

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**  
KATEDRA SCÉNOGRAFIE

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**GIUSEPPE VERDI "AIDA"**

**KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT OPERY**

**Linda Holubová**

Vedoucí práce: prof. Jan Dušek

Oponent práce: MgA. Michal Syrový

Datum obhajoby: 9. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019



**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. 8. 2019

.....  
Linda Holubová



**Abstrakt:**

Tato bakalářská práce pojednává o opeře *Aida*. V první části práce je představeno dílo Giuseppeho Verdi, okolnosti vzniku libreta, první inscenace a přijetí opery veřejností. Další kapitola věnovaná egyptománií v období vzniku opery a část zabývající se vlivem egyptského umění na českou kulturu 19. a 20. století. V následující kapitole jsou podrobně popsány scénografické postupy, které využil ve své realizaci opery *Aida* František Tröster v roce 1957. V závěrečné části je představeno kostýmní a scénografické řešení *Aidy*, které vytvořila autorka bakalářské práce.

**Klíčová slova:** Aida, Verdi, Tröster, scénografie, kostým, opera

This bachelor thesis deals with opera *Aida*. Firstly, the original work of Giuseppe Verdi is introduced and set in a broader context: the emergence of a libretto, the first production and an reaction of the public. The following part is about egyptomania in the years of the first production and in 19th and 20th century and his influence on Czech culture. The third part of the thesis is about the stage design of *Aida* by Frantisek Tröster from 1957. In the final part is presented the solution of costume and stage design for *Aida* which were created by the author of the bachelor thesis.

**Key words:** Aida, Verdi, Tröster, stage design, costume, opera

**Poděkování:**

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Vlastě Koubské za vedení mé bakalářské práce, cenné rady a odborný dohled při její tvorbě. Rovněž děkuji prof. Janu Duškovi a MgA. Nikolovi Tempírovi za pomoc se scénografickým řešením a MgA. Daně Zábrodské za vedení mého kostýmního řešení opery Aida. Ráda bych též poděkovala Janě Holubové Šemberové za pomoc při gramatické kontrole mé bakalářské práce.







# Obsah

Obsah .....	11
Úvod .....	13
1. Opera Aida .....	15
1.1 Okolnosti vzniku opery a její první uvedení .....	15
1.2 Aida na české scéně.....	20
2. Znovuobjevení Egypta .....	24
2.1 Egyptománe v umění českých zemí 19. a 20. století .....	25
Architektura.....	26
Malířství.....	30
Divadlo .....	31
Sochařství .....	33
Literatura.....	35
3. František Tröster a opera Aida.....	37
Královský palác.....	38
Vulkánův chrám v Memfidě.....	38
Amneridina komnata.....	40
Triumfální pochod .....	41
Břeh Nilu .....	42
Královský palác.....	44
Chrám a hrobka .....	46
3.1 Rozpočet .....	47
3.2 Recenze .....	47
3.3 Osobní názor na scénografii F. Trösterera .....	51
4. Vlastní scénografické řešení opery Aida.....	52
4.1 Průběh práce .....	52

4.2 Téma.....	53
První dějství.....	55
Druhé dějství.....	58
Třetí dějství.....	60
Čtvrté dějství.....	61
4.4 Kostým .....	63
Aida a otrokyňe.....	64
Amneris a král .....	66
Radames a vojsko.....	67
Ramfis a kněží.....	68
Amonasro a Ethiopané.....	70
Závěr .....	73
Seznam obrázků .....	75
Zdroje.....	78

# Úvod

Bakalářská práce, která se věnuje Verdiho opeře Aida, je rozdělena do čtyř hlavních částí. V první části se zabývám okolnostmi vzniku a prvním uvedením opery v Káhiře v roce 1871.

V další kapitole se zabírám důvody, proč byla Aida v době svého uvedení kladně přijata a s tím související světovou fascinací Egyptem v 19. století. Dále navazuji na průzkum egyptských vlivů v českém umění v 19. a 20. století a jeho konkrétní příklady v malířství, sochařství, architektuře a dramatu.

Celá další kapitola je věnována scénografovi Františku Trösterovi a jeho výpravě k inscenaci z roku 1957 ve Státní opeře v Praze, kterou vytvořil společně s režisérem Václavem Kašílkem. Snažím se popsat principy, které Tröster společně s Kašílkem využíval při inscenování Aidy. Při popisu proměn a vývoje Trösterovy scénografie vycházím z dochovaných scénografických návrhů a divadelních fotografií.

V poslední kapitole se zabývám popisem mého řešení opery, které jsem vytvořila v rámci praktické části bakalářské zkoušky. Popisuji zde průběh své práce a finální scénografické a kostýmní řešení opery.



# 1. Opera Aida

## 1.1 Okolnosti vzniku opery a její první uvedení

Aida, opera z roku 1871 je mezi veřejností považována za asi nejznámější a nejčastěji uváděné dílo skladatele Giuseppeho Verdi. Na libretu se podílelo více autorů. Jedním z nich byl sám Verdi, jeho žena Giuseppina a jejich blízký přítel, ředitel pařížského divadla Opera-Comique Camill du Locle, který navrhl francouzský scénář v próze. Autorem definitivní verze italského libreta byl spisovatel Antonio Ghislanzoni, jeden z nejvyhledávanějších libretistů své doby. Důležitou roli při tvorbě libreta měl také Auguste Mariette, francouzský egyptolog, publicista a objevitel Sarapisova chrámu v Memfidě, který vypracoval celkovou dějovou osnovu a dohlížel na historickou věrohodnost a zachycení. Současně byl kostýmním a scénickým výtvarníkem pro první uvedení opery v roce 1871.

V souvislosti s oslavami zahájení provozu Suezského průplavu 17. listopadu 1869 byla egyptským místokrálem Ismailem I. Pašou postavena nová operní budova v Káhiře a otevření průplavu plánoval uctít premiérou nové opery. Koncem roku 1869 dostal Verdi od Ismaila Paši nabídku, aby napsal pro vzdálenou zemi operu. Verdi nabídku odmítl. Na jaře roku 1870 přišla nabídka znovu, tentokrát s mnohem vyšším honorářem, Verdi ale opět odmítl. K souhlasu ho přimělo, až když si přečetl scénický rozvrh, který se mu zalíbil. Návrh na vytvoření opery přijal, stanovil si podmínky a přípravy mohly započít. Práce na opeře pokračovaly rychle, od července roku 1870, kdy se ujasnily tvůrčí plány až do poloviny listopadu téhož roku, kdy byla opera téměř dokončena. Rychlý proces práce ale zpomalila krize v evropské politice. V červenci vyhlásila Francie Prusku válku, která vypukla z vystupňovaného napětí z prvních měsíců roku a následného konfliktu těchto zemí. Válka průběh práce na opeře nezdržela, ale oddálila premiéru plánovanou na leden 1871. Přípravy se velmi zkomplikovaly - egyptolog Mariette, stejně jako historicky věrné kostýmy a dekorace, zůstaly v Pruskem okupované Paříži. Obléhání Paříže bylo ale ukončeno až koncem ledna, a tak původní termín nemohl být dodržen. Verdi netrval na právu inscenovat premiéru jinde a čas navíc využil k retuším a úpravám díla a k rozepsání hudby pro jednotlivé nástroje, což obvykle dělal až

v období zkoušek. Aidu dokončil nakonec až na přelomu let 1870 a 1871 a pro premiéru se stanovilo nové, pozdější datum. Změna termínu premiéry ale zamíchala s obsazením. Původní dirigent, který měl operu vést, měl - stejně jako další dirigenti přicházející v úvahu v novém termínu - už jiné závazky. Dirigování premiéry se proto nakonec ujal vynikající hudebník Giovanni Bottesini.<sup>1</sup>

Odsunutá premiéra se nakonec konala 24. prosince 1871, tedy skoro o rok později než byla původně plánována. Samotné premiéře pro přední evropské kritiky a vzácné oficiální hosty předcházela veřejná generální zkouška pro stálé návštěvníky divadla. Verdi se premiéry nezúčastnil ze dvou důvodů: kvůli obavám z oficiální slávy a také kvůli hrozící mořské nemoci. V jeho nepřítomnosti mu byl udělen titul "Komtur Ottomanského řádu".

Úspěch byl dle očekávání obrovský. Premiérové provedení bylo velkolepé a výpravné. Koruna, kterou měla Amneris byla vyrobena z pravého zlata a Radamovy zbraně ze stříbra. Mariette jako výtvarník kladl velký důraz na historickou věrohodnost a to i v detailech. Například požadoval, aby se představitelé mužských rolí, kteří nosili podle tehdejší módy kníry a bradku, oholili. Jeho cílem bylo, aby starověký Egypt nebyl na scéně karikován. Některé rekvizity byly navrženy podle Mariettových vlastních archeologických nálezů, např. Radamova dýka.<sup>2</sup> Ve věrohodnosti byl důsledný i sám Verdi. Přimo pro Aidu nechal zkonstruovat speciální trubky, tzv. "Aidovky". Nejsou stočené, jako trubky které známe, ale rovné a laděné od As do H. Slyšet je můžeme v pasáži slavnostního průvodu. Trubky jsou laděné výš a je tak možné hudební motiv při opakování zvedat. V třicátých letech minulého století byly při archeologických výzkumech nalezeny trubky podobné těm, které nechal Verdi pro Aidu sestrojít. Ty původní, egyptské, jsou ze stříbra a jsou dlouhé 65cm, tudíž kratší než ty Verdiho.<sup>3</sup>

Sám Verdi s Aidou sklízel velký úspěch a byl za ní oslavován. Po uvedení 8. února 1872 v milánské Scale sklídl úspěch ještě větší než v Káhiře. La Scala byla i přes vysoké ceny vstupenek celá vyprodaná, o místa se diváci i dělili. K

---

<sup>1</sup> Giuseppe Verdi, Život a dílo, Josef Bachtík, str. 225-244

<sup>2</sup> Egyptské umění v české kultuře přelomu 19. a 20. století, str.110-113

<sup>3</sup> Giuseppe Verdi, život a dílo, Josef Bachtík, str. 238

hotelu ho doprovázel ohromný zástup za zvuku slavnostního pochodu hraného hráči na trubky tzv. Aidovky. Publikum z řad veřejnosti bylo nadšené, kritici se drželi oproti publiku zpět, neprorokovali opeře šťastnou budoucnost, zdála se jim jako podivná směs starého a moderního. Pro uvedení v La Scale Verdi operu částečně přepracoval a stala se z ní pak verze definitivní. Pro La Scalu Verdi připsal Aidinu árii *O Patria Mia*, která se nadále stala její součástí. Verdi spolupracoval i na jejím scénickém provedení. V milánském uvedení zpívala titulní roli sopranistka českého původu Tereza Stolzová.

Po tomto zdárném uskutečnění byla Aida velmi žádaná na mnoha jevištích po celé Evropě. V prvních dvou letech po milánském úspěchu byla však inscenována jen v operních domech, které Verdi sám určil a o kterých si byl jistý, že zvládnou Aidu inscenovat v provedení dostačujícím tomu z La Scaly. Uvedena byla v dubnu a v květnu 1872 v Parmě, kde byla přijata opět velmi kladně. Poté byla v dalších osmi letech úspěšně inscenována v téměř 150 operních domech po celém světě, včetně Chicaga, Bostonu, Philadelphie a New Yorku. Nadšené přijetí Aidy, které opera zaznamenala v následujících letech od uvedení, se mi bohužel nepodařilo ověřit v dobových kritikách. Jediný doklad, který se mi podařilo vyhledat, je dopis Prospera Bretani Giuseppe Verdi ze 7. května 1872: „*Velevážený pane Verdi, podnícen rozruchem, jež působí Vaše Aida, odebral jsem se 2. t. m. do Parmy. Moje zvědavost a nedočkavost byla tak velká, že jsem už půl hodiny před začátkem zaujal své místo č. 120. Obdivoval jsem se inscenaci, poslouchal jsem s potěšením znamenité zpěváky a snažil jsem se, aby mi z kusu nic neušlo. Když provedení skončilo, ptal jsem se sám sebe, jsem-li spokojen či nikoli. Odpověď vyzněla záporně. Jel jsem zpátky do Reggia a cestou pozorně poslouchal úsudky spolucestujících. Téměř všechny se shodovaly v tom, že Aida je dílo prvního řádu. Dostal jsem tedy chuť poslechnout si kus ještě jednou a 4. t. m. jsem si zajel do Parmy opět...Dospěl jsem k tomuto závěru: V opeře není naprosto nic, co by nadchlo a elektrizovalo. Nebýt pompézních dekorací, nevydrželi by lidé do konce. Opera naplní ještě několikrát divadlo a pak zpráchniví v archivu.*”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Josef Bachtík, Giuseppe Verdi, život a dílo, 1961, str.375

Podle dochovaných smluvních závazků je patrné, že Verdi byl mezi svými současníky výjimkou i v tom, že si látky, které bude zpracovávat, vybíral sám. V nejlepších letech psal operu za operou, tuto dobu pak sám nazýval jako "galejní léta", ale i díky tomu se jeho tvorba začala stávat běžnou nejen v Itálii ale ve velké míře i v cizině. Jeho životní dráha zabírá skoro celé 19. století a dá se tedy říct, že se v ní odráží velká část tehdejšího politického a kulturního života společnosti. Verdi vycházel z klasické italské operní tradice, ze které převzal a pro své účely obměňoval tradiční útvary jako árie a ansámby. Pro Verdiho je velmi typická důležitost složky zpěvu, kterou považuje za hlavního nositele dramatického výrazu opery. Orchester je pro něj důležitou, avšak ne nejdůležitější, složkou opery, který podporuje a doplňuje zpěv. Ten nese slovní význam a velmi často nechává Verdi na samotném zpěvákovi, jaké vyznění svým zpěvem podá. Postavy viděl vždy v konkrétních dramatických situacích, důležité zvraty nebo vrcholy výstupů vždy podtrhává konkrétním výrazným slovem, které na sebe váže nebo už samo nese dramatickou akci. Svoji hudbu se snaží vždy držet v úzké spojitosti s děním na scéně a s dramatickou situací. Jeho postavy jsou vyhraněné jednotlivé osobnosti - zejména pak postavy ženské, v jejichž portrétech byl Verdi mistr. Jeho postavy mají většinou tak vyhraněné jedinečné rysy, že se v podstatě z postavy mění na typ.<sup>5</sup> Verdiho cílem při tvorbě byla v první řadě stručnost, konkrétně účinná divadelní pointa a sevřenost dramatického výrazu.<sup>6</sup>

To, že Verdi rád a hojně zasahoval do průběhu vzniku libret jsem si ověřila v korespondenci s Ghislanzoniem. Verdi nezasahoval pouze do konstrukce libreta, ale i do stavby verše, jak je patrné například z dopisu z 30. září 1870. „*Pane Ghislanzoni, ... Dueto mezi Aidou a Radamem je překrásné ve zpěvní části, ale schází mu, podle mého mínění, rozvinutí a zřejmost v části scénické. Byl bych měl raději na začátku recitativ. Aida by byla klidnější a důstojnější, a mohla by dát lépe vyniknout několika větám dobrým pro scénu, jako například: „Nepřísahej: znala jsem tě statečného, nechtěla bych tě křivopřísežného...,” a trochu dále: „A jak bys uniknout mohl v nadám Amneridy, vůlí krále, hlasu lidu, atd. atd.” Kantabile měl začínat jen Radames: „Aido,*

---

<sup>5</sup> 19. století v hudbě, Josef Bachtík, str. 96-98

<sup>6</sup> 19. století v hudbě, Josef Bachtík, str. 104-105



*poslyš mně*” pouze tato slova měla být vsunuta do předcházejícího recitativu. Ze stejného dopisu je patrné to, že Verdi měl obavy i o vývoj a vyznění charakteru postav: „*V následující scéně jste se bál učinit Aidu nenáviděnou. Ale přemýšlejte o tom, že Aida je ospravedlněna duetem s otcem a řekl bych téměř už přítomností otcovou, o němž obecenstvo ví, že naslouchá. Je v tom ještě více. Aida se může ovšem zastavit a zeptat se Radama, ale Radames po onom duetu to učinit nemůže: je tedy vždy lepší Aidina otázka, což je přirozené a pravdivé. Jedině není třeba říci ani slova zbytečného.*”<sup>7</sup> Další Verdiho korespondence s Ghislanzoniem už pak jen potvrzuje jeho snahu vytvořit dílo perfektní po všech stránkách, jeho preciznost věnovanou dílu do poslední scény a jejího posledního verše. Zároveň je z korespondence cítit lidskost a ochota komunikace a kompromisu ku prospěchu díla a ne Verdiho.

Z těchto několika jeho citátů, které jsou zaznamenány v Bachtíkově knize 19. století v hudbě z roku 1970 je pochopitelná celá Verdiho estetika, dramatická technika a cíl, jehož se snažil dosáhnout: „*Přeji si látky nové, velké, plné rozmanitosti, smělé až do krajnosti, s novými útvary, a přitom zhudebnitelné.*” (1853) „*Prohlašuji otevřeně, že hudbu, ať je krásná nebo ošklivá, nepíšu nikdy jen tak nazdařbůh a že se vždycky snažím dát jí výraz a povahu, charakter.*” (1850) „*Verše a noty se dají ovšem napsat, zůstanou však vždy bez jakékoliv působivosti, nepřijdou-li v opeře na pravé a správné místo,*” (1852) „*Na jevišti znamená dlouhé totéž, co nudné a nudný způsob je ze všech nejhorší.*” (1854) „*Kopírovat pravdu může být docela dobré, ale pravdu vynalézat je lepší, mnohem lepší. Zeptejte se na to Shakespeara.*” (1876)<sup>8</sup>

Giuseppeho Verdi můžeme právem označit za vůdčí osobnost opery 2. poloviny 19. století v Itálii, která je po dlouhou dobu vlastí tohoto žánru a jednu z největších osobností operních dějin vůbec. Verdi ve svých operách zobrazuje život z vážné i jeho humornější stránky i přes to, že je skladatelem výhradně vážné opery. Do libret velmi často sám zasahoval a volil si, zejména ve vyzrálém období svého života, hodnotné náměty světové literatury. Díky svému vyvinutému divadelnímu a dramatickému smyslu se mu úspěšně dařilo na operním jevišti zobrazit lidské osudy, o což velmi usiloval. Verdi proslul svým

---

<sup>7</sup> Giuseppe Verdi, Životopis v dopisech, 1944, str.278

<sup>8</sup> Josef Bachtík, 19. století v hudbě, Suprahon, 1970, str. 97/98

divadelním smyslem, schopností pracovat s velkými sbory, přesnou charakteristikou postav a neustálým děním na scéně. Verdi dospěl přes začátky, kdy kladl důraz na melodiku a výrazný rytmus, k prokomponovanému typu a zůstává po celou svou tvorbu věrný ideálu pěvecké opery. Nikdy ale nespadne do zdlouhavosti a vždy se mu daří udržet jevištní účinek a dramatický spád opery. Verdi se díky těmto svým přednostem brzy stal symbolem a jeho melodie mezi obecnostem zlidověly.<sup>9</sup> Verdiho znovuzrození, k němuž ve 20. letech 20. století došlo a trvalo po celé století v Evropě a po celém světě potvrzuje vyznání J. B. Forsta: „*Geniální Verdi byl za mého mládí považován za průměrného hudebníka špatného vkusu, dnes stojí plným právem v první řadě velkých hudebníků. Tak opravuje čas.*“<sup>10</sup>

## 1.2 Aida na české scéně

Jak se k Aidě stavěli a jaký na ni měli názor Verdiho čeští současníci je patrné z toho, co o ní napsal Ladislav Dolanský (hudební spisovatel, filolog a organizátor nar. 1857): „*Dílo toto vpravdě důstojně korunovalo nestejnou uměleckou dráhu vlašského mistra. V Aidě jeví se ušlechtilý vzlet i opravdová poezie měrou u Verdiho netušenou. Působivá barvitost a šťastná vynalézavost v harmonii i orchestraci podporuje dramatickou účinnost jeho hudby a dodává znamenitého půvabu šťastným myšlenkám melodickým. Co pak se celku týče, jest opera tato stavby velkolepé a ve všech hlavních částech harmonická*“<sup>11</sup>

V Praze byla Aida poprvé uvedena 11. prosince 1875 ve Stavovském divadle a to německy, ve velké budově Národního divadla pak česky 15. února 1884 v překladu Václava Judy Novotného.

V programu Národního divadla pro sezonu 2005/2006 jsem našla výčet všech inscenací Aidy v České republice - od první v roce 1875 až do roku 2005. Včetně německých inscenací na půdě českých divadel tento seznam čítá 75 různých nastudování. Podle archivu Divadelního ústavu pak od roku 2005 do roku 2019 dalších 5 nastudování. Troufám si tvrdit, že tento fakt svědčí o

---

<sup>9</sup> Dějiny opery, J. paseka, str. 163-165

<sup>10</sup> J. B. Forster, Co život dal, 1942

<sup>11</sup> G. Verdi, Život a dílo, Josef Bachtík, 1963, str. 227

velké oblibě této opery mezi českými diváky. Z dostupných materiálů je patrné, že je vždy respektována velkolepá forma (i v případě ne příliš rozsáhlého rozpočtu) která se ve scénickém i kostýmním zpracování snaží o dobovou a místní věrnost. První české uvedení na scéně Národního divadla v režii Františka Hynka a Edmunda Chvalovského z roku 1884 není výjimkou. Autorem scénografie byl Karel Gruner a autorem kostýmu František Kolár. Za zmínku stojí, že Gruner byl autorem scénografie k celkem čtyřem po sobě následujícím inscenacím Aidy v Národním Divadle a Kolár pak autorem kostýmů k celkem třem uvedením. Stejně tak se objevil u třech z těchto inscenací jako režisér František Hynek. Obrazové doklady se mi podařilo najít pouze k jednomu z těchto čtyř nastudování, konkrétně k prvnímu z nich z roku 1884<sup>12</sup> - předpokládám tedy, že scéna ani kostýmy zásadní proměnou při nastudování neprošly a šlo jen o režijní přezkoušení z důvodu přeobsazení pěvců a znovuuvedení v jiné sezóně.

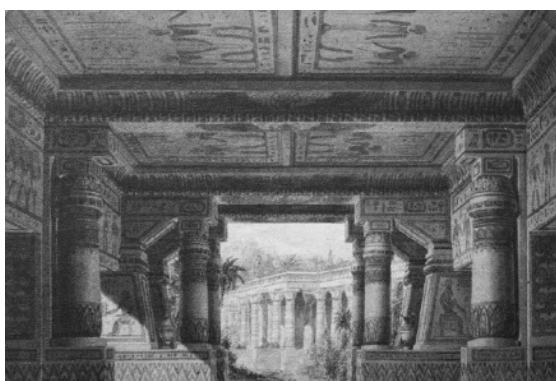
Scénografické návrhy Karla Grunera dokládají velmi precizní práci s egyptskými reáliemi, stejně jako kostýmní návrhy Františka Kolára. Podle návrhů předpokládám, že scénu tvořily malované zadní prospekty, které se pro jednotlivá jednání a jejich situace proměňovaly. Dekorace dodala firma Brioschi, Burghardt, Kautský. Rekvizity, ke kterým patřil i býk, velbloud (kterého bychom ve starověkém Egyptě nenašli, ale pro diváka je s obrazem Egypta spjatý), slon a postavy egyptských bohů navrhli bratři Bittnerové. Dobový tisk tuto výpravu považoval za zdařilou a velmi věrohodnou.<sup>13</sup> Naopak tehdejší ředitel Národního divadla Šubert byl kritizován za jeho zálibu v pompéznosti, že byl na konci devatenáctého století na výpravu kladen až moc velký důraz. Celková výprava byla velkolepá, s celou řadou autentických egyptských prvků. Dějství 1. a 4. bylo řešeno sloupovým portíkem, uprostřed kterého seděla na trůnu socha, za kterou se nacházelo sloupovým obehnané nádvoří. Scéna pro 2. obraz 2. dějství se skládá z pylonů s beranými sfingami. Ze shora je prostor uzavřen plachtami, které jsou zavěšené na tyčích před branami. Další dějství je řešené jako průhled chrámovou architekturou se stylizovaným sloupovým. Některé stěny jsou zešíkmeny. Všechny volné plochy jsou pokryty

---

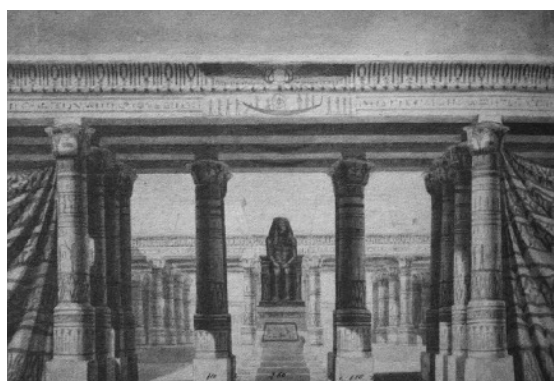
<sup>12</sup> Giuseppe Verdi, Aida, Program ND, 2005

<sup>13</sup> V. Hepner, Scénická výprava na jevišti Národního divadla, 1955

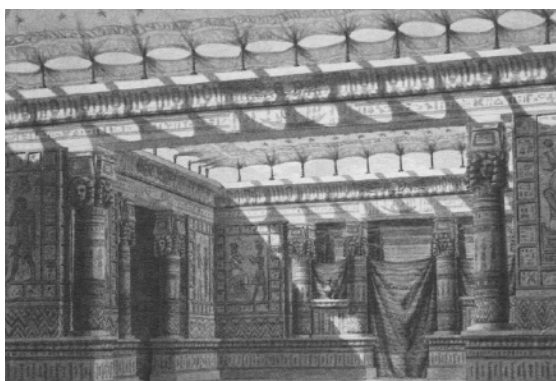
hieroglifickými nápisy a postavami. 1. obraz 2. dějství tvoří dvě za sebou poskládané nádvoří, na kterých jsou stylizované malby. Nádvoří jsou zakryta plachtami se vzory hvězd, které se na egyptských stropech doopravdy nacházely. Čtvrté jednání představuje interiér doplněný sloupy. Obraz odehrávající se u Nilu tvoří zelení zahalený chrám, v zadním prospektu je průhledem vidět hladina Nilu. Všechny obrazy byly vedeny ve výrazné barevnosti. Kostým Aidy měl třásněmi ozdobenou řasenou suknicí, živůtek posítý drobnými penízky a široký náhrdelník.<sup>14</sup>



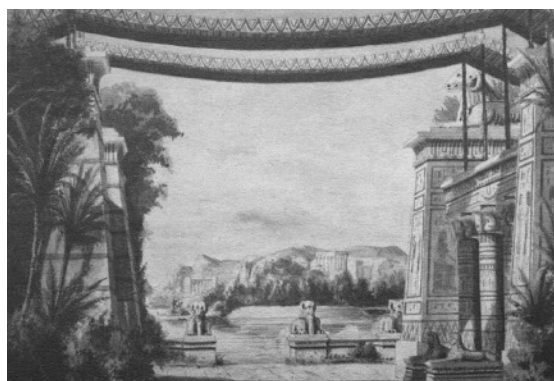
Obr. č. 1, 1. jednání, 1. scéna



Obr. č. 2, 1. jednání, 2. scéna



Obr. č. 3, 2. jednání, 1. scéna



Obr. č. 4, 2. jednání, 2. scéna

V Českém i zahraničním prostředí nastala ve dvacátém století změna v inscenování ze scén, které napodobovaly a odrážely např. dobové objevy, ke scénám které mají evokovat. Výpravy z let 1884, 1901 a 1912 ještě pevně dodržovaly popisnost. Premiéra z roku 1934 se scénou od J. M. Gottlieba byla už zjednodušená a jen v náznaku. Evokuje starověký Egypt, celá je uzavřena

<sup>14</sup> A. Buchner. Opera v Praze, str. 133

zavěsem. Sloupy u obrazu Nilu byly velmi stylizované a v posledním obraze scéně dominoval obrys pyramidy. Amneris měla kostým inspirovaný bustou Nefertiti, která byla v té době velkým trendem, lesklé šaty s naznačeným pásem a náhrdelník. Aida na sobě měla též lesklý oděv, ale s ornamentem.<sup>15</sup> Pásky a náhrdelníky, nebo límce byly nejvýraznějším kostýmním prvkem celé inscenace, i přes to že nejsou tou nejtypičtější součástí egyptského oděvu. Stejně tak se na vyobrazeních Egypta z předchozích let hojně objevují roušky Nemes.<sup>16</sup>

Aida byla nejoblíbenější z Verdiho pozdních oper. V první polovině dvacátého století se stala jakýmsi prototypem velké opery. Tato obliba vyvrcholila filmovou verzí opery z roku 1953 režiséra Clemente Fracassi. Samotní pěvci nejsou na plátně po celou dobu vidět a v hlavních rolích se místo nich objevují herecké hvězdy své doby (např. Sophia Loren v roli Aidy). Oproti 50. letům, kdy obliba Aidy vrcholila, v poslední době naopak klesá. Podle Abbateové je dnešním divákům nepříjemné nejen její téma, ale i vidět na jevišti otroky, faraony a egyptský kýč.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Archiv ND

<sup>16</sup> Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, Hana Navrátilová, str. 115-116

<sup>17</sup> Dějiny opery posledních 400 let, Carolyn Abbateová, str. 409-410

## 2. Znovuobjevení Egypta

To, že se Aida po jejím uvedení v La Scale a po následném uvádění po celém světě těšila takové oblibě není náhodné. Kolem poloviny 18. století vyšel z módy barokní sloh a ztráta zájmu se celkem rychle změnila v reakci odmítavou. Pozornost lidí se opět upnula k antickému umění a probudil se zájem o klasické formy, tentokrát ale z úplně jiného pohledu než od dob Renesance - antické umění začalo být vnímáno jako plné doposud neobjevených a netušených možností.<sup>18</sup>

Egypt byl, troufám si tvrdit, pro lidi po staletí velkým tajemstvím, něčím magickým a nevysvětlitelným. Dokladů o starověkém Egyptě do té doby mnoho nebylo a i to mohlo podporovat respekt k této neobjevené kultuře. Už od starověku platil Egypt za předka všeho obyvatelstva na zemi. Za římského impéria byl Egypt turisticky oblíbený jako dnes, chrámy jsou plné rytin jmen a nápisů z této doby. Pyramidy byly už v této době známými památkami. Středověká Evropa znala z Egypta právě jen pyramidy. Mnoho egyptských památek bylo, i přes to že si byli vědomi hodnoty, vypleněno Araby. V Renesanci se pro zaměření na člověka na Egypt zapomnělo úplně a stejně jako ze starověkého Řecka znali lidé z egyptské historie jen sochy, které byly z těchto končin dovezeny do Itálie. Renesanční vzdělanci a umělci uměli ocenit jejich krásu a techniku, ale Egypt byl až do 19. století považován za národ sice nejstarší na světě, ale také za národ zkostnatělý, bez pokroku a vývoje.

19. století bych proto nazvala stoletím "objevení" Egypta. Při francouzských taženích do Egypta na počátku 19. století se Napoleon obklopil těmi nejlepšími vědci své doby, kteří udělali vůbec první krok ke zkoumání a pozorování Egypta vůbec. Jejich výzkumy se dají označit za úplně první moderní zkoumání egyptské historie. Během tažení francouzské armády do Egypta vznikly tzv. *Description de l'Égypte*, mnohosvazkové vědecké dílo, které bylo vydáváno ve Francii mezi lety 1809-1828. Svazky byly bohatě ilustrované a jsou výsledkem badatelské činnosti asi 160 vědců ale i umělců a rytců, kteří byli součástí Napoleonova vojenského tažení do Egypta v letech 1798-1801.

---

<sup>18</sup> Dějiny umění, 8. díl, José Pijoan, str. 129

Tyto spisy jsou základem moderní Egyptologie a obsahují velmi rozsáhlou dokumentaci staroegyptských památek.<sup>19</sup>

Není proto divu, že Aida Měla takový úspěch mezi publikem. 19. století a fascinace Egyptem mezi odbornou i širokou veřejností bylo to nejlepší možné období pro její vznik a následný úspěch. Důležité je dle mého názoru i to, že příběh odehrávající se na egyptském pozadí je smyšlený, ale hlavně nadčasový a proto měl šanci zaujmout diváka v 19. století a zaujme ho i dnes. Zasazení děje do starověkého Egypta pak příběhu dělalo stejně dobrou službu tehdy i dnes. Tehdy, kvůli okouzlení objevením krás Egypta, té tajemné a magické civilizace plné faraonů a krásných kněžek. Dnes diváka může nadchnout pro svou velkolepost, které se žádná opera nemůže rovnat a kterou jsme schopni na jevišti divákovi předvést.

## **2.1 Egyptománe v umění českých zemí 19. a 20. století**

V devatenáctém století, které bylo stoletím techniky, byla pro Evropana egyptská kultura tajemná a jen těžko uchopitelná. Společnost byla v této době zaujata historií, minulostí a dějinami. Zájem o Egypt, jeho kulturu, mravy, náboženství a dějiny má ale kořeny už u řeckých a římských historiků. Obyčejný středověký občan pak o Egyptě také věděl, alespoň z Bible. Velké poznatky o této epoše pak přinesla renesance a humanismus, které se odráží v užívání ornamentů a symbolů v renesančním umění. V této době také docházelo k vyvážení egyptských památek do Itálie. O hieroglyfech se stále uvažovalo jako o symbolech. V sedmnáctém a osmnáctém století se již o Egyptě psalo v mnoha knižních dílech.

Pro zkoumání vlivu egyptského umění na české prostředí je důležité poznamenat, že v evropském umění byl často egyptský vzor reinterpretován, zasazen do nových souvislostí. V egyptském umění se ale interpretaci nevystavují jen jednotlivé motivy, ale celý, pro egyptské umění charakteristický, výtvarný kánon. Při inspirování se starým uměním hraje roli i míra pochopení uměleckých konvencí. V případě egyptského umění toto bylo velmi markantní a

---

<sup>19</sup> Dějiny umění, 1. díl, José Pijoan, str. 45-57

ani publikace egyptologů nebyly ušetřeny vzniklým zkreslením. V očích člověka 19. století byl Egypt zemí monumentality a trvalosti a představitelem typické orientální exotiky. Vnímání současného a starověkého orientu bylo pro mnoho lidí nerozlišené. Pokud chtěl umělec pracovat s egyptskou tematikou, mohl si vybrat z biblických námětů, z egyptských dějin nebo z dobového románu, jehož děj byl zasazen do starověkého Egypta.<sup>20</sup>

## Architektura

Nejčastěji je architektura a umění devatenáctého století spojována s historismem. Historismus v umění znamená podle J. Baleka „recepti, aktualizované přijetí stylových, a tím i významových prvků minulých slohů, směrů a výtvarných názorů.“<sup>21</sup> Jako historismus lze ale chápat i celou dobovou atmosféru devatenáctého století. V druhé polovině devatenáctého století se používání historizujících slohů velmi rozšířilo a je považováno za jeho vrchol. Volba slohů pro konkrétní stavby nebyla náhodná, vycházela z morálně asociativních významů. Právě proto se v Egyptském stylu stavěly hlavně věznice, justiční budovy, hřbitovy a jednotlivé hrobky. Na soukromých objektech se egyptské motivy objevují spíše jako součást celkové výzdoby obsahující někdy i více slohů. (tzv. eklekticismus)

Už od antiky přejímala evropská architektura a umění některé prvky egyptského architektonického tvarosloví. Jedním z nejčastěji využívaných motivů byl původní egyptský kultovní symbol spojovaný se slunečními božstvy, obelisk. Jde o zpravidla pravoúhlý pilíř zakončený jehlanovým hrotem, který se již od renesance objevuje na většině evropského území. Využíván byl hojně jako výzdoba portálů, zakončení štítů, nebo mohl ukončovat rohy říms. Díky častému užití před kostely a na výzdobě jejich fasád až do období baroka se stal symbolem protireformačních snah katolické církve. Obelisk je obecně pojímán jako památník a symbol slávy a v architektuře je velmi frekventovaným. Obelisk je v baroku znám i trojhranný, který se stal součástí tzv. morových sloupů, např. na Malostranském náměstí v Praze, nebo Mrákotínský obelisk na Pražském hradě od Josipa Plečnika, který se ve své tvorbě egyptským

---

<sup>20</sup> Egyptské umění v české kultuře přelomu 19. a 20. století, str. 70-76

<sup>21</sup> J. Baleka, Výtvarné umění, výkladový slovník, str. 132



tvaroslovím volně inspiroval (např. štíhlé pyramidy na chrámu Nejsvětějšího srdce Páně v Praze). Dalším oblíbeným architektonickým prvkem vycházejícím z egyptské kultury je pyramida, která byla inspirací již pro antické umění, v klasicismu pak plní roli náhrobků a památníků. Posledním ze tří nejhojněji



Obr. č. 5, Josip Plečnik, Mrákotínský obelisk

využívaných prvků je sfinga. I přes to, že ve veřejném povědomí symbolizuje Egypt, můžeme ji najít i v amerických kulturách. V raném křesťanství byla symbolem záporným, spojovaným s pohanstvím. Díky své dvojí bytosti představovala spojení božského a pozemského v Kristově osobě. Renesance pak chápe sfingu jako strážce, proto ji často můžeme najít na náhrobcích, kde stráží mrtvé a posmrtné tajemství. Objevuje se i jako součást chrámových dláždění, většinou ve dvojicích jak hlídá brány. Tuto trojici pro Egypt nejtypičtějších motivů můžeme najít jako součást architektury po celé Evropě. Sfingu můžeme najít např. v malované výzdobě Rudolfína. Sfingy jsou velmi

stylizované, až barokní, na hlavě mají egyptskou roušku nemes a stráží nábrežní vstup do Rudolfína.

V éře historizujících slohů získávají všechny znovu využívané styly novou identitu, kterou jim určuje konkrétní účel stavby. Stejně tak ji nabyly i egyptizující styl. Nejčastěji je egyptizující architektura spojována se třemi druhy staveb - se stavbami kultovními, které mají náboženský význam. Se stavbami veřejnými a reprezentativními (muzea, apod.) a s architektonickými celky, které mají vyvolávat exotický a fantastický dojem (zahrady, soukromé domy, zoologické zahrady, ...)

Egyptské prvky najdeme v české architektuře nejčastěji jako detaily na výzdobě staveb, které jinak s Egyptem nemají nic společného. Důležitou roli měla egyptská architektura při výstavbě dočasného pavilonu Zemské výstavy roku 1891, kde pro české papírníky navrhl Rudolf Koukola v duchu přísného historismu výstavní pavilon. Koukola se snažil zreprodukovat výzdobu egyptského chrámu i s párem obelisků vedle vchodu, který zdobily sloupy s motivem lotosu na hlavicích, hieroglyfické nápisy a sochy.<sup>22</sup> Tato přesnost



Obr. č. 6, Pavilon českých papírníků, Rudolf Koukola

<sup>22</sup> Vlček, Praha 1900 str. 64

neměla působit jako „*klasický stavební vzor, ale jako atrakce exotické krásy*“<sup>23</sup>. Volbu spojení pavilonu a Egypta lze chápat vzhledem ke spojení egyptský papyrus - papír, nebo vnímání Egypta jako země tajemného písma.<sup>24</sup>

Oproti výzdobě pařížského Louvru a vídeňského Kunsthistorisches Museum, na jehož výzdobě můžeme najít egyptizující motivy v sochařské i malířské výzdobě (malby reprezentující egyptské umění, kde na pozadí egyptských památek stojí postava nahé ženy ověšené šperky namaloval Gustav Klimt), je fasáda pražského Národního muzea zdobena jen nevýraznými egyptskými detaily. Těmi je například okřídlený skarab nad okny a egyptský maskaron.<sup>25</sup>

Důležitou osobou v oblasti české architektury, která využívá egyptských prvků je František Schmoranz. Několik let pobýval v Egyptě jako architekt chediva Ismala a stal se důležitým pro prosazení orientalizujících tendencí v umění své doby. Jeho spolupracovníkem byl architekt K. V. Mašek, který stejně jako Schmoranz pobýval pracovně v Egyptě a jeho tvorba se dá již zařadit do období secese, která se Egyptem nechává značně inspirovat. Stylizace přírodních motivů a symbolismus Egypta secesi velmi vyhovoval.

V letech 1903-1904 byl na rohu ulic Celetná a U prašné brány v Praze postaven dům architekta Bedřicha Bendelmayera, který má na rohové straně štukový medailon zachycující dámu s pruhovanou řasenou rouškou a dvojitou vztyčenou kobru.

Na domě v ulici Dušní na Starém městě z roku 1912 je trojúhelníkový tympanon, v jehož středu je postava ženy v egyptizujícím oděvu s rouškou a sloupy s egyptizujícími hlavicemi, které nesou následující patro.<sup>26</sup>

Egyptský motiv můžeme najít i na výzdobě pražského Hlavního nádraží, kde je maskaron s egyptskou rouškou nemes. Zde má mít vzhledem k funkci budovy a k celkovému programu výzdoby budovy, kde „*se setkávají národní a městské znaky ...folklorní postavy s postavami antické i křesťanské mytologie,*

---

<sup>23</sup> Vlček, Praha 1900, str. 64-65

<sup>24</sup> Hana Navrátilová, Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, 2001, str. 83

<sup>25</sup> Hana Navrátilová, Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, 2001, str. 85

<sup>26</sup> Hana Navrátilová, Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, 2001, str. 86

stylizované dobové prvky soudobé malby a plastiky s dávnými symbolickými typy” ikonografický význam.<sup>27</sup>

## Malířství

Odras egyptské kultury není v českém malířství velmi častý, jako je tomu například v Rakousku, Velké Británii a Francii.

Egyptský prvek použil František Ženíšek v alegorii Architektury pro strop hlediště Národního divadla. Postava ženy na něm nese dva egyptské sloupy s rozevřenou rostlinnou hlavicí, pestře pomalované a podpírající architráv - zřejmě jako symbol architektury. Ženská figura je ale oblečena v antickém šatu a na hlavě má vavřínový věnec.

Mírný egyptský vliv je vidět v díle Alfonse Muchy a Ludka Marolda. Mucha používal egyptské motivy jako dekoraci nebo jako symbol na divadelních plakátech, které tvořil v Paříži. V roce 1896 vytvořil jako reklamu pro tiskařskou firmu Zvěrokruh. Na něm má znamení Panny na hlavě roušku nemes, znamení Střelce a Blíženců mají egyptské účesy. I pozadí je zdobeno stylizovanými egyptskými vzory poupat a lilií. Další Muchův plakát pro *coiété populaire des Beaux arts* z roku 1897 nese v levém horním rohu kruh s kresbou Traianova kioski, kterým proráží obelisk. Na dalších jeho plakátech pak můžeme najít detaily, které je možné spojovat s Egyptem, např. náhrdelník ve tvaru slunečního kotouče nebo zdobení pozadí lotosovými květy.

Luděk Marold se k egyptskému umění dostal jako ilustrátor dobových románů, např. *Tahubu, roman egyptén*. Zachytil také rozbalování mumie v roce 1890.

I v díle Františka Kupky můžeme vidět vliv umění starověkého Egypta, například na obrazech *Cesta ticha* z roku 1903, který zobrazuje alej sfing směřujících do nekonečna. Sám Kupka v katalogu výstavy v Prostějově roku 1905 napsal: „*Cesta ticha. Poměr člověka k Vesmíru a Nekonečnu. Za tiché noci pod baldachýnem třpytících se hvězd kráčí člověk filosof. Jde nekonečným špalírem kamenných sfing, jež měsíc oblévá studeným zelenavým světlem. V*

---

<sup>27</sup> Vlček, Praha 1900, str. 110



Obr. č. 7, Cesta ticha, František Kupka

*hlavě víří mu sta nezodpověděných otázek a krok vázne vědomím vlastní nicotnosti...*<sup>28</sup>

Egyptské motivy obsahuje výzdoba chrámu kláštera sv. Gabriela na Smíchově z roku 1895. Najdeme zde palmy rámuující výjev, ornamentiku a další rostlinné motivy. Rouška Panny Marie připomíná egyptskou paruku.

### **Divadlo**

V divadelní tvorbě má zasazení děje do starověkého Egypta stálé místo a dlouhou tradici, zvláště v opeře a baletu. Německý egyptolog Dieter Arnold dokonce napočítal v operní literatuře od počátku 19. století 102 oper s

---

<sup>28</sup> Katalog k výstavě F. Kupky, 1905

námětem, který souvisí se starověkým Egyptem.<sup>29</sup> Nejpoblárnější operou s egyptskou tématikou inscenovanou na českém území je právě Aida.

Mnoho zahraničních skladatelů skládalo opery s egyptskou tématikou (např. J. Massanetova opera *Thais*, nebo *Legenda o Josefovi* Richarda Strausse), čeští skladatelé se ale této tématice věnovali jen výjimečně. Roku 1939 vyšel text k melodramu od A. Srby *Nářek Ěsetin*, jehož autorem byl významný egyptolog František Lexa.<sup>30</sup> Leoš Janáček nabídku zhudebnit egyptský námět odmítl.<sup>31</sup>

Egyptizující výprava se na české scéně objevovala nejen u Aidy, ale i ve výpravě některých inscenací Kouzelné flétny. Kouzelná flétna se na jevišti pražského Národního divadla objevovala pravidelně - od postavení historické budovy byla inscenována dvanáctkrát.<sup>32</sup> Počátkem devatenáctého století se ve výpravách ke Kouzelné flétně začínají objevovat Egyptské prvky. Do Egypta zasazená Kouzelná flétna měla na scéně Národního divadla premiéru 23. 9. 1887, autorem dekorací byl Robert Holzer, kostýmy navrhl František Kolár a rekvizity bratři Bittnerové.<sup>33</sup> Ze scény i kostýmů je jasné, že výtvarníci měli o umění a památkách starověkého Egypta přehled.<sup>34</sup>

Důkazem spojování Kouzelné flétny se starověkým Egyptem je, že pro Kouzelnou flétnu s premiérou v roce 1913 a Aidu z roku 1912 se v prvních desetiletích dvacátého století využívala stejná dekorace. Autorem této scénografie byl J. M. Gottlieb. I kostýmy jsou tvořeny podle tehdejší představy o Egyptě. Egyptizující motivy se opakují i v následujících nastudováních z let 1921, 1932 a 1939.<sup>35</sup>

Egyptská inspirace se objevila i ve výpravě hudebních děl, které s Egyptem přímo nesouvisely. Scénografie k opeře *Královna ze sáby* od

---

<sup>29</sup> Dieter Arnold, *Moses und Aida*, 1985

<sup>30</sup> Jiřina Růžová, *Bibliografie děl Františka Lexy*, 1984

<sup>31</sup> Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček*, Praha, 1997, str. 351

<sup>32</sup> Soupis repertoáru Národního divadla 1881-1983, ND Praha 1983

<sup>33</sup> V. Hepner, *Scénická výprava na jevišti Národního divadla*, 1955, str. 135

<sup>34</sup> *Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století*, Hana Navrátilová, str. 109

<sup>35</sup> Archiv ND

Goldmarka v Národním divadle měla interiér Šalamounova chrámu ozdoben portálem egyptizujícího tvaru. Egyptské motivy byly použity i v kostýmech pro alegorii Afriky v baletu *Excelsior*. Figura má modrobílou roušku, náušnice ve tvaru kruhů, na sobě má oděv s uzlem v předu a opírá se o hůl, která je zakončena slunečním kotoučem.<sup>36</sup>

Ve dvacátém století se na české scéně pravidelně zpracovávala světová dramata, která svým tématem s Egyptem souvisí, např. Shakespearův *Antonius a Kleopatra*, nebo Shawova hra *Caesar a Kleopatra*. U inscenace Antonia a Kleopatry z roku 1917 ve Vinohradském divadle, kterou připravili Hilar a Hrska se Egypt na scéně objevil jen evokován barevnou scénou v pozadí, na které byly stylizované obrysy egyptských reliéfů. V době uvedení ale nebyla řešena otázka dobové věrohodnosti, nýbrž expresionistické působení inscenace na diváka.<sup>37</sup>

Caesar a Kleopatra z roku 1925 v režii V. Vydry měla na scéně sfingu, která vyvolávala velmi monumentální dojem. Monumentálnost a ornamentálnost starého Egypta je zpracována na prospektech sloupových sálů a portiků. Nábytek také splňuje egyptskou věrohodnost. Barevnost celé scény byla velmi výrazná a zdařile evokovala prostředí starověkého Egypta.

## **Sochařství**

Na několika pomnících z konce devatenáctého století můžeme opakovaně vidět motiv obelisku, např. na pomníku rodiny Braunerů a pomníku rodiny Fibichů na Vyšehradském hřbitově, kde neměl mít obelisk dekorativní, ale symbolický význam připisovaný obeliskům a pyramidám. Ve starém Egyptě byl obelisk předmětem slunečního kultu, symbolizoval prapahorek, na němž se zrodil život. Obelisky opatřené na bocích hieroglyfickými nápisy, byly součástí architektury a byly stavěny před egyptskými chrámy, paláci, hrobkami. Sláva obelisků byla obnovena v renesanci. Od konce renesance jeho použití zobecnělo a obelisk byl pojmán jako památník a symbol slávy, nebo čistě jako architektonický dekorativní prvek umísťovaný na štíty budov. Stal se součástí urbanismu jako prvek uplatňující se při řešení náměstí nebo dlouhých průhledů

---

<sup>36</sup> Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, Hana Navrátilová, str. 107

<sup>37</sup> Věra Ptáčková, Česká scénografie XX. století



Obr. č. 8, Bílkova vila, František Bílek

ulicemi. Byl stavěn před katolickými chrámy a chápán jako mocenský symbol víry, dobově namířený proti reformaci V době vrcholného baroka obelisk někdy nahrazoval prostřední sloup morových sousoší, v klasicismu a v empíru se stavěly v parcích. Jako památník byl někdy zakončen sochou. Od počátku 19. století získal i funkci náhrobního pomníku, často nahoře vodorovně nebo nepravidelně ukončeného, což odpovídalo symbolice dokonalosti, narušené pomíjivostí pozemského života. Pyramida je pak vnímána jako symbol cesty člověka ke světlu.<sup>38</sup>

Další egyptské motivy najdeme na výzdobě portika lemující vyšehradský hřbitov, např. křesťanský motiv muže nesoucího beránka, který má na hlavě egyptskou roušku.<sup>39</sup>

Důležitou osobou, která využívá egyptizující tvarosloví, formy a náměty je sochař, architekt, a grafik František Bílek. Jeho díla velmi často směřují k vyjádření orientálních duchovních hodnot a tradic lidstva. Právě Egyptská kultura je pro něj duchovně bohatá. Egyptské motivy z jeho tvorby nevyčnívají,

---

<sup>38</sup> <http://www.spektrumzdravi.cz/pyramidy-a-pyramidalni-energie>

<sup>39</sup> Batková a kol., Umělecké památky Prahy - Nové město, Vyšehrad, str. 778



naopak se tato inspirace jeví jako dobře zapadající prvek. Jedním z takových je pomník na Bílé hoře. Důležité je v jeho tvorbě egyptské sloupoví, které je nositelem ideje chrámové stavby. Poprvé je v jeho tvorbě najdeme r. 1908 na obraze Síň života a na Nekutově hrobce v Chýnově. Nejvíce egyptskou inspiraci rozvíjí na své pražské vile,<sup>40</sup> která byla dokončena r. 1911. Celé stavbě dominuje sloupoví ve tvaru podobném lotosoforním sloupům. On sám je popsán jako snopy, přinášející výživu. Dále využívá téma sfingy, které se objevuje již v jeho kresbách k nerealizovatelnému cyklu 38 soch "Cesta", které měly tvořit alej biblických námětů.<sup>41</sup> Projekt vyšel jen jako soubor kreseb. Egypt je prezentován listem Egypt - *Sen cesty pravého života*<sup>42</sup>, který zachycuje muže v roušce, opírajícího se rukou o sfingu jakoby vyčnívající z písku. Motiv sfingy a pyramid se opakuje na secesní kresbě Jak nám čas ryje vrásky (1902). Sfinga ve spojení s časem se objevuje ještě v jeho dalších dílech - *Jak čas utíká a Zloba času*. Na rozdíl od jeho současníků, nezobrazuje Bílek sfingu jako ženu, ani jí nedává erotický význam - ba právě naopak jeho sfinga přebírá Kristovu podobu.<sup>43</sup> Že Bílek ovládal znalost staroegyptského umění je vidět na soše z roku 1907 s názvem *Úžas*. Postava sedí na patách a má představovat symbol čistoty. Plastika je jedna ze dvou, které měly rámovat vstupní schodiště plánovaného pomníku pro Bílou horu.<sup>44</sup>

## Literatura

Z českých spisovatelů, kteří se inspirovali Egyptem mohu zmínit např. Julia Zeyera, člena Lumírovců, který se obrací k exotickým námětům. Ve starověkém Egyptě se odehrávají dvě jeho povídky - Král Menkera a Asenat. Zájem o mystiku orientálních kultur měl i Otokar Březina.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, Hana Navrátilová, str. 94-96

<sup>41</sup> P. Wittlich, Česká secese, 1982

<sup>42</sup> František Bílek (1872-1941), str. 246

<sup>43</sup> František Bílek (1872-1941), str. 97

<sup>44</sup> Petr Wittlich, Česká secese, str. 289

<sup>45</sup> Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, Hana Navrátilová, str. 99-103

Do děje česky psaných her se Egypt dostal parodován až ve 20. století v antické féerii o jedenácti obrazech Voskovce a Wericha, která měla premiéru v roce 1932. Kleopatra je karikaturou v operetní poloze, zobrazena jako panička, která je nevěrná. Celá hra je spíš básnická licence, než že by byla založená na historické věrnosti.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Egypt v české kultuře přelomu 19. a 20. století, Hana Navrátilová, str. 116-117

### 3. František Tröster a opera Aida

V dřívějších letech měla dramaturgie Národního divadla jednostranné tendence, při snaze o bohatší a rozmanitější repertoár se rozhodla sáhnout opět po Verdiho opeře. Verdiho tvorba byla na scéně pražského Národního divadla dlouho opomíjena, proto se opera Národního divadla po dobré zkušenosti s Rigolettem rozhodla inscenovat oficiální operu z Egyptského prostředí, Aidu. 7. 6. 1957 proběhla v tehdejší Smetanově divadle, dnešní Státní opeře, premiéra Verdiho Aidy v režii Václava Kašíka. Jako scénografa si Václav Kašík zvolil Františka Tröstera, o kostýmy se postaral výtvarník Jan Skalický. Dění inscenace proběhla 11.04.1967 a inscenace se za deset let existence na jevišti Smetanova divadla dočkala sto dvaceti repríz.<sup>47</sup>

K inscenaci z roku 1957 jsou dochovány pouze tři výtvarnické scénické návrhy a jeden kostýmní návrh od Jana Skalického. Naštěstí se ale dochovalo velké množství fotografií od Jaromíra Svobody, na kterých jsou zdokumentovány téměř všechny proměny prostoru a pohyb sólistů a sboristů po scéně. Díky nim lze vyčíst, že i vzhledem ke své náročnosti a monumentálnosti se prostor zvládá téměř vždy proměňovat nejen v jednotlivých dějstvích, ale i v jednotlivých obrazech.

Asi nejvýraznějším a nejdůležitějším prostředkem, který Tröster využil ve scénografii pro toto nastudování opery je práce s měřítkem. Díky tomu se mu daří dosáhnout monumentálnosti, která je dodnes pro inscenátory neodmyslitelnou součástí i při nových nastudováních Aidy - ať už je k tomu vede hudební stránka, téma a dobové zasazení opery, nebo příležitost, k jaké byla Aida napsána.

Sám Václav Kašík ve své knize Jak jsem dělal operu popisuje princip scénografie takto: *“Aida byla složena z několika obrovských pojízdných schodišť, doplněna obrovskou hlavou sfingy, která zahajovala představení, kde na počátku stál Ramfis. V závěru představení sfinga pomalu sjížděla i s Amneris*

---

<sup>47</sup> Archiv ND

*a uzavřela hrob umírajících.*"<sup>48</sup> Kašlík se dále k inscenování *Aidy* vyjadřuje jako ke přestylizované. Stylizování již stylizovaného Egypta považuje za chybu a pokud by jí mohl inscenovat znovu, určitě by se přiklonil k přiznání Verdiho doby, Egypt by zobrazil tak, jak si ho představovali Verdiho současníci. Scénu by proměnil ve sbírku kulis, rekvizit, pyramid a palem. Kostýmy by taktéž zasadil do tohoto období. To vše by doplnil do kontrastu dnešním osvětlením a režii.<sup>49</sup> V monografii Františka Tröstera od Jiřího Hilmery je scénografie popsána jako imaginativní. V době uvedení *Aidy* byl znovuoživen zájem o imaginativní projevy ve výtvarném umění. Ty Tröster uplatňuje nejprve jednotlivě, postupně se z nich pak stává surrealistický symbol.<sup>50</sup>

### **Královský palác**

Zřejmě kvůli dojmu monumentálnosti a situacím s velkým počtem sboristů Tröster zvolil jako hlavní dominantní prvek scénografie centrálně umístěné schodiště. Pracoval se schody přes skoro celou šíři jeviště jako s hlavním objektem na scéně. Dokumentaci k prvnímu obrazu v královském paláci se mi nepodařilo dohledat. Předpokládám, že se obraz královského paláce odehrával ve stejném prostoru, jako obraz druhý odehrávající se v egyptském chrámu. Je zde i možnost, že se úplně první situace celé opery odehrávala v naprosto odlišném prostoru. Přestavba je ale podle mě v tuto chvíli v Trösterově scénografii režijně i technicky velice náročná až nemožná. Přikláním se tedy k variantě, že se celé první dějství odehrávalo ve stejné dekoraci, která zvládla znázornit jak královský palác, tak egyptský chrám.

### **Vulkánův chrám v Memfidě**

Schody využívá výtvarník v prostoru chrámu pro sbory kněžích, kteří zde stojí ve formaci do tvaru písmene X. Je tedy dobře vidět na každého ze sboristů, ale zároveň je jejich důstojnost formací ještě podpořena. Důležitý je v této scénografii kromě využití měřítka také princip fragmentarizace. Na scénu Tröster umísťuje jednotlivé prvky typické pro egyptskou kulturu. Ty fungují

---

<sup>48</sup> Kašlík Václav, *Jak jsem dělal operu*, 35-066-87, Panton, 1987

<sup>49</sup> *Jak jsem dělal operu*, Václav Kašlík

<sup>50</sup> František Tröster, Jiří Hilmera, str. 141-143



Obr. č. 9, scénický návrh Františka Tröstra, Vulkánův chrám v Memfidě



Obr. č. 10, fotografie scény, Vulkánův chrám v Memfidě

jednotlivě samy o sobě svým archetypálním významem, ale zároveň dohromady v celku napomáhají monumentálnímu dojmu. Monumentálnosti se také Tröster snaží dosáhnout pomocí práce s měřítkem - po stranách centrálního schodiště staví na podstavce fragmenty zvířecích soch<sup>51</sup>, jakoby pokračujících až do prostoru nad portál. Vytváří tak efekt nadlidského měřítka a monumentálnosti. V prostoru vchodu do chrámu je vidět průhledem prospekt na kterém je, pravděpodobně malované, otevřené ženské oko.

### **Amneridina komnata**

Po monumentálním prvním dějství se ocitáme v Amneridině komnatě, najednou poměrně realisticky zobrazené. Stejnou proměnu můžeme pozorovat i v hudbě. Celé první jednání je vedeno velmi velkolepě, na druhé jednání se hudba proměňuje ve velmi intimní. Na závěsech tvořících stěny komnaty jsou malbou vyobrazeny realistické egyptské reliéfy, nábytek a sloupy také odpovídají egyptskému tvarosloví. Podle fotodokumentace je vidět pouze



Obr. č. 11, fotografie scény, Amneridina komnata

<sup>51</sup> V egyptských chrámech se chovala posvátná zvířata.

situace rozhovoru mezi Amneris a Aidou, nevíme proto, kde byly umístěny otrokyně, které v tomto jednání mají sborový výstup. Zda měly nějaké speciální vyhrazené místo jako kněží ve scéně chrámu nebo, což je režijně pravděpodobnější, jestli se pohybovaly po prostoru komnaty a poté odešly centrálním vchodem mimo scénu a zanechaly tak Amneris a Aidu na scéně samotné. Tvar vchodu uprostřed, shodující se s vchodem při triumfálním průvodu a velikost objektu klade otázku, zda byla využita točna, nebo byl celý objekt umístěn na kolečkách. Možnost točny se zdá pravděpodobná i z hlediska přestavby. Pokud se na situaci v Amneridině komnatě celá scéna otočí na točně, umožňuje aby zatím paralelně na druhé straně odvrácené od diváků probíhala přestavba pro následující dění.

### **Triumfální pochod**

Pro největší moment celé opery, triumfální pochod využívá Tröster ty samé podstavce, které jsou v chrámu podstavci pod zvířecí sochy. Jsou zde využity pro vojska, která tak mohou být umístěna nad děním na scéně. Taneční

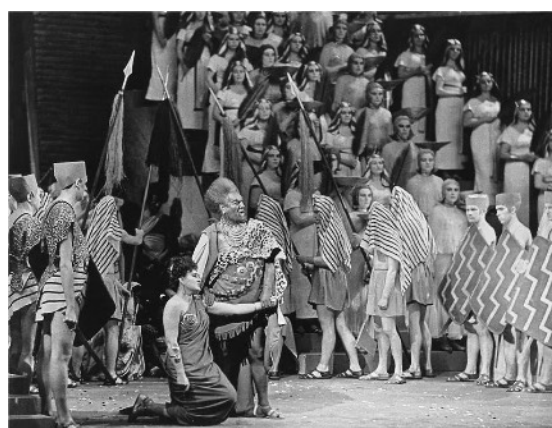


Obr. č. 12, fotografie scény, Triumfální pochod

výstupy jsou možné díky ponechanému prostoru vpředu před terénem vystavěným ze schodů, který je pro tyto účely dostatečně velký a taneční a důležité sólové výstupy se konají díky tomu jakoby “na forbíně”. Použití točny se stává stále pravděpodobnějším. Vchod na scénu ve tvaru mastaby odpovídá tomu, který se objevuje v předchozí situaci v komnatě, zbytek scény s podstavci ale odpovídá prvnímu dějství. Potvrzují se tedy Kašíkova slova, kdy říká, že scéna byla složená z několika velkých pojízdných schodišť. Centrální vchod tak může zůstat neměnný na jednom místě a mění se jen terén kolem něj.



Obr. č. 13, fotografie scény, Triumfální pochod



Obr. č. 14, fotografie scény, Triumfální pochod

## Břeh Nilu

K třetímu dějství se mi podařilo dohledat pouze dvě fotografie, každá ale scénu zobrazuje jinak. Břeh Nilu v třetím dějství řeší Tröster oddělením od dosavadního monumentálního prostoru závěsem. Potištěním anebo projekcí je na látce zobrazen symbol slunce. Po stranách jsou zavěšené rybářské sítě. Opět je zde fragment schodů a průhledu egyptizujícího tvaru. K průhledu vede několik schodů, které zabírají celou šíři jeviště, stejně jako v některých z předchozích obrazů. V druhém případě jsou schody umístěny bokem k divákům a na prospekt je v celé ploše promítán nebo malován motiv palem a pyramid. Schody, které se zde objevují mají poprvé jinou podobu než doposud. Stejně můžeme vidět později ve scéně podzemního hrobu. Je možné, že situace na fotkách jsou dvě různá jednání. Vzhledem k tomu, že téměř ke všem ostatním jednáním je jasná fotografická dokumentace, nevím, o které nebo o variantu kterého jiného jednání by se mohlo jednat.





Obr. č. 15, fotografie scény, břeh Nilu



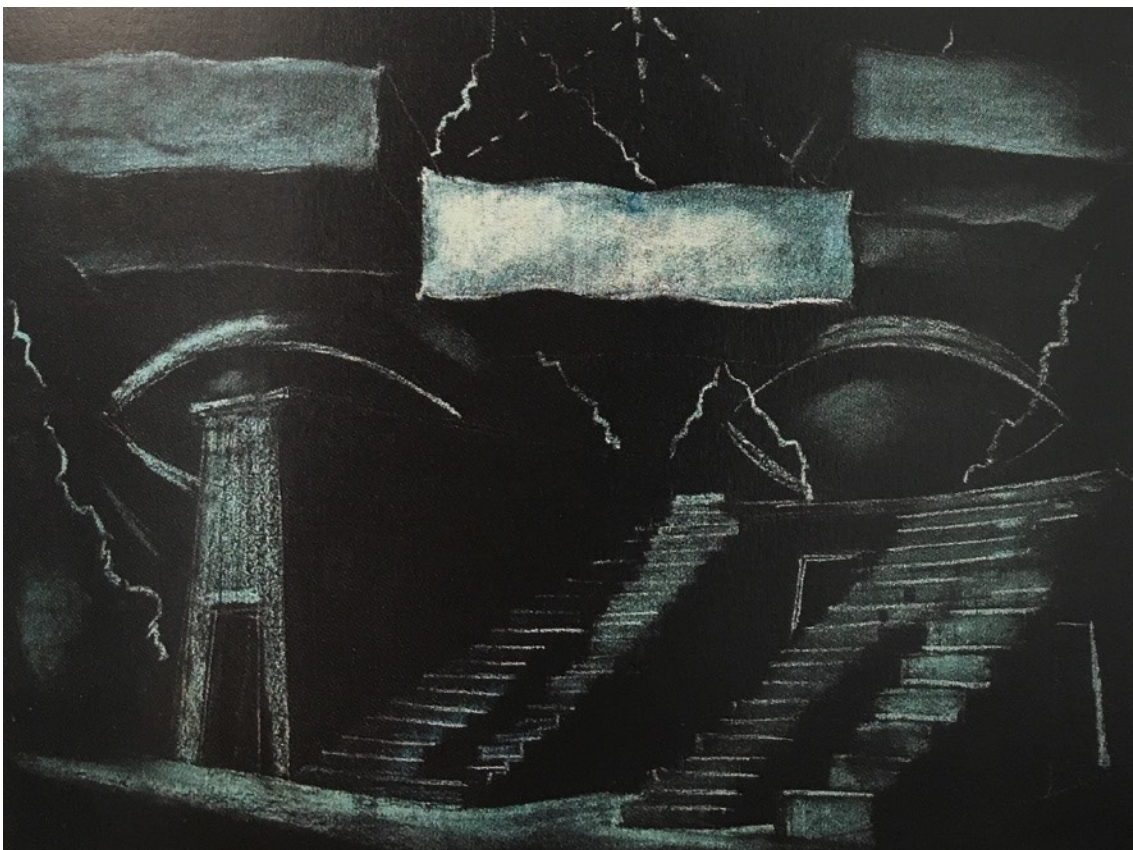
Obr. č. 16, fotografie scény, břeh Nilu

## Královský palác

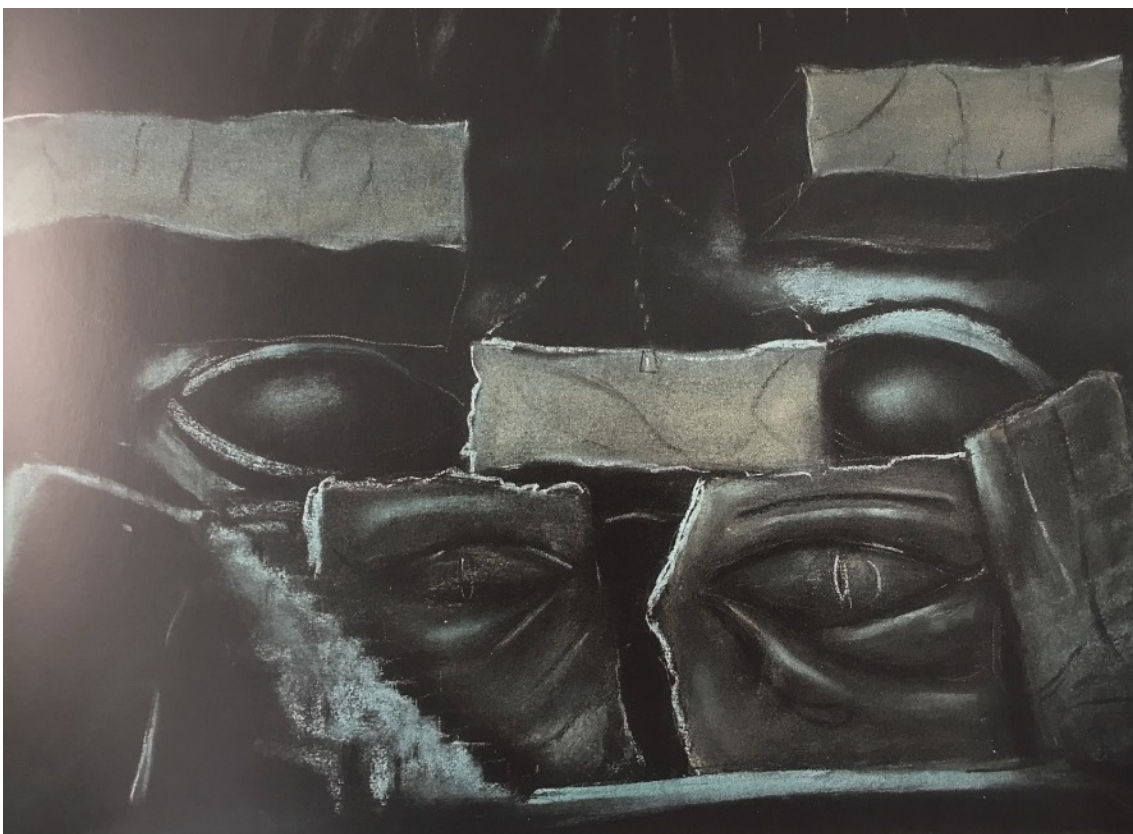
Při hledání materiálů pro mou práci jsem se dostala k Trösterovým scénickým návrhům a k fotografiím z představení. Měla jsem tedy možnost porovnat, jak moc se liší původní scénické návrhy od následné realizace. Prostory chrámu v poslední situaci ve skalním hrobu se shodovaly s prostory z fotografií. Třetí návrh se schody na koso přes jeviště jsem považovala za variantu k jednomu z prostorů. Později jsem ale v Archivu ND narazila na fotografii která dokládá, že pro situaci Radamova soudu se scéna znova proměnila. Že jde o Radamův soud předpokládám podle toho, že na fotografii opět vidíme sbor kněžích a velekněze. Prospekt, na kterém je motiv otevřených ženských očí bez zornic, zůstává až do konce na stejném místě, ale sestava schodů je pro tuto situaci natočená na diagonálu. Na Trösterově návrhu scénu doplňuje ještě podstavec, který se objevuje v chrámu a v královském paláci. Na fotografii vidět není, je ale možné že je v zadní části prostoru a zaniká ve tmě.



Obr. č. 17, fotografie scény, Radamův soud



Obr. č. 18, návrh Františka Trösterera. Radamův soud



Obr. č. 19, návrh Františka Trösterera, hrobka

## Chrám a hrobka

Pro poslední dějství, představující závěrečnou scénu ve skalním hrobě kdy Aida tajně přichází zemřít společně s Radamem, se schody posouvají z diagonály boční stranou k divákům, na obou stranách přibývá na scénických návrzích stěna. Ta se však na fotografiích buď opět neobjevuje, anebo je scéna nasvícena tak, že stěny nejsou vidět. Za schody přibývá stěna s prasklinou uprostřed, na které jsou malovány další oči, tentokrát otevřené a se zorničkami.

Jedna fotografie z archivu Národního divadla pro mně ale zůstává velkou neznámou. Jsou na ní zachyceny pravděpodobně opět schody, objekt uprostřed se mi ale nepodařilo identifikovat. Je možné, že jde o špatně nasvícenou sfingu z prvního dějství, nebo o objekt, který nakonec na scéně umístěn nebyl.



Obr. č. 20, fotografie scény, hrobka

### 3.1 Rozpočet

V archivu Národního divadla jsem narazila nejen na fotografie a výstřižky, ale i na rozpočtové listy pro kostýmní a dekorační dílny, které obsahují podrobně rozepsanou spotřebu daných materiálů pro konkrétní kostým a dekoraci, ale i vypočítaný počet hodin potřebných k výrobě, mzdu za hodinu a celkovou mzdu za výrobu jednotlivých kusů kostýmů. Mzda za hodinu práce v divadelní krejčovně v roce 1957 se pohybuje okolo 7Kčs na hodinu, jeden metr plátna okolo 15Kčs a hedvábí okolo 20Kčs za metr. Výroba byla zahájena v dubnu 1957 a ukončena v červnu téhož roku. Vyrobilo bylo třeba deset kusů dekorací, 242 kostýmů sboristů, 33 kostýmů pro alternace a 96 kusů prošlo vlásenkářskou dílnou. Náklady na materiál před více než šedesáti lety činily 174 tisíc korun, z toho 76 tisíc šlo na dekorace, 90 tisíc na kostýmy a téměř 8 tisíc na vlásenky. Téměř totožně vychází i rozdělení výplat pracovníkům dílen. Celkové náklady na vznik výpravné inscenace v roce 1957 činí 581 880Kčs, včetně materiálu i práce.

Dále jsem v archivu našla arch se zápisem návštěvnosti repríz. Do prodeje šlo na každou z repríz 1458 vstupenek, 1308 z nich na sedadla a 150 ke stání. Prodejnost ale nebyla úplně vysoká, pohybuje se vždy něco málo přes 30%. Tržba z jednoho odehraného představení činila ze vstupného průměrně 9000Kčs.<sup>52</sup>

### 3.2 Recenze

V Divadelním ústavu a v archivu Národního divadla se mi do rukou dostaly výstřižky z novin s oznámením o nastudování nové opery, ale i krátké recenze. Názory na toto nastudování Verdiho opery se ve velké míře shodují. Bohužel se ale jen málo vyjadřují k výtvarné složce inscenace, povětšinou ji hodnotí jako honosnou a velmi výpravnou a soustřeďují se spíše na hodnocení pěvecké a režijní stránky. Režijní práce je hodnocena ve většině případů kladně, stejně jako výkon Bena Blachuta v roli Radama. Už ne tak kladně jsou hodnoceny výkony představitelk ženských rolí, zvláště výkon Marie Podvalové v roli Amneris. Negativní pohled na práci orchestru a dirigenta se opakuje skoro

---

<sup>52</sup> Archiv ND



Obr. č. 21, fotografie kostýmu, Radames



Obr. č. 22, fotografie kostýmu, Aida



Obr. č. 23, fotografie kostýmu, Amneris



Obr. č. 24, fotografie kostýmu, Faraon

ve všech kritikách, které jsem k tomuto nastudování dohledala.

Z kritik mohu vybrat například tu zčervnového vydání Zemědělských novin, kde se autor vyjadřuje takto: „*Jestliže scéna hýřila barvitostí a*

*pohybovými kreacemi v míře až upřílišněné, totéž nelze říci o orchestru*".<sup>53</sup> Jednotlivé nástroje byly dle něj nevyrovnané a zaslechl i falešné tóny. Naopak Kašílkovu režii považuje za vyvrcholení jeho umu. Výpravu hodnotí jen jednou větou: „*Aida v honosné podobě až oči přecházejí*”.

Jak už jsem zmínila výše, Verdiho opery nebyly do repertoáru Národního divadla delší dobu zařazovány. Podle Ivana Jirka „*...toto vyhoštění Verdiho - a s ním i téměř celé italské a románské operní tvorby vůbec - neprospělo zejména pěveckému ansámbli*.”<sup>54</sup> Pěvecký výsledek je tedy dle něj nepřesvědčivý. Režisér a výtvarník podle jeho slov nepohrdli příležitostí udělat z inscenace velkou efektní podívanou, která je ale místy až jalově dekorativní. Kladně ale hodnotí scénu odehrávající se na břehu Nilu a obraz Radamova soudu. Nesourodost jednotlivých složek pak podle něj zapříčiňuje to, že výsledek působí jako neorganický slepenec.

Další ne úplně pozitivní je kritika Jarmily Brožovské. Nastudování je podle ní slavností, režisér a výtvarník nezapomněli hýřit barvami a pestrostí, stylem i režijními nápady, které ale občas byly samoučelné a neharmonizující s obsahovou náplní opery. Vnější účinek byl podle ní naplněn, ale osudy hlavních hrdinů se z nastudování vytratily. Svou kritiku zakončuje větou „*Jsmé rádi, že se po letech na naši první operní scénu vrátilo Verdiho dílo takové hodnoty, jako je Aida. Jeho návrat však měl být trochu jiný: méně efektní, ale zato připravenější*.”<sup>55</sup>

Josef Kotek se ve svém článku k Aidě jako opeře vyjadřuje takto: „*hudebně dramatický celek ovšem už dnes působí jako víno notně vyčpělé a u soudnějšího diváka zanechává nepříjemnou sacharinovou pachut'. V tomto smyslu patří tedy Aida vskutku spíš do rozhlasových operních pořadů...než na soudobé operní jeviště. Nové nastudování, uvedené ve Smetanově divadle, chce zřejmě divákovi předvést co nejoslnivější podívanou, a v zájmu líbivosti nepřináší pranic nového. Režisér V. Kašílk v ensemblových scénách přestřeluje až za hranice vkusu (baletění s trumpetami, masopustní korouhve vítězného pochodu faraonových vojsk, a j.) a na úkor většího dramatického oživotnění,*

---

<sup>53</sup> Zemědělské noviny, Praha, 18.6. 1957

<sup>54</sup> Hudební rozhledy, Praha, Ivan Jirka, 1957

<sup>55</sup> Kultura, 13. 6. 1957, Jarmila Brožovská

*pokud je tu vůbec možné. Trösterova výprava zaujme svou účelovou jednoduchostí jen v posledním dějství, kde je podepřena i dobrou režijní prací se světlem.*"<sup>56</sup> Ani pěvecké výkony a práci dirigenta a orchestru nehodnotí Kotek velmi kladně. Za vhodné nepovažuje ani obsazení pěvců do hlavních rolí.

*„Scéna Trösterova a režie Kašíkova chtěly dát této Aidě všechn lesk a všechnu pompu skutečně velké opery. Nelze říci, že by se jim to nepodařilo. A stejně musil zůstat nakonec posluchač neuspokojen, neboť velkolepost scény a užitých scénických prostředků zdaleka ještě neudělala z této Aidy velkolepé představení....Přes vynikající výkony pěvců v některých scénách zůstalo představení v pěvecké složce za monumentalitou scény. Opačný poměr by byl rozhodně šťastnější - velkolepé pěvecké výkony a skromnější scéna!"*<sup>57</sup>

V mnoha kritikách jsem narazila na zmínku o tom, že operní pěvci byli na konci zaplaveni množstvím květin. *„Nastudování mělo sice obrovský ohlas u obecenstva a hlavní představitelé byli doslova zasypáni květinami, skutečný umělecký úspěch zůstal však podstatně za tímto úspěchem vnějším.*"<sup>58</sup>

Ve většině případů je Aida hodnocena jako průměrná, některé její složky i jako podprůměrné. *„Škoda, že toto představení které se bude těšit takové oblibě u obecenstva, neznamená jako celek umělecky více než průměr.*"<sup>59</sup>

Nejlépe hodnocený je za svou práci režisér Kašík, ale i jemu je v kritikách mnoho vytýkáno. Po přečtení těchto recenzí, otištěných většinou v denním tisku se nedivím poměrně malé návštěvnosti, kterou jsem již zmiňovala výše. Zároveň tyto recenze a nízká návštěvnost klade otázky, zda je rozumné tuto operu inscenovat v dnešní době, jestli má divácké publikum zájem o takto okázalou podívanou a jestli Verdiho Aida přináší dnes již velmi náročnému divákovi jiný zážitek, než okázalou podívanou ze které oči přecházejí.

---

<sup>56</sup> Kdepak, bez Aidy to nejde, Josef Kotek

<sup>57</sup> Aida na jevišti Smetanova divadla, autor neuveden

<sup>58</sup> Aida na jevišti Smetanova divadla, autor neuveden

<sup>59</sup> Aida nově nastudovaná, Bohumil Karásek



### 3.3 Osobní názor na scénografii F. Trösterera

Hodnotit inscenaci z pouhých fotografií je velmi náročné. Zvláště když tyto fotografie nezachycují barevnost, o které je zmínka i v jedné z dobových kritik. Z kritik je také zřejmé, že opera nebyla naprosto precizně nazkoušená a výběr pěvců pro dané role též nebyl šťastný. Já sama proto můžu Trösterovo zpracování hodnotit jen po umělecké stránce. I když ve své scénografii používám prostředky velmi podobné těm, které využíval Tröster, jeho scénografie mě už tolik nezasáhla. Myslím, že jednotlivé prvky scény, např. kaširované kameny v podzemní hrobce, nebo podstavce v situaci triumfálního pochodu se nepodařilo realizovat tak věrohodně, jak by bylo potřeba aby scéna nepůsobila pohádkovým dojmem. Myslím, že šťastnějším řešením by bylo jednotlivé realistické fragmenty více abstrahovat, podobně jako je tomu na Trösterových návrzích. Skalického kostýmy se snaží o zdobnost a dobovou věrohodnost, zároveň ale plisování zjednodušuje jen na černé linky na bílém podkladě. I to si myslím nepomáhá pohádkovému vyznění celé inscenace jako celku.

I když se s Trösterovým řešením neztotožňuji po umělecké stránce, řešení prostoru je ve výsledku založeno na podobných principech, jako využívám já. I zde je využito monumentálních dekorací v kontrastu s těmi více intimními, nebo centrální umístění dekorací pro podpoření dojmu monumentálnosti. Otázkou je, zda byla celá scéna na točně. V tom případě by mohly přestavby takto mohutných dekorací narušit celý děj opery a volila bych raději variantu pojízdných vozů.

## 4. Vlastní scénografické řešení opery Aida

### 4.1 Průběh práce

Vzhledem k letos připravovanému Pražskému quadriennale a vzhledem k letošnímu padesátému výročí úmrtí Františka Trösterera bylo studentům téma bakalářské práce, konkrétně titul opery, přidělen. Studenti všech ročníků katedry po celý akademický rok pracovali na titulech, které měl za svého života možnost zpracovávat i František Tröster. Výsledkem půlroční práce byla výstava, která měla být porovnáním, kam se scénografie může během několika desetiletí vyvinout jak po výtvarné, tak i po technické stránce a jak se s konkrétními tituly poperou studenti scénografie.

To že mi byl titul a tím i téma mé bakalářské práce přiděleno, mělo na mou další roční práci velký vliv. Osobně bych si tuto operu pro bakalářskou práci nevybrala. Aidu jsem měla spojenou s její muzikálovou verzí, spoustou barevných kostýmů a jistou mírou nevkusu, s tanečnicemi v extrémně krátkých sukních a se sboristy v nesprávně použitých faraonských korunách. Zároveň jsem v prvních týdnech mé práce získala pocit, že se všeobecně ví, jak se má tato opera dělat, že existuje nějaký "recept" na to, jak ji správně inscenovat. Aida je, až na výjimky, ve všech případech zpracovávána celkem klasicky, aniž by byl divák připraven o velkolepou, výpravnou a hlavně egyptskou podívanou. Mezi pedagogy převládá názor, že pojetí Aidy by mělo být monumentální a stálou diskuzi vyvolává otázka, zda se lze při jejím inscenování naprosto oprostít od starověkého Egypta.

Vzhledem k těmto okolnostem jsem se už v úplném počátku práce vydala špatným směrem. Upnula jsem se na to, že má Aida nebude monumentální a rozhodně nebude zasazená, ať už ve scénografii nebo v kostýmech, do prostředí starověkého Egypta. V žádném případě jsem nechtěla, aby se nosným prvkem na celé opeře stala estetická stránka. Těmito myšlenkami na úplném počátku práce jsem celý proces vzniku scénografie zpomalila a ztratila potřebný čas. V libretu a hudbě jsem si začala hledat témata, která mě zajímají a na kterých bych si já chtěla vystavět nejen svou scénografii, ale celou inscenaci. Mým cílem se stalo najít hlubší myšlenku, než je válečný konflikt Etiopie a Egypta a vnitřní konflikt ženy milující svou vlast i

válečného nepřítele. Toto zaujetí mi však nevydrželo dlouho. Pomalu jsem začala přicházet na zásadní věc. Aida je ať chceme nebo ne s Egyptem neodmyslitelně spjatá a její inscenování je na využití znalostí, které o Egyptě máme, závislá. Že by této opeře spíš uškodilo, snažit se Egypt nevyužít, nebo dokonce zapřít, jako jsem já měla v počátku v plánu.

## 4.2 Téma

Egypt, zobrazený jako civilizovaná kultura, a barbarská Ethiope jsou ve válečném stavu. Aida, dcera ethiopského krále, je otrokyně na egyptském dvoře krále Ramfise. Amneris, egyptská princezna, je zamilovaná do vojevůdce Radamese, který ale miluje Aidu. Radames je za prozrazení vojenského tajemství odsouzen za pohřbení zaživa v podzemní hrobce. Aida, která se rozhodla zemřít společně Radamem se ukryje v hrobce. Společně zde umírají.

Aidiným hlavním tématem je bezvýchodné postavení mezi otcem a milencem, hledání útočiště v bezvýchodném postavení, zmatek a úzkost. Radamovo vítězství je zároveň smrtí pro jejího otce. „*Pro koho to pláču? Za koho se modlím? Jaká síla mě k němu poutá! Musím ho milovat a přitom je to nepřítel! Cizinec!*”<sup>60</sup> Toto dilema a rozpolcenost mezi láskou k otci a milenci je čitelné nejen z Aidiných slov, ale i z vývoje hudby, její vnitřní zmatek a rozpor, který nedovede ovládat končí prosbou k bohům. Všechny tyto proměny jejích emocí jsou zároveň proměnami v Aidině hudebním motivu.<sup>61</sup>

Aidin monolog se, stejně jako úplně závěrečný výstup, pohybuje na úrovni naprosto osobních myšlenek a osobních citů a stavů. Tyto intimní situace, které jsou v kontrastu se sborovými monumentálními výstupy jsou to, co mě na Aidě po hudební stránce zaujalo asi nejvíce. Vyplývají naprosto přesně z konkrétní situace a povyšují tento princip na důležitý a platný pro celé naše chápání opery.

Svět, ve kterém já Aidu chápu není rozhodně svět dnešní, ale ani si nemyslím, že by se měl inscenátor snažit přenést diváka do realistického starověkého Egypta, i když je s touto operou neodmyslitelně spjatý. Starověký

---

<sup>60</sup> G. Verdi, Aida, 1. jednání, 1. scéna, překlad Marie Kronbergerová, 2005

<sup>61</sup> 19. století v hudbě, Josef Bachtík, str. 104-105

Egypt je pro mě zvláštní, nepředstavitelný svět, který známe vlastně jen z dochovaných reliéfů, soch a maleb. Specifické je právě pro starověký Egypt to, že je naprosto ojedinělou a vyspělou kulturou, která se na světě v podstatě z ničeho nic objevila, trvala, a po jejím zániku nám zůstaly jen památky neskutečného rozsahu. Nic takového se později v dějinách lidstva už nikdy neopakovalo. Egypťská kultura byla vyspělá a fungující zcela samostatně. A tak vnímám já svět, ve kterém se pro mě dnes a tady Aida odehrává. Úplně samostatný svět uprostřed našeho všedního každodenního světa, který má svou ojedinělou estetiku, do kterého se můžeme na tři hodiny přenést a během prvních pár chvil ho pochopit a přijmout se všemi jeho pravidly. Zároveň jsem dospěla během své práce k závěru, že Aidu není možno od Egypta odtrhnout, protože sám Egypt je jedním z jejích témat.

Prvním tématem, které je pro Aidu velmi zásadní je téma lásky. Láska se v Aidě vyskytuje ve vícero podobách. Je to láska k vlasti a láska k muži či ženě. Láska partnerská, versus láska politická a mateřská. To, že v tuto chvíli a na tomto místě je pro Aidu láska k muži zásadnějším a důležitějším tématem, než láska k vlasti (kterou si ale také silně uvědomuje) ji nevyčítám a naprosto respektuji. To právě díky tomu, že se ocitáme ve světě, kde nelze uplatňovat naše zaběhlá pravidla. Láska dvou milujících lidí se zde stává mnohem závažnějším problémem, než boje a nepokoje.

Nejen Aida se ocitá v dramatické situaci. I Radames stojí před volbou mezi šťastným životem s Aidou a mezi železnými zákony státu, které ho svazují. Sám Amonasro je vystaven volbě mezi štěstím jeho vlastní dcery a zákonem a potrestáním viníka a vlastizrádce. Před stejnou volbou stojí i královská dcera Amneris. Volba je tedy podle mě dalším velmi důležitým tématem této opery.

Dalším tématem, které v Aidě vidím je touha. Každá z hlavních postav po něčem touží. Pro Amneris je to muž, stejně jako pro Aidu, která ale spolu s tím touží po svobodě - její vlastní i celého jejího národa. Radamovou touhou je být vojevůdcem a Aidiným partnerem. Každou z postav zároveň svazuje určitá povinnost, ať už k rodině nebo národu a zákonům.

Tato témata v Aide vytvářejí na pozadí přesvědčivě a realisticky vykreslené společnosti pohádkovou fantazii. I proto se domnívám, že není

vhodné děj opery vytrhnout z prostředí starověkého exotického prostředí a zasadit ho do dnešní doby. Využití egyptské kultury a estetiky v tomto případě napomáhá docílit až pohádkového dojmu.

Ve chvíli, kdy jsem si uvědomila důležitost Egypta pro inscenování Aidy, stala se dalším pro mně důležitým tématem smrt, konkrétně smrt právě ve starověkém Egyptě. Smrtí celá opera končí. Já ale konec nechápu jako tragický a smutný. Právě naopak, vzhledem k tomu, že ve starověkém Egyptě po smrti nastává život nový, posmrtný. Pro Aidu a Radama je tedy jejich smrt vykoupením a nadějí a možností strávit posmrtný život spolu. I přes to, že je Radames na konci společně s Aidou pohřben za živa, hudba je v tuto chvíli nejlyričtější a nejkrásnější z celé opery.

V hudbě, která mi na prvních několika posledech přišla až moc oslavná a oficiální jsem si ale časem oblíbila některé pasáže, konkrétně ty, které jsou určeny pro taneční výstupy a ty, kde neslyšíme zpívat masy sboristů ale právě naopak jen jednoho, nebo dva sólisty v dialogu. Přemýšlela jsem čím to je, že mě zaujaly právě tyto pasáže. Tato hudba je na rozdíl od monumentálních pasáží, jako je třeba vítězný pochod, velmi intimní. Uvědomila jsem si, že tato intimnost uprostřed monumentality by se mohla projevit i v mém uvažování o prostoru.

### **První dějství**

První scéna prvního jednání, se odehrává v královském paláci. Prostor paláce musí být řešený tak, aby v něm bylo možné odehrát intimní dialog mezi milostným trojúhelníkem Aidy, Amneris a Radama a zároveň aby byl vhodný pro příchod Faraona společně s kněžími a vojskem v druhé polovině obrazu.

Prostor paláce tvořím naddimenzovanými stěnami, které se směrem do středu sbíhají a směrem nahoru rozbíhají. Pro toto řešení mi bylo inspirací více egyptských motivů a tvarosloví. Zlaté stěny mohou evokovat dojem paláce. Zároveň díky tomu, že nejsou rovné ale jejich povrch je mačkaný, působí dojmem skalního prostoru. Z chrámu se tedy stává zlatá hrobka a to i vzhledem k sešikmení a velikosti stěn, jejichž konec nikdy nevidíme. Tvarem, který vzniká mezi zadními dvěma stěnami odkazují k tvarosloví egyptské mastaby. Využívám zde falešnou perspektivu k upoutání pozornosti do centra prostoru, odkud jsou



Obr. č. 25, scénický návrh, královský palác

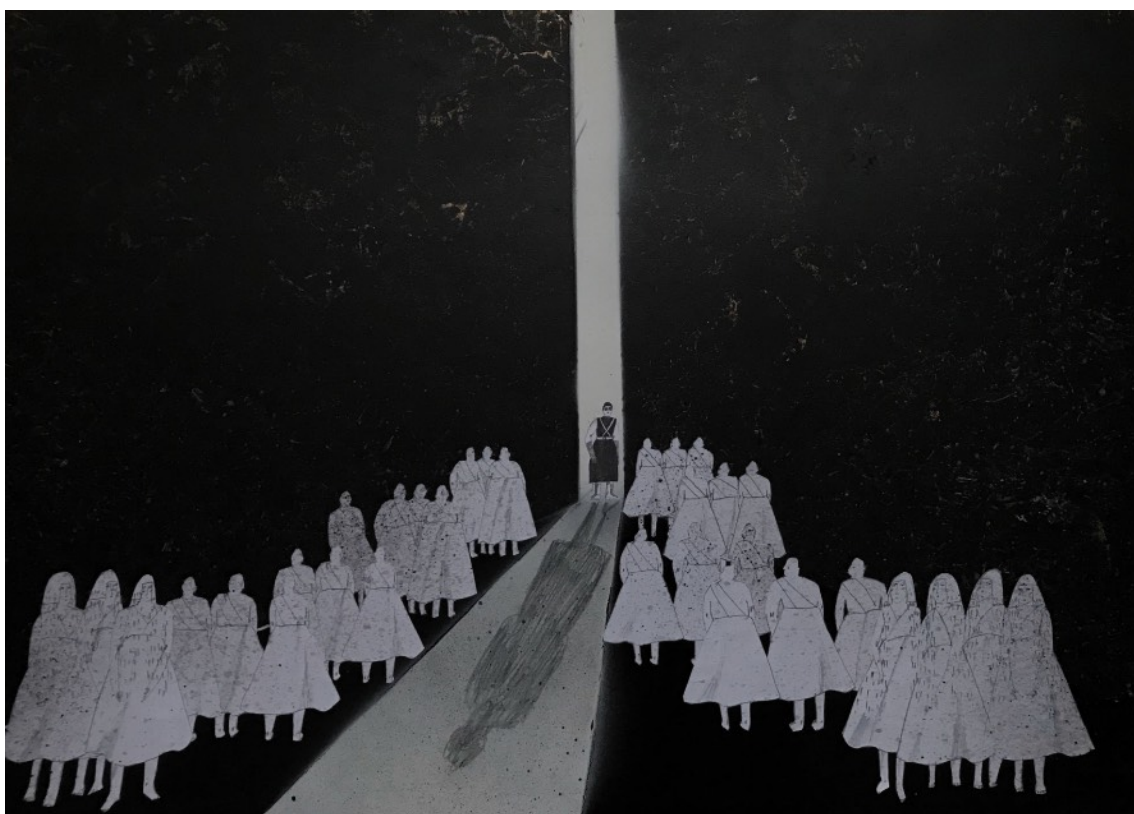


Obr. č. 26, scénický návrh, královský palác

řešeny nástupy hlavních postav. Nástupy je v tomto prostoru možné řešit jak centrálně, zezadu přes střed scény (pro sólisty a hlavně členy královské rodiny) tak i z bočních průvanů (pro rychlé nástupy skupin sboristů), nebo ihned z pozaportálu. Stěny jsou vysoké tak, aby jejich vrchní hrana nebyla divákem vidět a působily tak nekonečným dojmem. Stěny jsem původně chtěla vyrábět z kovové rámové konstrukce na vozech a jejich povrchu docílit mačkaným plechem se zlatou povrchovou úpravou a černou patinou. Plech jsem chtěla využít i kvůli práci se zvukem, kterou tento materiál umožňuje. Bohužel by takto vyrobená konstrukce v mnou zamýšlených rozměrech byla velmi náročná na výrobu a díky své váze i na stavbu. Rozhodla jsem se proto zanechat kovovou rámovou konstrukci, která je pro upevnění na vůz vhodnější než dřevěná, ale změnit technologii výroby zlatých stěn. Nejlepším řešením se nakonec ukázala volba překližky s povrchovou úpravou tvořenou kaširovaným papírem.

Pro mě samotnou je při přemýšlení nad prostorem k jakémukoliv textu vždy velmi zásadní řešení podlahy - ať už jde o materiál, barevnost nebo terén. Každý materiál a barva nese jiný význam, ale i mění chůzi a pohyb herců v prostoru. Od začátku jsem si pohrávala s myšlenkou Nilu, vodní hladiny a zrcadlení. V hladině egyptského Nilu se zrcadlí okolní krajina a vytváří krásné optické efekty, jako by krajina pokračovala dále po vodní hladině. Pro egyptskou kulturu je Nil také velmi podstatný z hlediska posmrtného života a pohřebních rituálů. Proto jsem volila pro podlahu lesklý povrch. Černou barvu jsem zvolila pro stylizaci vodní hladiny, ale také pro podpoření efektu hloubky celého prostoru. Celou podlahu jsem původně zamýšlela položit na šikmu se sklonem 2%. Nakonec jsem ale od šikmy ustoupila kvůli přestavbám a baletním číslům tanečníků. Na podlaze se mi povedlo docílit zrcadlení celé scénografie, působí tak dojmem nekonečnosti a toho, co je tady a co může přijít v posmrtném životě. Celý prostor pak působí jako jedna velká zlatá klec. Zlatou plochu vidíme ze všech stran. Stěny, jejichž konec směrem nahoru pro jejich výšku nevidíme a směrem dolů se rozplývají v zrcadlící se ploše podlahy působí nekonečně. Celá dekorace prvního obrazu je umístěna na vozech a velká tak, aby šla uschovat po zbytek opery na bočních stranách jeviště. Díky tomu si zanechávám volný prostor v tazích pro další proměny, které ve své scénografii využívám.

Možnost zrcadlení podlahy se snažím co nejvíce využívat i v kombinaci se svícením a kostýmy. V druhém obraze odehrávajícím se v egyptském chrámu vpouštím na scénu mezerou mezi kulisami jen úzký pruh světla. Odkazuji tím na starověké egyptské chrámy, které měly ve stropěch otvory, kterými do vnitřních prostor vnikal úzký pruh světla osvětlující prostory chrámu. Tento úzký zdroj světla dopadá na lesklou plochu podlahy a na kostýmy kněží, které mají do paruk vpletené lesklé plošky, odrážející světlo. Společně s mačkaným povrchem stěn kulis bych v tomto dějství ráda docílila mihotavého odražení světla od podlahy, kulis a paruk kněží. Stěny zde mají černou barvu, povrch je ale stejný jako v předchozím obraze. Tyto stěny, jsou zavěšeny v tazích, tudíž může proměna mezi prvním a druhým obrazem proběhnout rychle. Druhé dějství



Obr. č. 27, scénický návrh, Vulkánův chrám v Memfidě

## Druhé dějství

První obraz druhého jednání je velmi intimním dialogem mezi Aidou a Amneris. Rozhodla jsem se proto i scénu pro tento obraz vytvořit tak, aby podpořila intimnost situace. Zároveň je díky tomuto řešení možné paralelně s



děním na scéně připravit proměnu scénografie pro následující Triumfální pochod. Celé jeviště uzavírám zlatou stěnou umístěnou v jednom z prvních tahů. Mezi orchestřištěm a zlatou stěnou vytvářím stísněný prostor, soukromější a menší než v hudebně monumentálních situacích. Protože jde o prostor představující komnatu královské dcery, doplňuji celý obraz průsvitnou, splývavou látkou, která lehce zakrývá zlatou stěnu.



Obr. č. 28, scénický návrh, Amneridina komnata

V následujícím obraze, nejvelkolepějším ze všech, pracuji s měřítkem podobně, jako s ním pracoval Tröster. Já ale nevyužívám měřítko egyptských motivů a jejich fragmentů. S měřítkem pracuji vzhledem k samotným postavám. Ramfise a Amneris v jejich už tak tvarově stylizovaném kostýmu stavím na podstavce symbolizující trůny. Postavy jsou díky umístění na podstavec vyšší než všechny ostatní - zdůrazňuji tak jejich důležitost a podtrhuji jejich majestátní siluety. Sbory kněžích, vojáků, otroků a egyptských obyvatel tak nezabráňují pohledu na dva členy královské rodiny. Podstavce pro Amneris a Faraona zakončují šikmu, která je prostorem pro sbory kněžích, kněžky a otrokyně. Společně s královskou dvojicí tak sledují celý pochod z

nadhledu. V zadní části jeviště za šikmou je v tahu zavěšená kulisa ve tvaru “klínu”, který je negativem prostoru mezi sešikmenými stěnami z úplně prvního obrazu opery. Ten má opět zlatou barvu a povrchovou úpravu jako všechny dosud využívané dekorace. Příchod vojska v čele s Radamem a zajatých Etiopanů je řešen zpoza centrální kulisy ve tvaru klínu.



Obr. č. 29, scénický návrh, triumfální pochod

### Třetí dějství

Pro scénu prvního obrazu třetího jednání využívám šikmu a zlaté pozadí z předchozího výjevu. Šikma společně s druhou šikmou stejných rozměrů, která je do této chvíle uschována na zadním jevišti, jsou na scéně umístěny tak, aby tvořily terén připomínající břeh Nilu. Stěna, která je dělená uprostřed, umožňovala v předchozím obraze nástupy sboristů zpoza šikmy. Nyní otvor slouží pro odchody a představuje vstup do chrámu. Vytvořený terén, který dosahuje v nejvyšším bodě jednoho metru je ideálním prostorem pro Amonasrovo nenápadné pozorování dění zpovzdálí. Šikmy jsou lehce přemístitelné díky kolečkům. Ty též umožňují rychlou proměnu z obrazu triumfálního pochodu ve scénu představující břeh Nilu.



Obr. č. 30, scénický návrh, břeh Nilu

### **Čtvrté dějství**

Celé čtvrté dějství jsem se rozhodla odehrát v jednom prostoru. Z prostředí Nilu se tedy místo v královském paláci ocitáme rovnou v chrámu. Zde se odehrává Radamův soud. Prostor chrámu máme s kněžími spojený už od začátku celé opery, kdy se zde odehrává slavnostní ceremoniál. Opět se tedy ocitáme mezi černými stěnami s úzkým průchodem na scénu v zadní části jeviště, kterým na konci situace odchází všichni kněží a kněžky a Radames na scéně zůstává zcela sám.

Pro závěrečný výstup celé opery nechávám prostor beze změny, jen zadní průchod uzavírám stěnou na voze. Ta je nižší než okolní dvě stěny, nahoře je pochozí a opatřena zábradlím. Tím vytvářím dojem dvojího jeviště. V dolní části černá, uzavřená skalní kobka, ve které spolu Radames a Aida umírají. V horní části vzniká prostor pro Amneris, jejíž árie ukončuje celou operu.



Obr. č. 31, scénický návrh, hrobka



Obr. č. 32, scénický návrh, hrobka

## 4.4 Kostým

Při práci na kostýmech pro mě byla - stejně jako ve scénografii - důležitá hra siluet, tvarů a materiálů, které vycházejí z egyptského tvarosloví a historie. Svou práci jsem začala podrobným studováním egyptských maleb, reliéfů a soch. Z těch jsem se pokoušela vyčíst, pro kterou ze společenských tříd je typický jaký oděv. Velkou inspirací mi byl i současný oděv a odívání v minulém století, v němž se autoři inspirovali egyptskou estetikou, a principy, které oni využili při práci s touto kulturou. Pomocí při mé počáteční práci mi byla kniha ze série Dějiny odívání od Ludmily Kybalové. Mým cílem nebylo dokonale pochopit a následně zkopírovat egyptské odívání nebo dosáhnout historické přesnosti. Naopak jsem se snažila pochopit, co je pro něj typické, využít jeho principy a ty pak dále stylizovat do formy vyhovující celému tvaru inscenace. Cílem mé práce nebylo představit na jevišti stylizovaný egyptský oděv, spíše se Egyptem inspirovat, a vytvořit absolutně nezávislý celek, který je schopen vyvolat dojem Egypta. Stejně tak by měla fungovat má scénografie: Egypt jako samostatný svět s neopakující se estetikou a pravidly. To, že se jedná o zasazení do Egypta se stane zřejmým až z kontextu kostýmů, scénografie a děje libreta jako celku. Jak už jsem zmiňovala výše, Egypt je pro mě v rámci historie lidstva něčím velmi ojedinělým. Má velmi specifická a jasně daná pravidla co se odívání, architektury ale i společenského a třídního života týče. I přes tisíce let dlouhou propast je oděvní kultura starověkého Egypta velmi blízká dnešnímu odívání. Egypt je první kulturou, ve které byl oděv vědomě dořešenou součástí kultury.<sup>62</sup>

V kostýmu pro mě byla důležitá přesnost tvaru a siluety, které jsem dala přednost před detailem, stejně tak, jako měl přednost pro starověké Egyptany. Zabývala jsem se siluetou jedinců - sólistů, u kterých jsem se snažila sdělit důležitost a postavení dané postavy. Jinak jsem uvažovala u kostýmů sboristů, který funguje jako silueta celku dohromady. Skupiny sboristů jsou v Aidě skupinou jednotlivců stejného postavení a společenské role. V tom je kostým sboristů v Aidě velmi specifický. I ve starověkém Egyptě byl např. oděv vojáků a kněžích pro všechny v dané společenské skupině stejný. Oproti nim pak stojí sólisti jako samostatní jedinci.

---

<sup>62</sup> Dějiny odívání, Starověk, Ludmila Kybalová, str. 38-39

Myslím, že vzhledem k tomu že jde o operu, je v kostýmu velmi důležité přesně vystihnout charakter a postavení dané postavy tak, aby divák co nejrychleji a nejpresněji pochopil jakou funkci daná postava v ději má. Divák je do příběhu zasazen přímo, bez možnosti ujasnit si vztahy mezi postavami a další okolnosti se dozvídá až s dějem opery. Dále zde podle mě není prostor pro charakteristiky postav jako jedinců a jejich charakterů, jako např. u činohry, ale právě pro charakteristiku postavy jako vládce, otroka, chudého, bohatého, hodného, zlého. Popsala bych to jako rozdíl charakteristiky vnitřní, která nejlépe vystihne vlastnosti a charakteristiky vnější, která divákovi pomůže pochopit postavení, důležitost a úlohu dané postavy. I vzhledem k nevyhnutelné uniformitě sboristů, kteří nejsou skupinou jednotlivců ale skupinou lidí stejného postavení a stejné funkce, např. voják, otrok, jsem uvažovala nad kostýmem tímto směrem.

Důležitým principem, který Verdi využívá v hudbě, je střídání monumentálních a naopak velmi intimních scén. Tento princip využívám nejen ve scénografii ale i v kostýmu. Siluetou i materiálem velkolepý kostým krále a jeho dcery Amneris, který uměle vytváří nepřehlédnutelnou siluetu. K tomu v kontrastu jemný kostým amneridínských společnic oděných do jemné, lehce průsvitné látky naprosto respektující tvar ženského těla.

### **Aida a otrokyňe**

Kostým Aidy je společný s kostýmem otrokyň. Jediný prvek, kterým ji odlišuji od uniformně oblečených otrokyň, je - místo černé paruky s ofinou - turban omotaný kolem hlavy. Stejně turbany oblékám i ethiopským ženám. Dávám tak najevo její příslušnost k jiné národnosti, která má také svůj oděv pojatý jako celek, pro který jsou typická určitá pravidla. Stejně jako ostatní je i otrokyně Aida bosá.

Pro kostým otrokyní, které jsou spíše společnicemi Amneris než pouhými otrokyněmi, jsem se inspirovala staroegyptským ženským oděvem meses. Ten se vyráběl z ručně plisované a tudíž pružné látky, těsně obepínal tělo a byl dlouhý ke kotníkům.<sup>63</sup> I můj kostým služebnic je přiléhavý, z jemně plisované světlé látky. Rukávy a stojáček zahalují celou postavu. Na malbě z

---

<sup>63</sup> Dějiny odívání, Starověk, Ludmila Kybalová, str. 51



Obr. č. 33, kostýmní návrh, otrokyně



Obr. č. 34, kostýmní návrh, Aida

hrobu Nabamona a Ipuki v Thébách jsou služebné vznešených dam zobrazeny nahé, s tenkým bederním pásem. I přes to, že služebné zahalují, a to včetně krku a rukou, si díky jemné průhlednosti látky (která ale díky plisování neodhalí mnoho) drží kostým určitou tajemnost. Na hlavách mají typické egyptské paruky z černých vlasů s ofinou. Stejným oděvem a parukami jsem chtěla vytvořit uniformnost jedné, z několika v Aidě se objevujících, skupin sboristů.



Obr. č. 35, kostýmní návrh, Král



Obr. č. 36, kostýmní návrh, Amneris

Centrální pozornost tak může zůstat neupřena Amneris, kolem které se pohybuje několik stejně oděných žen.

### **Amneris a král**

Amneris je královskou dcerou a stejně jako jejího otce, egyptského faraona, ji oblékám do zlatého plisovaného oděvu, který drží formu. Amneris má sukni podpořenou spodnicí. Přes holá ramena jí padá též plisovaný plášť, který vzadu pokračuje do vlečky. Stejně jako jejím společnícím i jí dávám paruku s typickou ofinou. Její vlasy jsou ale delší a kadeřené do pravidelných vln. Na hlavě má posazenou zlatou zdobenou čepičku, ze které vpředu ční zlatá kobra, která je v egyptské mytologii symbolem moci a objevuje se na faraonské koruně. Na uších má zlaté náušnice sahající až k prsům. Na nich je motiv orla, který ve starověkém Egyptě symbolizuje sílu a odvahu.<sup>64</sup> Zároveň je jedním z nejtypičtějších egyptských symbolů. Její líčení je podle egyptského vzoru výrazné, zvláště zvýraznění tvaru očí černou linkou.

<sup>64</sup> <http://www.starovekyegypt.net/egyptane-a-magie/egyptska-magie-a-ptaci.php>



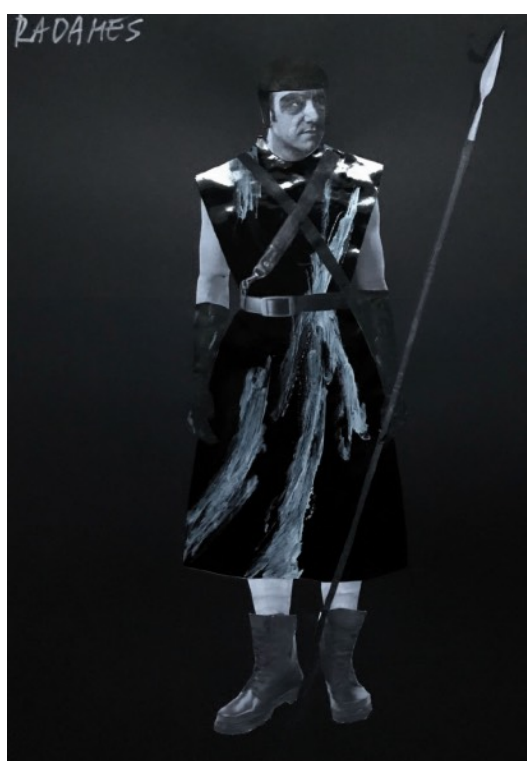
Amneris a král jsou v siluetě nejvýraznějšími postavami. Stejně tak materiál, který používám na jejich kostým, dává najevo, že jde o postavy vznešeného původu. Král je též oblečen do suknice podpořené spodnicí, která díky tomu drží pevný tvar. Vepředu je doplněna o uzel, ze kterého přepadává další vrstva plisované látky. Ta připomíná roušku, nejzákladnější egyptský mužský oděv. Hrudník zůstává holý, přes ruce a sukni má k zemi sahající kabát. Stejně jako Amneris má jeho kostým siluetu písmene A. Součástí kostýmu je koruna vycházející z červené egyptské koruny. Zde je též zlatá. Kostým královské dvojice je tedy celý veden ve zlaté barvě a je doplněn o pokrývku hlavy, která opticky postavu prodlužuje a dovoluje díky ní vyčnívat nad ostatní postavy.

### **Radames a vojsko**

Egyptští vojáci jsou jednou ze skupin sboristů, která funguje jako celek a ne jako charakteristika jedinců. Pomocí kostýmu jsem u nich chtěla docílit dojmu síly a vyvolat respekt. Na egyptských malbách a reliéfech jsou bojující muži velmi často zobrazováni bosí, pouze v roušce, s kopím a lukem. To mě inspirovalo ke krátkému šatovému oděvu bez rukávů. Důležité je použití odpovídajícího materiálu. Stejně jako u kněží a kněžek jde o lesklý potažený materiál, který pomáhá vytvořit požadovanou siluetu postavy. Přes tento oděv vojákům upínám kožený pásek, který známe z nám dobově bližších uniforem. Vojákům na hlavu umísťuji helmy, které svým tvarem vychází z egyptského účesu. Ten ve formě helmy podporuje jejich vážnost. Na nohou mají jako jediní obuv a to vojenské kanady, které známe ze současnosti. Ráda bych využila efektu těžkého kroku ve vojenských kanadách, když se budou vojáci pohybovat po jevišti "jako jeden muž". Jako nástroj moci jim nechávám kopí, které využívala staroegyptská vojska a nesnažím se je nahradit současnými zbraněmi. Domnívám se, že kopí, se kterým jde pracovat i v rámci dramatické situace (např. i ne velké množství vojáků s kopím vedle sebe dokáže vytvořit zábranu nebo práce s kopím až choreografická) působí pro diváka mnohem uvěřitelněji než velká zbraň, ze které se ale za celou dobu nevystřelí. Celý kostým je doplněn líčením očí, které jsou zvýrazněny černou barvou přes celé víčko i pod ním. Radama odlišuji jako vojevůdce oděvem delším až v délce ke kolenům a dvojitým křížením koženého pásku.



Obr. č. 37, kostýmní návrh, vojsko



Obr. č. 38, kostýmní návrh, Radames

### **Ramfis a kněží**

U kostýmu velekněze Ramfise a kněží jsem se nejvíce ze všech mých kostýmu v Aidě inspirovala odíváním starověkého Egypta. Na obrazových materiálech pocházejících z tohoto období jsem si všimla opakujícího se motivu kněží. Že jde o kněze je patrné podle leopardí kožešiny, která byla výsadou právě egyptských kněží. Jejich typickým oděvem je bílá rouška či suknice, delší než u obyčejného pracujícího lidu. Tuto suknicu používám v



Obr. č. 39, kostýmní návrh, kněží



Obr. č. 41, kostýmní návrh, kněžky

kombinaci s potaženým lesklým, uměle vypadajícím materiálem, stejně jako u všech oblékaných skupin zastupujících egyptskou civilizaci. Suknice není splývavá a nerespektuje přirozený tvar těla, ale naopak drží požadovanou širokou siluetu. Bílou barvu používám jako symbol čistoty a duševní síly u kněžích, naopak u vojáků, kteří prezentují fyzickou sílu, používám do kontrastu barvu černou. Na několika malbách byli kněží zobrazeni zcela bez vlasů a paruk. Vzhledem k tomu že pokrývky hlavy hrají u každé skupiny sboristů a u sólistů velkou roli, využila jsem tohoto faktu ve svém kostýmu. Faraon a Amneris mají do výšky čnějící koruny, vojsko pevné helmy a Ethiopiané turbany. Velekněze Ramfise odděluji na rozdíl od uniformního kostýmu kněžích, kteří



Obr. č. 40, kostýmní návrh, Ramfis

mají přes holý hrudník přepásání přes jedno rameno, přepásáním přes obě ramena. Stejně jako vojáci a otrokyně jsou kněží a kněžky bosí.

Kostým kněžek vychází z oděvu kněžích, jen je upraven do podoby šatů zahalujících hrudník. Na rozdíl od kněžích jim ponechávám egyptizující paruky, které mají bílou barvu, stejně jako jejich kostým. Do paruky jsou podle vzoru paruk egyptských kněžek zapleteny korálky, které jsou schopné odrazit světlo a v tajemném prostoru chrámu s minimem osvětlení odráží na lesklých stěnách a podlaze mihotavá světýlka. Tyto korálky jsou na paruku naplétány ve šnůrách, které visí podél těla a končí ve stejné délce jako jejich suknice.

### **Amonasro a Etiopané**

U Etiopanů bylo mým záměrem tuto skupinu od Egyptanů vizuálně naprosto oddělit. Etiopské zajatce bych ráda zastoupila všemi věkovými skupinami mužů a žen, od dětí až po starce. V jejich čele je etiopský král a otec Aidy, Amonasro. Ženy a dívky mají kolem hlavy omotaný velký šátek do tvaru turbanu. Inspirací mi zde byly oděvy afrických kmenů. Všechny postavy, nebo skupiny sboristů, jejichž kostým má vyjadřovat moc, jsou oděny do materiálů, které jsou na první pohled umělé a lesklé a svými vlastnostmi



Obr. č. 42, kostýmní návrh, Amonasro



Obr. č. 43, kostýmní návrh, Ethiopiané

podporují siluetu kostýmu. U etiopských zajatců jsem pracovala zcela opačně. Jejich oděv je z látek přírodních, volně visících, které nedrží pevný tvar a siluetu. I barevnost pojmám v přírodních zemitých odstínech hnědé, zelené a cihlové. Naopak od skupin sboristů zastupujících egyptskou kulturu, skupina Ethiopianů je ve své siluetě a barevnosti velmi různorodá. Ani Amonasro jako král z celé skupiny nevyčnívá tak výrazně, jako egyptská královská dvojice.

Jejich různorodé kostýmy propojují líčením, inspirovaným též africkými kmeny. S bílým motivem na obličejích se z různorodé skupiny lidí stává kompaktní celek zastupující svou kulturu. Mým cílem bylo, aby Etiopané vypadali v egyptském prostředí mezi zlatými stěnami, na lesklé podlaze a vůbec mezi Egypt'any jako cizí prvek. Rozhodně bych je nechtěla ponížit na méně hodnotnou a nevyspělou barbarskou civilizaci, jen jsem chtěla v kostýmu vyjádřit naprostou odlišnost těchto dvou kultur.

## Závěr

Verdiho *Aida* je dodnes jednou z jeho nejznámějších oper. V první části práce jsem se věnovala jejímu prvnímu uvedení v Káhiře a tomu, co této premiéře předcházelo. Velmi zajímavou prací pro mě byl sběr informací o kontextu vzniku díla, neboť ho považuji za velmi zásadní pro celé vnímání opery. Věnuji se zde egyptomanii v době vzniku opery. Díky této kapitole jsem si uvědomila důležitost znalostí o starověkém Egyptě a nezbytnost jejich využití při práci s *Aidou*. Díky Napoleonovým cestám do Egypta musel mít pro člověka 19. století Egypt, jeho kultura a památky naprosto jiný význam, než jaký má dnes pro nás. Člověk té doby musel být archeologickými nálezy do té doby nevídaných rozměru velmi okouzlen. Myslím, že je to hlavní důvod, proč mohla mít *Aida* s exotickým námětem v době uvedení takový úspěch. Předpokládám, že kdybych se této problematice věnovala při své práci dříve a měla tyto vědomosti již na začátku procesu práce, přistupovala bych k opeře odlišně. Myslím, že by se lišilo i mé výsledné řešení scény a kostýmů.

Další část kapitoly je věnovaná českému umění z období 19. a 20. století, na které egyptské umění a jeho obliba měla vliv. Překvapilo mě, kolik uměleckých památek s egyptským námětem, nebo motivem je kolem nás. Zajímavé také bylo uvědomit si, jak k těmto motivům umělci přistupovali a jaký pro ně měly význam.

V následující kapitole jsem popsala prostředky, které využil při inscenování *Aidy* v roce 1957 František Tröster. Popisuji zde jendotlivé proměny scény. Celá má práce je výsledkem sběru fotografií z inscenace, dobových kritik a dalších dokumentů týkajících se tohoto konkrétního nastudování.

V poslední kapitole své práce jsem popsala svůj pohled na operu. Věnovala jsem se tématům, která jsou pro mě pro práci s touto operou zásadní a popsala své vlastní scénické a kostýmní řešení opery. Poprvé během mého studia scénografie jsem měla možnost pracovat místo s dramatickým textem s operním libretem. Uvědomila jsem si, že je nutné k přemýšlení o opeře a jejímu výtvarnému zpracování přistupovat naprosto odlišně, než jsem byla doposud zvyklá z činoherních inscenací. O to náročnější pro mě byl celý proces, vzhledem k tomu, že jsem měla možnost se s operou setkat poprvé až při své

závěrečné práci. Při psaní své bakalářské práce jsem měla možnost si ujasnit myšlenky a názor na celou operu. Zároveň jsem dospěla k závěru, že Aida v dnešní době už nemůže v divákovi vyvolat ty samé emoce, které vyvolávala v divákovi 19. století, neboť i na starověký Egypt se dnes díváme jinak, než divák té doby. Verdiho hudba ale bude okouzlovat diváka stejně tak i dnes, jen téma opery a egyptské prvky na jevišti už v dnešní době nezasáhnou diváka natolik, jako mohly zasáhnout diváka za Verdiho života.



## Seznam obrázků

Obr. č. 1, 1. jednání, 1. scéna

Giuseppe Verdi, Aida, Národní divadlo, sezona 2005/2006

Obr. č. 2, 1. jednání, 2. scéna

Giuseppe Verdi, Aida, Národní divadlo, sezona 2005/2006

Obr. č. 3, 2. jednání, 1. scéna

Giuseppe Verdi, Aida, Národní divadlo, sezona 2005/2006

Obr. č. 4, 2. jednání, 2. scéna

Giuseppe Verdi, Aida, Národní divadlo, sezona 2005/2006

Obr. č. 5, Josip Plečnik, Mrákotínský obelisk

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Praha%2C\\_obelisk\\_na\\_Hrad%C4%9B\\_%285%29.jpg/800px-Praha%2C\\_obelisk\\_na\\_Hrad%C4%9B\\_%285%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Praha%2C_obelisk_na_Hrad%C4%9B_%285%29.jpg/800px-Praha%2C_obelisk_na_Hrad%C4%9B_%285%29.jpg)

Obr. č. 6, Pavilon českých papírníků, Rudolf Koukola

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Pavilon\\_ceskych\\_papirnikuv.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Pavilon_ceskych_papirnikuv.jpg)

Obr. č. 7, Cesta ticha, František Kupka

<https://www.artplus.cz/uploads/articleGallery/1841/2.png>

Obr. č. 8, Bílkova vila, František Bílek

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/B%C3%ADlkova\\_vila\\_%2804%29.jpg/1280px-B%C3%ADlkova\\_vila\\_%2804%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/B%C3%ADlkova_vila_%2804%29.jpg/1280px-B%C3%ADlkova_vila_%2804%29.jpg)

Obr. č. 9, scénický návrh Františka Tröstra, Vulkánův chrám v Memfidě

Jiří Hilmera, František Tröster, 1989, str. 143

Obr. č. 10, fotografie scény, Vulkánův chrám v Memfidě  
archiv ND

Obr. č. 11, fotografie scény, Amneridina komnata  
archiv ND

Obr. č. 12, fotografie scény, Triumfální pochod  
archiv ND

Obr. č. 13, fotografie scény, Triumfální pochod  
archiv ND

Obr. č. 14, fotografie scény, Triumfální pochod  
archiv ND

Obr. č. 15, fotografie scény, břeh Nilu  
archiv ND

Obr. č. 16, fotografie scény, břeh Nilu  
archiv ND

Obr. č. 17, fotografie scény, Radamův soud  
archiv ND

Obr. č. 18, návrh Františka Tröster. Radamův soud  
Vlasta Koubská, František Tröster, Básník světla a prostoru, str. 101

Obr. č. 19, návrh Františka Tröster, hrobka  
Vlasta Koubská, František Tröster, Básník světla a prostoru, str. 101

Obr. č. 20, fotografie scény, hrobka  
archiv ND

Obr. č. 21, fotografie kostýmu, Radames  
archiv ND

Obr. č. 22, fotografie kostýmu, Aida  
archiv ND

Obr. č. 23, fotografie kostýmu, Amneris  
archiv ND

Obr. č. 24, fotografie kostýmu, Faraon Radames  
archiv ND

Obr. č. 25, scénický návrh, královský palác

Obr. č. 26, scénický návrh, královský palác

Obr. č. 27, scénický návrh, Vulkánův chrám v Memfidě

Obr. č. 28, scénický návrh, Amneridina komnata

Obr. č. 29, scénický návrh, triumfální pochod

Obr. č. 30, scénický návrh, břeh Nilu

Obr. č. 31, scénický návrh, hrobka

Obr. č. 32, scénický návrh, hrobka

Obr. č. 33, kostýmní návrh, otrokyně

Obr. č. 34, kostýmní návrh, Aida

## Zdroje

Kašík Václav, Jak jsem dělal operu, Panton (1987)

Zemědělské noviny, Praha (18.6. 1957)

Hudební rozhledy, Praha, (1957)

Jiří Hilmera, František Tröster, Divadelní ústav Praha (1989)

Josef Bachtík, Giuseppe Verdi, Státní hudební vydavatelství Praha (1963)

Giuseppe Verdi, Aida, sezona 2005/2006, Národní divadlo v Praze

Hostomská, A, Průvodce operní tvorbou. Svoboda – Libertas Praha (1993)

José Pijoan, Dějiny umění 1, Odeon (1982)

Trojan Jan, Dějiny opery, (2001)

Jozef Bachtík, 19. století v hudbě, Editio Suprahon (1970)

Hana Navrátilová, Egypt v české kultuře přelomu devatenáctého a dvacátého století (2001)

Věra Ptáčková, Česká scénografie XX. století (1982)

Ludmila Kybalová, Dějiny odívání, Starověk, Lidové noviny (1998)

J. Baleka, Výtvarné umění, výkladový slovník (1997)

Baťková a kol., Umělecké památky Prahy - Nové město, 2000

Petr Wittlich, Česká secese (1982)

Dieter Arnold, Moses und Aida (1985)

Jiřina Růžová, Bibliografie děl Františka Lexy (1984)

Jaroslav Vogel, Leoš Janáček, Praha (1997)

V. Hepner, Scénická výprava na jevišti Národního divadla (1955)

<http://www.artslexikon.cz/index.php/Obelisk>

<http://www.starovekyegypt.net>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?>

[jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=4017&abc=0&pn=](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=4017&abc=0&pn=)