

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

Divadelní fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE



AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

Divadelní fakulta

Katedra scénografie

Pavlína CHROŇÁKOVÁ

BEDŘICH SMETANA „BRANIBOŘI V ČECHÁCH“

KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT OPERY

Bakalářská Práce

Vedoucí práce:

prof. Jan Dušek

Jméno a příjmení autora: Pavlína Chroňáková

Název bakalářské práce: Bedřich Smetana „Braniboři v Čechách“ – komplexní scénografický projekt opery

Název v angličtině: Bedřich Smetana „The Brandenburgers in Bohemia“ – complex scenographic project of the opera

Studijní obor: scénografie

Vedoucí diplomové práce: prof. Jan Dušek

Oponent: Mgr. Milan David

Rok obhajoby: 2019

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá operou Bedřicha Smetany Braniboři v Čechách. Součástí práce je rozbor díla z pohledu 19. století, kdy opera vznikla, 13. století, kde se odehrává děj opery, a z pohledu dnešního divadelního tvůrce, či diváka. Důležitou částí práce je popis, jakým způsobem se opera v minulosti inscenovala, přičemž je velký důraz kladen na inscenaci z roku 1945 ve scénografickém podání Františka Tröster. Závěr práce je věnován vlastnímu výtvarnému zpracování opery.

Klíčová slova:

Braniboři v Čechách, Opera, František Tröster, scénografie, kostým, národ, ideologie, kostel, Bedřich Smetana, Karel Sabina

Annotation

This work deals with Bedřich Smetana's opera The Brandenburgers in Bohemia. A part of this work is dedicated to analyse the opera from the view of 19th century, when the piece was composed, from the view of 13th century, which is the age of the opera's plot and from the view of today's theatre artist or spectator. An important part of this work is the description of past productions of the opera, with main focus on the 1945 production scenographically presented by František Tröster. In conclusion, this dissertation presents my own scenographic elaboration of the opera.

Keywords:

The Brandenburgers in Bohemia, opera, František Tröster, Scenography, costume, nation, ideology, church, Bedřich Smetana, Karel Sabina

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci „Bedřich Smetana „Braniboři v Čechách“ – komplexní scénografický projekt opery“ vypracovala samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, dne 12. 5. 2019 Pavlína Chroňáková

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat panu prof. Janu Duškovi, panu MgA. Nikolu Tempírovi a paní MgA. Daně Zábrodské za odborné vedení, trpělivost a ochotu, které mi v průběhu praktického zpracování bakalářské práce věnovali. Děkuji doc. PhDr. Vlastě Koubské za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při vedení teoretické části bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Viktoru Jarolímovi za jazykovou korekturu, paní Mgr. Štefkové za poskytnutí odpovědí na mé otázky, svým spolužákům za rady a podporu a v neposlední řadě svému příteli a rodině za psychickou podporu a korektury.

OBSAH

ÚVOD	7
1 SMETANOVI BRANIBOŘI V ČECHÁCH	8
1.1 OKOLNOSTI VZNIKU OPERY	8
1.2 LIBRETO A NÁMĚT OPERY	10
2 INSCENACE BRANIBOŘI V ČECHÁCH	16
2.1 PROMĚNY V INSCENAČNÍ PRAXI	16
2.2 TROSTEROVI BRANIBOŘI V ČECHÁCH	25
3 PROBLEMATIKA OPERY	35
4 VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ	38
4.1 HLEDÁNÍ TÉMATU	38
4.2 SCÉNOGRAFIE.....	41
4.3 KOSTÝM.....	49
5 ZÁVĚR	57
6 SEZNAM OBRÁZKŮ	58
7 Citovaná literatura a zdroje	61
8 PŘÍLOHY	63

ÚVOD

Cílem práce je co nejlouběji se seznámit s operou Braniboři v Čechách a pomocí nabytých informací dojít k vlastnímu scénografickému a kostýmnímu řešení. V úvodu bakalářské práce se budu zabývat převážně okolnostmi, za kterých Smetana Branibory v Čechách napsal, protože jsou nezbytné pro pochopení významu opery a jsou neoddělitelné od jejího samotného děje. Braniboři v Čechách vznikli jako výsledek úporné práce s cílem vyrovnat se velkým evropským operám a zároveň zachovat silné národní téma, a proto je toto dílo velmi ideologicky zatížené.

Zaměřím se také na dobu, kterou si Smetana spolu s libretistou Karlem Sabinou zvolili pro děj opery. Vybrali si období po smrti Přemysla Otakara II., kdy byl mezi lety 1278 a 1283 správcem Českých zemí Ota Braniborský. Jednalo se o období dostatečně historicky vzdálené, aby na něj šlo nazírat s potřebným odstupem, a zároveň téma dostatečně tragické a vlastenecké, aby bylo hodno národní zpěvohry.

V dalších kapitolách se pozastavím u významných interpretací tohoto díla. Největší pozornost však budu věnovat inscenaci Braniboři v Čechách režiséra Václava Kašíka scénograficky ztvárněné Františkem Trösterem, kteří operu v Divadle 5. května pojali velmi revolučně. Jejich inscenace měla premiéru roku 1945, tedy hned po ukončení 2. světové války, takže tematika Braniborů pustošících Českou zemi byla velmi aktuální.

Jak je to ale s aktuálností Braniborů dnes, kdy není český národ nikým utlačován, ale naopak se obrací sám proti sobě? Jak přistupovat dnes k opeře, která je dílem jednoho z největších českých skladatelů a je nepopiratelným symbolem českého národa, ale jejíž libreto může v dnešní době působit směšně? To jsou zásadní otázky, které jsem si při zpracování zadání kladla a na které se pokusím na následujících stranách najít možnou odpověď.

Závěrečná část práce je věnována vlastnímu výtvarnému zpracování opery. Při kostýmním a scénografickém řešení bylo hlavním cílem najít témata a emoce, které by měly dopad na dnešního diváka. Zároveň bylo důležité reflektovat i doby minulé, kdy opera vznikla a kdy se odehrává její děj.

1 SMETANOVI BRANIBOŘI V ČECHÁCH

Tato kapitola je zaměřena na okolnosti vzniku opery *Braniboři v Čechách* a na námět libreta. Pozornost je věnována převážně odůvodnění jejího vlasteneckého citění. Události, o kterých je zde psáno, mohou být důležité hlavně pro pochopení myšlení umělce 19. století a pro přiblížení problémů, které jsou nastíněny v kapitolách *Problematika opery* (str. 31) a *Hledání tématu* (str. 34).

1.1 OKOLNOSTI VZNIKU OPERY

Při práci na scénografickém zpracování *Braniborů v Čechách* bylo důležité uvědomit si, v jaké době a z jakých důvodů dílo vzniklo. Porozumění době vzniku díla může být nepostradatelné pro pochopení jeho vztahu ke společenské situaci a divákovi. Bez toho, aniž bychom se o to pokusili, je těžké představit si, jak by se dala opera přizpůsobit dnešnímu divákovi, tak aby ji neviděl pouze jako historický artefakt, ale jako živé dílo, které se ho přímo dotýká. Jak bude popsáno v kapitole *Problematika opery* (str. 31), dílo je velmi vlastenecky zaměřené, a proto je problematické ho v dnešní době správně uchopit.

Období, kdy Smetana skládal *Branibory v Čechách*, bylo jedním z nejvzrušivějších v národní historii. Národní touhy a ideje z revolučního období kolem roku 1848, které byly násilně potlačeny během tvrdého Bachova absolutismu, se začaly znovu rodit a sílit. Češi toužili po volném rozletu a národní tvořivosti. Toužili po vlastní národní identitě. Bylo to období padělaných rukopisů Zelenohorského a Královédvorského, které ovlivňovaly soudobou tvorbu a rozněcovaly národní nadšení.

Šedesátá léta devatenáctého století jsou označována jako požehnaná léta českého národa. Jednalo se o období hospodářského i průmyslového rozmachu, byla zrušena roboty, došlo k významným změnám v oblasti školství a k velkému rozkvětu kulturnímu. Národní vědomí přebývalo převážně na venkově, a tak si literáti a umělci brali za vzor právě českou vesnici a její lidové tradice. Docházelo k většímu prolnutí vesničanů a měšťanů, než tomu bylo dříve.

Smetana v tomto období pobýval ve Švédském Göteborgu, kde byl velmi uznávaný. Úspěch v něm však nedokázal potlačit přesvědčení, že jeho osudovým určením je služba

milovanému národu (Očadlík, 1953). Vlast opustil v padesátých letech devatenáctého století, kdy bachovský útlak těžce svíral život jednotlivce i celku. Kdy svobodomyšlnému člověku bylo dusno a těžko na duchu. Na počátku let šedesátých však vlast prožívá nové jaro a Smetana začne pomýšlet na návrat do vlasti. Roku 1861 se dozvídá o vypsání Harrachovy ceny, kterou bere jako osobní výzvu, a navrací se do vytoužené vlasti (Jiránek, 1984).

Hrabě Jan Harrach, který pociťoval sklíčení nad faktem, že český národ se nemůže vyrovnat v oblasti opery žádné evropské zemi, že českému národu chybí domácí zpěvoherní tvorba, vypsals v únoru 1861 ceny na nejlepší české opery a libreta k nim: *„Není národa, jenž by v té míře byl zpěvu a hudby milovný a spolu mohl tak vzácným a hojným vykázati se pokladem písní samorostlých a nápěvů utěšených, jako národ slovanský vůbec a československý zvláště. A přece národ tento, jehož výtečné síly účinkují v každé valnější opeře, ba v každém orchestru po celé Evropě, jehož virtuosové docházejí slávy u všech vzdělaných národů a jenž i hojným počtem znamenitých skladatelů honosí se odedávna, zvláště v hudbě kostelní přece národ ten nemůže posud ve skladbě operní vykázati se ani jedním dílem, jež by smělo v pravdě nazývati se národním...“*

„...chtějí tudíž k takovému Studiu ke cti a slávě drahého národa českého povzbuditi: ustanovují dvě ceny po 600 zl. rak. č. na dvě dvouaktové opery a dvě ceny po 200 zl. rak. č. na české k nim texty, z nichž jedna měj základ historický z dějin Koruny české, a druhé, obsahu veselého, vzata budiž z národního života československého v Čechách, na Moravě nebo ve Slezsku.“ (Pražák, 1948)

Před Smetanou byla česká zpěvohra opravdu půdou téměř nedotčenou. Jediné pokusy byly spíše nedůstojné a zjednodušené opery, frašky, nebo zpěvohry s příliš jednoduchou hudební stavbou. Mezi nejznámější „předsmetanovské“ skladatele patří například František Škroup nebo Leopold Měchura. U obou skladatelů šlo však o jednoduchá nekomplikovaná díla, ve srovnání se Smetanou druhořadá.

Smetana se tedy ocitl ve velmi obtížné situaci. Byl již sice proslulý svými klavírními skladbami a symfonickými básněmi, ale s operou dosud žádné zkušenosti neměl, navíc se pro inspiraci nemohl obrátit ani k žádné starší české opeře. Jeho velkým vzorem a průkopníkem tehdejší opery byl Wagner. Smetana však potřeboval vycházet z českých tradic, aby se mu podařilo zkomponovat zpěvohru vsutku národní. V opeře jsou velmi znatelné odkazy

k české chrámové hudbě, která měla na rozdíl od české opery bohatou historii. Některé části, jako je „Bože přispěj ku pomoci“ nebo „Noc je tak tichá“, opravdu mohou působit až posvátným dojmem.

Složité vztahy ve vedení Prozatímního divadla a vztahy vedení se Smetanou vedly k tomu, že opera, kterou Smetana dokončil již 23. dubna 1863, měla svou premiéru až 5. ledna 1866. Nastudování opery bylo svěřeno hospodářským ředitelem Prozatímního divadla Franzem Thomé samotnému autorovi poté, co jej kapelník Jan Nepomuk Maýr odmítl (Očadlík, 1953).

Po svém příjezdu do vlasti začal Smetana hledat vhodného libretistu pro své dílo. Nejprve oslovil Josefa Kolára, ten však libreto nedodal a Smetana usoudil, že je na čase hledat dál. Zkušení literáti však odmítali psát libreto, protože to považovali za práci, která je pod jejich úroveň. Smetana se tedy obrátil na mladší ne tak úspěšnou generaci. Brzy byl seznámen s Karlem Sabinou, s kterým si padli do oka i díky podobnému politickému smýšlení (Jiránek, 1984).

Karel Sabina byl často v rozporu se svým okolím. Roku 1848 se zúčastnil revoluce. Své počínání, které odporovalo právnímu řádu, si odpykal během Bachova absolutismu dvěma lety v žaláři, které stačily na to, aby podlomily jeho zdraví. Sabina velmi usiloval o to, aby rozbil malost češství a dodal českému národu na důstojnosti a sebevědomí. Pro svou operu si tedy Smetana nemohl vybrat nikoho více zapáleného pro národní věc.

Jako téma libreto si Sabina zvolil období po smrti Přemysla Otakara II., které se zdálo být ideálním pro ztvárnění všech národních idejí. Libreto dokončil a odevzdal Smetanovi na začátku roku 1862.

1.2 LIBRETO A NÁMĚT OPERY

Zadání znělo jasně. Námět opery musel mít základ národně historický, musel obsahovat prvky sociální a národní a musel být dostatečně důstojný. Smetana chtěl vytvořit jakousi vzorovou národní operu, kde by se promítaly veškeré útrapy, touhy i síla českého národa. Není tedy náhodou, že Sabina vybral období po bitvě na Moravském poli.

Období po smrti Přemysla Otakara II. je někdy označované jako jedno z nejtemnějších v české historii. Byla to doba cizáckého útlaku, která rozhodovala o bytí či nebytí českého národa. Tyto národní obavy se daly snadno promítnout do pocitů, které vlast prožívala v devatenáctém století.

Při vytváření vlastního scénografického řešení Braniborů v Čechách mě právě osudy lidí po smrti krále Přemysla Otakara II. hluboce zasáhly. Díky podrobným popisům v povídce Braniboři v Čechách od J. K. Tyla a v Letopisech pražských o zlých dobách po smrti krále Přemysla Otakara II. se mi podařilo získat poměrně konkrétní obraz o zdevastované a vypálené zemi, která přišla o veškeré morální hodnoty. Tento obraz se stal hlavním východiskem při práci na závěrečných kapitolách této bakalářské práce.

Bylo to 26. srpna roku 1278, kdy český král Přemysl Otakar II. padl v bitvě na Moravském poli, kde bojoval proti Rudolfovi Habsburskému, který chtěl uchvátit českou zemi pod svou nadvládu. Po smrti krále nebylo v zemi následovníka, který by usedl na trůn. Princ Václavovi bylo teprve sedm let. Zavládl veliký strach a zmatek. Kunhuta matka Václava se chtěla uchýlit pro pomoc k Rudolfovi, čeští pánové mu však měli za vinu smrt krále a obrátili se k markraběti Ottovi Braniborskému. Povstala tak proti sobě v české zemi opět dvě vojska, která se však nakonec domluvila bez boje. Čechám měl vládnout jako poručník mladého prince Otta Braniborský a Morava připadla Rudolfovi. Ani jeden však neměl příliš velká zájem o blahobyt české země, každý chtěl získat co nejvíce kořisti z moci, která mu připadla (Letopisy pražské o zlých dobách po smrti krále Přemysla Otakara II, 1930).

Po celých Čechách a na Moravě se začaly plenit statky, kostely a kláštery. V Letopisech pražských jsou vylíčeny četné zločiny, kterých se nejen Braniboři dopustili proti duchovním. *„Němci, vypudivše a vyhodivše, ano za krky vykleště mnichy z Ostrova, přebývali jsou v klášteře šest neděl, a rozmrhali všecky potraviny, které byly zjednány ku potřebám mnichů, ježto tam bedlivě prokazovali službu Bohu... Čtyřadvacet vsí tomu klášteru vyloupili na movitém i nemovitém, takže nebylo nalézt ani chlupu ani zrna... V Koruně, což byl dům nově vystavený, nelze nalézt ani známky, kde dům klášterní byl vystaven.“* Roku 1281 byl na příkaz Otty Braniborského vyrabován i chrám svatého Víta, poslední útočiště většiny pražských občanů a duchovních, kteří tam ukryli veškeré své bohatství. Stejného roku byla královna Kunhuta a její děti včetně Václava odvezeni na hrad Bezděz, kde byli vězněni, aby se

nedostali do s českými pány (Letopisy pražské o zlých dobách po smrti krále Přemysla Otakara II, 1930).

K újmě nepřišly pouze chrámy boží, ale i rolníci, kteří byli obráni o dobytek a drůbež, o šatstvo a veškeré zásoby. Mnohým byly vypáleny domovy, mnohé vesnice padly popelem. V Tylově povídce (Tyl, 1949), z které Sabina při psaní libreta vycházel, povídá Chotoun Ctiborovi o stavu české země: *„Rolníci utíkají z vesnic, jen aby nahý život uchránili a mohli s sebou krávu nebo ovci do lesů zahrnuti, pokládají to za štěstí. I viděl jsem celé kraje, an leží jako parným sluncem vyhořelé ouhory. Mrtvá těla nalezl jsem na veřejné silnici.“* V dříve zmíněných letopisech kronikář zase popisuje, jak zbídačení rolníci hledali úkryt v pustinách: *„Bloudili pak jsou po horách, po jeskyních a skrýších v zemi, po lesích a hájích, ukrývajíce věci své i těla v místech širé pouště, až pak zimního času spadl sníh, a nemohla nalezena býti místa ku přebývání jejich příhodná... poněvadž od nepřátel stíhajících je jako od psů slídících po stopách do sněhu vtlačných jako lesní zvěř jsou nalézáni a chytáni... Zbaveni oděvů a věcí svých, kteří peněz neměli, chodili v pytlích a v peřinách neb pokrývkách svou hanbu zakrývajíce, rozličných metel žihadly jsouce zmučeni.“* Tyl ve své povídce Braniboři v Čechách také popsal rolníky utíkající z vesnic. Někteří na sobě měli pouze zbytky nočních košil, jiní neměli už vůbec nic a svou nahotu zakrývali čímkoliv, co se šatu jen vzdáleně podobalo.

Rolníci, kteří byli ve vesnicích zastiženi cizáckými dobrodruhy, nečelili pouze lupičství a žhářství, často byli do jednoho pobiti včetně žen, které většinou neunikly znásilnění, a dětí. Jedna žena z Tylovy povídky popisuje, že její dvě děti, které se sotva začaly batolit, hodili Braniboři do ohně pouze proto, že příliš nahlas křičely, když jim cizáci rabovali chalupu. Podle kronik je také pravděpodobné, že oběti násilí byly často mučeny, a to velmi drastickými způsoby, jako je čtvrcení, roztažení na kolo, upálení nebo topení.

Roku 1281 se nakonec čeští páni spojili a podařilo se jim sjednat s Ottou Braniborským, aby propustil královskou rodinu a odešel se svými pluky pryč. Všichni Němci cizozemci, kteří přišli do země loupit, museli do tří dnů Čechy opustit. Lidé se navrátili do svých příbytků, vydrancovanou zemi však postihl velký hlad. Když neloupežili Němci, začali Češi sami mezi sebou loupit a vraždit. Bylo obrovské množství lidí, kteří prodali vše, co měli, a ocitli se na ulici. Měšťané poskytovali žebrákům almužnu a nechávali pro ně své domy otevřené pro nocleh. Když však začali přicházet chudí z vesnic, byl jejich počet takový, že almužna nemohla stačit. Žebráci začali měšťany okrádat a ti jim zavřeli své dveře nadobro.

Chudoba a hlad vedly k obrovské zločinnosti. Když se k hladu přidala i zima, lidé umírali po tisících, nestíhali je pohřbívat. Hladovějící chudina na ulicích pojídala mrtvoly zvířat i lidí. V Letopisech jsou příběhy o dcerách, které snědly své vlastní matky a o matkách, které rdousily své děti. Sabina si opravdu nemohl vybrat námět z dějin české země, který by byl tragičtější. Děj libreta se odehrává roku 1281, kdy německé sbory opouštěly českou zemi.

První dějství se odehrává na venkovském sídle pražského starosty Volframa Olbramoviče, kde sedí pražští páni a dohadují se, jak naložit se situací, která zmáhá českou zemi. Zaznívají zde rozdílné názory o tom, jak zlá doba je. Zanedlouho se objeví mladý měšťan Junoš se zprávou, že Braniboři obsadili Prahu a pustoší ji. Olbram s celou družinou vyrazí Prahu bránit. Po jejich odchodu se na scéně objeví Olbramova dcera Ludiše a pražský měšťan Tausendmark, jehož rodina sympatizuje s Branibory. Tausendmark vyzná Ludiši lásku, ta ho však tvrdě odmítne, neboť miluje Junoše. Tausendmark odchází, načež se vrátí spolu se skupinou Braniborů a Ludiši i se sestrami unese.

V dalším obraze se ocitáme v ulicích Prahy, kde pražská chudina drancuje měšťanské domy. Jsme svědky počátku samozvané rebelie, kdy se lid rozhodl vzít osud do vlastních rukou. Mezi měšťany se objeví Ludiše se sestrami, které utekly Braniborům, a hledají u chudiny útočiště. Chudina v čele s Jírou je proti Braniborům chrání, avšak ve chvíli, kdy se objeví Olbram se svou družinou, část Braniborů odtáhne dívky pryč a Jíra je obviněn z napadení svých pánů. Tato scéna může být považována za zásadní, neboť je zde poprvé znatelný spor mezi všemi činiteli děje, lůzou, pány a Branibory. Nejprve lůza okrádá pány, pak vstoupí Braniboři, o kterých víme, že z velké části způsobili strasti celé země, a následně přicházejí páni, kteří se dopouští nepráva na chudině. Je tedy během jediné scény možné pozorovat, že ani jedna strana nejedná správně, že se zlo ukrývá v každém z nás.

Druhé dějství začíná na venkovské návsi, kde se shromažďují lidé jen s nejnужnějšími věcmi, kteří se společně modlí za nalezení útočiště v pustinách. Tento obraz by mohl být vnímán velmi intenzivně, neboť jaký to musel být domov, aby pustina poskytovala větší pohodlí? Na návěs následně vtrhnou Braniboři s úmyslem drancovat a loupit, zastihne je však posel se zprávou, že veškeré cizácké pluky musí do tří dnů opustit zemi.

Následuje soud nad Jírou, který opět probíhá v Praze. Jíra je zde postaven před pány, aby se zodpovídal ze svých prohřešků vůči nim. Jedná se o scénu, která může být vnímána

velmi revolučně, neboť se zde Jíra a lid vymezují vůči pánům a dovolávají se svého práva. Lid získává alespoň nepatrnou moc, neboť pomocí Junošovy výpovědi, že se lid bouří a stojí za Jírou, soud pozmění rozsudek. Tausendmark je poslán, aby vyjednával s Branibory, kteří unesli Olbramovy dcery. Ve třetím obraze se Ludiši ukáže její milý Junoš a domluví spolu útěk ze zajetí.

Třetí dějství začíná tamtéž, kde druhé končí. Tausendmark v lese, kde jsou zajaté dívky, vyjednává s braniborským setníkem, aby mu pomohl utéct za hranice. Ten jeho nabídku odmítá a rozhodne se, že dcery propustí. Tausendmarkovi se ale podaří Istí Ludiši opět unést. Do lesa vstoupí Olbram s družinou i Jírou a hledají dcery. Nakonec se Jírovi podaří Ludiši najít a všichni se šťastně shledají. Jíra je ospravedlněn a všichni společně pějí o sjednocení a síle českého národa.

Text jako takový má spoustu nedostatků. Dokonce už v době jeho vzniku se našli tací, kteří se pousmívali nad jeho jednoduchostí. Většina důležitých námětů, jako je okupace české země cizáckou mocí, byla zatlačena do málo patrného pozadí děje. Politická a sociální idea se tak stala pouze pasivní skutečností místo toho, aby byla nástrojem dramatické motivace. To je vidět i na plochém vykreslení jednotlivých postav, které často nemají jasně určený charakter. Poměrně nešikovně se autor libreta vypořádal i s odchodem Braniborů ze země. Cizácké sbory se před svým odchodem nesetkávají téměř s žádným odporem ze strany lidu.

Mezi kritiky libreta patřil například básník Jan Erazim Vocel (Jiránek, 1984), který se k tehdy nově vzniklé národní zpěvohře vyjádřil poněkud ostře: *„Dvě hlavní vady vytýká kusu tomuto: nechvalnou tendenci v jednání a nedbalost u vypracování. Hned první jednání uvádí nás v rozkošnou společnost komunistů nejsprostšího způsobu... Uchovejž nás bůh před takovými ideály národa, i takovými národními zpěvohrami.“* Ze slov J. E. Vocela je patrné, že Smetanovy a Sabinovy sympatie k nejchudšímu lidu, který byl donedávna v područí pánů, byly některým výše postaveným kruhům trnem v oku. Je pravdou, že v 19. století spousta venkovanů přicházela pracovat do továren ve městech, takže docházelo k jistému promíchání společnosti, ale vztah mezi vysoko postavenými obyvateli s těmi níže postavenými nebyl rozhodně idylický. *„My nejsme lůza, my jsme lid“* jsou slova, kterými se chudí obyvatelé Prahy v libretu vyhrávají vůči svým pánům. Pražský lid v devatenáctém století opravdu volal po své důstojnosti a právech, což bylo pro bohaté měšťany dosud

nevídané, vždyť teprve nedávno byla zrušena roboty. Smetanův a Sabinův demokratismus, který je patrný v celé opeře, byl tedy pravděpodobně vnímán velmi revolučně.

Sabinův rukopis není dochovaný a je těžké určit, nakolik Smetana text sám změnil. Je pravděpodobné, že se Smetana snažil dílu přidat na dramatičnosti. Smetanova hudba dokázala dokreslit to, co v libretu chybělo. Z abstraktní přítomnosti Braniborských žoldáků se stal konkrétní umělecký obraz. Pomocí jednotlivých hudebních motivů dokázal dokreslit charakteristiku hlavních i některých vedlejších postav (Jiránek, 1984).

2 INSCENACE BRANIBOŘI V ČECHÁCH

Popis jednotlivých inscenačních postupů při nastudování Smetanových Braniborů v Čechách může být pro nové nastudování opery nezanedbatelný, neboť ukazuje, s čím se v historii autoři nejvíce potýkali a jakým problémům čelili. To může dnešnímu inscenátorovi pomoci odhalit úskalí, která opera obsahuje.

Druhá část kapitoly je věnována inscenaci z roku 1945, kterou scénograficky ztvárnil František Tröster. Jedná se patrně o nejzajímavější a kromě premiéry roku 1866 i ve své době nejaktuálnější ztvárnění této opery.

2.1 PROMĚNY V INSCENAČNÍ PRAXI

V době vzniku Braniborů podléhalo inscenování oper praxi z 18. století a využívaly se typizované dekorace. Tak tomu bylo i u Braniborů. Jak se ale můžeme dozvědět z divadelní cedule (příloha 1), pro druhé jednání byly vyrobeny kulisy nové: „*V druhém jednání: Nové dekorace od divadelního malíře pana Macourka*“. Podle slov Bedřicha Smetany velkým omezením pro operní produkci byla malá budova Prozatímního divadla: „*Mluvme zde upřímně: jest nynější zemské divadlo stavením operním? Tvrdíce toto, nechtěli bysme ubíhati v nebezpečí, státi se směšnými. K úkolu opery zajisté není zatímné divadlo vystavěno, sice bysme museli pochybovati na znalosti věci těch pánů, kteří divadlo protegovali.*“ (Pražák, 1948). Také režie v moderním smyslu tehdy v Čechách ještě neexistovala. Režisér byl jen jakýmsi organizátorem dění na jevišti a nekládal do inscenace žádný názor či interpretaci.

Režisérem první premiéry Braniborů v Čechách byl Josef Jiří Kolár (1812 - 1896). Kolár byl hlavně hercem, což bylo znát i na jeho režii. Své postavy a později i celé inscenace tvořil v duchu romantismu, který koncentroval svou pozornost kolem osudu hlavního hrdiny. Jeho herectví i režie spočívaly ve vytvoření silných individuálních hereckých akcí, kde sice herci získali možnost ukázat své mistrovství, ale bohužel na úkor sborů, dekorace a rekvizit, které ustoupily do pozadí (Kropáčková, 1988). V Braniborech v Čechách však sbory hrají tak důležitou roli, že je těžké představit si, jak mohla opera fungovat, pokud byly potlačeny. Nicméně, jak píše Bedřich Smetana o premiéře „Braniborů v Čechách“ (Nejedlý, 1918), premiéra dopadla nad veškerá očekávání: „*První představení bylo 5. ledna 1866, já dirigoval (ponejprv před pultem divadelním), dům byl přeplněn, pochvala obecnstva neobyčejná, byl*

jsem ten večer 9krát volán. – Hned na to druhé představení ještě skorem větší úspěch, tak že mi Thomé dal již třetí představení za benefii, ačkoliv dle úmluvy patřilo ještě jemu, a z ostatních všech představení nechal mně již dávat tantiémy. Za ty první dva měsíce se dávali „Braniboři“ 11krát.“

Dalším, kdo se chopil ztvárnění Smetanových Braniborů v Čechách, byl herec, režisér a kostýmní výtvarník František Karel Kolár (1829 - 1895). Na rozdíl od svého strýce a předchůdce Josefa Kolára si tolik nezakládal na individuálních hereckých výstupech jako na efektních sborových scénách a scénických podíváných. S Františkem Kolárem se na přípravě inscenace podílel jako dirigent většinou Adolf Čech, který ctil Smetanovy hudební záměry a často dostával připomínky přímo od Smetany, který pro svá zdravotní omezení už sám dirigovat nemohl. Jako scéna se pravděpodobně použily typizované dekorace nebo dekorace z prvního uvedení, ale kostýmy pravděpodobně navrhl sám František Kolár (Blachut, 2008).

Roku 1885 byli Braniboři uvedeni v režii Edmunda Chvalovského (1839 - 1934), který se stal režisérem opery Prozatímního divadla na žádost samotného Bedřicha Smetany roku 1873. Pro Chvalovského bylo charakteristické, že dbal na herecké vytváření postav, ale i na každý detail ve výtvarné složce. Sám navštěvoval místa, kde se děj oper odehrával, a čerpal z nich inspiraci. Sbor zapojoval jako dramatického činitele a snažil se vést herce k přirozenému projevu (Blachut, 2008).

Robert Polák (1866 - 1926) byl dalším významným režisérem Smetanových oper a byl prvním, kdo v Národním divadle inscenoval všechny jeho zpěvohry. Spolupracoval převážně s Karlem Kovařovicem, který byl znám tím, že se nebál dělat ve zpěvohrách četné zásahy. Vzorem Poláka byl styl MCHATu¹, který v Praze hostoval roku 1906. Velmi ho ovlivnil realismus a snažil se o pravdivost každého detailu a historickou přesnost. Usiloval o pravdu života, často ji ale chápal pouze vnějškově, zaplňoval jeviště spoustami rekvizit a snažil se upoutat diváka bohatostí scénického provedení, což mohlo působit spíše rušivě. Často prováděl hluboké dramaturgické zásahy do děje a libreta. Za Kovařovicovy éry v Národním divadle byly například v textové úpravě V. J. Novotného (1904) tři Olbramovy dcery vyměněny za jednu dceru, syna a jejich chůvu. V Polákově provedení se roku 1903 uspořádal

¹ Moskevské umělecké akademické divadlo, původně pouze MCHT, tedy Moskevské umělecké divadlo, slavnostně otevřené v říjnu 1898, hlavními zakladateli byli Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Vladimír Ivanovič Němrovič-Dančenko (wikipedia)

Smetanův divadelní týden a roku 1905 už byl inscenován kompletní cyklus jeho oper (Srba, 1988).

Snad první režisér, který původně nepůsobil jako operní zpěvák, byl Ferdinand Pujman (1889 - 1961), který byl do Národního divadla přijat za éry Otakara Ostrčila. Neměl tolik praktických jevištních zkušeností jako jeho předchůdci, přesto se stal jednou z nejvýznamnějších osobností české operní režie. Byl to typ režiséra, který své inscenace velmi teoreticky rozebíral. Ještě před jeho prvními reálnými divadelními zkušenostmi publikoval Poznámky o dramaturgii Smetanových oper (1919). Pujman se spolu s Ostrčilem na rozdíl od Poláka vrátil k původnímu znění oper a hledal východisko v hudebním zápisu. Operu bral jako následovníka obřadných zpěvů a snažil se o slavnostní a monumentální provedení s vysokou mírou stylizace. Šlo tedy o pravý opak realismu. Ve všech složkách očekával naprostou důslednost. Herci se na jevišti pohybovali s geometrickou přesností a v konkrétních trajektoriích, kterým musela vyjít vstříc i scénografie. Ta byla podle Pujmana neoddělitelnou složkou inscenace. Roku 1924 uspořádal v Národním divadle cyklus Smetanových oper, což byla velmi významná událost v oblasti scénografie. Na výpravu k cyklu Smetanových oper oslovilo Národní divadlo soudobé tvůrce Františka Kyselu, Vlastislava Hofmana a Bedřicha Feuersteina (Matulková, 2007). Všichni tři vysoce překračovali standard české scénografie své doby.

Bedřich Feuerstein pracoval s elementárními tvary, jako jsou jehlan, kvádr nebo kužel, které jsou odvozené z geometrické podstaty světa kolem nás (obr.1). Vytvořil vertikálně nečleněný prostor s malovaným prospektem vzadu, s plochými kulisami a monumentální architekturou. Kulisy oprostil od dekorativních prvků, zanechal pouze čisté tvary. Minimem architektonických detailů se vypořádal s historickou specifikací prostoru. Jednotlivé ploché kulisy, které se různě překrývaly, prostupovaly a opakovaly, se staly jakýmsi stavebním materiálem, zároveň ve všech situacích dodržovaly lichoběžníkový půdorys. Potlačil realistické pojetí ve prospěch výpovědní hodnoty. Zjednodušil škálu spektra a vytvořil dominantní barevný akcent, který odlišoval jednotlivé opery. Šlo mu o vystižení emocí hudební linie a vyhnul se tradičnímu vyjadřování národních idejí (Matulková, 2007).



Obrázek 1: Bedřich Feuerstein (1924), *Braniboři v Čechách: I. jednání*, Divadelní oddělení, Národní muzeum

Bedřich Feuerstein navrhl originální abstrahující kompozice, které se pravděpodobně míjely s požadavky režiséra Pujmana. Feuersteinovy návrhy směřovaly spíše k vytvoření dvojrozměrných obrazů zarámovaných symbolickým portálem, než k trojrozměrnému architektonickému prostoru. Rozhodl se pro velmi umírněné univerzální a racionální řešení, které pravděpodobně vycházelo z přicházejícího proudu purismu z Francie. Feuerstein zvolil pro interpretaci národního klasika přístup, který přesahoval v kontextu československého divadla svou dobu. Jeho návrhy ke Smetanovskému cyklu zůstaly bohužel nerealizovány.

Vlastislav Hofman (obr. 2 a 3) naopak vytvořil volnou centrální plochu, kterou lemoval sbíhajícími se bočními kulisami. Přísně dodržoval lichoběžníkový půdorys. V návrzích byl patrný jeho robustní malířský projev i vlastenecká tematika odboje a vzpoury. V *Braniborech v Čechách* vytvořil kubizující středověk, který představoval dozvuk kubismu, který byl v předchozím desetiletí v soudobém československém umění brán jako národní, čímž se vypořádal s českým živlem v opeře. Podobně jako tvary používal i barvu jako prvek symbolického významu. Velmi osobitě působily například expresivně barevné zadní prospekty. Hofmanovi se podařilo vytvořit princip, který zaručil jednotné ladění celku a vystižení jednotlivých kompozic Smetanovi hudby. Sám Hofman popsal svůj přístup ke scénografickému vyjádření takto: „*Výraz v umění neznamena popis vnějšku, nýbrž vnitřní stav, v dramatu podstatu dějovosti jeho účinu. Výraz tento, v moderním pojetí, je složkou zdůrazňující, zhušťující, obmykající roztříštěnost v jednu linii. Jest synthesou. [...] Záleží více na barvě, linii a na rytmu, nikoliv na vnějším předmětu, takže vertikály, horizontály neb linie šikmé, mají svůj přímý, dramatický význam, neboť orientují nervy diváka ve smyslu intuice, jíž mimoděk divák podléhá*“ (Hofman, 1923). Přestože Hofmanovy návrhy nebyly vybrány pro

realizaci v rámci Smetanovského cyklu v Praze, našly své uplatnění v Národním divadle v Brně .



Obrázek 2: Vlastislav Hofman (1924), *Braniboři v Čechách*: I. Jednání, Moravské zemské muzeum, Divadelní oddělení, Brno



Obrázek 3: Vlastislav Hofman (1924), *Braniboři v Čechách*: I. jednání, Udeřila naše hodina, Moravské zemské muzeum, Divadelní oddělení, Brno

František Kysela (*obr. 4*) naopak mnohem výrazněji pracoval s národními symboly a motivy, jako jsou hora Říp, český lev nebo lípa, dokázal je však stylizovat. Díky podobným motivům se mu podařilo vyjádřit český charakter Smetanovy hudby, jak laická veřejnost i kritika očekávala. Sám Kysela popsal proces své tvorby takto: „*jakousi informaci našel jsem v historii, v studiu národopisném pro kroje i vesnické architektury, které však nemohly být kopírovány, ale dokonale poznány, – měly být podkladem synthesy [...] poučení čerpal jsem z díla Josefa Mánesa i Mikuláše Alše. Než to byly skutečně jen poučky, vlastní scénický obraz vytvořil jsem si sám těmi zákony, které dnes výtvarnou cestu nastoupily*“ (Kysela, 1934).

Nejvíce byly vlivy zmíněných inspiračních zdrojů patrné na kostýmech, které nesly spoustu národopisných prvků, ve scéně pak pracoval se zjemněným tvaroslovím a redukovanou barevností. Jeho kompozice nabízely rozmanitá řešení půdorysu. Dvojměrné kulisy a perspektiva dotvářel schodišti, průchody, galeriemi, či zvlněním přírodního rázu, které byly trojrozměrného charakteru. Je potřeba zmínit i Kyselův smysl pro dekorativnost. Kyselova tvorba zkrátka souzněla s propagovaným vlastenectvím v počátcích první republiky a s potřebami reprezentace nového státu. To jsou pravděpodobně důvody, proč nakonec porota dala přednost jeho návrhům před návrhy kolegů (Matulková, 2007).



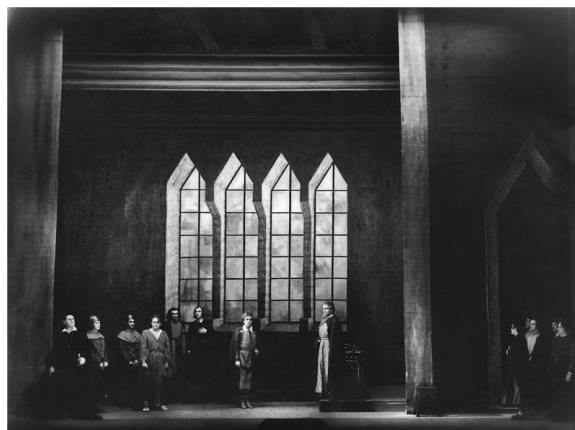
Obrázek 4: František Kysela (1924), Braniboři v Čechách: I. Jednání, Udeřila naše hodina, Muzeum Bedřicha Smetany, Praha

S Pujmanovými Branibory v Čechách si české divadlo vystačilo během meziválečného období. Za druhé světové války bylo zakázáno je uvádět, takže logicky nevznikla ani žádná nová inscenace. Další inscenací Braniborů v Čechách je tedy až inscenace z roku 1945 v režii Václava Kašíka a se scénografií od Františka Trösterera. Této inscenaci bude kvůli jejímu nepopiratelnému významu věnována zvláštní pozornost v následující kapitole.

Ve stejném roce jako Václav Kašík nastudoval Branibory znovu i Ferdinand Pujman, kterému scénografii vytvořil opět František Kysela (obr. 5 a 6). Tato inscenace vedle té Kašíkovy s Trösterem vyzněla poněkud konzervativně. Opět je zde vidět Pujmanova záliba ve studiu středověkého umění a filozofie, sklon k monumentalitě a obřadnosti, což se projevilo i na scéně Františka Kysely. Celé inscenaci opět vládla přísná kázeň.



Obrázek 5: František Kysela (1945), *Braniboři v Čechách*: II. jednání, Národní divadlo, Archiv Národního divadla, režie: Ferdinand Pujman



Obrázek 6: František Kysela (1945), *Braniboři v Čechách*: I. jednání, Národní divadlo, Archiv Národního divadla, režie: Ferdinand Pujman

Roku 1952 proběhla premiéra *Braniborů v Čechách* v podání režiséra Bohumila Hrdličky (obr. 7). Kostýmy ztvárnil Květoslav Bubeník a scénografii Josef Svoboda. Inscenace však nedopadla velmi úspěšně, nejvyšším místům se nelíbilo jejich pojetí lidu, který byl ztvárněn jako zdivočelé zločinné masy. Původně abstraktní, neutrální prostor musel být nahrazen malovaným prospektem, na kterém byla namalována česká krajina s horou Říp, lípou a skalisky (Pavel Petráňek, 2006).



Obrázek 7: Josef Svoboda (1952), *Braniboři v Čechách*, Archiv Národního divadla, režie: Bohumil Hrdlička

V 60. letech začal Smetanovy opery inscenovat také režisér Ladislav Štros (1926-2015). Roku 1961 nastudoval spolu se scénografem Květoslavem Bubeníkem i *Branibory v Čechách* (obr. 8). Podle výpovědi Ladislava Štrose si z počátku se scénografem příliš koncepčně nesesdli a návrhy se musely předělávat. Nakonec Štros rozhodl vytvořit podlahu

z tří pohyblivých jehlanů. Pohybem jehlanů spolu se sbory na nich stojícími chtěl docílit pocitu nejistoty a neklidu a zároveň měly posloužit jako metaforické vyjádření zmítajícího se revolučního podzemí. Tou dobou byl Štros unesen texty Vladimíra Boudníka, pod jejichž vlivem chápal revolučnost lidu jako abstraktní pohyb masy, kde se prostor spoléhal na spolutvůrčí fantazii diváka. Sám režisér ve svých pamětech uvádí, že ho nemálo lákalo využít revolučního rázu Braniborů jako vzpouru proti totalitnímu režimu, bohužel veškerá představení v Národním divadle byla v té době důsledně kontrolována. Štros nastudoval Branibory ještě jednou roku 1984 s výtvarníkem Vladimírem Nývlttem a kostýmní výtvarnicí Šárkou Hejnovou. Scénu tvořil pohyblivý most, který se využíval v mnoha situacích, symbolizující touhu lidu po svobodě. Používal také zjemňující projekce v pozadí (Pavel Petráňek, 2006).



Obrázek 8: Květoslav Bubeník (1961), *Braniboři v Čechách*, návrh scény, Archiv Národního divadla, režie: Ladislav Štros

Větší rozruch vyvolala až inscenace Petra Lébla (1965-1999) *Braniboři v Čechách* (obr. 9 a 10). Osvobodil operu od jejího ideologického zatížení a zaměřil se na samotný příběh, který se v libretu odehrává. Podle slov paní Štefkové, která k Léblově inscenaci vytvářela kostýmy, to nebyl přímý záměr. „*Já jsem určitě chtěla udělat středověk očima devatenáctého století, což mě nakonec nepřestává fascinovat dodnes. Naivita a opravdovost obrozenců. Krása výtvarného umění 19. století, která byla generací před námi opomíjená. Vyznávala se větší drsnost, historismus byl v nemilosti.*“ Celá inscenace připomínala obrázkovou knihu, čerpala inspiraci hlavně z iluminací ve středověkých knihách. Scéna navržená Šimonem Cabanem a Léblova režie přinesla spoustu bohužel nesourodých nápadů, jako nafukovací stromy, dvojrozměrné kulisy se středověkou grafikou apod., takže inscenace

mohla působit zmateně. Navíc se ukázalo, že zploštit Branibory pouze do příběhu tří unesených dcer pravděpodobně nebylo nejšťastnějším řešením jak se s problematickou operou vypořádat. Přestože paní Štefková přiznává, že si práci na opeře už příliš podrobně nepamatuje, zmínila se, že byla po prvním přečtení libreta šokována jeho slabomyslností. Uznává, že práce na opeře byla velká výzva. S Petrem Léblem doposud pracovali především v Divadle na Zábradlí, které je poměrně malé a herec je v mnohem bližším kontaktu s diváky, s tím podle slov Kateřiny Štefkové souvisí i to, že inscenace v Národním divadle působila pohádkově, k čemuž by dle jejího názoru na menší scéně nedošlo. (Štefková, 2019)



Obrázek 9: Šimon Caban (1997), Braniboři v Čechách, Archiv Národního divadla, režie: Petr Lébl



Obrázek 10: Šimon Caban (1997), Braniboři v Čechách, Archiv Národního divadla, režie: Petr Lébl, kostýmy: Kateřina Štefková

Další pokusy jak se dnes vypořádat s Branibory nejsou příliš výrazné. Většinou se při jejich inscenování sklouzlo k jakémusi historizujícímu přístupu s akcentovanými národními znaky. Zatím se nikomu nepodařilo najít příliš uspokojivý způsob, jak se s Branibory v dnešní době vypořádat.

2.2 TROSTEROVI BRANIBOŘI V ČECHÁCH

Na jaře roku 1945 dostal František Tröster možnost projevít se na druhé pražské operní scéně Velké opeře 5. května, kde spolu s Václavem Kašíkem zinscenovali Smetanovu operu Braniboři v Čechách. Velká opera se záhy po válce ustanovila v budově Německého divadla. Pod uměleckým vedením Aloise Háby se zde sešla nová generace umělců, kteří byli zapálení úsilím o novou, živou a scénicky přesvědčivou podobu operního umění.

„Opera Divadla 5. května, tento mladý zbrusu nový český soubor, jenž vtrhnul do bývalé bašty pražského německví, dovedl se tu za tři měsíce postavit na nohy. S napětím očekávaná premiéra, již byly po sovětském způsobu předeslány dvě předpremiéry (v sobotu a v neděli), se konala v úterý 4. září.“ ... „Úvodní proslov ministra dr. Zdeňka Nejedlého podtrhl symboličnost události, skutečnost, že právě na těchto prknech se po první předvádí zpěvohra o vpádu Braniborů do Čech. Smetanova operní prvotina, a přece dílo již tak zralé a revoluční, jehož aktuálnost po 80 letech nevyprchala, a zvláště dnes významně ožívá.“ (VP, 1945)

Inscenace Braniboři v Čechách byla poprvé uvedena na předpremiéře dne 1. 9. 1945, což bylo pouhých pár dnů předtím, než byla stejná hra uvedena v Národním divadle s poměrně konzervativní výpravou Františka Kysely v režii Ferdinanda Pujmana (Obr. 5 a 6). Národní divadlo brzy počalo toužit po smetení konkurenta ze scény. Velká opera 5. května zároveň neměla takovou státní podporu jako Národní divadlo a měla už během své druhé sezóny poměrně značné finanční problémy. Nakonec se roku 1948 Velká opera přidružila jako pobočná scéna k Národnímu divadlu (Janáčková, 2000). To se mohlo stát příčinou tomu, že v archivu Národního divadla nalezneme datum premiéry této inscenace jako 27. 10. 1948, což bylo pravděpodobně datum prvního uvedení této inscenace pod hlavičkou Národního divadla.

Nedávné události druhé světové války byly pro uvedení opery Braniboři v Čechách velmi příhodné. Kašík i Tröster neváhali děj a postavy, především Braniborů, aktualizovat. *„Režisér Václav Kašík spolu s výtvarníkem Františkem Trösterem a choreografkou Ninou Jirsíkovou imanentní aktuálnost „Braniborů“ ještě důrazněji jevištně vystihli. Dnešní doba jim sama jaksi vnutila mnohou narážku.“ (VP, 1945)*

František Tröster se rozhodl prostor uzavřít do černého kruhového horizontu s výřezem ve tvaru paraboly, jejíž účinnost si Tröster u dřívějších inscenací, jako je například *Julius Caesar* (1936, režie Jiří Frejka) nebo *Hamlet* (1941, režie Bohuš Stejskal, obr.11), již ověřil a neváhal tento silný symbol použít znovu. Parabola na horizontu působila bezútěšným dojmem a dala představení tvar předurčenosti. Působila jako vtíravá otázka bez odpovědi (Koubská, 2004). Parabola neboli podobenství v literárním slova smyslu je formou alegorie. Vyjadřuje obecnou myšlenku, životní moudrost nebo mravní ponaučení pomocí výjevu nebo příběhu (wikipedia).



Obrázek 11: František Tröster (1941), *Hamlet*, návrh scény, režie: Bohuš Stejskal, Městská divadla Pražská, Divadelní ústav Praha (ID = 33608)

Tímto výrazovým prostředkem se zdůraznila symbolika dramatického díla a rozvinula jeho obrazovost. Také mohla připomínat prohlubeň, nebo dno, na kterém se hrdina nebo společnost ocitla, které hrozilo přicházejícím nebezpečím. Parabolický výkroj, za nímž bylo světlejší pozadí, se rozehrával rudým odleskem požárů i jasem závěrečného osvobození. Na pozadí se vrhaly stíny zbraní, šibenic a korouhví (Koubská, 2004).

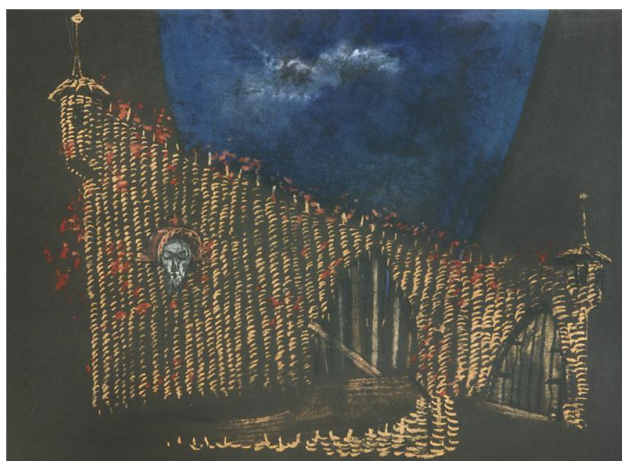
Nejvýraznějším a nejzásadnějším scénografickým prvkem na jevišti však byl nakloněný půdorys hákového kříže, který Tröster umístil na točnu. Kříž byl pravděpodobně vytvořen z dřevěné konstrukce, která byla celá potažena látkou. Jeho tvar nebyl vždy viditelný, často byly patrné pouze jeho fragmenty v popředí scény, po celou dobu však zůstal jasně citelný a jeho přítomnost byla burcující. Práce s hákovým křížem připomínala způsob, jakým Tröster pracoval v inscenaci *Bouře* (obr. 12) s dvěma zkříženými lávkami, které byly rovněž umístěné na točně (Koubská, 2007).



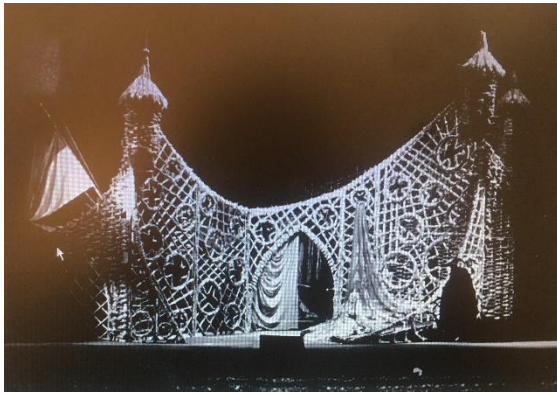
Obrázek 12: František Tröster (1941), *Bouře*, návrh scény, režie: František Salzer, Městská divadla Pražská, Divadelní ústav Praha (ID = 34133)

„Hraje se na nakloněném půdorysu hákového kříže, jenž ve scénách prázdných a pustých vsutku jako by ležel na české zemi jako hrozná tíž.“ (VP, 1945)

V prvním dějství kříž na podlaze nebyl patrný. Prostoru dominovala budova lidového rázu z hrubých slaměných provazců (obr. 13). Jednalo se o venkovské sídlo Volframa Olbramoviče. Tím, že byla architektura vytvořena z provazovitého materiálu, přinesla různé možnosti průhledů, kdy se postavy mohly navzájem nenápadně sledovat. Toho Kašík pravděpodobně využil při scéně *Ludiše* a *Tausendmarka*. Podle dochovaných fotografií je patrné, že se během prvního dějství tvar architektury změnil (obr. 14 a 15). Kulisa byla stále z provazovitého materiálu, nejprve však měla řidší výplet, který připomínal kulatá okénka románské architektury, a celá budova byla parabolicky prohnutá uprostřed. Po změně měla architektura hustější výplet už bez vzorů, a její tvar byl rovný svažující se zleva doprava.



Obrázek 13: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách: I. jednání*, návrh scény, režie: Václav Kašík, *Opera* 5. května, Archiv Národního divadla

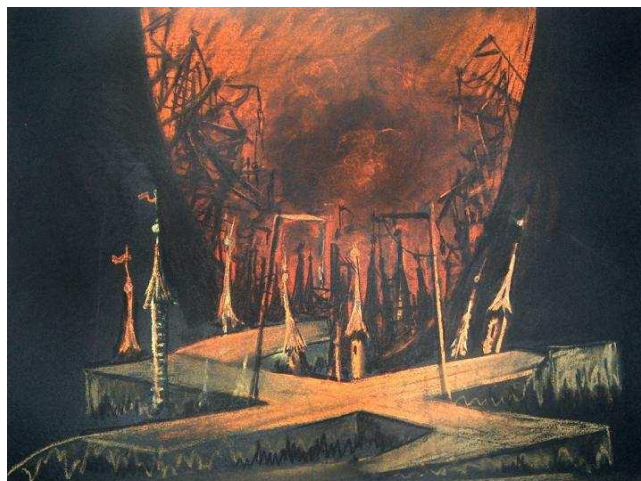


Obrázek 14: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: I. jednání, první obraz, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla



Obrázek 15: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: I. jednání, druhý obraz režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla

Ještě během prvního dějství, konkrétně v sedmém obraze, se dostáváme do vzbouřené Prahy, kde pražská lůza drancuje měšťanské domy. Zde se zásadně promění prostor. Nadobro mizí slaměný exteriér a poprvé se naplno projevuje hákový kříž na zemi. Pozadí za parabolickým výřezem „hoří“ ohni drancovaného města a promítají se na něj stíny šibenic. Toho je pravděpodobně dosaženo stínohrou, barevným svícením, případně i projekcí. Šibenice spolu s pražskými věžičkami se objevují, alespoň podle Trösterových návrhů, i mezi herci na jevišti (obr. 16). (Koubská, 2007)



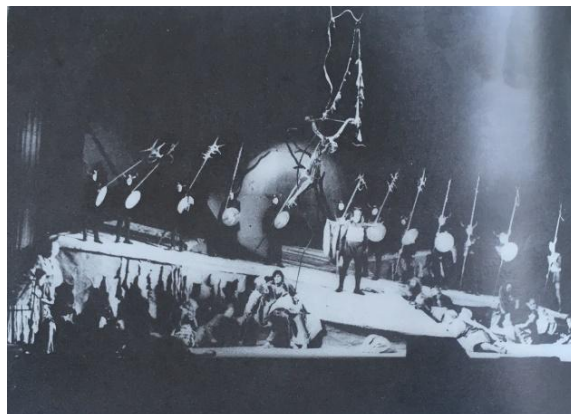
Obrázek 16: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: I. jednání, 7. obraz, návrh scény, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla

Na začátku druhého jednání se šikma s křížem natočila bokem k divákům. Nad hákovým křížem se objevil kříž s umučeným Ježíšem Kristem, pod nímž se vesničané, kterým

Braniboři vypálili a vydrancovali domovy, v čele s kmetem modlili k Bohu, aby našli v pustinách útočiště (obr. 17). Doprostřed davu během modlitby vtrhla Braniborská družina (obr. 18).

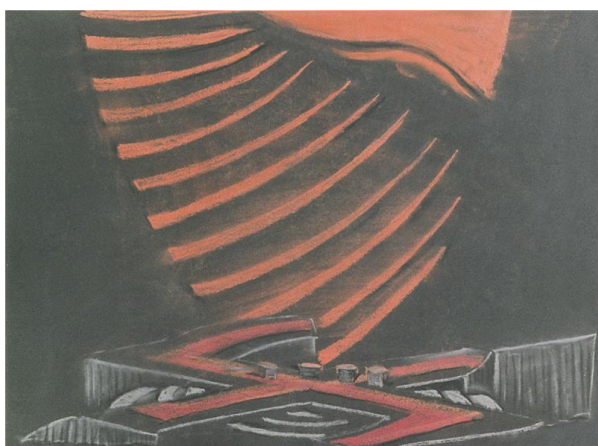


Obrázek 17: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: II. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla



Obrázek 18: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: II. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla

V následující scéně soudu nad chudákem Jírou se hákový kříž opět natočil čelem k divákům. Na pozadí za parabolickým výkrojem se pravděpodobně pomocí projekce objevily pruhy. Na vzdálenější a v tuto chvíli i vyšší části hákového kříže byli usazeni soudci a Volfram Olbramovič. Jan Tausendmark jakožto majetný měšťan se pohyboval v blízkosti soudců, Jíra oproti tomu zůstal v ponížené pozici blízko diváků na nejnižších částech hákového kříže (obr. 19 a 20).



Obrázek 19: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: II. jednání, návrh scény, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla



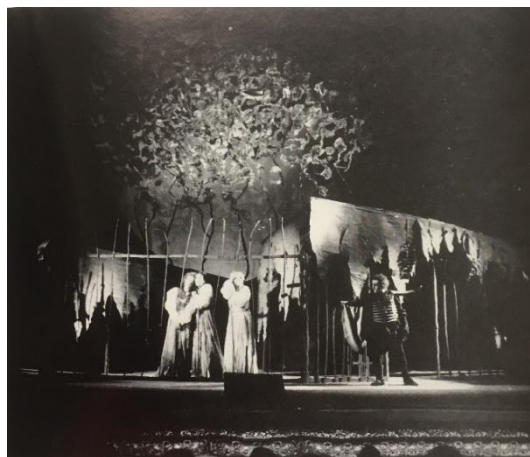
Obrázek 20: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: II. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla

Po rozsudku se nadobro opustila Praha a děj se ocitl v krajině, kam byly odvečeny Olbramovy unesené dcery. V obraze unesených dcer držených v zajetí v lese byl kříž k divákům natočen opačně, takže zmenšil hrací plochu, dělal ji intimní a stísněnou. Scénu

doplnil plot, který částečně evokoval věžešské mříže. V parabolickém výřezu na horizontu se zobrazily stromy (obr. 21 a 22). Následně se kříž opět otočil nižší stranou k divákům, aby divák naposledy pocítil celou sílu tohoto znaku. Na závěr hry se hákový kříž rozlomil na kusy, jako symbol konce utlačování a okupace (obr. 23). Střední část hákového kříže byla totiž umístěna na samostatné točně, která pak svým pohybem způsobila zdeformování obrazu (Koubská, 2004).



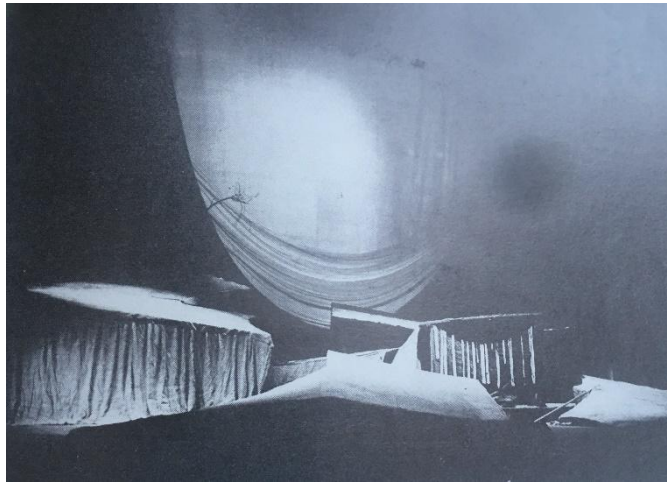
Obrázek 21: František Troster (1945), *Braniboři v Čechách: III. jednání*, návrh scény, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Národní muzeum, divadelní oddělení



Obrázek 22: František Troster (1945), *Braniboři v Čechách: III. jednání*, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla

Umístěním hákového kříže na půdorys jeviště se Tröster vypořádal s aktuálností historických okolností děje. Podařilo se mu z nedějové okolnosti, kterou je v libretu přítomnost Braniborů v Čechách, udělat základní motiv opery. Připomeňme si, že inscenace vznikla v roce 1945, tedy velmi záhy po konci druhé světové války, během které bylo území České republiky obsazeno Němci. Historická paralela s Branibory, kteří po smrti Přemysla Otakara II. uvěznilí následníka trůnu Václava a jeho matku a drancovali české země, byla cítěna velmi emotivně.

Z Trösterových návrhů je patrné úsilí o dynamické řešení prostoru často z velmi osobního úhlu. Jeho sestra Marie a její manžel lékař Soběslav Sobka byli v roce 1942 popraveni za činnost v odboji jako oběti heydrichiády. On sám byl zařazen mezi tzv. „zvrhlé umělce“ a tudíž nesměl oficiálně pracovat v žádném divadle. Často pracoval skrytý pod jménem jiného výtvarníka.



Obrázek 23: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách: III. jednání*, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla

Jako imaginativní prostředek se začalo velmi důmyslně využívat světlo, které získalo až metafyzickou moc. To se projevilo převážně na Trösterově práci s projekcí, dramatickým vrháním stínů a využívání barevného světla jako dramatického prostředku.

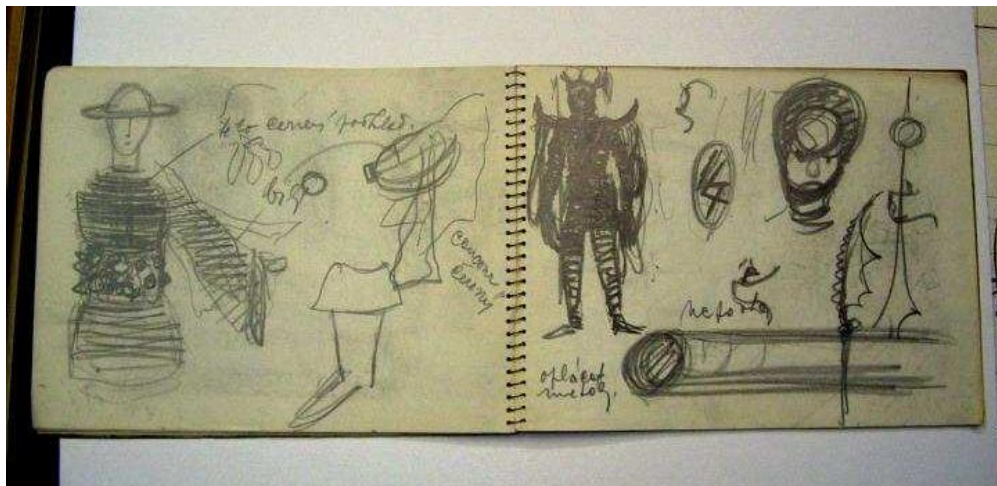
Ani kostýmy nepozbyly na aktualizaci, zejména u braniborských vojáků. Ti byli oblečeni do černého kroje, který nápadně připomínal uniformy SS. Navíc však byli doplněni o rohy na přilbách, které měly naznačit odvěkou germánskou hrozbu.

Velmi byla ceněna úloha sborů a práce s nimi. „*S největší radostí zaznamenáváme práci pěveckého sboru. Ten vskutku zpíval z duše a z nadšeného srdce... Také kolektivní scény jako sbor pražského lidu „Uhodila naše hodina“ (spolu s působivým režijním vyvedením) nebo mužský sbor „Noc je tak tichá“, vyšly jako výjevy s účinností víc než divadelní, projevy těžící ze samé dřene skutečného života.*“ (VP, 1945)

Výrazně se v pohybové složce inscenace uplatnila první choreografka divadla Nina Jirsíková, která před válkou spolupracovala s E. F. Burianem a která se navrátila z koncentračního tábora. Velmi tanečně byla řešena proměna během prvního dějství, kdy se děj přesune do rozbouřené Prahy. Pražský lid na barikádách tančil svěžími a útočnými rytmy, Jirsíková se soustředila převážně na pestrý pohyb masy, který převládal nad výkony jednotlivých tanečnicků ku prospěchu celkového obrazu, který i po výtvarné stránce upomínal na francouzskou revoluci. Během inscenace pak taneční soubor doplňuje na několika místech lid, který je ztvárněn pěveckým souborem (VP, 1945).



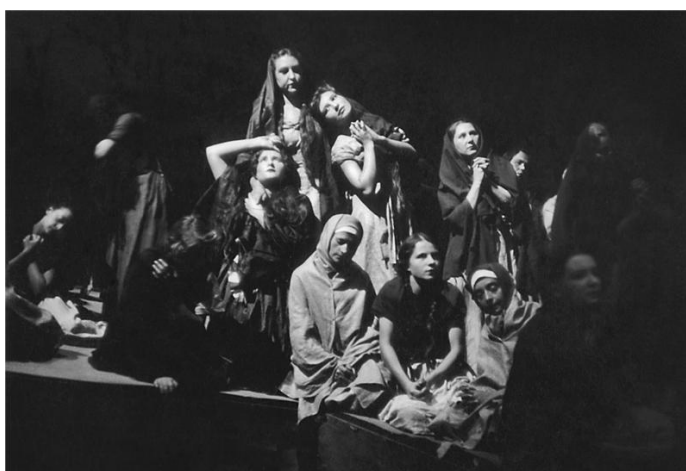
Obrázek 24: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: kostým branibora, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla



Obrázek 25: František Tröster (1945), *Braniboři v Čechách*: skicy ke kostýmu braniborů, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Národní muzeum, divadelní archiv, Terezín



Obrázek 26: František Troster (1945), *Braniboři v Čechách*: Volfram Olbramovič, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla



Obrázek 27: František Troster (1945), *Braniboři v Čechách*, režie: Václav Kašík, Archiv Národního divadla



Obrázek 28: František Troster (1945), *Braniboři v Čechách*, fotografie celého sboru, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla



Obrázek 29: František Troster (1945), *Braniboři v Čechách*: Volfram Olbramovič, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla

3 PROBLEMATIKA OPERY

Braniboři v Čechách je opera, která vznikla na zakázku. Jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách, hlavním záměrem bylo vytvořit sociálně a národně silnou operu. Námět byl vybrán tak, aby souzněl s dobou, kdy zpěvohra vznikala, takže byl výrazně zaměřen proti německému národu a jakýmkoliv cizincům, kteří by chtěli na českém národu páchat křivdu. Dalším hlavním tématem opery bylo bezpráví konané na nuzném českém lidu a spojení celého národa v rovnosti. Ani jedna z myšlenek není v základu špatná, ale v české historii se často jednalo o témata buď neatraktivní a neaktuální, nebo naopak atraktivní, ale zakázaná.

Je to opera, která nacházela své publikum za určitých okolností. Dílo získává na síle a emocích právě v dobách, jako byla ta Smetanova. V dobách, kdy je existence a hrdost českého národa v ohrožení. V takových chvílích se stává dílem aktuálním a emocionálně naplněným. Nejaktuálnějším se dílo stalo za nacistické okupace, během které bylo ovšem zakázané, své publikum však našlo i po válce. Přestože inscenace, které vznikly hned roku 1945, které byly zmíněné v předchozích kapitolách, byly nejvýznamnější v historii inscenování této opery, byly spíše ohlédnutím za nedávnými hrůzami než událostí vyvolávající změny.

Braniboři se stali určitě aktuální i během totalitního režimu. Revoluční ráz Braniborů by se dal snadno využít pro probuzení touhy po vysvobození ze sovětské moci. Každé vznikající představení však bylo velmi bedlivě kontrolované, takže se režiséři museli držet zkrátka, a jako tomu bylo například u Hrdličkovy inscenace, museli přistoupit na tradiční, historizující a národní formu (Pavel Petráňek, 2006). Kromě toho se národní a všespolečenský ráz revoltujícího obyčejného lidu, kteří Braniboři v sobě mají, dal využít i pro podpoření sovětské ideologie. Vždyť se v libretu zpívá, když by se na to pohlíželo z pohledu komunistické strany, o utlačování chudé dělnické třídy „kapitalistickými“ pány a o povstání a revoluci nutně následující po dělnické vzpouře. To je další důvod, proč je dnes velmi těžké přijít na způsob, jak s operou zacházet, je v ní opravdu velké riziko, že bude opera buď o ničem, nebo sklouzne k nějaké nechtěné ideologii.

Takové možné interpretace naznačuje například Miroslav Malý, který v předmluvě k Braniborům píše: *„Není v české opeře díla útočnějšího nad Smetanovy Branibory v Čechách. Vždyť konečně čím jiným je spíše libreto Braniborů v Čechách než jevištním zživotněním*

myšlenek, které Sabina uložil ve svých statích o lidské bídě, o nutných společenských změnách a o tzv. duchovním komunismu, postaveném na zespolečnění vědy a umění?“ (Karel Sabina & Novotný, 1904)

Dnes, po všech zkušenostech získaných během 20. století, po vstoupení do Evropské unie, kde se snažíme vyrovnat s křivdami společné minulosti, se nezdá být vhodné Branibory inscenovat o drancování Čech německými okupanty, neboť by aktuálně nepromlouvali k dnešní společnosti. Hned v prvním výstupu několikrát zazní: „*Pryč s cizáckými sbory!*“ I dnes se v Čechách setkáváme s nepřátelstvím vůči cizincům, převážně vůči těm, kteří přicházejí v různých uprchlických vlnách z blízkého a středního východu, jedná se však o velmi odlišnou situaci. V období, o kterém opera vypráví, lidé ve velkém na vlastní kůži zakoušeli, co přítomnost Braniborů způsobuje. Jedinci se museli vypořádat s křivdami, které na nich osobně nepřátelé páchali. Stejně tak v 19. století nenávisť vůči Němcům vycházela z konkrétní aktuální křivdy na českém národu. Dnes se však jedná spíše o nafouklou zdramatizovanou skutečnost. Drtivá většina přistěhovalců jde do Evropy se záměrem získat šanci na lepší život, přicházejí pro pomoc, nikoliv drancovat. Navíc se tato situace Čechů dotýká pouze okrajově. Většina z nás nemá s přistěhovalci žádnou osobní zkušenost, pouze podléháme šířící se panice. Dát úlohu Braniborů těmto cizincům by mohlo nahrávat extremistickým politickým stranám a skupinám, které v Čechách vznikají.

Správná cesta nemusí spočívat ani v tom Branibory inscenovat o mocnostech ovlivňujících nás menším či větším dílem, jako je Rusko, Čína nebo Amerika. Jejich vliv na českou politiku, ekonomii, hospodářství, ale i celou společnost nelze pominout. Šroubování děje Braniborů na tyto nejednoznačné vztahy by však mohlo působit uměle a nepravdivě. Naši zákonodárci nejsou nikde uvěznění a pravděpodobně nejsou k loajalitě vůči těmto zemím nuceni. Dnes nepotřebujeme cizí moc, aby na nás konala bezpráví, jsme dostatečně schopni konat ho sami.

Jedna z možností, jak se konkrétně s cizáky vypořádat, by mohla být taková, že by se vůbec problém neakcentoval, o což se pokusil roku 1997 Petr Lébl, podle některých kritiků však díky tomu inscenace působila příliš pohádkově. Jiný způsob by mohl přítomnost cizáků využít jako upozornění a varování před českými extremistickými tendencemi, což by však mohlo pokroutit charaktery postav, které se Smetana snažil tak velkoryse vylíčit. Další možností, která byla zvolena i v rámci vlastního scénografického zpracování opery, je zůstat

v archetypální rovině a přistupovat k Braniborům jako k obecné odvěké nekonkrétní hrozbě s konkrétními následky.

Ani sociální témata vyskytující se v Braniborech nemusí být vnímána úplně aktuálně. Společenská situace se od Smetanových dob velmi změnila, přesto, bohužel, je v dnešní politice možné spatřovat jisté podobnosti. Velmi aktuálně by dnes mohla být vnímána například scéna soudu. Bohatý a mocný unikne bez úhony a bezvýznamný je potrestán. To je v dnešní době, kdy je zpochybňována nestrannost soudu², na místě. Obecně rozvlečené handrkování o akutních záležitostech hned v prvním obraze na statku Wolframa Olbramoviče, se dnešnímu diváku může zdát povědomé. Sabina se Smetanou se však snažili všem, kromě Braniborů, dodat důstojnost a noblesu, kterou dnešní politici postrádají, a proto je snaha propojit je s charaktery z Braniborů téměř nemožná, využití určitých podobností však nikoliv.

Braniboři v Čechách byli a jsou nejméně inscenovanou Smetanovo operou, je to pravděpodobně z důvodů, které byly vylíčeny v předchozích odstavcích. Dříve však inscenátoři otázku, o čem operu hrát, příliš neřešili. Každému bylo jasné, jak má hra na jevišti vypadat, Smetanovy opery byly zatíženy inscenační tradicí, takže se inscenátoři pouze snažili co nejlépe převést na jeviště Smetanovy záměry a nezatěžovali se dlouhým přemýšlením o koncepci. Dalším důvodem, proč Braniboři v Čechách nebyli příliš inscenováni, mohlo být to, že jde o Smetanovu první operu a nedosahují takových hudebních kvalit jako jeho další opery. V některých místech může znít poněkud kostrbatě.

² Odkazuji zde na kauzu ovlivňování soudu (neprokázané) prezidentem Zemanem (2019) z výpovědi bývalého předsedy Nejvyššího správního soudu Josefa Baxy, a na neodůvodněné dosazení Marie Benešové trestně stíhaným premiérem Andrejem Babišem na post ministryně spravedlnosti.

4 VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ

Jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách, Braniboři v Čechách jsou poměrně problematictí pro uchopení. Nevyskytuje se v nich ani příliš dramatických situací, které by se mohly hned začít řešit bez představy o konkrétním prostoru. Je to opera, podobně jako třeba Smetanova Libuše, spíše popisná, ukazující velikost českého národa. Na rozdíl od Libuše má výhodu v tom, že jistý dramatický potenciál ve svém základu nese, a tím je obraz zničeného zdevastovaného národa.

V této kapitole se pokusím o popsání toho, jak jsem při scénografickém řešení postupovala, od úplného počátku přemýšlení o opeře k finálním scénografickým a kostýmním návrhům.

4.1 HLEDÁNÍ TÉMATU

Po přečtení libreta první úvahy směřovaly k tomu, jak se vypořádat s nenávisť vůči cizákům, která je v Braniborech silně patrná, aniž by bylo straněno extrémním nacionalistickým názorům, které se v české politické scéně objevují. Východisko, které bylo z počátku zvoleno, spočívalo v tom, že doslovně vycházelo z textu, vše, co je napsané, ještě několikrát znásobilo a zesměšnilo ideologie, které se v díle vyskytují. Záměrem bylo převést děj do aktuální české situace. Bohužel by toto řešení nemuselo úplně dobře fungovat, pokud by libreto nebylo oproštěno od hudby. Takové řešení by mohlo být vhodné například pro vznik činohry, u opery však byly nasnadě jisté pochybnosti. Nastala chvíle, kdy bylo nutné začít vnímat hudbu jako dalšího dramatického činitele. Smetanova hudba by totiž mohla bránit jakémukoli zesměšnění. Smetana vycházel z bohaté tradice české chrámové hudby a využil její monumentality a vážnosti. Bylo zřejmé, že je potřeba s ní při scénografickém zpracování počítat.

Začala jsem se tedy více soustředit na historii, na dobu, kdy Braniboři vznikli, i na tu, o které byli napsáni. Dočetla jsem se o hrůzách, které na sobě lidé páchali. Viděla jsem paralely v různých historických událostech, válkách, genocidách, totalitních režimech a revolucích. V každé zemi v různých dobách se děly hrozné věci a připadalo mi správně, aby se to vše v Braniborech zračilo. Nedokázala jsem přijít na řešení, které by poukazovalo pouze na konkrétní aktuální stav české společnosti. Rozhodla jsem se tedy mluvit o stavu lidstva jako

takovém. O člověku, národu nebo celé společnosti, která přijde o všechny morální hodnoty, o zkorumpovanosti bohatých a mocných, o zášti chudých a strachu z neznáma. Chtěla jsem vzbudit emoce bezútěšnosti a beznaděje.

Velmi mě zasáhla scéna, kdy lidé hledají útočiště v pustinách, když se ocitnou v takové životní situaci, že je pro ně lepším útočištěm divočina než jejich domov. Zároveň tito lidé, kteří ztratili vlastní domov, rabují na ostatních, protože mají to, co sami nikdy neměli, nebo o co zrovna přišli.

Definovala jsem si pro sebe místo děje jako pustinu, vypálenou zemi, kde není nikdy nikdo v bezpečí. Díky Smetanově hudbě jsem také získala potřebu dodat prostoru obřadnost nebo nějakou duchovní sílu. Začala jsem přemýšlet o znesvěcených chrámech, dřevěných kostelech vypálených až do základu. Prostor chrámu je někdy vnímán jako poslední útočiště člověka a jeho hodnot a jeho znesvěcení jako symbol barbarství a beznaděje.

V době, kdy jsem začala na Braniborech pracovat, jsem viděla film *Volyně (2016, režie: Wojciech Smarzowski)*. Masakr, který tehdy polští obyvatelé Volyňské oblasti zažili, připomínal to, co se u nás dělo za Braniborů. Nejvíce mě zasáhla právě scéna, kde jsou Ukrajinci nastoupení se sekýrami v kostele a kněz jim žehná, aby měli bohatou sklizeň. Záběry Ukrajinců se prolínají se záběry Poláků, kterým kněz káže o odvaze a lidskosti. Vzápětí Ukrajinci vyráží do polského kostela a všechny Poláky pobijí do jednoho. Přestože nejsem věřící, symbol chrámu a služby bohu vnímám jako něco, co zdaleka přesahuje člověka, něco, co tu bude, až tu nebudeme my. Kostel je místo, kde se káže láska, pokora a nejzákladnější hodnoty. Jenže když i toto místo je zkorumpované, zvrácené, zničené, kde může člověk najít útěchu?

Obraz zničeného chrámu se stal základním východiskem scénografického řešení. Inspirací se staly kostely, které zde stály staletí a během pár měsíců či dnů, kdy se z nich během války udělala skladiště nebo kasárny, se proměnily v ruiny, zarostly plevelem, byly zničeny různými nápisy, vyrabovány, nebo vybombardovány. Během teoretického pátrání jsem narazila na fotografii (*obr. 30*), na které se sloužila bohoslužba v kostele, který byl pravděpodobně zničen během bombardování za druhé světové války. Tato fotografie mě velmi inspirovala v další práci, cítila jsem z ní přesně to, co by měl prostor umět vyjádřit. Zaměřila jsem pozornost na zničené chrámy, rosety a sochy svatých, nic však nevystihovalo

to, co bych chtěla ukázat lépe než dříve zmíněná fotografie. Narazila jsem také na fotografie různých vypálených kostelů například Kostel Božího těla v Gutech. Jednalo se o případ, který byl nedávno předtím, než jsem na Braniborech začala pracovat, poměrně diskutovaný. Tři mladíci zapálili středověký kostelík, z kterého během pár hodin zbyla jen hrst trámů, popel a osamělý kříž (obr. 31). (adr, 2018). Byl to ideální případ toho, kdy se památka nesoucí historii a vzpomínky desítky generací promění během jediné noci v prach.



Obrázek 30: Fotografie zničeného kostela, Kurz liturgie (P. Joao Batista Reus SJ, 1944)



Obrázek 31: Trosky Kostela Božího těla v Gutech, foto: Alexandr Satinský/MAFRA, zdroj: Profimedia

Rozhodla jsem se pro využití ohořelého dřeva jako základního stavebního materiálu. Dřevo by mohlo být ideálním materiálem. Je historicky korektní, je nositelem tradice, je to živoucí materiál, který představuje jak lesy, tak domy z nich postavené. Navíc by bylo vhodné pro použití na jevišti, díky čemuž by se dalo vyhnout kašírování, které by ve spojení s operou

mohlo působit pohádkovým dojmem. Dřevo by mohlo umožnit docílení niternosti a uvěřitelnosti.

4.2 SCÉNOGRAFIE

Ve scénografickém řešení jsem tedy vycházela z obrazu vypáleného chrámu a krajiny, který jsem chtěla dát do kontrastu s některými, převážně začátečními scénami, a s honosnými kostýmy, do kterých jsou oblečeni měšťané. Potřebovala jsem v prostoru docílit monumentality a zároveň pocitu malého opuštěného českého človíčka. Doufala jsem, že v tomto ohledu bude prospěšné dřevo jako výchozí materiál. Dřevo představuje něco živého a úzce spjatého s lidmi, tím více s vesničany, stromy a rostliny jsou nepostradatelnou podmínkou pro život. Spálené dřevo by tedy mohlo být vnímáno jako symbol pustiny, zániku a smrti, kde nežije příroda, nemůže žít ani člověk. To je například něco, na co v dnešní době spousta lidí zapomíná. Na pozadí každého obrazu by měla být alespoň v pozadí cítit bezútěšnost, historie a ztráta.

Historie a ztráta by se mohly zračit například i v tom, jakým způsobem je pojatá podlaha. Jako základ je použita dlažba, která je o něco menší, než bývají dlaždice v kostele, a o něco větší, než bývají dlažební kostky v ulicích. Tím jsem chtěla docílit toho, aby v jednom prostoru podlaha evokovala jak pražské ulice, tak vypálený chrám. Na podlaze jsou patrné vypálené půdorysy domů, které by mohly vypovídat o historii prostoru. Kolem centrální části, kde, jak je popsáno v následujících odstavcích, stojí oltář, jsou patrné vypálené obrysy sloupů, které by měly připomínat půdorys kostela. Kromě těchto vypálených tvarů jsou na dlažbě patrné i různé fleky, některé jsou způsobené tím, že dlaždice chybí, což by mělo vypovídat o celkové deformaci prostoru. Jiné fleky jsou červené, mohly být způsobeny rozlitím vína, ať už při přijímání nebo při hodování, nebo prolitím krve. Podlaha vzdálenější od přední části vypadá, jako by byla pokryta vrstvou popela. Dlaždice zde přecházejí do popelavě šedé barvy a podlaha je pokryta troskami spálených budov a nábytku. V některých situacích navíc používám i kouř. Cílem bylo částečně docílit naturalistického ztvárnění zkázy.

Jak již bylo zmíněno, v centrální části je diagonálně umístěný oltář. Předcházejí mu dva dvacetcentimetrové stupně, které v průběhu opery pomáhají hierarchicky uspořádat postavy a zároveň by fungovaly jako stupně, na kterých se slouží bohoslužba. Oltář je po

většinu doby zavřený, takže tvoří jen jakousi dřevěnou stěnu, která slouží jako pozadí například pro Jírovu korunovaci nebo soud. Ve scéně, kdy vesničané s kmetem opouštějí své domovy a v modlitbě směřují do pustiny, se oltář otevře. Uvnitř je socha modlící se panny Marie, matky, která za svůj lid pronáší poslední modlitbu. Na samotné soše je zřetelně vidět její stáří, ošuntělost a rozpad. Na konci modlitby mezi modlící vesničany vtrhnou Braniboři. Místo spásy zdá se přichází další utrpení. Naštěstí však hned vzápětí přichází posel se zprávou, že všichni Braniboři musejí do tří dnů ze země odejít. Sám Smetana tuto scénu podpořil využitím prvků chrámové hudby, proto by bylo vhodné, kdyby obraz působil také velmi duchovně. V této situaci se nejvíce přibližují výše zmíněným inspiračním pramenům se zničenými kostely a znesvěcenými sochami svatých. I světlo je v této scéně intimní a jakoby přicházející odjinud.

Jak již bylo zmíněno, základním scénografickým prvkem se stalo spálené dřevo. Z něj by se vytvořily organicky poskládané zdi, které by byly různě vysoké, různě široké a v různých úhlech vůči sobě navzájem, tak aby prostor získal co nejvíce dynamiky a hloubky. Každá stěna by měla být jiná, složená z jinak širokých trámů a latí, které by se různě bortily. Každá stěna by disponovala průchody a průhledy, které by zdůrazňovaly bezútěšnost celého prostředí, jež by neposkytovalo žádný úkryt. Mělo by být možné kohokoliv nenápadně sledovat a být tajně sledován. Zároveň by bylo umožněno nenápadně vystoupit z temných kulis, ale být neustále přítomen. Kulisy by měly být velmi tmavé, z velké části černé, stejně jako Braniboři, kteří by byli oděni pouze do černé barvy. Díky tomu by měli zapadnout do prostředí, pohybovat ve stínech a využívat prostoru, jako svého přirozeného teritoria.

Prostor by tvořily celkově tři vysoké stěny, které by byly zavěšené v tazích, čtyři nízké stěny a několik nízkých vertikálních ohořelých trámů, které by stály na zemi opřené o stojky. Proměny by se vytvářely právě pomocí odstraňování stěn, pro město by byly příznačné vysoké vertikální stěny, které by stoupaly vysoko nad lidmi. Vesnice by naopak byly nižší a v lesích by zůstaly pouze ohořelé vertikální trámy a ruiny na zemi. Mezi spálenými zdmi by se navíc povalovaly ohořelé trámy a zbytky nábytku jako pozůstatek rabování. Jako kontrast ke spálenému dřevu by byl použit bílý zahradní nábytek, na kterém posedávají rokující a popíjející měšťané. Stejný nábytek by se objevoval i později, už by byl ale špinavý, ohořelý a polámaný, různě poházený mezi sutinami. Měl by být něčím, co by si diváci v prvním obraze spojili s měšťany, kteří žijí v blahobytu a jezdí si užívat na venkov venkovských radovánek,

mezitím co vesničané hladoví. Jeho spálená podoba by naopak měla vypovídat o tom, jak chudina drancuje a ničí měšťanský majetek. Korunování Jíry na jedné z těchto židlí by pak mohlo být metaforou k převzetí vlády chudinou nad městem.

Celý prostor by byl uzavřen do kruhového horizontu z šedé projekční folie. Kromě toho, že světlý horizont umožňuje, aby tmavé kulisy byly dobře zřetelné, uzavírá prostor do jakéhosi opuštěného izolovaného světa. Svícením navíc lze na folii vrhat vysoké stíny kulis, čímž by se dalo docílit ještě dramatičtějšího a monumentálnějšího obrazu. Horizont by se dělil na několik otočných částí, které by umožnily svícení v průvanech a zjednodušily by nástupy sborů. Zároveň by se dalo v některých situacích využít toho, že horizont není celistvý a působí roztržtěně, stejně jako stíny, které by na něj byly vrhány. Když by se na projekční folii nesvítilo, měla by se zdát černou, čehož by se dalo využít ve chvílích, kdy mají tmavé kulisy splývat se svým pozadím a nebyt příliš výrazné. Velmi dramaticky by na folii mělo působit i barevné svícení, například kdyby se folie nasvítila červeným světlem, celý horizont by se měl poměrně rovnoměrně rozzářit červenou barvou. Naopak svícení zpoza folie by mělo vytvořit rozptýlené kontrastní světlo, které by v některých scénách spolu v kombinaci s kouřem mohlo působit velmi tajemně.

První dějství začíná na statku Volframa Olbramoviče. Pánové zde rozmlouvají nad situací české země a nad tím, zda by ji měli řešit, nebo nechat být. Během čtení libreta jsem neustále pociťovala potřebu tyto debatující pány přiblížit funkcionářům z komunistické historie naší vlasti, kteří se však ve velké míře nacházejí i v dnešní politice. Více než živě jsem si představila, jak se o víkendu scházejí na chalupě na Vysočině, pojídají stejnojmenný salám a pijí slivovici. Mezitím řeší, kam naši zemi směřovat v následujících letech a koho při tom nejlépe okrást. Inspiroval mě například internetový seriál *Kancelář Blaník* (Najbrt, 2017), kde v epizodě „*Králové Šumavy*“ hlavní postava Tonda Blaník vyráží na chalupu na Šumavě, kde chodí na myslivecké plesy, vykonává potřebu v kadibudce, užívá si přírody, zatím co má na sobě stále boty z krokodýlí kůže, luxusní kalhoty a košili, přes které má oblečený chalupářský kabát a čepici. Mezitím řeší miliardové podvody.

V tomto obraze by kulisy ze shořelého dřeva zatím neměly být příliš viditelné. Divák by měl ohledně prostoru zůstat v nejistotě a představu o něm získat až po odjezdu družiny do zničené Prahy. Na jevišti by v tuto chvíli měl být výše zmíněný zahradní nábytek, grilované

prase, plastové püllitry a lahve od vína, které by po odjezdu družiny, kdy na scénu vchází zasmušilá Ludiše, měly zůstat rozházené po zemi.

Ludiše by vcházela se svou zádumčivou árií mezi poházený nábytek a rozlité víno. V pozadí by se začaly objevovat, stále ale pouze velmi jemně, kulisy spáleného města, kam zrovna odjela družina jejího otce (obr. 32). Již během jejího samostatného zpěvu bychom mezi kulisami mohli pozorovat Jana Tausendmarka, který by Ludiši sledoval skrze škvíry ve spáleném dřevu, procházel by mezi kulisami jako tmavý stín, který jen málokdy odkryje svou tvář. Ve chvíli, kdy by poprvé promluvil, vystoupil by zpoza stínů a začal by s uháněním Ludiše. Ludiše by před ním hledala útočiště mezi pováleným nábytkem. Tausendmark by se mohl chovat až příliš teatrálně. Po rázném Ludišinu odmítnutí, by však odešel.



Obrázek 32: I jednání, Ludiše a Tausendmark na venkovském statku, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019

Po jeho odchodu by se na prostranství objevily Ludišiny sestry a vesničané. Během toho, co by Ludiši pověděli o blížící se Braniborské skupině, by společně poklekli v motlitbě s písní „Bože, přispěj ku pomoci a nedej nám zahynout“. Zde se Smetana pravděpodobně silně inspiroval právě českou tradicí chrámové hudby, tempo zde výrazně zpomalí, hudba je založena na polyfonii lidských hlasů, nástroje hrají pouze podkreslující melodii, atmosféra se velmi zklidní. Zpěv by však přerušil nenadálý příchod Braniborů, kteří by vystoupili z temných stínů kulisy a odtáhli dcery do zadní části jeviště do tmy mezi spálené dřevo.

Následující obraz se již odehrává v rozbouřené Praze (obr. 33 a 34). Poprvé by se měly naplno projevit vysoké ohořelé kulisy, které by vrhaly mohutné stíny na kruhovitý horizont, což by mělo prohloubit prostor a zdůraznit monumentalitu vysokých kulis. Mezi trosky města by se zpoza pootevřených částí kruhového horizontu vyvalila chudina, která by barevně ladila s podlahou. Jednotlivci by sebrali věci, které na jevišti zbyly po Olbramově družině, nábytek, židle, lahve, kelímky, a poničené by je poházeli zpět mezi sutiny. Na vyvýšené stupně by před zavřený oltář postavili židli, na které předtím seděl Volfram Olbramovič, a korunovali Jíru svým králem. Během toho by doznívala druhá část písně „Udeřila naše hodina“. Následně by se zpoza kulis mezi davem dopředu prodraly Volframovy dcery. Jejich šaty by byly tentokrát ušpiněné, jakoby se do nich zespodu zažíral popel.



Obrázek 33: I. jednání, Praha drancovaná chudinou, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019



Obrázek 34: I. jednání, Praha, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019

Brzy po dcerách by se však přirůtili Braniboři v čele s Janem Tausendmarkem a po krátké potyčce mezi Jírou a Tausendmarkem by se objevil i Wolfram Olbramovič se svou družinou. Dcery by mezitím byly odvečeny pryč. Oldřich Rokycanský by s pomocí svých druhů s plexisklovými štíty vytvořil živou barikádu mezi lidem a Wolframem Olbramovičem s Tausendmarkem a Jírou. Poté, co by byl Jíra odveden, by se lid rozutekl, zanechal by po sobě ještě větší spoušť, než nalezl.

Po prvním dějství většinou následuje první pauza, takže by zde mohl nastat prostor pro přestavbu, během které by vyjely vysoké kulisy do provaziště a oltář by se otevřel. Následující jednání začíná scénou odehrávající se ve zpusťované vesnici. Na jevišti by stály pouze nízké kulisy, které by evokovaly vypálenou vesnici lépe než vysoké kulisy příhodné pro město. Mezi nimi by se navíc po zemi povaloval kouř, takže pocit čerstvě vypálené vesnice by mohl být ještě zřetelnější (obr. 35). Zpoza kouře a kulis by se pomalu vynořovali vesničané přicházející z pootevřeného horizontu v levé zadní části jeviště. Každý vesničan by nesl bílé květiny nebo svíčku, které by pokládali na zem před oltář. Spousta malých světýlek svící by mohla vytvořit velmi silný a duchovní obraz. Osvětlovala by pannu Marii, před níž by vesničané poklekli v motlitbě. Zbylé světlo by přicházelo seshora a osvětlovalo převážně sochu. Modlitby přeruší až příchod Braniborů, kteří by se opět zjevili zpoza trosky jako

přízraky. Všechny svíce by postupně zhasly a bílé květy, které někteří z vesničanů nesou, by byly zašlapány mezi trosky. Tmaví Braniboři by procházeli mezi klečícím davem směrem ke kmetovi. Po odchodu vesničanů by na zemi zůstaly květiny a svíce. Zatím každá skupina, která by se na scéně nově objevila, by po sobě zanechala něco, co by na scéně zůstalo až do konce opery. Prvky jednotlivých společenských skupin by se promísily na podlaze mezi troskami.



Obrázek 35: II. jednání, vesnice, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019

Po vesnické scéně následuje Jírův soud v Praze (obr. 36). Zde by se opět měla projevit monumentalita vysokých kulis, které by za oponou sjely zpět na svá původní místa. Kulisy by opět vrhaly dramatické stíny na horizont. Na vyvýšených stupních před oltářem, který je tentokrát pouze pootevřený, by stáli soudcové v čele s Volframem. Družina Oldřicha Rokycanského zase tvoří barikádu mezi pány a bouřící se pražskou chudinou. Jejich plexisklové štíty by měly působit značně opotřebovaně, jakoby do nich byl zažraný popel. Zatímco Jan Tausendmark by se směl pohybovat na stupních poblíž soudců, Jíra by musel setrvat v ponížené pozici pod nimi. Odsouzením Jíry končí druhé jednání a většinou následuje druhá přestávka, kterou jsem se také rozhodla využít. Všechny vysoké kulisy by během ní vyjely do provaziště a nižší by byly odneseny pryč z jeviště. Zůstal by pouze oltář, který by byl znovu otevřen, a jednotlivé vertikální ohořelé trámy a trosky.



Obrázek 36: Jírův soud v Praze, Braniboři v Čechách 2019, Opera 5. května

Třetí dějství se celé odehrává v lesích. V tuto chvíli by na jevišti nemělo zůstat nic kromě úplných trosek kulis, které by připomínaly ohořelé stromy (obr. 37). Části kruhového horizontu by měly být nepravidelně pootevřené, aby zezadu mohli přicházet jednotlivý sboristé. Všude by se povalovaly zbytky po přítomnosti jednotlivých sborů, nábytek, kelímky, květiny, svíce. Z trosek by se opět kouřilo. Využívalo by se rozptýleného kontra světlo, které by ideálně způsobilo, že by zezadu přicházející lidé působili jako oživující les.



Obrázek 37: III. jednání, les, Braniboři v Čechách, Opera 5. května, 2019

Celá opera by končila v téměř ploché scéně, která by byla zbavena i spálených budov, z kterých by zbyly pouze torza trámů a vypálené půdorysy. Stále by z prostoru měla být cítit bezútěšnost, zároveň by však měl skýtat jistou naději, že lze začít budovat něco nového. Tím, že by byl prostor vyhlazen téměř od všech připomínek traumat, kterými si národ prošel, by měl poskytnout jistou útěchu a klid.

4.3 KOSTÝM

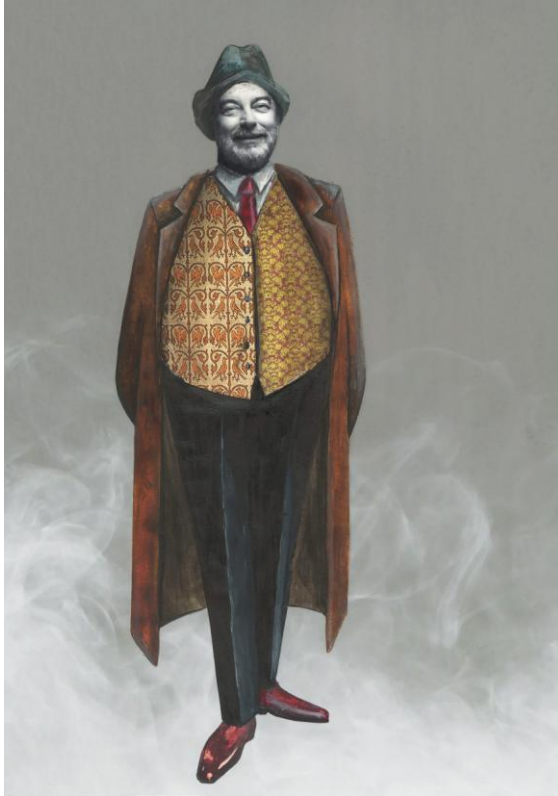
Při práci na kostýmech jsem dostala pocit, že by neměly být současné, neboť by nemusely být v souladu s hudbou ani s výše popsanou scénografií. Zároveň jsem považovala za důležité držet se znaků a tvarů, které jsou lehce čitelné pro dnešní diváky. Proto jsem se rozhodla vycházet ze současného střihu, ale používat převážně dobové materiály a principy odívání. Tímto přístupem jsem doufala docílit toho, že jednotlivé postavy zachovávají vztah s dobou, o které zpívají, ale také naléznu nový vztah s dobou, ve které se ocitáme dnes. Navíc by dobové materiály měly vyjít vstříc scéně. Ranně gotické látky jsou nanejvýš zajímavé a dodávají postavám majestátnost, kterou opera jistým způsobem vyžaduje.

Kostýmy jsem rozdělila do několika skupin. První skupinou byly bohatí obyvatelé Prahy a vysoce postavení měšťané. Mezi něž patřil Wolfram Olbramovič, jeho družina, kromě vojáků, ty jsem řešila samostatně, a jeho dcery. Rozhodla jsem se zde využívat co nejvíce ranně gotické barevnosti a ornamentálnosti. Kromě brokátů a jiných vyšívaných látek bych použila kůži a jako doplňkový materiál kožešiny, neboť některé druhy kožešin byly v rané gotice brány jako největší luxus. U brokátu bych převážně na pánských vestičkách využila rub na jednu stranu a líc na druhou, což je opět odkaz na gotickou módu, kde velmi využívali kontrastních proti sobě šitých látek. Všichni členové této skupiny by měli být v prostoru velmi výrazní, byly by vlastně jedinými nositeli barev. U některých mladších měšťanů jako je například Junoš (obr. 38), bych použila brokát pro vytvoření prošívání bund zapínacích na klasický zip. Svým tvarem a barvou by však měly evokovat spíše středověké kabátce.



Obrázek 38: Junoš, Braniboři v Čechách, 2019

Skupina Olbramova hned na začátku prvního jednání rokuje na jeho venkovském statku. V pohodlí na venkovském sídle se dohadují, jak zle na tom jejich země je a jestli je nebo není nutné zasáhnout. Jak je zmíněno v předchozí kapitole, snažila jsem se docílit obrazu, který by asocioval politiky, kteří si vyjedou na chalupu do hor pít borovičku, opékat prase a vedle toho jen tak mimo řeč probírat miliardové obchody a politiku. Pánové by stále byli oblečeni ve svých zbrojích a oděvech odpovídajícím jejich postavení, přes honosné oděvy by však měli nasazené myslivecké kloboučky, chalupářské svetry, bačkory nebo zelené lovecké kabáty (obr. 39). Když se pak objeví ve městě, kde plní svou funkci, měli by být opět celí vyblýskaní, měli by mít sundané chalupářské oděvy a na všechny strany zářit důstojností a ctí. Volfram Olbramovič by například vyměnil svůj venkovský lovecký kabát a čepici za honosný brokátový plášť se zlatým řetězem (obr. 40).



Obrázek 39: Volfram Olbramovič, I. jednání, statek, Braniboři v Čechách, 2019



Obrázek 40: Volfram Olbramovič, I. jednání, Praha, Braniboři v Čechách, 2019

Olbramovy dcery (obr. 41- 43) by byly oděny do dlouhých šatů inspirovaných gotickým střihem, které by byly ušity z těžkých monochromatických brokátů. Šaty by byly dlouhé, střižené do mírného oválu, takže jejich zadní cíp by byl mírně prodloužen. Na začátku by přes šaty měly krátké kožíšky nebo kabátky. V průběhu opery by však o svrchníky přišly, a oblékly by šaty kopírující jejich původní róbu, tentokrát však silně poznamenanou ohořelým prostředím. Kromě toho by jim byly rozpuštěny vlasy.



Obrázek 41: Ludiše, I. jednání, 2019



Obrázek 42: Ludiše, II. jednání, 2019



Obrázek 43: Ludiše, zezadu, 2019

Další skupinou byla družina v čele s Oldřichem Rokycanským (obr. 44 a 45). Tato vojenská skupina měla funkci spíše jako dnešní policie. Byli ozbrojeni, ale jejich hlavní funkcí bylo udržet pořádek, proto jsem vycházela z policejního názvosloví. Oldřich samotný byl jejich vedoucím a nadřízeným a měl velmi vysoké postavení u dvora. Oldřich by z velké části patřil i do první skupiny, ale měl by prvky, kterými se od ní odlišuje, z nichž nejvýraznější by byl náprsní krunýř, který bych v různých barevnostech použila ve všech vojenských skupinách. Krunýř by pocházel z gotické rytířské výzbroje, zároveň by tvarově připomínal vestu. Krunýř by měl Oldřich ve zlaté barvě a zbytek skupiny ve stříbrné. Držitelé pořádku by nosily četnické přilbice, plexisklové štíty, které by na konci hry byly tak zanesené špínou, že by téměř nebylo poznat, že byly původně průhledné. Pas by měli opásaný řemenem s obuškem, jinak by nosili vysoké černé vojenské boty, černé roláky a volné černé kalhoty s kapsami.



Obrázek 44: Oldřich Rokycanský, I. jednání, Braniboři v Čechách, 2019



Obrázek 45: Olbramova družina, I jednání, Braniboři v Čechách, 2019

Další výraznou skupinou byli Braniboři (obr. 46). Jelikož se opět jedná o jakousi vojenskou, i když ne zcela organizovanou, sílu, rozhodla jsem se také použít náprsní krunýř, tentokrát však v černé barvě. Černou bych pak zachovala pro celý kostým. Pro Branibory by

byla typická černá kožešina a kůže, které by se různě kombinovaly na jejich kabátcích, botách a opascích. Braniboři by měly podobně jako „držitelé pořádku“ obuté těžké kožené boty.



Obrázek 46: Braniboři, Braniboři v Čechách, 2019

Zvláštní postavou je Jan Tausendmark (obr. 47), jehož rodina patří k významným bohatým měšťanům, která však sympatizuje s Branibory. Proto bych použila materiály a tvary podobné těm měšťanským, ale zachovala bych černou barvu, jako odkaz na Branibory. Tausendmark by tedy byl oděn do elegantního oděvu, který by využíval velmi luxusní brokát, jemně zpracovanou kůži a nejjemnější kožešinu, celý by měl působit velmi elegantním, téměř neodolatelným dojmem. Podobně jako Braniboři by však mohl díky černému dlouhému kabátu nenápadně vystupovat zpoza stínů tmavých kulis.



Obrázek 47: Jan Tausendmark, Braniboři v Čechách, 2019

Další skupinou byla chudina v čele s Jírou (obr. 48). Pro chudinu bylo důležité, aby výrazně kontrastovala s vysoce postavenými měšťany. Proto bych je oblékla do různých odstínů šedi, korespondujících s barvou podlahy. Zde bych opět vycházela z historických pramenů. Kdysi byly barvené látky velmi nákladné, neboť se barvilo přírodními materiály, jako jsou škeble či šafrán, nejlevnější látky byly tedy nebarvené. Proto jsem se rozhodla použít surové materiály, jako je len, kopřiva nebo vlna, které mají většinou různé odstíny šedi. Zároveň jsem však chtěla docílit současného tvaru. Použila bych tedy upnuté kalhoty podobné legínám na různých místech roztrhané nebo prošoupané, což by spolu s vytahanými svetry, triky a košilemi mělo připomínat módu dnešní mládeže. Mezi chudinou by se ale měly nacházet všechny generace a společenské vrstvy, neboť se děj odehrává v době, kdy si bída nevybírala pouze mezi lůzou. Některé sboristy bych tedy oblékla do tmavých ošumělých kabátů, svetrů, nebo i sak, která by však byla poznamenána životem na ulici.



Obrázek 48: Chudina v čele s Jírou, Braniboři v Čechách, 2019

Skupinu ne příliš odlišnou od chudiny by tvořili vesničané a kmet (obr. 49). Na jejichž kostýmech bych použila stejný princip jako u pražské chudiny, stejnou barevnost a materiály. Dokonce bych používala vesničany pro doplnění v některých scénách s městskou chudinou. Tvar vesnického oděvu by však méně připomínal současný oděv, více by vycházel z tvarů tradičního kroje. Kmet by měl přes vesnický kostým dlouhý tmavý plášť a kolem krku křížek.



Obrázek 49: Chudí vesničané s kmetem (uprostřed), Braniboři v Čechách, 2019

Poslední skupinou byli soudcové, kteří netvoří dramaticky významné postavy, spíše dotváří prostor. Proto jsem se rozhodla využít Olbramových druhů a pouze přes ně hodit černý plášť. Jednalo by se vlastně o stejný princip, který bych použila na Olbramově kostýmu. Oblečení pláště by znamenalo vstoupení do úřadu. U soudců jsem se však rozhodla pro použití jednoduchých tradičních černých talárů, které se i dnes u soudu běžně používají.

Žádná z postav v průběhu děje neprochází velkým psychologickým ani dramatickým vývojem, proto bych u kostýmů nepřistoupila k žádným velkým převlekům v rámci jednotlivých postav. Změny, které by byly v průběhu děje na kostýmech patrné, by sloužily spíše pro dotváření atmosféry jednotlivých situací.

5 ZÁVĚR

Tato práce se snaží najít způsob, jakým by bylo možné v dnešní době inscenovat Smetanovy Branibory v Čechách. Je zde nastíněna historická důležitost opery a její inscenování v minulosti, aby bylo možné pochopit, jak byla v jednotlivých obdobích naší historie vnímána. Z velké části se práce věnuje událostem 19. století, kdy opera vznikala a 13. století, kde se odehrává děj opery. Obě tyto doby se staly velkou inspirací pro vlastní výtvarné řešení.

Práce by mohla posloužit jako přehled historického pozadí opery. Nemalá pozornost byla věnována úskalím, se kterými se dnešní inscenátor může potýkat. Zároveň může být práce využita, jako stručný přehled dějin zpěvohry Braniboři v Čechách a může být v tomto ohledu užitečnou pomůckou pro její nové nastudování.

Vlastní scénografické řešení vycházelo především z tradičních materiálů. V případě kostýmů je citelná výrazná inspirace gotickou módou. Kvůli problematice opery je znatelná snaha vyhnout se sporným ideologickým tématům, která jsou v opeře nastíněna, neboť by pro dnešního diváka nemusela být příliš atraktivní. Místo toho byl kladen důraz spíše na otázky lidské, mezi které patří základní lidské potřeby a hodnoty, jejichž absence může být katastrofální.

Účelem bylo vypořádat se s operou s důstojností a dostatečnou empatií a pokusit se najít způsob, jakým by dnes mohla být inscenována. Byla nastíněna některá témata, která by mohla nebo naopak nemohla mluvit k dnešnímu divákovi. Pro svůj nesporně historický význam se opera stala dílem klasickým, a byla by škoda, kdyby se na ni úplně zapomnělo a přestala se inscenovat proto, že nikdo nenalezl dostatečně silné téma atraktivní a aktuální pro dnešní společnost. Na druhou stranu je nutné doufat, že nenastane chvíle, kdy by byla opera tak aktuální jako byla například za druhé světové války.

6 SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Bedřich Feuerstein (1924), Braniboři v Čechách: I. jednání, Divadelní oddělení, Národní muzeum ...	19
Obrázek 2: Vlastislav Hofman (1924), Braniboři v Čechách: I. jednání, Moravské zemské muzeum, Divadelní oddělení, Brno.....	20
Obrázek 3: Vlastislav Hofman (1924), Braniboři v Čechách: I. jednání, Udeřila naše hodina, Moravské zemské muzeum, Divadelní oddělení, Brno.....	20
Obrázek 4: František Kysela (1924), Braniboři v Čechách: I. jednání, Udeřila naše hodina, Muzeum Bedřicha Smetany, Praha	21
Obrázek 5: František Kysela (1945), Braniboři v Čechách: II. jednání, Národní divadlo, Archiv Národního divadla, režie: Ferdinand Pujman.....	22
Obrázek 6: František Kysela (1945), Braniboři v Čechách: I. jednání, Národní divadlo, Archiv Národního divadla, režie: Ferdinand Pujman.....	22
Obrázek 7: Josef Svoboda (1952), Braniboři v Čechách, Archiv Národního divadla, režie: Bohumil Hrdlička	22
Obrázek 8: Květoslav Bubeník (1961), Braniboři v Čechách, návrh scény, Archiv Národního divadla, režie: Ladislav Štros	23
Obrázek 9: Šimon Caban (1997), Braniboři v Čechách, Archiv Národního divadla, režie: Petr Lébl	24
Obrázek 10: Šimon Caban (1997), Braniboři v Čechách, Archiv Národního divadla, režie: Petr Lébl, kostýmy: Kateřina Štefková	24
Obrázek 11: František Tröster (1941), Hamlet, návrh scény, režie: Bohuš Stejskal, Městská divadla Pražská, Divadelní ústav Praha (ID = 33608)	26
Obrázek 12: František Tröster (1941), Bouře, návrh scény, režie: František Salzer, Městská divadla Pražská, Divadelní ústav Praha (ID = 34133)	27
Obrázek 13: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: I. jednání, návrh scény, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla.....	27
Obrázek 14: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: I. jednání, první obraz, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla.....	28
Obrázek 15: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: I. jednání, druhý obraz režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla.....	28
Obrázek 16: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: I. jednání, 7. obraz, návrh scény, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	28
Obrázek 17: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: II. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	29
Obrázek 18: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: II. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	29
Obrázek 19: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: II. jednání, návrh scény, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla.....	29

Obrázek 20: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: II. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	29
Obrázek 21: František Troster (1945), Braniboři v Čechách: III. jednání, návrh scény, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Národní muzeum, divadelní oddělení.....	30
Obrázek 22: František Troster (1945), Braniboři v Čechách: III. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	30
Obrázek 23: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: III. jednání, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	31
Obrázek 24: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: kostým branibora, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	32
Obrázek 25: František Tröster (1945), Braniboři v Čechách: skicy ke kostýmu braniborů, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Národní muzeum, divadelní archiv, Terezín	32
Obrázek 26: František Troster (1945), Braniboři v Čechách: Volfram Olbramovič, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	33
Obrázek 27: František Troster (1945), Braniboři v Čechách, režie: Václav Kašík, Archiv Národního divadla	33
Obrázek 28: František Troster (1945), Braniboři v Čechách, fotografie celého sboru, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	33
Obrázek 29: František Troster (1945), Braniboři v Čechách: Volfram Olbramovič, režie: Václav Kašík, Opera 5. května, Archiv Národního divadla	34
Obrázek 30: Fotografie zničeného kostela, Kurz litugrie (P. Joao Batista Reus SJ, 1944)	40
Obrázek 31: Trosky Kostela Božího těla v Gutech, foto: Alexandr Satinský/MAFRA, zdroj: Profimedia	40
Obrázek 32: I jednání, Ludiše a Tausendmark na venkovském statku, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019.....	44
Obrázek 33: I. jednání, Praha drancovaná chudinou, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019	45
Obrázek 34: I. jednání, Praha, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019.....	46
Obrázek 35: II. jednání, vesnice, Braniboři v Čechách, Opera 5. Května, 2019	47
Obrázek 36: Jírův soud v Praze, Braniboři v Čechách 2019, Opera 5. května	48
Obrázek 37: III. jednání, les, Braniboři v Čechách, Opera 5. května, 2019.....	48
Obrázek 38: Junoš, Braniboři v Čechách, 2019	50
Obrázek 39: Volfram Olbramovič, I. jednání, statek, Braniboři v Čechách, 2019	51
Obrázek 40: Volfram Olbramovič, I. jednání, Praha, Braniboři v Čechách, 2019	51
Obrázek 41: Ludiše, I. jednání, 2019	51
Obrázek 42: Ludiše, II. jednání, 2019	51
Obrázek 43: Ludiše, zezadu, 2019	51
Obrázek 44: Oldřich Rokycanský, I. jednání, Braniboři v Čechách, 2019	52
Obrázek 45: Olbramova družina, I jednání, Braniboři v Čechách, 2019.....	52
Obrázek 46: Braniboři, Braniboři v Čechách, 2019	53
Obrázek 47: Jan Tausendmark, Braniboři v Čechách, 2019.....	54

Obrázek 48: Chudina v čele s Jírou, Braniboři v Čechách, 2019	55
Obrázek 49: Chudí vesničané s kmetem (uprostřed), Braniboři v Čechách, 2019.....	55

7 Citovaná literatura a zdroje

- adr. (2018). Rok po ničivém požáru: Z kostela v Gutech jako zázrakem zůstal kříž. Svatostánek si lidé připomněli půlnoční mší. <https://ct24.ceskatelevize.cz/regiony/2554822-rok-po-nicivem-pozaru-z-kostela-v-gutech-jako-zazrakem-zustal-kriz-svatostanek-si>. ČT 24.
- Blachut, M. B. (2008). *Proměny v inscenačních přístupech k operám Bedřicha Smetany, Magisterská práce*. Brno: Hudební fakulta, Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Hilmera, J. (1989). *František Troster*. Praha: Divadelní ústav.
- Hofman, V. (1923). *Zvýtvarnění scény, Časopis československých architektů XXII, 1923. Časopis československých architektů XXII*.
- Janáčková, O. (2000). *Velká opera 5. května*. Načteno z Česká divadelní encyklopedie: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Velk%C3%A1_oper%C3%A1_5._kv%C4%9Btna
- Jiránek, J. (1984). *Smetanova operní tvorba (Sv. 1)*. Supraphon.
- Karel Sabina, & Novotný, V. (1904). *Braniboři v Čechách*. Praha: Fr. A. Urbánek.
- Koubská, V. (2004). Pozůstalost Františka Trostera v Národním muzeu. *Symposium ke 100. výročí narození prof. arch. Františka Trostera*. Praha.
- Koubská, V. (2007). *František Troster, Básník světla a prostoru*. Praha: Divadelní ústav.
- kronikář, n. (1930). *Letopisy pražské o zlých dobách po smrti krále Přemysla Otakara II*. Praha: Dyk.
- Kropáčková, L. (1988). *Kolár František Karel a jeho předchůdci*. Praha: Academia.
- Kysela, F. (1934). *Má spolupráce při inscenaci Smetanových oper, Lumír LX, 1934, č. 7. Lumír LX, č. 7*.
- Matulková, J. (2007). *Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924 Bedřich Feuerstein - Vlastislav Hofman - František Kysela*. Opuscula historiae artium studia minora facultatis philoshopicae universitatis brunensis.
- Najbrt, M. (Režisér). (2017). *Kancelář Blaník, Králové Šumavy* [Film].
- Nejedlý, Z. (1918). *Braniboři v Čechách, předmluva*. Praha: Sbor pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi.

- Pavel Petráňek, D. J. (2006). *Ladislav Štros Má cesta operou*. Praha: Národní divadlo.
- Pražák, P. (1948). *Smetanovy zpěvohry (Sv. 1)*. Praha: Za svobodu.
- Sabina, K. (1866). *Braniboři v Čechách*. Praha: Dra. Ed. Grégr.
- Sabina, K. (1928). *Braniboři v Čechách*. Praha: Nakladatel Fr. A. Urbánek, český knihkupce, nově upraveno J. Novotným.
- Sabina, K. (1961). *Braniboři v Čechách*. Praha: Státní hudební nakladatelství.
- Srba, B. (1988). *Polák Robert v Národním divadle a jeho předchůdci*. Praha: Academia.
- Štefková, K. (2019). *osobní rozhovor*.
- Tyl, J. K. (1949). *Braniboři v Čechách*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.
- Vocel, J. E. (1939). *Přemyslowci. epická báseň*. Praha: Jan Host Pospjžil.
- VP. (1945). Smetanovi "Braniboři v Čechách". *Svobodné noviny*.
- Wikipedia: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Podobenstv%C3%AD>

8 PŘÍLOHY

Příloha 1

Vývěska k premiéře Braniborů v Čechách, 1866

Zdroj: Mojžíšová, O., Bedřich Smetana. Doba, život, dílo. Praha Národní muzeum 1998

Král. zemské české divadlo v Praze.
Dnes v pátek dne 5. ledna 1866. (Hra mimo předplacení.)
Začátek o půl sedmé hodině.
Pohostinská hra pana LUKĚSE. — Osobním vedením skladatele. — Poprvé:

BRANIBORI

v Čechách.
Velká romantická zpěvohra ve 3 jednáních. Slova od K. Sabiny. Hudba od Bedřicha Smetany.
V druhém jednání: **Nové dekorace** od divadelního malíře pana Macourka.

OSOBY:

Volfram Olbramovic, starosta Pražský	pan Hrynek.	Ludise	sléčna Ferenczy.
Oláňch Rokycanský, rytíř	pan Doubravský.	Vlčenka, / devec Olbramovy	pani Prochazková.
Janos,	pan Polak.	Děčna	sléčna Pisarovicova.
Jan Tausendmark, / mladi měšťané Pražští	pan Lev.	Kmet	pan Paleček.
Yarmanan, setník Braniborů	pan Lukes.	Bíř	pan Čapek.
Jira, poběhlik	pan Grund.		

Rytíři a zbrojnoši. Čeleď Olbramova. Venkovane. Vojsko Braniborske. Poběhliet a žobraci Pražští. Soudcevo.
Děj se koná dílem v Praze, dílem blízko Prahy na venku. — Rok: 1279.

Začátek o půl 7 — konec o 10. hodině. V divadle se topí. Pan Reichl ochuravel.
Listky lze dostati od 9 až do 2 hodin a večer od 6 hodin u denní kasy kr. zemského divadla.
Texty k této zpěvohře jsou u denní kasy po 22 kr. k dostání.

V sobotu dne 6. ledna 1866.
Začátek ve tři čtvrtě na čtyry. (Hra mimo předplacení.) | Začátek v sedm hodin. (212. hra v předplacení.)

Jan za chřta dán. | Zlý duch Lumpacivagabundus.

E. Th