

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Leoš Janáček: „Káťa Kabanová“

Komplexní scénografický projekt opery

Polina Akhmetzhanova

Vedoucí práce: Mgr. Milan David

Oponent práce: doc. MgA. Karel Glogr

Datum obhajoby: 6. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Scenography

BACHELOR THESIS

Leoš Janáček: „Káťa Kabanová“

Opera Complex Scenographic Project

Polina Akhmetzhanova

Thesis advisor: Mgr. Milan David

Examiner: doc. MgA. Karel Glogr

Date of thesis defense: 6. 9. 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Leoš Janáček: „Káťa Kabanová“
Komplexní scénografický projekt opery

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Obsah

Úvod	9
Káťa Kabanová - obsah opery	11
Leoš Janáček	13
Leoš Janáček a jeho dílo	13
Ruská orientace	14
Volba předlohy	17
Ostrovského Bouře	18
Kupci	18
Domácí řád - Domostroj	19
Dobová kritika	20
Rozdíl mezi operou a předlohou	22
Káťa Kabanová	24
Moje koncepce	25
Scénická koncepce	25
Kostýmní koncepce	29
Kabanicha	33
Dikoj	35
Kudrjaš	36
Varvara	36
Tichon	37
Boris	38
Káťa	39
Sbor	41
Scénosled	42
První jednání	42
Druhé jednání	42
Třetí jednání	43
Závěr	47
Příloha č. 1.	48
Předešlá zpracování	48
Staatsoper Hamburg	48
Michajlovské divadlo, Sankt-Petěrburg	50
Národní divadlo Brno	52
Salzburg Festival	54
SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ	56

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svým pedagogům panu Mgr. Milanu Davidovi, paní Mgr. Kateřině Štefkové a paní doc. PhDr. Vlastě Koubské za důležité rady a cenné připomínky při vypracování této bakalářské práce.

Poděkování taky patří mým spolužačkám Majce Semotánové a Anežce Strakové a mému příteli Eduardu Prokhaskovi nejen za pomoc a psychickou podporu.

Zvláště bych chtěla poděkovat Julku Neumannovi za redakci českého textu a velmi přínosné rady.

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je vytvořit a popsat komplexní scénografickou a kostýmní koncepci opery Leoše Janáčka *Káťa Kabanová*, která vznikla na půdorysu hry A. N. Ostrovského Bouře.

Kromě popisu práce a vlastní koncepce, obsahuje tato diplomní práce také vybrané okamžiky ze života a tvorby skladatele, které mi připadaly vzhledem k tématu důležité - podmínky a příčiny vzniku obou děl - opery *Káťa Kabanová* i dramatu Bouře, včetně důležitých prvků ruské reality oné doby, sociální kupecké třídy a kompendiu pravidel, kodexu Domostroj. Dále se zabývám rozdíly mezi operou a její předlohou, tématem hudebního bohatství opery a jejími různými prezentacemi v Čechách, na Moravě i v zahraničí. Práce také obsahuje krátkou synopsi námětu opery.

Při popisu praktické části vyprávím o svém vztahu k dramatu i opeře, popisují proces vzniku scénické i kostýmní koncepce a také to, co mě k nim vedlo a co inspirovalo. Součástí práce je popis každého kostýmu a podrobný scénosled.

Abstract

The aim of this Bachelor Thesis is to define and describe the scenographic and costume concept for Leoš Janáček's opera *Katya Kabanova* adapted from A. N. Ostrovsky's play, *The Storm*.

Besides the description of my work and the concept itself, this work also includes selected moments from the life and musical work of the composer that appeared to me to be relevant and important: the conditions and reasons for the creation of both works (*Katya Kabanova* the opera as well the drama, *The Storm*), including the important features of Russian reality of the time, such as the social class of merchants and/or the 16th Century codex of these merchant home rules called *Domostroy*. Moreover, I am discussing the differences between the opera and its dramatic original, the theme of musical richness of the opera and of its various staginings in Bohemia, Moravia and worldwide abroad. For orientation, there is also a brief synopsis of the opera's subject.

While describing the practical part of the scenographic and costume work, I am talking about my own relationship to both the play and the opera, about the process of creation of my scenic and costume concepts, and about those factors that led me to it and inspired me. Included is the description of each costume, as well as a detailed scene development.

1. Úvod

Vytvoření mé scénografické koncepce pro Janáčkovu operu *Káťa Kabanová* předcházela dlouhá cesta, během které jsem lépe poznala českou kulturu prostřednictvím děl skladatele Leoše Janáčka, objevila nové stránky dramatu *Bouře*, jež jsem už dlouho znala, a objevila mnohé věci, jež mi žánr jako opera může poskytnout jako divákovi i jako výtvarníkovi.

Pokusila jsem se zde přiblížit čtenářům podmínky vzniku jak opery, tak její dramatické předlohy, trochu osvětlit určité reálie ruského života – devatenáctého i jednadvacátého století – a především představit vlastní názor studentky z Kazachstánu, jejíž mateřštinou je ruština, na to, jak může vypadat česká opera s ruskou předlohou, *Káťa Kabanová*.

Na příběh Káti Kabanové jsem poprvé narazila na střední škole, kde byla Ostrovského *Bouře* povinnou četbou v osnovách. V slohových úlohách jsme pečlivě docházeli k závěru Ostrovského současníka, mladého kritika Dobroljubova, že Káťa je "paprsek světla v carství tmy"¹, a upřímně jsme pomlouvali Kabanichu, kvůli jejímu vztahu ke snaše a pro její příkazy a zákazy - co už může být pro pubertáka horší, než když mu někdo sahá na svobodu? Ale větší dojem ten příběh nezanechal, dokonce ani tehdy ne, když nám navrhli, abychom hru inscenovali ve školním divadle: ze dvou Ostrovského textů, dvou ženských příběhů těžkého osudu (Káťou, která skočila do řeky, a Larisou "bez věna"², kterou zastřelí pistolí) jsme vybrali tu druhou jako "akčnější".

Druhé setkání s Kateřinou Kabanovou proběhlo, když jsem díky svému věku už chápala podstatně víc. Náhoda mě zavedla do Brna, kde své představení *Bouře* předváděli studenti petěrburské divadelní akademie. Hráli ji tak, jak to dokážou jenom mladé, možná ještě nezkušené ale vášnivé povahy, s mladistvým zápalem a drzostí. Inscenace setřela hranice mezi člověkem devatenáctého století a člověkem století jednadvacátého: herci sice zůstávali sami sebou, ale jakoby absorbovali veškerou bolest, lásku a utrpení postav. Tehdy, na pozadí hlubokého dojmu z toho, co jsem viděla, mi došlo, nakolik tyto postavy mohou být živé, opravdové. *Bouře* přestala být historkou ze školní čítanky.

¹ Tak nazval Kateřinu krátce před svou předčasnou smrtí (zemřel v pětadvaceti letech na tuberkulózu) Nikolaj Alexandrovič Dobroljubov ve stejnojmenném článku o *Bouři* roku 1860.

² Ostrovského hra *Bez věna* (*Бесприданница*) vznikla v letech 1874 - 1878.

A pak, po několika letech studia na DAMU, došla řada na mě, abych se do toho příběhu ponořila. Ale tentokrát to nebyla *Bouře*, ale *Káťa Kabanová* Leoše Janáčka - dílo s ruskou osnovou, ale převedené „na český způsob“. Vedle textu se teď do popředí dostal také jiný druh umění - hudba.

Káťa Kabanová se pro mě stala prvním dílem, v němž jsem se setkala s hudbou tohoto skladatele. Pro mě, diváka bez rozsáhlých hudebních znalostí, se působení hudby Leoše Janáčka definovalo dost jednoduše – přes emoce. Ostré vnímání nálad v opeře bez hlubokého chápání teoretických hudebních zákonů mluvilo samo za sebe. Není náhodou, že se tato opera i po téměř stovce let hraje na jevištích divadel po celém světě.

2. Káťa Kabanová - obsah opery³

I. obraz

Kupec Dikoj peskuje svého synovce Borise. Učitel Kudrjaš vyzvídá na Borisovi, proč žije u Dikého. Boris vysvětluje, že na jeho slušném chování k Dikému závisí vyplacení dědství po babičce, které Dikoj spravuje; svěřuje se Kudrjašovi se svojí láskou ke Kátě Kabanové. – Káťa v doprovodu svého muže Tichona, jeho matky Kabanichy a schovanky Varvary přichází. Kabanicha Káťu urazí, Tichona obviňuje z toho, že „od té doby, co se oženil, nepociťuje dřívější lásky“. Poniží jej. Varvara Tichonovi vyčiní, že je slaboch a nedokáže se své ženy zastat. Tichon řeší situaci obvyklým způsobem: jde se opít.

II. obraz

Káťa vypráví Varvaře o svém šťastném dětství, svěřuje se se svojí láskou k Borisovi. – Přichází Tichon, Káťa jej přemlouvá, aby ji vzal s sebou na trh do Kazaně, kam na několik dnů z příkazu matky odjíždí. Káťa cítí pokušení setkat se s Borisem, žádá po Tichonovi, aby ji donutil přísahat, že se „na nikoho ani nepodívá“ za jeho nepřítomnosti. Tichon nechápe. – Kabanicha nařizuje Tichonovi dát Kátě pokyny, „jak se chovat“ za jeho nepřítomnosti. Tichon, ač je si vědom trapnosti situace, poslechne, Káťu tak nesmírně poníží.

III. obraz

Tichon odjel. Varvara vzala Kabaniche klíč od zahrady a domluvila setkání Káti s Borisem. Káťa cítí, že klíč, který jí Varvara vložila do ruky, jí přinese „neštěstí“. – Kabanicha má návštěvu: Dikoje. „Takoví hrubci a rozumnější si“, charakterizuje tuto dvojici Varvara

IV. obraz

Na domluveném místě nad Volhou se v noci setkávají Kudrjaš a Boris. I Kudrjaš zde má schůzku: s Varvarou. Konečně obě ženy přicházejí. Káťa je zmatena, ale podlehne svému citu, vrhne se Borisovi do náruče.

V. obraz

Bouřka překvapí obyvatele městečka na promenádě, všichni hledají úkryt pod střechou opuštěného kostela. Kudrjaš přesvědčuje Dikého, že je třeba budovy ve

³ Portál Severočeského divadla Ústí nad Labem. Dostupné z: <http://www.operabalet.cz/?page=txt&id=5368>

městě opatřit hromosvody. Dikoj nechápe, pro něj je bouřka „trest na nás, abychom moc Boží pociťovali“, zesměšňuje Kudrjaše a hrubě jej napadne. - Varvara oznamuje Borisovi, že Kátin muž Tichon se vrátil a Káťa se chová zmateně: pobíhá po domě, zřejmě ji trápí výčitky svědomí. Varvara se obává, že Káťa se Tichonovi se vším přizná. Tak se také stane: Káťa přede všemi padne na kolena a v afektu vypoví, že „hned první noc z domu utekla a všech deset nocí s ním se toulala, s Borisem Grigoričem“. „Synku, dočkal jsi se“, triumfuje Kabanicha. I Dikoj je spokojený: synovcovo „nemravné chování“ je důvodem k nevyplacení dědictví.

VI. obraz

Celé městečko hledá Káťu, která utekla z domu. Na opuštěném břehu vzpomíná Káťa na Borise, touží po něm. Milenci se naposled setkávají. Dikoj posílá Borise za trest do obchodu na Sibiř. Káťa prosí Borise, aby ji vzal sebou, nerozhodný Boris na její prosbu téměř nereaguje, rozloučí se, odchází. Káťa, vědoma si nemožnosti spořádaného, klidného a spokojeného života, volí smrt ve vodách Volhy. - Kabanicha cynicky děkuje za pomoc při hledání Káti. Její tvrdost je příliš i pro Dikého, i on se od spokojené Kabanichy, která Kátinou smrtí opět plně pro sebe získala svého syna, odvrací.

3. Leoš Janáček

3.1. Leoš Janáček a jeho dílo

Leoš Janáček byl český hudební teoretik a pedagog, dirigent a především světoznámý hudební skladatel, novátor, „který se ve dvacátých letech [dvacátého století] stal pro hudební Evropu nejvýraznějším reprezentantem české moderní hudby.“⁴

Podle dirigenta a skladatele Jaroslava Vogela spočívá jeden ze základů Janáčkovy tvorby v realismu, který, jak píše ve své obsáhlé janáčkovské monografii, se nejvíc projevil "v oboru, ve kterém se nejnázorněji obráží lidský život, totiž v oboru jevištním."⁵

Janáčkově jméno je spjata především s jeho operní tvorbou. Svou první operu *Šárka* složil ve 34 letech, v roce 1887⁶. Od počátku dvacátého století vznikla řada vynikajících děl; k nejvýznamnějším mezi nimi patří *Její pastorkyňa* (1904), *Osud* (1905), *Káťa Kabanová* (1921), *Příhody lišky Bystroušky* (1924), *Věc Makropulos* (1926), *Z mrtvého domu* (1928).

Janáčkův skladatelský přístup byl v mnoha ohledech novátorský. V *Její pastorkyňi* jako první v českém prostředí komponuje hudbu na prozaický text, tamtéž se také poprvé objevuje jeho hudební vynález - nápěvky mluvy. Princip notových záznamů mluvené řeči vzešel z Janáčkovy touhy po jakési životní pravdě, kterou instrumentální hudba má jenom v malé míře⁷. Inspiraci čerpal ze všedního života pozorováním intonací v lidské řeči a způsob, jímž se v nich projevovaly emoce. Nešlo však o pouhé napodobování svérázných motivků, které zapisoval ve svém okolí - pod jejich vlivem vytvářel stylizovanou jevištně hudební mluvu⁸. Janáček byl přesvědčen, že právě pro dramatickou hudbu to má

⁴ Němcová, Alena: úvod ke katalogu Svatavy Příběhové pro výstavu Městského zemského muzea Brno *Svět Janáčkových oper*, MZM, Brno 1998

⁵ VOGEL, Jaroslav: *Leoš Janáček*, Academia, Praha 1997

⁶ Složil operu na text veršovaného dramatu Julia Zeyera, ten ale provedení opery pro Janáčkovy údajně protismetanovské hudební názory zakázal.

⁷ Podle muzikologů začal Janáček sbírat nápěvky roku 1897, sám ovšem tvrdil, že už o osm let dříve – 1889. Leoš Janáček, interview pro *Literární svět* (1928), citované v nepodepsaném článku *Život Leoše Janáčka*, dostupné online

<http://www.leosjanacek.eu/zivot/>. Ostatní odkazy na texty dostupné online jsou uvedeny v závěrečné bibliografii.

⁸ Trojan, Jan: *Dějiny opery*, Paseka, Praha 2001, str. 260

velký význam.⁹ Od té doby se nápěvky mluvy stávají typickým rysem Janáčkových oper.

Předlohy pro své opery si Janáček volil z nejrůznějších zdrojů: mohlo se jednat o Zeyerovo veršované drama podle vlastního románu z české mytologie (*Šárka*), o román a divadelní hru Gabriely Preissové - *Počátek románu* (1894) a *Její pastorkyňa* – o sérii humoristických povídek R. Těsnohlídka, zveřejňovaných na pokračování v novinách (*Liška Bystrouška*), o Čapkovo fantaskní drama ze současného velkoměstského prostředí (*Věc Makropulos*)¹⁰.

Významný podíl na Janáčkově tvorbě tvoří díla, inspirovaná ruskými autory, nebo použitá přímo jako literární předloha. Patří mezi ně například orchestrální rapsodie *Taras Bulba* podle novely N. V. Gogola, nedokončená opera *Živá mrtvola* podle předlohy L. N. Tolstého, *Z mrtvého domu* podle Fjodora Dostojevského, a konečně *Káťa Kabanová*, podle dramatu *Bouře* od Alexandra Ostrovského.

3.2. Ruská orientace

Vliv ruské kultury na Janáčkovu tvorbu byl obrovský. Skladatele silně ovlivnila doba, v níž tvořil. Devatenácté století stálo od svého počátku ve znamení idejí různých stupňů panslavismu, který si představoval a prezentoval slovanské národy jako bratry¹¹. Šlo také o snahu, oslabit německé a rakouské vlivy na Čechy, přičemž bylo Rusko vnímáno jako velký zástupce slovanských národů. Radomír Vlček v publikaci *Ruský panslavismu - realita a fikce* píše, že jeden z důvodů tehdejší oblíbenosti Ruska spočíval v tom, že "líbilo se jim mj. , že český nacionalismus byl podobně romanticky emotivní jako ruský, a že se stejně jako jejich upínal k jazykově literární podobě"¹².

Vedle motivů politických měl ovšem Janáček i vlastní osobní vnitřní motivy pro své rusofilství, jejichž kořeny je třeba hledat už v jeho samotném dětství. „Sám rodák z východního Lašska, nasál do sebe kulturní proudy svého rodného kraje, který byl jakýmsi mostem mezi západními částmi naší vlasti a blízkým východem

⁹ Leoš Janáček, interview pro *Literární svět* (1928), citováno podle uvedeného internetového článku *Život Leoše Janáčka*

¹⁰ TROJAN, Jan: *Dějiny opery*. Paseka, Praha 2001, str. 264

¹¹ LETKOVÁ, Lucia: *Vliv ruské kultury na život a tvorbu Leoše Janáčka*, bakalářská práce Masarykovy university, Brno 2013

¹² Citováno v: VEJVODOVÁ Veronika: *Leoš Janáček: Živá mrtvola. Geneze, analýza, edice*, bakalářská práce Masarykovy university, Brno 2004

Polska a Ruska.¹³" V době studií v augustiniánském klášteře klášteře v Brně u Pavla Křížkovského se Janáček zúčastnil na Velehradě v roce 1869 u příležitosti tisícího výročí Cyrilovy smrti velkých cyrilometodějských slavností, které tehdy navštívili nejrůznější představitelé slovanských národů, včetně Rusů.

Obrovský vliv slovanských oslav na Velehradě roku 1869 na mladého, již od dětství vlastenecky silně založeného Leoše Janáčka je nepochybný. Působení otce Jiřího Janáčka na Leoše, studium v klášteře augustiniánů u skladatele, dirigenta a sbormistra Pavla Křížkovského a celkové ovzduší starobrněnského kláštera prolnuté cyrilometodějským kultem tvoří pevný základ Janáčkovy pozdějšího rusofilství¹⁴.

Za zmínku stojí také dva skladatelovi bratři, Josef a František, kteří dlouho žili a pracovali v Petrohradu. S mladším z nich, Františkem, udržoval Leoš Janáček těsné korespondenční styky, a dovídal se tak o politických událostech v Rusku. Později k němu poslal svou dceru, aby se zdokonalila v ruštině před státní zkouškou. Janáčkovu náklonnost k ruské kultuře potvrzují také ruská jména jeho dětí: dceři dal jméno Olga, synovi Vladimír.

Leoš Janáček byl také členem a jedním ze zakladatelů brněnského Ruského kroužku, jehož cílem bylo poskytovat bezplatně lekce ruštiny a seznamovat s ruskou kulturou. Janáček byl duší a inspirací činnosti tohoto kroužku, organizoval pro něj koncerty a ruskou knihovnu. Zval ruské hudebníky a lektory, každého, kdo mohl rozšířit představy o ruské kultuře¹⁵.

A skladatele obrovským způsobem ovlivnily také jeho cesty do Ruska. Roku 1896 využil jedinečnou příležitost - v Nižním Novgorodě se totiž v létě toho roku konala Všeruská průmyslová a umělecká výstava, kterou chtěl Janáček za každou cenu navštívit¹⁶. Ačkoli ho samotná výstava poněkud zklamala (postrádá "život ruský, národopisný"¹⁷), celkově na něj cesta udělala velký dojem: Moskva je pro něj "mořem věží", Novgorod "krásně leží... Rázovitější než Petrohrad". Pokud jde o znalost ruštiny, J. Vogel říká, že při cestě do Ruska uměl téměř

¹³ Tamtéž

¹⁴ LETKOVÁ, Lucia, cit. dílo

¹⁵ GOZENPUD, Abram Akimovič: Leoš Janáček a ruská kultura (Леош Яначек и русская культура.) Leningradskoje oddělení, Leningrad 1984

¹⁶ VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, cit. dílo

¹⁷ Tamtéž

jedinou větou - "Ja govorju plocho po ruski", ale že se mu ruština později stává téměř druhou mateřtinou¹⁸.

¹⁸ Tamtéž

4. Volba předlohy

Dojmy z cesty do Nižního Novgorodu k řece Volze ovlivnily Janáčka při hledání námětu pro novou operu v roce 1918. Zvolil si divadelní hru *Bouře* ruského dramatika A. N. Ostrovského, která se odehrává v místech, jež v Janáčkoví musela oživit obzvlášť plodné vzpomínky na Volhu a život na této řece, na Volhu s hladinou "tak bílou v záři měsíční jako duše Kátina"¹⁹.

Ale skladatelem nehýbaly jen vzpomínky na Rusko. Můžeme tvrdit, že ho neobyčejně vášnivě zaujala povaha hlavní hrdinky: "Je v ní mnoho tklivého, slovansky měkkého, hlubeň citová! Kéž by se mi podařilo nalézt pravého výrazu, stejně hlubokého."²⁰ Janáček, v jehož tvorbě bylo tak silně zastoupeno téma dívčích a ženských osudů, našel v Ostrovského postavě Kateřiny obraz, který mu byl duchovně blízký²¹, v němž mimo jiné spatřil také svou přítelkyni a milovanou múzu - Kamilu Stösslovou. "Má Káťa roste v ní, v ní, paní Kamile! Dílo bude z nejněžnějších mých prací!"²²

Námět hry Janáček zásadním způsobem proměnil, otupil sociální konflikt a do popředí postavil osud protagonistky - z Ostrovského *Bouře* se tak stala *Káťa Kabanová*. Přesto však jsem přesvědčena, že pochopení opery není možné, aniž by se člověk předběžně ponořil do daných okolností divadelní předlohy a do reálií doby, do níž je zasazena.

¹⁹ Tamtéž

²⁰ Tamtéž

²¹ GOZENPUD, Abram Akimovič: Leoš Janáček a ruská kultura, cit. dílo

²² VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, cit. dílo

5. Ostrovského *Bouře*

Hra vznikla v roce 1859, v už tak dost napjaté situaci předreformního společenského vzepjetí. O pouhé dva roky později byla uzákoněna zemědělská reforma, která v Ruském impériu zrušila nevolnictví. Atmosféra v zemi se rozžhabila na nejvyšší míru, a život sám vyžadoval neodvratně rozhodné změny. *Bouře* zazněla jako tragický hlas doby, jako křik národní duše, která už nemůže strpět útisk a nevolnictví.²³

A. N. Ostrovskij je výrazná osobnost dějin ruského divadla a ruské dramatiky. Říká se mu otec ruského národního divadla, protože právě jeho díla se začínají poprvé obracet k reálnému životu, každodennosti a zvykům reálných lidí v Rusku, v různém postavení a sociálním zařazení tříd. Ostrovskij sám byl písařem u soudu, kde pracoval řadu dlouhých let, a čerpal náměty svých her z reálných kauz, které se tam projednávaly. Pracovní cesta po městech Povolží ho inspirovala k napsání *Bouře*, která vznikala zároveň se zprávou o putování a byla bezprostředním výsledkem dojmů, které vznikly z pozorování národně-kupeckého prostředí²⁴.

5.1. Kupci

Přes zkoumání různých vrstev to byli právě kupci, kdo byli pro Ostrovského díla ústředním tématem. V životě tehdejšího Ruska zaujímali kupci zcela zvláštní postavení. Byla to vrstva, která se zabývala obchodováním a podnikáním, uzavřená sama do sebe, se svérázným a pitoreskním stylem života, s vlastní psychologií, vkusem, jazykem a zvyky²⁵.

V rodině patřila bez výjimky moc nejstaršímu muži v rodině – dědovi, otci, nebo staršímu bratrovi. Vyprostit se z otcovské moci bylo neočekávané a skoro nemožné. Nejstaršímu se úplně a bez námitek podřizovali mladší bratři a neprovdané sestry, žena, děti, vnuci, synovci, a také služebnictvo. Ruský publicista I. S. Aksakov psal: „Člověk si ani neumí představit, jakého příšerného despotismu dosahuje moc otce v kupeckém všedním životě, a nejenom otce, ale

²³ SEROV, A.: Drama A. N. Ostrovského *Bouře* v současné literární vědě (Драма А.Н.Островского «Гроза» в современном литературоведении). Referát. Moskva 2008

²⁴ SOLOVJOV, A.: A. N. Ostrovskij: životopis a rozbor jeho děl (А.Н. Островский: биография и разбор его произведений). Místo a vydavatel neuvedeni, 1909

²⁵ BOKOVA, Věra Michailovna: Všední život Moskvy v 19. století (Повседневная жизнь Москвы в XIX веке). Molodaja gvardia, Moskva 2010
mihajlovna/povsednevnaya-zhiznj-moskvi-v-xix-veke

vůbec nejstarší osobnosti v rodině. Většinou je ani nenapadne, že by ti mladší mohli mít svoje vlastní touhy a názory, a ty mladší ani nenapadne myšlenka, že je tu možný odpor.“²⁶

Výchova v kupeckém prostředí měla dlouho čistě náboženský charakter. Kolem jednoho roku se děti učily číst a psát azbuku, pak přecházely ke Knize hodin (Časoslov); dovršením výuky byl žaltář.²⁷ Ale za nejdůležitější byla považována dobrá morálka, zbožnost a poslušnost vůči nadřízeným a starším.

Sám Ostrovskij zvyky kupeckého stavu popisoval takto: „Na všechno mají pravidla a zvyklosti a každý člověk koordinuje svoje jednání s jednáním ostatních. K rozumu (...) má jen velmi malou důvěru, ctí tradice a lne k obřadům a formám.“²⁸

Jako opora a referenční příručka pro každodenní život sloužily kupcům dva zdroje – jejich vlastní kodex nepsaných ale neměnných pravidel kupeckého jednání „blahočiní“ (podle správních okrsků pravoslavné církve)²⁹ a „domácí řád“ – „domostroj“.

5.2. Domácí řád - Domostroj

Domostroj je písemná památka ruské literatury 16. století, která – jak se předpokládá – vznikla v prostředí nejvyšší bojarské aristokracie a kupecké třídy. Je to soubor pravidel, rad a pokynů pro veškeré příležitosti lidského a rodinného života, včetně společenských otázek, otázek rodiny, hospodářství a náboženství. Plný titul zní: *Kniha, zvaná „Domácí řád“, která obsahuje užitečné informace, poučení a pokyny pro každého křesťana – muže, a také ženu, a také děti, a rovněž sluhy a služky.*³⁰

Podobné knihy pouček existovaly i předtím, Domostroj fakticky jenom systematizoval a dal formu existujícím morálně-etickým normám chování a mravoučným textům té doby.³¹ Jednotlivé části obsahují následující skupiny poučení: „jak věřit“, „jak ctít cara“, jak se chovat na návštěvě a u stolu, jak řídit domácí hospodaření, „jak žít s ženami a dětmi a služebnictvem“, a je tu i

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Komentář metropolity Joanna (Snyčeva) ke kodexu Domostroj, dostupné online <http://www.hrono.info/dokum/1500dok/domostroi.php>

³¹ Heslo Domostroj na Wikipedii. Dostupné online: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Домострой>

kulinární kapitola. Pokyny předpisovaly jednání řádného křesťana do těch nejmenších detailů, například, že se na návštěvě nesluší štourat v nose, nebo že se v kostele člověk nemá opírat o zed'.

Kodex také předepisuje život v ustavičné hrůze a podřízenosti: všichni měli žít ve strachu a subordinaci vůči carovi, děti vůči rodičům. Za neuposlechnutí hrozila otcí a matce exkomunikace z církve a „lítá smrt občanské popravy“. Rodičům dovoluje kodex bít děti.

5.3. Dobová kritika

Tak se jeví kupecký svět v Ostrovského dramatech. Je to svět, s pevně zakořeněnou definicí literárního kritika N. A. Dobroljubova – „carství tmy“. Pokud jde o drama *Bouře*, pokračuje asociativní řada v mysli skoro každého obyvatele dnešního Ruska a bývalého Sovětského svazu přirozeně slovem „paprsek“. „Paprsek světla v carství tmy“ – tak nazval Kateřinu tehdy pětadvacetiletý kritik Dobroljubov ve stejnojmenném článku o *Bouři* roku 1860. Tento názor byl tehdy přijat jako vzor demokraticky-realistického výkladu literatury, pak zařazen do školních osnov, a dodnes se dost často používá jako jediný pravdivý.

A to přesto, že mnoho současníků s Dobroljubovem nesouhlasilo, a hra *Bouře* vyvolala ze všech děl Ostrovského největší ohlas ve společnosti a nejostřejší polemiku u kritiky.³² Kritik D. I. Pisarev zastává jiný názor, než jeho generační vrstevník Dobroljubov, a hodnotí obraz Kateřiny negativně: akcentuje slabiny hlavní hrdinky a dochází k závěru, že její celé chování, včetně sebevraždy, není nic jiného než „hloupost a nehoráznost“.³³ Bratr Fjodora Dostojevského, M. M. Dostojevskij, podrobně rozebral Kateřiny ve vší její rozporuplnosti, a s velkou empatií k hrdince dospěl k závěru, že se jedná o povahu vsutku ruskou.

A to jsou jenom názory lidí, kteří mají nejbližší k době vzniku *Bouře*. Přečetla jsem množství pramenů a materiálů, které se k dramatu vztahují, a našla jsem velké množství nejrůznějších názorů a hodnocení, počínaje výlučně psychologickým přístupem k hrdinům hry a konče vztahem mezi *Bouří* a pravoslavnou literaturou. Z toho je možné vyvodit závěr, že Ostrovskij vytvořil

³² JESIN, Andrej Borisovič: Ruská literatura v hodnoceních, soudech, sporech: antologie literárně kritických textů (Русская литература в оценках, суждениях, спорах: хрестоматия литературно-критических текстов). 7. vydání, Nauka, Moskva 2006.

³³ Tamtéž.

dílo se skutečně širokým záběrem, které je možno posuzovat z různých sociálních, psychologických i dobových úhlů pohledu.

6. Rozdíl mezi operou a předlohou

Bouři dělí od *Káti Kabanové* šedesát let. Zatímco Ostrovskij svou hru napsal dva roky před zrušením nevolnictví v Ruské říši, a zobrazil v ní „temné carství“ v celé jeho špíně a podlosti, Janáček skládal *Káťu* po první světové válce a po vzniku první československé republiky.

Přes všechnu rozmanitost interpretací *Bouře*, v divadelních inscenacích i filmových zpracováních dvacátého století do popředí nutně vždycky vystupovala Kateřina, a její obraz byl nezdědka podstatně čínorodější, než v Ostrovského dramatu.³⁴ Janáček sice potlačil postavy Kabanichy a Dikého (hlavních představitelů „carství tmy“), ale neoslabil je, takže divák i posluchač vnímá dění jakoby skrze Kateřininy myšlenky a city.³⁵

Skladatel podstatně zkrátil text předlohy a z pěti dějství vznikla tři. Podle názoru Jaroslava Vogela to umožnilo dosáhnout soustředění na hudební, citové jádro hry³⁶, a muzikolog a pedagog J. Burjanek reagoval na obvinění, podle nichž Janáček ve své opeře „zradil“ Ostrovského, tím, že drama *Bouře* je třeba srovnávat nikoli s libretem, ale přímo s Janáčkovou operou, protože to, co není vyjádřeno v textu, velice silně vyjadřuje hudba.³⁷

Změnami prošly také postavy. Některé byly vypuštěny vůbec (šílená šlechtična, Šapkin, poutnice Fekluša), různé funkce hlavního představitelů pokrokových názorů Kuligina (který v opeře zůstal jako málo významná postava) převzal Váňa Kudrjaš. Skladateli vyčítali, že bez opodstatnění oslabil obraz „krutých mravů“ v městě Kalinově a že tak zmenšil sílu jejich demaskování³⁸ (především kvůli absenci Kuligina jakožto hlavního „usvědčovatele“). Stojí ovšem za povšimnutí, že sám Ostrovskij psal libreto podle vlastního díla pro operu V. N. Kašperova (premiéra 1867), a dávno před Janáčkem z něj vypustil všechny postavy, jež vypustil také český skladatel, který (aspoň tak to tvrdí Gozenpud) v té době vůbec netušil, že nějaké libreto od autora Ostrovského existuje³⁹.

Události se v opeře odehrávají mnohem větším tempem, než v divadelní hře. Kudrjaš například v *Bouři* varuje Borise před tím, že by mohl Kateřinu zahubit ve

³⁴ GOZENPUD, Abram Akimovič: Leoš Janáček a ruská kultura, cit. dílo

³⁵ Tamtéž

³⁶ VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, Academia, Praha 1997

³⁷ GOZENPUD, Abram Akimovič: Leoš Janáček a ruská kultura, cit. dílo

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž.

třetím dějství, ale v opeře se to stane hned na začátku prvního. K setkání Borise s Kateřinou dojde také dříve, než v originále. Významné je také to, že Kateřinina zpověď Varvaře je přenesena z ulice (u Ostrovského) do domu, což umožňuje dosáhnout větší intimity. Varvara se proměnila z dcery Kabanichy a Tichonovy vlastní sestry v chovanku v jejich pěstounské péči. Ani kritika ani muzikologové se neshodli na tom, co k tomu Janáčka vedlo. Spekulace o tom, že tato proměna vysvětluje, proč má Varvara větší svobodu, neobstojí – vždyť Ostrovského drama jasně vysvětluje rozdíl mezi tím, co smí mladá dívka a co vdaná žena.⁴⁰ A. A. Gozengud předpokládá, že schovanka mohla být odkazem k jinému dílu Ostrovského se stejným názvem⁴¹, které *Bouři* předjímá chronologicky i tematicky (osud ženy, která poruší zákaz a je odsouzena zemřít.)

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž. Jedná se o Ostrovského hru *Schovanka*, 1858

7. Káťa Kabanová

Káťa Kabanová byla skladatelovou první dokončenou ruskou operou (předtím se obracel k Tolstému a jeho *Anně Karenině* a *Živé mrtvole*) a je jedním z jeho nejznámějších děl. J. Vogel píše, že "text Káti Kabanové jest jedním z nejucelenějších a nejhudebnějších, jež kdy Janáček oděl svými tóny. A také snad žádný námět z něho nevykřesal tolik lyrického bohatství"⁴².

Nejen lyrické, ale také hudební bohatství opery se otevírá do mnoha různých směrů. A. A. Gozenpud například popisuje první výstup Káti takto: „Její hudební obraz vzniká nejprve v předehře. (...) Plavný tok obdivuhodné melodie přeruší zlobně pištivá replika Kabanichy, která je důkazem neslučitelnosti krásy a dobra s krutostí. (...) Stačí proti sobě postavit téma Káti, které probíhá v orchestru, a běsnící zlobu intonací Kabanichy, aby se člověk přesvědčil, nakolik jsou neopodstatněné výtky podle nichž skladatel oslabil konflikt mezi hlavní hrdinkou a „carstvím temnot“⁴³. Jaroslav Vogel se ptá, zda hudební věty Káti v Janáčkově zhudebnění "nepůsobí (. . .) přímo jako ideální verše, ač jsou psány vesměs v próze?"⁴⁴ K vytvoření ruského koloritu Janáček využil motivy ruských písní – nejen těch, které použil Ostrovskij ve svém textu, ale také dalších, především pro Varvaru a Kudrjaše. Marina Mělnikova ve svém zkoumání⁴⁵ *Káti Kabanové* obrací pozornost na využití už zmíněných nápěvků mluvy v opeře, kde skladatel obrací zvláštní pozornost na promlouvajícího, jeho emocionální stav, situaci, v níž je slovo a fráze použita.⁴⁶

⁴² VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, cit. dílo, str. 252

⁴³ GOZENPUD, Abram Akimovič: cit. dílo

⁴⁴ VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, cit. dílo, str. 252

⁴⁵ MELNIKOVA, Marina: Opera Leoše Janáčka *Káťa Kabanová*; k otázce tradic a novátorství ve skladatelově tvorbě. (К вопросу о традициях и новаторстве в творчестве композитора).

⁴⁶ Tamtéž

8. Moje koncepce

8.1. Scénická koncepce

První otázky, které se přede mnou objevily během procesu hledání vlastního scénického řešení, byly krátké a zněly: "kde" a "kdy" - tedy otázky zeměpisného a dobového zařazení koncepce.

Ačkoli jsou někteří kritici přesvědčeni o tom, že je třeba zachovávat původní dané okolnosti opery - tedy Rusko 19. století – osobně zastávám jiný názor.

Přes všechny „historické“ a na první pohled zastaralé tradice společnosti ve městě Kalinovu, jejich část dosud úplně odpovídá dnešní ruské skutečnosti, a není malá: manželé se sice mohou oficiálně rozvést, a od ženy, vyprovázející manžela, se nečeká, že by jednala – jak říká libreto – tak, že když „muže doprovodí, půldruhé hodiny naříká, na podsíni leží“⁴⁷. Zhoršující se životní podmínky v dnešním Rusku a expanze pravoslaví na vládní úrovni vede k tomu, že se tradice kupeckého kodexu „domostroj“ lidem předkládá jako model k obnovení, a toto obrození nenavrhuje nikdo jiný, než hlava ruské pravoslavné církve.⁴⁸ Další pravoslavní funkcionáři zase radí manželům a manželkám, aby si uvědomovali své tradiční místo a postavení podle pohlaví a zdůrazňují, jak je "důležité, aby v sobě žena potlačovala ďábelské sémě emancipace a feminismu."⁴⁹ Obecně řečeno, Rusko má jako obvykle velmi složité vztahy vůči pokroku. Za těchto okolností existuje šance, že všechny peripetie v životě Káti Kabanové budou pro diváky rezonovat nejenom jako hlasy přežitků minulosti, ale také jako běžné jevy současného světa v jejich okolí. To se samozřejmě týká především diváků z Ruska a postsovětského prostoru. Zato pro ostatní se nahlédnutí do světa ruské reality může stát zajímavou exkurzí.

Na druhé straně může příběh Káti Kabanové, s jeho živými postavami a povahopisem, lidským prožíváním a situacemi, které se mnohokrát opakovaně objevily v dějinách literatury, představovat archetypální příběh, který se řadí

⁴⁷ JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová (libreto v programu k opeře). Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava 2012

⁴⁸ MIRONOV, Leontij: „Domostroj“ jako literární nositel etalonu hospodářského racionalismu ("Домострой" как литературный носитель эталона хозяйственного рационализма). In: Russkaja narodnaja linija 23. 05. 2009. Dostupné na: http://ruskline.ru/analitika/2009/05/23/domostroj_kak_literaturnyj_nositel_e_talona_ho_zyajstvennogo_racionalizma/

⁴⁹ STĚNAJEV, Oleg: O užitečnosti domostroje (О пользе домостроя). In: Pravoslavije, 1. 12. 2015. Dostupné na: <https://pravoslavie.ru/88276.html>

k dílům o manželské nevěře a zradě (například k Tolstého *Anně Karenině*, nebo Flaubertově *Paní Bovaryové*). Ale i tak, vzhledem k tomu, že se jedná o univerzální příběh v bezčasní, bude Káťa Kabanová působit spíš současně než staře. Jakýkoli historizující nános okamžitě potvrdí koncepci v konkrétním čase. Na druhé straně je možné vytvořit neutrální atmosféru relativně současnými prvky nebo kostýmy.

Právě proto mám pocit, že aktualizace Káti Kabanové je důležitým a nutným přístupem. Stejně jako zachování určité míry ruských národních prvků. Ty zachycuje především kostýmní část mé koncepce, ale také její scénografická část.

Proces vymýšlení jevištního řešení předpokládá rešerši a analýzu prostorových daných okolností nebo metafor, které lze najít v textu díla. Neméně důležité jsou ale autorovy scénické poznámky. Přesto však je dost často postoj právě k těmto poznámkám – především u studentů – velice specifický: z nějakého důvodu právě tyto scénické poznámky nedodržují, a úmyslně je přehlížejí, protože cítí povinnost, vymyslet lepší řešení. (Považuji přinejmenším za jeden z příznaků pokroku, který jsem během studia udělala na DAMU právě to, že jsem se zbavila touhy, vymyslet si pokaždé takové jevištní řešení, které ani zbla neopakuje něco, co už existuje).

V případě Káti Kabanové se jevištní poznámky ukázaly jako velice informativní a užitečné. Přestože je úplně nedodržuji, pomohly mi pochopit základní prostorové vztahy díla.

Vůbec první z nich říká: *„Veřejný sad na vysokém břehu Volhy; daleký výhled do kraje. Vpravo dům Kabanových. Lavičky na cestě k sadu. Keře. Odpolední slunce“*.

Tady bych především věnovala pozornost Volze, „dalekému výhledu do kraje“ a „domu Kabanových“.

Už při zběžném čtení libreta nebo jeho dramatické předlohy je jasné, že námět opery je silně propojen s přírodou a přírodními jevy. Postavy se s nimi dostávají do interakcí, ať už se jedná o Kudrjaše, nadšeného krásou řeky, Káťu, která se bojí bouřky, nebo Dikého, který považuje blesk za boží trest. Volha je nejdůležitější prvek díla. Příběh řekou začíná a řekou končí.

V mém jevištním řešení symbolizuje neviditelnou přítomnost Volhy lesklý a zrcadlící povrch scény. V domě Kabanových může vypadat jako součást sterilního interiéru, ale když nastane jeho čas, může v třetím dějství povrch jevištní podlahy přesvědčivě „sehrát“ reku.

„*Daleký výhled do kraje*“ může z technického pohledu vypadat jako detail: důležité je, nepřeplnit jeviště kulisami po celém obvodu a s pomocí správného nasvícení vyvolat pocit, že se prostor scény ztrácí v nekonečnu. Ale významově považuji tento prvek za neméně důležitý než ty ostatní. Události v Kalinově se odehrávají uprostřed neuchopitelné přírody, která upozaduje i lidské tragédie. Přitom tato neuchopitelnost a nekonečnost představuje přírodu v jejím dalším převtělení: jako něco, co umí nejen nadchnout svou krásou, ale také děsit neznámým. Výhled do nekonečné krajiny pomáhá zprostředkovat Kátiny obavy, neví se přece, co se objeví ze tmy.

Dům Kabanových je jedním z hlavních prostředí tématu. V mém jevištním řešení tvoří znak pro tento dům minimalistická konstrukce, tvořená dvěma skleněnými stěnami, které se symetricky v úhlu spojují. Jsou pravidelně rozděleny příčkami ve stejných vzdálenostech, které pomáhají rytmizovat prostor. Konstrukce musí připomínat interiér s vysokými okny. Ale není to prostě jenom dům Kabanových. Tento náznak interiéru symbolizuje celou domácnost rodiny a onen řád, který panuje jak v domě, tak za jeho hranicemi.

Jevištní poznámka k následující proměně: „*Pokoj v domě Kabanových. Vpravo a uprostřed dveře, nalevo výklenek*“. Slova o tom, že následující děj se bude odehrávat v místnosti, byla pro Janáčka důležitá. Je to jedna z odchylek od původního Ostrovského textu: monolog Kateřiny a její rozhovor s Varvarou skladatel přenesl z ulice do interiéru, a tím docílil větší intimity.

Náznak interiéru teď doplňují podrobnosti. Okna jsou z větší části skryty za černými závěsy. V rohu místnosti stojí postel, nevýrazná a neosobní, stejně jako zbytek interiéru.

Při promýšlení své koncepce jsem vedle ruského nádechu považovala za nezbytné také poukázat na zbožnost hrdinky. Jinak by jednání Kateřiny ztratilo část svých motivací: její hrůza z bouřky (v ruštině slovo „groza“ znamená obojí), i sebevražda jako taková. Bez strachu z Boha je sebevražda východiskem ze vzniklé situace, osvobození. Ale pro věřící znamená sebevražda strašlivý hřích, za který se dostane do pekla. Za nejruštější objekt, spojený s náboženstvím, se

považuje ikona. Ale použití podobného výrazného prvku na pozadí asketického interiéru mi připadalo nemožné. Pak mě napadlo nahradit ikonu jiným předmětem, který měl v minulosti stejnou konotaci jako ikona, ale nebyl jí - obrazem „Černý čtverec“ K. S. Maleviče, která byla na výstavě v roce 1916 umístěna v takzvaném „rudém rohu“ - místě v pokoji, kam se v ruských domech zpravidla věšely ikony.

Černý čtverec je umístěn v rohu přímo nad postelí. Tak jsem se pokusila nejen ponechat inscenaci odkaz na hrdinčinu víru, ale také označit důležité místo v domě v rámci ruské kultury – „rudý roh“.

„Útulný výklenek pracovní v domě Kabanových. Z výklenku dveře do zadu, v pokoji šero. Odpoledne, v podvečer“.

Tato poznámka poukazuje na to, že jsme pořád ještě v interiéru. Mé scénické řešení na tomto místě dojde k jediné změně: postel zmizí a na jejím místě se objeví křeslo Kabanichy. Protože své místo situuje do „rudého rohu“ pokoje, Kabanicha zdůrazňuje své postavení hlavy rodiny. V ruské tradici bylo právě tam to nejvýznamnější místo v domě.

„Rokle zarostlá křovím; nahoře plot zahrady Kabanových a v něm vrátka. Shora po svahu pěšina. Letní noc“.

Z této poznámky jsem ponechala přechod z interiéru do exteriéru. Plot zahrady Kabanových je připomenutím neustále přítomného domu. Pro tento účel jsem nepoužila nové prvky dekorací, ale ponechala jsem náznak domu, ovšem v otočeném postavení - zdá se, že jsme se teď ocitli na druhé straně. Dům je teď také dál, v hloubce jeviště, aby přenechal místo hlavním událostem, které se konají na ulici.

„V popředí galerie, klenutí staré, rozpadávající se budovy. Tu a tam tráva a keře. Za oblouky břeh a výhled za Volhu. Šero, jak za deštivého počasí. K večeru.“

Tuto jevištní poznámku ponechávají více než ty ostatní především současní inscenátoři bez povšimnutí. Názory Kuligina a Kudrjaše, kteří komentují prostor kolem sebe replikami jako „Vyhořelo!“, „Po požaru neopravili“, „Tady je vymalováno!“, „Je to Gehennam pekelný oheň?“ se často mění v nic. Zdá se mi, že ztvárnění tohoto místa má dramaturgický význam: není náhodou, že Kátin strach dosahuje kritického bodu právě tady a vede k strašnému doznání. V mé koncepci rozpadající se budovu představuje stále tatáž náznaková konstrukce.

Ale teď vypadá napůl zničená: velká část skla chybí, sklo, které zůstalo trčí jako ostré střepy. Někde zůstala jenom holá kostra. Sklo je pomazané něčím, co připomíná saze. Působí to dojmem, že se ze špinavých rozvodů někde skládají podivné, zastrašující obrazy. V rohu se kupí kusy jakoby spáleného nábytku.

Symbolizuje to zničený osud protagonistky a předjímá to budoucí pád pilířů světa, Kabanichy a Dikého.

V téže lokalitě se také rozehrává emoční spor mezi Kudrjašem a Dikim o to, co je to vlastně bouře - elektřina, nebo boží trest? Myslím, že je to jeden z důležitých dialogů, který klade otázku - jaké jsou vztahy mezi člověkem a vyššími silami - přírodou nebo Bohem.

„Volha. Osamělé místo na břehu; hustý soumrak přechází v noc.“

Příběh dovršují události na Volze. Předchozí kulisy mizí, po jevišti jsou rovnoměrně rozloženy shořelé kusy nábytku z předchozího obrazu. Můžeme si tu také všimnout částí postele, ikony a křesla z domu Kabanových. Odrážejí se v zrcadlovém povrchu podlahy a vypadají, jakoby pluly po řece. Je to konečný obraz - odpověď na otázku vzájemného vztahu člověka a něčeho vyššího: řeka svým proudem unáší všechny lidské příběhy a vrací se ke své odvěké podobě.

Chtěla bych se na tomto místě také zmínit o způsobu, jakým koncipuji, rozšiřuji a využívám úlohu sboru. V Janáčkově opeře je sbor na jevišti jenom v třetím dějství a má všeho všudy dvě repliky. Mně se však přece jenom zdálo, že by mohlo mít smysl rozšířit jeho využití a tím ještě více podtrhnout podle mého mínění důležitý dramaturgický moment - neustálou přítomnost města Kalinova, na jehož sociálním pozadí se odehrává námět opery.

Sbor vystupuje jako němí obyvatelé města, jako živá inkarnace Kátina strachu a obav, a přitom na konci opery na sebe bere funkci antického chóru - jako komentátor a svědek nejvíce srdce rvoucích událostí v opeře: Kátina doznání a její smrti.

8.2. Kostýmní koncepce

Stalo se náhodou, že na počátku mé kostýmní koncepce stála jedna inspirační fotografie. Intuitivně jsem měla pocit, že je nutné začít od obrazu Kabanichy - nejméně jednoznačné postavy v opeře a při prvním zběžném pohledu hlavního antagonisty hrdinky. Myšlenka, zobrazit v kostýmu její úlohu jakožto hlavního zla, se mi zdála příliš povrchní. Do očí mi padla fotografie ženy v pokročilém

věku, velice dobře upravené, nalíčené, s moderně upravenými vlasy, oblečené do dostatečně jednoduchého a univerzálního oblečení - měla na sobě černé kalhoty a bílou košili. V jejím postoji i vzhledu je cítit majetnictví a sebedůvěra, vědomí vlastní síly - tyto rysy mě přesvědčily o tom, že se tento obraz pro moji koncepci hodí.



Současné prisma vnímání umožňuje chápat oděv na fotografii jako oficiální, zaměstnanecký, takový, který se hodí pro slavnostní příležitost a nikoho nepřekvapí na procházce po ulici. Dá se říci, že tento komplet je dostatečně univerzální pro řadu scénářů v soudobých reáliích, ale u každého z nich lze tušit nános chladné slavnostnosti, postavení, ceremoniálu, podřízení množině konvencí - což tolik odpovídá atmosféře v rodině Kabanových a v městě Kalinově vůbec.

Jedna módní publikace tvrdí, že „černá a bílá je nesmrtelná kombinace, ve které neuděláte chybu“⁵⁰, ale v mé vlastní osobní anamnéze představoval „černý spodek, bílý vršek“ nenáviděnou formou školní uniformy, kterou museli nosit žáci středních škol, lyceí a gymnázií po celých jedenáct let studia. Forma vnímání prakticky téže kombinace se může odkrýt v celé škále rozmanitých variant - nosit prostou bílou košili s tmavým „spodkem“ mohou přece opravdu všichni, bez ohledu na pohlaví a věk. Tuto „nesmrtelnou“ formulku jsem se rozhodla použít pro všechny obyvatele města Kalinova (včetně sboru) - a podtrhnout tak tísnivou atmosféru děje, kontrast útlaku a svobody, a zároveň také podpořit stylizaci opery jako žánru. Obraz Kabanichy tak diktoval princip kostýmní koncepce pro ostatní postavy, především v podobě bílé košile. Kladla jsem si otázku, zda je možné v rámci jednoho oděvního předmětu -košilí - zprostředkovat celou paletu charakterů. Podobně minimalistický přístup vyžadoval důkladný přístup k všestrannému a hlubokému zkoumání a analýze ruského pojmu „rubaška“ („košile“).

V této fázi je třeba poukázat na to, že jsem svoji koncepci vybuodovala kolem slova - strukturální jazykové jednotky - a tím jsem ze sebe neopatrně udělala rukojmí lingvistiky; vždyť můj tok asociací a vkládaných významů se automaticky vztahoval na ruštinu. Naštěstí čeština a ruština, příbuzné jazyky jedné skupiny indoevropské satémové větve, mají hodně společného, a přenos se ukázal jako poměrně bezbolestný proces, a rozdíly, i když tady existují, nebyly tak významné.

České slovo „košile“ pochází z pozdně latinského casula, označujícího plášť s kapucí.⁵¹ Ruské slovo „rubaška“ („рубашка“) má původ ve staroslověnském рубъ (rub), „špatný oděv, hrubá tkanina“⁵². Když přidáme přídavné jméno „noční“, ať už ke „košili“ nebo k „rubašce“, výsledkem je v obou řečech jeden a tentýž typ oblečení, ale asociační řada se už může lišit: v češtině například pokračuje k příkladu „drátěná košile“, v ruštině se termínu „svěrací košile“ používá tam, kde je v češtině „svěrací kazajka“.

Současné konotace slova „rubaška/košile“ nás přivedou v první řadě ke klasickému mužskému typu tohoto druhu oblečení, podobný význam dokonce

⁵⁰ NESVADBOVÁ, Renata: Nesmrtelná černá a bílá. In: Daily Style, 17. 8. 2017. Dostupné na: <http://dailystyle.cz/nesmrtelna-erna-a-bila/>

⁵¹ REJZEK, Jiří: Český etymologický slovník. LEDA, Praha 2001

⁵² FASMER, Max: Etymologický slovník ruského jazyka (Этимологический словарь русского языка). Progress, Moskva 1986 Díl 1 – 4.

uvádí jeden z výkladových slovníků⁵³, kde se kromě pohlavní orientace košili svěruje také povinnost mít límec a rukávy. Ale když se obrátíme ke starším výkladovým slovníkům, objevíme jiný význam, který je stejný v češtině i ruštině - část oblečení, která slouží k zakrytí horní části těla⁵⁴.

Takže košile/rubaška je pojem dostatečně široký, který provázel lidstvo v podstatě od samého počátku dějin odívání; oděv se prodlužoval a zkracoval, získával a ztrácel rukávy a límce. Nejstarší dochovaný kus oděvu na světě je právě košile z egyptské hrobky první dynastie v Tarchanu, zhruba 3000 let př. n. l.⁵⁵, chitón a tunika jsou rovněž považovány za její předobrazy. Ale především chci mluvit o úloze košile-rubašky v ruském lidovém kostýmu, a vrátit se tak ke své koncepci.

Rubaška byla základní součástí ruského tradičního kostýmu⁵⁶. Novorozené dítě ihned zabalovali do košile jednoho z rodičů, pro chlapce se oblečení přešívало z otcovy košile, pro holčičku z matčiny. Předpokládalo se, že rodičovská síla ochrání děťátko před zaklínáním a uhranutím. Do svatby to bylo pro mladíky a dívky jediné oblečení. Ke košili-rubašce se pojilo spousta pranostik a lidových přísloví a úsloví: dát někomu poslední košili je velkorysý čin, ale prodat se nesmí, protože zároveň s ní člověk může prodat dobré bydlе, „narodil se v košilce - je šťastný“, „košilí utíráme slzy“⁵⁷. Tento kus oblečení měl množství různých podob, košile byly všední, sváteční, na senoseč, na různé obřady, na veselku i na funus. Spjovaly v sobě praktický aspekt pro každý typ činnosti se zvláštním symbolickým významem. Tuto symboliku některých typů košil, vycházející z tradice, jsem se pokusila využít ve své koncepci kostýmů.

Mým cílem bylo vytvořit řadu kostýmů, kterou by divák vnímal jako něco neutrálního i současného, něco, co neodkazuje přímo ke konkrétní epoše. V některých košilích lze uhádnout siluetu ruské košile-rubachy do té míry, jakou může snést i současné oblečení.

⁵³ KOLEKTIV AUTORŮ: Výkladový slovník ruského jazyka (Толковый словарь русского языка). Astrel, Moskva 2003

⁵⁴ REJZEK, Jiří: Český etymologický slovník, cit. dílo

⁵⁵ BARBER, Elizabeth Wayland: *Women's Work. The first 20,000 Years*. Norton & Company, New York 1995, p.135. ISBN 978-0-393-31348-2

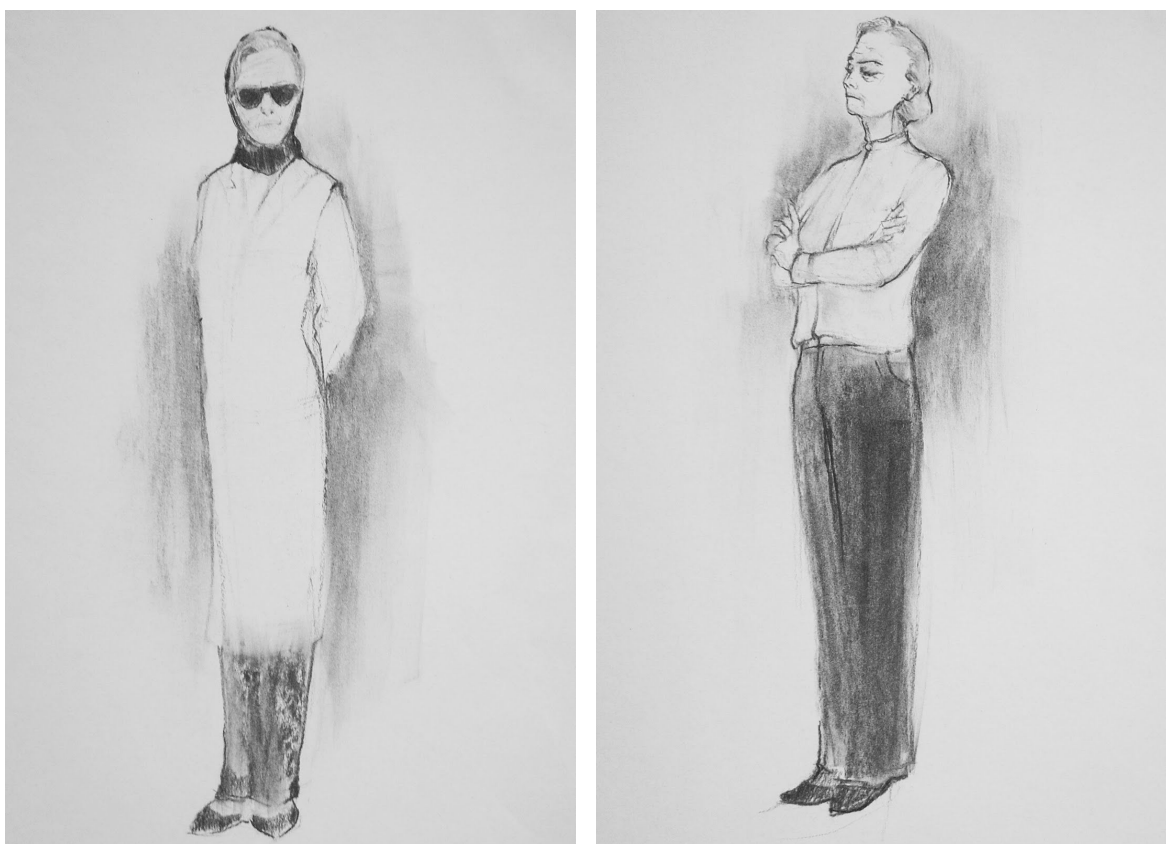
⁵⁶ ANDREJEVA, Anna: Ruský lidový kostým. Cesta ze severu na jih. (Русский народный костюм. Путешествие с севера на юг). Paritět, Sankt Petěrburg 2005

⁵⁷ DAL, Vladimir Ivanovič: Výkladový slovník živého velkoruského jazyka (Толковый словарь живого великорусского языка). Direkt-media, Moskva 2014

Pronikání symbolických prvků pomáhá vytvořit velké obrazy a dokreslit charakter postav. Kromě košil je tu přítomné i další oblečení, ale košile-rubaška se používá jako klíčový prvek, který vyjadřuje podstatu každé postavy, a ta může být skrytá nebo viditelná.

Většina odkazů na ruské motivy patří mladší generaci postav, které jsou současnější a pokrokovější. Tím zdůrazňují jejich přehodnocení povadlého starého řádu, do kterého vdechují novou pravdu.

8.2.1. Kabanicha



Když se Kabanicha poprvé objeví v prvním dějství s příbuznými a se služebnictvem, je vidět, že je hlavou své nevelké rodiny: její vůbec první replika je tvrdý příkaz synu Tichonovi. Svým vzhledem by měla budit dojem ženy z bohatší vrstvy. Statná postava je oblečena do dobře padnoucího, pevného bílého pláště bez pestrých detailů, pod pláštěm je vidět černé kalhoty formálního typu – Kabanicha na sebe vzala roli hlavy rodiny, která podle klasického uspořádání domácnosti patří muži; jako jediná z ženských postav nosí kalhoty. Na nohou má

černé střevíce na nízkém pevném podpatku. Rodina Kabanových je na veřejnosti, a Kabanicha má na hlavě černý šátek - jak se sluší a patří na vdovu, tedy ženu, která byla provdána, v rámci společenských pravidel, jež dodržuje. Šátek lehce rámuje hlavu a odkrývá linii vlasů, jeho barva má vyvolávat myšlenky na vdovský stav Kabanichy. Pevnost siluety a postoj sebou nesou pocit člověka tvrdého, moci chtivého a uzavřeného; tento dojem dále posilují tmavé brýle, za nimiž není vidět oči.

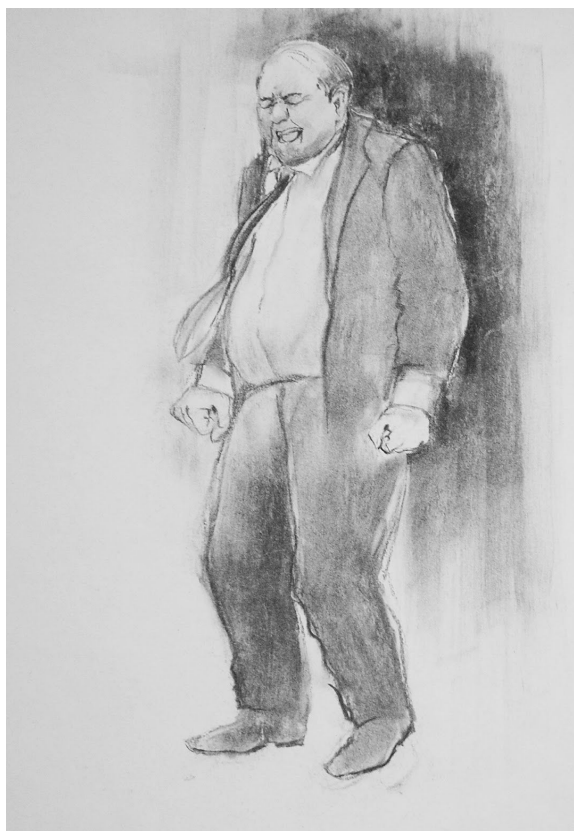
K následující proměně dojde v domě Kabanových, když Kabanicha nařizuje synovi, jak se má správně rozloučit s manželkou. Nemá už na sobě ani šátek, ani plášť, vlasy má staženy do tuhého uzlíku, límec košile je napevno utažen knoflíky.

Ve druhém dějství nachází Kabanicha společnost v osobě Dikého, jediné postavě, s níž sdílí vzájemné porozumění. Svým postavením jsou si navzájem rovni, navíc jsou u ní na návštěvě - to podporuje uvolněnější atmosféru. Řada režisérů tuto scénu řeší v romantickém klíči. Kabanišino oblečení teď vypadá svobodněji, límec košile je rozepnutý, rukávy volně visí dolů. Rozpuštěné načesané vlasy dodávají její siluete ženskost a měkkost.



Ve třetím jednání se zesiluje úloha sociálního kontextu: rodinný konflikt Kabanových se rozehrává na ulici před očima všech. Vrací se uzavřený kostým z prvního dějství, pro Kabanichu je znovu důležité, vypadat tvrdě a nepřístupně, jednat v souladu s konvencemi.

8.2.2. Dikoj

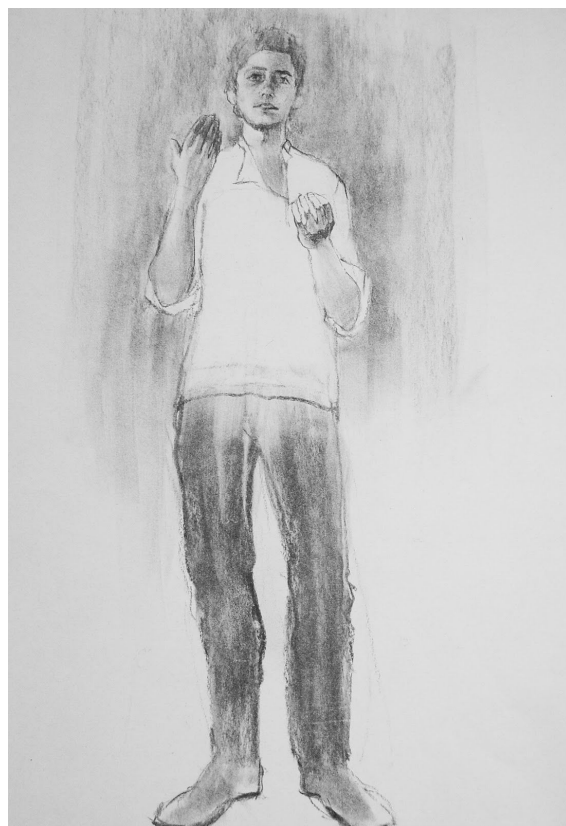
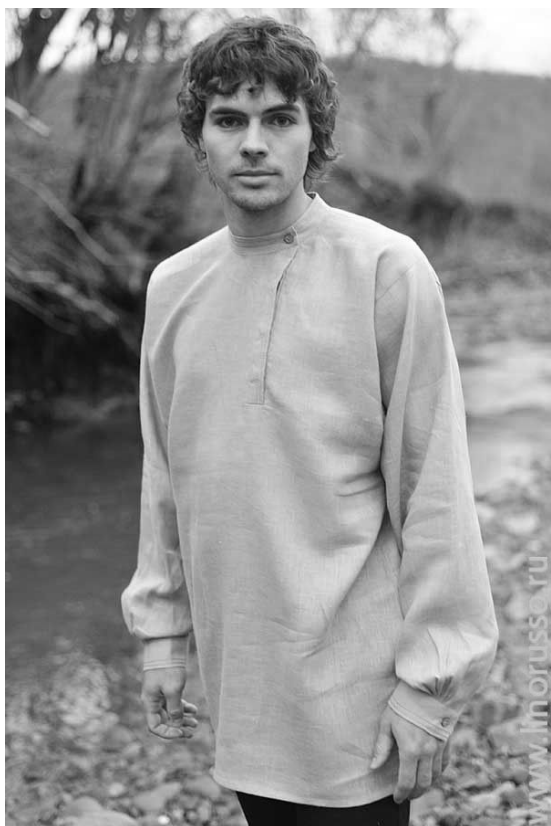


Když se Dikoj poprvé v opeře objeví, doprovází to komentář, že je „jako by se od řetězu utrhl“ – to se týká jeho nadávání na adresu synovce. Vysoké postavení Dikého ve městě Kalinově ho nutí nosit šaty, které zdůrazňují jeho status: černý pánský oblek, bílou košili, společenské polobotky a kravatu. Ale ve svém vzteku a zlobě si nevšímá, že vypadá dost neupraveně: rozepnuté sako, límec se mu ohrnul, kravata je pomačkaná a překroucená, košile skoro praská ve švech napětím.

Stejně emoce jako Kabanichu doprovázejí v jejím domě také Dikého. „Takoví hrubci a rozumějí si“. Je spokojený, přišel si postěžovat chápaní bytosti. Dikoj

před ní nemusí zdůrazňovat svůj status: odložil sako i kravatu, límec u košile má rozepnutý.

8.2.3. Kudrjaš



Operu otevírá píseň Váni Kudrjaše, v níž nadšeně opěvuje přírodu. Jeho pohled je poeticky upřen do dále, na sobě má tradiční ruskou pánskou košili – „kosovorotku“ se zapínáním na levém rameni. Z jeho jména brzy pochopíme, že se jedná o vnějškový prototyp ruského Váni - o mladou kladnou postavu ruských Pohádek a písní. Váša je člověk otevřený a přímý, který se nebojí jednat a je ochoten pracovat. Proto mu nic nesvazuje krk ani ruce, límec je nedbale rozepnutý, rukávy vykasané.

8.2.4. Varvara

V úvodu opery se Varvara objevuje společně s Kabanichou, Tichonem a Káťou. Stojí trochu stranou a – neslyšně pro ostatní – komentuje Kabanišina slova. Má na sobě černý svetr a sukni pod kolena, které se opticky slévají v monotónní oblečení. S černým podkladem dobře kontrastují bílé manžety a bílý límec - to

všechno dohromady vytváří dojem jakési uniformy. Na nohou má měkké pantofle/bačkory bez podpatku, které tlumí její kroky. Na hlavě nemá nic, jakožto jediná neprovdaná postava to má povoleno. Vlasy má ostříhané nakrátko a trochu rozčuchané.



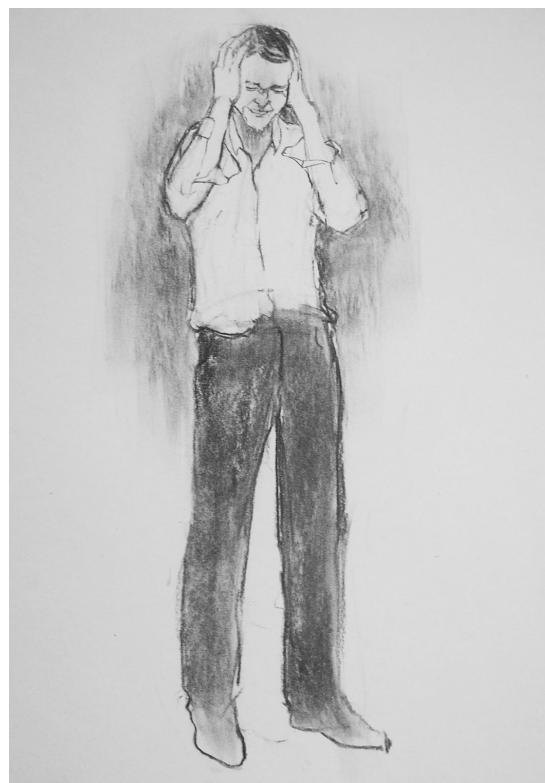
Ve druhém jednání uteče Varvara z domova a jde na procházku s Kudrjašem, kterého miluje. Cítí se svobodně, má teď na sobě dlouhou bílou košili, která se podobá té Kátině: stejně zjednodušený střih, který vypadá jako volné, jednoduché šaty. Rukávy má vyhrnuté, stejně jako Kudrjaš - v jejím případě je to také protest proti konvencím: od svobodné ženy se očekávalo, že bude mít rozhodně dlouhé rukávy, které zakryjí celou dlaň.

8.2.5. Tichon

Podobně jako v případě Varvary, připomíná také Tichonovo oblečení uniformu: má na sobě černé kalhoty, bílá košile je schovaná pod černým svetrem, jasně a výrazně se rýsuje bílý límec. Vlasy má velice pečlivě ostříhané a přičesané vlas k vlasu.

Když Tichon odjíždí na služební cestu, oblékne si černý klobouk a plášť - vzniká typická silueta odjíždějícího člověka

Zlomový moment nastává pro Tichona úplně na konci opery, když vidí svou mrtvou manželku. Zatímco Kabanicha zůstává klidná a upravená, pro Tichona je to příliš silný emocionální otřes: vrhne se ke své ženě jenom v košili a kalhotách, vlasy má rozcuchané a vypadá jako šílenec.

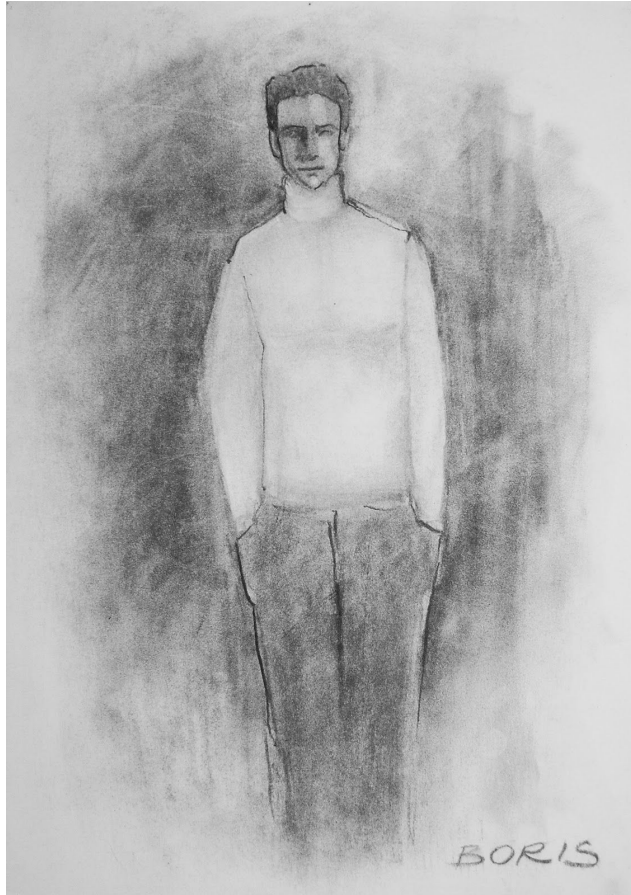


8.2.6. Boris

Boris je jediná postava, která přichází do města Kalinova zvenčí. Proto je hlavní charakteristický rys jeho kostýmu jiný - má na sobě bílý rolák a tmavé kalhoty.

Je to dobře vypadající, statný mladík. Rolák dobře obepíná jeho dobře budovanou postavu, ale zároveň ho ztrapňuje a omezuje: má dlouhé rukávy a límec úplně skrývá krk.

Ve třetím dějství při loučení s Kateřinou se k Borisovu kostýmu prostě připojí černý plášť a klobouk - je oblečený stejně jako Tichon, když odjíždí na služební cestu.



8.2.7. Káťa



Základ Kátina kostýmu tvoří forma ruské ženské „vražednické“ košile s dlouhými rukávy. Její název lze vystopovat ke slovu „(sebe)vražda“ nebo ke slovesu „(zasebe)vraždit (se)“ [„убивать(ся)“]. Tradičně měly tuto košili nosit mladé dívky těsně před svatbou. Její hlavním rysem byly rukávy, někdy dlouhé až tři metry, které prakticky znemožňovaly obyčejné domácí práce.

Předpokládalo se, že v této košili bude dívka máchat rukávy nad hlavou a hořekovat nad svým minulým, bezstarostným životem doma u rodičů. Dívka symbolicky pro svou rodinu umírala, aby se znovu zrodila v úloze vdané ženy⁵⁸.

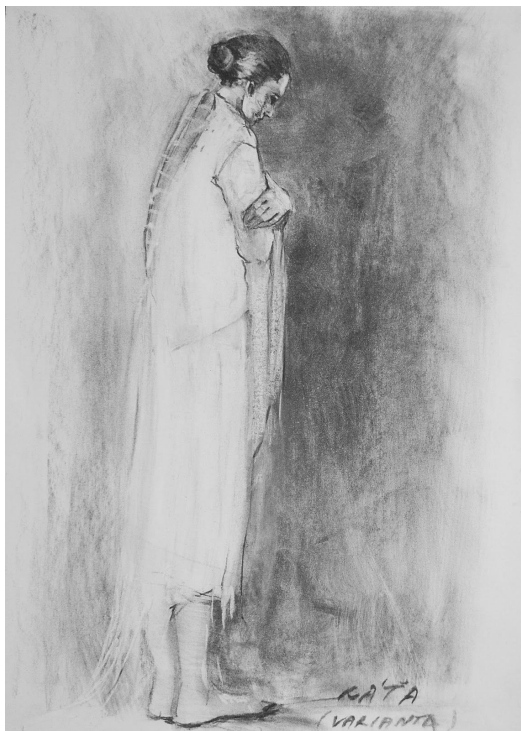


Káťa se objeví v prvním dějství opery v dlouhé bílé košili pod kolena, která se zapíná vzadu. Klidný krok nedovoluje odhalit, kolik látky se skrývá v záhybech podolku, silueta je i nadále rovná. Na hlavě šátek, který prakticky skrývá vlasy a je pevně uvázan kolem krku, takže získáváme pocit staženosti, zkovaného pohybu - tytéž dojmy vyvolávají těsně našasené rukávy. Výzdoba košile nereprodukuje úplně svůj historický protějšek, je zjednodušená tak, aby vypadala jako dnešní jednoduchý kostým.

⁵⁸ ANDREJEVA, Anna: Ruský lidový kostým. Cit. dílo

Následující scéna probíhá v domě u Kabanových. Obě mladé dívky zůstávají samy. Varvara Kátě sundává šátek - symbol jejího manželství. Káťa se táže „proč lidé nelétají?“ a vypráví o svém životě v domě rodičů. V tom okamžiku rukávy její košile padají na podlahu. Oblečení se čím dál víc podobá svěřací kazajce, členové sboru rozprostírají Kátiny rukávy tak, aby evokovaly ptačí křídla.

Ve třetím dějství po svém přiznání Káťa utíká z domu a nikdo ji nemůže najít. Má poslední přání - setkat se s Borisem. Košili má na zádech rozvázanou, okraje jsou roztrhané, za sebou má vlečku z rozpuštěných rukávů a trčících nití. Má to odpovídat jejím posledním toulkám, ale zároveň symbolizovat pohřební rubáš: látka na takovou „úmrtní“ košili se nestříhala nůžkami, ale trhala ručně, švy se nezačišťovaly, a na nitích se nevázaly uzlíky.



8.2.8. Sbor

Sbor obyvatel města Kalinova, o jehož rozšířené funkci jsem už mluvila, se podřizuje stejným konvencím, jako ostatní postavy na jevišti: muži i ženy jsou oblečeni do přísných a formálních společenských kostýmů. V jejich oblečení ale chybí bílé prvky a všichni se dohromady slévají v jedinou černou hmotu - vytvářejí pozadí, na němž se vyčleňují postavy.

8.3. Scénosled

8.3.1. První jednání

I. obraz

Obyvatelé města Kalinova (sbor) se vrací z bohoslužby. Nasvícená je přední část jeviště, konstrukce „domu“ je utopená v temnotě. Věřící procházejí po předním okraji jeviště a mizí za portálem. Kudrjaš vypráví Glaše, jak je nadšen krajinou. S nadávkami přichází Dikoj a jeho synovec Boris. Nakonec se objeví Kabanicha, má na sobě elegantní bílý plášť, na hlavě šátek a temné brýle. Doprovází ji rodina: pečlivě oblečený syn Tichon, jeho manželka Kateřina s šátkem a dlouhou bílou košilí, a schovanka Varvara v obleku, který připomíná uniformu.

Proměna:

Po krátkém dialogu následuje proměna: hudba se ztiší a je komornější, obě mladé dívky přejdou na jeviště dozadu a tak se ocitnou v interiéru domu Kabanových.

II. obraz

Káťa sedí na posteli, Varvara jí sundává z hlavy šátek - symbol provdané ženy. Káťa jí vypráví o svých obavách, o tom, jak žila v domě svých rodičů, jak chodila do kostela. Postel i obraz nad ní jsou osvětleny. V okamžiku, kdy dává průchod svému strachu a obavám se v mezerách oken bez závěsů jako temné siluety objevují členové sboru. Káťa se polekaně obrátí a nevšimne si, jak na podlahu padají rukávy její košile. Sbor vizuálně využívá tyto Kátiny rukávy tak, aby evokovaly ptačí křídla.

Na jevišti se objeví Tichon, oblečený na cestu, hned za ním přichází Kabanicha. Služky nesou jeho kufry. Jedna z nich ještě na poslední chvíli dobaluje do kufru bílé košile, druhá rozhrne jeden z velkých závěsů - vidíme, že za ním po celou dobu byly dveře. Kabanicha sedí na posteli a kontroluje loučení obou manželů. Tichon vychází dveřmi.

8.3.2. Druhé jednání

III. obraz

Na jevišti je stále tentýž pokoj v domě Kabanových, na místě, kde byla manželská postel je křeslo, v němž sedí Kabanicha. Na malou chvíli odchází -

tehdy Varvara vnutí Kátě klíč od vrátek, kde pro ni zorganizovala setkání s Borisem.

Kabanichu navštíví Dikoj. Když ho přijme, sedí v křesle právem paní domu, ale zároveň se mu chce líbit: má rozepnutý límec na košili a rozpuštěné vlasy.

Proměna

Stěny mizí, v hloubce jeviště se objeví dům Kabanových, který tvoří otočená konstrukce interiéru z předchozího obrazu.

IV. obraz

Stmívá se, scéna se noří do večerní atmosféry. Potoky světla z oken, oddělených závěsy svědčí o tom, že se v domě ještě nespí. Světlo postupně hasne a zůstává jenom temná silueta domu. Kudrjaš se setkává s Varvarou, která vyměnila svůj uniformu připomínající úbor za bílou volnou košili. Káťa a Boris odcházejí za jeviště, odkud doléhají jejich hlasy.

8.3.3. Třetí jednání

V. obraz

Interiér rozpadající se budovy, vytvořený s použitím téže konstrukce, která tvořila dům Kabanových v prvním dějství, ale v napůl dezolátním stavu, který jsem popsala v kapitole o scénické koncepci.

Záblesky světla ukazují, že venku zuří bouřka. Dovnitř postupně vcházejí lidé - členové sboru - cestou zavírají deštníky a otřepávají ze sebe dešťovou vodu. Kudrjaš a Kuligin si prohlížejí obrázky na zdech. Dikoj se hádá s Kudrjašem o to, co je to vlastně bouřka. Nakonec se uvnitř objeví Boris, a po něm po určité době celá rodina Kabanových. Káťa, šílená strachem, vidí Borise a přede všemi dozná svou nevěru.

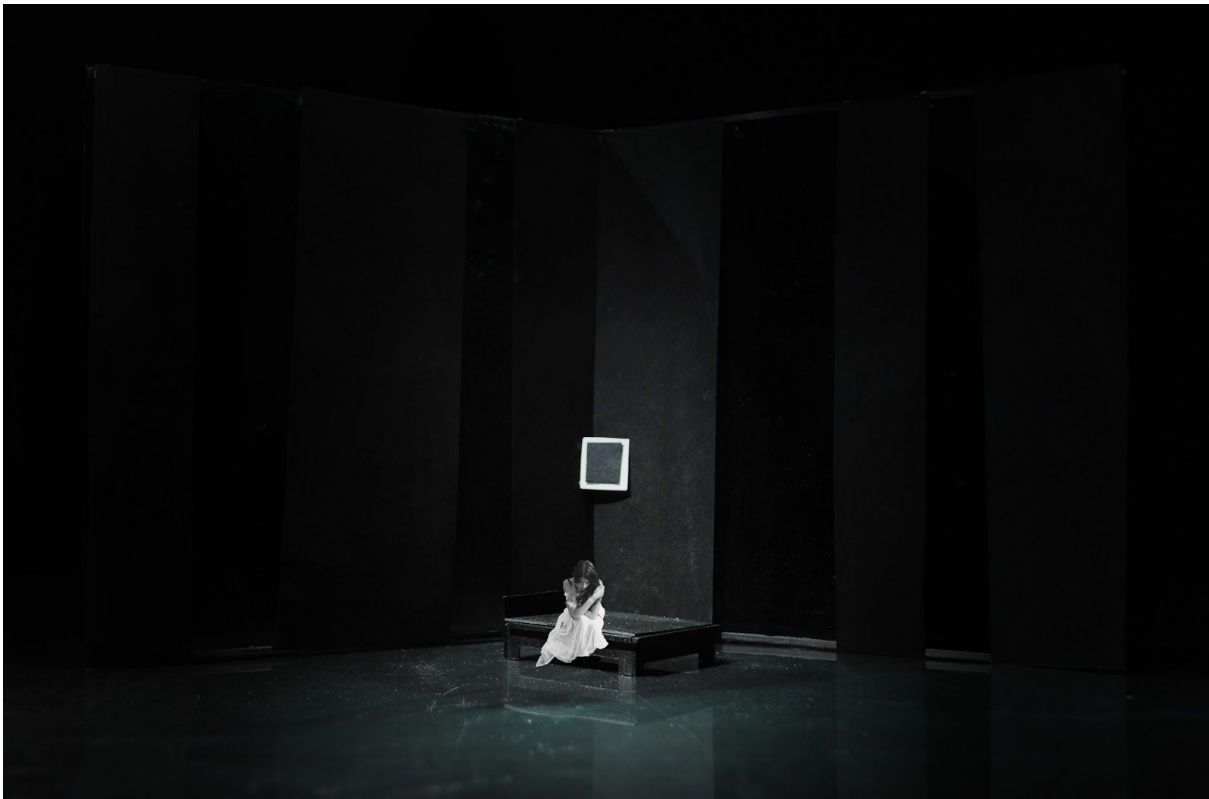
Proměna

Na prázdném jevišti jsou rovnoměrně rozloženy kusy shořelého nábytku.

VI. obraz

Objeví se a znovu zmizí Tichon a Glaša: hledají Kateřinu. Ta „volně vyjde z protější strany“. Káťa utekla z domova a už nějakou dobu bloudí kolem řeky, její oblečení odpovídá jejím bezcílným toulkám: košile je vzadu rozepnutá, nitě a rukávy se táhnou za ní. Na jevišti se objeví Boris, je oblečený stejně jako byl

Tichon, když se chystal na pracovní cestu. Když s ním Káťa hovoří, pohybuje se jenom po předním okraji jeviště, Boris dělá totéž jenomže na opačné straně, v hloubce scény - zdá se, že poslední schůzka milenců se odehrává na opačných březích Volhy. Po Borisově odchodu Káťa vstoupí "do řeky" - a tak, mezi troskami, najdou také ostatní. Tichona šokuje to, co vidí, se vrhne k mrtvole své ženy. Poprvé vypadá neupraveně. Kabanicha naproti tomu vypadá i nadále jako ze škatulky - je klidná a děkuje lidem za úslužnost.



První jednání I. obraz



První jednání II. obraz



Třetí jednání V. obraz



Třetí jednání VI. obraz



Třetí jednání VI. obraz

9. Závěr

Práce na tomto projektu pro mě byla velice plodná a přinesla mi spoustu nového - pokud jde o vědomosti i o proces práce na koncepci.

Myslím, že ani jeden z mých projektů si u mě nevynutil takovou pozornost k množství informací o autorovi a jeho díle, které jsem musela prostudovat.

Bylo to také moje první setkání s operou. Práce na Kátě Kabanové mi nejen osvětlila způsob, jak k opernímu žánru přistupovat, ale přiměla mě také k tomu, abych se zamilovala do operního žánru jako divák.

Mým cílem bylo vytvořit scénografický a kostýmní návrh, jenž by splňoval několik podmínek. Za první, vytvořit atmosféru samotného díla, nejenom z hlediska textu, ale také z hlediska jeho hudební složky. Za druhé, aby odpovídal mým vlastním pocitům a citu pro krásu, jinak řečeno, abych si sama mohla za svou koncepcí stát. A za třetí, aby se to všechno shodovalo s operou jako žánrem, aby se do mé koncepce vešla veškerá její dramatická síla, a aby tato koncepce zároveň zůstala dostatečně funkční, aby mohla dát prostor režisérovi a hercům pro jejich práci.

Příloha č. 1.

Předešlá zpracování

Pokaždé, když jsme na divadelní fakultě začínali pracovat na novém projektu, jsem se musela vyrovnat s otázkou: dívat se na předešlá zpracování, nebo ne. Obě možnosti mají své klady a zápory. Na jedné straně je důležité, nenechat se ovlivnit, je tady nebezpečí, že člověk bude mít před očima jenom jednu cizí verzi, zvláště když je opravdu dobrá a podařila se. Na druhé straně je poznání cizího pohledu na dílo užitečné: mohou odhalit silné i slabé stránky vlastní koncepce, je možné vidět, která vlastní pozorování a nápady jsou nabíledni, a které mohou být originálnější.

Existuje obrovské množství zpracování *Káti Kabanové*. Pokusím se vybrat ta, která umožňují co nejrozmanitěji podchytit varianty přístupů k výtvarnému řešení opery.

1. Staatsoper Hamburg

dirigent Christoph Gedschold

režisér Willy Decker

scénograf a kostýmní výtvarník Wolfgang Gussmann⁵⁹



⁵⁹<http://www.belcanto.ru/16032901.html>

Premiéra se konala 5. června 2013. Scénu a kostýmy navrhl výtvarník Wolfgang Gussmann v duchu současné inscenační módy vše aktualizovat, vše zbavovat dobových prvků, vše tvořit minimalisticky, tzv. nepopisně.

Jevištní řešení je maximálním způsobem univerzální, neváže se ani ke konkrétnímu místu ani ke konkrétnímu času. Prostor je ohrazený ze všech stran a připomíná vnitřek dřevěné krabice, ať už se jedná o rakev nebo o klec. Stěny i strop jsou pohyblivými prvky scény a jejich poloha odpovídá potřebám různých situací v opeře: Kateřina, která se cítí utlačována v manželově domě, je v uzavřeném prostoru bez možnosti útěku – okna i dveře tu úplně chybí. Když začne její skvělý monolog „proč lidé nelétají“, strop se pootevře, místnost poprvé osvětlí proud světla, který připomíná přirozené denní světlo, a hlavním vizuálním prvkem se stanou siluety letících ptáků v dálce, symbol, se kterým výtvarník pracuje v průběhu celé opery. Dveřní otvor se poprvé objeví, když Tichon musí odjet, a v době schůzky milenců zdi vůbec trochu ustupují, jakoby byly zavěšeny ve vzduchu. Touha Káti po svobodě, vyjádřená siluetou letícího ptáka, se občas projevuje dost doslovně: hrdinka během představení několikrát mává rukama a napodobuje tak ptačí siluetu, sama po domě rozvěsí obrázky, a sama v okamžicích největšího zoufalství trhá papír. „Ptačí téma“ je dovršeno v okamžiku Kateřininy smrti: když se vrhne do Volhy, bílá ptačí silueta náhle oživne a odletí.

Kátino zotročení se projevuje také v kostýmech: všechny osoby mají na sobě černé, zjevně „společenské“ oblečení. Hlavní hrdinku do něj na příkaz Kabanichy oblékají násilně, ale po určité době ze sebe strhá oblek, který neharmonizuje s její podstatou, a jako jediná zůstává v bílém.

Autor recenze na hamburskou *Káťu Kabanovou*, Rudolf Rouček, vytýkal inscenátorům přílišnou bezčasovost a vizuální neutrálnost. Podle jeho názoru „osudy Janáčkových postav jsou hluboce zakotveny v konkrétním čase a v konkrétním prostředí“, ⁶⁰ a proto bez konkrétních atributů „působí děj nepravdivě a v mnoha ohledech nepřesvědčivě“. ⁶¹ S tím nemohu souhlasit. Zdá se mi, že takový přístup je nebezpečný, protože může vést k opačné cestě – k přílišné historizaci. Podle mého názoru má *Káťa Kabanová* právo existovat jako

⁶⁰ ROUČEK, Rudolf: Káťa Kabanová plovoucí v bezčasi in: Harmonie Online z 4. 7. 2016. Dostupné online:

<https://www.casopisharmonie.cz/svet-opery/kata-kabanova-plovouci-v-bezcasi.html>

⁶¹ Tamtéž.

„archetypální příběh vdané ženy, která nezvládá příval nového citu a nedokáže se ubránit hříchu manželské nevěry“⁶². Ale když už nutnost těchto dvou prvků – konkrétního času a konkrétního prostředí, které autor recenze považoval za důležité – analyzujeme, volila bych pouze jeden z nich. Rusko jako specifické prostředí téměř každého historického období na miskách těchto vah převáží. Protože pocházím právě z tohoto prostředí, vím – a nejen z doslechu – nakolik může být v dnešním postsovětském prostoru reálné mnohé z toho, co se přihodilo Kátě Kabanové.

Pokud jde o scénografii, tento typ minimalistického přístupu a jednoduchého symbolismu mi dost imponuje. Ale když inscenátoři položili takový důraz na metaforu ptačího letu a ptáka, zavřeného do klece, nevěnovali podle mého názoru pozornost dalším důležitým prvkům, které jsou obsaženy v textu, především přírodním živlům – bouři a Volze. Všechno se bez výjimky odehrává v interiéru.

2. Michajlovské divadlo, Sankt-Petěrburg

dirigent – Peter Feranec

režisér – Niels-Peter Rudolph

scénograf – Volker Hintermeier

kostýmní výtvarník – Su Bühler ⁶³



⁶² Tamtéž.

⁶³ <http://os.colta.ru/photogallery/19529/228194/>

Káťa Kabanová v Michajlovském divadle v Sankt-Petěrburgu – byla teprve vůbec druhým uvedením této opery v Rusku. Premiéra se konala 16. prosince 2010. Inscenace vyvolala nejednoznačné reakce: jednomyslně kladně byl přijat výkon slovenského dirigenta Petra Ferance a orchestru pod jeho vedením, ale rakousko-německá režie a scénografie se dočkaly od kritiků rozpaků a otázek.

Na první pohled je scénografické řešení dost asketické: na jevišti nejsou žádné velké prvky kulisy, kromě mračně visících černých pláten po stranách jeviště a projekčního plátna vzadu. Ale pohled postupně začíná rozlišovat stále více malých detailů: kupa rozbitých židlí vpravo, vertikálně postavená světélkující svítidla, loďka, obrácená dnem nahoru, v zadním plánu v rámci pohřebního procesí několikrát vidíme černou rakev, na podlaze osaměle leží vlčí kůže, čas od času se objeví projekce obrovského mrkajícího ženského oka. Jsou tu také symboly přírody: během celého představení sněží, prudký výbuch stroboskopu ozařuje vrcholné okamžiky, a moment setkání milenců osvětluje projekce měsíce, který se odráží v řece.

Význam některých z těchto znaků je možné si jenom domýšlet, některé komentoval sám režisér (jeho jméno je spojeno především s vídeňským Burgtheaterem): „Rozbité židle (...) představují minulost a čas, který uběhl mezi Ostrovským a Janáčkem“⁶⁴, svítidla jsou spojnice s naší dobou, loďka má děravé dno – je to loď rozbité lásky, sníh je symbol chladného srdce, duší a emocí zanesených nečistotou, „a pokud jde o tu kůži – je to přesně ta divokost, která vládla v rodinných vztazích v minulosti.“⁶⁵

Celkově vzato, scénografie této inscenace zanechává dojem dotěrného hromadění malých znaků, které jsou sice mezi sebou propojeny, ale netvoří jediný celek, nepředstavují jediný styl. Podle mého názoru jim chybí celistvost a nějaký velký sjednocující prvek. Jeden z hlavních postulátů, které nám prezentoval náš pedagog, Mgr. Milan David, a já s ním souhlasím, zní: Opera vyžaduje velký znak. A právě ten, myslím, v dané inscenaci chybí.

Kostýmy jsou řešeny s historizujícím odklonem, ale do doby Janáčkovy a nikoliv Ostrovského: v siluetách a přičescích tuším počátek dvacátého století. Přestože

⁶⁴ Ryžkov, Pavel: *Bouře* na česko-německý způsob (Гроза на чешско-немецкий лад).

Kritika je dostupná na <http://www.ntv.ru/video/213837/>

⁶⁵ Tamtéž.

operní žánr snese hlubší stylizaci, postavy jsou ve skutečnosti oblečeny „podle počasí“, a to znamená, že inscenační záměr předpokládal opravdu skutečnou zimu. Pak ovšem zní velmi podivně replika Varvary, že dívkám ustelou na zahradě. Ale klíčový moment v nepochopení zimní *Káti Kabanové* spočívá podle mého názoru v kulturních rozdílech mezi německojazyčným režisérem a ruským obecnstvem. Pro většinu obyvatel Ruska a bývalého Sovětského svazu je řeka v zimě pokrytá ledem a je složité, představit si klimatickou situaci, za níž by na ještě nezamrzlou vodu padal sníh. Takže vzniká zákonitá otázka: jak se vlastně Káťa má utopit?

3. Národní divadlo Brno

dirigent: Ondrej Olos

režie: Robert Carsen

scéna: Patrick Kinmonth

kostýmy: Patrick Kinmonth



66

Premiéra brněnské inscenace se konala 7. října 2016 v rámci festivalu Janáček Brno, a v současné době je „zcela jistě nejsledovanější produkcí Janáčkovy

⁶⁶<https://www.radio.cz/en/section/curaffrs/new-staging-of-katya-kabanova-one-of-highlights-janacek-brno-2016>

opery⁶⁷. Interpretace Roberta Carsena byla vysoce oceněna ve skutečně celosvětovém měřítku. Režisér „ji vytvořil v roce 2004 pro Vlámskou operu a od té doby se vystřídala na mnoha prestižních evropských scénách“.⁶⁸

Carsenova Káťa Kabanová se odehrává v abstraktním symbolickém prostoru. Základní myšlenka scénografie je krajně jednoduchá, její provedení je technicky krajně složité: po celé ploše jeviště je rozlitaná voda. „Vyžadovalo to přesnost na milimetry při výrobě i během instalace. Voda se čerpá pomocí trubek z hloubky patnácti metrů pod povrchem jeviště. Výška hladiny musí být čtyři centimetry, v systému cirkuluje šestnáct tisíc litrů vody“ - říká výtvarnice Marie Blažková, která dohlíží na přípravu⁶⁹. Skutečná voda – a ještě v takovém měřítku – je neobyčejně silný prvek. Voda je jeden ze čtyř základních živlů, něco, co existovalo dávno před námi a co zůstane i po nás. Lidské osudy se na ní odrazí jenom drobným čeřením, a hladina vody se vrátí do svého původního stavu. Takže příběhu Káti Kabanové nechybí ani operní nadsázka a poezie, ani nutný stupeň přirozenosti.

Lidský prostor na hladině tvoří dřevěné lávky – proměnlivá součást scény. S jejich pomocí režisér postavy spojuje a rozděluje, ukazuje jim cestu: setkání zamilovaných se odehrává na tenké stezce uprostřed vody, a poslední polibek si hrdinové předávají přes vodu, protože oba stojí na různých březích Volhy.

Zajímavým detailem je v této interpretaci také využití sboru, který je v Carsenově režii pouze vizuálním prvkem⁷⁰. Prakticky naprostá absence sborových partií v partituře Káti Kabanové je v Janáčkových operách spíš výjimkou. Komorní příběh ve skladatelově pojetí nepotřeboval velké davové scény, sbor vystupuje spíš v symbolickém významu a je umístěn v zákulisí. Ale Carsen přichází s dalším, úplně jiným, němým sborem „dcer Volhy“: každá dívka je Kátiným dvojníkem. Tento sbor má za úkol jednak připravovat scénu pro každou novou část, a také posílit emocionální momenty opery – nejbarvitější prožitky Kateřiny dostávají novou sílu, když je dívky znásobují a opakují. Podle

⁶⁷ Káťa Kabanová: Krok za oponu na webu Národního divadla Brno. Dostupné na: <http://www.ndbrno.cz/opera/krok-za-oponu-1>

⁶⁸ TURZÍKOVÁ, Tereza: Janáček Brno – Káťa Kabanová. In: Kritické Theatrum 20. 10. 2016. Dostupné na:

<http://krith.phil.muni.cz/festivals/janacek-brno-2016-kata-kabanova>

⁶⁹ DRÁPELOVÁ, Věra: Rozezpívané jeviště se ponoří do šestnácti tisíc litrů vody. In: Idnes z 5. 10. 2016. Dostupné na: https://kultura.zpravy.idnes.cz/opera-kata-kabanova-festival-janacek-brno-f10-/hudba.aspx?c=A161005_2277202_hudba_spm

⁷⁰ Touto myšlenkou použití sboru jsem se nechala inspirovat ve své koncepci.

mého názoru se tímto způsobem režisérovi podařilo povýšit duševní stavy Káti Kabanové na novou úroveň a dát jim skutečně operní rozmach.

4. Salzburg Festival

dirigent: Sylvain Cambreling

režie: Christoph Marthaler

scéna a kostýmy: Anna Viebrock



71

Premiéra inscenace režiséra Christopa Marthalera pro Salcburský festival se konala dávno, před dvaceti lety, v roce 1998.

Děj se odehrává ve spacím prostoru mezi omšelými paneláky. Hlavní prostor vypadá jako směs vnitrodvora a bytu. Scénografie tu překvapuje svým naturalismem. Pokoj Kabanichy, do něhož vidíme, je zařízen skoro s přesností filmového ateliéru: je tu rozložená postel, koberec a poličky na zdech, a také nástěnná skříň, v níž vidíme sošky a další všední předměty. Ve vnitrodvoře jsou koše plné smetí, na stěnách visí ikony a kalendáře. Volha se proměnila v rezavý systém trubek, který tu zůstal po kašně.

Neméně zajímavé jsou postavy. Kabanicha je nesympatická zlá bába na hranici grotesky – čas od času si přihne z lahve, jí nakládáné okurky přímo ze sklenice,

⁷¹ <http://seenandheard-international.com/2011/04/katya-kabanova-in-paris/>

a přitom přemýšlí, za co by mohla vynadat nenáviděné snaše. Kudrjaš je nadšen krásou přírody při pohledu na nástěnný kalendář; když čeká na setkání s Varvarou ho (chudáka) přemáhají komáři. Káťa vůbec není lehká, éterická bytost, její mimika a pohyb připomíná obraz městské bláznivé ženy.

Režisér postavil do popředí sociální kontext příběhu. Tady si nikdo neklade otázky, proč Kabanicha přikládá takový význam veřejnému mínění: oči sousedů neustále sledují dění z vyšších oken a ze samého vnitrodvora. Jestliže jsou sousedi nahoře jen nehybnými pozorovateli, pohled jednoho ze sousedů, který je trvale ve dvoře, provází příběh od začátku do konce. Tancuje s Dikým a Kabanichou, utírá si slzu, když se dívá na setkání zamilovaných, a je také poslední, kdo se dívá na Kateřinu až do posledního okamžiku – její smrti, když už se všichni ostatní odvrátili.

Mohlo by se zdát, že režisér připravil Káťu Kabanovou o veškerou poetičnost a povznešenost. Ale myslím si, že v této interpretaci je neméně pravdivá, než v jiných, poetičtějších zpracováních. Režisér umístil Kateřinin příběh tam, kde měl původně být, ale po svém: maličké provinční městečko se stalo vnitrodvorem paneláků, kde přesně stejně fungují vlastní zákony a pravidla. Dokonce ani věk herců/zpěváků nekazí dojem, a působí jako nápad, který odpovídá celkové ideji: Proč by se příběh s takovým vnitřním nábojem nemohl odehrát mezi starými, zchátralými budovami, s těmi nejobyčejnějšími lidmi, ne nutně mladými, kteří žijí skutečný život, plný všedních podrobností, se vši jeho bezprostředností a přirozeností? I v takovém prostředí je místo pro hrdinské činy, a je tu místo i pro skutečné tragédie.

SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ

ANDREJEVA, Anna: Ruský lidový kostým. Cesta ze severu na jih. (Русский народный костюм. Путешествие с севера на юг). Paritět, Sankt Petěrburg 2005. ISBN 5-93437-155-X

BARBER, Elizabeth Wayland: Women's Work. The first 20,000 Years. Norton & Company, New York 1994.

BOKOVA, Věra Michailovna: Všední život Moskvy v 19. století (Повседневная жизнь Москвы в XIX веке). Molodaja gvardia, Moskva 2010. ISBN:

978-5-235-03367-2. Dostupné online:

<http://litresp.ru/kniga/ru/%D0%91/bokova-vera-mihajlovna/povsednevnaya-zhizn-moskvi-v-xix-veke>

DAL, Vladimir Ivanovič: Výkladový slovník živého velkoruského jazyka (Толковый словарь живого великорусского языка). Direkt-media, Moskva 2014. ISBN 978-5-4475-0719-0. Dostupné online: <http://slovardalja.net/>

FASMER, Max: Etymologický slovník ruského jazyka (Этимологический словарь русского языка). Progress, Moskva 1986. Dostupné online:

<https://vasmer.lexicography.online/>

GOZENPUD, Abram Akimovič: Leoš Janáček a ruská kultura (Леош Яначек и русская культура.) Leningradskoje otdělenije, Leningrad 1984

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová (libreto k operě). Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava 2012. Dostupné online:

https://www.ndm.cz/userfiles/archiv_priloh/divadelni-archiv/programy/2012-2013/kata-kabanova-text-1352897812.pdf

JESIN, Andrej Borisovič: Ruská literatura v hodnoceních, soudech, sporech: antologie literárně kritických textů (Русская литература в оценках, суждениях, спорах: хрестоматия литературно-критических текстов). 7. vydání, Nauka, Moskva 2006. Dostupné online: <https://lit.wikireading.ru/20726>

KOLEKTIV AUTORŮ: Výkladový slovník ruského jazyka (Толковый словарь русского языка). Astrel', Moskva 2003. ISBN 5-17-016483-1

LETKOVÁ, Lucia: Vliv ruské kultury na život a tvorbu Leoše Janáčka. Bakalářská práce Masarykovy univerzity v Brně (2013) dostupné online:

https://is.muni.cz/th/on9se/BP_LETKOVA_L.pdf

- MELNIKOVA, Marina: Opera Leoše Janáčka *Káťa Kabanová*; k otázce tradic a novátorství ve skladatelově tvorbě. (К вопросу о традициях и новаторстве в творчестве композитора). Brno, 1986. Dostupné online: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/112074/H_Musicologica_21-1986-1_9.pdf?sequence=1
- NEPODEPSÁNO: Život Leoše Janáčka. Nedatováno. Dostupné online: <http://www.leosjanacek.eu/zivot/>
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava: Svět Janáčkových oper. Katalog výstavy, Městské zemské muzeum, Brno 1998, ISBN 80-7028-124-3
- REJZEK, Jiří: Český etymologický slovník. LEDA, Praha 2001. ISBN 80-85927-85-3
- SEROV, A.: Drama A. N. Ostrovského *Bouře* v současné literární vědě (Драма А.Н.Островского «Гроза» в современном литературоведении). Referát. Ministerstvo obščego profesional' nogo obrazovania RF, 2008, dostupné online: https://otherreferats.allbest.ru/literature/00060269_0.html
- SOLOVJOV, A.: A. N. Ostrovskij: životopis a rozbor jeho děl (А.Н. Островский: биография и разбор его произведений). Místo a vydavatel neuvedeni, 1909
- TROJAN, Jan: Dějiny opery. Paseka, Praha 2001, ISBN 80-7185-348-8
- VEJVODOVÁ Veronika: Leoš Janáček: Živá mrtvola. Geneze, analýza, edice. Bakalářská práce Masarykovy university, Brno 2004. Dostupné online: <https://is.muni.cz/th/lvwgs/text.pdf>
- VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, Academia, Praha 1997