

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

SCÉNOGRAFIE

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Komplexní scénografické řešení  
opery Leoše Janáčka „ŠÁRKA“**

**Barbora Maleninská**

Vedoucí práce : Mgr. Milan David

Oponent práce: MgA. Dana Zábrodská-Hávová

Datum obhajoby: 7. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

## **Poděkování**

Považuji za svoji milou povinnost poděkovat vedoucí práce Mgr. Milanu Davidovi, MgA. Kateřině Štefkové a Phdr. Vlastě Koubské za odborné a organizační vedení při zpracování této práce.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Komplexní scénografické řešení opery Leoše Janáčka „ŠÁRKA“**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomantky

## **Upozornění**

Využití a uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá operou Leoše Janáčka "Šárka". Mapuje její dosavadní zpracování i kulturně-historické pozadí námětu, snaží se identifikovat možné důvody relativně nízkého povědomí o tomto díle. Těžištěm práce je vlastní komplexní scénografické řešení opery mající za cíl vhodným způsobem zdůraznit specifické rysy Janáčkovy interpretace tématu.

## **Abstract**

This thesis deals with Janáček's opera Šárka. Existing adaptations are mapped and cultural-historical background of the topic is investigated; the thesis aims at identifying the possible causes of lack of wider awareness of this particular Janáček's work.



# Obsah

## Úvodem

1. Stručně o původu mýtu o dívčí válce na našem území
  - 1.1 Počátky Amazonského mýtu
  - 1.2 Odkaz antického Řecka v západoevropské kultuře
  - 1.3 České země jako spojovací článek mezi dvěma kulturami
2. Od Kosmase k Zeyerovi
  - 2.1 Kosmas
  - 2.2 Tak řečený Dalimil
  - 2.3 Václav Hájek z Libočan
  - 2.4 Prokop Šedivý
  - 2.5 Václav Kliment Klicpera
  - 2.6 Josef Kajetán Tyl
  - 2.7 František Palacký
  - 2.8. Julius Zeyer
3. Janáček a Zeyer: dvě totožná libreta či diametrálně odlišné interpretace?
4. Pár slov k vybraným inscenacím
  - 4.1 Seznam všech realizovaných inscenací opery Šárka
  - 4.2 Podrobněji k vybraným způsobům interpretace
    - 4.2.1 První uvedení
    - 4.2.2 Šárka secesní
    - 4.2.3 „Kaširovaná“ klasika
    - 4.2.4 Orgie barev
    - 4.2.5 V původním znění
5. Daleká cesta, čili o samotném procesu tvorby
  - 5.1 Děj opery a jeho interpretace
    - 5.1.1 Seznam postav
    - 5.1.2 Stručné shrnutí děje
  - 5.2. Podrobněji k řešení jednotlivých obrazů
    - 5.2.1 První jednání
    - 5.2.2 Druhé jednání
    - 5.2.3 Třetí jednání
  - 5.3 O charakteru jednotlivých postav a jeho ztvárnění prostřednictvím kostýmu
    - 5.3.1 Sbor bojovnic
    - 5.3.2 Šárka
    - 5.3.3 Sbor vladyků
    - 5.3.4 Přemysl
    - 5.3.5 Lumír
    - 5.3.6 Ctirad
    - 5.3.7 Sbor jinochů a dívek
  - 5.4 Kam se poděl mlat a štít, čili o úloze rekvizity a symbolu

## Závěrem

Seznam zdrojů obrázků

Seznam použité literatury

## Úvodem

Jméno Leoše Janáčka pro nás vždy bylo, je a bude neodmyslitelně spjata s operní tvorbou. Byly to právě opery, které Janáčkově přinesly věhlas nejen u nás, ale po celém světě. Je proto s podivem, že se Janáček opeře začal věnovat poměrně pozdě - první zápisky svědčící o jeho zvýšeném zájmu o operní tvorbu pocházejí až z 80. let 19. století. Roku 1887 se pak rozhodl operu sám zkomponovat. Ideální libreto našel v hudebního dramatu Šárka, které na žádost Antonína Dvořáka sepsal Julius Zeyer.<sup>1</sup>

Zeyer však Janáčkovu žádost o zhudebnění svého textu zamítl.

Janáček se poté ještě několikrát pokoušel ze Zeyera samotné libreto, anebo alespoň svolení ke zpracování původního textu vymámit, poslal mu dokonce již zpracovaný klavírní výtah s vlastnoručně upraveným libretem a doporučením od samotného Antonína Dvořáka, kterému již, mimo jiných, stihl Janáček svou operní prvotinu rovněž zaslat. Fakt, že Janáček svévolně zachází s jeho texty však Zeyera popudil ještě více.<sup>2</sup>

Zda byla Zeyerovou motivací pro odmítnutí Janáčka pouze obava, že vložit svou práci do rukou (alespoň na poli operní tvorby) nezkušeného skladatele, by bylo příliš riskantní, anebo (jak sám v jednom z dopisů Janáčkově naznačuje) ho pouze rozladila skladatelova troufalost, když ještě bez Zeyerova výslovného svolení v práci na opeře pokračoval, nevíme. Tak či onak, výsledkem bylo, že bez požehnání svého duchovního otce, nesměla rozepsaná Šárka opustit šuplík Janáčkovy psacího stolu.

Z něj se na denní světlo opět podívala až o téměř tři dekády později, roku 1918 (tj. 17 let po smrti Julia Zeyera). V té době již světově uznávaný Janáček využil příležitosti a požádal opět o svolení k inscenování Šárky, tentokrát dědice práv na Zeyerova díla (tím byla Česká Akademie císaře Františka Josefa).<sup>3</sup> Zástupci instituce buď nevědouce o starém sporu, anebo s přihlédnutím k reputaci slavného skladatele, k inscenování Šárky svolili.

---

<sup>1</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4. str. 1

<sup>2</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4, str. 2

<sup>3</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4, str. 2

Janáček se tak mohl opět pustit do díla, operu definitivně rozdělil do tří dějství, z nichž první dvě napsal a upravil sám, třetí svěřil do rukou svého žáka, tehdy pětadvacetiletého Osvalda Chlubny.<sup>4</sup>

Roku 1925 se tak Šárka konečně dočkala své premiéry (více o představení viz kapitola 4. *Pár slov k vybraným inscenacím*).

Je zajímavé, že, ačkoli v době Šárčiny premiéry už všeobecně uznávaný Janáček dávno prokázal své nezpochybnitelné mistrovství na poli operní tvorby, jeho prvotina byla jak kritikou, tak publikem přijata spíše vlažně. Tento způsob přijetí se pak po následujících sto let nezměnil. Zatímco Jenůfa či Liška Bystrouška sklízely ovace diváků i kritiky napříč kontinenty, Šárka jako by zůstávala stále opomíjena. Její domácí i zahraniční inscenace by se daly spočítat na prstech jedné ruky a zmínky o ní, vzbuzují u odborníků maximálně úsměv.

Šárka se nehraje, protože „to ani pořádně nejde“. Na otázku proč se mi však dostalo vždy jen lakonického pokrčení rameny „*Já nevím, já to nezkoušel*“.<sup>5</sup>

Jediným způsobem, jak přijít na důvod, proč se Šárka v repertoárech divadel objevuje tak málo, tedy zůstává jen pokus o samotné zinscenování „neinscenovatelné“ opery. A právě procesem hledání vhodného tvaru, způsobu, jak Šárku přivést na jeviště tak, aby si zachovala svou důstojnost bez toho, aby skončila zatěžkána přehnaným patosem, se zabývám ve své bakalářské práci.

Tento text by tak měl být především jakýmsi svědectvím o objevování nového, dosud prakticky „neohmataného“ tvaru, reportáží z neprobádaných končin Janáčkovy operní tvorby, bílých míst na jinak tolik podrobné mapě hudebního dramatu, výpovědí o strastiplné cestě, na níž mi jediným průvodcem bylo výstražné HIC SUNT LEONES. Třebaže jen ti čeští, s bílou hřívou.

---

<sup>4</sup> KRULIŠ Jakub. Janáčková operní prvotina, článek pro Opera plus. <https://operaplus.cz/sarka-janackova-operni-prvotina/>

<sup>5</sup> z besedy s Davidem Radokem, 2016



## 1. Stručně o původu mýtu o dívčí válce na našem území

Pověst o Dívčí válce je nám všem notoricky známa: Po smrti kněžny Libuše převzal vládu v zemi její manžel, kníže Přemysl. Ženy, které se do té doby těšily velmi výrazným privilegiím, jinde nemyslitelným (mohly disponovat vlastním majetkem, samy si volit manžela apod.), cítily, že o svá práva pomalu přicházejí, a počaly se bouřit. V čele revolty proti upevňujícímu se patriarchátu stála Vlasta, schopná vojevůdkyně, která nejen, že burcovala české ženy, ale aby utvrdila vážnost svých slov, nechala si na levém břehu Vltavy vystavět hrádek Děvín.

Muži brali její emancipační snahy na lehkou váhu, dokud nedošlo k prvním ozbrojeným střetům. Nejvýznamnějším z nich byla úkladná vražda jednoho z Přemyslových nejlepších bojovníků. Podle pověsti se Vlastina věrná přívrženkyně Šárka nechala přivázat ke stromu a předstírajíc, že je pouhou obětí řádění zběsilých bojovnic, nechala se udatným Ctiradem osvobodit. Ve vhodný okamžik pak troubením na roh přivolala své družky, a ty Ctirada nemilosrdně ubily. Když se o tomto neštěstí dozvěděl kníže Přemysl, povolal do zbraně všechny své muže, vytáhl na Děvín a všechny vzpurné ženy pobil.

Kde se však pověst vzala a jaké jsou její historické základy?

### 1.1 Počátky Amazonského mýtu

Fenomén žen bojovnic, které se vzpírají zavedenému řádu a přebírají na sebe úlohu mužů se zdaleka netýká jen mytologie české. Tento, možno říci, až archetypální model pověsti můžeme najít již u nejstarších kultur. V odborné literatuře se pro jeho označení užívá pojem „Amazonský mýtus“.

Dle dochovaných záznamů má tato pověst základ v bájně zemi Amazonek, která se údajně rozkládala na jihovýchodním pobřeží Černého moře (na přesném rozsahu amazonské říše se dochované prameny neshodují - mohlo se jednat o menší osadu na břehu řeky Pontu, dle některých se ale táhla od Kavkazu přes území dnešního Turecka až do Libye). Amazonky byly údajně dcerami boha války Arese a bohyně Najadá Harmoniá.<sup>6</sup> Byly to schopné a nelítostné bojovnice, které se s muži scházely výhradně za účelem plození potomků. Děvčátkům býval dle tradice vypálen pravý prs, aby jim nepřekážel při práci s lukem. Chlapci bývali

---

<sup>6</sup> BAHNÍK Václav. Slovník antické kultury. Svoboda. Praha, 1974

buď hned po narození usmrceni, ve výjimečných případech ponechání naživu, aby mohli vykonávat drobné podřadné práce.<sup>7</sup>

Prvním nám známým autorem, který se fenoménem Amazonského mýtu zabýval, byl Homér.<sup>8</sup> Sám pocházel z oblasti dnešního Turecka (tehdy spadajícího pod nadvládu Řeků), můžeme tedy předpokládat, že se s pověstí setkal prostřednictvím ústní lidové tradice tamního obyvatelstva.<sup>9</sup>

## 1.2 Odkaz antického Řecka v západoevropské kultuře

Na kulturní odkaz antického Řecka plynule navázala kultura římská, která s většími či menšími obměnami zachovala a dále předávala odkaz řeckých autorů. Pád Římské říše sice znamenal konec antikizující unifikace po generace předávaných mýtů a pověstí, zdaleka ne však jejich konec. Kupříkladu právě zmíněný Amazonský mýtus můžeme v různých podobách vysledovat prakticky u všech národů románského a germánského společensko-kulturního okruhu, přičemž platí, že čím bližší styky s Římem daný národ udržoval, tím hlouběji je pověst v jeho kultuře zakořeněná (krásným příkladem tohoto fenoménu nám může být německá či severská mytologie, kde se můžeme setkat s tzv. Valkýrami, bájnými bojovnicemi, které dle pověsti procházejí po bitvách bojiště a sbírají duše vojáků a odvádějí je do Valhaly). Vzhledem k odvěké (ať už dobrovolné či vynucené) úzké propojenosti německé a české kultury je logické, že báje o bojovných ženách zdomácněla i na našem území v podobě pověsti *O Dívčí válce*. Díky úzké spřízněnosti s Němci, dané dílem geografickou polohou, dílem historickým vývojem, jsou Češi jediným slovanským národem, který tuto variaci na Amazonský mýtus považuje za nedílnou součást své mytologie.

## 1.3 České země jako spojovací článek mezi dvěma kulturami

Jak se s největší pravděpodobností na našem území zkazka o bojovných ženách ocitla, jsme si tak alespoň stručně nastínili.

Pozastavme se však ještě u samotného prvopočátku mýtu, tedy samotné říše Amazonek. Na základě více či méně relevantních historických záznamů

---

<sup>7</sup> HÉRODOTOS, ŠONKA Jaroslav, BORECKÝ Bořivoj. Dějiny. Academia. Praha, n2004. ISBN 80-200-1192-7

<sup>8</sup> GANČEVA Vička. Na počátku vládla žena. článek pro čas. Koktejl. 2009. [http://www.czech-press.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6745:na-poatku-vladla-ena-sp-114799428](http://www.czech-press.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=6745:na-poatku-vladla-ena-sp-114799428)

<sup>9</sup> HOMÉR, ŠKODA Antonín. Homérova Ilias. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy slovesnost a umění. Praha 1911

můžeme její polohu určit jako území tzv. Malé Asie (tj. dnešního Turecka), která se rozkládá na jižním pobřeží Černého moře.

Tuto teorii detailně rozvádí Hermenegild Jireček v knize *Zkazka o dívčí válce v Čechách*.<sup>10</sup>

Podle Jirečka existuje možnost, že oblíbenost, které se fenomén bojovných žen v českém kulturním prostředí tolik těší, nemusí být dána pouze dlouhodobým vlivem sousední germánské kultury, ale její kořeny sahají mnohem hlouběji, do období před tzv. stěhováním národů (4.-7. století našeho letopočtu), k samotné pravlasti kmene Čechů. O její přesné poloze se do dnešní doby vedou spory a je velmi nepravděpodobné, že by se historikům kdy povedlo najít přesvědčivý důkaz o pravdivosti tohoto tvrzení, obecně se však má zato, že původním domovem kmene Čechů je severní pobřeží Černého moře. Jireček ve své knize pokládá za vysoce pravděpodobné, že se tak Češi mohli do kontaktu s Amazonským mýtem dostat daleko dříve, díky obchodním stykům s okolními národy. Když pak byli Češi ze svého původního území vytlačeni a vydali se hledat nový domov v srdci Evropy, vzali si svou pověst s sebou.

Je-li tato teorie alespoň zčásti pravdivá, je česká kultura zajímavým společensko-historickým úkazem, kdy jeden národ představuje jakýsi korelát „východní“ a „západní“ evropské kultury nebo, chceme-li, jakési pojítka mezi slovanským a románsko-germánským světem.

---

<sup>10</sup> JIREČEK Hermenegild. *Skazka o dívčí válce v Čechách*. Hermergild Jireček. Praha, 1905

## 2. Od Kosmase k Zeyerovi

### 2.1 Kosmas

Podoba samotného mýtu prošla během staletí mnoha proměnami. Prvním dochovaným záznamem o tzv. Dívčí válce je stručný záznam v Kosmově kronice z 12. století. Autor zde zasazuje příběh do období bezprostředně po smrti kněžny Libuše a coby zdroj informací uvádí *senum fabulosa narratione*, tj. bájně vyprávění starců (současné výzkumy zaměřené právě na původ a výklad mýtů a pověstí naznačují, že valná většina domnělého záznamu lidové slovesnosti je s největší pravděpodobností dílem samotného Kosmase<sup>11</sup>). Naznačuje tak, že relevantnost příběhu nelze zcela důvěryhodně ověřit, distancuje se tak od nepřesností či prokazatelných fabulací i případně kontroverzních pasáží svého díla.

Dle Kosmase v té době „*děvy této země dorůstaly ve svobodě beze všeho jařma jako Amazonky; dychtivy jsou zbraně a berouce sobě vůdkyně provozovaly vojenství tak jako jinoši a hleděly si lovu po lesích tak jako mužové.*“<sup>12</sup>

Smělost zdivočelých žen došla tak daleko, že si na levém břehu Vltavy vybudovaly hrad Děvín, na což muži reagovali vybudováním Vyšehradu. Následně došlo k dále nepřilíživě specifikované potyčce, která vyvrcholila dobytím hradu Děvín a následným smírem a nastolením patriarchálního řádu.

### 2.2 Tak řečený Dalimil

O dvě stě let později (tj. 1314) se s novou, rozšířenou verzí mýtu setkáváme v Kronice tak řečeného Dalimila. Její autor tentokrát pověst výrazně rozšiřuje, přidává mnoho detailů a uvádí konkrétní jména i místa, kde se měly jednotlivé etapy sporu odehrávat. Poprvé se zde setkáváme s příběhem „O Ctiradovi o tom pánu“, tj. naší pověsti O Ctiradovi a Šárce. Z celého díla je zřejmé, že „tak řečený“ Dalimil byl velmi pročesky orientovaný. Choval velké sympatie k přemyslovcům a jeho pravděpodobným cílem bylo, mimo zachycení důležitých historických událostí, rovněž rozšířit jakýsi český kulturně-historický základ. Krom toho, že kronika o historii vypovídala výrazně „ve prospěch“ Čechů, byla také na svou dobu neobyčejně čtivá. Stala se tak velmi oblíbenou mezi

---

<sup>11</sup> KARBUSICKÝ Vladimír. *Báje, mýty, dějiny*. Mladá fronta. Praha 1995, ISBN 80-204-0524-0

<sup>12</sup> KOSMAS, BLÁHOVÁ Marie, HRDINA Karel. *Kronika česká*. Československý spisovatel. Praha, 2,012 ISBN 978-80-7459-110-5

českými šlechtici. Ti si často nechávali zhotovit nákladné opisy a není náhodou, že četnost výskytu těchto děl se úměrně zvyšuje v obdobích vyostřených česko-německých sporů. Nejčetnější je tak výskyt opisů pocházejících z přelomu 14. a 15. století, druhému vrcholu popularity se pak kronika těšila v době předbělohorské.<sup>13</sup>

### 2.3 Václav Hájek z Libočan

O nebývale detailní informace pověst o dívčí válce roku 1543 obohatil kronikář Václav Hájek z Libočan. Ten se rozhodl do svého vyprávění zařadit nejen „důvěryhodné“ literární prameny, ale zpracoval i nebývale košatou podobu mýtu, kterou mu během staletí dala ústní lidová slovesnost. Nezanedbatelné množství informací je však dílem neobyčejně bohaté fantazie samotného autora. Pro svou nedůvěryhodnost byla Hájkova kronika napadána již v 18. století zakladatelem vědecké kritiky Gelasiem Dobnerem, který se jal opatřit komentářem (resp. historicky přesným přepisem) latinský překlad kroniky, dostal se však pouze k roku 1198, neboť „*znechutiv si nekritičnost kroniky, v práci ustal*“.<sup>14</sup> (odkaz na „*Wenceslai Hagek a Liboczan Annales Bohemorum*“)<sup>14</sup>

Vymýtit mylné představy o historii zaseté hluboko do podvědomí českého národa dílem Václava Hájka z Libočan si pak vzal za cíl František Palacký při psaní svých Dějin národa českého:

*„Hájek (zemř. 1553) „Apostata“, ježto z utraquismu, ve kterém byl vychován, přestoupil k církvi římské, byl knězem katolickým, mravů pochybných a svědomí málo úzkostlivého, skoro po všechn život svůj potýkal se s představenými svými. [...] Hájkovi dostalo se od stavův úkolu úředního, a v rukou jeho ocitly se prameny velmi důležité. Bylo mu uloženo napsati dílo spíše polemické nežli historické; když práce jeho byla skončena (1539), prohlédla ji komisse censurní, která nelítostně vymazala všecka místa podezřelá. Ostatně na tom mu nezáleželo. Pravda byla nejmenší starostí jeho. Celý dějezpyt a dějepis český nezná většího škůdce nad muže tohoto, který dav se do spisování obšírné kroniky české, jal se neslýchanou nestoudností nejen vymýšleti a na drobnu líčiti dle zdání svého příběhy nebývalé, ale i podkládati jim za prameny spisy rovněž smyšlené a od nikoho, ani od spisovatele samého nevídané. A toto veliké pásmo*

<sup>13</sup> DALIMIL, JIREČEK Josef: Dalimilova kronika. Národní klenotnice, sv. 31. ELK, Praha, 1948

<sup>14</sup> JAROLÍMKOVÁ Stanislava. Co v průvodcích o Praze nebývá 2 aneb 162 pražských zajímavostí. Motto. Praha, 2012. ISBN 978-80-7246-598-9

*lží a klamů chytře ukrytých, za kteréžto my na místě spisovatelově styděti se musíme, podáno jest národu našemu za pravou kroniku roku 1541, a za takovou přijato a přijímá se bohužel ode mnohých až podnes! Kalem Hájkovým naprzněny zůstaly potom více méně pohříchu všechny kroniky české.“<sup>15</sup>*

Kronika tak možná není zcela relevantním podkladem pro bádání historiků, po stránce literární je však velmi cenná. Hájkovo vyprávění je v mnoha ohledech velmi podrobné a, krom nám již známým aktérům bájně vády, nám odhaluje i osudy mnoha dalších postav, které byly inspirací pro epické romány autorů pozdějších.

## **2.4 Prokop Šedivý**

Dílem Václava Hájka z Libočan se pak roku 1792 nechal inspirovat pražský dramatik Prokop Šedivý. Není náhodou, že dalším z autorů, o kterých se zmiňuji, je literát působící až na přelomu 18. a 19. století. Tento více než dvě stě let dlouhý skok na naší pomyslné časové ose je už sám o sobě velmi výmluvnou výpovědí o tom, jak velkému zájmu se daných letech česká mytologie, potažmo česká kultura vůbec, těšila. Jak už jsem naznačila výše, konec šestnáctého a počátek sedmnáctého století byl obdobím zvýšeného národnostního citění. České stavy, hlásící se k nově vzniknuvší protestantské církvi se ostře postavily proti rostoucímu vlivu Habsburků (jejichž mocenské postavení bylo vždy velmi úzce spjato s církví římskokatolickou) na českém území. Tento spor vyvrcholil roku 1618 tzv. Třetí pražskou defenestrací, jež vešla do dějin jako symbolická jiskra, která dala vzplanout ničivému celoevropskému konfliktu, který, ač nám notoricky známý jako Třicetiletá válka, pro české stavy skončil již roku 1620 drtivou porážkou v bitvě Na Bílé hoře. Svatá říše římská v čele s Habsburskými panovníky tak definitivně utvrdila svou svrchovanost nad českými zeměmi. Buřiči a jiné nepohodlné osoby, tj. čeští šlechtici, učenci a literáti, byli popraveni či donuceni k emigraci. To mělo za následek citelný úpadek zájmu o českou kulturu, a tedy i stagnaci na poli literární tvorby inspirované českou mytologií. Na konci osmnáctého století počíná Evropa jakousi renesanci národního uvědomění. Fenomén reorganizace kulturně-společenských poměrů a jistá forma jejich uvolnění se nevyhnula ani českým zemím. Dochází k liberalizaci zákonů týkajících se náboženského vyznání (roku 1781 vydává Josef II. Toleranční patent) a výraznému nárůstu národního citění. To vedlo k potřebě oživit českou

---

<sup>15</sup> PALACKÝ, František. Dějiny národu českého I. Odeon. Praha, 1968

národní identitu se vším všudy, tedy vzkřísit nejen skomírající český jazyk, ale redefinovat i její základy kulturně-historické. Nově se vzcházející národ potřeboval postavit legitimitu své existence na silných základech, mezi které patří kupříkladu právě národní mýtus. Ten se tak stal inspirací pro velké množství literárních počinů, mimo jiné i románovou povídku Prokopa Šedivého *Amazonky aneb děvčí boj v Čechách pod správou rekyně Vlasty*.

Šedivý si vzal za cíl pozvednout úroveň českého jazyka a dokázat svým čtenářům, že čeština je plnohodnotným jazykem plně způsobilým k vyprávění nejen jarmarečních historek, ale i vznešených rytířských eposů.

Samotné literární dílo pak toto tvrzení velmi výmluvně dokazuje: jedná se o plnohodnotný román s naturalistickými prvky, který dopodrobna líčí nejen „fyzické“ okolnosti příběhu, ale i vnitřní pochody jeho protagonistů. Ti jsou přitom pojeti jako komplexní charaktery s jasnou motivací. Po smrti kněžny Libuše se její blízká přítelkyně Vlasta jala převzít místo na trůně a své postavení stvrdit sňatkem s Přemyslem. Ten však její žádost o ruku odmítl a zhrzená Vlasta se rozhodla nejen vydobýt zpět pevné postavení žen, ale především pomstít své zlomené srdce. Následují velmi podrobné, zároveň však stále čtivé popisy jednotlivých etap bojů, například vyplenění statku Přemyslova oblíbeného vladky Motola, nejrůznější peripetie při stavbě a obléhání hradu Děvína či způsoby (často velmi brutální), jakými Vlasta verbovala mladé bojovnice nebo bránila těm stávajícím v dezerci.

Velmi zajímavá je pasáž, kdy Vlasta při jedné ze svých náborových akcí potkala Ctirada a okamžitě se do něj zamilovala. Ctirad zprvu Vlastiny sympatie oplácel, o všech Vlastiných plánech a nelitostných praktikách však informoval Přemysla. Ten Ctirada velmi důrazně varoval před případným sňatkem s Vlastou. Ctirad dal na Přemyslovu radu a vztah ukončil. Již podruhé zhrzená Vlasta pak nastražila na Ctirada léčku v podobě nám již dobře známé sličné bojovnice Šárky. Ta se nechala svázat a se džbánem medoviny u nohou a rohem kolem krku čekala, až bude kolem projíždět Ctiradova družina. Jsouc poté osvobozena, dala všem Ctiradovým mužům napít pochybného nápoje a jednomu z nich pak by zatroubil na roh. Tím dala znamení svým spolubojovnicím ukrytým v houští.

Novinkou na poli české variace na Amazonský mýtus je velmi detailní popis Vlastiných sadistických praktik při Ctiradově popravě. Děvy údajně odtáhly Ctirada naproti Vyšehradu, tak, aby měli muži na celou scénu dobrý výhled.

Zaživa vyrvaly nebohému bojovníku srdce z těla a jeho mrtvé tělo pak vpletly do kola.<sup>16</sup> Tato pasáž byla později inspirací pro sugestivní závěr Zeyerova Ctirada.

## 2.5 Václav Kliment Klicpera

Dalšího okamžiku „na výsluní“ pozornosti předních českých autorů se pověst o dívčí válce dočkala během národního obrození. Již při pohledu na nadpis této kapitoly, tj. jméno předního českého dramatika Václava Klimenta Klicpery, je jasné, že způsob zpracování amazonského námětu prodělal v tomto období dvě velmi výrazné změny. Tou první je posun od epické tragedie k jaksi prostší, o to však masám přístupnější frašce. Druhou pak je změna literárního druhu, vůbec poprvé se zde setkáváme s pověstí o dívčí válce v podobě dramatu.<sup>17</sup> Posun zaznamenáváme také co se týče období, do kterého autor děj svého díla zasadil. Jeho *Ženský boj* (sepsán patrně 1827) se již neodehrává na úsvitu českých dějin v Praze, ale ve 12. století v malé vesnici kdesi na úpatí Krkonoš.

Děj otevírá nehoda při kácení stromů: Muži nedopatřením porazí strom, v jehož koruně hnízdil dudek. Místo práce celé dopoledne rokují nad možnými následky a různými výklady tohoto zlého znamení. Při tom je přistihne Božena, žena váženého soudce Storoha a obviní je z toho, že muži si nehledí práce a ta tak všechna leží na ženách. Dále se události vyvíjejí podle nám již notoricky známého mustru: Ženy se distancují od svého podřadného postavení, odejdou od mužů a postaví si dokonce improvizované stanoviště na nedaleké hoře Sněhovce, odkud Božena řídí všechny bojové operace. Následuje několik zábavných dějových peripetií, veskrze různých variací na téma *kterak lité štěkny zamezily té které dívce v dezerci* či *jakými způsoby se snažily muže obelstít* (motiv Ctirada a Šárky je zde, bohužel, zmíněn pouze okrajově a není dále rozveden, ženštiny se pouze dohadují, která z nich by měla bájnou Šárku představovat). Pozoruhodnou novinkou oproti předchozím zpracováním mýtu je pak přidání postavy Krakonoše, coby jakési vyšší instance. Krakonoš (ač ve skutečnosti jeden z přestrojených protagonistů) vstupuje na závěr mezi oba zneprátelené tábory a promlouvá jim do duše. Následně se muži s ženami smíří a všichni opět zaujmou své původní postavení.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> NOVOTNÝ Miloslav, ŠEDIVÝ Prokop. České Amazonky aneb Děvčí boj v Čechách pod správou rekyně Vlasty (Podle Hájkovy kroniky sepsáno od Prokopa Šedivého). ELK. Praha, 1947

<sup>17</sup> MACHÁČKOVÁ Jiřina Jitka. Amazonský mýtus v české literární a hudební tvorbě během 19. století. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity; Ústav hudební vědy. Brno, 2013

<sup>18</sup> KLICPERA Václav Kliment. Ženský boj: veselohra ve dvou dílech. Dilia. Praha, 1961



## 2.6 Josef Kajetán Tyl

Klicperovo drama pak o pár let později s autorovým svolením přepracoval Josef Kajetán Tyl. Mnohé pasáže ponechal v původním znění, jiné zkrátil či lehce pozměnil a doplnil o hudební čísla. Největší změnou prošel patrně konec hry, kde se o ukončení bojů nezasadil Krakonoš, nýbrž muži, když se jim za pomoci lsti povedlo ženy na kopci obklíčit, vyhladovět a následně nalákat na koláče rozeseť v trávě pod ním. Vzpurné děvy pak byly lapeny do sítě a ponechány, aby své muže prosily o odpuštění.<sup>19</sup>

## 2.7 František Palacký

V přímém rozporu s vulgarizujícími tendencemi v dílech pánů Klicpery a Tyla byl postoj, který k mýtu zaujal František Palacký. Již v kapitole věnované kronice Václava Hájka z Libočan jsme se měli možnost přesvědčit o tom, Palacký bral svou roli zprostředkovatele českých dějin širšímu publiku velmi vážně. Ve svém úctyhodně rozsáhlém díle Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě se o fenoménu dívčí války zmiňuje skutečně akurátně, zato však se strohostí, která čtenáře dychtivého po možných odpovědích na tajemstvími opředený mýtus spíše zabolí:

*„Těžko jest rozhodnouti, zdali pověst tato má který a jaký základ dějinný; i vždy bychom jej vyhledávali raději v jednotlivém nějakém odboji Vlasty a přátel jejích proti Přemyslovi nežli v nepřirodném vzbouření se jednoho pohlaví proti druhému. Pravdě však více se podobá, že již i samé pouhé jméno „zbořeného Děvína“ podalo plodné fantasii národu našeho první látku k pověsti, které nejstarší náš kronikář jen několika neurčitými slovy lehce dotknul, pozdější pak, na způsob románopisců, teprv množstvím nových podrobností vylíčiti se snažili.“<sup>20</sup>*

## 2.8 Julius Zeyer

Roku 1878 se o amazonské téma začal zajímat autor pro tuto práci klíčový, tedy český básník a dramatik Julius Zeyer. Autor sám tvrdí, že na myšlenku sepsat hrdinský epos na motivy nejstarší české historie, jej přivedla sázka s Jaroslavem Vrchlickým při procházce stejnojmenným údolím:

---

<sup>19</sup> MACHÁČKOVÁ Jiřina Jitka. Amazonský mýtus v české literární a hudební tvorbě během 19. století. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity; Ústav hudební vědy. Brno, 2013

<sup>20</sup> PALACKÝ, František. Dějiny národa českého I. Odeon. Praha, 1968

*„Šli jsme jednou s Vrchlickým procházkou a mluvili jsme o Šárce. Umluvili jsme se, že napíšem každý z nás Šárku, že nebudem už spolu o tom předmětu mluvit, že si nic nepovíme druh druhu o pojmutí a že se navzájem překvapíme hotovou básní. A tak se stalo. Vrchlický napsal Šárku a já Ctirada.“<sup>21</sup>*

Práce na Ctiradovi poté Zeyera inspirovala k sepsání celého „kruhu epických básní“ *Vyšehrad*. Zeyer často s neskryvanou nadsázkou tvrdil, že inspirací pro Ctirada mu byly především dojmy, které načerpal při procházkách skvostnou českou přírodou a epický fantaskní nádech i formu hrdinského eposu mu dala dílu už jeho samotná podstata, tedy hrdinské skutky reků naší dávné historie, skutečnost je však poněkud jiná.<sup>22</sup> Zeyer připodobňoval zcela vědomě jednotlivé postavy svého *Ctirada* k již existujícím mytologickým hrdinům. Čerpal přitom z eposů a bájí, jejichž původ můžeme stopovat doslova "napříč kontinenty". Kupříkladu bájný hrdina Trut, který údajně zanechal svou zbroj u nohou mrtvé kněžny, je obdobou bojovníka Trita známého z nejstaršího indického "hymnického eposu" *Rgvéda*.<sup>23</sup> Sám Ctirad je pak synem člověka a polednice, jeho "polobožský" původ tak můžeme vnímat jako jasný odkaz na slavné eposy antického Řecka.<sup>24</sup> Je tedy zřejmé, že cílem Julia Zeyera bylo spíše mýtus vytvořit, nežli zaznamenat.

---

<sup>21</sup> ZEYER Julius, VOBORNÍK Jan. Spisy Julia Zeyera XXXV. Česká grafická akciová společnost. Praha, 1907

<sup>22</sup> KŘIŠŤANOVÁ Dita: Historický mýtus v díle Julia Zeyera. Univerzita Karlova v Praze. Praha, 2013

<sup>23</sup> ZEYER Julius, VOBORNÍK Jan. Spisy Julia Zeyera XXXV. Česká grafická akciová společnost. Praha, 1907

<sup>24</sup> MAZLOVÁ Anna. Zeyerova a Janáčkova Šárka. Moravské muzeum. Brno, 1969

### 3. Janáček a Zeyer: dvě totožná libreta či diametrálně odlišné interpretace?

Jak již bylo řečeno v úvodu, mladý Janáček měl o operu jen pramalý zájem. Původním předmětem zkoumání mladého skladatele byla především hudba liturgická. Není divu, Janáčkově se totiž hudebního vzdělání dostalo nejprve v klášterní škole a po absolvování reálky a učitelského ústavu v Brně odešel studovat varhanickou školu v Praze (z té byl však záhy vyhozen údajně pro nevybíravou kritiku mše, jejímž autorem byl sám ředitel ústavu)<sup>25</sup>. Do středu Janáčkovy zájmu se opera dostává až roku 1884, kdy bylo v Brně založeno Prozatímní české divadlo (od roku 1894 pak zvané Národní divadlo v Brně), jehož programem bylo uvádění původních českých dramát a to jak činoherních, tak hudebních. Tentýž rok pak začal Janáček vydávat časopis *Hudební listy*, kde sám vedl rubriku zaměřenou na českou operu v Brně. Zde se mimo jiné věnoval detailnímu rozboru Wagnerovy opery *Tristan a Isolda*.<sup>26</sup> To patrně podnítilo jeho zájem o hudební drama na motivy mytických eposů a bájí všeho druhu. K vlastnímu pokusu podobnou operu napsat už pak byl jenom krok.

Ze skladatelových osobních zápisků víme, že konkrétní námět pro svou operu dlouhou dobu hledal. Až roku 1887 začala v *České Thalii* vycházet na pokračování *Šárka*, hudební drama z pera Julia Zeyera. Toho si povšiml stálý dopisovatel tohoto časopisu a Janáčkův dobrý přítel Karel Sázavský a skladatele na nové libreto upozornil. Janáčkově se text zalíbil a neprodleně na něm začal pracovat.<sup>27</sup>

Původnímu Zeyerovu textu se dostalo mnohých škrťů a přepisů. K hlavním škrťům dochází patrně především za účelem zestručnění děje a vynechání pro Janáčka nepodstatných podrobností (Janáček například vyškrtává dlouhý monolog Lumíra v prvním dějství<sup>28</sup>), které by mohly uškodit jeho srozumitelnosti. Škrty v rámci jednotlivých veršů jsou pak spíše výsledkem potřeby úprav textu pro dosažení požadovaného množství slabik apod. (to se týká především vkládání nebo naopak vyškrtávání nejrůznějších zvolání, například původní replika

<sup>25</sup> VOGEL, Jaroslav. Leoš Janáček. Academia. Praha, 1997. ISBN 80-200-0621-4

<sup>26</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. *Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah*, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

<sup>27</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. *Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah*, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

<sup>28</sup> ZEYER Julius. DRAMATICKÁ DÍLA II. *Stará historie/Sulamit/Šárka*, Česká grafická unie a.s.. Praha, 1941

z druhého dějství „Co dumáš, ó, Šárko“ byla zkrácena na „Co dumáš, Šárko“; muzikolog Miloš Štedroň se ve své práci *Janáček a Zeyerův verš v opeře Šárka* domnívá, že v rámci kompozice celého díla se může jednat o důkaz, že Janáček buď zcela nevnímá anebo úmyslně ignoruje Zeyerovy snahy o zachování čistého jambického verše<sup>29</sup>, což následně mohlo být jedním z dílčích důvodů, proč Janáčková práce Zeyera tolik popudila).

První verzi Šárky Janáček dokončil za (při své vytíženosti až neuvěřitelných) necelých 6 měsíců a počátkem srpna roku 1887 zaslal své dílo v podobě klavírního výtahu k posouzení Antonínu Dvořákovi.<sup>30</sup>

Povzbuzen Dvořákovým údajně kladným hodnocením<sup>31</sup>, jal se Janáček požádat o svolení k další práci na opeře požádat samotného autora libreta Julia Zeyera. K Janáčkovu velkému zklamání se mu však dostalo pouze následující odpovědi:

*„Velectěný pane!*

*Jest mi velmi líto, jest-li Vám to bude nepříjemné, ale nemohu k tomu svolit, abyste hudbu k mé „Šárce“ komponoval. Mám velmi vážné příčiny, věřte.*

*Ostatně nesete sám trochu viny v té věci. Dovolte mi, abych Vám řekl, že jste se měl snad přece dříve u mne poptati, než jste rozvrh své opery na můj text do světa poslal. [...] Odpusťte, způsobuji-li Vám nepříjemný snad okamžik, pomněte, že jste si ho způsobil též. [...]"<sup>32</sup>*

Janáček se však po prvotním nezdaru nevzdal a v listopadu roku 1887 se Zeyera pokusil kontaktovat znovu, jako argument připojil nově upravenou verzi klavírního výtahu spolu s opětovným ujištěním, že má plnou podporu Antonína Dvořáka. Není patrně třeba dodávat, že Zeyerova odpověď byla tentokrát již náležitě ostrá:

---

<sup>29</sup> ŠTĚDRŮ Miloš. *Janáček a Zeyerův verš v opeře Šárka*. Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. Brno, 1981

<sup>30</sup> JANÁČEK Leoš, ZHRÁDKA Jiří. *Šárka - opera o třech jednáních*; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

<sup>31</sup> JANÁČEK Leoš, ZHRÁDKA Jiří. *Šárka - opera o třech jednáních*; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

<sup>32</sup> Přepis korespondence Leoše Janáčka s Juliem Zeyerem, Janáčkův archiv Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, Brno. převzat z JANÁČEK Leoš, ZHRÁDKA Jiří. *Šárka - opera o třech jednáních*; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

*„Velectěný pane!*

*Zdá se, že jste první moje psaní neobdržel a nastává mi tedy povinnost velmi nepříjemná Vám ještě jednou ohlásiti, že nesvoluji, abyste mé „Šárky“ za text ke své opeře použil. [...] O nadání Vašem nemám zajisté nejmenší pochybnosti.*

*Ale musím Vám upřímně říci, že Vaše jednání není správné. Zaujímáte mylné stanovisko, myslíte, že každý ten ubohý básník jest blažen, když se některý skladatel nad jeho básní smiluje. Může nejspíše být rád, když se mu to „dodatečně“ (jak píšete) oznámí. [...]*

*Jistě nutno mi dodat, že se buď p. Dvořák nebo Vy mýlíte. Nenabízel jsem ani jemu ani nikomu jinému svou „Šárku“. Vybídl mě prostřednictvím prof. Sládka, abych mu napsal text k opeře. Rád vyhověl jsem jeho přání. Nesouhlasil s mými pohledy v opeře, text můj se mu nelíbil a tedy „Šárku“ nekomponoval. [...]*

Z tohoto dopisu vyplývá, že Janáčková troufalost nemusela být jediným důvodem, proč mu Zeyer odmítl svolení ke komponování Šárky vydat. Popudila jej s největší pravděpodobností i skutečnost, že Antonín Dvořák, pro kterého své hudební drama zjevně psal (ačkoli žádné přímé důkazy o tom, že by Dvořák o sepsání dramatu žádal, nemáme), o libreto neměl zájem a nadto jej ještě ponoukl jinému, neznámému skladateli. Ačkoli Zeyer sám říká, že „*to mu* (tj. Dvořákovi) *za zlé míti přece nemohl a zůstali jsme dobrými přáteli*“<sup>33</sup>, odmítnutí textu, ke kterému měl ke všemu patrně hluboký citový vztah (mějme na paměti, že operní verze Šárky vychází z jednoho ze Zeyerových vrcholných děl, epické básně *Ctirad*), jistě zasadilo nemalý políček do tváře básníka ega.

Osobně mám zato, že jedním z důvodů mohla být i Janáčková samotná interpretace látky. Ačkoli například muzikolog Vladimír Helfert uvádí, že „*v prvním znění* (klavírního výtahu) *se uplatňuje schematismus wagnerovské motivické práce*“<sup>34</sup>, už pouhé výše zmíněné škrty, které Janáček provedl s cílem vycizelovat dějovou linku a oprostít ji o zbytečné „upovídání“ a „nabubřelost“,

<sup>33</sup> Přepis korespondence Leoše Janáčka s Juliem Zeyerem, Janáčkův archiv Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, Brno. převzat z JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

<sup>34</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

svědčí o tom, že Janáček nechápal (tak jako Zeyer) Šárku jako výpravné epické drama, které by mělo být zpracováno s náležitou pompou po vzoru Wagnerova *Prstene Nibelungů* či *Tristana a Isoldy* jako „masivní“ dechberoucí tříhodinový operní „kolos“, ať už po stránce textové či hudební. Už při zpracovávání vůbec první opery se u Janáčka projevují (ačkoli zatím jen nesměle) tendence k jisté míře komornosti, inklinace k důrazu na individualitu a psychologii hlavní hrdinky (tyto znaky jsou typické pro Janáčkovy pozdější opery *Jenůfa* a *Věc Makropulos*) bez zbytečných příkras. Vždyť i celá, dopsaná a plně instrumentovaná verze opery z roku 1925 má všehovšudy pouhou hodinu. Pro tuto svou domněnku nemám žádné přímé důkazy v podobě Zeyerových dopisů či jiných záznamů jakéhokoli prohlášení na toto téma, mám však za to, že minimálně vzhledem k tomu, v jakém duchu psal svůj výpravný epos *Ctirad*, představoval si pro jeho zhudebněnou verzi patrně cosi „honosnějšího“, ctícího více zřetelnou inspiraci výpravnými bájemi germánskými.

## **4. Pár slov k vybraným inscenacím**

Víme již, že mnoha plnohodnotných jevištních zpracování se Šárka zatím nedočkala, o to však cennější a zajímavější jsou počiny těch několika odvážných, kteří se záhadnou auroou „neinscenovatelnosti“ Janáčkovy operní prvotiny nedali odradit.

### **4.1 Seznam všech realizovaných inscenací opery Šárka**

1925: Brno, Divadlo Na Hradbách

1938: Olomouc, Městské divadlo Olomouc

1958: Brno, Státní divadlo Brno

1978: Ostrava, Divadlo Zdeňka Nejedlého

2002: Oxford, Garsington opera house

2009: Benátky, Teatro La Fenice

2010: Ostrava, Divadlo Antonína Dvořáka

2010: Brno, Reduta

2013: Sevilla, El Teatro de La Maestranza de Sevilla

## 4.2 Podrobněji k vybraným způsobům interpretace

### 4.2.1 První uvedení

Premiéra: 11. listopadu 1925 Brno, Národní divadlo

Režie: Ota Zítek

Dirigent: František Neumann

Scéna a kostýmy: Vlastislav Hofman



Obrázek 1.  
*Šárka, Národní divadlo Brno, 1925 - III. jednání, návrh scény*

Historicky první uvedení Janáčkovy operní juvenilie si, dle dochovaných pramenů, sám autor nechal ujít, neboť byl v té době již plně zaneprázdněn prací na své nové opeře *Její Pastorkyňa*.<sup>35</sup> To jakoby už samo o sobě předesílalo, jaký bude Šárčin osud v následujících letech. Její inscenace v průběhu 20. století totiž můžeme spočítat na prstech jedné ruky.

Záznamů o vizuální podobě inscenace není mnoho. Z dochovaných návrhů Vlastislava Hoffmana ale můžeme soudit, že autorovým cílem bylo vytvoření expresivního, dynamického prostoru, který stále hluboce respektuje historický kontext dramatu. Na obrázku vidíme scénu pro závěrečné třetí jednání. Je zajímavé, že ačkoli celek působí jako kompaktní obraz podávající nám jasnou zprávu o tom, že se nacházíme na nádvoří ranně středověkého opevněného

<sup>35</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. *Šárka - opera o třech jednáních*; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4



hradiště, jednotlivé prvky, ze kterých se scéna skládá, dobovému kontextu vůbec neodpovídají.

Kulisy jsou stylizovanou podobou blíže neurčeného opevnění z masivních kamenných bloků podpírajících dřevěný architráv zdobený dekorativní vlnovkou, motivem majícím zřejmě za úkol evokovat dávnou „pohanskou“ estetiku a především propojovat jednotlivé architektonické prvky přítomné na scéně. Stejný vzor se opakuje na hlavicích sloupů, představujících patrně vchod do chrámu. Tato stavba by se pak dala nejlépe připodobnit k antickému chrámu dórského období. Celou scénérii pak lemuje kubizující portál, prvek v tomto období pro Hofmana příznačný. Žádný z těchto prvků se tedy nikterak nepodobá původním reáliím z doby, kdy se příběh odehrává, scéna však přesto působí velmi kompaktním, přirozeným dojmem.

Hodnotit představení jen na základě návrhu však lze jen velmi těžko. Dochovaná fotografie kostýmu nám říká, že se patrně nejednalo o zpracování nijak skandální: herečka je oděna do bílé řízy přepásané koženým opaskem, přičemž v ruce třímá nikterak nestylizované rekvizity vycházející z všeobecně přijímané představy o oděvu a nástrojích západních Slovanů raného středověku.

#### 4.2.2 Šárka secesní

Premiéra: 7. 5. 1978, Divadlo Zdeňka Nejedlého v Ostravě  
(dnes Národní divadlo moravskoslezské)

Režie: Ilja Hylas

Dirigent: Miroslav Kolář

Scéna a kostýmy: Otakar Schindler



Obrázek 2.  
*Šárka, III. jednání, Šárka u Ctiradovy pohřební hranice*

Můžeme-li úspěch představení soudit na základě počtu repríz, pak je (s rekordními osmnácti uvedenými) jednou z nejúspěšnějších inscenací v dějinách Šárčiny existence právě zajímavý výtvarný počín Otakara Schindlera. Výtvarník stylizoval drama podle uměleckého slohu dominujícího době Šárčina vzniku.<sup>36</sup> Vizuální složka představení se tak kompletně nese ve stylu secese. „Historická přesnost“ či praktičnost kostýmů ustoupila dekorativní stylizaci poplatné požadavkům slohu. Hlavní inspirací, čitelnou jasně nejen kupříkladu ze vzorů zdobících kostýmy jednotlivých postav, ale i z tvaru siluety a držení těla jejich představitelů, byl pak Schindlerovi typický rukopis Alfonse Muchy. Jak můžeme vyčíst z dobových recenzí, tato více než přiznaná inspirace se pak netýkala pouze kostýmů: „[...] *Plastická, jakoby z bronzu ulitá stěna uzavírá vzadu prostor jeviště, na ni se promítají obrazy muchovských děv, po stranách jsou černé*

<sup>36</sup> <http://www.ndm.cz/cz/stranka/369-sarka.html>

obřadní závěsy se stříbrnými třásněmi a Janáčkem požadované rekvizity jsou proto respektovány jen minimálně [...]”<sup>37</sup>

Hodnotit kvality představení jen na základě recenzí a špatně čitelných, černobílých fotografií je přinejmenším „ošemetné“. Dle ohlasů, které na svých stránkách zveřejňuje Národní divadlo moravskoslezské, se jednalo o počín kromobyčejně zdařilý. Jako čtenáře, kteří již nemají možnost si tato tvrzení ověřit „na vlastní oči“ nás tak může maximálně napadnout otázka, zda dotyčná stylizace nepředstavuje příliš drastické „vítězství“ formy nad obsahem.

#### 4.2.3 „Kaširovaná“ klasika

Premiéra: 11. prosince 2009 Benátky, Teatro La Fenice

Režie: Bruno Bartoletti

Dirigent: Claudio Moretti

Scéna: Arnaldo Pomodoro

Kostýmy: Maurizio Millenotti



Obrázek 3.  
Šárka, Teatro La Fenice 2009 - I. jednání, Ctirad vchází do Libušiny hrobky

Za velmi odvážný dramaturgický počín můžeme označit zařazení Janáčkovy Šárky do repertoáru italského divadla La Fenice. Leoš Janáček je sice autorem ve světě velmi populárním a jeho známé opery se hrají „běžně“, Šárka se ale do pravidelného repertoáru a s propracovanou „plnohodnotnou“ výpravou na zahraniční scénu propracovala pouze jednou. Musím přiznat, že benátská variace

<sup>37</sup> POSPÍŠIL, Vilém. Neznámý Janáček. Hudební rozhledy, 7/1978

na toto opomíjené dílo je mému srdci velmi blízká. Výtvarníci Arnaldo Pomodoro a Maurizio Milenotti se totiž rozhodli vykročit směle proti současnému trendu „aktualizování“ reálií a kostýmů a ponechali vizuální stránku inscenace ve formě, která jakoby reflektovala jakousi prvoplánovou, naivní a zjevně velmi vágní představu nezainteresovaného diváka, posluchače či čtenáře o době a prostředí, ve kterém se děj opery odehrává. Scéna, která se v průběhu představení prakticky nemění, sestává z členité, středově symetrické elevace, doplněné množstvím schodů, přičemž proměny prostředí probíhají prakticky výhradně prostřednictvím choreografie a fyzického přesunu aktérů do konkrétní části jeviště.

Tento princip je umocněn přítomností scénických prvků evokujících, či přímo znázorňujících kýžené prostředí v příslušné části jeviště.

V horní části vidíme kaširovanou skulpturu, simulující svou strukturou větvě, či kořeny staletého dubu. V dolní části tohoto obřího, statického scénického objektu jsou pak umístěna drobná dvířka, představující vchod do Libušiny hrobky.

Množství Janáčkových původních jevištních poznámek je pak bráno velmi doslovně: kupříkladu ve chvíli, kdy *„CTIRAD vstupuje do sluje širokými, do skály vtesanými schody. Sluj vzplane modravým jasem. Uprostřed stojí zlatý stolec, na něm sedí mrtvá Libuše, zahalena hustým závojem, na hlavě zlatou korunu. U jejích nohou Trutův mlat a štít.*<sup>38</sup>, naskytne se nám skutečně pohled na popisovanou kobku, v níž sedí zahalená postava obložená příslušnými rekvizitami.

Pro některé možná poněkud naivní ilustrativnost kostýmů bych pak snad nejlépe přiblížila k typickému odění postav v historizujících „fantasy“ filmech, či seriálech. Již při prvním pohledu můžeme jasně vystopovat prvky typické pro určité historické období (zde například střih tunik a tvar štítů), propojené však s prvky, které tomuto časovému zařazení odporují (kupříkladu tvar luků, které používají Přemyslovi bojovníci odpovídá nejvíce pozdně středověkým zbraním normanským, i těm se ale podobají jen velmi vzdáleně), anebo jsou v historii dosud nevídaným novotvarem samotného výtvarníka. Vzniklá směsice

---

<sup>38</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

nesourodých dobových i geograficko-kulturních odkazů pak vytváří dojem jakéhosi postmoderního bezčasí.

Na první pohled je zřetelná, úmyslně přehnaná „kaširovaná“ stylizace, po které autoři sáhli v případě rekvizit, či jevištních objektů, kterým přisuzují symbolický význam. Zatímco tedy kupříkladu zbroj, kterou mají účinkující na sobě nenese na první pohled nijak extrémní míru stylizace a působí „věrohodným“ dojmem, Libušina koruna, žezlo či hroty korsek vypadají jako vyrobené z papíru. Tento „reverzní“ symbolický jazyk, kdy je to, co má největší moc a váhu, mnohdy dalece přesahující kompetence jakékoli lidské bytosti, anebo je jasným poslem násilí či indikátorem nebezpečí, vyrobeno z něčeho tak křehkého a pomíjivého jako papír, je vskutku ojedinělý, a přiznám, že přes mé velké výhrady vůči akcentování symboliky předmětů v případě Janáčkovy interpretace Šárky (blíže k důvodům, které mě vedly k zaujetí tohoto stanoviska se vyjadřuji v kapitole *Kam se poděl mlat a štít, čili o úloze rekvizity a symbolu*), mi zdaleka není nesympatický.

#### 4.2.4 Orgie barev

Premiéra: 23. září 2010 Ostrava, Divadlo Antonína Dvořáka  
(uvedeno v jednom večeru spolu s operou Bohuslava Martinů *Ariadna*)

Režie: Rocc

Dirigent: Jakub Klecker / Jan Šrubař

Scéna: Rocc

Kostýmy: Vendula Johnová, Rocc



Obrázek 4.  
*Šárka, Divadlo Antonína Dvořáka, 2010 - III. jednání, Lumír přináší zvěst o Ctiradově smrti*

Odvážné zpracování opery pod vedením slovinského režiséra Rocca si jistě jeho přímí účastníci pamatovali ještě dlouho poté, co opustili budovu divadla, minimálně proto, že následujících několik hodin mohli stále ještě pozorovat blednoucí negativ jednoho z nespočtu zářivých obrazů, který jim ulpěl na sítnici.

Je zajímavé, že toto dozajista „nejprogresivnější“ zpracování se paradoxně nejvíce podobá představě, jakou měl o scénografii ke „své“ Šárce Julius Zeyer, když ji přepisoval do podoby hudebního dramatu v roce 1887: „*Jeviště rozdělené na dvě patra, představuje nahoře nádvoří posázené lipami a duby. (...) Pod nádvořím klene se hrobka Libušina.*“<sup>39</sup>

<sup>39</sup> ZEYER Julius. DRAMATICKÁ DÍLA II. Stará historie/Sulamit/Šárka, Česká grafická unie a.s.. Praha, 1941

Po tomto řešení, tedy rozdělení jeviště na dva plány, kde jsou trvale umístěny nejnezbytnější scénické objekty (tedy strom a cyklámenový plastový býk), sáhl scénograf a režisér (v tomto případě v jedné osobě) patrně spíše z poněkud praktičtějšího důvodu, než je přehnaná fixace na sto dvacet let staré scénické poznámky. Šárka byla totiž uváděna, coby součást jakéhosi „dvojpředstavení“, kdy byla v rámci jednoho večera uváděna spolu s operou *Ariadna* Bohuslava Martinů. Tuším, že dodržet důsledně proměny, které původně vyžaduje libreto obou oper by představovalo přílišnou zátěž pro přestavbu. Rocc se zřejmě rovněž snažil obě opery co možná největší měrou propojit a zdůraznit tak motiv, který v rámci daného interpretace považoval za klíčový, tedy paralelu mezi osudy dvou žen, vzdálených od sebe v čase i v hmotě, blízkých si však svými pohnutými osudy, poznamenanými mučivým soubojem mezi láskou a povinností.<sup>40</sup> Z tohoto důvodu jsou na jevišti patrně také stále přítomny výše zmíněné objekty, býk coby spodobnění Mínotaura a „osudový“ dub, ke kterému se Šárka nechala přivázat. Oba pak nesou význam i v té polovině představení, která není jejich „vlastní“. Býk je vhodným symbolem Ctiradovy proudem prýstící mužnosti, „strom života“, jehož kořeny přesně odrážejí tvar koruny, pak zapadá do poetické mnohoznačnosti opery Bohuslava Martinů.

Jak už je ze snad poněkud zbytečně kousavého tónu odstavce v úvodu kapitoly zřejmé, toto výtvarné zpracování Janáčkovy Šárky mě příliš neuchvátilo. Snad je to tím, že jsem neměla možnost vidět představení „naživo“. Snad jsem příliš zaujatá interpretací vlastní, či snad mi bylo ve škole vštěpováno, že barva je pomyslným scénografickým kořením tak silným a účinným, že je třeba dávkovat je s rozumem, příliš vehementně, pročež nejsem schopna kvality tohoto kusu docenit. Tak či onak, musím přiznat, že, lapena cirkusovou stylizací, nebyla jsem již schopna soustředit se na nic jiného.

Snad nejdéle jsem se upřímně snažila pochopit filozofii kostýmů. Futuristickou uniformu hlavní hrdinky tak říkajíc „chápu“, Šárka „v podání“ Venduly Johnové je dominantní, bojechtivou ženou, která jde nebojácně za svým cílem. Na rozdíl od kupříkladu Šárky výtvarnice Elišky Ondráčkové (viz kapitola *V původním znění*) si svou „masku“ nelítostně bojovnice ponechává i ve chvíli, kdy je uvazována ke stromu a poněkud ji zmírňuje až ve třetím dějství, kdy na

---

<sup>40</sup> ROCC: Šárka a Ariadna, on-line rozhovor. [online] 25. 10. 2010 [cit. 20. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/online-rozhovor/23-sarka-ariadna/>

jeviště přichází v drobné obměně původního kostýmu. Důvody, které autorku vedly k tomu, aby zbylým postavám dala podobu, jakou vidíme na fotografii, jsou pro mě však tajemstvím. Přemysl je oděn do kostýmu, který ze všeho nejvíce evokuje šaty typické pro španělskou módu poloviny šestnáctého století. Srpkovitý útvar na jeho hlavě by pak mohl být odkazem na býka stojícího v pozadí, tedy jakýmsi symbolem dominance a domnělého majestátu. Ctirad nápadně se svou pokrývkou hlavy podobající Večerníčku snad představuje parodii na vojáka, možná inspirovanou papírovými čepicemi, které si na hlavu k tomuto účelu dávají při hře malí chlapi. Proč má Lumír na hlavě zvon určený k čištění odpadu, netuším.

Věřím, že jedním z dílčích popudů k této neobvyklé stylizaci byla snaha odlišit co možná nejvíce postavy stojící v protisvětle. Jsem si však jistá, že toho lze dosáhnout i za pomoci jiných, méně drastických prostředků, než je oděv habsburské šlechtičny na přemyslovském knížeti či poněkud zbytná označení „L“, „Š“, „P“ a „C“ na hrudích protagonistů.



#### 4.2.5 V původním znění

Premiéra: 26. listopadu 2010 Brno, Reduta (v rámci festivalu Janáček Brno 2010)

Režie: Kristiana Belcredi

Scéna: Jan Kříž

Kostýmy: Eliška Ondráčková



Obrázek 5.  
*Šárka, Reduta, 2010 - I. jednání, Ctírad vchází do Libušiny hrobky*

Velmi zajímavým počinem je dosud poslední inscenace, které se Janáčkově Šárce dostalo. Na popud Jiřího Zahrádky, dramaturga festivalu Janáček Brno, vzniklo představení, které si dalo za cíl prezentovat širší veřejnosti Šárku v její původní podobě, tedy takové, která odpovídá stavu předtím, než byla Janáčkem ve dvacátých letech přepsána, proškrtána a znovu dopsána Osvaldem Chlubnou.<sup>41</sup>

Již při prvním pohledu na fotografie mne upoutal fakt, že toto zpracování se ze všech inscenací, které se mi povedlo dohledat, nejvíce podobá mému vlastnímu. Celková stylizace, barevnost i užití materiály jsou těm, které jsem ve své práci zvolila já, velmi blízké, není tedy divu, že jsem se rozhodla tomuto konkrétnímu zpracování Janáčkovy Šárky věnovat podrobněji. Jak jsem záhy zjistila na základě rozhovoru se samotným autorem scény Janem Křížem, obě interpretace si jsou podobné jen na první pohled.

<sup>41</sup> KRULIŠ Jakub. Janáčková operní prvotina, článek pro Opera plus. <https://operaplus.cz/sarka-janackova-operni-prvotina/>

Jsem si samozřejmě vědoma, že srovnávat čistě akademický úkol s realizovaným projektem, který se musel přizpůsobit obrovské škále požadavků, od „uměleckých“ po materiální, je přinejmenším nespravedlivé, přesto jsem však narazila na několik zajímavých rozdílů týkajících se čistě způsobu pojetí námětu.

Prvním z nich je důraz, který je kladen na mytologický původ příběhu. Cílem autora bylo vytvořit prostor, kde *by se většina scény skládala z židlí kolem 'českého kulatého stolu'*, a cíleně navodit atmosféru středověkého hradu prostřednictvím náznaku gotické křížové klenby umístěné pod deskou inkriminovaného stolu.<sup>42</sup> Záměrem tak nebylo příběh samotný od konkrétního zasazení v čase a prostoru oprostít, ale naopak jej do něj prostřednictvím výše zmíněné stylizace usadit.

Za nejpodstatnější aspekt interpretace, pak považuji práci s „artefakty“, předměty nesoucími klíčový symbolický význam. Podobně, jako tomu bylo v případě inscenace v divadle La Fenice z roku 2009, i zde se autoři rozhodli důležitost symbolů podpořit nejen hereckou akcí, ale i výraznou vizuální stylizací dotyčných rekvizit (tedy koruny, mlatu a štítu).

Snad jaksí v duchu původní Zeyerovy verze dramatu, přikládá Kristiana Belcredi předepsaným rekvizitám tak velký význam, že nemohly být ponechány volně v rukou účinkujících, ale každé z nich, se dostalo samostatného plechového podstavce, pro kteréžto účely byly navíc štít a mlat zmenšeny na přibližně desetinu své „reálné“ velikosti. To mělo za následek výrazné „odosobnění“, jakési úmyslné „vytržení artefaktů z děje“ a tedy markantní zvýšení pozornosti, které jim divák bude věnovat. Koruna, štít a mlat tak najednou nejsou pouze prostředky pro působení vyšší moci, ale jejím přímým zdrojem. Je pravdou, že vzhledem k tomu, že představení se, želbohu, dostalo pouhopouhých dvou repríz a to ještě v době, kdy jsem o existenci Janáčkovy Šárky neměla nejmenší tušení, jsem si obrázek o jeho průběhu vytvořila jen na základě útržků videozáznamu a fotodokumentace, která, ač sebebohatší, bývá, zvláště v případě divadla, velmi často zavádějící. I přes vědomí, že se proto mohu velmi snadno mýlit, nemohu se ubránit dojmu, že drama se tak v tomto podání týká spíše dotyčných předmětů, než lidských osudů. S trochou nadsázky tak můžeme říci, že hlavní dějová linka by se mohla zcela odklonit od původní zápletky a my bychom si toho, příliš zaujati magickými předměty, vůbec nevšimli. Tato interpretace jistě

---

<sup>42</sup> Jan Kříž, ze soukromé korespondence s autorkou práce, 2017

nemusí být nezajímavá či dokonce špatná, osobně mám však za to, že je velmi hrubě v rozporu se způsobem, jakým k tématu přistupoval Janáček (tak jako už dvakrát předtím pak připojuji poznámku „blíže k tématu viz kapitola *Kam se poděl mlat a štít, čili o úloze rekvizity a symbolu*“).

Přes celou řadu aspektů, se kterými nesouhlasím, jsem však narazila i na mnoho prvků, které nemohu než kvitovat s nadšením. Za zdařilé považuji kupříkladu zpracování kostýmů, které, ač snad nikterak přelomové, dle mého názoru vhodně koresponduje s celkovým vyzněním díla. Muži i ženy jsou oděni do blíže nespecifikovaných tmavých uniforem, které na sebe nestrhávají nežádoucí pozornost. Mile předvídatelným „překvapením“ pro mě pak byl okamžik, kdy Šárka v polovině druhého dějství odložila svou uniformu a oděna v bílé košilce se nechala symbolicky „přivázat ke stromu“ tak, že její spolubojovnice rozpustily drdol na hrdinčině hlavě, složený z množství dlouhých „dredů“ a dotyčné copánky roztáhly kolem protagonistky tak, že ta sama připomínala siluetu košatého dubu.

Kromě vítaného potvrzení „schůdnosti“ vlastního kostýmního řešení, mi pak tato interpretace Janáčkovy Šárky byla nejednou i odstrašujícím příkladem. Kupříkladu závěrečný obraz, kdy se představitelka hlavní role se zjevnou a upřímnou snahou pokoušela důstojně uhořet na hranici představované zhruba 30×30 centimetrů velkým roštem, ze kterého šlehalo několik nespělých plamínků, mě o nezbytnosti použít při vlastním řešení této scény projekci, přesvědčil více a definitivněji, než sebevícekrát opakovaná upozornění vedoucího mé práce Milana Davida „*Když hoří oheň na jevišti, máme strach o herce, ne o postavu.*“ Měl pravdu.

## 5. Daleká cesta, čili o samotném procesu tvorby

Jak již jsem nastínila v úvodu, Šárka je Janáčkovou nejméně inscenovanou operou. O tom, zda je tento fakt výhodou či handicapem při tvorbě bakalářské práce, můžeme polemizovat, faktem však zůstává, že tato skutečnost má na průběh a výsledky nesporný vliv. Každá dosavadní inscenace byla svým způsobem svébytná a s trochou nadsázky můžeme říci, že reprezentuje diametrálně odlišný přístup k dané problematice, přičemž každé zpracování se dočkalo více či méně, vždy však rozporuplného hodnocení. Proto je nasnadě, že student s minimem zkušeností je odsouzen k alespoň zpočátku takřka slepému tápání a nemá v tomto případě příliš velkou oporu či pomyslnou pomocnou ruku v podobě inscenační tradice.

Svou koncepci jsem tak začala stavět na pomyslném „zeleném drnu“.

Přiznám se, že i já jsem zpočátku k Šárce přistupovala spíše jako k žánru, nežli konkrétnímu příběhu. A to nikoli však jako k žánru hudebnímu, nýbrž tematickému. Šárka pro mne představovala „výzvu“ v podobě úkolu zpracovat zprofanovaný mýtus, předložit jej současnému diváku za pomoci současných prostředků bez toho, abych báji připravila o její kulturně-historizující konotace a... narazila jsem. Mé snahy o dosažení jakési pseudohistorizující stylizace odkazující na fakt, že se pověst v průběhu věků stala nástrojem upevňování národní identity, a zároveň zachování jisté míry snovosti či neuchopitelné „pohádkovitosti“ s mýtem spojené vždy nevyhnutelně vedly k neúmyslné, laciné persifláži. I přes to, že jsem se snažila poctivě nastudovat dobové reálie, definovat určující vizuální prvky daného období a ty následně přenést na jeviště, kýžený výsledek se nikdy nedostavil. Za klíčový nešťastný krok přitom považuji právě snahu o navození pocitu dobovosti za pomoci soudobých kostýmních a architektonických prvků. Vytrhneme-li dobové reálie z jejich „přirozeného prostředí“, či je dokonce ještě „okleštíme“ o původní materiály a ponecháme svému osudu na jevišti, ty tíhu současné reality jaksi neunesou a budou působit komicky.

Na, ne-li správnou, pak alespoň schůdnou cestu mě paradoxně nasměrovalo až širší studium Janáčkovy díla a pohled na okolnosti vzniku opery. Z nich jsem nabyla dojmu, že Janáček si Šárku nevybral proto, že by byl fascinován fenoménem národního mýtu, anebo se vyžíval v představě fantaskního bájného

světa (podobně jako Wagner či Fibich<sup>43</sup>). Motivem, který jej oslovil, byla samotná podstata příběhu: tragédie ženy, která se postavila proti přirozenému řádu světa a události, které dle odvěkých zákonitostí chodu světa musely následovat.

## 5.1 Děj opery a jeho interpretace

Oprostíme-li se od všech konotací, které v nás příběh o Ctiradovi a Šárce poté, co nám byl po léta školní docházky takřka dnes a denně předkládán, a pohlédneme-li na něj očima nezúčastněného, národnostně-historickým uvědoměním nedotčeného čtenáře, zjistíme, že Šárka je tragédií takřka shakespearovskou.

Příběh se odehrává na pozadí sporu, který už sám o sobě odporuje přirozenému a žádoucímu běhu věcí - ženy a muži, pohlaví navzájem se doplňující a schopná plnohodnotné existence jen za vzájemné souhry stojí proti sobě v nelítostné řeži na život a na smrt. Hlavní hrdinkou je pak žena, která účastnivší se už tak „nepřirozeného“ souboje pohlaví, překročí hned v úvodu mez, zpoza které už není návratu, poruší zákon, který je a vždy byl ctěn všemi známými kulturami tohoto světa, zákon nedotknutelnosti klidného spočinutí mrtvých. Když ve své pýše přišla na Libici vykrást hrob kněžny Libuše, nevyhnutelně zpečetila svůj nešťastný osud. Sled následujících událostí je už jen logickou odpovědí vesmíru na tento neodpustitelný zločin.

### 5.1.1 Seznam postav <sup>44</sup>

ŠÁRKA, bojovnice z Vlastiny družiny - soprán

CTIRAD, bojovník oddaný Přemyslovi - tenor

PŘEMYSL, kníže, choť zemřelé Libuše - baryton

LUMÍR, člen Přemyslova dvora - tenor

SBOR VLADYKŮ - tenori, bassi

SBOR BOJOVNIC - soprani, alti

SBOR JINOCHŮ - tenori, bassi

SBOR DÍVEK - soprani, alti

---

<sup>43</sup> PALA František. Fibichova Šárka. Orbis. Praha, 1953

<sup>44</sup> JANÁČEK Leoš, ZHRÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

### 5.1.2 Stručné shrnutí děje

**První jednání** otevírá truchlivá árie čerstvě ovdovělého knížete Přemysla. Nacházíme se na Libici, hradě vzdáleném zhruba 50 kilometrů od Prahy (je zajímavé, že ačkoli v díle Julia Zeyera, a tedy i Janáčkově, se jedná o hradiště spadající do državy nově se „líhnoucí“ dynastie Přemyslovců, ve skutečnosti bylo po mnoho set let sídlem rodu Slavníkovců, do Přemyslovské državy se dostalo až roku 995, kdy byli jeho původní vlastníci vyvražděni), u hrobky kněžny Libuše. Přemysl lká nad smrtí své ženy a vyjadřuje obavy z nově nastanuvší nestálé politické situace: Vlasta sešikovala všechny ženy a dívky a rozhodla se s jejich pomocí sama usednout na uprázdněný trůn. Muži se jí zalekli a uchýlili se do bezpečí Libického hradu. Zde je zastihl Ctirad, mladý hrdina, kterému osud předurčil stanout v čele lítého boje mezi ženami a muži. V boji mu má pomoci kouzelná zbroj bájného reka Truta, která je uložena v hrobce, u nohou mrtvé kněžny. Přemysl dává Ctiradovi svolení k tomu, aby si dané rekvizity z hrobky vyzvedl, sám se pak se svou družinou vydává „Na Vyšehrad, na Děvín“, aby se postavil zdivočelým ženám. Ctirad s rozvahou a pokorou vchází do hrobky, aby odtud vzal Trutovu zbroj, v tom však ke hrobce přistoupí Šárka, kněžka sloužící vzpurné Vlastě. Šárka nedbá nic na varování své vlastní družiny a bez skrupulí vstupuje do hrobky, by sňala kněžně Libuši její korunu, „*jejž největší jen žena nosit smí, tou ženou Vlasta jest*“<sup>45</sup>. V Libušině kobce však narazí na Ctirada, který jí v činu zabrání a Libuše se i s korunou v zápětí propadne neznámo kam.

**Druhé jednání** zastihne hlavní hrdinku nad ránem osamocenou v divokém a pustém údolí, provizorním ležení dívčí družiny Šárka, kněžka měsíce, se právě zpovídá luně z náhlého milostného vzplanutí k Ctiradovi. Ráno se nemilosrdně přibližuje a Šárka cítí, že jí ubývá sil i odhodlání dostát přísaze, kterou se zavázala své vůdkyni Vlastě, a skoncovat s mrzkým mužským plemenem. Bojí se, že mladého hrdinu, který zhatil její plány, nedokáže zabít a prosí lunu, aby jí dodala kuráž a vůli se svému citu postavit. Na to se postupně začínají budit její družky a přicházejí ke své vůdkyni. Šárka spěšně děkuje měsíci za kýžené vytržení a sděluje svým bojovnicím zákeřný plán, s jehož pomocí hodlá pomstít včerejší nezdár a zasadit řadám mužských bojovníků bolestivou ránu.

---

<sup>45</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

Nechá své družky, aby ji svázaly a postavily do cesty projíždějícímu Ctiradovi. Ty učiní, jak řekla. Ctirad se po chvíli skutečně zjeví, Šárku odváže a nabídne jí, by zůstala s ním a bojovala po jeho boku. Šárou zmítá touha přijmout Ctiradovu nabídku a opustit temný hvozd ruku v ruce milovaného muže, její smysl pro povinnost však nakonec zvítězí a ona pozvedne ke rtům svůj lovecký roh a zatroubí. Dá tak znamení svým družkám schovaným za okolními stromy. Ty se na překvapeného Ctirada vrhnou a okamžitě jej zabijí. Zdrčená Šárka následně svého činu lituje, ví však, že už je pozdě.

**Třetí jednání** nás pak uvádí opět do „světa mužů“. Přemysl se svými vladyky se nyní nacházejí na Vyšehradě. Kníže ve své původní promluvě vyjadřuje „truchlé tušení“, zmítající jeho myslí. To se vzápětí naplní, neboť na scénu vstoupí Lumír s několika dalšími členy družiny nesoucími bezvládné Ctiradovo tělo. Padlému hrdinovi je okamžitě vystavěna pohřební hranice. Ctirad je oplakáván nejen Přemyslovými vladyky, ale i mladými děvčaty a jinochy, tedy novou, „nezkaženou“ generací, která se pútek mezi dospělými neúčastní.

K velkému překvapení všech přítomných se pak znenadání otevřou těžké brány Vyšehradu a na nádvoří vstoupí Šárka s Trutovou zbrojí v ruku. Přišla za Ctiradem, by jej doprovodila na jeho poslední cestě. Šárka pak vystoupí na pohřební hranici nešťastného bojovníka a vrazí si do hrudi dýku. Mrtvá tak padne vedle svého vyvoleného a jejich těla jsou za sborového údivu všech zúčastněných spálena.

Jak vidno, příběh sám o sobě není příliš komplikovaný, o to však výmluvnější a „univerzálnější“ je jeho sdělení. Jedná se o takřka archetypální vyprávění disponující prvky nezbytnými pro velkou nadčasovou tragedii: Rozpor mezi tužbou a povinností, mezi vyžadovaným a chtěným, či chceme-li, mezi id a superegem, determinismus zastoupený všemožnými druhy věštek a předtuch, posvátná a mnohdy (kupříkladu v případě mrtvé Libuše) doslovná nedotknutelnost odvěkých přírodních a morálních principů, jejich porušení a následný nevyhnutelný trest, následná katarze i jistá forma „šťastného konce“.

Tato tragédie jakoby se v reáliích raně středověké Prahy odehrávala čistě náhodou. Stejně dobře bychom si ji mohli představit na kamenných pláních v Nazce či na objevitelské vesmírné lodi mnoho tisíc „reálných“ i světelných let odsud.

A právě tuto skutečnost považuji za klíč k úspěšnému inscenování tohoto díla. Ba troufám si dokonce tvrdit, že stejně k námětu přistupoval i sám autor opery Leoš Janáček.

Rozhodla jsem se tedy zcela upustit od jakékoliv historizující či dekorativní stylizace a zasadit děj do zcela „čistého“, strohého, až úmyslně nepříjemně „sterilního“ prostředí, které jakoby leželo zcela mimo čas a prostor.

Snahu přidat příběhu další významy či obrazy, které vycházejí spíše z mé vlastní interpretace než přímých „příkazů“ textu, jsem logicky zpočátku také zvažovala. Všechny takové pokusy, od zcela banálních po naprosto ztřeštěné (jako poslat dvojici mrtvých milenců namísto poslední cesty obrazné po kolejnicích vedoucích přes celé jeviště branou evokující vstup do koncentračního tábora s provokativním nápisem *Pravda vítězí*), se však dříve či později ukázaly jako, pokud ne přímo nevhodné, pak přinejmenším nadbytečné a rušivé.

Nakonec jsem tedy přistoupila k řešení zcela základních požadavků textu, zcela bez příkras a zbytečné popisnosti. Rozhodla jsem se tedy jistým způsobem parafrázovat Craigův princip screens, abstraktních panelů nijak zbytečně neilustrujících text.

Na druhou stranu jsem však nemohla opomenout jistou dávku nadpřirozena, tajemna, či „magična“, jimiž Zeyerův původní text, tak Janáčkova interpretace neoddiskutovatelně disponují. Tohoto dojmu jsem se pokusila dosáhnout prostřednictvím materiálu pokrývajícího veškeré viditelné plochy, hladkého hliníkového plechu. Vytvořila jsem tak velké množství odrazných ploch, které prakticky veškeré světlo, jež na ně dopadne, emitují zpět do prostoru. Výsledkem by tak měla být velmi nepřírozeně nasvícená, blyštivá, až oslňující scéna umožňující rychlý přechod od atmosféry jakési bezútěšné, nelidsky chladné „pitevny“ přes nejasný, „roztříštěný“ odraz zářícího měsíce po až bolestně přesvětlenou „plechovou střechu“ zalitou teplým, „slunečním“ světlem vytvářející dojem, že hrdinka se jako jakýsi lapený noční motýl, můra chycená v pavučině vlastních intrik, doslova „smaží“ na rozpáleném kovovém povrchu.



## 5.2. Podrobněji k řešení jednotlivých obrazů

### 5.2.1 První jednání

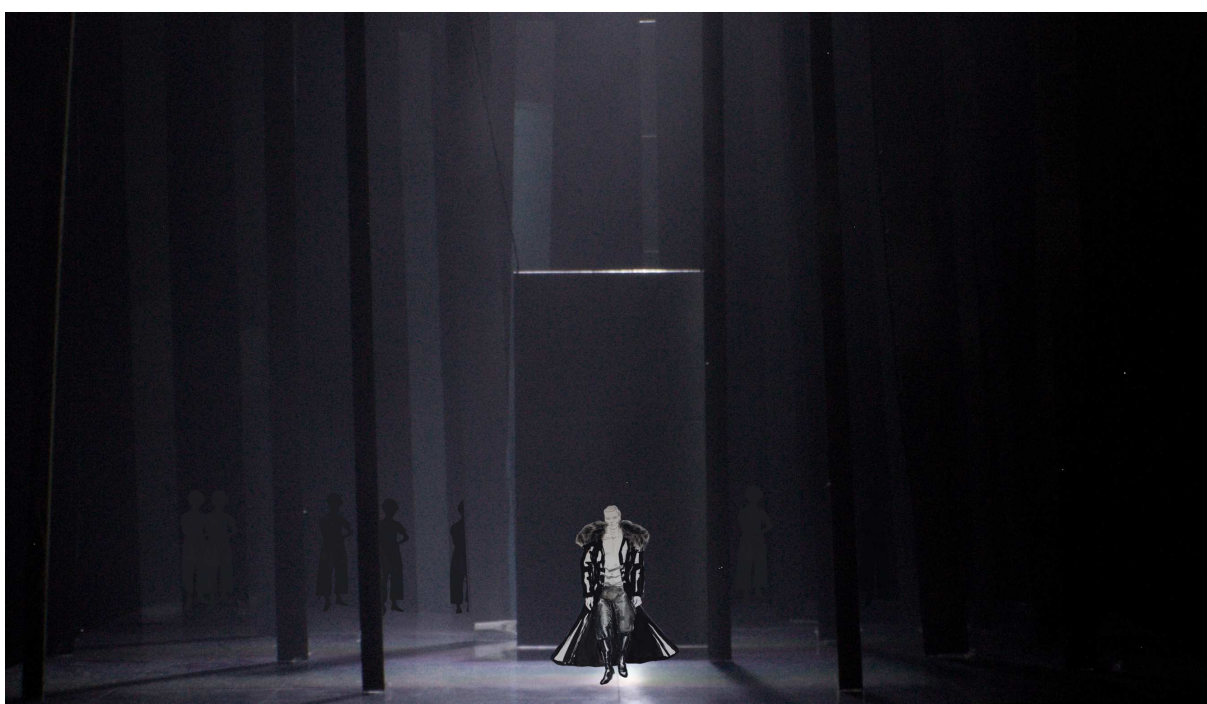
Libušinu hrobku na „Libici, pustém hradě“ jsem se rozhodla spíše nežli mezi popisné ruiny opevněného hradiště situovat do stylizovaného „vojácky“ vzpřímeného lesa, sestaveného z rovných vertikálních ploch, který jakoby odrážel „mužský“ či spíše „staromilský“ smysl pro řád, disciplínu a obecné ctění zaběhnutých principů. Jsou tedy jakýmsi „druhoplánovým“ symbolem pro odvěká striktní pravidla, přímočarý, avšak svazující starý řád. Snad zanedbatelným, avšak úsměvně podporujícím argumentem pro toto řešení mi pak byl fakt, že i sama přírodní scenérie v okolí Libice působí obdobným dojmem. To je dáno především nestabilním močálovitým podložím, na kterém se udrží jen dřeviny s pevnými, hluboko sahajícími kořeny, tedy ztepilé listnaté stromy, jakými jsou kupříkladu v tamním ambientu převažující jasany, vyznačující se typickou přímou linií růstu s minimem postranních větví.



Obrázek 6.  
*U hrobky Libušiny; Přemyslova úvodní árie*



Obrázek 7.  
*Ctirad přichází na Libici*



Obrázek 8.  
*Ctirad je vytržen z rozjímání bojovým pokřikem zdivočelých žen*

Hrobku bájně věstkyně jsem se pak snažila, spíše než jako nenápadnou šerou kobku, pojmout jako monumentální portál do jakéhosi tajemného, nedotknutelného, magického světa, ležícího za hranicemi lidské existence, volně inspirovaný romantickými scenériemi gotických katedrál Caspara Fridricha.



Obrázek 9.  
Caspar Fridrich: *Opatství v dubovém lese*, olej na plátně 110 x 171 cm, 1809

Zajímavým úkolem, který bylo nutné vyřešit byla podoba „interiéru“ samotné hrobky. Na samém začátku tvorby jsem se pokoušela dát samotné Libuši, anebo přinejmenším její viditelné části, alespoň fragmentální náznak hmotné podoby, inspirované představou jakéhosi blíže neidentifikovaného pohanského matriarchálního božstva, představovaného „mastodontní“ skulpturou o rozměrech tak velkých, že se její hlava ztrácí v mlze či temnotě (stejný princip využíval k navození kýžené atmosféry například polský malíř Zdislaw Beksinski). Míra ohromení a tajemství daná rozměry skulptury a zatajením její identity za pomoci skrytí tváře spodobně vládly však byla zoufale nedostatečná. Zjevně ne nadarmo se říká, že nejsilněji na nás zapůsobí to, co je ponecháno naší představivosti. Upustila jsem tedy od snahy spodobnit, či alespoň naznačit „svatý stín velké věstkyně“ a jala se držet pouze klíčové poznámky „sluj vzplane zářivým jasem“. Veškerý oslňující efekt tak zajišťuje prosté umístění několika reflektorů za rám onoho interdimenzionálního „portálu“, mířících tedy přímo do hlediště. Oslněn tak není jen Ctirad, ale i divák sám (reálně „oslepující“ záře pak navíc podporuje hereckou akci).

Okamžik, kdy se Libuše propadne do země je pak vyřešen prostým „blackoutem“.

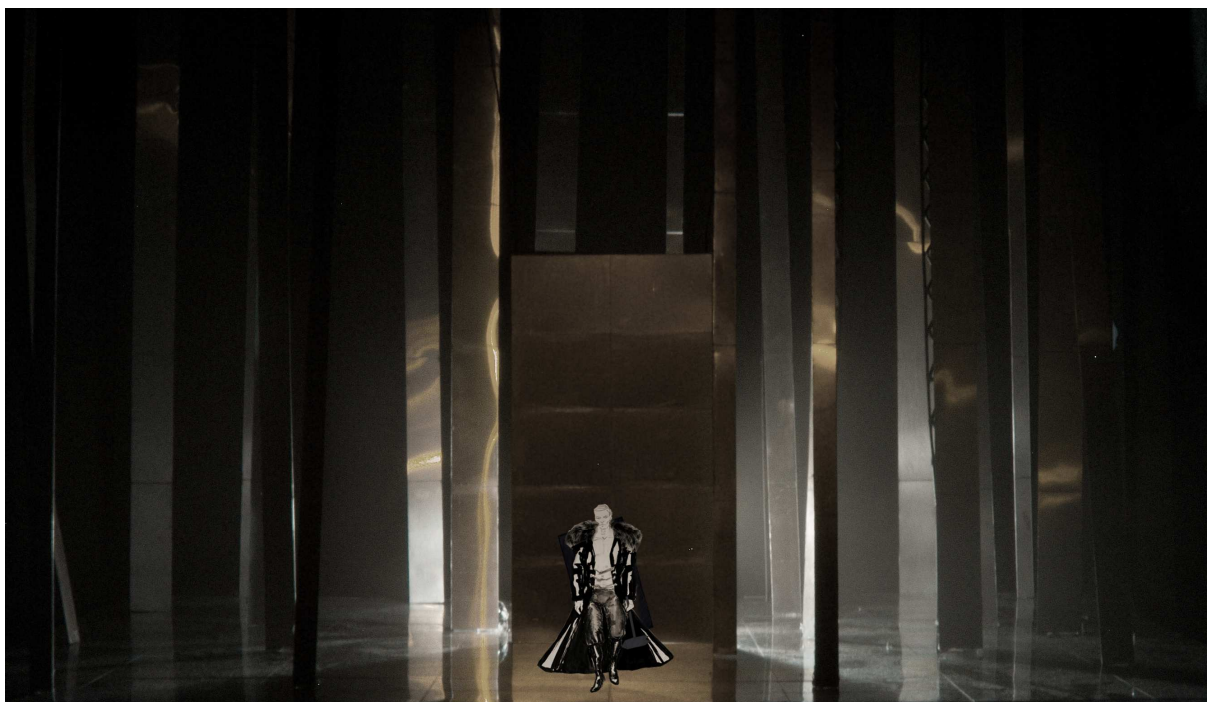




Obrázek 10.  
Ctirad vchází do Libušiny hrobky



Obrázek 11.  
Šárka slibuje Ctiradovi brzkou smrt



Obrázek 12.  
*Ctirad se vyznává ze svého vzplanutí k Šárce*

### 5.2.2 Druhé jednání

První obraz, který se po otevření opony divákovi nabízí je záměrně až prvoplánově prostý. Šárka, kněžka měsíce, zde rozmlouvá přímo s dotyčným vesmírným tělesem. Fakt, že osudy našich hrdinů závisí na, ve své době ještě zdaleka nevysvětlených přírodních cyklech, kterým je přikládán osudový a bez nadsázky božský význam, by mohl být (a žel, jak jsme se mohli přesvědčit výše, v drtivé většině inscenací také je) považován za nepodstatnou, ilustrující zmínku v textu, chápanou spíše jako metafora pro Šárčinu roztržitou noční samomluvu či jako prostý způsob, jak označit denní dobu, ve které se zrovna nacházíme. Je však třeba si uvědomit, že se nacházíme ve světě, kde neexistují žádné žárovky, hodiny ani abstraktní božstva symbolizující jen a pouze kodifikované morální principy oproštěné od vlivu konkrétního prostředí. Rytmus a řád životům našich hrdinů dávají přírodní cykly (den a noc, život a smrt, apod.), které jsou a musí být úzkostlivě ctěny. Zápletku pak našemu příběhu dává jejich porušení, v tomto případě Šárkou provozovaná magie.

Považovala jsem tedy za nezbytné „reálnou“ přítomnost měsíce na jevišti dodržet.



Obrázek 13.  
*Divoké, pusté údolí; Šárka promlouvá k Měsíci*

Přidržíme-li se pak premisy, že alfou a omegou veškeré existence je přirozená přírodní dualita, je nasnadě aplikovat ji na další sféry příběhu, a to na ty, které se samy nabízejí: znepřátelené, avšak samostatné existence neschopné a vzájemně se doplňující, tábory žen a mužů, v tomto případě symbolizované dvěma hlavními postavami, Šárkou a Ctiradem. Čteme-li pak ze samotného libreta, neřkuli jeho o poznání výpravnější předlohy, že Šárčina moc, už ze samé podstaty jejího titulu „kněžka měsíce“ roste a padá s blízkostí luny, potažmo s ní spojenou denní dobou, je nasnadě, že sama hrdinka se v obraze demonstrujícím její vrcholné propojení s pramenem vlastní magické moci nestává pouhou pozorovatelkou noční oblohy. Šárka je měsícem. Tuto symboliku jsem se pak rozhodla podtrhnout i prostřednictvím Šárčina kostýmu. V momentě kdy vztahuje ruce k nebi se díky stříhu svého pláště sama stává odrazem posvátného zdroje vlastní síly (tento koncept je podrobněji rozveden v samostatné kapitole věnující se kostýmu). Je-li symbolem podstaty ženského elementu noc, a jí kralující měsíc, je logické, že východiskem pro sílu mužskou, personifikovanou neohroženým Ctiradem, pak bude slunce. Právě z tohoto jednoduchého principu vycházím při scénografickém řešení druhého dějství.

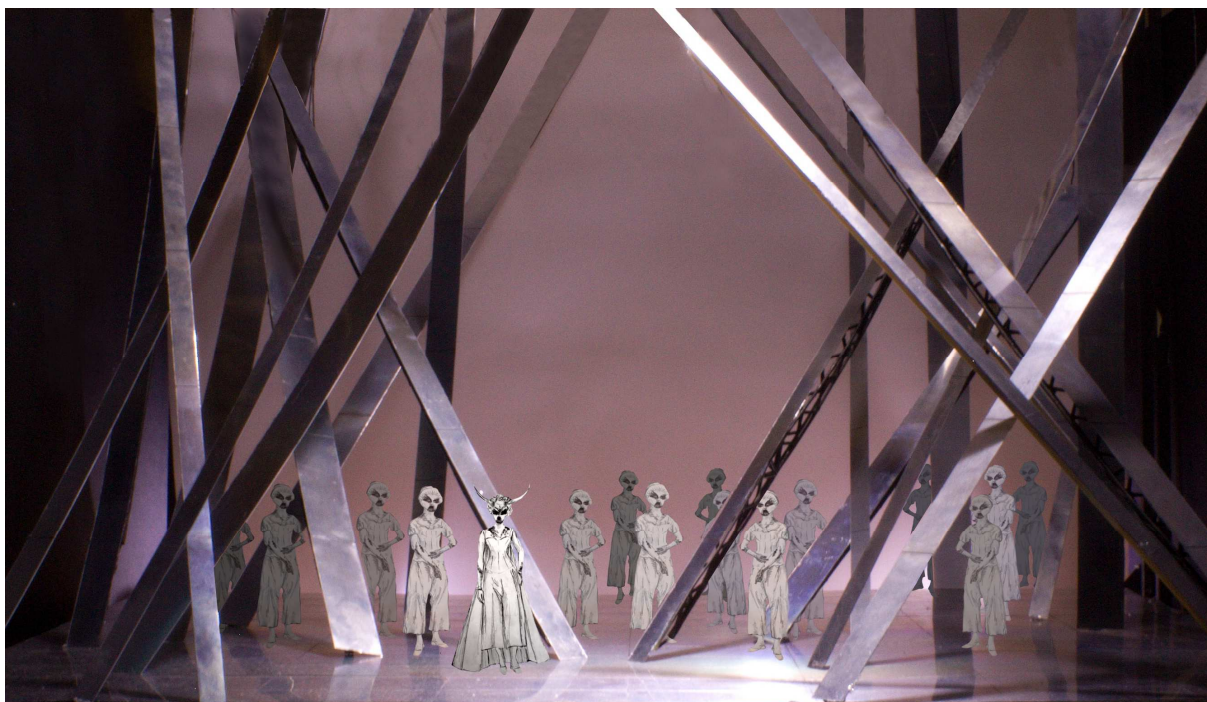
Chvilé nadpozemského spirituálního vytržení pozvolna končí s rozbřeskem, který je zároveň jakousi symbolickou odpovědí na Šárčinu žádost, aby byla, zcela



v rozporu se svými skutečnými tužbami, vytržena ze svého meditativního zahloubání a donucena jednat, jak jí přikazuje povinnost vůči Vlastě. Pozvolna se rozjasňující scéna nám pak odhaluje místo, kde se nacházíme. Původně čisté vertikály stromů jsou teď vyměněny za jejich křivolakou změť. Té je docíleno prostým „posunutím“ tahů, na kterých jsou kulisy umístěny, blíže k zemi. Ty pak díky nakloněnému jevišti mohou samovolně „sjet“ po jeho ploše na svá nová místa. Stromy teď tedy tvoří vertikály, ale různorodě se křížují po celém jevišti. Takto vzniknuvší obraz by měl odkazovat na uvolněnost, či jistou zpřeházenost původního řádu, která v ženském ležení, příhodně umístěném do křivolakých doubrav pražského údolí, dozajista panuje.



Obrázek 14.  
*Za Šárkou přicházejí její družky*



Obrázek 15.  
*Šárka instruuje své družky, aby ji přivázaly ke stromu*

S postupem času se „sluneční“ světlo na scéně zintenzivňuje do chvíle, kdy je uvázaná Šárka o samotě ponechána svému osudu. Oproti původnímu a všeobecně dodržovanému „stoletému dubu“ jsem způsobil, jakým je hrdinka uvázána, změnila. Namísto jednoho centrálního bodu jsem každou její ruku uchytla za samostatný „strom“, toto rozpažení má za následek, že představitelčin plášť tentokrát získá podobu půlkruhu, v kombinaci se stylizovanými rohy - „tykadly“, by pak hrdinka měla evokovat mŕvu zachycenou za okraj lampy, neschopnou a zároveň neochotnou se ze svého spalujícího vězení vymanit. Muka psychická, která upoutaná hrdinka zažívá jsou tak podpořena mučivostí fyzickou - symbolicky spodobněnou převažujícím mužským elementem, sluncem.





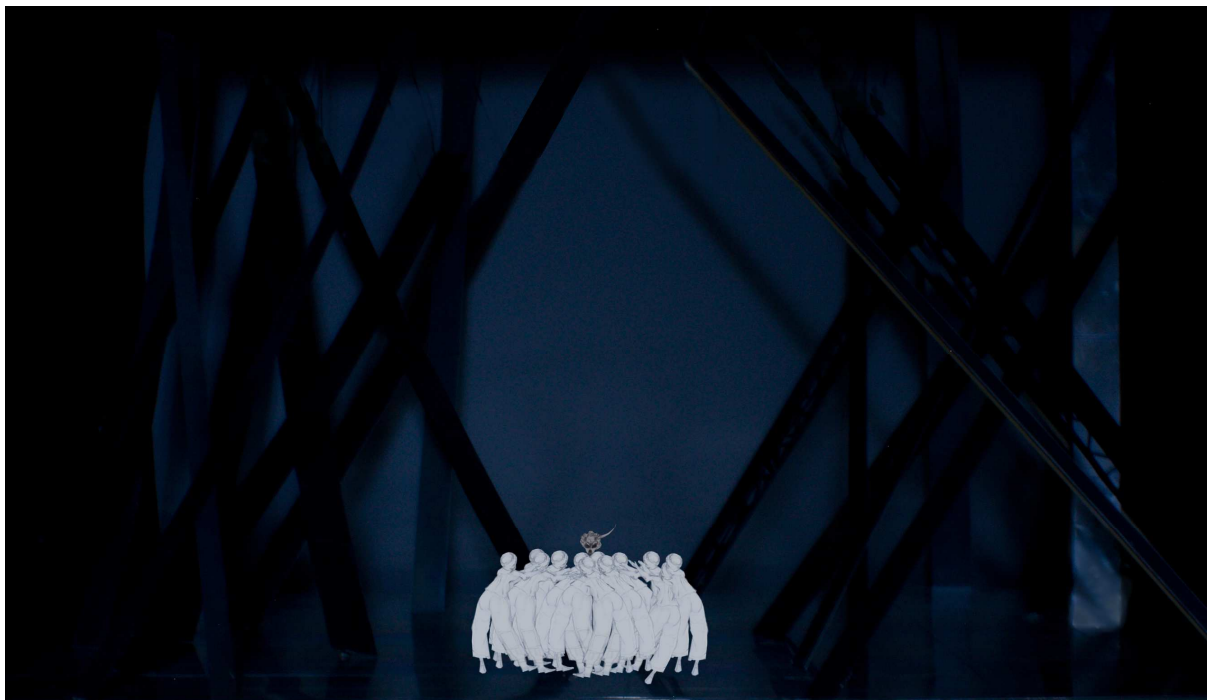
Obrázek 16.  
*Bojovnice se běží schovat*



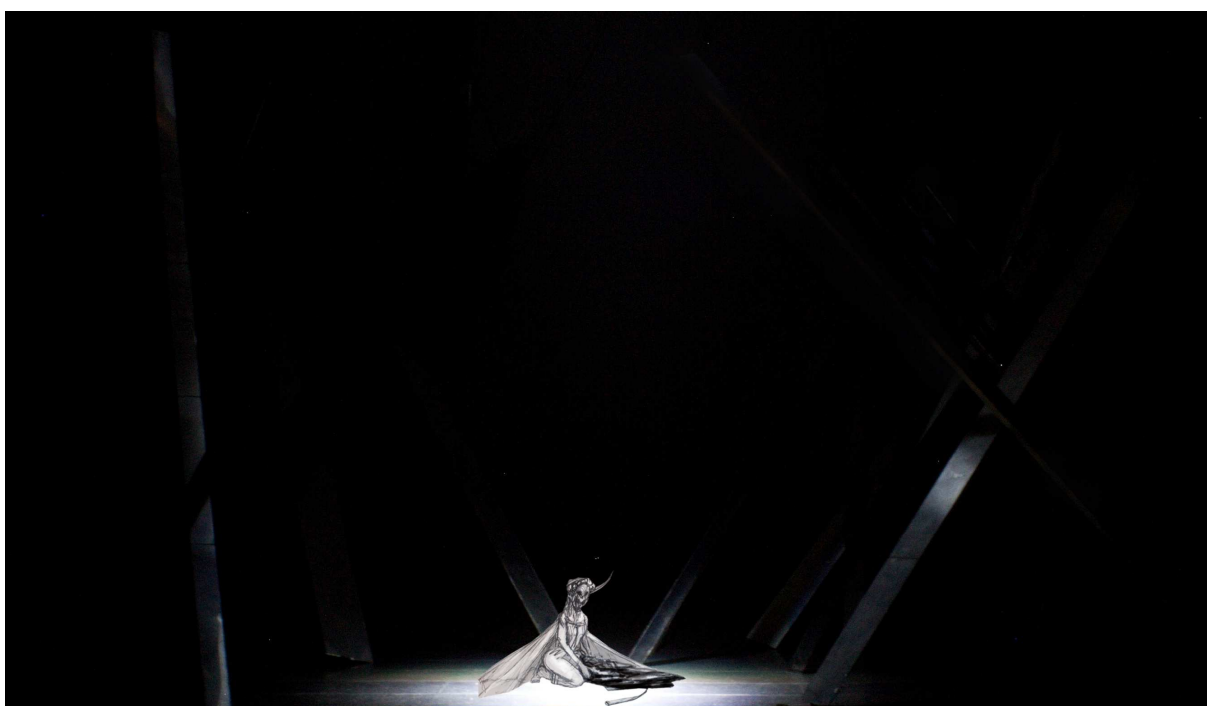
Obrázek 17.  
*Ctirad nachází upoutanou Šárku*

Když pak odvázaná Šárka se slovy „Tím rohem volám noc“ na svůj magický nástroj zaduje, na celou scénu skutečně padne tma. Jakožto noci uměle navozené, jsem se pak rozhodla dát jí poněkud nepřirozenou, „magickou“ podobu za pomoci změny v jejím světelném spektru. Namísto prostého

potemnění se nad jevištěm rozsvítí UV zářivky, pod jejichž světly příchozí zfanatizované bojovnice i sama Šárka nabírají novou, děsivou podobu. Když je akt vraždy dokonán a Šárka se marně snaží na poslední chvíli kouzlo odvolat, naskýtá se nám pak opět pod „denním“ světlem pohled na Ctiradovo bezvládné tělo.



Obrázek 18.  
Vražda



Obrázek 19.  
Šárka lká nad tělem Ctiradovým

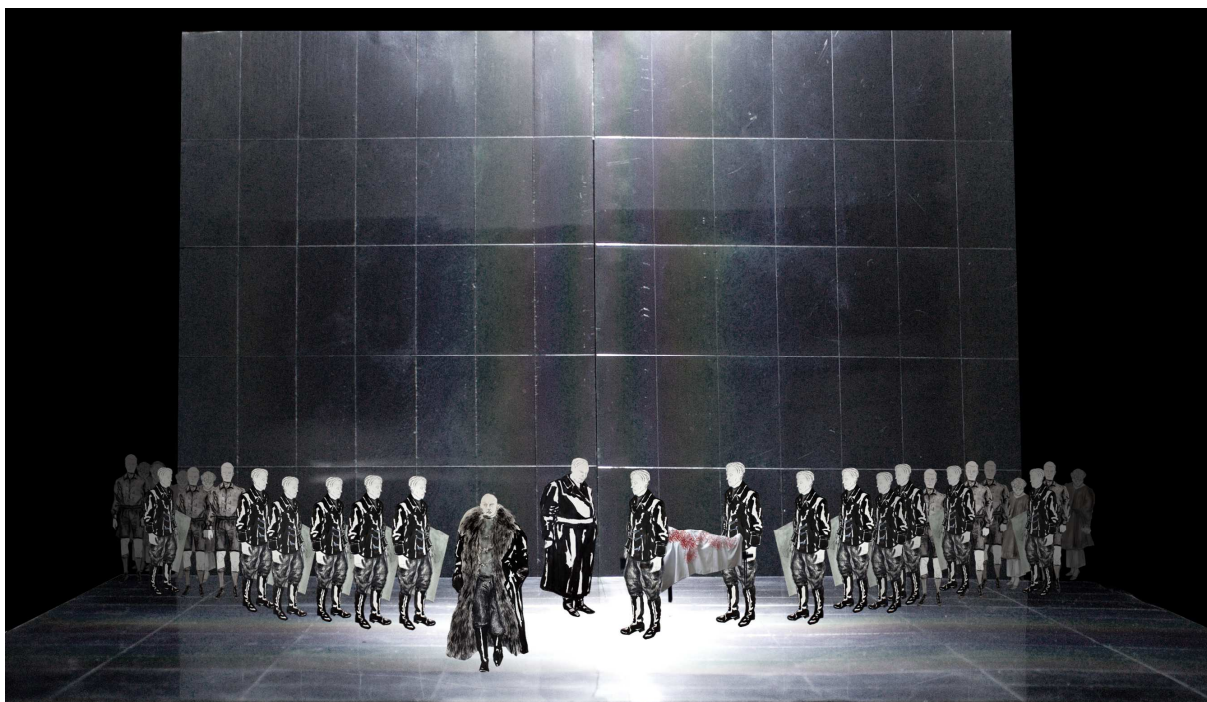
### 5.2.3 Třetí jednání

Stejně jako tomu bylo u dějství předchozích, i prostředí Vyšehradu jsem se rozhodla podrobit procesu cizelování až takříkajíc „na dřev“, Výsledkem je velmi prostý, odosobněný prázdný prostor, který by měl alespoň vzdáleně evokovat pitevnu či jiné obdobně bezútěšně sterilní místo, vhodné ke spočinutí Ctiradova těla i nadějí a tužeb všech zúčastněných. Velmi důležitá pak pro mě byla zdánlivá „celistvost“ scény, především pak zadního prospektu symbolizující těžké kamenné hradby Vyšehradu. Co se zpočátku jeví jako neproniknutelná kompaktní plocha (tomuto efektu jsem se rozhodla přizpůsobit dokonce i vstup procesí, které přináší Ctirada - nejedná se o hromadný příchod ze středu jeviště, který by byl v tomto případě jistě rovněž vhodný, ale jednotlivé postavy se postupně trousí v podobě jakýchsi dvou „potůčků“ vycházejících po stranách zpoza inkriminované opulentní stěny, kterou tak s vědomím její nedotknutelnosti důsledně „obtékají“ a setkávají se až zhruba v polovině hrací plochy, odkud společně přinášejí Ctiradovo tělo na márách téměř až k portálu, aby se tak mohlo stát dobře viditelným „předmětem doličným“, logickým středobodem následujícího „vyšetřování“. Pohřební hranicí jsou pak samy máry, obložené jen květinovými věnci z hlav kolem stojících dívek.

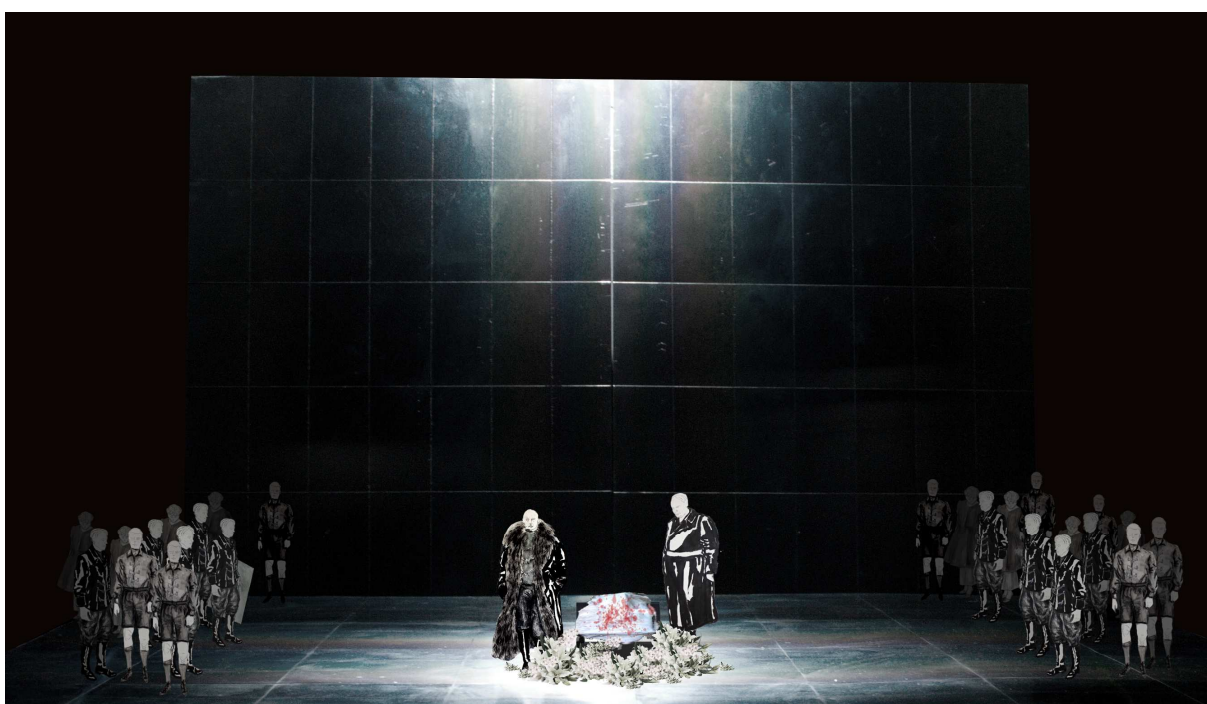


Obrázek 20.  
*Vyšehrad; Lumír přináší Přemyslovi zprávu o Ctiradově smrti*





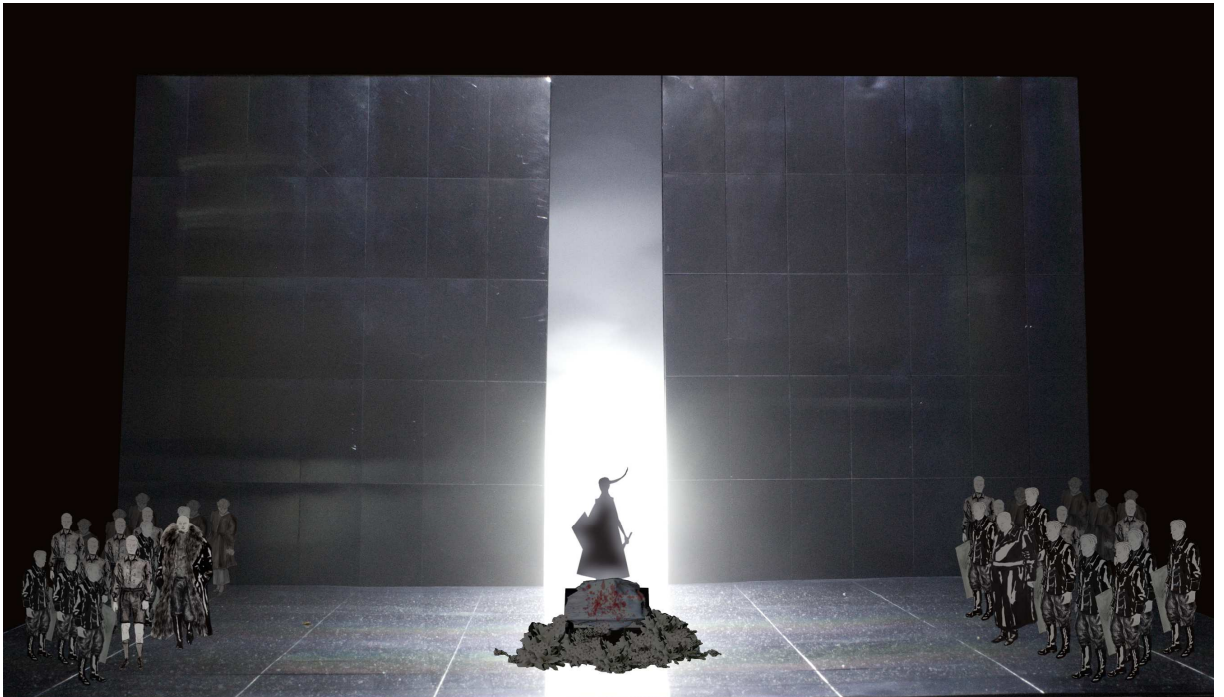
Obrázek 21.  
Smuteční průvod



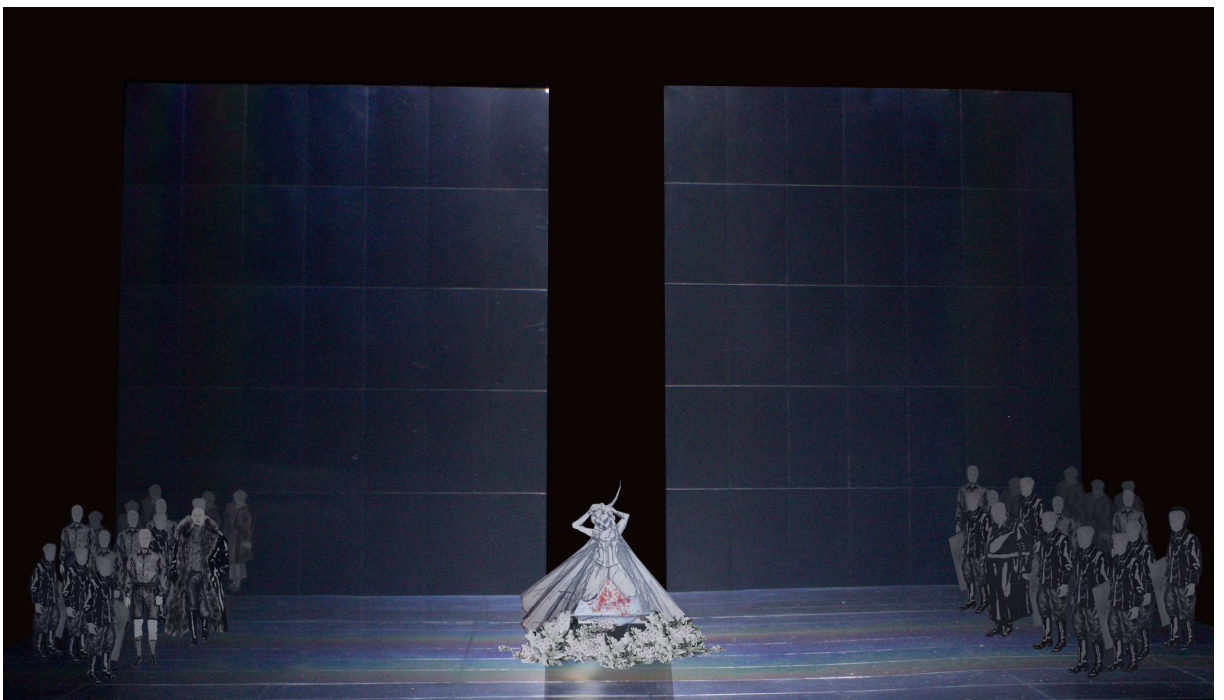
Obrázek 22.  
Ctiradova pohřební hranice

„Triumfální“ příchod Šárky, která sama však příliš triumfálně nevypadá, jsem pak vyřešila „nečekaným“ oddělením dvou částí tvořících zadní stěnu. Ty, umístěné v tahu na kolejnici, se od sebe rozjedou, aby za podpory světel mířících opět zpoza nově vzniknuvšího „vchodu“ proti divákům, umožnily Šárce příchod

tak velkolepý, že upoutá pozornost i přes šok a zármutek nad Ctiradovým tělem na hranici.



Obrázek 23.  
*Vchází Šárka*

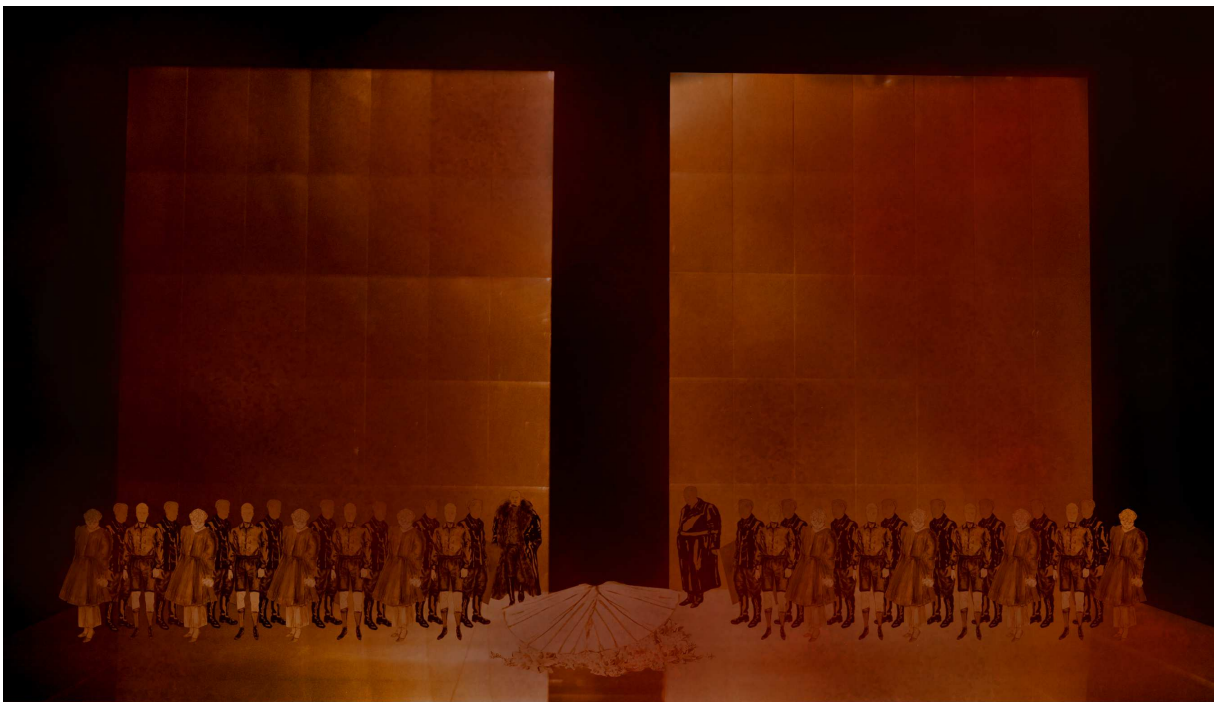


Obrázek 24.  
*Šárka si z účesu vytrhává zbylý roh a bodá se jím do srdce*

Dostatečně odstrašena příkladem poněkud nešťastného ztvárnění pohřební hranice za pomoci reálného miniaturního ohničku, po kterém sáhli autoři



studentské inscenace z roku 2013, který spíše než posvátné vytržení nad všemocným „lásky divem“ vzbuzovalo na tvářích diváků spíše úsměv, jsem se rozhodla upustit od jakýchkoli pokusů o naturalistické ztvárnění planoucí hranice. Namísto toho jsem opět sáhla po projekci. Plameny jsem se rozhodla symbolicky promítat nejen na mrtvé milence či jako ilustrující pozadí, ale nechat je zachvátit doslova celou jevištní plochu. Rudé mihotající se světlo tak pojímá vše, včetně sborů pronášejících v repetitivním kánonu svůj údiv nad nekonečnou mocí pravé lásky. Jejich hlasy pak dokonce nedoznívají do ztracena, ale jsou postupně přehlušeny sílícím zvukem praskajícího ohně. Symbolicky očištěna tak nejsou jen těla nešťastných milenců, ale celé společnosti, která se naivně pokusila vzepřít neporušitelným zákonitostem přírody.



*Obrázek 25.  
Očišťující plameny symbolicky zachvacují všechny přítomné*

### **5.3 O charakteru jednotlivých postav a jeho ztvárnění prostřednictvím kostýmu**

Ani cesta k finální podobě kostýmů k opeře Šárka nebyla přímočará. Je nasnadě, že při zpracovávání jakéhokoliv dramatického textu, jehož děj je zasazen do konkrétního historického období, se jako první vrhneme na studium reálií vztahujících se k dotyčné epoše. Nejinak jsem se zpočátku snažila přistupovat i já k Janáčkově Šárce. Snad ještě intenzivněji, než tomu bylo při řešení scény, jsem však hned zkraje narazila na problém, který představovalo vytržení dobového kostýmu ze svého původního kontextu a jeho zasazení do současných reálií, byť divadelních a byť sebevíce se snažících napodobit ty skutečné. Jak už jsem předesílala v úvodu, veškeré mé snahy o přímé přenesení anebo parafrázování historického oděvu nekončily jako jeho aktualizace, ale čirá parodie. Když jsem viděla, kam tyto pokusy směřují, pokusila jsem se dokonce o parodii cílenou, na mých výkresech se objevil Přemysl s vypelichaným dvouocasým lvem kolem krku a mladí vladykové v čamarách ovívající jej obřími zlatými lipovými listy. Vše se mi však už na první pohled jevilo velmi plytké a prvoplánové.

Zlom ve způsobu, jakým jsem nad otázkou kostýmu uvažovala, nastal opět až ve chvíli, kdy jsem se zcela oprostila od vědomí, že příběh se odehrává v Čechách raného středověku, a jala se k němu přistupovat stejně jako by tomu bylo v případě antické či shakespearovské tragédie. V mé mysli se tak začal formovat obraz velkého dramatu sestávajícího prakticky ze dvou základních rovin: „pozadí“ hlavní dějové linky, tedy nesmyslného sporu mezi muži a ženami, a samotného příběhu nešťastných milenců.

Při skládání jakéhosi pomyslného „psychologického profilu“ postav, na základě kterého bych následně mohla vystavět adekvátní kostýmní řešení každé z nich, jsem jako první musela definovat, v čem spočívá sama podstata inkriminované vady, a jakým způsobem je vedena. Způsoby interpretace tzv. „ženského boje“ jsou totiž dva. Ten první (a, nutno poznamenat, že rozšířenější) je patrně důvodem, proč se amazonský mýtus ve svých nejrozličnějších podobách a „mutacích“ těší dodnes takové oblibě. Vychází totiž z odvěkého podvědomého přesvědčení, že žena není uzpůsobena k tomu, aby byla schopná fyzického násilí. Jakkoli s tím můžeme nesouhlasit, tato (pochopitelně velmi zobecňující, pro naše účely, tj. demonstrování možného

důvodu pro popularitu dané interpretace, však dostačující) premisa totiž vychází z neotřesitelného základu, totiž, že žena je dárkyní života. V ženském těle nový život vzniká, žena jej přivádí na svět a žena také následně věnuje všechn čas své zbývající pozemské existence jeho ochraně. Je tedy logické, že bude mít k životu jako takovému větší „úctu“ a jakákoliv snaha o jeho eliminaci se jí bude od přírody přičít. A čím jiným je pak válka, než konstruktem stvořeným pro hromadné maření životů?

Amazonský i všechny ostatní mýty pracující s fenoménem „žen bojovnic“ fungují na principu porušení tohoto podvědomého biologického nastavení ženské mysli. Člověk je tvor ze své podstaty naprogramovaný tak, aby věnoval zvýšenou pozornost všem anomáliím, nesrovnalostem či skutečnostem odporujícím systému, který považuje za přirozený. Není tedy divu, že nás představa ozbrojené dominantní ženy lačnicí po krvi tolik vzrušuje.

Sama pověst o Ctiradovi a Šárce je pak snad o to zajímavější, že v sobě kombinuje obraz žen praktikujících ryze „mužský“ způsob vedení boje a zároveň disponujících Istivostí využívající ve svůj prospěch erotické poblouznění, tedy vlastností obecně připisovanou spíše ženské části populace.

Prvek žen praktikujících bez skrupulí fyzické násilí byl vždy důsledně zachovávan ve všech interpretacích pověsti až do chvíle, kdy se námětu dotklo poprvé pero Julia Zeyera. Ten se totiž rozhodl svléknout Šárce pomyslný kyrys a odejmout z ruky oštěp a namísto nich jí nabídnout pohádkový hedvábný šat vytkávaný nití spředenou z měsíčního svitu<sup>46</sup> a nevídanou čarodějnou moc.

Zeyerova Šárka ani na vteřinu nezvažuje možnost pokusit se rovnat svými fyzickými silami mužům, namísto toho čerpá ze své přirozené sensibility. Ačkoliv se Šárčiny družky na její povel (a jistě ne poprvé) dopustí fyzického násilí, to samo o sobě není převládajícím nástrojem ženské válečné strategie. Nedisciplinovanost, kterou zaslepené následovnice „kněžky měsíce“ projevují (přemoženy strachem z trestu, který by je mohl stihnout za vstup do Libušiny hrobky, odtud přes jasně znějící rozkaz utíkají apod.) je už jen jakousi drobnou misogynní třešničkou na dortu Zeyerovy interpretace souboje pohlaví.

---

<sup>46</sup> ZEYER Julius. Vyšehrad/Troje paměti Víta Choráze, HOST. Brno, 2009, ISBN 978-807294-331-9



Právě tento „novátorský“ přístup k pojednání „ženského boje“ pak odlišuje báseň Ctirad, a tedy i následně sepsané a Janáčkem upravené libreto, od všech ostatních zpracování mýtu o dívčí válce.

Při formování vlastní koncepce kostýmních návrhů (a později též pokusů o jejich realizaci) jsem se tedy rozhodla vycházet ze Zeyerovy originální interpretace a nepřenášet prvky konvencemi připisované jednomu pohlaví na pohlaví druhé, ale naopak důsledně akcentovat jejich rozdíly.

### **5.3.1 Sbor bojovnic**

Velmi důležité přitom pro mě bylo zachovat v případě bojujících dam jistou míru zdánlivé bezbrannosti s nepatrným nádechem erotické provokativnosti, která však za žádnou cenu nesměla sklouznout k nežádoucí vulgaritě. Doufala jsem docílit lehce dráždivého, nikoli však prvoplánově obscénního okouzlení podobného tomu, jaké divák prožívá kupříkladu při pohledu na kterýkoli z mnoha obrazů spodobňujících skupinu žen, či lesních nymf, koupajících se či odpočívajících ve volné přírodě.

Kontrast uvolněného, nechráněného ženského těla a lesní divočiny mi byl hlavní inspirací při hledání vhodných výrazových prostředků pro řešení kostýmu sboristek i jejich vůdkyně. Nahota, která v kombinaci se sugestivní scénérií na obraze působí přirozeně a nenuceně, však na jevišti, zvláště pohybujeme-li se na poli operního žánru, promlouvá příliš hrubě a vyvolává v nás konotace zcela nežádoucí.

Nejvhodnějším se mi nakonec ukázalo odít hrdinky do historizujícího spodního prádla, konkrétně inspirovaného třicátými lety devatenáctého století. Oděv této historické etapy mě neinspiroval náhodou. Jedná se o typ prádla, který zahrnuje postavu v míře stejné či větší než běžný současný oděv (a zabraňuje tak jakýmkoli rozpakům či protestům stran představitelky či diváků), zároveň však stále jasně říká, že se jedná o spodní prádlo, tedy něco, co se bez dalších přidaných vrstev na vycházky do přírody zpravidla nenosí.

Na mysl se přitom dere otázka, co přimělo naše hrdinky odhodit svůj elegantní šat a vyrazit jen v tom nejnezbytnějším. Mou soukromou odpovědí na tuto otázku je představa, že Šárka za pomoci kouzel a svých přirozených rétorických schopností povolala své družky do boje tak říkajíc přímo „od plotny“. Dosud spořádané dámy, oděné v důstojných, elegantních šatech, na její popud

odhodily nepraktické spodničky a balonové rukávy a jen v roztomilém, ale dostatečně praktickém a, paradoxně, více k volnému pohybu uzpůsobeném, mužský oděv evokujícím, negližé ponořily ruce do popela z kamen, dvěma rychlými tahy si na obličeji vytvořily hrozivý „warpaint“ a vyrazily do boje za svou emancipaci.

Konkrétní silueta, kterou tento typ spodního prádla postavě dodává, opět není náhodná. Pro dobové negližé nezbytný korzet tvaruje postavu, stahuje pas a podporuje důstojné, vzpřímené držení těla. Tento konkrétní typ však, na rozdíl například od korzetu devadesátých let devatenáctého století (který je, mimochodem, pro svou jednoduchost a střih lichotící každému druhu postavy, velmi oblíbený coby samostatná vrchní vrstva oděvu dodnes, a to především mezi přívrženky subkultur typu „gothic“ či „steampunk“), sám o sobě nezajišťuje extrémní zdůraznění křivek a, nošen bez šatů příslušného střihu, působí, ne-li přímo asexuálním, pak přinejmenším ne přímo vyzývavým dojmem. To je dáno především polohou kostic. Hlavní výztuže jsou umístěny mezi ňadry a nevytvářejí tak klasický „žlábek“, nýbrž drží prsa od sebe tak, aby bylo co nejnáze docíleno efektu odhaleného, ne však prvoplánově lascivního, „rovného“ dekoltu vyžadovaného dobovým módním diktátem.

Obdobně je tomu v případě „kalhotek“, tedy dlouhých nohavic rovného střihu, které díky umístění pasu pod korzet nabývají tvar pohodlných, lehce „zvonovitých“ tříčtvrtečních kalhot.

Kdo jeví větší zájem o podobu a vývoj spodního prádla devatenáctého století, mohl by v tuto chvíli namítnout, že nohavice výše zmíněného střihu sice v inkriminovaném „pre-hoop“ období existovaly, vzhledem k tehdy preferované délce sukní, však byly doménou především dětí a dívek, případně pokrokových mladých žen. Mezi „konzervativní“ většinovou společností se rozšířily až v devadesátých letech devatenáctého století<sup>47</sup>, tehdy už známé i pod označením „bloomers“ odkazujícího na známou sufražetku Amelii Bloomer.<sup>48</sup> S trochou nadsázky tak můžeme říci, že jsou jakousi zprvu bojácnou, o to však urputnější první vlaštkou ženské emancipace.

---

<sup>47</sup> CUNNINGTON Cecil Willett, CUNNINGTON Phillis. History of underclothes, Courier Corporation, 1992, ISBN 0486271242, str. 130

<sup>48</sup> <http://www.riskyregencies.com/2016/05/18/drawers-and-pantalettes-oh-my/>

Součástí kostýmu jsou pak i boty dnes označované nejčastěji jako tzv. „baleríny“. Jejich hlavní účel je v tomto případě ryze praktický. Pohybovat se bos po jevišti je mnohdy nejen nepohodlné, ale pro nejrůznější zapomenuté hřebíky či třísky trčící z podlahy i nebezpečné. Tento druh obuvi pak, dle mého názoru, výsledný dojem z kostýmu nejen nikterak neruší, ale díky typicky „lehkému“ způsobu chůze, který svým nositelkám dodává, jen umocňuje dojem roztržité, „rozverné“ lehkosti.

Abych docílila kompaktnějšího dojmu a dala hrdinkám nádech jisté nadpozemské „alabastrovosti“, rozhodla jsem se make-up i paruky představitelk sjednotit s barvou jejich oděvu.

Stejnou techniku líčení pak využívám i u všech ostatních postav.



Obrázek 26.  
Sboristka

### 5.3.2 Šárka

Kostým hlavní hrdinky vychází ze stejného základu, jako je tomu v případě sboristek, disponuje však několika přidanými prvky.

Na hlavu vůdkyně běsnících žen jsem umístila „korunu“ v podobě stylizované kravské lebky (její anatomii jsem záměrně upravila tak, aby dobře

seděla na hlavě a zároveň „nelezla“ sólistce do obličeje) ozdobené květy růží a dvěma kaširovanými rohy.

K ní je připevněna paruka svázaná do jednoduchého drdolu.

Zdobená kravská lebka je odedávna hojně rozšířeným pohanským symbolem pro kult plodnosti<sup>49</sup>, jako součást kostýmu pak představuje jakýsi surový, „primitivní“, lehce znepokojivý znak pro magické myšlení v kombinaci s adorací ženskosti.

Rohy neplní funkci čistě dekorativní, ale jsou prostředkem k dosažení symbolické proměny kostýmu, a tedy i dramatické postavy.

První z rohů přijde k užitku v polovině druhého dějství, kdy si jej Šárka vytrhne „z hlavy“ a před očima dosud nic netušícího Ctirada na něj zatroubí. Odejmutím rohu se pak uvolní hrdinčin účes a ta tak nadále působí poněkud „rozvrkočeným“ dojmem, který jí, v kombinaci s trčícím rohem zbývajícím, dodává „šíleného“, tragikomického, nešťastného vzezření.

Zbývající roh pak zoufalé hrdince poslouží coby prostředek k ukončení jejího utrpení na Ctiradově pohřební hranici, namísto původně textem předepsané dýky.

Další součástí Šárčina kostýmu je vějířovitě složený „kruhovitý“ plášť. Ten má za cíl dodávat vůdkyni očarovaných bojovnic o něco důstojnějšího vzezření, společně s výše popsanou „korunou“ dopomáhat jejímu odlišení od řadových sboristek a v neposlední řadě spoluutvářet jevištní obrazy, které považuji za klíčové z hlediska výpovědi o vlastní nátuře a psychologii hlavní hrdinky.

Celý „plášť“ sestává ze dvou samostatných částí, jakýchsi vějířovitých „křidel“ v podobě dvou půlkruhů vyztužených pravidelně umístěnými paprsky z dřevěných latí. Ve středu a příslušných krajních bodech kruhu, kterého je příslušný díl výsečí, jsou pak připevněny pásky pro uchycení pláště v oblasti ramene, zápěstí a kotníku, přičemž „oko“, kterým je možné protáhnout zápěstí, je o něco volnější než zbývající dvě, aby mohla Šárčina představitelka bez problému tuto část kostýmu navlékat a zase svlékat z ruky podle aktuální potřeby.

---

<sup>49</sup> VÁŇA, Zdeněk. Svět slovanských bohů a démonů. Praha. Panorama, 1990. ISBN 80-7038-187-6

Výsledným efektem je pak okamžitá „proměna“ siluety vyvolaná pouhým zvednutím ruky. Ve chvíli, kdy, kupříkladu, Šárka prožívá své hluboké mystické vytržení, vztahuje obě ruce k měsíci, svému zpovědníkovi a zdroji své magické moci. Při tomto gestu „s sebou“ její ruce berou vzhůru i dosud složená „křídla“ kruhovitěho pláště. V tomto emotivním, až extatickém okamžiku se tak ona sama podobá zářícímu kruhu měsíce nad ní, symbolicky se tak „stává měsícem“. Když je pak Šárka svými družkami přivázána mezi stromy, její ruce tvoří horizontálu kolmou ke zbytku těla. Plášť tak nyní získává tvar čtvrtkruhových „křidel“, která, prosvícena ze zadu slabým „kontra“ světlem, spolu s dlouhými stylizovanými rohy na hlavě hrdinky, vyvolávají dojem, že se díváme na nešťastného nočního motýla, který jakoby nedopatřením, či zlovůlí osudu uvízl v pasti, ze které jej může vysvobodit jen smrt přicházející s nemilosrdnými, spalujícími slunečními paprsky.



Obrázek 27.  
Šárka

Když mrtvá Šárka na konci třetího dějství padne na bezvládné tělo svého milence, její plášť poslouží jako symbolická „přikrývka“ na svatebním loži mrtvých milenců, čisté plátno zahalující mrtvé namísto toho, do kterého byl Ctirad zabalen na začátku dějství, a které už stačilo nasáknout krví a zmarem nad zbytečně zmařenými životy. Společná pohřební hranice se tak paradoxně stává jediným světlým bodem na scéně, metaforou pro symbolické očištění od hříchu.

### **5.3.3 Sbor vladyků**

Mužský oděv v tomto „mém“ mikrosvětě operní interpretace amazonského mýtu představuje co možná nejvýraznější protipól oděvu ženského. Hledala-li jsem prve inspiraci pro vhodné klišé, na kterém bych mohla demonstrovat rozpor mezi zažitou představou ženy coby bezbranné hospodyňky a její zuřivou, emancipovanou podobou, v historii, je logické, že jsem stejný postup aplikovala i v případě kostýmů pro představitele mužských rolí.

Předmětem mého pátrání byl oděv, který by už sám o sobě byl dostatečně výrazným symbolem pro jasnou, až děsivě přímočarou dominanci a neúprosný smysl pro řád (tedy vlastnosti, které jsem se v rámci svého vlastního „inscenačního jazyka“ rozhodla akcentovat coby identifikační prvky „mužského světa“ už při řešení scény) a to i poté, co jej „vytrhnu“ z jeho „přirozeného prostředí“ a podrobím jej úpravám poplatným tvorbě kostýmu pro konkrétní postavu s přihlédnutím k její individuální charakteristice.

Nasadě byla kombinace těžkých, „nepřizpůsobivých“ materiálů, které by vhodně formovaly siluetu a dodávaly jí patřičnou „hmotnost“, a oděvu, který by byl typickým symbolem pro projevy „mužského“ smyslu pro disciplínu a touhu po dominanci. Tomuto popisu, ze všeho nejlépe odpovídají vojenské uniformy. Krystalickým korelátům výše zmíněného jsou pak uniformy navržené ve třicátých letech dvacátého století Hugo Bossem pro příslušníky ozbrojených složek nacistického Německa.

Dlouho jsem zvažovala, zda tento Bossův „čistý“ a děsivě prvoplánový vizuální jazyk skutečně použít, navzdory negativním konotacím, které, zvláště v našem prostředí, bezesporu vyvolává. S přihlédnutím k už tak výrazné stylizaci ostatních složek „svého“ scénického řešení opery jsem se nakonec rozhodla toto riziko podstoupit.

Následný postup byl pak stejný jako v případě ženských postav. Základem je jednotná silueta sboristů sestávající z černé bavlněné košile (s výrazně vyšší gramáží než je tomu v případě materiálu pro kostýmy sboristek), „jezdeckých“ kalhot, volnějších v rozkroku po vzoru uniforem příslušníků SS, avšak ve zřetelně umírněnější variantě, a vysokých vojenských holinek.

Ačkoliv jsem ze začátku této kapitoly deklarovala, že se hodlám zcela vyvarovat jakýchkoli odkazů na fenomén mýtu coby základního stavebního prvku národního uvědomění, přiznávám, že jsem tomuto svému závazku zcela nedostála. Při navrhování „mužského“ oděvu jsem se neubránila drobnému, ze zadních řad hledišť sotva viditelnému, „místopisnému“ odkazu v podobě zapínání košil a kabátů. To jsem se rozhodla vyřešit tak, aby evokovalo jakousi stylizovanou obměnu zapínání čamary, tedy typu kabátu oblíbeného v českých zemích především v době národního obrození (zhruba v první polovině devatenáctého století), coby odkaz na slovanský původ českého národa.



Obrázek 28.  
Člen Zábavního spolku „Omladina“ z Habrůvky, oděný do čamary, Ostrava, cca 1892

Tento vpravdě spíše dekorativní než praktický prvek jsem nepřidala pouze coby snad lehce úsměvný symbol panslavistického smýšlení doslova přiřitého

k německé uniformě, ale doufala jsem tak snad i lehce zmírnit podobnost s původním inspiračním zdrojem.

Dílem proto, že je (ač ne zcela závazně) předepisuje text<sup>50</sup>, dílem coby „pomocné“ prvky dodávající sboru jako takovému na „objemu“ či vážnosti, a konečně také coby příhodné rekvizity, eventuelně (avšak ne nezbytně) použitelné jako „přídavné“, snadno přenositelné scénické objekty, jsem Přemyslovým bojovníkům dala do rukou stylizované plechové štíty odpovídající tvarem a materiálem plátům hliníkového plechu, které tvoří celou scénu.

Kostýmy sólistů jsou opět variacemi na tento „základní“ kostým.



Obrázek 29.  
Sborista

#### 5.3.4 Přemysl

Dominantním prvkem kostýmu ovdovělého knížete je mohutný kožený kabát lemovaný kožešinou.

Abych dala vyniknout siluetě, definované především zmíněným kabátem a typickým postojem, který nositeli propůjčují vojenské holinky, snažila jsem se pokud možno vyvarovat zbytečných dekorativních prvků, které bývají, obzvláště

---

<sup>50</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4



v případě kostýmu panovníka velmi svůdné. Přemyslovo postavení tak indikuje pouze již zmíněný kožešinový lem, jehož úkolem je nepříliš „křiklavě“ evokovat hermelínový plášť tolik typický pro osobu panovníka, ať už reálného či takového, který vládne jen na poli pohádek či mýtů.



Obrázek 30.  
Přemysl

### 5.3.5 Lumír

Postavě Lumíra se z mé strany dostalo patrně největšího „dramaturgického“ zásahu. V Zeyerově podání se jedná o vetchého starce, jehož roztřesené prsty neustále svírají loutnu. Lumír je Přemyslovým dvorním hudcem a jeho úlohou je seznámit čtenáře (potažmo diváka, v zdramatizované verzi básně Ctirad se dotyčná postava dočkala jen minima škrťů) s událostmi předcházejícími samotnému příběhu (například v úvodu Ika Lumír nad smrtí kněžny Libuše, rekapituluje její působení na tomto světě a sděluje své domněnky týkající se dalšího směřování „osiřelého“ národa)<sup>51</sup>. Nemilosrdné pero Leoše Janáčka však Lumírovu úlohu razantně eliminovalo, a ta tak v konečné verzi opery sestává jen z několika málo replik, povětšinou nezbytných pro rozvíjení děje. Jeho původní podoba ani společenský status tak nezůstává patrná.

<sup>51</sup> ZEYER Julius. DRAMATICKÁ DÍLA II. Stará historie/Sulamit/Šárka, Česká grafická unie a.s.. Praha, 1941

Vedena Janáčkovým příkladem, ani já jsem se k Lumírově původně předepsané podobě nevracela a opatřila jej kostýmem, který jej sice pochopitelně odlišuje od „řadových“ sboristů, avšak nestrhává zbytečně pozornost. Lumír je tak oděn do kabátu z tenké, poddajné teletiny, přepásaného prostým koženým opaskem. Doufám tak docílit větší „splývavosti“ než je tomu u ostatních kabátů, které díky svému střihu a vyšší gramáži materiálu ponechávají „svěbytný“ tvar ne v takové míře definovaný typem (fyzické) postavy jejich nositele, a navodit tak dojem poněkud „neforemného“ velmože doufajícího si opticky ubrat pár kil za pomoci, k tomuto účelu zoufale nedostačujícího, pásku.



Obrázek 31.  
Lumír

### 5.3.6 Ctirad

Částečnou inspiraci pro postavu Ctirada jsem, kromě již výše zmíněné vojenské uniformy, našla v současné popkultuře. Coby doslova vymodleného „spasitele“, do kterého pochroumaný patriarchát vkládá své naděje, jsem jej oděla do kabátu, jehož střih se ne náhodou podobá ikonickému svrchníku z filmu Matrix. Ten těsně obtahuje horní část těla, nabírání v pase a postupně se rozšiřující střih pak její dolní polovině dodává na objemu a způsobuje, že kabát za svým nositelem „majestátně“ vlaje. Abych představiteli Ctirada dodala na

objemu v oblasti ramen, doplnila jsem kostým o mohutný kožešinový límec. Ten postavě zároveň dodává jistou dávku důstojnosti a naznačuje, že sám hrdina není zcela plebejského původu, pročez se mu dostává jisté „aury“ domnělé nedotknutelnosti. Z důvodu přesně opačného jsem pak hrdinovi „odebrala“ košili. Holá kůže „vykukující“ zpod ležérně „polorozepnutého“ pláště snad dodává postavě drobný nádech nikoli nežádoucí smyslnosti, centrem pozornosti se však tento prvek stává až v druhé části druhého dějství, kdy Ctirad svůj plášť odkládá, by jej nabídl Šárce. Inkriminovaná situace, dle mého názoru, k tomuto gestu přímo vybízí, neboť Šárka doslova deklamuje „Já se chvěji!“, pročez Ctirad, jakožto pravý gentleman, na repliku reaguje tím, že jí věnuje svůj plášť. Kromě jasného symbolu nabídnuté ochrany pak svým gestem dává najevo, že své vyvolené plně důvěřuje. Nebohý mladík odkládá v tomto intimním okamžiku neosobní „masku“ nelítostného bojovníka a ukazuje se Šárce v nahotě jak emocionální, tak tělesné, jediným gestem jí tak odevzdává veškerou svou sílu i důstojnost. Zmasakrovat ničím nechráněného polonahého hrdinu je pak pro Šárčin šik emancipovaných ženštin úkolem extrémně snadným. Když dokonají svůj hrůzný čin, zanechají po sobě dámy na scéně jen zkrvavený kabát, prázdnou skořápku velkého bojovníka.



Obrázek 32.  
Ctirad

### 5.3.7 Sbor jinochů a dívek

Nemalým „oříškem“ pro mne bylo zpracování symbolické „nové generace“, tedy dvou sborů, které se objeví „pouze“ na samém konci třetího dějství. Způsob, jakým jsou prezentováni, však považuji za klíčový pro vyznění celého díla. Janáček ani Zeyer jejich konkrétní podobu nikterak nespécifikovali a tak možnost prozradit divákovi cosi o jejich charakteru a naznačit tak možný další vývoj událostí zůstává plně v rukou kostýmního výtvarníka.

Rozhodla jsem se prostřednictvím kostýmu jemně naznačit, kam se nejspíš budou jejich osudy ubírat poté, co spadne opona.

Oděv chlapců se od kostýmu „dospělých“ sboristů liší pouze barvou, délkou kalhot a „výškou“ bot. Vše tak napovídá tomu, že až odrostou chlapeckým střevícům a odloží nedůstojné šortky, stanou se z nich věrné kopie jejich otců.

Dívky pak na sobě mají nenápadné, záměrně jen nekonkrétně, povšechně „historizující“ krátké šaty, které samy o sobě neevokují žádnou přesně definovanou historickou epochu, zpod kterých ale velmi konkrétně a se zcela jasným záměrem vykukují dlouhé nohavice spodních kalhot. Význam tohoto gesta je dvojí. Vzhledem k jen velmi vágně přiblíženému věku postav se pochopitelně může jednat o zcela legitimní odkaz na fakt, že během devatenáctého a na počátku dvacátého století byly krátké šaty se záměrně „vykukujícím“ spodním prádlem typickým oděvem malých děvčat, jedná se tedy o logický způsob, jak diváku sdělit, že hledí na sbor mládeže. Zároveň tak však víme, že dívky pod šaty nosí stejný oděv, v jakém se jejich matky vydaly do boje za emancipaci. Stejně jako ony tak mohou křehkou „krustu“ povolnosti, nutně k zachování stávajícího řádu, kdykoli odhodit a stanout ve svém, snad poněkud úsměvném, avšak bohatě postačujícím kyrysu z kostic, batistu a neventilované frustrace se zbraní v ruce tváří v tvář patriarchátu.

Vzhledem k tomu, že jsem prve zneprátelená pohlaví odlišila dvěma základními protikladnými barvami, tedy bílou a černou, při zpodobňování „neutrálního“ mládí, generace, která má možnost se „vybarvit“, přiklonit se k té či oné straně, případně zůstat v pomyslném „středu“ genderové duality, jsem sáhla po barvě šedé.

„Poselstvím“ kostýmu jinochů a dívek by tak nemělo být ubezpečení o tom, že milostné vzplanutí hlavních hrdinů je automatickým potvrzením správnosti

stávajícího společenského systému, avšak rozhodně ani žádná návodná, krajně feministická věštba, informující diváka o tom, že jednoho dne se ženy mají po vzoru poblouzněné Vlasty vrhnout do boje za nikoliv rovnost, ale převahu nad opačným pohlavím. Mým cílem bylo spíše poukázat na fakt, že bez ohledu na to, kdy a kde se zrovna nacházíme, nesmyslné spory vycházející z diametrální odlišnosti mužů a žen nás budou provázet neustále. Neustále mezi nimi bude docházet k nedorozuměním, půtkám a nesvárům. Neustále se od sebe budou snažit distancovat. A neustále je bude vzájemná potřeba svádět zase k sobě. Neustále bude lidstvo fascinováno a sváděno touhou překročit odvěké zákony přírody. A ty mu neustále budou dokazovat, že se překročit nedají.



Obrázek 33.  
Dívka



Obrázek 34.  
Jinoch

## 5.4 Kam se poděl mlat a štít, čili o úloze rekvizity a symbolu

V počáteční fázi tvorby této práce ještě ani zdaleka nebylo zřejmé, jak obtížné bude správné pojetí tak zdánlivě samozřejmého prvku, jakým jsou rekvizity. Otázku významu, který se rozhodneme přiložit magickým předmětům předepsaným textem totiž považuji za, pokud ne nejvýznamnější, pak stále za velmi podstatnou v souvislosti s interpretací Janáčkovy opomíjené operní prvotiny.

Nutkání rozepsat se na toto téma jsem pociťovala prakticky u každé kapitoly práce a nemohla se rozhodnout, kam tuto poznámku nejvhodněji zařadit. Chybělo-li tedy dosud čtenáři u některých kapitol zdůvodnění, proč kupříkladu tu kterou inscenaci hodnotím tak negativně, anebo cosi více o rozdílech mezi Janáčkovým a Zeyerovým libretem, nalezne je zde. Snad by se obsah této kapitoly dal jaksi „rozstříhat“ a za cenu, že se budu párkrát opakovat, jej s doplněním příslušné poznámky přiřadit ke konkrétní části práce, osobně se však domnívám, že jednotlivé důvody pro přístup, který jsem zvolila v souvislosti s interpretací symbolů v tomto dramatu, jsou natolik propojené, že jejich umělé drolení ve jménu větší přehlednosti textu, by v tomto případě nebylo vhodné. Nakonec jsem tedy této otázce věnovala tuto samostatnou kapitolu.

Divadlo, a opera zvláště, snad více než jakákoliv jiná umělecká disciplína pracuje se symbolem. Je tedy více než pochopitelné a „správné“, že režisér a výtvarník „potýkající se“ s operním kusem, zvláště jde-li o dílo tak „neohmatané“, kontroverzní a „náročné“, jako je právě Šárka, budou při čtení libreta a poslechu hudby v první řadě hledat právě takové prvky, které nesou největší symbolický význam, a ty se následně snažit akcentovat. Šárka takových „svůdných“ předepsaných rekvizit nabízí hned několik: koruna, roh, štít a mlat (které nadto, dle repliky jednoho ze sboristů v posledním dějství otevírají brány Vyšehradu tomu, kdo ony předměty třímá v rukou<sup>52</sup>) jakoby přímo vybízely k tomu, abychom jim věnovali zvýšenou pozornost a nechali tuto skutečnost odrazit i ve způsobu, jakým je budeme prezentovat divákovi. Já si však s tímto postupem dovolím nesouhlasit. Jak již jsem několikrát zmínila, podstata jedinečnosti Janáčkovy interpretace Šárky tkví právě ve výmluvné lidské prostotě a jednoduchosti, s jakou nám téma předkládá. Zvláště, porovnáme-li Zeyerovu

---

<sup>52</sup> JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4

původní verzi a Janáčkovu úpravu libreta, uvědomíme si plně do jaké míry se skladateli přičilo podání příběhu, coby opulentní mystické výpovědi o nadpřirozené moci magických šperků a zbraní neznámého původu, s jejichž pomocí provádějí protagonisté jakési pokoutní čáry stmelené k sobě jakoby náhodně vybranou dějovou linkou. Příběh *Ctirada a Šárky* jakoby by byl jen pozadím pro (bezpochyby mistrovskou) exhibici Zeyerovy imaginace.

Tato interpretace lidové pověsti jistě není špatná, a musím uznat, že kupříkladu mě osobně toto zpracování již při prvním čtení *Ctirada* velmi nadchlo, s gusem jsem se nechala pohltit barvitými popisy reálií a na chvíli jako bych se sama ocitla v tajné jeskyni, kde Šárka skladuje své očarované šperky či stanula tváří v tvář majestátnímu Trutovi, jehož smaragdová náušnice jakoby svým odleskem neoslnila jen vypravěče, ale i mne samotnou. „Inscenuji“ však zpracování Janáčkovu, nikoli Zeyerovo. A Šárka Leoše Janáčka je příběhem lidským, příběhem o tom, že snažíme-li se sebevíc, nemůžeme se vzepřít zákonitostem, které nás převyšují. Ať už jsou to snadno definovatelné zákony fyzikální, anebo ty složitější, abstraktní, a snad proto často zlehčované, jakými je láska, smrt či odpuštění.

V rámci vlastní interpretace tématu jsem se proto rozhodla omezit význam zmíněných rekvizit na minimum. Po Libušině koruně, jakož i po kněžně samotné, nenajdeme v tomto případě ani stopy, roh, jakoby se Šárce pod ruku namanul jenom náhodou, když jej nonšalantně vytrhne z účesu, *Ctirada* o sílu nepřipraví žádný čarovný předmět z Šárčiny jeskynní šperkovnice, ale vzdá se jí on sám, zcela vědomě a zcela dobrovolně. Trutův mlat a štít jsou pak rekvizity důrazně předepsané textem, jejichž odstranění by vyžadovalo dramaturgický zásah tak výrazný, že by hraničil se sepsáním opery úplně nové. Ty jsem tak našim hrdinům ponechala, snažila jsem se však dát jim co nejnenápadnější, nejobyčejnější podobu. Dle mé vlastní, jaksi skryté, „soukromé“ interpretace jsou totiž tyto předměty nejen bezvýznamné ve srovnání s velikostí tragédie, kterou prožívá hlavní hrdinka, ale ani v pomyslné „skutečnosti“ příběhu nemají žádnou magickou moc. Bez toho, aby si to sami protagonisté uvědomovali, všechny „nadpřirozené“ či „magické“ jevy, které připisují na vrub kouzelným předmětům, jsou jen logickou odpovědí vesmíru na jejich vlastní činy. Libušina koruna by vlastně žádnou moc nezajistila, stejně tak jako zbroj bájného reka Truta je jen obyčejným oprýskaným kladivem a pomačkaným štítem. To však neznamená, že

by tento svět byl prost magie, či chceme-li jakési neuchopitelné vyšší moci, že by se kupříkladu brány Vyšehradu před Šárkou zázračně nerozestoupily, jen jejím „spouštěčem“ jsou věci daleko silnější, než očarované předměty. Jsem skálopevně přesvědčená, že ony brány by se Šárce otevřely, i kdyby před nimi stanula s holýma rukama. Onou ohromující silou, která je dala do pohybu totiž nebylo žádné pouťové kouzlo, ale Šárčina upřímná, vroucí láska k Ctiradovi, bezbřehá lítost a touha po katarzi. A na tu má přeci právo každá živá bytost, bez ohledu na to, kým je, anebo kde se nachází. To je zákon, který se překročit nedá.



## Závěrem

V úvodu práce jsem si dala za cíl zjistit, proč se Šárce stran odborné i laické veřejnosti dostává tak zoufale málo pozornosti. Mé úvahy mohou být jistě liché a zjištění zavádějící, přesto si myslím, že jsem se snad odpovědi na tuto otázku alespoň o krůček přiblížila. Pomínu-li možné důvody stran kvality hudební složky díla, které jsem, vzhledem ke své nekompetentnosti v daném oboru, nechtěla a především nemohla soudit, našla jsem příčin hned několik.

První z nich je snad poněkud nešťastné, ačkoliv, jak již z předchozích kapitol víme, neuspíšitelné načasování premiéry opery. Když byla Šárka poprvé veřejně uvedena, byla už téměř dvacet let úspěšnou součástí repertoáru českých divadel opera se stejným námětem, ba dokonce s totožným názvem z pera Zdeňka Fibicha. Poptávka po hudebním dramatu na toto konkrétní téma tak už byla v době premiéry Janáčkovy operní prvotiny plně saturována. Divadlům se patrně nechtělo riskovat nahrazení osvědčeného titulu představením novým, v jehož prospěch sice hovořila jakási „záruka kvality“, kterou jméno Leoše Janáčka v druhé polovině dvacátých let bezesporu bylo, ale které stále patrně představovalo pro konzervativní dramaturgy riskantní „krok do neznáma“.

Konkurencí Šárce byla paradoxně také ostatní Janáčkova tvorba. Ve srovnání s přelomovými díly jako Jenůfa či Věc Makropulos, neměla „nesmělá“ Šárka příliš velkou šanci zazářit.

A v neposlední řadě je tu skutečnost, kterou osobně považuji za hlavní příčinu Šárčina „neúspěchu“. Tou je jakési nešťastné „zatížení“ posvátnou konvencí spjatou s vnímáním děl, které čerpají námět z české historie. Každý národ někdy zažil období většího či menšího rozkvětu, každý cítí potřebu obhájit svou legitimitu před světem i před sebou samým prostřednictvím bohatého a pokud možno co nejstaršího kulturního dědictví. Jak už jsme si ukázali v úvodu, jakákoliv snaha o hledání či definování „původního“, sociálně-kulturního fenoménu, který by byl „vlastnictvím“ jen jednoho jediného národa, je bohapustý nesmysl. Přesto však vždy byl a dodnes je tento bohapustý nesmysl oblíbeným nástrojem všech sociálně-kulturních skupin, spojených společným jazykem a geografickou polohou, které potřebují prokázat svou legitimitu a vydobýt si respekt či nárok na zachování svého území, majetku nebo čehokoliv, o co se je momentálně snaží někdo připravit.

Nemůžeme tak mít za zlé generacím národních buditelů vehemenci, s jakou propagovali vše, co bychom mohli označit za „české kulturní dědictví“, a více či méně vědomě pak kolem dotyčného fenoménu vybudovali jakousi aureolu „nedotknutelnosti“, posvátné úcty tak úzkostlivě střežené, že se nám vše, k čemu se váže, zákonitě musí protivit. Už od kolébky je každý z nás svědomitě seznamován s českými mýty a pověstmi, doplněnými často o jaksi poněkud jednostranné hodnocení, sloužící zároveň jako doporučení ohledně toho, jak bychom o právě vyposlechnutém příběhu měli smýšlet my sami. Není tajemstvím, že vše, čím jsme krmeni příliš často, se časem přejí. A tak, nepudí-li je k tomu zrovna potřeba poukázat na nějaký konkrétní současný „fenomén“, pro který existuje vhodná paralela v historii, sahají po námětech z české mytologie současní umělci všeho druhu jen neochotně, a povětšinou spíše z povinnosti. Parodovat, co je kladeno na piedestal, zvláště jsou-li pro to důvody složitější než zábavnost dotyčného předmětu adorace, je primitivní, a tedy velmi oblíbené. Když se tedy někdo dobrovolně pustí do zpracovávání této látky, je velmi pravděpodobné, že inkriminovaný námět bude chtít zesměšnit. To často indikuje absenci „respektu“ k danému námětu a možnou tendenci k jeho nedostatečnému zkoumání či minimální snaze jej blíže pochopit, následkem čehož snadno dochází k jisté formě generalizace dané látky a tedy jen velmi povrchní interpretaci. Ať už z nedostatečného nadšení pro téma, anebo pro jeho „podcenění“ se tak jako diváci velmi často stáváme svědkem jevu, který sama pro sebe nazývám „inscenování žánru namísto díla“. Kdo se do zpracovávání dramatu čerpajícího inspiraci z české mytologie pustí, může být velmi lehce sveden k přílišnému zaujetí reáliemi a jejich transformací pro současné jeviště, takže samotný příběh je odsunut jaksi do pozadí. Mnohá dramata jistě takový přístup snesou, ba dokonce jim může prospět, Janáčková Šárka však mezi ně nepatří.

S trochou nadsázky můžeme říci, že tato opera svým způsobem „klame tělem“. Po zběžném seznámení s námětem můžeme lehce nabýt dojmu, že hlavním motivem tohoto díla bude buď oslava české historie, anebo pokus o jakýsi epický exkurz do snového světa bájí. Ani jedno však není pravdou. Šárka je tragédií, jejíž ústředním motivem nejsou dějiny ani kouzla, ale jedna jediná žena. Žena svádějící předem prohranou bitvu mezi citem a povinností. Jsem přesvědčena, že tak svou hrdinku vnímal Janáček a, chceme-li doopravdy inscenovat Šárku a nikoli slet živých obrazů z českých bájí a pověstí, musíme ji

tak vnímat i my. Jinak budou naše sebeurputnější snahy předem odsouzeny k nezdaru.

Šárka je zkratka pro interpretaci stojící na zpracování reálií světa mýtů a kouzel příliš civilní. A na to, abychom ji mohli vnímat a tedy k ní i přistupovat způsobem, jakým bychom činili v případě komorního melodramatu, se jí civilnosti zase zoufale nedostává.

Tak, jako nemůžeme Šárčinu křehkost ubít příliš horlivým akcentováním odosobněné symboliky magických předmětů či reálií, nemůžeme jí je ani zcela odepřít. Je tedy třeba najít jakousi „zlatou střední cestu“, která by ctíla důraz na nadčasový, „shakespearovský“ ráz zpracování, zároveň však zcela nezanevřela na jistou formu výpravné poetiky. Najít takové řešení, jak jsem se ostatně sama měla možnost přesvědčit, je neskutčné. Dokonce natolik, že může být mnohými označeno za nemožné. Věřím ale, že vhodný „inscenační klíč“ k Janáčkově „prvorozené“ opeře existuje. Nedělám si iluze o tom, že by snad tímto geniálním objevem muselo nutně být mé vlastní scénografické řešení, doufám však, že coby alespoň minimální náznak jednoho z potenciálně slibných směrů, kterými bychom se mohli při zpracovávání Šárky vydat, nemusí být zcela scestné.

Nevím, zda jsou tyto mé domněnky správné. Jsou však upřímným výsledkem mého, jistě mnohdy neohrabaného „bádání“. Prezentuji je pak prostřednictvím těchto řádků o to srdatěji, že pro jejich formulaci jsem musela podniknout cestu, která začínala právě výše popsanou mylnou představou, že mým hlavním úkolem bude v první řadě se popasovat s aktualizací raně středověké legendy, následovanou zjištěním, že neupustím-li co nejdříve od této scestné myšlenky a nezačnu-li příběh vnímat jako zcela prostý všech „zatěžujících“ sociálně-historických konotací, nikdy se nepřiblížím k cíli.

Snažila-li jsem se prostřednictvím předchozích řádků dobrat k alespoň trochu objektivnímu výsledku, coby závěrečný bod své práce si pak dovoluji přidat bilanci ryze osobního rázu.

Cílem bakalářské práce jistě není studenta pobavit a to, jak dalece si proces tvorby „užíval“, není relevantním kritériem jejího hodnocení. Přesto si však neodpustím poznámku týkající se velkého překvapení, kterým pro mě v tomto směru Šárka byla.

Popravdě totiž musím konstatovat, že tento úkol mě bavil ze všech nejvíce. Ačkoli jsem byla od zvoleného tématu několikrát (ať už více či méně důrazně) zrazována a kvality výsledné podoby mého scénografického řešení Janáčkovy prvotiny mohou být mnohými označeny za přinejmenším sporné, jsem ráda, že předmětem mého závěrečné práce byla právě Šárka.

Snad právě proto, že je uváděna tak málo, že jsem se neměla při formování vlastního řešení takříkajíc „o co opřít“, anebo proto, že jsem díky této skutečnosti měla už od začátku jasný cíl - tedy zjistit proč je tato opera takovou měrou přehlížena, jsem měla uspokojivý pocit, že má práce není zcela zbytečná. Zda tato představa odpovídá skutečnosti, anebo je pouhým bludem, je pak na posouzení čtenáře.

## Seznam zdrojů obrázků

- Obrázek 1. PŘIBÁŇOVÁ Svatava, LEDEREROVÁ-PROTIVOVÁ Zuzana. Svět Janáčkových oper. Moravské zemské muzeum, Nadace Leoše Janáčka, Město Brno. Brno, 1998. ISBN 80-7028-124-3
- Obrázek 2. <http://www.ndm.cz/cz/stranka/369-sarka.html>
- Obrázek 3. [http://www.gbopera.it/wp-content/uploads/2009/12/1779zm\\_9474\\_DSC7139.JPG](http://www.gbopera.it/wp-content/uploads/2009/12/1779zm_9474_DSC7139.JPG)
- Obrázek 4. [http://www.ndm.cz/userfiles/archiv\\_priloh/clanky/fotografie/2014-2015/janacek/archiv-janacek/sarka-new-9-1415771934.jpg](http://www.ndm.cz/userfiles/archiv_priloh/clanky/fotografie/2014-2015/janacek/archiv-janacek/sarka-new-9-1415771934.jpg)
- Obrázek 5. Soukromý archiv Jana Kříže
- Obrázek 9. <http://www.rodon.cz/malir-dila/Caspar-David-Friedrich-192/Opatstvi-v-dubovem-lese-2202>
- Obrázek 28. <http://historie.ovajih.cz/wp-content/uploads/2015/03/es9o1ary1.jpg>
- Obrázky 6-8, 10-27 a 29-34 jsou dílem autorky práce.

## Seznam použité literatury

1. BAHNÍK Václav. Slovník antické kultury. Svoboda. Praha, 1974
2. CUNNINGTON Cecil Willett, CUNNINGTON Phillis. History of underclothes, Courier Corporation, 1992, ISBN 0486271242
3. DALIMIL, JIREČEK Josef: Dalimilova kronika. Národní klenotnice, sv. 31. ELK. Praha, 1948
4. HÁJEK z LIBOČAN, Václav. Kronika česká. Odeon. Praha, 1981
5. HÉRODOTOS, ŠONKA Jaroslav, BORECKÝ Bořivoj. Dějiny. Academia. Praha, 2004. ISBN 80-200-1192-7
6. JANÁČEK Leoš, ZAHŘÁDKA Jiří. Šárka - opera o třech jednáních; na libreto Leoše Janáčka podle stejnojmenného dramatu Julia Zeyera; klavírní výtah, Universal Edition; Editio Moravia. Brno, Wien, 2000. ISBN 3-7024-1234-4
7. JAROLÍMKOVÁ Stanislava. Co v průvodcích o Praze nebývá 2 aneb 162 pražských zajímavostí. Motto. Praha, 2012. ISBN 978-80-7246-598-9
8. JIREČEK Hermenegild. Skazka o dívčí válce v Čechách. Hermergild Jireček. Praha, 1905
9. KARBUSICKÝ Vladimír. Báje, mýty, dějiny. Mladá fronta. Praha 1995. ISBN 80-204-0524-0
10. KOSMAS, BLÁHOVÁ Marie, HRDINA Karel. Kronika česká. Československý spisovatel. Praha, 2012. ISBN 978-80-7459-110-5
11. KRULIŠ Jakub. Janáčkova operní prvotina. [online] Článek pro Opera plus. 2010. Dostupné na: <https://operaplus.cz/sarka-janackova-operni-prvotina/>
12. KŘIŠŤANOVÁ Dita: Historický mýtus v díle Julia Zeyera. Univerzita Karlova v Praze. Praha, 2013
13. MACHÁČKOVÁ Jiřina Jitka. Amazonský mýtus v české literární a hudební tvorbě během 19. století. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity; Ústav hudební vědy. Brno, 2013
14. MAZLOVÁ Anna. Zeyerova a Janáčkova Šárka. Moravské muzeum. Brno, 1969
15. NOVOTNÝ Miloslav, ŠEDIVÝ Prokop. České Amazonky aneb Děvčí boj v Čechách pod správou rekyně Vlasty (Podle Hájkovy kroniky sepsáno od Prokopa Šedivého). ELK. Praha, 1947
16. PALA František. Fibichova Šárka. Orbis. Praha, 1953
17. PALACKÝ, František. Dějiny národu českého I. Odeon. Praha, 1968

18. PŘIBÁŇOVÁ Svatava, LEDEREROVÁ-PROTIVOVÁ Zuzana. Svět Janáčkových oper. Moravské zemské muzeum, Nadace Leoše Janáčka, Město Brno. Brno, 1998. ISBN 80-7028-124-3
19. ROCC. Šárka a Ariadna, on-line rozhovor. [online] 2010 [cit. 20. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/online-rozhovor/23-sarka-ariadna/>
20. ŠTĚDRŮŇ Miloš. Janáček a Zeyerův verš v opeře Šárka. Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. Brno, 1981
21. TYL Josef Kajetán. Nové Amazonky, aneb Ženská vojna. Praha, 1907
22. VÁŇA, Zdeněk. Svět slovanských bohů a démonů. Panorama. Praha, 1990. ISBN 80-7038-187-6
23. VOGEL, Jaroslav. Leoš Janáček. Academia. Praha, 1997. ISBN 80-200-0621-4
24. ZEYER Julius, VOBORNÍK Jan. Spisy Julia Zeyera XXXV. Česká grafická akciová společnost. Praha, 1907
25. ZEYER Julius. DRAMATICKÁ DÍLA II. Stará historie/Sulamit/Šárka, Česká grafická unie a.s.. Praha, 1941
26. ZEYER Julius. Vyšehrad/Troje paměti Víta Choráze. HOST. Brno, 2009, ISBN 978-807294-331-9