie de bohème' (translated as 'Scenes from the Life of Bohemians'). Without a stable family background, suffering from a disease called purpura, he earned his living by writing in children's magazines and newspapers. His well-known stories about Parisian bohemia were regularly published in the controversial magazine *Corsaire*. In 1849, Murger decided to publish the stories in book form. This work is not precisely defined in terms of genre; it is most often referred to as a novel, but it formally corresponds more to a cycle of short stories. The book publication brought Murger unprecedented popularity, allowing him to write for more serious newspapers and magazines. However, he was not destined to finally enjoy what every artist desires – the feeling that his work is in demand. He died at just 39 years of age due to his bohemian lifestyle. 'Scènes de la vie de bohème' is considered a pivotal work of French literature.

The main characters of Murger's story are four artists – musician Schaunard, writer Rudolf, painter Marcel, and philosopher Colline. Their partners – Mimi, Miss Viola, and Fémie Dyer – also appear in the story. Together, they live in the Latin Quarter in Paris and lead a bohemian lifestyle, isolated from society. They earn money only by occasionally selling some of their "artistic work." However, they usually do not have the finances to meet their basic needs. Yet, this does not bother them; their artistic freedom is more important than material wealth. Despite all the hardships, the bohemians navigate life humorously and overcome obstacles that poverty presents. Murger thus romanticizes the bohemian life, which is often fatal in the real world.

Murger's stories inspired two opera composers. Both were representatives of the artistic movement known as verismo, both were of Italian origin, and both approached the adaptation of their operatic works differently. Ruggiero Leoncavallo in his 'La Bohème' tried to adhere more to the original. He adopted the names and characters of the main and secondary characters and most of the scenes. Conversely, Giacomo Puccini largely omits the secondary characters, with scenes inspired by the original very loosely or not at all. Both composers also chose a different ending. While Murger's Mimi dies alone in the

hospital, Puccini's and Leoncavallo's Mimi comes to Rodolfo and dies already in his apartment. Puccini granted Mimi her last moments with her beloved and the muff she longed for. On the other hand, Leoncavallo does not prolong Mimi's death; she dies shortly after arriving at Rodolfo's. Leoncavallo's 'La Bohème' ultimately turns out to be much more tragic.

The last work this thesis examines is the Finnish film 'Bohemian Life.' Its director, Aki Kaurismäki, often depicts characters living on the fringes of society, experiencing melancholic emptiness in his films. Thus, Murger's work was ideal for adaptation. Kaurismäki introduced his unique film style into the story – long shots, minimalist dialogues, and gloomy locations. There are also a rock'n'roll concert and a dog, other significant elements for this Finnish director. The exact time the story takes place is unknown, but the sets suggest it is the 1980s or 1990s. Kaurismäki is the only author to have shifted Murger's characters to modern times.

In the final chapter of the thesis, I focused on the media response to all the mentioned works. The first reports of Murger's short story cycle are recorded in the 1890s in connection with the introduction of the operas. There were more mentions of the author himself than reviews of the book as such. For example, The Boston Evening Transcript published a detailed profile of Henri Murger in 1896. Baltimore American mentions 'Scenes from the Life of Parisian Bohemia' in its novel section. The author criticizes the romanticization of characters who bear no consequences for their actions. The same opinion is shared by the author of an article in The Philadelphia Record, who points out that Murger's idealization of bohemian life might evoke fascination rather than concern in the uninformed reader.

Giacomo Puccini premiered his 'La Bohème' first in 1896 in Turin. The reviews immediately after the premiere were very critical. Critics even considered the opera to be the composer's mistake. They criticized the attempt at originality, artificiality, and the choice of the work itself for adaptation. Since 2000, the Prague State Opera has staged two productions of Puccini's opera. The first production, directed by Roman Hovenbitzer, received one review. The author criticized both the plot and the musical side of the opera. In contrast, the production directed by Ondřej Havelka, first introduced in 2008 and still performed today, was a great success. Reviewers particularly appreciate the director himself and the absence of modern elements. Opinions on conductor Ondrej Lenárder and

the orchestra vary. However, the soprano Christina Vasileva, who portrayed Mimi, received very positive responses. 'La Bohème' has also been performed in Brno and Olomouc, among others. Three reviews mention the Brno performance. Reviewers again praise the classical rendition as Puccini presented it. They agree on the orchestra and singers. However, the scene and costumes received mixed reactions.

Ruggiero Leoncavallo premiered his 'La Bohème' almost two years after Puccini. Period reviews show that it was very well received. Critics appreciated the cheerfulness, liveliness, and rhythmicity of the first two acts. Although the last two acts were weaker according to critics, it was still a very successful performance. Compared to Puccini's 'La Bohème,' Leoncavallo's version falls short. According to reviews, it lacks deeper meaning and inner passion. While Puccini's piece is natural and credible, Leoncavallo focuses on tragedy and theatricality. In the Czech Republic, Leoncavallo's opera was premiered in 1898, the same year as in Italy, and then again in 2003. In the latter year, the opera underwent an update, and modern elements such as drugs, homelessness, or Mimi's death in a subway underpass can be observed. Some reviewers criticize this, while others praise it. The cast received positive responses.

Only positive reviews were received for Kaurismäki's film 'Bohemian Life.' All reviewers focus on the director himself and his very distinctive film style in the mentioned film. They appreciate the dialogues without superfluous verbosity, the absence of colors, and the accurate depiction of bohemian life. Although it is a very slow film with seemingly absurd situations and dialogues, reviewers see a deeper meaning in it. However, the viewer must tune in to the specific style and humor to appreciate it.

In conclusion, we encounter Parisian bohemia in literature, opera, and film. Henri Murger introduced his pivotal work on the life of Parisian bohemia in the 1840s. Giacomo Puccini's 'La Bohème' is still performed on all major opera stages worldwide. The film 'Bohemian Life' is still remembered across film festivals. Even more than two centuries later, the theme of Parisian bohemia remains relevant.

Seznam použité literatury a internetových zdrojů

Literatura

- ARISTOTELES, 1962. Poetika. 5. vyd. Praha: Orbis, 51 s. ISBN neuvedeno. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/el/phil/podzim2010/DVBKA001/um/Poetika.pdf>
- BÍLEK, Petr A. a Miroslav ČERVENKA, 2003. Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu. Vydání první. Brno: Host, 360 stran; 21 cm. ISBN 80-7294-080-5.
- BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed., 2011. Aki Kaurismäki: světla soumraku. Sv. 2. 1. vyd. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 207 s. ISBN 978-80-87292-13-6.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, 2011. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BURIAN, Karel Vladimír, 1968. Puccini a jeho doba. 1. vyd. Praha: Panton, 122 s. ISBN není uvedeno.
- FIELD, Syd, 2007. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. V Praze: Rybka. ISBN 80-870-6765-7.
- FISHER, Burton D. a Giacomo PUCCINI, 2001. Puccini's La Bohème [online]. 1. vyd. Fla: Opera Journeys Publishing [cit. 2023-11-29]. ISBN 9781930841482. Dostupné z: <https://search-ebscohost-com.ezproxy.is.cuni.cz/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=e000xww&AN=63372&lang=cs&site=ehost-live&scope=site>
- HRABÁK, Josef a Vladimír ŠTĚPÁNEK, 1987. Úvod do teorie literatury. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 272 s. ISBN Váz.
- JIRÁK, K.B., 1985. Nauka o hudebních formách. 6. přepracované vyd. Praha: Panton, 407 s. ISBN neuvedeno.
- MURGER, Henri, 1972. Ze života pařížské bohémy. 1. Praha: Odeon, 264 s. ISBN 01-066-72.
- NEWTON, K. M., 2008. Jak interpretovat text: kritický úvod do teorie a praxe literární interpretace. V Olomouci: Periplum. ISBN 978-80-86624-47-1.
- NOVOTNÝ, David Jan, 2007. Budování příběhu, aneb, Demiurgie versus dramaturgie.

Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1306-2.

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA, 2002. Praktická encyklopedie žurnalistiky. 2., dopl. vyd. Praha: Libri. ISBN 80-727-7108-6.

SEDLÁKOVÁ, Renáta, 2014. Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky. 1. vydání. Praha: Grada Publishing, a.s. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3568-9.

SEIGEL, Jerrold, 1999. Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boudaries of Bourgeois Life, 1830-1930. 2. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 464 s. ISBN 0-8018-6063-6. Dostupné také z:

<https://books.google.cz/books?id=TnUgrSFm1YIC&lpg=PA150&dq=Henri%20Murger%20died&lr&hl=cs&pg=PA47#v=onepage&q&f=false>

SCHOLES, Robert, Marek SEČKAŘ a Robert L. (Robert Leland) KELLOGG, 2002. Povaha vyprávění. Vyd. 1. Brno: Host, 328 s. ISBN 80-7294-069-4.

STÁTNÍ OPERA PRAHA, 2003. Ruggero Leoncavallo: La Bohème [program opery]. Sezona 2002/2003. 1. vyd. Praha: Státní opera Praha, 146 s. ISBN neuvedeno.

STÁTNÍ OPERA PRAHA, 2009. Giacomo Puccini: La Boheme [program opery]. Sezona 2009/2010. Praha: Státní opera Praha. ISBN neuvedeno.

STÁTNÍ OPERA PRAHA, 2016. Giacomo Puccini: La Boheme [program opery]. Sezona 2016/2017. Praha: Státní opera Praha. ISBN neuvedeno.

STEHLÍKOVÁ, Eva, Jan BAŽANT a Alena FROLÍKOVÁ, 2005. Antické divadlo. 1. vyd. Praha: Karolinum, 383 s. ISBN 80-246-1105-8.

ŠTROBLOVÁ, Soňa, 2009. Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa: Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského. ISBN 978-80-86723-73-0.

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ, 2010. Metody výzkumu médií. 1. vydání. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-683-4.

TROJAN, Jan, 1988. Úvod do hudební dramaturgie opery. 1. vyd. Praha: SPN. ISBN neuvedeno.

Periodika

BOSTON EVENING TRANSCRIPT, 1896. Author of La Vie de Bohème. Boston

Evening Transcript. 67., s. 17. Dostupné také z:

<https://books.google.cz/books?id=VsszAAAIBAJ&lpg=PA1&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

BOYESEN, J. G., 1895. The Modern Novel: Its Value as an Educational Factor-Theories. Baltimore American. 78(31512), 11. Dostupné také z:

<https://books.google.cz/books?id=WNtBAAAIBAJ&lpg=PA1&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

CANBY, Vincent, 1992. Kaurismaki's View of Bohemian Life in Paris, Sans Puccini. The New York Times [online]. 42(49114), 14 [cit. 2023-10-23]. Dostupné z:

<https://www.nytimes.com/1992/10/09/movies/review-film-festival-kaurismaki-s-view-of-bohemian-life-in-paris-sans-puccini.html>

CINEMA, 1993. Bohémský život. Cinema: filmový měsíčník [online]. Praha, 1993(9), 22-23 [cit. 2023-10-25]. ISSN 1210-132X. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:f03f3410-f17e-11ec-9e29-5ef3fc9bb22f>

HOLUB, Radovan, 1992. Aki Kaurismäki: Osamělec v baru. Kino [online]. Praha: Československé filmové nakladatelství, 47(18), 12-13 [cit. 2023-10-25]. ISSN 0323-0295. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:985f3640-2f95-11e9-9da6-5ef3fc9bb22f>

MIDGETTE, Anne, 2003. OPERA REVIEW; No, Not That 'Bohème,' The Other One, Outdoors. The New York Times [online]. New York [cit. 2023-07-12]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2003/08/04/arts/opera-review-no-not-that-boheme-the-other-one-outdoors.html>

MÜLLER, Václav, 1899. Opera v Národním divadle roku 1898. Vlast': časopis pro poučení a zábavu. Praha: Družstvo Vlast', 1899(15(7)). Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:21ec0d80-9a1c-11e8-8b19-005056825209>

ŠRAJER, Martin, 2012. Bohémský život. Cinema: filmový měsíčník [online]. Praha, 2012(3), 23 [cit. 2023-10-25]. ISSN 1210-132X. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:ea975470-3938-11eb-95e3-5ef3fc9ae867>

THE GLASGOW HERALD, 1897. Music and the drama. The Glasgow Herald. 115.(237), s. 9. Dostupné také z:

<https://books.google.cz/books?id=k1xEAAAIBAJ&lpg=PA1&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

THE GLASGOW HERALD, 1895. Neuveden. The Glasgow Herald. 113.(145), s. 4.

Dostupné také z: [https://books.google.cz/books?id=xbY-](https://books.google.cz/books?id=xbY-AAAAIBAJ&lpg=PA1&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false)

[AAAAIBAJ&lpg=PA1&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=xbY-AAAAIBAJ&lpg=PA1&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false)

THE PHILADELPHIA RECORD, 1898. The Dramatic World: Henri Murger and His Curious Realm of Bohemia. The Philadelphia Record. (9558), s. 16. Dostupné také z:

<https://books.google.cz/books?id=NM5TAAAAIBAJ&lpg=PA1&hl=cs&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

Bakalářské a diplomové práce

ŠKANDERA, Adam, 2018. Porovnání opery La Bohème R. Leoncavalla a G. Pucciniho. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Vladimír Doležal.

Internetové zdroje

ABEL, S, 1993. GOOD-GIRLS/BAD-GIRLS + GENDER STEREOTYPES IN PUCCINI LA 'BOHEME' [online]. New York: METROPOLITAN OPERA GUILD [cit. 2023-11-29]. ISSN 0030-3607. Dostupné z:

https://cuni.primo.exlibrisgroup.com/permalink/420CKIS_INST/1pop0hq/cdi_webofscience_primary_A1993KC03500011

BONTONFILM CZ, 2022. Banger. In: Bontonfilm [online]. [cit. 2023-11-05]. Dostupné z: <https://www.bontonfilm.cz/banger>

BUKÁČKOVÁ, Monika, 2012. Projekt 100 se v roce 2012 změní. Program se rozdělí po měsících. TopZine [online]. 1 [cit. 2023-10-25]. Dostupné z: <https://www.topzine.cz/projekt-100-se-v-roce-2012-zmeni-program-se-rozdeli-po-mesicich>

CALNAN, Ellie, 2023. Aki Kaurismäki's 'Fallen Leaves' tops Screen's final 2023 Cannes jury grid. Screen Daily [online]. [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: <https://www.screendaily.com/news/aki-kaurism%C3%A4kis-fallen-leaves-tops-screens-final-2023-cannes-jury-grid/5182676.article>

CLEMENTS, Andrew, 2000. Making the best of a bad Bohème. The Guardian [online]. [cit. 2023-07-12]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/culture/2000/nov/04/artsfeatures3>

CROSBY, Niblo, 2001. Henry Murger: La Vie De Boheme. Literary Kicks [online]. [cit.

2023-12-10]. Dostupné z: <https://litkicks.com/HenryMurger/>

DRÁPELOVÁ, Věra, 2008. Havelkova nová Bohéma je víc k dívání než k poslechu. IDnes.cz [online]. [cit. 2023-07-14]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/hudba/havelkova-nova-bohema-je-vic-k-divani-nez-k-poslechu.A081028_181215_hudba_jaz

FDB: Luigi Pirandello, c2003-2023. In: Filmová databáze [online]. [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/179584-luigi-pirandello.html>

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, 2023. Aki Kaurismäki's new masterpiece makes waves at Cannes festival. El País [online]. [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: <https://english.elpais.com/culture/2023-05-24/aki-kaurismakis-new-masterpiece-makes-waves-at-cannes-festival.html>

HAVLÍKOVÁ, Helena, 2008. Bohéma z pohledu s nadhledem. Lidovky.cz [online]. [cit. 2023-07-14]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/domov/bohema-z-pohledu-s-nadhledem.A081027_000063_ln_noviny_sko

HERMAN, Josef, 2003a. Leoncavallova Bohéma z ulice v moderním kabátu [online]. Praha [cit. 2023-07-12]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-leoncavallova-bohema-z-ulice-v-modernim-kabatu-40077974>

HERMAN, Josef, 2003b. Druhá Bohéma zmrazila Pucciniho lyriku. Novinky.cz [online]. Praha [cit. 2023-07-15]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-druha-bohema-zmrazila-pucciniho-lyriku-256877>

HIMALOVÁ, Evelina, 2003. Operu Bohéma zhudebnili dva skladatelé. In: Prague Radio International [online]. [cit. 2023-07-12]. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/operu-bohema-zhudebnili-dva-skladatele-8073053>

HOHENSTEIN, Adolfo, 2023. Poster for La Bohème. World History Encyclopedia [online]. c2009-2023 [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <https://www.worldhistory.org/image/17495/poster-for-la-boheme/>

HOFMANNOVÁ, Karla, 2021. Brněnská La bohème je plná hravosti a poezie. Opera+ [online]. [cit. 2023-07-17]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/brnenska-la-boheme-je-plna-hravosti-a-poezie/>

IMDB, c1990-2023a. La vie de bohème. In: IMDb.com [online]. [cit. 2023-09-26].

Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0035515/>

IMDB, c1990-2023b. La Bohème. In: IMDb.com [online]. [cit. 2023-09-26]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0058982/>

IMDB, c1990-2023c. La vie de Bohème. In: IMDb.com [online]. [cit. 2023-09-26].

Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0006456/>

IMDB, c1990-2023. Bohémský Život. In: IMDb.com [online]. [cit. 2023-09-22]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0105750/>

Internetová jazyková příručka, © 2008–2023. In: Internetová jazyková příručka [online].

Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR [cit. 2023-07-11]. Dostupné z:

<https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=ordonanc>

JANÁČKOVÁ, Olga, 2021. Bohéma v Brně aneb čemu nerozumím. Harmonie [online]. [cit. 2023-07-17]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/bohema-v-brne-aneb-cemu-nerozumim.html>

KADLEC, Michal, 2017. Nezvykle klidná Bohéma. Divábáze.cz [online]. [cit. 2023-07-17]. Dostupné z: <https://divabaze.cz/nezvykle-klidna-bohema/>

KLAUSOVÁ, Martina, 2022. Osudová žena dvou hudebních skladatelů. George Sand okouzila Ference Liszta i Fryderyka Chopina. Classic Praha [online]. Praha, 1 [cit. 2023-02-05]. Dostupné z: <https://www.classicpraha.cz/poznejte-klasiku/svet-klasiky/osudova-zena-dvou-hudebnich-skladatelu-george-sand-okouzila-ference-liszt-i-fryderyka-chopina/>

KOVÁŘÍKOVÁ, Gabriela, 2008. Nejen raciem, ale i srdcem musí režisér uchopit téma.

Deník [online]. 1 [cit. 2023-11-23]. Dostupné z:

https://www.denik.cz/hudba/havelka_rozhovor20081021.html

LANDAZURI, Margarita, 2011. La Bohème. San Francisco Silent Film Festival [online].

[cit. 2023-09-26]. Dostupné z: <https://silentfilm.org/la-boheme/>

LA OPERA, 2017. Laopera.net [online]. c2023 [cit. 2023-12-10]. Dostupné z:

<https://laopera.net/leoncavallo/la-boheme-de-leoncavallo-testa-adorata-mario-del-monaco>

NÁRODNÍ AUDIOVIZUÁLNÍ INSTITUT, 1992. Finna.fi [online]. c2023 [cit. 2023-12-

10]. Dostupné z: https://www.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_138209/Versions

- NÁRODNÍ DIVADLO, 2003. La boheme (Státní opera Praha). Národní divadlo. Online archiv. [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/7031>
- PRESTO MUSIC, c2002-23. Giacomo Puccini: La Bohème – Opera Vocal Score. Prestomusic [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7075364--giacomo-puccini-la-boheme-opera-vocal-score>
- REUTERS, KULTURA, 2023. Tvrdí chlapi nezpívají. Aki Kaurismäki po 12 letech soutěží s filmem v Cannes. Aktuálně.cz [online]. [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/fallen-leaves-kaurismaki-film-cannes/r~46768c60f96d11ed82b7ac1f6b220ee8/>
- SAINTSBURY, George, 1891. Essays on French Novelists. 1. London: Percival and co., 476 s. Dostupné také z: <https://archive.org/details/essaysonfrenchno00sain/page/n1/mode/2up?view=theater>
- ŠIMŮNKOVÁ, Lucie, 2012. RECENZE: Bohémský život. Kaurismäkiho bohéma se směje i pláče v jednom. TopZine [online]. 1 [cit. 2023-10-25]. Dostupné z: <https://www.topzine.cz/recenze-bohemsky-zivot-kaurismakiho-bohema-se-smeje-i-place-v-jednom>
- ŠKÁPÍKOVÁ, Jitka, Dan MORAVEC a Helena PETÁKOVÁ, 2014a. Šalamounský výrok. Český rozhlas Dvojka [online]. [cit. 2023-07-11]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/salamounsky-vyrok-7602706>
- ŠKÁPÍKOVÁ, Jitka, Dan MORAVEC a Helena PETÁKOVÁ, 2014b. Damoklův meč. Český rozhlas Dvojka [online]. [cit. 2023-07-11]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/damokluv-mec-7602661>
- ŠOBR, Michal, 2012. Bohémský život - když dojde kafe, vaří se bramboračka. ČT24 [online]. 1 [cit. 2023-10-25]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1184010-bohemsky-zivot-kdyz-dojde-kafe-vari-se-bramboracka>
- Ústav pro jazyk český AV ČR: Ekvipáž, © 2012–2023. In: Slovníkčeštiny.cz [online]. [cit. 2023-07-11]. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/ekvip%C3%A1%C5%BE/0/21130>
- Ústav pro jazyk český AV ČR: Fiakr, © 2012–2023. In: Slovníkčeštiny.cz [online]. [cit.

2023-07-11]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=fiakr&dotaz=fiaakr&ascii=1>

Ústav pro jazyk český AV ČR: Dragoun, © 2012–2023. In: Slovníkčeštiny.cz [online]. [cit. 2023-07-11]. Dostupné z: https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=dragoun_1

VEBER, Petr, 2021. Latinská čtvrť v Brně. Puccini a Švecová nahlíží do života pařížské bohémy. Klasikaplus.cz [online]. [cit. 2023-07-17]. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/reflexe-2/item/5318-latinska-ctvrt-v-brne-puccini-a-svecova-nahlizeji-do-zivota-parizske-bohemy>

VÍTOVÁ, Eva, 2003. Leoncavallova Bohéma. Harmonie [online]. [cit. 2023-07-12]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/leoncavallova-bohema.html>

WALKER, Andy, 2011. What is bohemian?. BBC [online]. 1 [cit. 2023-02-05]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/magazine-12711181>

Audiovizuální díla

BOHÉMSKÝ ŽIVOT, 1992 [Boheemielämää] [film]. Režie Aki KAURISMÄKI. Finsko, Sputnik OY.

Teze Diplomové práce

SCHVÁLENO

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce									
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:									
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Robotková Martina	Razítko podatelny: <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;"> Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd </td> </tr> <tr> <td>Došlo dne:</td> <td style="text-align: center;">29-09-2022 -1-</td> </tr> <tr> <td>Čj:</td> <td style="text-align: center;">397 Příloh:</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Přiděleno:</td> </tr> </table>	Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd		Došlo dne:	29-09-2022 -1-	Čj:	397 Příloh:	Přiděleno:	
Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd									
Došlo dne:		29-09-2022 -1-							
Čj:		397 Příloh:							
Přiděleno:									
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2021									
Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta: 31920113@fsv.cuni.cz									
Studijní program/forma studia: Žurnalistika/prezenční									
Název práce v češtině: Tři tváře pařížské bohémy a jejich mediální obraz.									
Název práce v angličtině: Three faces of Parisian bohemian and their portrayal in media.									
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023) (diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezí) LS 2022/2023									
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Diplomová práce s názvem „ <i>Tři tváře pařížské bohémy a jejich mediální obraz</i> “ se zaměří na novinové recenze a mediální ohlas uměleckých děl třech různých žánrů, v nichž autoři pracují s námětem pařížské bohémy. Recenze uměleckých děl je jedna ze žurnalistických disciplín, umožňujícím čtenářům tato díla přiblížit. Prvním dílem je román <i>Ze života pařížských bohémů</i> (v orig. <i>Scènes de la vie de bohème</i>) z roku 1851 francouzského spisovatele Henriho Murgera, který se stal předlohou pro další tři zmíněné autory. V druhé řadě se jedná o stejnojmenná operní libreta s názvem <i>Bohéma</i> (v orig. <i>La bohème</i>) italského operního skladatele Giacomoa Pucciniho a Ruggeroa Leovancella. A v neposlední řadě jde o filmový snímek <i>Bohémský život</i> (v orig. <i>La Vie de bohème</i>) finského režiséra a scénáristu Akiho Kaurismäkiho. Stěžejní pro celou práci je Henry Murger, označovaný za prvního bohéma a populizátora pojmu. Jeho román či povídkový cyklus <i>Ze života pařížských bohémů</i> vypráví o životě čtyř pařížských umělců a zachycuje jejich každodenní strasti a slasti. Hrdinové nám ukazují, že ačkoli se rozhodli žít po svém, stále mohou prožít navzdory všem útrapám smysluplný a šťastný život. Murgerův povídkový cyklus se stal předlohou pro operní libreta Giacoma Pucciniho a Ruggera Leovancella s názvem <i>Bohéma</i> . Oba italské operní skladatelé pracovali na libretech současně a uvedli je i v Benátkách ve stejnou dobu. Posledním dílem, jehož námětem je komunita pařížské bohémy, je filmový snímek <i>Bohémský život</i> od finského režiséra a scénáristy Akiho Kaurismäkiho. Ten se odehrává na rozdíl od předchozích příběhů v novodobé Paříži. Černobílý snímek natočil filmař v roce 1992. Nezbytné pro téma je vymezení samotného pojmu bohéma. Bohéma (z fr. <i>bohème</i>) byla chápána jako komunita umělců, kteří žijí nekonvenčním, výstředním životním stylem. Ve společnosti byli vnímáni jako deviantní sociální skupina stojící na okraji společnosti. Dnes je <i>bohém</i> vnímán spíše jako sociální role, již nespjatá s kolektivními aktivitami a anarchismem.									
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Cílem diplomové práce s názvem „ <i>Tři tváře pařížské bohémy a jejich mediální obraz</i> “ bude nabídnout základní poznatky o jednotlivých autorech, pracujících s námětem pařížské bohémy, a ohlasu jejich děl v tištěných a elektronických médiích. Pozornost se bude především upínat na podobnosti a odlišnosti v pojetí tohoto fenoménu v literatuře, opeře a filmu. Práce se zaměří na analýzu jednotlivých děl a charakteristiku daných žánrů. Život pařížských bohémů byl námětem pro čtyři díla, přičemž podkladem pro opery <i>Bohéma</i> a film <i>Bohémský život</i> se stal román z poloviny 50. let 19. století <i>Ze života pařížských bohémů</i> . Autoři tvořili									

<p>v různých časových obdobích a za pomoci různých technik a postupů charakteristických pro dané žánry.</p> <p>Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Úvod – představení práce a jejich cílů 2. Literatura <ol style="list-style-type: none"> 2.1 Henry Murger 2.2 Řeč literatury 2.3 Formální rozbor díla <i>Ze života pařížských bohémů</i> 2.4 Obsahový rozbor díla <i>Ze života pařížských bohémů</i> 2.5 Recenze a kritika 3. Opera <ol style="list-style-type: none"> 3.1 Giacomo Puccini 3.2 Ruggero Leoncavallo 3.3 Řeč opery 3.4 Dramaturgie opery 3.5 Analýza inscenace Pucciniho operního libreta <i>Bohéma</i> 3.6 Analýza inscenace Leoncavallova operního libreta <i>Bohéma</i> 3.7 Recenze a kritika 4. Film <ol style="list-style-type: none"> 4.1 Aki Kaurismäki 4.2 Řeč filmu 4.3 Filmová dramaturgie 4.4 Analýza filmového snímku <i>Bohémský život</i> 4.5 Recenze a kritika 5. Závěr – shrnutí práce a získaných poznatků
<p>Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Henry Murger: Ze života pařížských bohémů (kniha) • Giacomo Puccini: Bohéma (libreto) • Ruggero Leoncavallo: Bohéma (libreto) • Aki Kaurismäki: Bohémský život (film) • Filmové recenze a kritiky z novin a odborných periodik
<p>Metody (techniky) zpracování materiálu: Metoda případové studie, obsahová a komparativní analýza</p>
<p>Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):</p> <ul style="list-style-type: none"> • KAURISMÄKI, Aki a BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. Aki Kaurismäki: světla soumraku. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2011. 207 s. Iniciály; sv. 2. ISBN 978-80-87292-13-6. Monografický sborník textů "AKI KAURISMÄKI. Světla v soumraku" se pokouší osvětlit z různých úhlů pohledu dosavadní dílo stěžejního finského režiséra současnosti – Akiho Kaurismäkiho. Monografie vychází u příležitosti režisérovy retrospektivy na Letní filmové škole v Uherském Hradišti 2011, které se tvůrce osobně zúčastnil. • BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6. Kniha poprvé vyšla v roce 1979 a dokáže oslovit širokou čtenářskou obec svým jasným, přehledným a systematickým výkladem fenoménu filmu. Kniha je doplněna množstvím obrazového materiálu, na němž je probíraná látka názorně předvedena. Čtenáři se nabízí jedinečná možnost porozumět základním tvůrčím filmovým kategoriím, jako jsou kamera, střih, zvuk apod., rozkrýt způsoby vyprávění příběhů, pochopit způsob fungování filmových žánrů atd. • BURIAN, Karel Vladimír. Puccini a jeho doba. Praha: Panton, 1968. Edice přátel hudby. Studie, která se na pozadí lidského a uměleckého portrétu Giacomu Pucciniho, vrcholného představitele operního verismu, snaží vylíčit okolnosti, jež vedly ke zrození tohoto operního stylu, postihnout a

zachytit jeho vývojovou linii a zamyslet se nad jeho hlavními idejemi uměleckými a nad jeho společenskou funkcí. Studie se vedle výrazných italských veristů Mascagniho a Leoncavalla věnuje i velkým zjevům opery té doby, tj. Debussyemu a R. Straussovi, a snaží se sledovat stopu verismu i v současnosti.

- NOVOTNÝ, David Jan. Budování příběhu, aneb, Demiurgie versus dramaturgie. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2007. 234 s. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze. ISBN 978-80-246-1306-2.

Učební text pro studenty žurnalistiky, literární vědy, scenáristiky, divadelní kritiky a pro všechny, kteří chtějí umět uchopit historickou událost, skutečný či vymyšlený příběh a na jeho základě napsat literární dílo. Autor čerpá z přednášek o filmové dramaturgii, které zazněly na FAMU počátkem 90. let 20. století.

- CÍSAŘ, Jan. Základy dramaturgie. 1. vyd. (oba díly v jednom sv.). Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 297 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

Souhrnné vydání obou částí skript teoretika a pedagoga dramaturgie se v první části věnuje základům praktické i teoretické dramaturgie s důrazem na vztah dramatického textu k jevištní interpretaci z hlediska dramatické situace, druhá část nahlíží problematiku jevištního výkladu dramatického textu z hlediska dramatické postavy.

- MURGER, Henry. Ze života pařížských bohémů. Překlad Jan J. Benešovsky-Veselý. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1893. 380 s. Bibliotéka překladů vynikajících děl cizojazyčných; sv. 12.

S neobyčejným humorem, vervou, duchaplností a originalitou vylíčil zde život pařížských studentů, literátů a umělců, kteří neměli dosud štěstí či talent, aby se domohli uznání a postavení.

- GIACOSA, Giuseppe. Bohema: sceny z "Vie de Boheme" od Murgera ve čtyřech dějstvích. Překlad Václav Juda Novotný. Praha: František Šimáček, 1898. 72 s.

Český překlad libreta, jež vzniklo podle populárního románu na pokračování od Henriho Murgera, líčí několik epizod ze života pařížské bohémy v Latinské čtvrti ve 30. letech 19. století. Na jejich pozadí se odvíjí příběh tragické lásky Mimi a Rudolfa.

- LEONCAVALLO, Ruggero. La Bohème: opera o čtyřech dějstvích: premiéra 13. března 2003. Praha: Státní opera Praha, 2003. 146 s. ISBN 80-239-1728-5.

Inscenace Leoncavallovy Bohémy ze Státní opery Praha. Libreto podle románu "Scenes de la vie de boheme" Henryho Murgera o čtyřech dějstvích mělo premiéru 13. března 2003.

- SEDLÁKOVÁ, Renáta. Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky. Vyd. 1. Praha: Grada, 2014. 539 s., [4] s. obr. příl. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3568-9.

Publikace uvádí čtenáře do metodologie a empirického výzkumu sociálních věd, provádí jej jeho jednotlivými etapami a poskytuje vodítka pro případnou samostatnou vědeckou práci v oblasti výzkumu médií. Hlavní snahou autorky je představit nejčastěji užívané postupy ve výzkumech médií a kultury realizovaných v České republice.

- NEWTON, K. M. Jak interpretovat text: kritický úvod do teorie a praxe literární interpretace. V Olomouci: Periplum, 2008. 263 s. ISBN 978-80-86624-47-1.

V osmi kapitolách podává autor stručný, srozumitelný, příklady doplněný výklad hlavních postulatů dominantních směrů literární interpretace, jak se konstituovaly v průběhu dvacátého století (nová kritika, hermeneutika, recepční estetika, marxismus, feminismus atd.). Tyto koncepce kriticky hodnotí a zasazuje do širšího literárněvědného a společenského kontextu.

- ČECHOVÁ, Marie et al. Čeština - řeč a jazyk. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 2011. 442 s. ISBN 978-80-7235-413-9.

V knize je podán výklad jazyka jako systému a jeho užívání v řečové praxi. Publikace není pouze běžnou mluvnicí, její pojetí je širší - zahrnuje i charakteristiku češtiny, její porovnání s jinými jazyky, široce je rozpracovaná problematika slova jako pojmenování i jako tvaroslovné jednotky, věty jako základní formy výpovědi.

- TRAMPOTA, Tomáš a VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. Metody výzkumu médií. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010. 293 s. ISBN 978-80-7367-683-4.

Cílem knihy je seznámit čtenáře s metodami užívanými při výzkumu médií. Svou koncepcí kniha obsahuje jak zásady komerčního výzkumu médií, tak i akademického. Jednotlivé metodické postupy

<p>jsou rozebrány na praktických příkladech z českých médií. Kniha je zároveň praktickým metodickým manuálem pro čtenáře, kteří se výzkumem médií zabývají, nebo se s ním hodlají hlouběji seznámit.</p> <p>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)</p> <p>K tématu dosud nebyly obhájeny žádné bakalářské, magisterské ani doktorské práce.</p> <p>Datum / Podpis studenta/ky</p> <p style="text-align: center;">29.9.2022 /! /</p>

<p>TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:</p> <p>Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:</p> <p>Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:</p> <p>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.</p> <p>Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.</p> <p>Prof. MgA. David Jan Novotný 3.9</p> <p>Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga datum / podpis pedagožky/pedagoga</p>

<p>TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.</p> <p>TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.</p>
--

Seznam příloh



Příloha č. 1: Plakát k premiéře Leoncavallovy opery *La Bohème* (obrázek)¹⁹



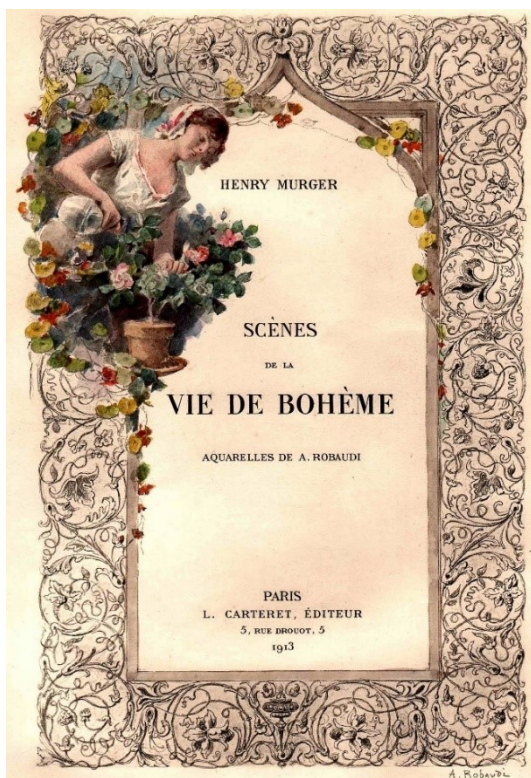
Příloha č. 2: Plakát k premiéře Pucciniho opery *La Bohème* v Turíně (obrázek)²⁰

¹⁹ LA OPERA, 2017. Laopera.net [online]. c2023 [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <https://laopera.net/leoncavallo/la-boheme-de-leoncavallo-testa-adorata-mario-del-monaco>

²⁰ HOHENSTEIN, Adolfo, 2023. Poster for La Bohème. World History Encyclopedia [online]. c2009-2023 [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <https://www.worldhistory.org/image/17495/poster-for-la-boheme/>



Příloha č. 3: Plakát k filmu *Bohémský život* z roku 1992 (obrázek)²¹



Příloha č. 4: Obálka Murgerovy knihy z roku 1912 (obrázek)²²

²¹ NÁRODNÍ AUDIOVIZUÁLNÍ INSTITUT, 1992. Finna.fi [online]. c2023 [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: https://www.finna.fi/Record/kavi.elonet_eloqua_138209/Versions

²² CROSBY, Niblo, 2001. Henry Murger: La Vie De Boheme. Literary Kicks [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <https://litkicks.com/HenryMurger/>



Příloha č. 5: Inscenace Pucciniho Bohémy ve Státní opeře Praha v roce 2008 (foto)²³



Příloha č. 6: Inscenace Pucciniho Bohémy v Janáčkově divadle v Brně v roce 2021 (foto)²⁴

²³ DRÁPELOVÁ, Věra, 2008. Havelkova nová Bohéma je víc k divání než k poslechu. IDnes.cz [online]. [cit. 2023-07-14]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/hudba/havelkova-nova-bohema-je-vic-k-divani-nez-k-poslechu.A081028_181215_hudba_jaz

²⁴ Tamtéž.



Příloha č. 7: Leoncavallova *Bohéma* v moderním pojetí ve Státní operě Praha v roce 2003 (foto)²⁵



Příloha č. 8: Hlavní postavy Kaurismäkiho snímku *Bohémský život* – zprava Rodolfo, Schaunard a Marcel (obrázek)²⁶

²⁵ NÁRODNÍ DIVADLO, 2003. La bohème (Státní opera Praha). Národní divadlo. Online archiv. [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/7031>

²⁶ BOHÉMSKÝ ŽIVOT, 1992 [Boheemielämää] [film]. Režie Aki KAURISMÄKI. Finsko, Sputnik OY. 16:33



Příloha č. 9: Odkaz na Henriho Murgera ve filmu *Bohémský život* (obrázek)²⁷



Příloha č. 10: Mimi sleduje odjíždějící vlak ve snímku *Bohémský život* (obrázek)²⁸

²⁷ Tamtéž. 27:26

²⁸ Tamtéž. 1:14:11

3

LA BOHÈME

BY
GIACOMO PUCCINI

FIRST ACT

IN THE ATTIC

Spacious window from which one sees an expanse of snow-clad roofs, on left a fireplace. A table, a small cupboard, a little book-case, four chairs, a picture easel, a bed; a few books, many packs of cards, two candlesticks. Door in the middle; another on left.

(Curtain rises quickly. Rudolph and Marcel. Rudolph looks pensively out of the window; Marcel works at his painting "The Passage of the Red Sea" with hands nipped with

Allegro vivace ♩ = 108 *ff* *ritando*

cold, and warms them by blowing on them from time to time, often changing position, on account of

the frost.)

CP 115494

Příloha č. 11: část partitury Pucciniho opery *La Bohème* (obrázek)²⁹

²⁹ PRESTO MUSIC, c2002-23. Giacomo Puccini: La Bohème – Opera Vocal Score. Prestomusic [online]. [cit. 2023-12-10]. Dostupné z: <https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7075364--giacomo-puccini-la-boheme-opera-vocal-score>