

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta AMU

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2020

Anna Strítěská

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta AMU

Boris Godunov

Bakalářská práce

Autor: Anna Stříteská

Studijní obor: Scénografie

Vedoucí práce: prof. Jan Dušek

Datum odevzdání práce: 1.6. 2020

Praha 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně a uvedla jsem veškeré použité prameny a literaturu.

V Praze dne 11.5.2020

Anna Stříteská

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce prof. Janu Duškovi, MgA. Nikolovi Tempírovi, doc. PhDr Vlastě Koubské a oponentovi práce MgA. Martinu Černému za čas věnovaný mé práci.

Abstrakt

STŘÍTESKÁ, Boris Godunov. Anna. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta AMU.

Práce se zabývá problematikou opery Borise Godunova a jejím zpracování v rámci bakalářského studia na katedře Scénografie.

Obsahuje seznámení s dramatem a kontextem. Vysvětlení možných metod a způsobů práce. V závěru se nachází záznam a zhodnocení mého výsledného projektu.

Abstract

STŘÍTESKÁ, Boris Godunov. Anna. Bachelor Degree Thesis. Academy of Performing Arts in Prague, Faculty of Theatre.

The thesis offers insights into with the problems of the opera Boris Godunov and its processing in the bachelor study at the Department of Stage Design.

The thesis includes introduction to the drama and context. Explanation of used methods of work. At the end of thesis is there is a description and evaluation of the final project.

Obsah

Úvod.....	7
Vývoj příběhu carova života.....	9
Karamzinovy Obrazy z dějin říše ruské.....	9
Puškinova komedie.....	9
Musorgského proměny díla.....	10
Děj v obrazech.....	12
Obraz první.....	12
Druhý obraz.....	12
Třetí obraz.....	12
Čtvrtý obraz.....	13
Pátý obraz.....	13
„Polské obrazy“.....	13
Šestý obraz.....	14
Sedmý obraz.....	14
Osmý obraz.....	14
Scénografické řešení Františka Trösterera.....	16
Inscenace ve světě.....	21
Pražské Quadriennale.....	24
Jedinec a dav.....	26
Výběr tématu.....	30
Vlastní projekt.....	31
Konečné řešení.....	36
Kostýmní řešení.....	44
Závěr.....	50
Seznam použité literatury.....	52
Monografie:.....	52
Internetové zdroje:.....	52

Úvod

Tak jako se nové stavby neodvratně stanou součástí okolí, tak se i všechny živé bytosti a jejich příběhy jednou stanou částí historie, ze které můžeme čerpat. Nejen městem můžeme procházet a pozorovat jej z mnoha úhlů, je možné tak nahlížet na díla architektonická i literární a další. Poznat je, porozumět jejich podstatě a mnohokrát v nich zabloudit, abychom poznali neznámá zákoutí. Přivést je na moment zpět k životu, tentokrát na jevišti.

Všichni společně tvoříme historii, ačkoliv žijeme jen v přítomnosti. Stopy života geniálních osobností se nacházejí napříč lidskou tvorbou, od dechberoucích staveb po melodie na zapsané na notovém papíře. A tak jako melodie potřebuje své interprety, tak dramatické dílo inscenátory. Ačkoliv se literární předloha, drama či scénář mohou samy o sobě považovat za umění, jejich ztvárnění může do jisté míry sloužit jako překlad do běžného lidského uvažování. Práce na opeře Boris Godunov pro mě byla výzvou, co se mého porozumění a interpretace týče. Orientovat se v přínosech předešlých autorů a jejich záměrech bylo zrovna tak důležité, jako můj vlastní pohled na věc.

Tvorba, inscenace výjimečného dramatu Borise Godunova, je poctou i těžkou zkouškou. Přináší možnost pracovat s dílem, na němž se podílelo mnoho velikánů již odpočátku. Inscenovat jej neznamena vždy úspěch. Funkce scénografa, při studiu zbavena ostatních z inscenačního týmu, je pouze možnost prokázat své dovednosti a není zárukou dobrého výsledku. Příklad toho je možno nalézt v politice, kde úctyhodná funkce premiéra neznamena úspěch. Jako hlava vlády, by si každý tvůrce měl položit otázku, zda je schopen dosavadní stav povýšit?

S danými podmínkami, neomezeným rozpočtem, nejznámější divadelní budovou v Česku a význačným dramatickým zadáním, se pracuje podivuhodně nsnadno. Díky tomu, že neexistují žádná velká omezení, vzniká prostor pro přínos tvůrce, pro mou interpretaci. Prostor vzniká nejen na jevišti Národního divadla, ale v pojetí celého konceptu.

Úvod zahlcený myšlenkami, které jsou propojeny jen velmi tenkou nití, má asociovat můj přístup k opeře Boris Godunov. Za tímto jménem je ukryto stovky let vývoje, historie i tradic. Můj obdiv patří každému, kdo se jej rozhodne zpracovat, jelikož sama bych se do takového díla obávala. Snad proto, že hrdí muži s velkým vlivem přítomni v opeře, tak i v přítomnosti, nepřináší okolí mnoho radosti.

Již při začátcích práce, kdy jsem studovala 15.-16. století v Rusku, politickou situaci, náboženství, tradice odívání a mnoho dalšího, jsem se snažila najít podobné situace v dnešním světě. Po každém přečtení či poslechu jsem si určovala aspekty, na které se nově zaměřím. Postupovala jsem velmi pomalu.

Cíl byl od začátku vytvořit koncept vhodný pro dnešní publikum a přitom neopomenout podstatu díla, k jejímuž pochopení jsem se propracovávala.

Vývoj příběhu carova života

Karamzinovy Obrazy z dějin říše ruské

Vnik Musorgského opery byl založen na zachycení historické osobnosti žijící na přelomu 16. a 17. století v Rusku cara Borise Godunova. Prvním autorem, který zpracoval ruské dějiny, byl dějepisec Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826). Ve svých *Obrazech z dějin říše ruské* se věnuje životu a vládnoucímu období panovníka Borise Godunova.

V jeho podání vše započalo, již za vlády Ivana Hrozného. Godunov měl údajně objednat vraždu carova syna Dimitrije, nejmladšího ze starodávného rodu Rurikovců. Následně se spojil s vládnoucím rodem, díky sňatku své sestry a cara Fjodora I., posledního právoplatného nástupce. Po krátkém vládnutí však mladý car umírá a jeho žena, Borisova sestra, se odebírá do kláštera. V roce 1598 dochází ke zvolení Borise Godunova za nového panovníka.

Ačkoli autor považoval jeho vládu za právoplatnou, tak způsob jakým se k moci dostal, interpretoval, jako zločin. Car tak měl zavinit, že se Boží trest snesl na celou jeho zem.... Ne přírodní katastrofy, ne hladomor, ale panovníkova moci-chtivost, jako by byla všeho neštěstí příčinnou. Nejedná se tedy pouze o objektivní soupis, ale spíš příběh o nenapravitelném hříšníkovi, který je příčinnou všeho zlého. Pro autora byl osud vládce natolik vážný, že se mu věnovat ve třech svazcích, aby dokázal sepsat všechny „neřesti – bezuzdnost, hamižnost, úplatnost, lhostejnost k utrpení bližního.“¹

Puškinova komedie

Zaznamenáním historie však vývoj postavy Borise Godunova nekončí, právě naopak. O století později se odstrašujícím svědectvím Karamzina inspiroval významný ruský umělec Alexandr Sergejevič Puškin. Díky svému životu v romantické, éře inspirované Shakespearem, se z ukázky dějin stává drama Boris Godunov s podtitulem: „Komedie o skutečné bídě Moskevského státu, o caru Borisovi a Griškovi Otrepjevi.“ Čímž jasně všechny čtenáře informoval, že se nejedná pouze o příběh člověka a božské moci, ale o chaotickou interakci mnoha faktorů.

Výsledná „romantická tragédie“ vycházející z historie, ale přetvořená nespoutanou dramatickou estetikou, je nezařaditelná i díky své formě. Na první pohled chybí seznam osob či dělení na akty. Avšak dělení nechybí docela. Aby autor pojal veškeré důležitá fakta, hra je rozdělena do více než dvou desítek

¹KARAMZIN, Nikolaj Michailovič. *Dějiny ruského státu*. 1824.

krátkých obrazů, které svým počtem nových postav a neustálými změnami prostředí navazují pocit, že se vše odehrává naráz a čas plyne příliš rychle než aby se člověk zvládl zorientovat jinak než zpětně...

Co se Boha týče, tak toho Puškin z příběhu téměř vypustil. Tam kde byl strach z Božího trestu je nyní obava ze ztráty věrnosti a důvěry poddaných. Car tudíž nemá na koho se obrátit, jelikož se ocitá na vrcholku hierarchické pyramidy a nad ním už není nikdo. Důležitý symbol víry je pryč, a proto již nenacházíme kajícího se Borise, nýbrž muže zatíženého vlastním svědomím. Divák se dovídá o dávné vině, leč nic konkrétnějšího autor neodhaluje.

Puškinův vklad se tedy netýká především obsahu, ale spíše stylu. Pěti stopový Shakespearovský blankvers, nerýmovaný verš o pěti stopách, dodává hře rytmus a kultivovaný dojem. Stylizovaná řeč navíc podporuje autorovo podání rozumného a sofistického cara. Přes veškeré události si vládce zachovává svou důstojnost a ve svých nejslabších okamžicích se na jevišti neobjevuje, což vytváří dostatek prostoru pro dalšího jedince.

Od prvopočátku rozporuplná postava Griška Otrepjeva se ze vnějšku mění téměř tak rychle, jako jednotlivé obrazy... Zprvu zbožný mnich v klášteře se mění na Samozvance „přeživšího careviče“ usilujícího o trůn. Nebojí se hazardovat ani prohrávat. Zdá se být Borisovým opakem, protože u něj nevidíme žádné stopy lítosti, pokory či charakterové proměny. Dokonce ani po prohrané bitvě, kdy přichází o veškerou podporu a končí navenek poražen. Slibuje svou věrnost nejdříve Bohu, poté šlechtě, zkrátka komukoli.

Z titulu je známo, že se jedná o „Komedii o skutečné bídě ...“, a proto není divu, že na konci dramatu se po smrti cara ujme vlády jeho syn Fjodor, který je nedlouho poté zavražděn. Autor dobře věděl, že žádný závěrečný monolog sténajícího umírajícího cara nedokáže vypovědět to, co dokáže ticho. Jeho poznámka „národ mlčí“ se proto stala důležitou částí, nejen pro kontrast s průběhem hry ale hlavně pro svůj význam.²

Musorgského proměny díla

Zdá se, že duch Godunova inspiruje velké muže k tvorbě. Dalším autorem, jenž se s příběhem ruského cara zabýval byl Modest Petrovič Musorgskij. Psal se rok 1868 a tehdy mladý devětadvacetiletý člen umělecké skupiny zvaná „Mocná hrstka“ začal komponovat.

Měl k Puškinovu dílu velký respekt a snažil se zachovat co nejvíce z jeho díla. Nakonec věnoval pouze malý počet obrazů samotnému Godunovi. Postava Grigorie zůstává, ale značně ustupuje mezi další vedlejší dějové linie. Opera se stává živoucím Borisem Godunovem a naopak. Hudební stránka se

2PUŠKIN, Alexander Sergejevič. *Boris Godunov*. Str.117 Praha: Artur, 2016. ISBN 978-80-7483-039-6.

podřizuje novému uchopení hlavní postavy, jenž je nyní velmi nejistá až labilní, což umožňuje větší rozsah při projevech emocí. Důležitou se opět stává Boží moc a strach z ní, ač převážně v Borisově případě. Sám panovník má hrůzné vidiny, které jsou divákům odvyprávěny, a proto se jeho výrazný obrat k pokání zdá být dalším příznakem Borisova šílenství... Změna, která se u něj odehraje je velkým přínosem. V porovnání s Puškinovou předlohou, příběh zobrazuje do větší hloubky lidskou zranitelnost...

Přes všechnu snahu bylo dílo pro tehdejší soubory nepřijatelné. Proto Murorgskij musel dokončit další dva obrazy, ve kterých se vyskytovalo výrazné ženské sólo. Přibyly tzv. polské obrazy, zachycující románek mezi polskou šlechtičnou Marinou Mníškovou a Lžidimitrijem (mnichem Grigorijem). Dále přibil také mnich Rangoni, který se v předešlých verzích nevyskytoval. Prodloužením se autor musel více vzdálit Puškinově stylizované předloze, ač se tak více přiblížil k jeho ideovému pojetí.³

3MUSORGSKIJ. *Boris Godunov*. Praha: Národní divadlo, 2015. ISBN 978-80-7258-504-5.

Děj v obrazech

Tak jako v galerii, tak i v této opeře se vyskytují obrazy. Konečnou verzí Murorgského díla je osm obrazů, které nesou autorův výrazný rukopis. Liší se motivy, barevnou paletou i formátem, ale společně tvoří stabilní platformu pro divadelní realizaci.

Nejedná se o bezprostředně navazující jednání, protože společně s hudbou se mění i čas, místa, okamžiky a osoby. Zrovna tak se pohybuje i pravda, která se vytrácí, objevuje a mění. Celek sjednocuje přítomnost námětu touhy po moci.

Obraz první

Ocitáme se na nádvoří Novoděvinčího kláštera v Moskvě. Hlasy lidu se přihlásí o slovo první. Slyšíme prosby k Boris Godunovi, ale vidíme, že lid je k tomu nucen strážnými. Skrze promluvy jednotlivců se dozvídáme o nespokojenosti a bezvládí.

Druhý obraz

Na náměstí v Kremlu. Od prvního obrazu proběhl nějaký čas, jelikož jsme svědky korunovace. Přicházejí průvody s korunovačními klenoty a nakonec i sám budoucí car. Ten se odebírá do Archangelského chrámu a poté do svých komnat. Po celou dobu ho doprovází jeho strážci, jenž opět ukážou lid. Teď ještě více než jindy je zapotřebí uchovat v klidu nejen nového panovníka, ale i všechny přítomné bojary. Lid po celou dobu projevuje pouze kladné reakce s provolává: „Slávu a dlouhá léta!“⁴

Třetí obraz

Neznámo po jak dlouhé době od korunovace, se ocitáme v klášterní cele. Je noc, a tak vidíme pouze lampou osvětlené okolí otce Pimena, jenž bez ustání píše. V cele se s ním nachází ještě Grigorij, který se po chvíli probouzí. Jeho status není nijak definován, jelikož je oslovován ctihodným otcem Pimenem přátelsky jako bratr. Hovoří spolu o bývalém mladém careviči a jeho vraždě, přičemž zmíní nynějšího panovníka. Grigorij touží po hrdinství a světě, který jak se zdá zná jen z příběhů. Proto se rozhodne nenechat osud cara na Bohu a určí si pomstu, jakožto své nové poslání.

4MUSOROSKIJ. *BORIS GODUNOV: Druhý obraz*. Praha: Národní divadlo v Praze, str.77, 2014. ISBN 978-80-7258-504-5.

Čtvrtý obraz

Stále sledujeme Grigorije, který se nyní snaží dostat přes hranice do Litvy. Zastavuje se přitom v krčmě, kde se setkává s šenkýřkou a dvěma potulnými mnichy Misaiem a Varlamem. Od nich se dozvídá o zprávách z Moskvy, probíhajícím pátrání, uzavřených hranicích, přičemž si je dobře vědom, že je sám důvodem toho všeho a že pátrají po něm.

Situace vygraduje, když do krčmy doputuje strážník. Díky svému převleku za chudého člověka z města by mohl zůstat neodhalen, kdyby se nedopustil chyby. Když má přečíst popis hledaného mnicha, ryšavé vlasy, bradavici na nose a všechno ostatní změní tak, aby odpovídalo Varlamovi. Ten však uměl číst. Špatně, ale přeci. Grigorij na poslední chvíli uniká strážní, ale zůstává pronásledován.

Pátý obraz

Děj se opět vrací do Moskvy, kde v přepychovém paláci tráví svůj čas Borisovy děti se svou chůvou. Dcera Xénie oplakává svého nastávajícího, který nešťastně zahynul, zatímco chůva a mladý carevič Fjodor se jí snaží rozveselit. Zanedlouho se k nim připojí otec, jehož příchod vyděsí chůvu. Po dlouhé době se navracíme k panovníkovi, ve kterém se odráží mnoho let vládnutí, zesláblé tělo i duch...

Ač přišel za dětmi, tak zanedlouho se musí opět vrátit ke státním záležitostem, když je vyruší kníže Šujskij. Nově přichodí ho informuje o situaci v Litvě, kde se proti němu shromažďují odpůrci. Jejich vůdcem je Grigorij, který nyní vystupuje pod jménem Dimitrij. Zpráva vyvede Godunova z míry a před očima se mu začnou odehrávat děsivé vidiny, pravděpodobně vzpomínky. Mluví o zkrvaveném chlapci, o provinilé duši, prosí Boha o smilování.

„Polské obrazy“

Ve městě Sandoměři se setkáváme s Marinou Mniškovou, jenž vypráví o všednosti jejich nápadníků a naopak sní o své budoucnosti s Dimitrijem, mocným carem. Vyděsí jí, když se objeví otec Rangoni, který jí začne ukázkovat a odvolávat se na Boha.

Marina se později setkává s velkým množstvím šlechticů a šlechticů, potencionálních spojenců proti Borisovi. Zároveň získává všechny nápadníky pro svou věc, pro budoucí vzpouru proti ruskému carovi. Nápadníci musí být uchováváni v naději, a tak nesmí být spatřena s Dimitrijem.

Poté, co otec Rangoni zosnuje jejich setkání, se Marina ukáže být zamilovaná spíše do vidiny moci než do jeho osoby, ale zrovna tak jako ostatní muže i jeho si snadno získá zpět.

Šestý obraz

Na náměstí v Moskvě přechází zubožený lid. Hlouček dětí okrade chudáka Jurodivého, který se jim pochlubil kopějkou. Dozvídáme se, proč se lid shromáždil, když z chrámu Vasila Blaženého začne vycházet carský průvod a rozdávat almužny chudým. Godunov uslyší naříkajícího Jurodivého, který si stěžuje na malé zloděje a žádá, aby je car nechal podřezat, tak jako to udělal v minulosti s mladým carevičem.

Sedmý obraz

Stále jsme v Moskvě, tentokrát ve Fazetovém paláci, kde zasedá bojarská дума. Počáteční zmatek při rozhodování, v carově nepřítomnosti, urovnává příchozí kníže Šujskij. K tomu všechny informuje o špatném stavu panovníka. Mnozí protestují, dokud nedorazí sám Godunov. Okřikuje chlapce, kterého zdá se vidí všude a odhání ho pryč... Je na pokraji sil. Nechává si zavolat syna. Opět mluví o svém vidinách, o svědomí, o Bohu. Jeho stav se stále zhoršuje a zanedlouho umírá v carevičově náručí.

Osmý obraz

Ocitáme se daleko za městem, kde davy vláčí spoutaného bojara. Opět se objevují Misail a Varlam, kteří propagují smrt všem sluhům Borisovým. Poté, co potkávají samozvaného cara Dimitrije, hlásají slávu novému panovníkovi. Poháněni pravoslavnými mnichy zaútočí dav na průvod jezuitů, zatímco Dimitrij dobývá město. Na poplach bijí zvony.

V kontrastu s rychlými změnami davu působí výrazný utrápený hlas žebráka, jako stálá připomínka přetrvávajícího utrpení. Jurodivý, který se objevuje během celého díla, běžně jako součást davu, nyní naříká:

*„Tečte, tečte, hořké slzy,
plač, plač, duše pravoslavná.
Už brzo přijde zlý duch,
a nastane tma,
tma tmoucí, neproniknutelná.
Běda, běda Rusi...
Plač, plač, ruský lide, lide hladový!“⁴⁵*

5MUSORGSKIJ. BORIS GODUNOV: *Osmý obraz*, str.99, Praha: Národní divadlo v Praze, 2014. ISBN 978-80-7258-504-5



Obrázek 1: Skica chudého lidu



Obrázek 2: Skica Jurodivého

Scénografické řešení Františka Trösterera

Jestli velký příběh potřebuje velké tvůrce, aby mohl být interpretován, tak inscenace v Národním divadle s premiérou 4. května 1951 byla adeptem na úspěch. Kolektiv významných umělců, zapojených do tvorby zmíněné inscenace, byl ověnčen jmény jako: Jaroslav Vogel významný dirigent a budoucí šéf opery v Národním divadle (1955-1958), Luděk Mandaus zodpovědný za režii, Přemysl Kočí, v té době sólista opery, později režisér, ředitel Národního divadla (1969-1979)⁶ a pedagog na Hudební fakultě AMU, František Tröster, jenž byl autorem scény. Akademie múzických umění, ač nepřímo, propojovala poslední dva umělce, jakožto pedagogy. S tímto soupisem, který však nepokrývá ani desetinu všech zapojených, si můžeme udělat představu o potenciálu výsledku.⁷

Pod titulem inscenace se zmiňuje také účel zvolené předlohy: „*K 6. výročí osvobození Rudou armádou. Spoluúčinkuje Kühnův dětský sbor.*“ Objevují se zmínky o dalších nedávných zpracování opery v Krajském oblastním divadle v Plzni a Brněnském Státním divadle. Zejména Josef Svoboda a Hanuš Thein jsou zodpovědní za úspěšnou inscenaci v Plzni. Z divadelních recenzí, zápisků a fotografií si můžeme dokonce vytvořit představu tehdejších jevišť. Lidové noviny v roce 1951 uvádějí:

Trosterova scéna je dobře řešena. Zejména kremelský obraz korunovace, kde v režii vnějšího, hraného, aranžovaného, než přesvědčivého, prožitého a strhujícího. (...) Ani poslední obraz Borisovy smrti nevyznívá tak sugestivně, jak by mohl. Theinovo pojetí plzeňské je působivější ideově i divadelnický.“⁸

Ať už byl účel konkrétní inscenace splněn či nikoli, víme, že byla o mnoho úspěšnější než prvotní Trösterovo pojetí z roku 1937. Tehdy se začala rozvíjet spolupráce s Jiřím Frejkou pro Národní divadlo, jenž započala v polovině 40. let a trvala až do Frejkovi smrti roku 1952. První provedení, jehož inscenační tým se skládal pouze ze zmíněné dvojice, se dočkalo pouhých 8 repríz a po dvou měsících zmizelo z programu, zatímco pozdější spolupráce Františka Trösterera na Borisi Godunovi si od počátku kladla vyšší cíle. V inscenačním týmu přibyli úspěšní dirigenti, kostýmní výtvarník, choreograf, a tudíž můžeme usoudit, že již od prvopočátku se jednalo o dílo s větším rozsahem. Díky tomu se také dočkalo dvaceti šesti repríz a hrálo se po dva roky až do derniéry v roce 1953.

Námět významného Ruského cara provázel život Františka Trösterera již od začátku u divadla. Během svého tvůrčího období na Slovensku se zapojil do tvorby Malých tragédií, což byla tři Puškinova dramata

⁶[Http://archiv.narodni-divadlo.cz: Přemysl Kočí](http://archiv.narodni-divadlo.cz: Přemysl Kočí) [online]. [cit. 2019-08-16].

⁷[Http://www.troster.cz: Umělecká činnost a život v datech](http://www.troster.cz: Umělecká činnost a život v datech) [online]. Praha [cit. 2019-08-16].

⁸(Neznámý autor) *Lidové noviny: Národní divadlo nastudovalo Borise Godunova*. Praha, 1951. [Boris Godunov: 1951. Archiv Národního divadla: Praha.]

(Kamenný most, Skoupý rytíř, Mozart a Salieri). Pro jejich úspěch se Slovenské Národní divadlo přidrželo autora a nedlouho poté zde uvedl režisér Jan Boronáč právě Borise Godunova, ale toto provedení se nesetkalo s přízní publika.

Prvotní zpracování tématu cara Godunova nepřinesla tvůrcům takovou slávu jako inscenace pozdější, ale byl to krok, tedy postup vpřed, na významné cestě. Borisova postava byla českému publiku neznámá, dokud jeho tragický osud roku 1936 nepřeložil Otokar Fisher.

Dalšími faktory, které ovlivňují výsledek, jsou doba a diváci. Mezi lety 1947- 1989 panoval v Československu komunistický režim a s ním se rozvíjel socialistický realismus, jehož počátky sahají až k začátku 20. století. Skrz na skrz byla společností propletená stranická příslušnost a propagována témata lidová, folklórní a dělnická. Není proto divu, že opera s námětem utlačovaného lidu, zkorumpovaných aristokratů a nemocného vládce měla volnou cestu na jeviště...

Režim ovlivňoval jak umělce, tak diváky. Aby lidé mohli vidět slávu a prosperitu alespoň na divadle, bylo představení propagováno a financováno více než bylo na svou dobu obvyklé. Sám autor scény František Tröster ve svých zápiscích zmiňuje: „(...) tenkrát celá výprava i s kostýmy mohla stát maximálně 10 000Kčs. To nebyly subvence, jako třeba v kultu osobnosti, kdy jen kostýmy k tomu strašnému Borisi Godunovi stály 750 000Kčs.“⁹

Divadlo, kde se na jevišti setká zkušenost, talent a velkolepost, má velký potenciál. Úspěch inscenace z roku 1951 byl toho důkazem, ač relativním, a proto bychom se měli pokusit pochopit, co se na jevišti odehrávalo. Taková rekonstrukce může vycházet například z dobových kritik, které se však spíše soustředí na pěvecké výkony a postup režiséra L. Mandause... Co se scény týče, zdůrazňuje Jiří Hilmera ve své knize, že prostor je opět fiktivní „v duchu prve charakterizované nové scénické obrazivosti,“ a veškeré prostorové zákonitosti vycházejí z dramatu.¹⁰

Ze starších inscenací můžeme usoudit, že strohý realismus či naturalismus nemá příliš šanci úspěšně pojmout poetiku a filosofii dramatu Boris Godunov. Přístupem, jenž zvolil František Tröster, tedy pravděpodobně byla práce se symboly a vytváření atmosféry děje. Nesnažil se vyprávět, ale pracoval s poetikou doby. „(...) I dnes se setkáváme s politickými procesy, pády koalicí, lidmi zoufale se snažícími emigrovat (ačkoli tentokrát se ocitáme na druhé straně barikád), zkrátka vše se odehrává kolem a proto

9 TRÖSTER, František. *Vlastní zápisky*: str.3. Praha, 1968.

10 HILMERA, Jiří. František Tröster. s. 43, Praha: Divadelní ústav, 1989

bychom mohli pochopit tehdejší publikum. Tröster je vnímal svým způsobem, a zvolil proto systém v základu poetický, jenž byl stejně nejasný jako tehdejší režim...“¹¹

Dalším zdrojem informací jsou snímky od fotografa Jaromíra Svobody, dostupné díky archivu Národního divadla. Dochovaly se fotografie především kostýmních realizací (herci v různých pózách). Jedná se především o zobrazení díla kostýmního výtvarníka Jana Kropáčka, jenž se rozhodně nebál překračovat hranici mezi historií a pohádkou. Pravděpodobně chtěl pracovat se znaky historické Rusi a pomoci československému publiku s orientací, avšak zároveň musel ztvárnit již zmíněnou velkolepost slavné opery. Tlak ze všech stran pravděpodobně dovedl k výslednému řešení. Z vlastní zkušenosti vím, že vytvořit systém odívání, který je spojen s historií východu, navíc s lidovostí a zároveň je srozumitelný dnešnímu publiku v 21. století není snadné...

Posledním zdrojem byl Archiv Národního divadla v Terezíně, kde se nachází, společně s ostatními, složka originálních návrhů Františka Trösterera s nápisem BORIS GODUNOV. Uvnitř se nachází šest půdorysů, tři velké barevné návrhy a malý skicář. Menší skici tužkou nacházející se v bloku, který spíše sloužil jako sběr inspirací, pravděpodobně patří ke zpracování v roce 1937, jelikož se tam nacházejí i návrhy kostýmů.

Půdorysy zachycují šest různých situací. Jelikož budova Národního divadla patří ke klenotům Prahy, pro svou činnost, ale také pro svou historickou hodnotu, proto technologie uvnitř použitá je zrovna tak „historická.“ Jedním z divadelních zázraků je točna. Její centrální umístění na jevišti přímo vybízí ji použít, při práci s dramatem, ve kterém je ústředním bodem osoba. Právě schématické půdorysy vypovídají o jejím využití. Zdá se, že sloužila k rozdělování a přesouvání dvou dominantních stěn, přičemž minimálně jedna měla být pochozí. Odlišení prostorů pro velkolepý průvod a intimní malé světnice se tak mohlo odehrát poměrně rychle.

Naopak statický se zdá zadní horizont, který mohl sloužit k navození atmosféry. Z návrhů je znatelné, že se měnily jeho barvy, ale nedozvíme se, zdali se jednalo pouze o výměnu odlišných prospektů či byla použita ještě další technologie k barevné přeměně. V originálních návrzích jsou u zadních tahů dochované poznámky: „prospekt mraků“ a „zlatý závěs.“ Možnost, že by divák viděl jinou než světelnou změnu je nepravděpodobná. Dokonce i hudební složka je přizpůsobena interpretaci s jasně oddělenými částmi, které na sebe atmosféricky nenavazují, ačkoli melodie naopak jednotlivé obrazy propojuje.

Čistě z návrhů nemůžeme zrekonstruovat průběh, ale jen vzhled jednotlivých obrazů. Například právě u poznámky o zlatém závěsu se u dalších tahů píše o lustrech, které se však nenachází ani na jednom

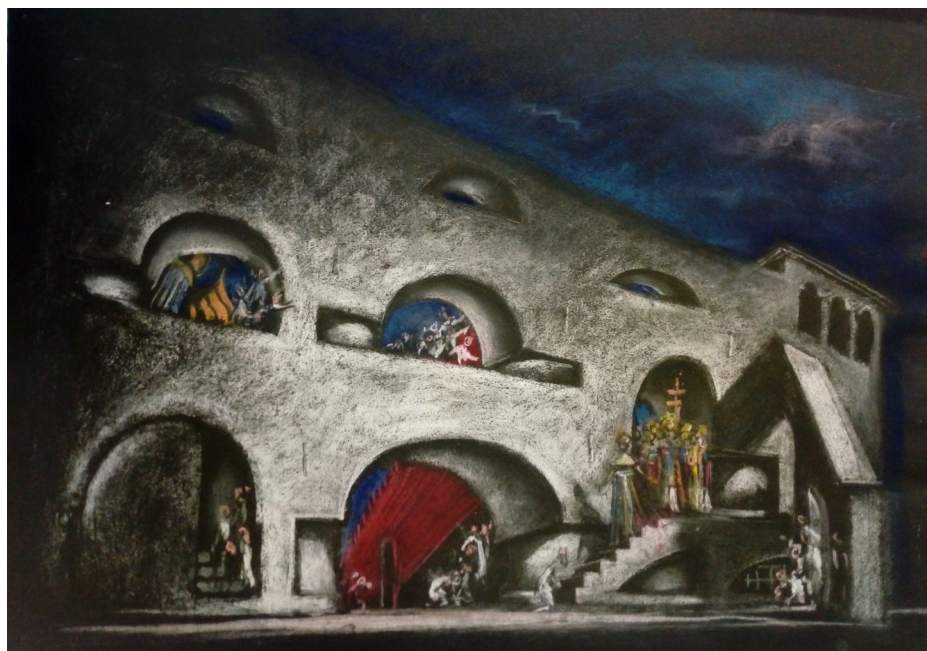
¹¹ŽÁK, Radek. *Pokus o začlenění výstavy „Velký říjen – inspirátor umění“ do kontextu kulturně společenské ideologie socialistického realismu druhé poloviny 50. let 20. století: str.17.* Brno, 2008. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Viktor Pantůček.

barevném návrhu...Konkrétně se jedná o obraz s názvem Palác. Na ostatních půdorysech se u provazišť píše o závěsu listí, kobercích a sametech.

Výše zmíněná téze o dvou stěnách umístěných na točně je podložena oběma zdroji. Výška stěn napovídá, že pro stabilitu navržených konstrukcí, by bylo potřeba použití tahů. Naproti tomu vypovídají fotografie z představení, na kterých můžeme vidět pochozí plochu ve výšce přibližně metru a půl. Další divadelní zázrak tzv.“stoly“ by takovou funkci zastaly snadno. Je tedy možné, že ačkoli byla inscenace poměrně dobře financována, tak z neznámých důvodů musela být stěna zkonstruována jako nepochozí a hercům postačily vyjeté stoly se schodišti. Návrhy se tedy pravděpodobně poté ještě změnily...

Neopomenutelným zdrojem informací je samotné libreto opery Boris Godunov. Jednotlivé obrazy zachycené ve výtvarnickových rysech mají své názvy (Krakov, Šujský, Vodotrysk, Krčma, Palác, Pimen). Jedná se o syntézu Trösterova pojetí a původního textu. V některých případech se jedná o odkaz na prostor- Krakov, Krčma, Palác, jindy na aktuálně dominující postavu- Šujský, Pimen a dokonce se v ojedinělém případě stal názvem objekt- Vodotrysk. Může se zdát, že důležitější než název je samozřejmě samotný návrh, leč právě díky tomu můžeme pochopit přístup k tvorbě. Nejednalo se o odvyprávění příběhu a ilustraci konkrétních prostředí. Vidíme jasné vytyčení důležitých bodů, které měly velký potenciál na předání klíčů k pojmutí operního díla. Jejich nesourodost vycházela z Musorgského stylu tvorby.

Detaily samozřejmě nezůstaly opomenuty. Díky znalosti z předchozích let, mohl výtvarník pracovat s osvědčenými prvky, již dříve zaznamenanými do skicáře. Některé se objevují i ve velkých barevných návrzích. Jedná se o detaily sloupů, zvoníc a klenby. Na některých fotografiích vidíme známky lidových či dobových vzorů, jenž souvisí s literární předlohou.



Obrázek 3: Barevný návrh slavnostního průvodu



Obrázek 4: Barevný návrh klášterní cely

Inscenace ve světě

Prožitek z divadelního představení je nepřenosný, jelikož záznam inscenace zachycuje pouze fragment díla. Zároveň je následná interpretace ovlivněna proměnným společensko-kulturním prostředím. Přesto jsem však při studiu Musorgského opery hledala aktuální inscenace a jejich záznamy, jelikož by mi mohly přinést jiné způsoby chápání.

V letošní inscenaci Royal Opera House jsem vnímala důraz na proměnu postavy cara, více než jindy. Srze kostýmní řešení výtvarnice Nicky Gillibrand se povedlo odlišit sbory od sólistů tak, že i přes aplikaci moderních střihů byla jasná hierarchie společnosti. Zvláště jsem obdivovala řešení postavy, jenž neoplývá žádným textem, ale hraje přitom důležitou roli. V momentech, kdy Godunov ztrácí přehled mezi realitou a svými bludy, se nad ním zjevuje postava s maskou dětské tváře. To, jakým způsobem je vyjevena vražda mladého careviče, je děsivá skutečnost, odehrávající se v carově mysli. Jeho sólo je tak obohaceno zinscenovanou pointou jeho slov...

Scénografické řešení Miriam Buether umožnilo jasné rozdělení scén v otevřeném a intimním prostoru. Nižší klenuté patro se nacházelo nad vysokým nezastavěným prostorem. Velká zdobnost stavby i kostýmu tvořila dojem slavného ruského národa a upadajícího panovníka. Jak takový příběh chápou diváci ve Velké Británii se může lišit, nejen kvůli prostředí, ale i díky režiséru Richardu Jones a jeho zvolené interpretaci.¹²

Sedm let po provedení opery v Sankt-Peterburgu je ze záznamu stále cítit dotek reálného světa. Velkolepost příběhu je scénograficky i kostýmově částečně přenesena do nynější doby s vybranými historickými symboly, z nichž se tak stávají nositelé tradice. Snad díky silnějšímu vztahu k utlačovanému lidu, který neodcizuje jazyková bariéra, je jejich pozice vyobrazena mnohem děsivěji v porovnání s Godunovou. Ten byl naopak obdařen nezvyklou důstojností, kterou si zachovává až do konce. Velký vliv na to měl jak samotný výkon herce, tak jeho kostým. Jednalo se totiž o kombinaci dnešního společenského odění, běžného pro zaměstnance vysokého státního úřadu a symbolicky tradičních kusů oděvu.

Vizuální koncept působil jednotně. V momentech brutálního policejního zásahu, který se jindy zobrazuje jako běžné vykonávání povinnosti strážných, se na scéně nacházejí kovové zábrany a prostor se ponoří do tmy. Naproti tomu obraz korunovace, či klášterní cely nechávají vyniknout dekorativní nádech místa v kontrastu s přítomnými herci. Oděv tak hrál velkou roli při tvorbě konceptu opery.

¹²Boris Godunov. *Royal Opera House: Credits* [online]. Londýn: Royal Opera House Covent Garden Foundation, 2017 [cit. 2019-08-14]. Dostupné z: <https://www.roh.org.uk/productions/boris-godunov-by-richard-jones>

Aktualizace děje je možným přístupem tvůrců, ačkoli osobně bych se takového doslovného přesunu nedopustila. Fakt, že dnešní krize jsou zakořeněny jinde, než ve středověkém Rusku, je pro mě dostatečným důvodem pro zanechání vzbouřených davů v jejich době. Nečelí totiž globálnímu oteplování, ani transgenderové diskriminaci, nebojí se teroristů a nepoužívají sociální média jako zbraň proti útlaku. Místo knihy notebook je proto estetickým řešením, ale pro danou situaci je postradatelný, což bohužel platí pro více aktualizovaných částí.

Zatímco kostýmy, stavba i osvětlení dopomohly k výrazným atmosférám obrazů, tak linie samotného vládce ztratila svou hloubku. Diváci tak měli možnost vidět terorizovaný lid, ale už ne carův tragický osud...¹³

Absolutní extrakce tématu z historického a kulturního prostředí je výsledkem inscenace v Korea National Opera z roku 2017. Právě zde proběhl zmíněný přesun do jiného prostředí úspěšněji, jelikož se nejednalo o pokus o aktualizaci, nýbrž vytvoření estetických obrazů bez snahy o zasazení do reálné doby.

Oproti předchozím dvěma příkladům, zde hrála choreografie mnohem větší roli. Místo kostýmního řešení na sebe upoutává pozornost synchronizovaný pohyb všech herců. Práce s emocemi se dá dozajista vyjádřit i pohybem postav, o což se režisér, scénograf a choreograf Stefano Poda pokusil. Avšak nejen díky kontemporární choreografii byla inscenace ojedinělá. Zmíněné kostýmy hrály roli především ve vytváření kontrastů. Díky široké škále materiálů a střihů se skupiny herců odlišovali od sebe zrovna tak dobře, možná lépe, než při pokusu o oděv historicky odpovídající...¹⁴

Jedná-li se tedy o extrakci, znamená to, že je dílo ochuzeno? Ano i ne. Režisér rozhodl o specifickém způsobu interpretace a sám říká: „*Boris je obrazem starého světa, ale také příkladem z našeho života. Pro současnost opera nabízí možnost najít sám sebe. A v tomto případě je Boris příkladem.*“¹⁵

V mnoha ohledech byl můj výběr ukázek práce s operou omezený. Mnohdy jsem při zkoumání starších inscenací z fotografií narážela na problém neznalosti kontextu s tehdejší atmosférou. To samé platí samozřejmě i o dnešních zahraničních produkcích. Na počátku kapitoly jsem zmínila svůj nedostatek odvahy při převádění fragmentů opery do dnešního světa. Za svým názorem si stojím. Aktualizovat příběh

13Boris Godunov: Credits. *MARIINSKY THEATRE* [online]. Sankt-Peterburg: The Mariinsky Theatre, 25.května 2012 [cit. 2019-08-14]. Dostupné z: https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/opera/bg_grahamvick

14Modest Mussorgsky, *Boris Godunov: Production & Cast* [online]. Korea: Korea National Opera, 2015 [cit. 2019-08-14]. Dostupné z: <http://www.nationalopera.org/ENG/Pages/Perf/Detail/Detail.aspx?idPerf=500390&genreid=88&year=2016>

15[PerformArts Reload] Ep.9 - Opera 'Boris Godunov': Russian Opera Boris Godunov. *Youtube.com: ARIRANG TV* [online]. 26. 5. 2017 [cit. 2019-08-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=DxGNv-vZyI8>

přidáním nesouvisejících kontextů je postupný proces pohřbívání původních myšlenek. Naopak extrakce do nového prostředí, je poskytnutí prostoru pro rozvoj a pro pochopení i za branami našeho malého státu...

Pražské Quadriennale

V roce 2019, tak jako každé čtyři roky, se odehrálo Pražské Quadriennale. DAMU se sice nezapojila do hlavního programu, ale i tak se výstavě, kterou se naše katedra rozhodla uspořádat, dostalo nemálo pozornosti. Byl to pro nás studenty způsob, jak předvést své schopnosti tvorby a prezentovat se tak širšímu publiku se svými návrhy.

Vznikla snaha upravit hlavní ateliér naší katedry tak, aby měly vystavené makety největší možnou šanci vyniknout. Prostor byl vyklizen a ze stropu byly zavěšeny rámy s kresbami a fotografiemi. Díky nedávným úpravám oken bylo možno snížit přirozené osvětlení místnosti na minimum, a tak k nasvícení postačily malé ateliérové reflektory.

Umístění maket za velkou bílou stěnu s malým otvorem mělo sjednotit celkový vzhled výstavy a zároveň zakrýt nezbytnou kovovou konstrukci. Výsledným efektem pak bylo pravidelné střídání promítaných návrhů Františka Trösterera na polopropustné zrcadlo a našich reálných maket umístěných za ním. Právě přítomnost jeho návrhů, ke každému z děl, byla dalším sjednocujícím faktorem celé výstavy. Během svého života se zakladatel naší katedry podílel na stovkách inscenací¹⁶, a proto nebylo divu, že výstava ve výsledku prezentovala více studenty než fragment Trösterova celoživotního díla. Záměr způsobu vystavení našich prací fungoval výborně.

Vzhledem ke složitosti každého díla je prakticky nemožné scénografii vystavit, avšak fyzickou maketu do prostoru postavit lze. Dokonce je možné ji porovnávat se záznamem skutečného představení, jak si návštěvníci mohli potvrdit. Hranice mezi maketou (návrhem) a modelem (zmenšeninou realizace) není. K tvorbě však vede odlišný přístup. Pracovní maketa má sloužit, jako zmenšenina reálného prostoru, přesto však není věrnou kopií. Ač obojí slouží k vytvoření iluze, tak maketa je pracovní návrh prostoru.

I den po vernisáži navštívilo čtvrté patro mnoho návštěvníků, z nichž se mnozí hlásili ke své domovské univerzitě, odkud přijeli na PQ. V několika případech s sebou vedli skupinku mladých studentů, se kterými probírali, co je zaujalo. Všichni projevovali nadšení, ačkoli většina zahraničních návštěvníků netušila, co se to promítá na naše makety.

Výslednému vzhledu mnohých maket pomohla možnost 3D tisku, jenž bez problémů zvládne nádoby, nábytek či postavy ve správném měřítku. Speciální tvary navržené studenty či postavy s detaily běžně nevidanými, tak obohatily jednotlivé práce. Díky novým předmětům, které nás seznamovali s 3D tiskem, jsem se podílela na tvorbě figurek, které byly nakonec součástí vystavovaného obrazu z mé opery.

¹⁶www.damu.cz: *Katedra scénografie* [online]. Praha: AMU, 2019 [cit. 2019-08-14]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/katedry-obory/katedra-scenografie/o-katedre/>

Koncept výstavy byl výborný a jeho provedení souznělo s chodem katedry scénografie. Jednotlivé prvky, jako úvodní text v angličtině, byly navrženy, ale realizace se nedočkaly. Snad to nebylo na škodu, jelikož tím vynikl neustálý proces tvorby, jakoby se na všem ještě pracovalo... Naše makety nebyly vystaveny ve sterilním prostředí s profesionálním označením, ale důstojně stály v tam, kde to očividně žije. I pomalovaná a poškrábaná podlaha iniciovala přítomnost studentů a jejich běžné činnosti v ateliéru.

Jedinec a dav

Příběh Borise Godunova ušel dlouhou cestu než se jej chopil M. P. Musorgskij. Množství úprav vznikalo, kvůli nezbytné formulaci do jednotlivých žánrů či jako autorský vklad. Již první záznam carova života nese známky autorova mínění, když se N. M. Karamzin věnuje vztahu Boha a osudu Rusi. Další tvůrci, jenž se příběh rozhodli přenést na jeviště, museli pozměnit mnoho, aby si díla našla své diváky.

V předchozích kapitolách jsem se zabírala zmíněnými úpravami a jejich účelu. Nyní se zaměřím na důsledky operní úpravy, jenž dala vzniknout novým souvislostem.

Ačkoli se název dramatických provedení nemění, představují obě pozměněný pohled. Nezbytnými úpravami, které přinesly do opery více charakterů, vznikl prostor pro nová témata. Častá přítomnost sborů ve formě davu se stává možností poznat, jak davovost tak jejich individuality. Jednotlivé osoby se ozývají, když se mezi sebou přou, aby vzápětí opět navázali na jednotný nářek, prosby nebo jásot v jejich okolí. Ilustruje to nicotnost všedních problémů jedince. Krátké výstupy, např. žen ve sboru, šenkýřky či chůvy, jsou oproštěné od jakékoli hloubky, a tak se pozornost nepřestává upínat na hlavní postavy. Právě jim patří prostor a čas na jevišti, aby mohli dostatečně vykreslit své niternější problémy, se kterými se divák pravděpodobně ztotožní. Název opery tedy nese jméno osoby, do jejíhož nitra se dostaneme nejhlouběji.

Jurodivý vyniká spíše hudebním nežli slovním projevem. Z jeho volání vyzařuje bolest, díky níž jeho přítomnost nabývá na důležitosti. Setkáním s ním vzniká na jevišti obraz toho, co se děje v Borisovi. Jurodivý je personifikovanou Borisovou duší, a pojmem-li tak přítomnost i ostatních postav, celá opera je o prožívání Borise Godunova.

Odhalení nitra postav pomocí hudby se v průběhu díla objevuje ve chvílích, kdy utichne sbor. Výtvarně by se takové jednání dalo vyjádřit uvolněnou a detailní kresbou, naproti tomu přítomnost davů jakoby šmahem přetírala dosavadní výtvarnou hustou barevnou temperou a dodávala tak celku kontrast a dynamiku.

Jednání členů davu naznačuje, že jsou na sebe jednotlivci napojeni. O kolektivní duši davu mluví ve své knize Gustave Le Bon, kde přirovnává její složitost k psychologii kteréhokoli jedince.¹⁷

Množství lidí se společným cílem je podstatným hybatelem, jak jsem v předchozím odstavci naznačila. Sbor se stává novým charakterem. Tak jako se však liší výšky sopránu od basu, tak má každý člen vlastní identitu. Stejná slova jsou interpretována různými hlasovými dispozicemi, což je specifickou vlastností, kterou žádná jiná postava nemá. Mnohost, odlišnost a zároveň souhra jejich hlasů podle mě reprezentují

¹⁷LE BON, Gustave. *Psychologie davu: Duše davů*. 2. Praha 4: KRA, 1994. ISBN 80-901527-8-3.

složitost lidského bytí. Pře sám se sebou, které se denně odehrávají v naší mysli, jsou tak zobrazeny pomocí jedinců, jenž jsou více součástí celku než sebou samými. Tak jako vlny sahající vysoko nad hladinu stále splývají s vodní masou, jsou její součástí.

Využití masových scén jako dramatického činitele bylo na jevišti populární již v 19. století, kdy se se jimi proslavil zejména Jiří II. Sasko-Meiningenský. Jeho propracované skici jsou důkazem proměny charakteru scény v přítomnosti velkého počtu komparsistů. Ve své práci dbal na historické detaily, a tak vyplnil rozsáhlé kulisy lidmi, čímž jim dodal na větší věrohodnosti.¹⁸ Jeho přínos se týká především vizuální stránky, jelikož masy sloužily především jako ilustrace.

Díky novodobějším poznatkům můžeme davům porozumět srze známé klasifikace a definice. Podle Gustava Le Bona bychom specifikovali lid v opeře Boris Godunov jako různorodý dav, konkrétně anonymní (např. pouliční). Velikost takové skupiny je neomezená, stejně tak jako jejich věk, pohlaví či rasa. Podle něj s psychologii davu nelze pracovat jako s psychologii jedince.¹⁹

Při navrhování kostýmů pro takový charakter (dav) je nutno brát ohled na to, že se jedná, jak o jednotlivé sboristy, tak do jisté míry o synchronizovaný celek. Stylizace však nezná mezí, a proto by míra sjednocení kostýmů měla jít ruku v ruce s konceptem celé inscenace. Tvorba oděvů pro sbor a pro sólisty je odlišná, a proto je nezbytné určit, kdo kam patří a podle toho mu přiřadit příslušné atributy.

Socializace a následování vůdce jsou pro lidi přirozené vlastnosti, umožňují tak fungování společnosti. To, do jaké míry je silný jedinec, určuje, zda-li je hodný následování či bude spíše součástí stáda. Čím výraznější osobnost, tím je splynutí s davem méně pravděpodobné. Svou specifíčností jedinec upoutává a stává se tak středem pozornosti, získává si své publikum a později následovníky. Naopak lidé, neschopní socializace, jsou společenštlí vyvrhelové (např. Jurodivý).

Za výjimečné postavy považují: Borise Godunova, Lžidimitrije, Jurodivého a svým způsobem i Marinu. Jedná se o sílu vůle, která je odděluje od ostatních. Pomáhá jim dosáhnout vytyčených cílů. Míra jejich odhodlání je značně ovlivněna jejich vnější a vnitřní motivací. Zatímco jedny pohání touha po vnějším světě s hmotnými statky, druhá strana se naopak soustředí na vnitřní svět, související s vírou v Boha.

I dnes je svět rozdělen na ty, kteří chápou reálný svět a zbytek, jenž žije v iluzi. Zatímco první skupina se nebojí měnit ustálený řád věcí, aby došli k cíli, ničit i brát, tak věřící mají nacházet uspokojení v odříkání a pokoře. Takové rozdělení je logické, ale ve výsledku nefunguje, jelikož i mocní a majetní mají svědomí a církevní hodnostáři, Boží služebníci, touží po pozemském mamonu.

18 ZÁVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie: Romantismus a historismus*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8.

19 LE BON, Gustave. *Psychologie davu: Kniha třetí*. 2. Praha 4: KRA, 1994. ISBN 80-901527-8-3.

Při pohledu na sebe samotnou vidím nefunkčnost takového dělení, protože vím, co mě jako ženu a věřící motivuje a ovlivňuje. Pohání mě nemravné představy, touha po majetku, po úspěchu, po prožitém životě a po jednoduchých pocitech, jako radosti z dokončené práce, ne strach z Božího trestu, pekla, atd. Zároveň na mě působí okolí, které mě jak pohání, tak umírňuje. Domnívám se, že tak je tomu u většiny populace. Tradice na nás tlačí skrz předchozí generace oběma směry a záleží na síle naší vůle, jak se tím popasujeme.

Při prosazování svých názorů působí stres, jako zatěžkávací zkouška našeho odhodlání. Při stresové situaci jsou přirozené reakce útěk a útok, ale při složitějším střetu je nutno kombinovat obojí. Uskromnit se, ale nepolevit ve snažení. Zamyslet se a poté konat. Rovnováha, která by tak měla vzniknout je však málo dramatická. Vhodná snad pro život, ale ne pro prkna jeviště. Hlavní postava se ji snaží nalézt, ale nese si příliš těžký náklad (své svědomí, nemoc) a jeho těžiště se posouvá mimo jeho tělo. Tragický obraz je téměř dokončen... Slabší musí zákonitě uvolnit místo silnějšímu, tak jako je tomu v téměř každém přírodopisném pořadu na stanici National Geography.

Touženého výsledku se dočká Dimitrij, který se po celou dobu pohybuje opačným směrem co Godunov. Zatímco jednoho pohání mládí a chtíč, druhého strhává zdraví a svědomí. Nejedná se o Božský plán s živými loutkami, nýbrž lidské konání, jenž přináší Lžidimitrijovi úspěch a carovi utrpení a smrt. Snažila jsem se proto přijít s konceptem, který by toto vyjádřil.

Pro složitost děje, jsem se zaměřila na základní sdělovací prostředky. Oprostila jsem barevnou škálu o zlatou a stříbrnou, pro jejich zdobnost a místo toho jsem vsadila na červenou. Díky spojitosti Rusí, Ruska a SSSR, mi taková volba dávala smysl. Propůjčila jsem význam barvy nejmocnějšímu charakteru na scéně, a to lidu. Zakryla jsem celé jeviště, všechno a všechny, tak jako bych měla v ruce štětec hustou červenou temperou. Tohoto zakrytí postupem času ubývá a propůjčuje tak jeviště drobnokresbě hlavních postav. Přepych, ve kterém jednotlivci žijí, je vyjádřen jejich kostýmy. Ojedinelé střihy označují postavy bohatší, zatímco chudší jsou spíše zahaleni do neforemných asymetrických tvarů. Zmiňovaná tempera se jakoby rozplývá do okolí a všeho, co se v něm nachází. To všechno má sloužit jako vizualizace hudby, jenž díky sboru rezonuje s celou budovou již od prvního slova.

Při čtení této kapitoly se může zdát, že mnohem větší pozornost věnuji davům než jednotlivcům, ačkoli libreto opery působí opačně. Samozřejmě se může jednat o mou chybu v uchopení díla. Nicméně jsem nabyla na přesvědčení, že tak jako je nezbytná vysoká skála pro vodopád, tak je důležité vyobrazení podstaty masy pro kontrast s niterním pádem Borise Godunova. Tak jako by Kazimir Malevič nevytvořil černý čtverec bez kontrastního bílého pozadí, tak by tragédie carova života nepůsobila drtivě bez

přítomnosti hloupoučkého stádečka, bečícího o kus chleba. Snad až příliš drsné přirovnání pro trpící lid vzniklo, jako důkaz nezbytnosti kontrastu pro dopad na čtenáře (diváka).

Veškeré inscenace, dramatická provedení a záznamy vycházejí z původního zdroje a to života cara Godunova. Tak i má těžko čitelná práce je nyní součástí jeho odkazu, kontrastu umění a prostého bytí, reality a iluze, jedince a davu.

Výběr tématu

O budoucí výstavě na naší katedře se mluvilo již delší čas a taktéž bylo známo její téma. Naše práce, jakožto studentů scénografie, měly být přítomné k porovnání s promítaným návrhem Františka Trösterera, jakožto zakladatele naší katedry. Vzhledem k jeho produktivitě by určitě bylo z čeho vybírat. Nicméně vedení katedry preferovalo přidělení jednotlivých zadání konkrétním studentům. Pro šestičlenný ročník vnikl seznam šesti oper, které byly jednotlivcům přiřazeny. Vojcek, Aida, Carmen, Hoffmannovy povídky, Braniboři v Čechách a Boris Godunov.

Společně s vlastním zadáním jsem poznávala i ta svých spolužáků, která svým způsobem vycházela z nás samotných. Každý jsme tak měl možnost pracovat se svým odrazem. Ve dvaceti dvou letech, kdy má člověk být v rozkvětu, mi byl přidělen Boris Godunov. Člověk mnohem starší než jsem byla já, který upadá a pomalu umírá v každém obraze. Díky mé asi trochu pokřivené osobnosti mi to lichotilo. Získala jsem dílo, ve kterém jsem nemusela pracovat s magičností či tragickou romatikou. Příběh ruského cara byl pro mě vhodnější než vášnivá Carmen či kouzelné Hoffmannovy povídky, pravděpodobně díky mé povaze. Rozuměla jsem výběru a vyhovoval mi, přestože sama od sebe bych se do ztvárnění osudu tohoto velikána nepustila.

Při západu slunce se stín každého protáhne, a tak jsem v posledním ročníku s úžasným zadáním pod taktovkou prof. Jana Duška měla jen velmi malou pokoru.

Více času než je zdravo, jsem věnovala přemýšlením, proč jsem spojována s touto operou. Zda-li jsem ve svých vedoucích vzbuzovala pocit, že jsem vyhořelá a pomalu začínám upadat? Kdo jsem pro ostatní a je to důležité ztvárnit ne jevišti? Jakkoli bylo mé sblížení s postavami plánované, nakonec jsem se musela soustředit na to, co vytvořil Musorgskij. Jelikož na jevišti je jedno, jestli mi téma vybrali a nebo jestli mé jméno vytáhli z klobouku.

Snad by byla tahle kapitola kratší, kdybych si téma vybírala sama a od začátku věděla, proč na něm chci pracovat. Zmínila jsem již dříve, že bych se takové výzvě vyhnula a už vím proč. Na druhou stranu mi význačné téma Godunov a života přinesl ohromnou zkušenost, a proto jsem ráda, že mi toto téma bylo přiděleno.

Vlastní projekt

Kolikrát si člověk může Borise Godunova poslechnout či přečíst, tolikrát může pochopit další postavy či jejich motivy. Sama jsem docházela k rozličným pojetím a co týden, to další opomenutý aspekt, který si nově zaslouží pozornost. Bádání neskončilo ani po klauzurách, jelikož jsem musela jít více do hloubky a pracovat s pravou podstatou dramatu. S davy, s lidem, s masou...

Na první pohled složité téma. Osud muže, kterého zrazuje vědomí a tíží svědomí, vládne zemi, která trpí a bouří se, věří v Boha, který jej trestá. Jen, co je jeden obraz vykreslen, objevuje se další a ním další osudy, informace, místa a přesto je příběh o stálé tíze svědomí, která nakonec člověka rozdrťí.

Orloj byl mou prvotní inspirací. Právě pro svůj složitý mechanismus, který se nevychýlí a když nastane čas, odbije. I v libretu se orloj objevuje, snad jakožto symbol pro osudovost a omezený čas lidského bytí.

Pomocí točny jsem chtěla docílit konstantního nepatrného pohybu, který by probíhal po celou dobu jako u hodin. Myšlenka byla taková, že by divák, nehledě na aktuální děj, vnímal neustálou přítomnost pohybu jeviště. Něco jako neovlivnitelné dění, neboli osud. Pro takový pohyb bylo potřeba vymyslet multifunkční prostor, který by mohl sloužit všem, kteří se zrovna vyskytují na jevišti.

Úžasným objevem byl projekt thajské architektky Suriyi Umpansiriratany. Ve své práci *Monk cell project* z roku 2010, uveřejněné na mnoha designových webech, se zaměřila na kruhovou konstrukci obytného prostoru pro mnichy, jenž věnují velkou část svého života meditaci. Celá konstrukce sestávala ze tří částí, specificky navržených pro konkrétní činnosti vykonávané během dne. První sloužila k meditaci a občerstvení a byla umístěna pod širé nebe, pouze se stěnou na východ, chránící proti rannímu slunci. V průběhu dne by se mniši přesunuli do druhé části, která využívá zmíněnou první k zastínění poledního slunka shora. Zde by se mniši věnovali Budhově učení. Se spánkem se počítalo pouze v meditační poloze, ve třetí části.²⁰

Rozhodla jsem se aplikovat filozofii jednoduchého kruhového prostoru pro žití i na své zadání. Jednoduché linie, tvořící jednotlivé části, v kombinaci s nemalým počtem sboristů se zdálo být vhodným přístupem.

Kruhový tvar konstrukce byl ilustrací příběhu. Člověk stoupá pomalu vzhůru, jen aby došel k prázdnotě, kde je možností jen pád. Postupující člověk by neměl jinou možnost, než pokračovat v pohybu... Původní

20UMPANSIRIRATANA, suriia. *Designboom.com: monk cell project* [online]. monk cell project [cit. 2019-08-16]. Dostupné z: <https://www.designboom.com/architecture/suriya-umpansiriratana-monk-cell-project/>

koncept byl navržen pro pár lidí, zatímco v nejčastěji inscenované verzi opery se o slovo přihlásí hned několik různých mnohočetných sborů. Prostor bylo nutno upravit pro množství zpěváků a jejich nástupy...



Obrázek 5: Jeden z prvních návrhů prostoru

Při zkoumání proběhlých inscenací Borise Godunova jsem vyhledala Divadelní ústav a jeho archiv v Terezíně. Při návštěvě zdejšího koncentračního tábora jsem pociťovala tíseň, jako bych uvízla v davu stále přítomných duší. Stavba vstřebávala, čeho byla svědkem, a dodnes z ní číší smutek, bolest a beznaděj. Aplikovala jsem tedy některé prvky i ve své práci. Byly to vysoké tlusté stěny, malé dveře, těžké a staré materiály. Plochy se z konstrukčního hlediska zkracovaly, materiály zesilovaly, přičemž se vytratila původní inspirace Suriyou Umpansiriratanou a její jednoduchou konstrukcí.

Jednotlivé obrazy zkrátka nesouvisely s návrhem. Při vybavení stavby nábytkem se nepodařilo zachovat ani jeden inspirační zdroj, tak aby mohl sám o sobě něco vypovědět. Proto jsem po konzultacích nadále na této verzi nepracovala.

Orloj byl nyní mou největší inspirací. Pracovala jsem s rozsáhlými plochami, které na sebe navazují podobně, jako ozubená kola. Těžké kamenné stěny měly být nositelkami odkazu stálosti a symbolu hromady. „*Velikost hromady je důležitá.*“ zmiňuje ve své práci Masa a moc, která se mimo jiné zaobírá masovými symboly, Zuzana Pyszková.²¹ Celá konstrukce se skládala z jednotlivých kusů, které na sebe v

²¹*Psychologie davu (Gustave le Bon, Elias Canetti): Masové symboly* [online]. Brno, 2016 [cit. 2020-03-05]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/I55t1/Bp_-_Masa_a_moc.pdf. Bakalářská práce. MASARYKOVA UNIVERZITA PEDAGOGICKÁ FAKULTA. Vedoucí práce Doc. PhDr. Marta Gořcová, CSc.

různých polohách navazovaly. Například po splnění funkce brány, by se díl přesunul na místo, kde by sloužil jako schodiště.

Kritika této verze byla bohužel oprávněná. Místo složitého mechanismu orloje se mi reálně dařilo vyrábět modely „zřícenin hrádků“ v měřítku 1:100. Ačkoli se mi zamlouval koncept, tak jsem nebyla schopná reálně přijít s žádným reálným prostorovým řešením. Vzniklé modely nepřipomínaly žádný zastaralý mechanismus a rozhodně nedávaly pohybům na jevišti žádný srozumitelný řád.

Opustila jsem tedy filosofický přístup a soustředila se mnohem více na sběr materiálů, konkrétně dobových oděvů a střihů. Díky tomu jsem také mohla rozšířit své vědomosti v oblasti pravoslavné církve. Naneštěstí se to v kostýmních návrzích nemělo moc šanci prosadit, jelikož v mnoha případech církevních hodnostářů, v opeře Boris Godunov, je jejich příslušnost k církvi pochybná a spíše slouží jako krytí... A zatímco jedni se snaží skrýt, tak naopak bojaři oblékají barevné pláště a zdobí se kožešinami. Jelikož v příběhu se objevují všechny společenské vrstvy, tak se na jevišti vyskytují oděvy z carů až po brokáty. Nejchudší vrstvou jsou žadonící lidé. Jedni žádají cara o peníze a druzí Boha o milost. Pro chudáky je důležitý každý peníz, zatímco se mocnáři strachují o svou slávu a posmrtný život. Zástupcem chudých lidí je Jurodivý, což také znamená: mrzák, velmi zbožný až bláznivý. Ilustruje základní materiální i duševní potřeby a jejich důležitost v životě.

Právě materiály byl nyní neopomenutelným aspektem. Společně s psaním této práce jsem přehodnocovala leckteré aspekty. Novým tématem byl vztah dvou vzdáleně příbuzných církví. Ten je však zobrazen skrze jednotlivce, prosazující samu sebe (Rangoni, Grigorij, Šujskij, Misail a Varlam.) Konstrukce skrytá za prosvítitelnou „kašírkou“ umožňovala propojení dvou odlišných, ale blízkých míst. Zatímco příběh pravoslavného cara postupuje od slávy k úpadku, tak nestálý Grigorij získává na důležitosti. Nové pojetí bylo tedy o prolínání dvou světů. Rozklad jednoho slouží k posílení druhého.

Nové pojetí bylo také inspirováno krátkým pobytem v Berlíně. Židovské muzeum, společně s množstvím památníků, mě děsilo svou surovostí. Betonové objekty, daleko přesahující dosah jednotlivce, zakryly okolní svět jako hradba.

Idea betonového konceptu byla, že materiál vytvořený a vytvarovaný člověkem, aby se jím obklopil, se nyní stává jeho vězením. Bloky se na sebe skládají až člověka přerostou a uvězní, což ilustruje vývoj Godunovi myslí, ze kterého nakonec nemůže uniknout...



Obrázek 6: Návrh obrazu davu před hradbou

Naproti tomu jsem počítala s postupným odkrýváním a prosvětlováním konstrukce pod kaširovaným povrchem, což by ovšem značně narušilo iluzi pevného a statického prostoru. Pracovala jsem s betonovou plochou, která zakrývá většinu prostoru jeviště a pohybuje se pouze do stran, přičemž umožňovala průchod menší skupině herců. Taková akce by se objevovala pouze v carově přítomnosti. V chodbě, která se tímto pohybem vytvořila, se nacházely schody (do carských komnat).



Obrázek 7: Osvícená vnitřní strana hradby

V obrazech, kde se dění točilo okolo Grigorije Otrepjeva později Dimitrije, světelné baterie umístěné za betonovou stěnou osvětlily dřevěnou konstrukci, která tvořila několik pater. Spodní místnosti byly určeny pro chudý lid. V prvním patře se nacházely menší prostory, jako například klášterní cela.



Obrázek 8: Obraz korunovačního procesí

Vědomí, rozdílného pohledu obou přítomných zemí a jejich církví, mě dohnalo k řešení, na které nejsem pyšná. Polské obrazy byly zprostředkovány pochozí lávkou, která po spuštění navazovala na otvory ve stěně, kde bylo točité schodiště. Jejich viditelnost byla podmíněna Grigoriovou/Lžidimitrijovou přítomností na scéně. Aby došlo k jasnému oddělení Godunova betonového světa od podvratného Dimitrijova postupu ve stínu.

Právě to všechno zapříčinilo výsledný neúspěch návrhů u obhajoby klauzurních prací. Kombinace inspirací, konceptů a snaha o realistické konstrukční řešení vyústila v nesmyslnou a nefunkční stavbu.

Kostýmy vycházející převážně z historických tvarů zkombinovaných s moderními materiály nevynikaly svou jednoduchostí, právě naopak. Jejich výsledný vzhled měl spíše dekorativní funkci, jelikož se mi nepodařilo správně aplikovat znaky jednotlivých vrstev, tak aby diváci měli šanci pojmout „společenský žebříček.“ Nejde totiž o systém, který je u nás běžně známý. Dnešní chápání vládnoucích dynastií, církevních hodnostářů, nevolníků a celkově vztahů ve středověké Rusi je omezené na role: panovník, šlechta, poddaní. Bohužel, jsem ani nic jiného svými kostýmními návrhy nedokázala.

Konečné řešení

Čím déle jsem hledala správné řešení, tím horší mi veškerá možná řešení přišla. Přestala jsem hledat inspiraci okolo sebe a místo toho jsem poslouchala samotnou operu.

Lid od začátku trpí, ale nikoho to nezajímá, protože se odehrává korunovace! Také jsem zprvu vnímala tento útrpný zmanipulovaný dav, jako dříve nezbytný chór, ale dnes již vím, že nehraje vedlejší roli. Opera se sice jmenuje Boris Godunov, ale zrovna tak dobře je vyobrazen lid a jeho moc.

Žebrající chudáci, hašteřivé hloučky žen, opuštěné děti se spojí, když už nemají jinou možnost. Spojuje je strach i vztek. Jsou tak málo svázaní společenskými pravidly, že mají volnost konat čistě podle sebe. Protože nemají téměř co ztratit, mohou jednat neohroženě, ale sami jsou v největším ohrožení... Zkrátka přítomnost lidu je pro dílo zásadní!

„Někdy v krajině vybuchne nějaká revoluční pravda, čas oponou trhne, ale po čase se ukáže, že dílo revoluce se shoduje s nejdůležitějšími výroky minulosti.“²² Společně s mnoha výroky Václava Bělohradského, tak i tento souvisí s operou. Tentokrát nejen svým významem, ale i obrazovým obsahem...

Obraz první

V portálu visí sešíváná opona. Některé kusy jsou vzorované, jiné mají jen trochu jiný odstín, občas se páře záplata. Taková byla na začátku Rus. Předchozí car byl nemilosrdný dobyvatel a sjednotil tak pod svou vládou ohromné a nesourodé území. Lid trpí během jeho vlády i po ní, když musí žadonit o nového.

Zatímco lid ještě není vidět, začíná hrát orchestr, ale opona se neroztahuje. Jednotlivci chodí okolo, smutně pozorují dlouhý samet, někteří se snaží odtáhnout ji na stranu. Opona se však trhá a lid si musí vybrat. Pokud se mají přihlásit o slovo, musí se o něco pokusit. Společně začnou odtrhávat spodní kusy opony a čím více se jich objevuje, tím větší mají sílu. Sjednoceně pak započnou zpěv. Tento čin je vepsán do notových osnov orchestru, který tak za ně dočasně promlouvá.

Poprvé se také objevuje stráž, která lidu prikazuje, aby neustávali a v dalších dnech opět přišli.

Chudý lid jednoduše nezajímá sláva a velikost státu, jelikož i oni, každý z nich, tvoří stát. Toto uvědomění započíná operu a jeho vliv se projevuje až dokonce.

²²BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevlnosti: Eseje z pozdější doby*. 3. Praha: Sociologické nakladatelství SLON, 2014, s. 374. ISBN 978-80-7419-167-1

Druhý obraz

Oslavné zvony započnou korunovační zpěvy. Lid oslavuje nového cara a kusy opony mu položí na schody jako červený koberec. Je to gesto, při kterém vkládají důvěru nejen novému panovníku, ale také někomu, kdo ukončuje staletí dlouhé vládnutí mocného rodu. Godunov je pro ně symbolem nové naděje, ač on sám si je vědom, že nastanou těžké časy.

Tím, že se roztrhla opona na více částí, tak lidé nabyli určitého vlastnictví. Mohou to použít a vyberou si uctít Borise Godunova. Ten si takové pocty váží, ale zároveň si je vědom toho, odkud červený koberec pochází. Ví, že Rus již není sjednocena a moc mají v rukou všelijací lidé.

Poté, co vystoupá po schodech, zamíří do průchodu mezi zadními stěnami. Za nimi září světlo a vyniká tak jejich specifický tvar. Když se stěny přiblíží k sobě, tak tvoří pravoslavný kříž.

To, že Boris vchází do kříže je důležitým aktem, protože v pravoslavné církvi je hlavou církve rovněž car. Je důležité uvědomit si, jakou funkci tedy přijímá a jakou mu to ukládá odpovědnost.

Třetí obraz

Jen slabé světlo lampy osvětluje kraj vyvýšené plochy na jevišti. Schodiště je holé. Nedaleko sedí u stolku starší muž a píše. Zanedlouho se probudí o kousek dál spící mladík, vstává z malého lehátka a pustí se do konverzace. Ve chvílích, kdy si stěžuje na to, že mu nebylo dopřáno plného života mluví ke zbytkům opony, co visí kousek nad ním.

Poslední kousky opony jsou mírně osvětleny lampou, ale zablýsknou se v plném světle, když mladý Grigorij deklaruje svůj záměr potrestat carovraha (Borise Godunova).

Obraz čtvrtý

Poprvé a naposledy se setkáváme s postavou šenkýřky, která se stará o malou krčmu. Na pozadí je promítán pohyblivý obraz, jenž vypadá jako padající sníh. Na obou stranách schodiště jsou dlouhé stoly a u nich lavice. Objeví se toulaví mniši a Grigorij, převlečen za chudého člověka. Pokaždé, když někdo vejde do prostoru, tak sebou přinese sníh. Ve chvíli, kdy vchází, tak otevřenými dveřmi naletí sníh dovnitř. Trvá to jen do pomyslného zavření dveří. Vchod se nachází napravo, před vyvýšenou plochou. Tíženým efektem je, aby v moment Grigorijova úniku, byla podlaha alespoň minimálně pokrytá sněhovou pokrývkou.

Poklidná atmosféra se změní, když do krčmy vstoupí stáž. Zanedlouho je Grigorij nucen k útěku a seskočí v vyvýšené plochy do sněhové přikrývky a uniká tak strážnému.

Tento obraz přináší náhled do počátků vývoje Grigotijova charakteru. Zatímco v klášterní cele jsme poznali odhodlaného chlapce s touhou po dobrodružství a spravedlnosti, tak nyní vyniká jeho pokřivenost. Nebojí se lhát ani podvádět či konat bez rozvahy... Po takovém výstupu klesá postava v divákových očích a naopak zájmu se těší Godunov.

Na konci tohoto dění se u mě obvykle objevila frustrace, jelikož množství nových postav a míst opět přebilo koncept všudypřítomné moci lidu, ve formě kusů opony. Místo toho bylo na jevišti pouze vyvýšené „pódium“ se schodištěm uprostřed. Avšak stačilo přestat číst a začít poslouchat, aby to začalo dávat znovu smysl. Hudba je opět nositelkou atmosféry, kdy člověk cítí teplo z kamen, zrovna tak jako slyší vřelé srdce šenkýřky.

Obraz pátý

Na okraji vyvýšeniny sedí mladička Xénie a oplakává svého zesnulého snoubence, ale její smutek nelze brát příliš vážně, protože její nejbližší se jí snaží rozveselit hraním her. Přichází car a chůva vykřikne, když jej spatří. Je bledý od hlavy až k patě. Jeho krok je nejistý a výraz nepřítomný. Jen ve chvíli, kdy sedí na pohovce se svým synem Fjodorem, se zdá být více duchovně přítomen. Zanedlouho je ovšem nucen vrátit se k řízení státu.

Výsledným obrazem je kontrastní zobrazení Borise a Šujského. Car se pohybuje na levé straně, která má tmavé pozadí. Tím je podpořena idea, že se z něj pomalu stává duch. Naproti tomu je Šujskij. Není oblečen tmavě, aby kontrast byl perfektní, naopak. Jeho kostým se skládá z živých barev.

Neopomenutelnou část jeviště zabírá rudá pohovka. Je to místo, kde se učí a hraje si mladý Fjodor. Barva není náhodou, jelikož celá konstrukce je pokryta kusy opony. Zdá se, jako by nic pod oponou nebylo a ta samotná tvořila veškerou hmotu pohovky.

Ve světě, kde části opony symbolizují moc lidu, je takový kus nábytku znakem komfortu na úkor druhých. Aby mohl vzniknout, bylo zapotřebí davu, který zničí velkou část opony. Uvědomění, co vedlo k vytvoření, je součástí tvorby hodnoty každého majetku.

Polské obrazy

Metr nad vyvýšeným jevištěm visí ohromné zrcadlo zasazené ve zdobném zlatém rámu. Odrazová plocha je viditelně rozdělena na více částí. Zrcadlo je zavěšeno v mírném náklonu tak, že diváci vidí v odrazu herce pohybující se před ním. K jeho spodní hraně vedou schody, které jsou tvořeny červenou oponou, která skrývá nosnou konstrukci. Laminát poražený sametem, který podporuje kovová konstrukce, je

vytvarován tak, že to působí, že se jedná pouze o látku. Ačkoli se může zdát, že takové řešení je zbytečně technologicky a finančně náročné, tak výsledný efekt by se nedostavil, v případě viditelného schodiště potaženého látkou. V takovém případě by se jednalo o poctu, dar od lidí, zrovna tak, jako když kladli červený koberec novému carovi pod nohy, což byl ovšem jiný případ. V Polských obrazech se nejedná o poctu, ale o vlastnictví. Jsou majiteli kusu opony a využívají ho různými způsoby, bez respektu k věci. Tak je představena polská šlechtična Marina i její okolí...

Marina Mníšková, dcera polského vévody ze Sandoměře, si je vědomá své moci. Ráda sleduje svůj odraz z blízka, jelikož v takovém obraze vidí svou velikost, svou krásu a půvab, v čemž spočívá její síla.

Příchod otce Rangoniho ji překvapí, jelikož vystoupí zpoza zrcadla. Sám jezuita na sebe bere roli někoho, kdo se pohybuje v pozadí a sleduje ostatní. Ovlivňuje Marininy kroky a směřuje ji tam, kde ji chce mít.

Na pódiu je stále přítomný také odraz diváků v zavěšeném zrcadle. Specificky české publikum se právě nyní setkává s kulturou sobě známou. Jejich přítomnost na jevišti však nezmění nic. Ne náhodou všichni sedí v rudých sedadlech a v tomto okamžiku mají lidé šanci si uvědomit, čeho jsou součástí... Tato myšlenka rozhodně není primárním cílem, ale její přítomnost mi přišla důležitá.

Přítomnost v sousední zemi pokračuje po delší dobu, aby se mohl rozvíjet Marinin charakter. Vidíme jí ve společnosti jezuitu Rangoniho, Grigorije nově Dimitrije a také velkého množství šlechticů. Ti přicházejí z pozadí v průvodu, který se zdvojnásobí s odrazem, ale zpoza zrcadelního prostoru již nevystoupí nikdo.

Obraz šestý

Doposud přítomná vyvýšená plocha je nyní několik metrů ve vzduchu. Technicky se jedná pouze o plochu, která ji však připomíná. Jedná se o průhledný tahokov, který se spustil z provaziště. Divák se nově ocitá v prostoru pod plochou, na které se doposud příběh odehrával. Na obou stranách jsou mírné stoupající šikmy, na kterých jsou chudí lidé. Kostým v této chvíli má neopomenutelnou funkci, jelikož definuje bídu a nouzi lidí, kteří se zde sešli.

Jako každé bezhlavé stádo se dají zmanipulovat a nyní lidé jásají, když se dozvídají zprávu, že skutečný carevič Dimitrij míří s vojskem do Rusi. Nedá se říci, že by byli odhodlaní měnit situaci, ve které se nachází a místo toho čekají, že ostatní provedou nezbytné změny pro jejich dobro. Proto není proč očekávat akci s oponou...

Nevyzpytatelnost lidu je vyobrazena v moment, kdy se k nim přes pochozí plochu dostaví car se svou doprovodnou skupinou. Všichni rázem změní své vyjadřování a začnou prosit o peníze. Jednou už jsem ve

své práci zmiňovala, že jejich jednání je v takové situaci pochopitelné. Nemají nic, co by mohli ztratit a proto se přidají k jakémukoli hnutí, které jim přinese vidinu prospěchu. Takové chování je zkrátka u lidí v nouzi očekáváno.

Ke konci tohoto obrazu se opět ozývá Jurodivý, nejchudší z chudých, jelikož byl zrovna okraden. Nachází se nejnižší ze všech lidí, co stojí na šikmém. Jeho bída společně s bláznovstvím jej doženou k tomu, že požádá samotného cara, aby zopakoval svou roli vraha dětí (připomíná mu vinu za vraždu předchozího nástupce).

Největším chudákem je dozajista ten, kdo nejvíce trpí. Gesto Jurodivého žádajícího boháče rozhodně není tak ubohé, jako když car prosí jeho. Právě to se stane. Tíha svědomí se ozývá v Godunově hlase. Zatímco zpočátku hledali útěchu lidé v něm, nyní se situace obrací a Borisovi se ji nedostává.

Obraz je proto doslovně převrácením dosavadní situace. Pro pochopení celku mi opět pomáhalo nečíst, ale poslouchat. Proto jsem se snažila, aby o tom stavba vypovídala.

Obraz sedmý

Ocitáme se pravděpodobně nedlouho poté. Prostor definují dvě dlouhé lavice, připomínající sedadla v Národním divadle a mezi nimi staré vyřezávané křeslo, zarovnané spousty různými kusy opon. Zdá se, že pod příkrývkou je zhroucený člověk. Jedná se o zasedání bojarské dumy. Bojaři projevují značnou nesoběstačnost a ostych, když mají jednat bez vedení knížete Šujského. Jeho příchod a proslov přivedou cara k vědomí, ale sotva zpola, jelikož má stále vidiny.

Přítomnost Godunova již od začátku obrazu značně mění běžné vyznění, jelikož tak více než neschopnost vypadá jednání bojarů, jako strach z vyslovení pravdy. V případě, že bojaři již cara v jeho stavu viděli, se tedy nejedná o nečekanou situaci, ale o odkládání řešení velkého problému. Brzký konec trápení Borise Godunova přinese jeho záchvat, při kterém se sotva stihne rozloučit se synem.

Vláda byla předána do rukou mladého Fjodora na poslední chvíli a osud říše nyní leží na jeho bedrech. Avšak to nemění nic na jeho mladém vzhledu, který stále spíše vypovídá o barvitějším dětství, touze po poznání a dobrodružství.

Dříve než zhasnou světla reflektorů se bojaři, ve svých formálních oblecích, pomalu začnou přibližovat k careviči objímajícímu mrtvé tělo svého otce. Šlapou po červených látkách, které se shrnuly z křesla a postupně se shazoval i Boris.

Obraz osmý

Jakkoli by si divák přál aby mladíček ustál vládu, tak následně zničí veškerou zbylou naději. Lid se bouří a na šikmě, která je již s částí probořená, staví jakousi hranici. Je obalena rudými látkami a určena k posměchu toho, jenž na ni je usazen. Lid tak uvěznil bojara Chruščova na vrcholku, aby jim připomínal, jak dopadl car.

Všichni jednají velmi chaoticky. Ani samozvaní vůdci davu nepřinášejí žádný řád. Potulní mniši Varlam a Misail nechávají nově příchozí, z řádu jezuitů, uvěznit k mohyle. Nově příchozí jsou tedy přivázáni k posměšné hromadě, zatímco informují o nástupu právoplatného vládce cara Dimitrije na trůn.

Lžidimitrij, samozvaný Dimitrij Ivanovič přichází s menší skupinkou a odchází se všemi, jenž ho následují. Mezitím je však ozdoben červeným pláštěm, připomínající tradiční královské, např. anglických panovníků. Poslední kus opony tak získá svůj účel.

Na scéně zůstává jen úpěnlivý Jurodivý, jakožto nestranný svědek. Dav se opět nechal zmanipulovat velmi snadno, ale upřímný Jurodivý poznává, že chaos nekončí, ale nastává. Jeho hlas je ztrápený a vystrašený, neboť se ocitá samotný na místě, kde ještě před chvílí probíhal lynč. Prázdnota kolem dodává Jurodivého přítomnosti na důležitosti, jelikož se tak definuje jako člověk, co se nedá snadno ztrhnout davem.

Shrnutí

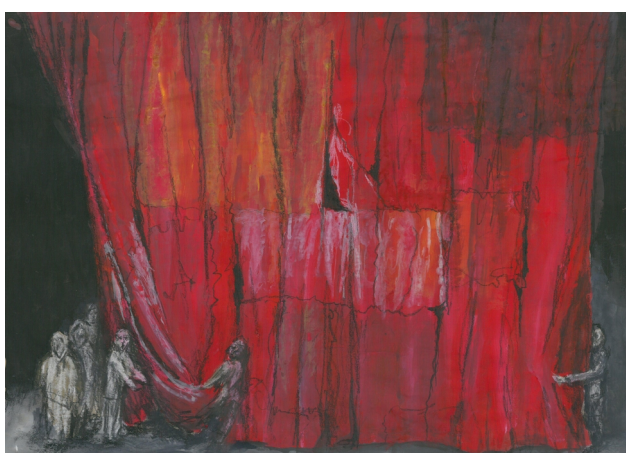
Znaky, symboly, ikony. Slova, která definují mou práci s operou. Snažila jsem se správně pochopit a zařadit, co kam patří, abych tomu mohla dát funkci. V moment, kdy vím, co potřebuji vyjádřit, mohu pracovat s reálnými tvary, materiály a věcmi. Ačkoli takový moment nikdy nepřišel, rozdělila jsem symboly na dvě skupiny: vycházející z moci a vycházející z vnitřní potřeby.

Moc, ochota lidí poslouchat, je tvořena oponou. To, že je zprvu vystavována na obdiv, že ji bouřící se dav zmenšuje a že ve výsledku je v rukou lidí, všechno to souvisí s podstatou věcí, které později tvoří (červený koberec, pohovku, schodiště, přikrývku, plášť,...)

Naopak to, co vychází zevnitř a vypovídá tak o charakterech, je tvořeno převážně aplikací divadelního vzhladu na extrakt z míněné osobnosti. Jednodušeji řečeno, zveličení mých dojmů z různých postav... Věřím, že kdyby má studia psychologie z předchozích let vedla k úspěšnému analyzování postav, tak bych to dokázala i s reálnými osobnostmi. Vzhledem ke svému strachu, ze všech lidí schopných kritiky, pravděpodobně nedokážu jednoznačně definovat nikoho. Kdo je však doopravdy takový, jaký se jeví? Dramatické postavy. Jejich osud začíná s první zmínkou a končí s příběhem. Osoby, jejichž životní příběh

se skládá z nevelkého množství zmíněných faktů, jsou tedy, alespoň trochu, definovatelné. Dívka, jenž podřizuje okolní svět svému zájmu, se zajímá tedy především o sebe, a proto se pozoruje v ohromném zrcadle. Jezuita Rangoni je vždy nablízku šlechtičny a směřuje ji k vybranému cíli, ...

Obzvláště problémovou pro mě byla práce s myšlenkou opery, celkovým nábojem či ideou. Scény byly tak proměnné a postav bylo tolik, že sjednocení všech „pod jednou střechou“ se mi nedařilo, dokud jsem operu nevěnovala lidem. Zrovna tak by se dílo mohlo jmenovat Národ nevolníků a car. Naštěstí nejsem producent filmu ani autor, abych tomuto dílu přiřkla řadový název. Boris Godunov je nakonec dobrý název, ačkoli opera má nepsaný podtitul: příběh velikána.





Kostýmní řešení

V průběhu bakalářského studia jsem se nesetkala s větší výzvou, než s operou Boris Godunov. Neobyčejnost práce spočívala v řešení fluidní společenské hierarchie, jejíž stavy jsou zachyceny v obrazech, které na sebe navazují jen vzdáleně.

Zpočátku jsem si definovala hlavní dějové linie dramatu a zároveň jsem zahájila studii dobového oděvu. Obojí mi mělo pomoci k pochopení jednotlivců a davů, v jejich původním prostředí. Práce s dalšími inspiračními zdroji poté vedla k tvorbě vizuálních konceptů.

Pro divadelní tvorbu nám byla představena tzv. tabulková metoda, která je běžnou součástí práce profesionálních kostýmních návrhářů. Jedná se o vytvoření tabulky, která je přehledem všech situací a postav, které se v nich nacházejí. Výsledek je následně pomůckou ke sjednocení postav do skupin, které spolu hrají. Důležité je jejich rozdělení na základě vazby, které skupiny dělí na primární a sekundární. Zatímco sekundární pojí společný cíl (bojarská дума, rozbouřený dav), tak v primární skupině existují vzájemné vazby a vztahy, které jsou méně vyjádřitelné skrze oděv. Např. při zasedání parlamentu dodržují jeho členové určité zásady formálního odívání, čímž vyjadřují svou sounáležitost a znalost etikety. Zvolený oděv sjednocuje jednotlivce stejně tak, jako v případě fotbalových fanoušků na tribunách stadionu či téměř jakoukoli skupinu se společným cílem (sekundární).

S kompletním seznamem postav a přehledem jejich statusů a pozic v tehdejší společnosti jsem mohla zaměřit své zkoumání historických artefaktů na konkrétní objekty. Vzhledem k historickému kontextu jsem u mnoha předmětů objevila jejich původní roli, která se s postupem času vytratila. Jednalo se nejen o způsob odívání, který měl svůj účel, ale i o původ symbolů a znaků.

Nejpodstatnějším krokem, ke kterému veškerá dosavadní činnost vedla, bylo následné propojení všeho dříve zmíněného. Určení míry ohledu na tradiční zpracování bylo nezbytným krokem. Můj sběr informací se neopíral pouze o samotné drama a jeho historii, nýbrž také o reálné inscenace opery v nedávné době.

Objevených způsobů přístupů k práci s tématem bylo mnoho. Rozhodla jsem se pokusit zachovat původní tvarosloví do takové míry, jak by jen bylo možné, společně s aplikací vybraných znaků. Například použití bílé barvy, jakožto sjednocovacího prvku nevinného lidu, na jinak chudý, nespecifikovaný oděv...

Příslib originality se mi jevil, jako dostatečný důvod pro zvolení tohoto přístupu. Vnímala jsem kolem sebe až přespříliš, pro aktualitu překroucených myšlenek, a proto jsem zamýšlela převzít oděvní řád z éry, kde byl prostor jak pro velkolepost tak i opravdovou bídu. Z dob, kdy slova kultura a náboženství byla

synonymem a dodržování etikety nebylo dobrovolnou volbou. Uzurpovaná společnost tak byla tvarována, což bylo faktorem ovlivňujícím oděv.

Středověká Rus oplývala mimo jiné rozvinutou tradicí lidových vzorů. Jelikož se odlišovali oblastně i hierarchicky, orientace v nich pro mě byla problémová. Vzory v kombinaci s nevhodně vybraným střihem asociovaly svět pohádkových bytostí. Což mě nakonec vedlo k jejich potlačení. Místo toho jsem se zaměřila na materiály a jejich povrchy.



Obrázek 9: Prvotní návrh kostýmu Grigorije



Obrázek 10: Prvotní návrh kostýmu Borise Godunova

Pozornost jsem věnovala, především kostýmům majetnějších postav, kůži a kožešinám. Symbol přemožení slabšího živočicha je v každém kusu, ačkoli výsledné vyznění ovlivní převážně zvolený způsob použití. Barvy a tvary hrají u zvířat důležitou roli, pro rozdílnou hodnotu různých druhů. Rozdílné je také vnímání divokých šelem a chovné zvěře. Dokonce i mezi predátory existuje hierarchie a podle původních vlastníků kůže, soudíme později člověka v ní oděného... Dimitrij je nově člověkem, který ze strachu z minulosti zakrývá své vlasy, ale zároveň se stává samozvaným vládcem. Huňatá čepice z liščí kožešiny společně s oháňkou se nyní nesou na jeho hlavě jako koruna. Naproti tomu je dlouhý těžký lem Godunova kabátu stále součástí mocného medvěda a vládce. Původní koncept zahalení cara od začátku do velké kožešiny ustoupil finální verzi s práce s oponou.

Přítomnost různých řádů je důležitým faktem, avšak pro české publikum, zvyklé pouze na přítomnost římsko-katolické církve, mnohem méně podstatným. Jelikož jednotliví zástupci vystupují z rolí mnichů a stávají se tuláky, rádci a revolucionáři, tak jsem vizáž přizpůsobovala především jejich osobním cestám. Oddané služebníky Bohu, přetrvávající v řádu, jsem diametrálně odlišila od jejich potulných vzdálených kolegů.

„Na rozdíl od křesťanské bohoslužby, jejíž zářivá barevnost sloužila k oslavě „Boha, který se stal člověkem“, byl všední život duchovních a mnichů záměrně ponořen do asketických odstínů šedé a černé, aby je nic se silnou smyslovou přitažlivostí neodvádělo od duchovních hodnot.“²³ Důraz by podle této citace měl být kladen také na situace, ve kterých se mniši pohybují. Domnívám se, že tato slova platí pro východní i západní svět.

Rozdílnost oděvu k oslavě a oděvu zahalujícímu tělo by měla být, i přes sjednocující prvky příslušníků církevních řádů, jasná a pochopitelná pro všechny. Zatímco jeden přidá scéně na pompéznosti, druhý dodá hloubku propasti, kterou je chudoba. Přesto však chudoba nabízí přirozenost a jednoduchost, kterých se oslavujícím procesím nedostává.

Nejen barvou, ale také střihem jsem oddělila jezuitu a pravoslavné, což má kořeny v jejich reálných oděvech. Svým konkrétním jednáním si každý opatřil znaky, které jej ozvláštnily.



Obrázek 11: Kostýmy potulných pravoslavných mnichů



Obrázek 12: Kostýmy mnichů z jezuitského řádu

23MARTINEK, Radek. *Všechny barvy církve: VI. Barvy církevní kázně- 1. Od nebarevnosti k barvě* [online]. Ostrava, 2014 [cit. 2020-03-28]. Dostupné z: <https://independent.academia.edu/RMartinek>. Monografie k projektu Transkulturní komunikace. Katedra kulturních a náboženských studií PdF UHK.

Polská šlechta tvořila specifickou skupinu, jelikož se vyskytovala pouze v obrazech s Marinou. Její přítomnost byla podmínkou pro jejich příchod. Shromažďovali se kolem ní, což byl její sen. Cítila se být výjimečně krásná a schopná ovládat své okolí. Zároveň je ovlivňována otcem Rangonim, což se projevuje na kostýmu, který svou jednoduchostí připomíná zmíněného člena církve. Její vlastní důležitost se skrývá v detailní pokrývce hlavy, se kterou vyčnívá nad ostatní dívky.

V několika návrzích jsem se potýkala s problémem aplikace tradičních střihů, a tak jsem se vydala na cestu do moderní doby, což ovlivnilo mou práci na delší čas.

Ostatní polští šlechticové nemohli působit důstojně, ve svých historických oděvech. Bylo by správné, kvůli jednomu oděvu, přejít na moderní střihy u celého sboru? Jednalo se pouze o tzv. Polské obrazy, tak by celkový koncept nemusel projít tak drastickou změnou. Šlo o především očištění látek od historizujících vzorů a nepoužití jiných, nežli splývavých tvarů.



Obrázek 13: Prvotní skica Mariny



Obrázek 14: Návrh kostýmu Mariny



Obrázek 15: Finální návrh kostýmu Mariny

Lid je tou největší skupinou, přesto se však jeho vliv zdá být nejvíce omezován. Vzhledem k tomu, že lidé na hranici chudoby jsou i dnes, jsem měla mnoho zdrojů inspirace. I nedávné inscenace se snažili přesunout středověký problém téměř do ulic moderního města. Místo jakýchkoli emocí se dostavil zmatek, možná i pobavení, nad vzniklou situací. Rozhodně jsem nechtěla utrpení jakkoli škálovat a hledat pro něj alternativu.

Části opery, kde vystupuje Jurodivý, jsou upřímným svědectvím o hrůzách kolem, které jsou přítomné v každé době. Strach, který má veřejnost, úpadek společenských norem a mnohem více neidentifikovaných

problémů... Zatímco Jurodivý vše vidí a mluví o tom, tak ostatní občané mají více tendence se chovat jako stádo. Také proto jsem se snažila je vizuálně sjednotit, což jsem splnila bez čitelnosti záměru. Mnoho barev sjednotila ponurost odstínů, ale použití porušených hrubších materiálů nestačilo k tomu, aby dav působil jako pochroumaný a poničený. Nyní se jejich stav odráží pouze v choreografii a hudbě.

Koncept, který jsem použila na výslednou práci, se zabýval především rozdělením moci ve společnosti. Problémem se tak staly kostýmní návrhy s červenou barvou, jelikož se symbolem moci lidu byly odtržené kusy rudé opony, které se objevovaly v průběhu opery s různými funkcemi. Jednou takovou funkcí tvorba oděvu.

Osmý obraz je místem zkázy, ale jeden člověk právě dosáhne na vysněnou pozici a podaří se mu získat ruský národ. Lžidimitrij dokončuje slíbenou pomstu. Samozvaný car ověncí sám sebe rudou oponou a nese ji hrdě vstříc Moskvě. Tento čin je důležitý pro vyznění celkového konceptu.

Opačně opona funguje, když přikrývá nemocného cara Borise Godunova na trůnu. Ten se dusí pod množstvím vrstev, ale už se neorientuje v okolí, a tak se uchyluje k jedinému možnému ukrytu a to pod opony na trůn...

Přistupovala jsem s respektem k tématům opery. V průběhu práce se objevovaly nové možnosti vyjádření myšlenek, které se vynořily ze spojitosti s konceptem. Oba zmíněné příklady aplikace kusů opon na oděvy hlavních postav mě ujistili ve smysluplnosti tohoto řešení.

Od začátku jsem věděla, že se jedná o teoretickou práci, která nespátří světlo světa, jinak než srze návrhy. Přesto bylo složité se vyhýbat alibismu, který takové zadání umožňuje... Díky neexistenci dalších členů tvůrčího týmu, bylo mých funkcí mnoho. A snad proto jsem se nezaměřila detailně na některé momenty, které mohou být nositeli myšlenek. Místo toho jsem definovala pro sebe důležité okamžiky a jejich potenciál, s čímž jsem dále mohla pracovat.

E bylo mou výslednou známkou. Má práce na kostýmech byla nedotažená do potřebné kvality. Propojení historického oděvu a moderních střihů se mi nepodařilo logicky ukotvit. Jednalo se zprvu o dělení polských a ruských obyvatel, které jsem později opustila. Ve chvíli, kdy jsem řešila jednotlivé charaktery jsem opomenula dbát na zachování čitelnosti situace. Aplikovala jsem tak moderní povrchy a tvary tam, kde zpětně soudím, že být neměly. Neobvyklé zpracování pláštíků bojarů se stalo nesmyslným nahrazením nepochopeného nepatřičným. Naopak dodržení folklórního tvarosloví při tvorbě kostýmů chůvy a hostinské, se zdá být neopodstatněné. Způsobuje to nepřítomnost akce s oděvy propojené. Zatímco chůva při tanci nechává vyniknout tradiční stránku, tak hostinská postupně odkládá vrstvy, kterými jsou tradiční folklórní úbory pověstné. Rozdílnost přístupu dvou žen, tak přibližuje divákům jejich charaktery...

Mnohé zvolené přístupy tak mohou působit neopodstatněně, což někdy dozajista jsou, leč je možné, že k jejich pochopení se do návrhů nepovedlo zanést potřebnou informaci. Zatímco v práci pro divadlo by vlivy ostatních tvůrců pozměnily výsledek, tak v teoretické práci se nezpracovaná myšlenka nijak jednoduše neprojevuje.

Při návštěvách textilních skladů a prodejen se kostýmní návrhy dostaly nejbližše k reálnému zpracování, jak bylo možné. Při sběru vzorků materiálů se objevovala další možná řešení, ale přesto jsem se díky tomu k žádnému reálnému postupu nedostala. Přenesení teorie do praxe se tak neuskutečnilo.

Kostýmní realizace je jednou z nezbytných podmínek úspěšné obhajoby bakalářské práce. Jediným možným řešením v mém případě bylo zpracovat Lžidimitrijuv plášť. Podstata tohoto kusu oděvu je neopomenutelná, nejen pro viditelnost aplikace částí opon, ale také pro samotnou výraznost tohoto prvku v závěrečném revolucionářském obrazu.

Střihově jsem vycházela z tradičních královských plášťů, přičemž jsem přihlížela k teoretickému původu materiálu. Míra, do které byla znát původní opera, byla definována také mou zručností při tvorbě pláště. Čím technologicky zdařilejší plášť, tím méně by byl zdůrazněn koncept. Proto jsem se dopracovala k výsledku, jenž je dostatečným realizačním počinem pro vyjádření zamýšleného.

Závěr

Cílem studia scénografie je jistě v určité míře simulovat reálnou situaci, kdy student pracuje pro divadlo a musí přijít s konceptem, návrhy, rysy a celkově vizuálním řešením. Ve třetím ročníku se jedná o závěrečnou zkoušku, zda-li je student schopen zpracovat složitější téma a to operu. V mém případě se jednalo o operu Boris Godunov, jenž napsal Modest Petrovič Musorgskij.

Během práce jsem se potýkala s mnoha problémy, z nichž se mi nejvíce do kostí zaryl pocit, že jsem spjatá s Borisem Godunovem víc než jen skrz vypracování bakalářské práce. Zadání v předchozích semestrech na mě neměla tak velký dopad. Téměř nepřekonatelná pro mě byla sympatie pro cara Godunova, jenž jak se ve výsledku ukázalo byla na škodu. Přítomnost velkého počtu lidí ve sboru pro mě ztrácela na důležitosti a opomíjela jsem podstatu davovosti. Každý neúspěch pro mě sloužil jako potvrzení podobnosti s carem.

Koncept, se kterým jsem přišla po prvních neúspěšných klauzurách, mi pomohl k oddálení se od hlavní postavy a k většímu porozumění dramatu. Mnohem větší důraz jsem nově kladla na lid (sbor). K výslednému přístupu mě přivedl vedoucí mé práce prof. Jan Dušek, když zavrhl můj dosavadní postoj a doporučil, abych si operu znova poslechla.

Ačkoliv pro mě bylo zklamání, že pracuji na opeře a ne na svém vlastním pokrouceném egu, byla výsledná práce dostatečná k postupu do dalšího semestru. Větší pozornost jsem věnovala zmíněným davům, což ovlivnilo, jak kostýmy tak scénu. Nový přístup mi otevřel oči, i co se práce scénografa týče, kdy se nejedná vždy o souznění se zadáním a kdy moment osvícení nepřichází, ale musí se hledat. Nicméně pokud člověk pracuje vytrvale, tak dojde k řešení, se kterým může být spokojen.

Proč při závěrečné práci studenti pracují s operou jsem též pochopila v průběhu. Jednalo se o doposud nejsložitější proces, kterým jsem procházela. Počet kostýmů, scén a neopomenutelných detailů je ohromující. Při jakýchkoliv snahách o sumarizaci se informace jen hrnuly a neznaly konce. I při charakterizování jednotlivých postav jsem měla potíže se rozhodnout, do které skupiny je zařadit a jaké symboly jim proto věnovat. Více než inspirační zdroje jsem nacházela věci, kterým jsem se chtěla vyvarovat. Díky tomu jsem se rozhodla vyhnout se ze začátku složitým detailům a nejprve upevnit vzhled postav jasným a jednoduchým stříhem, který inicioval jejich postavení.

Během navrhování oděvů jsem nezvládla zachovat historickou stránku a přitom přizpůsobit kostým celkovému konceptu. Především, co se barevnosti a materiálů týče, jsem nezachovala zmíněnou jednoduchost. Opět jsem opomíjela davovost a přistupovala ke kostýmům příslušníků nějaké skupiny jako k oděvům jednotlivců. Zatímco v jednom případě se může využít kontrastnost, např. car a bojarská duma,

v obrazech kde se setkává vícero skupin mé kostýmy ztrácely funkčnost (přehlednost). Proto se při dalším studiu pokusím vyhnout těmto chybám, které by v reálné divadelní inscenaci mohly způsobit velké škody.

Nepříliš optimistické seznámení s mou bakalářskou prací je mou snahou o poučení se ze svých chyb, kterých bylo vskutku hodně. Jejich pojmenování s vysvětlením pro mě není omluvou, nýbrž pokus o reálný náhled na odvedenou práci. Pedagogický tým též zhodnotil na kolik se mi podařilo splnit úkol a udělil mi známku B za scénu a E za kostým. Jediným vytyčeným cílem bylo vytvořit dostatečně dobré návrhy pro obhajobu a postup do dalšího semestru, čehož jsem dosáhla. Na nebezpečná úskalí práce s operou jsem přicházela v průběhu semestru, a tak jsem závisela na pomoci pedagogů. Tam, kde jsem dříve viděla jejich absolutní moc, jsem nyní vnímala režijní přístup a snahu o předání zkušeností. Leckteré však předat nejdou a student je musí zažít, aby porozuměl. Tak si alespoň vysvětluji svůj výstup, přínos všech zapojených a smysl toho do budoucna.

Seznam použité literatury

Monografie:

KARAMZIN, Nikolaj Michailovič. Dějiny ruského státu.

PUŠKIN, Alexander Sergejevič. Boris Godunov.

MUSORGSKIJ. Boris Godunov.

HODULÍK, Ervín. Spolupráca Viktora Šulca a Františka Trösterera v SND (1934-1937).

HILMERA, Jiří. František Tröster.

ŽÁK, Radek. Pokus o začlenění výstavy „Velký říjen – inspirátor umění“ do kontextu kulturně společenské ideologie socialistického realismu druhé poloviny 50. let 20. století.

Internetové zdroje:

www.archiv.narodni-divadlo.cz

www.troster.cz

www.roh.org.uk

www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/opera/bg_grahamvick

www.nationalopera.org

PerformArts Reload] Ep.9 - Opera 'Boris Godunov': Russian Opera Boris Godunov.

Youtube.com: ARIRANG TV [online]. 26. 5. 2017

www.damu.cz

www.designboom.com