

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

RICHARD STRAUSS „SALOME“
KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT OPERY

Lucie Pangrácová

Vedoucí práce: Mgr. Milan David

Oponent práce: doc. MgA. Karel Glogr

Datum obhajoby: 23. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS PRAGUE
THEATRE FACULTY

Scenographic department

BACHELOR THESIS

RICHARD STRAUSS „SALOME“
COMPLEX SCENOGRAPHIC PROJECT OF THE OPERA

Lucie Pangrácová

Thesis advisor: Mgr. Milan David

Examiner: doc. MgA. Karel Glogr

Date of thesis defense: 23. 9. 2021

Academic title granted: BcA.

Praha, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

RICHARD STRAUSS „SALOME“
KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT

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

Praha

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

Tématem práce je scénografický projekt pro operu Richarda Strausse „Salome“. Cílem je objasnit čtenáři problematiku inscenování tohoto příběhu.

Text je rozdělen do tří částí. V první se věnuji tematice příběhu Salome napříč historií i žánry a snažím se analyzovat proměny původně biblického příběhu v sociálněpolitickém kontextu. Ve druhé části se zabývám problematikou ztvárnění příběhu Salome na jevišti. Rozebírám detailně Wildeův text a jeho transformaci do operního libreta, poté na konkrétních příkladech realizací popisuji úskalí, se kterými se inscenátoři musí vyvídat. Na závěr se dostávám k vlastnímu scénografickému projektu. Obhajuji svou interpretaci, píšou o inspiračních zdrojích či motivacích, které mě vedly k danému řešení, a popisují fungování celé inscenace v jednotlivých situacích.

ABSTRACT

The topic of this work proceeds from my scenographic project of Richard Strauss's „Salome“ and its goal is to describe the problems of the contemporary implementation of this story to the readers. The text has three parts. In the first one I write about Salome through the history and genres. I try to analyze changes of this originally biblical story in a socio-political context. In the second part I deal with the problem of stage realization. I analyze Wild's text and its transformation into the opera libretto. After that I describe the problems that production designers must deal with. In the end I describe my own scenographic project. I defend my interpretation, write about my inspirations or motivations which lead me into these solutions and describe the operation of the whole production.

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat vedoucím mé bakalářské práce Mgr. Kateřině Štefkové, Mgr. Milanu Davidovi a doc. PhDr. Vlastě Koubské za odborné vedení a cenné rady při přípravě scénografického projektu a teoretické práce. Dále pak své rodině a přátelům za podporu v průběhu celého studia.

OBSAH

..

Úvod

1. Od biblického příběhu po jeho podoby v současném umění

- 1.1. *Historické pozadí biblického příběhu*
- 1.2. *Biblický příběh*
- 1.3. *Salome ve výtvarném umění a literatuře*
 - 1.3.1. *Od počátku středověku do 19. století*
 - 1.3.2. *Od počátku 19. století do roku 1945*
 - 1.3.3. *Od roku 1945 do současnosti*

2. Salome v divadle

- 2.1 *Salome Oscara Wildea*
 - 2.1.1. *Vznik díla*
 - 2.1.2. *Děj*
 - 2.1.3. *Charakteristika díla*
- 2.2. *Salome Richarda Strausse*
- 2.3. *Rozdíly v chápání Wildeovy hry a Straussovy opery*
- 2.4. *Realizace*
 - 2.4.1. *Řešení situací*
 - 2.4.1.1. *Jan Křtitel*
 - 2.4.1.2. *Tanec sedmi závojų*
 - 2.4.1.3. *Prezentace hlavy Jana Křtitele*
 - 2.4.2. *Romeo Castellucci, Salcburk festival, 2019*
 - 2.4.3 *Další zpracování*

3. Scénografický projekt

- 3.1. *Celkový koncept*
- 3.2. *Scénografie*
- 3.3. *Kostým*
 - 3.3.1. *Jan Křtitel*
 - 3.3.2. *Salome*
 - 3.3.3. *Herodias*
 - 3.3.4. *Herodes*
 - 3.3.5. *Členové stráže*

Závěr

Seznam použité literatury

ÚVOD

Ve své teoretické práci vycházím z praktické části studia. Úkolem klauzurního zadání bylo vypracovat scénografické a kostýmní řešení pro operu Richarda Strausse „Salome“ situovanou do Státní opery. V průběhu historie se chápání příběhu a osobnosti Salome několikrát zcela proměnilo, což souviselo i s politicko-sociální situací určité doby. Právě vysvětlení oněch změn z pohledu scénografa, jehož úkolem je obhájit své řešení před divákem 21. století, by mělo být výsledkem této práce. Vzhledem k tomu, že je to práce zaměřená na umění dramatické a nikoli čistě výtvarné, budu na následujících stránkách popisovat spíše proměny dívky jakožto osobnosti, která je zobrazována, než techniky zobrazení. Nejprve se věnuji rozdílům mezi životy skutečných historických postav a biblickým příběhem, následně podrobněji rozebírám křesťanskou ikonografii, vlivy 19. století a nakonec podoby v současném umění. Od blíže nespécifikované „dcery Herodiady“ v Písmu svatém se v průběhu „fin de siècle“ dostáváme k nebezpečné „femme fatale“ jménem Salome. Tu roku 1891 zachytil Oscar Wilde – dodal příběhu nový rozměr a židovské princezně potřebnou komplexnost a autenticitu. Wildeovo drama se tak stalo jednou z nejpopulárnějších verzí původního příběhu a později i libretem pro již zmiňovanou operu. Hra však obsahuje několik kritických momentů, s nimiž se musí současní tvůrci vypořádávat znovu a znovu a od jejichž řešení se odvíjí kvalita celé inscenace. Protože nelze dojít k jedinému správnému řešení, snažím se alespoň obecně popsat úskalí těchto situací na jednotlivých příkladech realizací. Poté, co je čtenář seznámen se souvislostmi, jež provázejí inscenování slavného příběhu, přistupuji k popisu svého vlastního řešení. Protože nechci být sama sobě teoretikem, nevztahuji jej již k předešlým zpracováním, ale vysvětluji podrobněji své vlastní hledání inspirace ve světě kolem sebe. Vzhledem k tomu, že se nejedná o proces skutečné realizace, který by obsahoval dialogy s režisérem, dramaturgem a mnoha dalšími složkami, snažím se alespoň částečně zastupovat i jejich roli. Stěžejním tématem se pro mě stává náboženství, které chápu jako zástupnou složku pro neznámé, neovlivnitelné nebo nepopsatelné jevy tohoto světa, jež přesahují schopnost lidského vnímání a jeho pozice dnes. Zabývám se problematikou víry v době, kdy se člověk stal sám sobě bohem a drží v rukou nástroje, s nimiž se učí zacházet za pochodu. Základ evropské kultury tvořilo po mnoho let křesťanství, které stavělo boha nad člověka a člověka nad zvíře. Dnes jsou tyto vztahy rozbourány a křesťanské hodnoty v mnoha ohledech zpochybněny. Člověk si

je schopen uvědomovat svou vlastní pudovost, přesto ji přes veškeré racionální uvažování neumí potlačit – jakým jiným bohem tedy člověk může být než sebestředným a špatným? Skrze postavu Jana Křtitele zkoumám vztah společnosti a každého jednotlivce k neuchopitelnému, které vyplňuje prázdný prostor po bohu a které již není považováno za nedotknutelné.

SALOME – KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT

1. OD BIBLICKÉHO PŘÍBĚHU PO JEHO PODOBY V SOUČASNÉM UMĚNÍ

Příběh Salome doznal v průběhu dějin hned několika zásadních změn. Vznikl na základě skutečných historických událostí, ale už samotná bible si jej upravila k obrazu svému. Dlouhá léta v této podobě sloužil křesťanství, od kterého jej oprostilo až 19. století. Do hry vstupuje právě vznikající feministické hnutí, které v očích umělců přetvoří Salome v chladnou vražedkyni mužské rasy. Enormní zájem o toto téma je následně ukončen dvěma světovými válkami. V současnosti i nadále rezonuje v interpretacích příběhu Salome motiv genderové nerovnosti, mnohem častěji se však autoři do hloubky zabývají psychickými poruchami hlavních představitelů a jejich příčinami. Současnost tak přináší prostor pro obhajobu všech zúčastněných.

1.1. Historické pozadí biblického příběhu

Informace o životech skutečných historických postav čerpáme zejména ze spisů židovského historika **Flavia Iosepha**, které vznikly přibližně v letech 93–94 n. l.¹ **Herodes Antipas** (20 př. n. l. – 39 n. l.) byl podle jeho zápisů synem judského krále **Heroda Velikého** a **Samaritánky Malthake**.² Měl mnoho vlastních i nevlastních sourozenců, a i když zdaleka nebyl nejstarší, získával postupně své místo v otcově závěti. Finální verzi napsal Herodes Veliký pár dní před svou smrtí, poté co se dozvěděl o podlé zradě svého nejstaršího syna **Antipatera** a nechal jej popravit. Antipovi určil právo vládnout v oblastech Galilei a Perei s nižším titulem tetrarchy.³ V počátcích

¹ NEGINSKY, Rosina, *Salome: The image of a woman who never was ; Salome : nymph, seducer, destroyer*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, ISBN-13: 978-1443846219, str. 31.

² HOEHNER, Harold W., *Herod Antipas*, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518, str. 11–12.

³ *Flavius Josephus. The Works of Flavius Josephus*, překlad William Whiston, A.M. Auburn and Buffalo. John E. Beardsley, 1895, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0526.tlg001.perseus-eng1:17.8.1> (zobrazeno 10. 5. 2021) -J. AJ 17.7.1, J. AJ 17.8.1.

HOEHNER, Harold W., *Herod Antipas*, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518, str. 19.

BRUCE, F. F. *Herod Antipas, Tetrarch of Galilee and Peraea*, *The Annual of Leeds University Oriental Society* 5: 6–23, 1963/65, p. 7.

vládl Antipas velmi schopně. Po vzoru Alexandra Velikého rekonstruoval území zničená válkou a zakládal nová města, jež splňovala helénistické ideály.⁴ Byl ženatý s dcerou nabatejského krále Areta IV., ale při návštěvě svého bratra Heroda II. v Římě se zamiloval do jeho manželky **Herodiady**. Rozhodl se vyřešit tuto milostnou komplikaci rozvodem a následně si Herodiadu vzít. O situaci se však dozvěděla jeho první žena, a to dřív, než si Herodes myslel. Požádala jej, zda může odjet do pevnosti Machaerus u hranic s Nabatejským královstvím. Odtud následně utekla zpět ke svému otci **Aretu IV.**⁵ Nutno dodat, že Herodiada byla navíc neteří obou bratrů.⁶ V letech 28–29 n. l. se na scéně objevuje **Jan Křtitel** a zahajuje svá kázání, ve kterých mimo jiné kritizuje i Herodův sňatek se ženou jeho bratra, jenž židovské náboženství zakazuje. Podle spisů Flavia Iosepha se sílícím vlivem Jana Křtitele a nárůstem jeho stoupenců se Herodes Antipas začal bát vzpoury. Nechal proroka uvěznit v pevnosti Machaerus a následně ho nechal popravit.⁷ Po nějaké době vyhlásil ponížený nabatejský král Antipovi válku, ve které ho v roce 36 n. l. porazil, což byl začátek konce tohoto vládce.⁸ O několik let později se bratr Herodiady, jenž byl s Herodem rozvádán, vetřel do přízně císaři Caligulovi skrze společnou nenávist k jeho předchůdci císaři Tiberiovi. Když se Caligula dostal k moci, Agrippa, jak se tento Herodiadin bratr jmenoval, získal titul tetrarchy po prvním zesnulém manželovi Herodiady. Herodes záviděl a chtěl tento titul pro sebe. Agrippa však předložil Caligulovi několik obvinění ze spiknutí Heroda Antipy. Ten jim uvěřil a bratru Herodiady svěřil i vládu nad územím jejího manžela. Herodes Antipas byl nucen dožít svůj život v exilu.⁹ Samotná **Salome**

⁴ HOEHNER, Harold W., *Herod Antipas*, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518, str. 84.

⁵ Flavius Josephus. *The Works of Flavius Josephus*, překlad William Whiston, A.M. Auburn and Buffalo. John E.

Beardsley. (1895), <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0526.tlg001.perseus-eng1:18.1.5> (zobrazeno 10. 5. 2021). J. AJ 18.1.5.

⁶ ADLOF, Alois, *Herodes a jeho rod, Křesťanský spolek mladíků v Čechách*, 1905, str. 114.

⁷ Flavius Josephus. *The Works of Flavius Josephus*, překlad William Whiston, A.M. Auburn and Buffalo. John E.

Beardsley. (1895) <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0526.tlg001.perseus-eng1:18.5.2> (zobrazeno 10. 5. 2021) - J. AJ 18.5.2.

⁸ o. c., J. AJ 18.5.1.

HOEHNER, Harold W., *Herod Antipas*, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518, str. 125.

⁹ HOEHNER, Harold W., *Herod Antipas*, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518, str. 251, 257–262

nehraje v reálné historii příliš významnou roli. Byla dcerou Herodiady z prvního manželství. V dospělosti se vdala nejprve za svého strýce Philipa Tetrarchu a po jeho smrti si vzala Aristobula, syna Heroda z Chalcis, jemuž porodila tři syny.¹⁰

1.2. Biblický příběh

Biblický příběh se od toho skutečného liší. Herodiada spolu se svou dcerou skutečně odejde od svého prvního manžela Heroda II., aby žila s jeho bratrem Herodem Antipou, a oba jsou za to následně kritizováni Janem Křtitelem. Od tohoto momentu však již příběhy přestávají být totožné. V Bibli Herodes Antipas Jana Křtitele vězní, popraví se jej ovšem zdráhá. Evangelium sv. Marka uvádí, že pro jeho svatost.¹¹ Evangelium sv. Matouše naopak vidí důvod v Herodově strachu z lidu a Janových stoupenců. Herodiada po prorokově smrti nesmírně touží, ale král se přesvědčit nedá. Až jednoho večera, při oslavě svých narozenin, je omámen krásou své nevlastní dcery a žádá jí o tanec. Slíbí jí, že si následně může vybrat libovolný dar. Princezna mu zatančí a na radu své matky žádá hlavu Jana Křtitele přinesenou na míse. Král se zděsí, ale nechce před svými spoluhodvníky ztratit tvář, a tak svůj slib splní a Jana Křtitele nechá popravít. Prorokovo tělo následně pochovají jeho učedníci.¹² Kromě evangelíí sv. Marka a sv. Matouše zmiňuje Jana Křtitele i evangelium sv. Lukáše, to však již nepojednává o roli Salome ani Herodiady.¹³

Je patrné, že biblický příběh je sice inspirován skutečnými událostmi, ale je také značně dokreslen lidovou fantazií. Proti dobové důvěryhodnosti bible svědčí i fakt, že historie by s největší pravděpodobností neumožnila Salome vůbec tančit. Románské stolování bylo rozděleno na dvě části. První obsahovala jídlo samotné a druhá část

Flavius Josephus. The Works of Flavius Josephus, překlad William Whiston, A.M. Auburn and Buffalo. John E. Beardsley. (1895), <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0526.tlg001.perseus-eng1:18.7.2> (zobrazeno 10. 5. 2021) - J. AJ 18.7.2.

¹⁰ *NEGINSKY, Rosina, Salome: The image of a woman who never was ; Salome : nymph, seducer, destroyer, Cambridge Scholars Publishing, 2013, ISBN-13: 978-1443846219, str. 31–32.*

HOEHNER, Harold W., Herod Antipas, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518, str. 251.

¹¹ *Marek 6:17–29, Český ekumenický překlad bible.*

¹² *Matouš 14:1–12, Český ekumenický překlad bible.*

¹³ *Lukáš 3:1–20, Český ekumenický překlad bible*

byla vyhrazena pro pití, zábavu, konverzaci, filozofii a náboženské rituály. Druhá polovina večera nebyla určena pro manželky a děti, takže tato část osazenstva odcházela ihned po jídle. Jediné ženy, které zůstávaly na druhou část večera, byly prostitutky. Pokud by zůstala kterákoli jiná žena, mohla by být označena za kurtizánu. Je tedy velmi nepravděpodobné, že by Salome králi na hostině před všemi zatančila.¹⁴

Nutno dodat, že bible pravé jméno židovské princezny neuvádí a je označována jen jako *dcera Herodiadina*. Ačkoli o *Salome* hovoří již Iosephus, vžilo se toto jméno až v průběhu 19. století s novou vlnou popularizace příběhu.

1.3. Salome ve výtvarném umění a v literatuře

1.3.1. Od raného středověku do 19. století

Ve středověku zcela pochopitelně nelze mluvit o výrazném vývoji, co se příběhu Salome a jeho ztvárnění ve výtvarném umění týče. Hlavním posláním uměleckých děl bylo stroze informovat negramotné publikum. Tvůrci si nemohli dovolit výraznější autorský zásah, na plný úvazek sloužili bohu a tak většina zobrazení z této doby zachycuje příběh velmi popisným způsobem, který umožňoval plně nahradit slova. Šlo o přesné zachycení zprávy, nikoli o krásu, proporčnost nebo originální rukopis. Žádná invence se od výtvarníka neočekávala.¹⁵

V této době byla osobnost Salome vnímána extrémně negativně. Církev propagovala Pannu Marii jako vzor všech žen a Salome představovala pravý opak. Byla považována za ztělesnění ďábla, její činy s erotickým podtextem byly nepřípustné a církev ji prezentovala jako odpuzující příklad. Její tanec označovala za nemorální, vulgární

¹⁴ HOEHNER, Harold W., *Herod Antipas*, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518, str. 156–157.

NEGINSKY, Rosina, *Salome: The image of a woman who never was; Salome: nymph, seducer, destroyer*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, ISBN-13: 978-1443846219, str. 11.

¹⁵ GOMBRICH, Ernst Hans, *Příběh umění*, Argo, 2006, ISBN 80—72-03-1-43—0, str. 157, 160, 163–169.

a odkazující k pohanským rituálům nebo pouličním kejklřům.¹⁶ V literatuře z této doby lze najít příběhy vyprávějící o trestech, které za svůj tanec nebohá Salome musela podstoupit. Rosina Neginsky ve své knize *Salome: The Image of a Woman who never was* uvádí příklad z textu *Letter of Herod to Pilate*. Herodes v něm popisuje situaci, jak si malá Salome hrála u zamrzlé vody, až do ní po krk spadla. Herodes ji chytil za hlavu, aby ji zachránil, ale ostré hrany ledových ker dítěti podřízly krk a voda odnesla samotné tělo pryč. Tento příběh se podle Neginské opakuje v mnoha variantách napříč středověkem. Ve Francii, Německu a Itálii pro změnu měla princezna tančit s démony, kteří ji přišli odnést do pekla, nebo se stala královnou čarodějnic a byla zničena svou vlastní zlobou.¹⁷ A protože církve své věřící ráda děsila případnými tresty, získával motiv smrti Jana Křtitele čím dál tím větší zastoupení na tympanonech a dveřích křesťanských chrámů i na stránkách kodexů.

Za vůbec první zobrazení (pomineme-li mince, které zobrazují skutečnou princeznu v době její vlády) Salome je považována iluminace v tzv. *Codexu Sinopensis* pocházejícího ze 6. st.¹⁸ Vidíme na ní Salome přítomnou na Herodově narozeninové oslavě, jak s klidem přijímá hlavu Jana Křtitele. Jiným příkladem je tympanon katedrály v Rouen, jež byla vystavěna v letech 1180–1237. Sochařská výzdoba zde zachycuje v jednom pásu hostinu, tanec Salome, stětí Jana Křtitele i předání useknuté hlavy – hovoříme o tzv. sekvenčním zobrazování, spjatém zejména s ranou křesťanskou ikonografií – postava je na pozadí ústředního motivu zachycena vícekrát v různých situacích. Zajímavé je, že postupem času se tanec v mnoha případech proměnil spíše na akrobatické číslo, což má pravděpodobně souvislost s výše zmíněným odporem církve k lidovým radovánkám v podobě cirkusu.¹⁹ Dalšími příklady zobrazení z hlubokého středověku mohou být např. evangeliář z Chartres (9. st.) nebo reliéf na dveřích baziliky San Zeno ve Veroně (12. st.).

¹⁶ *NEGINSKY, Rosina, Salome: The image of a woman who never was ; Salome : nymph, seducer, destroyer, Cambridge Scholars Publishing, 2013, ISBN-13: 978-1443846219, str. 23–25.*

¹⁷ *o. c., str. 24.*

¹⁸ *o. c., str. 26.*

¹⁹ *o. c., str. 26.*

Ve 13. st. přichází gotika. Umění sice stále sloužilo k šíření křesťanské víry, církev se však skrze monumentálnost počala snažit zprostředkovávat lidu pocit boží přítomnosti. Kamení v katedrálách oživalo v nadpozemsky působících konstrukcích a sochařské výzdobě. Odlehčené stavby působí, jako by je musela nadnášet neznámá astrální síla. Do tvorby se dostává více emocí a nádhery, již nešlo o pouhé předání informací. Postupem času se v rané renesanci přidala snaha o realističnost a proporčnost. V tuto dobu Salome přestává být vnímána jako čarodějnice a začíná být zobrazována jako krásná mladá žena a Herodova múza.²⁰

Za první vlaštovku nového přístupu lze považovat reliéf na dveřích Florentského baptisteria od Andrea Pisana nebo Giottovu fresku na téma Herodovy hostiny v bazilice Santa Croce ve Florencii. Tato živá kompozice se několik desítek let po malířově smrti natolik zalíbila jeho nástupci Lorenzu Monacovi, že ji zpracoval znovu, byť s drobnými autorskými úpravami. Pozdější autoři jako Donatello, Filippo Lippi nebo Rogier van der Weyden stále zobrazují příběh v sekvencích, částečně u nich přetrvává i postupně se vytrácející snaha popisovat situace namísto slov; posunuli však opět hranici zachycení reality, emocí, gest a vztahů mezi jednotlivými postavami. V případě Weydena se objevuje také poprvé motiv Salome, která odklání svůj zrak od useknuté hlavy.²¹

Čím více se blížíme k vrcholu renesance, tím více se umělci snaží vystavět emoce na kontrastu nevinné dívčí krásy a brutality useknuté hlavy. Navíc Salome začíná být věnována větší pozornost než samotnému Janu Křtiteli. Renesance hlásá návrat ke způsobu chápání světa z dob antiky. Dochází k rozvoji vzdělání i kultury a je prosazován individualismus – člověk se stává středem pozornosti. Zhruba v polovině 15. století umělci pomalu opouští sekvenční zobrazování a začínají převládat obrazy, jež se snaží detailně a realisticky zachytit pouze určitý moment. V tomto období se nejčastějším stává námět Salome, která prezentuje useknutou hlavu. Postavy jsou obvykle zachyceny od pasu nahoru, což souvisí i s rozvojem portrétní malby.

²⁰ o. c., str. 29.

²¹ o. c., str. 34.

Typické příklady této epochy lze hledat v dílech Tiziana, Andrea Solaria nebo Cesara da Sesta. Z obrazů je však stále poměrně těžké vyčíst, jaký vztah princezna k Janu Křtiteli chová, což může být dáno tím, že ani samotná bible tento vztah nedefinuje. U Tiziana je patrný náznak bázlivosti nebo možná znechucení nad useknutou hlavou. Sesto stejně jako Lucas Cranach starší zobrazují princeznu s nenápadným vítězoslavným úšklebkem. Dohromady však lze říct, že princeznu přístup je spíše laxní. Dle mého názoru je důvodem tohoto jevu fakt, že v bibli je princezna pouze nástrojem své matky a její osobní názor není podstatný.

Vlivy baroka lze pozorovat v dílech Petra Paula Rubense nebo Caravaggia. Je zde samozřejmě patrná změna v technice malby, v práci se světlem, v drapériích, v dramatickosti apod., k výraznějším proměnám Salome jako charakteru v tomto období však nedochází – malíři stále ztvárňují tutéž dívku, byť v kabátu své doby.

1.3.2. Od počátku 19. století do roku 1945

19. století přináší zcela zásadní proměnu princezny povahy. Aby se tato proměna mohla uskutečnit, bylo nejprve zapotřebí několika výrazných změn politicko-sociálního charakteru. K první zásadní změně dochází již v 18. století ve Francii, která následně určuje směr ostatním evropským státům. Obchod a výroba přináší rozvoj matematiky, fyziky, chemie i mechaniky, což má za následek konfrontaci nových vědeckých poznatků s vírou a oslabení církevní moci, a tak vzniká osvícenství.²² Slábnoucí moc církve umožňovala umělcům zabývat se více pozemskými motivy, mezi kterými najdeme i postavy prostitutek a tanečnic. Mimo to Napoleon podnikl v letech 1789–1801 invazi do Egypta a Sýrie, a i když byla neúspěšná, podnítila zájem evropské veřejnosti o Orient.²³ V následujících dekádách dochází k výraznému rozvoji orientalismu ve výtvarném umění – autoři se inspirovali odlišnými kulturami, přebírali jejich estetiku, ale interpretují ji po svém v malířství, architektuře i literatuře. Společností také rezonuje téma rozdělení mužských a ženských rolí. Ačkoli již v době osvícenství

²² Duignan, Brian. "Enlightenment". *Encyclopedia Britannica*, 18 Aug. 2021, <https://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>. (zobrazeno 1. 9. 2021).

²³ MEAGHER, Jennifer. "Orientalism in Nineteenth-Century Art." In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm (zobrazeno 1. 9. 2021).

vznikly myšlenkové směry zabývající se právem žen na lepší postavení ve společnosti, 19. století je opět spolko. Viktoriánská Anglie například vyprodukovala ideologii nazývanou jako *Separate sphere*, která stavěla ženu do role dokonalé hospodyňky a matky bez práva na jiný život.²⁴ Ženská sexualita se stala celospolečenským tématem. Na jednu stranu vznikalo mnoho studií, které ji vehementně popíraly, čímž obhajovaly údajné předurčení ženy pro domácnost, nebo v opačném případě stavěly ženu do role nesvéprávné bytosti, jež se rozhoduje jen na základě svých sexuálních instinktů. Doktor William Acton ve své knize z roku 1857 uvádí „*the majority of women (happily for them) are not very much troubled with sexual feelings of any kind. What man are habitually, women are only exceptionally*“²⁵ a francouzský magazín *La revue Blanche* publikoval roku 1895 článek s názvem „*Of the Inferiority of women*“, který popisoval údajně vědecké důkazy, proč jsou ženy podřazeny mužům. K tématu se v podobném slova smyslu vyjádřil například i Strindberg, Schopenhauer nebo Nietzsche.²⁶ Strach, který vyvolávaly „*slaboduché, mstivé a hysterické*“ ženy dožadující se svých práv, dal následně vzniknout nové *femme fatale*.

V předchozích staletích nabyla Salome podobu krásné múzy, teď ji ale opět ztrácí a začíná být prezentována jako žena-děbel. Stává se z ní nezávislá osobnost, připravená zničit kteréhokoli muže. Využívá k tomu svou krásu, šarm a vlastní sexualitu. Svádění jí činí potěšení, příběhy však končí v kaluži krve. Je popisována jako perverzní predátor a společnost je fascinována temnou silou, jež se skrývá v křehkém těle. Dohromady vznikne v průběhu 19. století na 2 789 výtvarných a literárních děl, jejichž ústřední postavou je právě židovská princezna.²⁷ Pod vlivem orientalismu získává v mnoha dílech podobu kurtizány, prostitutky či exotické tanečnice – poprvé v historii se tak umělci zabývají jejím židovským původem.

²⁴ STEINBACH, Susie. “Victorian era”. *Encyclopedia Britannica*, 12 Mar. 2021, <https://www.britannica.com/event/Victorian-era>. (zobrazeno 1. 9. 2021).

²⁵ DEGLER, Carl N. “What Ought To Be and What Was: Women's Sexuality in the Nineteenth Century.”, *The American Historical Review*, vol. 79, no. 5, 1974, pp. 1467–1490., JSTOR, www.jstor.org/stable/1851777. (zobrazeno 1. 9. 2021), str. 2.

²⁶ NEGINSKY, Rosina, *Salome: The image of a woman who never was ; Salome : nymph, seducer, destroyer*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, ISBN-13: 978-1443846219, str. 7.6

²⁷ o. c, str. 74.

Na francouzském salóně roku 1876 prezentoval svůj obraz i symbolistní malíř Gustave Moreau, spolu s ním se na výstavě tématem zabývali také Puvis de Chavennes, Henry Léopold Lévy a Henri Regnault.²⁸ Tuto událost bychom mohli označit za počátek obsese jménem *Salome*. Polonahou orientální tanečnici, odmítající potlačit svou živočišnou pudovost, v následujících dekádách nalézáme v dílech G. Rochegrosse (1887), Lovise Corinthy (1900), Oscara Kokoschky (1906), Franze von Stucka (1906) nebo Gustava Klimta (1909). V českém prostředí pak na dřevorytu Josefa Váchala (1913–1914), obrazech Alfonse Muchy (1897) nebo Josefa Jakšího (1900).

Na přelomu 19. a 20. století se promítnou do pojetí příběhu v literatuře i umění vlivy dekadence. Je kladen větší důraz na sexualitu a její netradiční podoby, šílenství a smrt. Díla jsou psána protispolečensky – znázorňují extrémní polohy katolické víry nebo se zabývají satanismem, zachycují pocity zmaru a zoufalství. Autory fascinuje abnormalita, chorobnost, pokřivenost, telepatie, magie, astrologie, pohanství nebo drogové opojení. Spolu s dekadencí stále pozorujeme vlivy symbolismu a naturalismu, princezna však již nemusí mít nutně exotickou podobu. Brutální vražda se v mnohých dílech stává spíše tajemstvím, které tato žena skrývá.

Edvard Munch vytvořil na téma Salome celkem čtyři díla. První obraz vznikl v roce 1898.²⁹ Drasticky působící autoportrét zobrazuje autorovu hlavu unášenou v přehozených dívčích vlasech jako v dlaních. Další dvě díla jsou z roku 1903.³⁰ Jedná se o litografie, které zachycují krásnou a spokojeně se tvářící ženu. Na první litografii má tvář opřenou o velmi strhaně působícího muže. Obě díla nejsou prvoplánově eroticky laděná, obsahují v sobě spíše skrývané tajemství vztahu mezi vítězoslavným úsměvem krásky a depresivním mužem. Nakonec vznikla v roce 1905 ještě třetí podobizna, a to technikou suché jehly, s názvem *Salome II*. Má charakter karikatury a přezdobená měšťanská dáma v honosném klobouku na ní s úsměvem nese sřatou hlavu. Je možné, že se jedná o Munchovu milenkou Tullu Larsenovou, kterou po jejích

²⁸ COOKE, PETER. "It Isn't a Dance': Gustave Moreau's 'Salome' and 'The Apparition.'" *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 29, no. 2, 2011, pp. 214–232. JSTOR, www.jstor.org/stable/41428399. (zobrazeno 3. 3. 2021).

²⁹ WITTLICH, Petr, *Edvard Munch*, Odeon, 1985, ISBN 01-520-85, str. 50.

³⁰ URBAN, Otto M., *Být sám (obrazy, deníky, ohlasy)*, Arbor Vitae, 2006, ISBN 978-80-86300-57-3, str. 330.

rozchodu v roce 1902 obdobně karikoval i ve svém jediném literárním díle *Z města volné lásky*.³¹ Tento způsob zachycení nalezneme i v obrazech Gustava Adolfa Mosse – dáma z vyšší společnosti sedí v krásně vybaveném salónku s květinami, lustry a koberci. Jen jakoby mimochodem jí u nohou leží zkrvavená hlava a meč. Stejně přesvědčivě by na jejich místě mohla mít odloženou kabelku nebo odpočívajícího psíka. V tvorbě Pabla Picassa narazíme na Salome v sérii děl s kejklířskou tematikou (1905). Vzpomeňme si, jak se ve středověku tanec princezny podobal mnohdy až akrobatickému číslu. V Picassově podání je zcela nahá nejen poskakující princezna, ale i sama Herodiada a částečně i obtloustlý Herodes. Jedná se o jedno z mála děl, ve kterém nalezneme degradující podobu zároveň u krále i královny. Herodes, rozležený na svém trůnu, sleduje znuděně tanec, zatímco Herodiada se uraženě dívá opačným směrem. Za princezninými zády klečí kat s useknutou hlavou Jana Křtitele, připravený splnit Salome jakékoli přání. Tančící kráskou je doslova fascinován. Vzhledem ke vztahům, které z kompozice můžeme vypožorovat, je patrné, že Picasso již pravděpodobně vycházel z divadelní hry Oscara Wildea. K té vytvořil ilustrace i secesní malíř Aubrey Beardsley. Později mu Wilde do jedné z knih napsal věnování: „*For Aubrey. For the only artist who, besides myself, knows what the Dance of the Seven Veils is, and can see that invisible dance.*“³² Novodobou nebezpečnou krásku zachycují také díla Alexandra Archipenka, Emila Filly, Alfréda Justitze, Jaroslava Horejce nebo Jana Zrzavého. Tito autoři jsou významní především svým výrazným experimentováním s formou, o změnách v charakteru princezny však lze hovořit jen stěží. František Drtikol prostřednictvím svých fotografií dodává Salome hravější náladu. Usmívající se modelka působí jako znuděné dítě, které je právě pobaveno svým odsouzením hodným činem. V díle grafika Jana Konůpka lze spatřovat spojení Salome s vampyrismem, což byla jedna z dalších tendencí této doby. Pro mé vlastní pojetí jsou z tohoto období důležité dva obrazy. První od Bohuslava Reynka – Salome, která nese ták s useknutou hlavou a roní krvavé slzy. Jako jeden z mála obrazů 19. století zobrazuje dílo lítost této jinak velmi kruté femme fatale. Druhý obraz

³¹ WITTLICH, Petr, *Edvard Munch, Odeon, 1985, ISBN 01-520-85, str. 72.*

³² NEGINSKY, Rosina, *Salome: The image of a woman who never was ; Salome : nymph, seducer, destroyer, Cambridge Scholars Publishing, 2013, ISBN-13: 978-1443846219, str. 189.*

pochází od Josefa Liesera, ten kromě hlavy Jana Křtitele, kterou Salome drží v náručí, namaloval ještě dvě další useknuté hlavy jiných mužů v pozadí. Motiv nespravedlivého opomíjení ostatních zmařených lidských životů se snažím reflektovat i ve své vlastní práci.

Literatura a výtvarné umění se navzájem ovlivňovaly, a tak v nich můžeme pozorovat stejné principy, které již byly zmíněny výše. Někteří autoři alespoň částečně respektují strukturu biblického příběhu, jiní si vypůjčují pouze postavu Salome a zasazují ji do zcela nového kontextu.

Jedním z nejdůležitějších děl je novela Herodias od Gustava Flauberta z roku 1877. Přečteme-li si ji pozorně, zjistíme, že autor nemohl vycházet pouze z biblického příběhu, nýbrž si pečlivě nastudoval i historické spisy Flavia Iosepha. Celý příběh, jak již název napovídá, se točí zejména kolem Herodiady. Na dvůr Heroda Antipy přijíždí na pokyn císaře Tiberia správce Sýrie Vitelius, který má zkontrolovat Antipovu vyzbrojenost (Antipa byl skutečně ve svém životě obviněn ze spiknutí – hlavním argumentem proti němu bylo neúměrné množství naskladněných zbraní pro celou armádu). Herodiada, které leží na srdci poprava Jana Křtitele za jeho kritiku, vymyslí na Heroda léčku. Uspořádá pro něj narozeninovou oslavu a pozve všechny jeho hosty. Svou dceru Salome nechávala celé roky vychovávat v dalekých zemích a Herodovi tvrdila, že se své dcery z prvního manželství vzdala v naději, že budou mít vlastní dítě. Teď však přivezla svou dceru do paláce a donutila ji Herodovi při hostině zatančit. Omámený král slíbí dívce, která vypadá jako Herodiada v době svého mládí, splnit jakékoli přání. Ta si následně na radu své matky vyžádá hlavu Jana Křtitele. K napsání této novely údajně Flauberta inspiroval již zmiňovaný reliéf nade dveřmi katedrály v Rouen.

V roce 1887 publikoval francouzský spisovatel a představitel symbolismu a literárního impresionismu Jules Laforgue soubor moralizujících historických příběhů, přepsaných s nezměrnou dávkou ironie. Kniha vyšla pod názvem Legendární morality a jedním ze zachycených příběhů byl také ten o Salome. Laforgue zcela vypouští postavu Herodiady. Salome se stává Herodovým vypiplaným dítětem, na které je velmi hrdý, ačkoli má mnoho vad, ale rodičovská láska je přehlíží. Dívka zároveň získává cha-

rakter pomatené vědkyně, jejíž touha po Janu Křtiteli spočívá spíše ve snaze probádat lidské tělo. Na Herodově oslavě princezna falešně zpívá nesmyslné texty, doprovázejíce se na lyru. Náhle přestane. Král ji chce podpořit a slíbí jí splnit jakékoli přání, pokud bude pokračovat.

„Drobná žlutá křikavice s pochmurnými hrášky rozbila svou lyru o koleno a zase zdůstojněla. Na smrt otrávená společnost si ze slušnosti otírala spánky. Zavládlo ticho nesmírné rozpačitosti. Severská knížata se neodvažovala vytáhnouti hodinky a ještě méně zeptati se: „Kdy chodívá se spát?“ Jistě nebylo více než šest hodin. Tetrarcha zpytavě zíral na kresby na svých poduškách, byl konec, Salomenin drsný hlas vám ho náhle vyburcoval. – A teď, milý otče, bych si přála, abyste mi na nějaké míse poslal nahoru Jochanaanovu hlavu. Řekla jsem. Jdu nahoru na ni čekat.“³³

Příběh končí tím, že Salome si chvíli pohrává s hlavou ve své hvězdárně a pozoruje hvězdy. Pak se rozhodne hodit ji do moře, nechce však, aby se roztřískala o kamenné útesy. Kvůli nadhozu se rozběhne, přepadne a sama se zabije o skály. Text obsahuje dekadentní motivy, autor také nedá dopustit na dlouhé popisy esteticky zajímavých momentů. Objevuje se zde motiv hvězdné noční oblohy, s nímž ve svém díle obdobně pracuje i Oscar Wilde.

Jednou z ukázek volného nakládání s původně biblickým příběhem je satirická hra *The Love Council* (1894) od německého psychiatra Oskara Panizza. V této hře je Salome tou nejnemorálnější ženou v pekle a stává se členkou ďáblova Harému. Společně s ďáblem dají vzniknout syfilidě jako trestu pro lidstvo, jež se zmítá v hříchu. Učiní tak na žádost boha, Ježíše Krista a Panny Marie. Výsledkem spolupráce ďábla a Salome je neodolatelně krásná žena, která začíná svůj úděl plnit tím, že nejdříve nakazí papeže a posléze celé lidstvo.

Z tohoto podhoubí vzniklo v roce 1891 i samotné dílo Oscara Wildea, kterému se budu věnovat podrobněji v nadcházející kapitole. Dalšími autory, kteří se tématem Salome zabývají, jsou například Heinrich Hein – Atta Troll (1843), Stephane

³³ LAFORQUE, Jules, *Legendární mortality, překlad Rudolf Škeřík, Symposion, 1934, str. 172.*

Mallarmé – báseň *Herodiane* (1887), Jean Lorain – *L'ombre ardente* (1887, věnováno Gustavu Flaubertovi) nebo Guillaume Apollinaire – *Salomé* (1913).

Po první a druhé světové válce, kdy o život přišlo mnoho mužů bojujících na frontě, přestává být téma vraždící ženy pro umělce i společnost atraktivní a do popředí se dostávají nová témata. Zatímco literatura je v karikování dobového pohledu na ženu mnohem drzejší a tvoří z ní skutečně ohyzdné stvoření plné psychických deformací, výtvarné umění zůstává ve většině případů u éteričtější verze Salome. Lest a manipulace sice nadále zůstávají jeho hlavními motivy, princezně však ponechává nepopíratelný šarm, o kterém jen těžko můžeme hovořit například u Laforgových moralit.

3.3. Od roku 1945 do současnosti

Vzhledem k tomu, že mezi válkami mnoho děl na toto téma nevzniklo, považují teprve rok 1945 za zahájení další etapy. Je nutné zmínit, že žádná další vlna zpracování tohoto biblického příběhu již do dnešních dní nepřišla. Téma Salome nalzáme v umění spíše ojediněle jako samostatně stojící ostrůvek v moři nových námětů. Zejména v grafice a ilustraci vzniká mnoho prací, které nadále čerpají z vlivů orientalismu a dekadence. Jiří Anderle navázal na Picassa a vytvořil téměř identickou rytinu, Vladimír Suchánek umístil na obálku ke hře Oscara Wildea na stříbrný podnos hlavu Salome místo hlavy Jana Křtitele. Kromě dvou zmíněných umělců zpracovali námět také Adolf Born, Dušan Kallay, Ernst Fuchs, Jiří Brázda nebo Rufino Tamayo. V malbě narazíme na Salome v díle Igora Samsonova, Ivana Bukovského, Slawomira Elsnera, Johna Goldinga, Josepha Glasca, Vasila Myazina nebo Sergeje Čepika. Ivan Bukovský pojal obraz Salome jakožto zamilovanou kompozici deformovaných těl – dívka bez rukou a nohou získala muže bez těla. Slawomir Elsner zpracoval po svém obraz Salome s hlavou Jana Křtitele od barokního malíře Bernarda Strozziho. John Goding a Joseph Glasco zpracovávají téma skrze abstrakci. Nejzajímavější podobu získala Salome v sochařství. Kromě Jeana-Sylvaina Bietha nebo Fausta Melottiho zpracoval téma také Hans Scheib. Scheib se zabývá zejména figurativním uměním. Svým nezaměnitelným rukopisem s oblibou ztvárňuje postavy z mytologie, kterým odebírá jejich nadpozemskou zidealizovanou krásu a výrazně je polidšťuje. S humorem poukazuje na jejich křehkost, sexualitu nebo osamocení – Salome zpracoval ve stylu nevzhledné dětské karikatury. Díla Thomase Lanigan-

-Schmidta se také pohybují v oblasti záměrného kýče a nevkusu. Své objekty vyrábí z celofánu, potravinové fólie nebo třeba z vánočních řetězů. Častým tématem jeho děl je právě křesťanská ikonografie. Thomas Lanigan-Schmidt byl členem uměleckého hnutí Pattern and Decoration, které bylo aktivní v 70. a 80. letech.³⁴ Toto hnutí vzniklo na protest proti tehdejším poměrům v umění ve Spojených státech amerických, které se zaměřovalo na umělce jakožto muže ze západu. Hnutí P & D se snažilo oživit zájem o minoritní formy, jako je vzor, který byl v této době považován za malichernost, a skrze něj poukázat na ženské a nezápadní umění. Tím se dostáváme k novému proudu, který je ve ztvárnění Salome patrný. Salome totiž začaly ve svých dílech zachycovat i ženy. V jejich tvorbě dochází zcela pochopitelně ke změně úhlu pohledu. Autorky zachycují častěji duševní rozpoložení a psychické procesy postavy. Dávají tak divákovi nahlédnout hlouběji do duše a vnitřních motivací princezny počinání. Podkopávají její nebezpečnou image prostřednictvím zobrazování slabin a křivd chladné vražedkyně. Museum Kampa má ve svých sbírkách dílo Izabelly Gustovské s názvem Salome/Judith. Obraz patří do série monumentálních autoportrétů *Relative Similarities – Beyond myself* z let 1984–1990. Jedná se o kombinaci fotografie a malby – autorka zaujímala před kamerou výrazy snění, smutku, melancholie, zoufalství nebo zvědavosti, oděvem a atributy však odkazovala k dějinám umění. Výsledné narativní autoportréty jsou natolik autentické, že divák se může snadno ztožnit s emocemi ženských historických postav. Druhým příkladem může být básnická sbírka *The World's Wife* od Carol Ann Duffy. Poezie s feministickým podtextem se zabývá tradičním rozdělením mužských a ženských rolí. Jednotlivé básně pojednávají o ženách slavných mužů nebo o slavných ženách zasazených do moderní doby. Další autorkou je Američanka Ai Ogawa, která pro změnu ve své básni zdůrazňuje incestní rovinu a příběh vypráví pohledem patnáctiletého dítěte. Za zmínku stojí také krátká divadelní hra *Nicka Cavea* z roku 1988. Vychází z Wildovy Salome a je určena spíše ke čtení jako poezie než k realizaci na jevišti. Ironicky laděné dílo vykresluje princeznu jako extrémně rozmazlené dítě, které ukájí nudu sexuálními hrami a vysmíváním se mužskému pokolení. Cave zmiňuje požadavek, aby veškeré rekvizity, koruna, trůn atd. vypadaly, jako by byly vyrobeny dětmi. Každou scénu uvádí

³⁴ Katz, Anna *With Pleasure – Pattern and Decoration in American Art 1972–1985*, Yale University Press, 2019, ISBN 9780300239942.

vestálská panna. Vestálky byly ve starověkém Římě služebnice bohyně Vesty. Typické pro jejich řád jsou vysoké tresty za ztrátu panenství – muž, který Vestálku o panenství připravil, byl veřejně popraven a samotná vestálka pohřbena zaživa.

V současnosti nalezneme díla, která Salome nadále staví do role neodolatelné krásky i odpudivé karikatury. Přichází však jedna nová tendence a tou je snaha o ospravedlnění. Autoři se koukají více za oponu celého příběhu a pátrají po příčinách defektů v duši židovské princezny, což pravděpodobně souvisí s dnešní celospolečenskou snahou poukazovat na problémy menšin nebo diskriminovaných skupin a zároveň stále silícím tématem duševního zdraví.

2. SALOME V DIVADLE

2.1. Salome Oscara Wildea

2.1.1 Vznik díla

Jednoaktové drama napsal Oscar Wilde v roce 1891, a to nejprve ve francouzštině. Své rozhodnutí zdůvodnil slovy: „*I have one instrument that I know I can command, and that is the English language. There was another instrument to which I had listened all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it.*“ Cizí jazyk údajně umožňoval autorovi vytvářet nová neotřelá slovní spojení, která by rodilého mluvčího nenapadla, popřípadě by si je nedovolil použít.³⁵ Wilde nosil téma Salome v hlavě od doby, kdy si v roce 1877 přečetl novelu Gustava Flauberta *Herodias*. Posléze jej ovlivnil také dekadentní román *A rebours*, ve kterém francouzský spisovatel a teoretik umění Joris-Karl Huysmans popisuje obrazy Gustava Moreaua. Další inspiraci našel Wilde v dílech *Atta Troll* od Heinricha Heina, *Legendárních mortalitách* od Julese Laforgua nebo básni *Herodias* od Stéphana Mallarméa.³² Ještě před tím, než hra vyšla, započaly v roce 1892 zkoušky na londýnskou premiéru v hlavní roli se Sarah Bernhardt. Přípravy však byly záhy přerušeny tehdejším lordem komořím, kterého dobové stanoviny opravňovaly k divadelní cenzuře. Důvodem byl tehdy platící zákaz zobrazovat biblické postavy na jevišti.³⁶ Hra vyšla nejprve ve francouzštině v roce 1893, na anglický překlad si čtenáři ještě rok počkali. Na titulní straně britské verze s ilustracemi Aubrey Beardsleyho je uveden jako překladatel Wildův milenec lord Alfred Douglas. Pravdou je, že Douglas hru skutečně přeložil, ale výsledek byl strašný. Došlo k hádce mezi ním a Wildem, v níž Douglas spisovatele obviňoval, že chyby jsou již ve francouzském originálu. Wilde si tedy hru přeložil sám, ale v rámci usmiřovacího procesu

³⁵ DONOHUE, Joseph, 1997. *Distance, death and desire in Salome*. In: Peter RABY, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge Companions to Literature, p. 118–142. Retrieved z: doi:10.1017/CCOL052147471X.009

³⁶ o. c., p. 118–142.

uvedl na obálku Douglasovo jméno.³⁷ Skutečné premiéry se hře dostalo 11. února roku 1896 v Paříži v Comédie-parisienne, zatímco byl Wilde ve vězení.³⁸ Londýnské premiéry se Wilde nedožil, zemřel v roce 1900 a teprve v červnu 1906 proběhla soukromá premiéra Salome v King's hall v Covent Garden. Zákaz lorda komořího trval téměř čtyřicet let – anglická veřejnost tak mohla dílo spatřit až roku 1931 v Savoy Theatre.³⁹ Salome byla jedinou Wildeovou hrou, jejíž realizaci autor nikdy neviděl.⁴⁰

2.1.2 Děj

Příběh se odehrává na terase Herodova paláce během jediné jasné noci. Wilde na pravé straně situuje velké schodiště a vzadu nalevo starou cisternu s okrajem ze zeleného bronzu. Několik vojáků se opírá o zábradlí. Velitel stráží Narraboth je bezhlavě zamilovaný do Salome a tuto noc opěvuje před zbytkem družiny její krásu. Vojáci jsou jeho zaslepeností znepokojeni, snaží se svému nadřízenému naznačit, že láska k nedostupné ženě se mu může stát osudnou, ale není to nic platné. Rozhovor přeruší až Jochanaanův hlas, ozývající se z cisterny, který se dovolává svého spasitele. Z hodovny je slyšet křik slavících židů. Do situace vstupuje rozrušená Salome – je znechucena pohledy svého nevlastního otce a nekonečnými společenskými hádkami. Její pozornost však záhy upoutá vězněný prorok, který údajně kritizuje její matku, a zatouží jej spatřit. Vojáci se nejdříve odmítají vzepřít rozkazu krále, ale Narraboth nakonec neodolá princeznu naléhání. Prorok vchází na scénu – dovolává se Herodiady, aby jí vytkl její hříchy. Chlad a lhostejnost, kterou chová ke všem zúčastněným, princeznu doslova fascinuje. Jochanaan shlíží na svět pyšně ze svého pomyslného duchovního trůnu, a když se dozví, s kým má tu čest, zakáže nebohé

³⁷ MCCORMACK, Jerusha, 1997. *Wilde's fiction(s)*. In: Peter RABY, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge Companions to Literature, p. 96–117. Retrieved z: doi:10.1017/CCOL052147471X.008

³⁸ DONOHUE, Joseph, 1997. *Distance, death and desire in Salome*. In: Peter RABY, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge Companions to Literature, p. 118–142. Retrieved z: doi:10.1017/CCOL052147471X.009.

³⁹ TYDEMAN, William, PRICE, Steven, TYDEMAN, William M., WILDE, Oscar, *Wilde: Salome, Volume 4 of Plays in Production*, Cambridge University Press, 1996, str. 93.

⁴⁰ o. c., p. 118–142.

Salome vrhnout na něj byt' jen jediný pohled. Princezny se zmocňuje chtíč – chce nedostupného muže políbit, nikdy dříve se jí nikdo neopovážil odmítnout. Zničený Narraboth popadne kopí a z nešťastné lásky se jím probodne. Na scénu vstupuje Herodes spolu s Herodiadou. Tělo velitele stráží nechává odklidit bez větších emocí a dál se stará už jen o zdraví své nevlastní dcery. Ze studny se opět ozývají prorokovy věštby a rozmrzelá Herodiada, která na svou dceru žárlí, vytýká svému manželovi, že se jej bojí nechat popravit. Král jejím nářkům nevěnuje pozornost a raději odvádí téma k princeznině tanci – Salome však tančit odmítá, přesvědčí ji až králův slib splnit jí jakékoli přání. Otrokyňe přinesou masť, sedm závoju a zují Salome sandály. Princezna tančí, nakonec padá Herodovi k nohám a žádá Jochanaanovu hlavu na stříbrné míse. Královna dceru chválí, ale král se zděsí. Snaží se ji přemluvit, aby od svého požadavku ustoupila – nabízí jí smaragdy a bílé pávy, princezna ale na svém požadavku trvá. Nakonec zdrcený král vydá pokyn k popravě. Kat vstupuje do cisterny – namísto křiku se ozývá jen táhlé ticho. Po chvíli se zjevuje ruka popravičeho s hlavou proroka. Královna se směje. Nazaretští klesnou na kolena a počínají se modlit. Salome vítězoslavně políbí prorokovu hlavu. Král pomalu odchází z jeviště, na poslední chvíli se však ještě otočí a vydá rozkaz k princeznině zahubení.

2.1.3. Charakteristika

V díle Oscara Wildea nalézáme několik stěžejních motivů, které tvoří kostru celého příběhu a průběžně se opakují. Podle Wildea udržují opakující se fráze dílo v celistvosti a určují rytmus, obdobně jako je tomu v hudbě. Autor rád staví v divákově představivosti vizuálně atraktivní obrazy – zaměřuje se na bohatá popisná přirovnání a důsledně se věnuje barevnosti a její symbolice. Nejčastěji zastoupenou barvou na scéně je stříbrná, která vytváří atmosféru jasné noci, za ní následuje bílá, černá a červená. Prvním důležitým motivem, kterým Wilde prokládá celou hru, je Měsíc. Salome je k němu neustále přirovnávána, podobných objektů ale nalezneme ve hře hned několik – může se jednat o stříbrný táč s hlavou Jana Křtitele nebo kulatou cisternu, na jejíž hladině se kdysi odrážely hvězdy. Opakující se tvar stříbrného kruhu tvoří v divákově mysli jednotný vizuální dojem. Dalším motivem jsou divoká zvířata a přírodní živly, zejména jedná-li se o přirovnání související s Jochanaanem. Celou hrou také prostupuje bílý křehký květ jako symbol nevinnosti. Ústředním tématem se stává pohled a pozorování. Wilde mu přikládá nebyvalou důležitost, jako by pohled

prozrazoval veškeré naše budoucí úmysly, aniž bychom si jich my sami byli možná v daný moment vědomi. Salome se svou pozorností obchoduje, když Narrabothovi slibuje jediný pohled za otevření cisterny, ale ona sama je zároveň ze strany mužů i jejím vězněm. Spatřuji zde paralelu k dnešním sociálním sítím, kde obchod s pozorností nabobtnal do karikaturních rozměrů. Dekadenti se zabývají ve svých dílech sexualitou velmi často patologickou – ve Wildeově Salome je tomu zrovna tak – mezi Herodem a jeho dcerou se jedná o vztah na hraně pedofilie a incestu, na samotné princezně lze pro změnu pozorovat nekrofilní sklony. Salome je vykreslena jako hýčkané hysterické pubertální dítě, které zcela postrádá empatii. Žije ve svém vlastním světě, který ji nudí tak moc, že hledá zpestření v tortuře. Je osamělá, ztrácí nad sebou poslední zbytky kontroly a nechává se unášet neutuchajícím chtíčem. Protože je však nebesky krásná, ocitá se ve velmi privilegované pozici a její činy mají dalekosáhlé následky. Její hříšný tanec pro Heroda je čistý kalkul – již není jen objektem pozorování, nýbrž se pozornosti zmocňuje. Oscar Wilde její tanec jako první nazval Tancem sedmi závojů, podrobnější popis ale neudává. Nezáměr ze strany Jana Křtitele je mnohdy spojován s Wildeovou homosexualitou. V jednom z dopisů Frankovi Herissovi Wilde píše: „*A woman's passion is degrading. She is continually tempting you. She wants your desire as her satisfaction for her vanity more than anything else, and her vanity is insatiable if her desire is weak, and so she continually tempts you to excess, and then blames you for the physical satiety and disgust which she herself has created. With a boy there is no vanity in the matter, no jealousy, and therefore none of the tempting, not a tenth part of the coarseness; and consequently desires are always fresh and keen. Oh, Frank, believe me, you don't know what a great romantic passion is*“⁴¹ Narcistní Salome nedokáže překonat zjištění, že o její tělo nejvíce prorok zájem – ztrácí tím svou jedinou moc. Tento patologický způsob sexuálního chování lze pozorovat i u její matky, která na svou dceru uboze žárlí. Iniciátorkou žádosti o hlavu Jana Křtitele se stává však již sama princezna, nikoli Herodiada, jako tomu bylo v minulosti. Motiv vítězoslavného políbení useknuté hlavy nalezneme sice již u předchozích autorů, Wilde jej ale dovedl k dokonalosti. Dochází zde k přehlížení vážnosti celé situace – můžeme najít paralelu mezi chováním Wildeovy princezny

⁴¹ DONOHUE, Joseph, 1997. *Distance, death and desire in Salome*. In: Peter RABY, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge Companions to Literature, p. 118–142. Retrieved z: doi:10.1017/CCOL052147471X.009.

a motivem odklánění zraku na obrazech starých renesančních mistrů. Autorovi se podařilo zachytit nebezpečnou i bezradnou femme fatale v jedné osobě. Význam díla spočívá především v doposud nevídané autentičnosti a mnohvrstevnatosti, s níž spisovatel popisuje nebohou vražedkyni.

2.2. Opera Richarda Strausse

Opera vznikla z německého překladu Wildeovy hry od Hedwiga Lachmanna. Původně tomu tak však nemělo být. První, kdo oslovil Strausse s nabídkou libreta, byl vídeňský básník Anton Linder v roce 1902. Skladateli se myšlenka zalíbila, nebyl ale spokojen s textovou úpravou. Nedlouho poté, co jej Linder kontaktoval, navštívil Strauss představení v Berlíně. Jednalo se teprve o třetí inscenaci Wildeovy hry a kupodivu ji německé publikum přijalo mnohem lépe než britské. Strauss byl z Lachmannova překladu natolik nadšen, že se z něj rozhodl vytvořit libreto pro svou operu. Pracovat začal 27. listopadu roku 1904. Premiéra se konala 9. prosince 1905 v Drážďanech a v následujících dvou letech obletěla asi 50 koncertních domů po celém světě.⁴² Enormní úspěch opeře bezesporu zajistila i stoupající popularita Wildeova díla, a to ještě před samostatným vznikem opery.

Dílo je hudebně nesmírně těžké, což mnohonásobně komplikuje situaci inscenátorům, kteří mají za úkol najít vhodnou představitelku hlavní role – v podstatě neexistuje patnáctiletá dívka schopná tuto roli odzpívat. Tento problém se tvůrci snaží obejít vhodným kostýmem pro starší pěvkyni nebo dětskou dvojnicí Salome. Sám Strauss si také mnohdy stěžoval na vulgární a agresivní projev některých zpěvaček a poukazyval na to, že právě orientální princezny by se měly vyjadřovat elegantnějšími a jemnějšími gesty, protože jinak nemohou v divákovi vzbudit ani kapku soucitu.⁴³

Od původní hry se opera liší jen v několika málo detailech – Strauss text proškrtal a přidal podrobnější popis *tance sedmi závojů*. Ačkoli je skladatelovo libreto téměř totožné, dochází zde přesto k drobným významovým změnám. Wildeova Salome je

⁴² PUFFETT, Derrick, *Richard Strauss: Salome*, Cambridge University Press, 1989, str. 4–5

⁴³ REITTEROVÁ, Vlasta, „Tajemství lásky je větší než tajemství smrti.“ *Salome Richarda Strausse v Theater an der Wien*, OperaJournal.CZ, 1. 2. 2020

rozmazlené hysterické dítě. Jak již bylo zmíněno výše – je velmi pravděpodobné, že do role Jana Křtitele autor reflektoval svou vlastní homosexualitu, tudíž se jedná spíše o výsměch dívčině pubertální touze. Výsledné dílo může mít značně ironický podtext. Oproti tomu Strauss chápal princeznu mnohem smířlivěji – bylo mu jí trochu líto. Ve své hudbě se zabývá jejími vnitřními duševními procesy a tragikou celé situace.

Dílo se však na sklonku života stalo skladateli osudným. V roce 1906 zřejmě zhlédl představení samotný Hitler a opera se mu zalíbila. Antisemitské propagandě v Německu hrálo do karet spojení Židů a dekadentních sexuálních deviací spolu s hysterickou Salome či psychickými poruchami. V roce 1933 byl Strauss krátce po nástupu nacismu požádán o spolupráci – nabídku přijal, zejména také proto, aby ochránil židovskou část své rodiny. Byl jmenován ředitelem Říšské hudební komory. Tomas Mann jej následně označil za Hitlerova skladatele.⁴⁴ Po dvou letech ve své nové funkci neuposlechl zákazů a nadále spolupracoval se spisovatelem židovského původu Stefanem Zweigem. Gestapo objevilo korespondenci mezi oběma muži a Strauss byl ze svého postu sesazen. Josef Goebels si v průběhu jeho působení v úřadu zapsal: „*Unfortunately we still need him, but one day we shall have our own music and then we shall have no further need of this decadent neurotic.*“⁴⁵ Ačkoli byl Strauss v roce 1948 zproštěn obvinění z nacistické spolupráce, nálepky „Hitlerova skladatele“ se ale zbavoval jen těžko a v Izraeli bylo jeho dílo dokonce zakázáno.⁴⁶

2.2.1 Hlavní témata

Témata, která v díle budeme dnes hledat, budou pravděpodobně jiná, než s kterými jej inscenovali tvůrci v době jeho vzniku, nebo budou minimálně uchopována z jiného úhlu pohledu. Dvě ženské hrdinky Salome a Herodiada se například poměrně značně utápí v typicky maskulinním světě a jejich pokřivený charakter je zčásti dán

⁴⁴ BURTON-HILL, Clemency, *Richard Strauss: A reluctant Nazi*, BBC, 10. 6. 2020.

⁴⁵ HUTCHEON Linda, HUTCHEON Michael, *Four Last Songs: Aging and Creativity in Verdi, Strauss, Messiaen, and Britten*, University of Chicago Press, 2015, str. 46.

⁴⁶ BURTON-HILL, Clemency, *Richard Strauss: A reluctant Nazi*, BBC, 10. 6. 2020.

také tím, že ze své pozice prakticky nemají jiné nástroje k získání důstojného postavení ve společnosti než svou sexualitu, za kterou jsou ale současně odsuzovány. Můžeme se také zabývat dospíváním dívky, která je v útlém věku vystavena obtěžování ze strany svého nevlastního otce. Celý příběh je vystavěn na motivech touhy, jejích toxických podobách a narcismu všech zúčastněných. V zásadě lze hovořit o obrazu společnosti, která i přes svou vyspělost stále podléhá základním pudům a je sebestředně zahleděna jen na své vlastní potřeby. Společností vězněný Jan Křtitel představuje duchovní rozměr života. Žije mimo civilizaci, protože se odmítá účastnit nesmýslného honu za společenským postavením, ze kterého se vytrácí původní smysl bytí. Stává se předobrazem osobnosti, která má dostatek odvahy, aby se vzepřela proudu společenského tlaku a vzdala se tak svého komfortu ve prospěch pravdy. Je však otázkou, o jakou pravdu se ve skutečnosti jedná, protože křesťanství, jehož je prorok v textu zastáncem, je dnes v mnohých ohledech překonáno a pro víru v boha již pravděpodobně nebudeme potřebovat konkrétní náboženství. Z tohoto důvodu shledávám i jeho postavu částečně vinnou, když svou víru považuje za zcela ultimativní. Dalším tématem je neschopnost nést zodpovědnost za své činy. Salome zcela přehlíží vážnost svého rozhodnutí. Její matka, ačkoli ji prve v její žádosti podporovala, náhle dává od své dcery ruce pryč. Aby Herodes nemusel potrestat sám sebe za to, že byl ochoten kvůli troše slasti slíbit dívce, že jí splní, na co si jen vzpomene, potrestá raději dítě. Hra nenasytné společnosti na bohy musela nejdříve skončit tragédií, abychom si mohli uvědomit, že jsme zákonitě bohy špatnými a nespravedlivými, protože nikdy nedokážeme na základě našich instinktů upřednostnit jiné organismy před sebou samými. Text obsahuje také motiv obchodu s pozorností a poukazuje na křehkost takového podnikání. Salome je proti své vůli vystavena pohledům celého dvora, když se však rozhodne využít své slávy, stane se ona sláva náhle minulostí.

4.4. Realizace

Tato část je věnována problematice režijně-scénografického řešení, zejména pak třem nejkritičtějšími momentům – podobě Jana Křtitele, Tanci sedmi závojů a prezentaci prorokovy hlavy. Obsahuje podrobnější rozbor inscenace, která se svým zpracováním dle mého názoru vymyká průměru, a příklady ztvárnění příběhu v méně častých divadelních formách.

4.4.1. Jan Křtitel

Jak by měl nebo neměl vypadat Jan Křtitel, se neodvážuji přesně stanovit, mohu se zde však pokusit problematiku ztvárnění Jana Křtitele blíže definovat. V bibli je jeho význam jasně dán – jedná se o proroka Ježíše Krista, duchovního otce, o jehož svátosti není pochyb. Osobně se však domnívám, že tento původní význam je v díle Oscara Wildea částečně proměněn, stejně jako se proměnila role Salome. Bible popisuje příběh zaměřený na Jana Křtitele, ale Wilde nenapsal hru kvůli prorokovi, nýbrž kvůli chladnokrevně vraždící ženě – to ona je teď ve středu všeho zájmu. Dekadenti nemají v popisu práce vyzdvihovat bibli a v ní obsažené křesťanské hodnoty. Jak tedy chápou Jochanaanovu postavu? V první řadě dochází k částečnému zironizování, vždyť Wilde v podstatě popisuje náboženského fanatika, jehož kariéra je velmi záhy ukončena rukou patnáctileté dívky s nekrofilními sklony. Opět je však nutné si říct, zda se takové nadsázky dopouští i Richard Strauss ve své hudbě. Skladatel byl spíše odhodlán odvyprávět příběh se zcela vážnou tváří. My tedy musíme přistoupit na hru, že Jan Křtitel je skutečný světec, jenž byl vhozen do zhýralého promiskuitního světa. Jak ale takového člověka vnímá dnešní divák? Abychom získali odpověď na tuto otázku, je nutné si definovat, co je ještě dnešní doba zcela vážně schopna považovat za svaté. Může se jednat o svobodu nebo třeba přírodu, ať si však do této rovnice dosadíme jakýkoli pojem, Jan Křtitel by se měl stát jeho ztělesněním. Jak myšlenku převést do praxe, je věc dalšího zkoumání. Budeme-li i nadále pracovat s pointou, že Jan Křtitel je ztělesněním svobody, převážně pak té duchovní, zjistíme, že není lehké tuto pointu vtisknout do výsledného pojetí. Mnozí tvůrci se uchylují k řešením velmi konkrétním a postavu si jednoduše přiřadili k již existujícím zástupcům společnosti. Vznikají tak Jochanaanové s vizáží rockerů, mnichů či bezdomovců, v českém prostředí pak například s vizáží představitelů undergroundu. Tito lidé teoreticky zapadají do role člověka, jenž může mít dostatečný intelektuální nadhled a odvalu, aby se neúčastnil společenského závodu, jedná se však o řešení velmi popisné. Stejně jako je princip víry postaven na konečnosti lidského vědění, měli bychom i my jako tvůrci ponechávat postavě Jana Křtitele jistou tajemnost, což se ne vždy daří skloubit s konkrétností kostýmu.

4.4.2 Prezentace useknuté hlavy

Dalším kritickým momentem je prezentace sřaté hlavy. Mnozí tvůrci stále nepřiřli na způsob, jak se vyhnout zkrvavené silikonové napodobenině Jana Křtitele. Mohlo by se samozřejmě jednat o druh recese a s trochou ironického přístupu může i realistická hlava v rámci představení fungovat. Pokud se ale autoři nechystají vážnost příběhu podkopávat záměrně, je dnes nutné hledat nová řešení, která mají blíže k metafoře. Protože se přece jen nejedná o lehký úkol, můžeme vyzorovat několik poměrně často se opakujících režijně-scénografických nápadů. Jedním z nich je namísto hlavy přinést na jeviřtě celé mrtvé tělo, takže tuto roli zastane živý herec. Často také můžeme vidět bezhlavý trup, který však při špatném provedení skýtá stejná úskalí jako useknutá hlava, jen nabízí zajímavější možnosti v práci s celou situací. Režisér Nicola Luisotti v Teatro comunale di Bologna nechává z cisterny vytáhnout bezhlavé tělo zavěšené na lanech, zatímco se na jeviřti zjevuje obrovská antická busta, ke které může Salome promlouvat. Romeo Castellucci ponechává Salome v marné snaze nahradit useknutou hlavu hlavou koňskou, která ale z pochopitelných důvodů na tělo nepasuje. Peter Mussbach v Semperoper Dresden situaci řeší tělem zabaleným v bílé látce – v určitý moment Salome odchází z jeviřtě a zpod látky slyšíme její hlas. Přichází muž se sekerou a přikrytou postavu usmrcuje. Podobných příkladů nalezneme mnoho. Další opakující se variantou je zamezit divákovi v pohledu na silikonovou tvář – tvůrci balí hlavu do zkrvavených látek, do vlasů, skrývají ji do nádob atd. V takovém případě záleží zejména na elegantnosti provedení, herecké práci s danou rekvizitou a jejím opodstatněním, nežřídka se však jedná jen o přiznání neschopnosti vyrobit uvěřitelnou lidskou tvář. Abychom mohli najít nová adekvátnější řešení bližší současnému divadelnímu jazyku, musíme se zamyslet nad významem stětí Jana Křtitele. Jeho mrtvé tělo symbolizuje náhrobní kámen oné poslední svátosti, o které byla řeč v předchozím odstavci. Doposud abstraktní hybné síly společnosti se v tento moment převtělují do zcela konkrétního důsledku. Výsledkem lidské neohrabanosti při přejímání role boha je náhle mrtvý páchnoucí tvor, jemuž životní energii už žádný člověk nevrátí. Zodpovědnost si všichni zúčastnění přehazují jako horký brambor, až ji nechají padnout na mladou dívku, která je však již pouze produktem zkaženého královského dvora. Je tedy na místě, aby scéna vzbuzovala v divákovi znechucení, pohoršení nebo pocit zoufalství z lidského počínání. Celá situace je velmi upatlaná, lepkavá, plná zasychající krve a pomalu odumírajícího masa, nad

nímž se bezradně sklání jindy tak povýšeně se tvářící společnost. Skrze tento popis se již můžeme dostat k mnohem abstraktnějším, ale emocionálně přesným řešením, vždyť ona dívka líbající ústa mrtvolky může vypadat i jako dívka usrkávající mléko ze sklenice v televizní reklamě, jen místo mléka má Křtitelovu krev.

4.4.3 Tanec sedmi závojų

Wilde dal tanci jméno, blíže jej ale nedefinoval a inscenátoři si mohli dopomocť k atmosféře v podstatě libovolnou hudbou i choreografií. Dát Tanci sedmi závojų jasnou podobu je velmi zapeklitý úkol a Oscar Wilde si toho byl pravděpodobně dobře vědom, když ponechával právě v tomto místě prostor pro fantazii. Název se tak stal jedinou ná-povědou. Řekne-li se Tanec sedmi závojų, pravděpodobně si představíme orientální podívanou – tanečnici tajuplně zahalenou do průsvitných látek, které v rámci svádění postupně odhazuje na znamení proměny dívky v ženu. O způsobu převedení představy do praxe se ale z textu nedozvíme nic. Strauss si tento přístup nemohl dovolit, při tvorbě hudebního podkladu musel k tanci zaujmout mnohem jasnější stanovisko.

Straussův tanec představuje zlomový bod – Salome se změnil pohled na svět a Jochanaanův osud je zpečetěn. Tento moment potřeboval skladatel vyzdvihnout a vyseparovat od zbytku opery – do hádky mezi Herodem a Herodiadou zazní rozhodně hlas Salome: „*Hotova jsem Tetracho!*“ a nastává něco, co bychom mohli nazvat dramatickým tichem, protože všechny hlasy jsou pryč a přichází téměř desetiminutová instrumentální pasáž. V českém překladu libreta od Karla Kovařovice je tanec popsán slovy:

„Hudebníci počnou divoký tanec. Salome, zprvu ještě nehybná, vysoko se vzpřímí a dá i hudebníkům znamení, načež divoký rytmus hned se ztlumí a přejde v mírnou ukolébavku. Salome tančí pak sedmizávojųový tanec.“

„Zdá se, že na okamžik umdlévá, než trhne sebou jako by byla vymrštěna. Stane na okamžik visionářsky směrem k cisterně, v níž je Jochanaan vězněn; pak se vrhne Herodesovi k nohám.“

Samotná hudba je rozdělena do několika částí. Po divokém nástupu Salome situaci uklidňuje a něžně ji bere do svých rukou, poklidná melodie nechává diváka v napjatém

očekávání, postupně začínají být orientální motivy prokládány waltzem. V této části hudba dramaticky skáče od agresivních výpadů k ukolébavce a zpět – evokuje princezninu iracionalitu, nepředvídatelnost, náladovost, hravost... Následně hudba přestává kolísat a plynule graduje. Ke konci se motivy začínají opět střídat a tempo zrychluje, až dosáhne maxima a rozhostí se ticho jako po bitvě.

Straussova Salome zkoumá skrze tanec sama sebe. Hudba je napínavá, vážná, niterná, vzbuzuje spíše lítost než vášeň, obsahuje špetku hořkosti a smutku. Skladatel dokonce po zhlédnutí některých inscenací okomentoval tanec slovy: „*Exotické hadí pohyby a varietní křepčení zcela postrádá dobrého vkusu.*“ Jeho záměrem nebylo primárně zobrazení erotiky, nýbrž patologických psychických procesů princezny.

Dříve si inscenátoři vystačili pouze s jednoduchou taneční choreografií, postupem času však dospěli k závěru, že je tento zcela zásadní moment nutné dramaticky podpořit všemi dostupnými prostředky. Aby tvůrci Salome pomohli, v mnoha případech již zcela upustili od formy tance. V Bayerische Staatsoper Salome tančí se smrtí, v Sempreoper Dresden ve svých představách s Janem Křtitelem a v Bologni pod obrovskou lupou. V Novaya Opera Theatre v Moskvě se Herodes namísto tance pokouší dívku znásilnit, v Nagano Dresden naopak Salome znásilňuje Heroda. V Deutsche Oper Berlin nechává Salome s Herodem tančit svou dětskou kopii jako loutku a sama celé scénarii přihlíží. Ve Frankfurtské státní opeře pojali tuto pasáž jako ztrátu panenství – Salome si zpod šatů vytahuje nekonečně dlouhý pramen dívčích vlasů, takže finální hromada připomíná spíše hromadu vnitřností. Tanec sedmi závojų se čím dál tím častěji stává záležitostí scénografa namísto choreografa. Vzhledem k tomu, že se jedná o obraz princeznina nejnaternějšího prožitku, prospívá situaci zejména scéna, když je Salome na jevišti zcela osamocena. Herodes pro tančící dívku není vůbec důležitý, stává se jen nástrojem, jak získat Jochanaanovu lásku. Dalším aspektem je duševní proměna, kterou Salome v průběhu tance prochází a která by se měla odrazit i v kostýmu. Odhazování sedmi závojų bývá dnes již nahrazováno sofistikovanějšími variantami, stále však tvůrci ve většině případů pracují s částečným odhalením těla, které podtrhává odhalení duševní, zranitelnost i ponížení tanečnice. Situaci lze nazvat tichým výkřikem zoufalství, které dožene již tak pokřivenou dívku k finálnímu rozhodnutí. Zajímavé je, že ještě v průběhu tance nikdo z přihlížejících nevidí zlost, která se

v princezně střídá, respektive je spíše pravděpodobné, že se dokonce hysterií dívky baví, aniž by si uvědomovali, že ona je už u konce svých sil.

4.4.5. *Salome – Romeo Castellucci, Salcburský festival (2019)*

Následující inscenace se vymyká průměru a budu se jí zde věnovat podrobněji. Je jí opera od italského režiséra Romea Castellucciho, jež byla uvedena v roce 2019 na Salcburském festivalu. Jeho Salome respektuje Straussovou představu a téměř striktně dodržuje všechny obsažené motivy, přesto dokáže dílo uvěřitelně zprostředkovat současnému divákovi. Opera je vizuálně velmi atraktivní – zvrhlý příběh se odehrává v tomto případě na pozadí krásy. Situace, které se na jiných jevištích stávají kamenem úrazu, jsou velmi zručně a plynule vyřešeny. Celý příběh drží pohromadě zejména bravurně zachycená Salome v podání Asmik Grigorian – kouzlo spočívá v malých detailech a gestech, které jí dodávají lidsky uvěřitelnou podobu. Její kostým není nikterak extravagantní – má na sobě jednoduché bílé šaty upnuté ke krku, které si následně svlékne a zůstává jen ve spodničce – pointa ale spočívá v kontrastu mezi nevinným oděvem a krátkým rošťáckým sestřihem černých vlasů. Obléká se jako panna, ale v obličeji se jí zračí rebelie.

Scéna je minimalistická – tvoří ji prostor delší než hlubší, ve tvaru půl oválu, podlaha je zrcadlově stříbrná (motiv stříbrného měsíce) a nad ní se tyčí kamenná stěna s viditelným reliéfem zazděných arkád. Z provedení na nás dýchá nejen moc minulá, ale i tísnivý dojem z místa ohraničeného tak vysokou bariérou – připomíná dno cisterny. Režisér se rozhodl plně využít prostoru, který měl k dispozici. Opera se inscenovala v tzv. Felsenreitschule, což je velmi specifická salcburská scéna, která se vyznačuje tím, že původně byla orientována opačně a diváci tak seděli v devadesáti šesti arkádách, vytesaných ve třech podlažích přímo do místní Mönchsbergské skály. V dnešní době sedí diváci na opačném konci jeviště a arkády jsou zapojovány do hry.

Castellucci na stěnu umístil latinský nápis ***Te saxa loquuntur***, což v překladu znamená „*Tyto kameny promluví*“. Jedná se o větu, kterou místní obyvatelé velmi dobře znají, protože je vytesána u vjezdu do tunelu, jenž protíná právě onu Mönchsbergskou skálu. V podlaze jsou dva kulaté otvory – jeden menší a druhý větší – v prvních scénách je kryjí zapuštěná víka.

Za zmínku stojí práce s rekvizitou. Zatímco Narraboth v první scéně opěvuje na stráž Salome, nastupuje za jeho zády úklidová četa. Nejprve situace vypadá jako obyčejné vytírání, postupem času si však divák všimne, že se hadry uklízečů na jinak zrcadlově čisté podlaze zbarvují krví. Na scénu přibíhá vyděšená bosá Salome a odhazuje do kouta krajkový závoj. Stojí opřená zády o kamennou zeď, když se otočí, spatříme na jejích bílých šatech červený flek menstruační krve. Ten ji evidentně příliš netrápí a vzápětí si opět nasazuje svůj závoj s korunkou, bere si krajkové rukavičky, nazouvá bílé lodičky a zaujímá pózu světice, jež vyčkává příchodu Jochanaana. Na zdech u cisterny visí koňské postroje. Na znamení své submisivity se Salome při Jochanaanově zjevení pokouší nést sedlo na svých zádech a později je do postrojů připoután samotný prorok. Zbytek dvora přichází na scénu s několika salónními lampami namísto pochodní a nabízí Salome rozměrné zlaté předměty prazvláštních tvarů, které evidentně nemají dalšího užitku.

Jan Křtitel má podobu indiána. Domorodý život je pro Evropana tajuplný, plný rituálů a zásad, které nemusíme zcela chápat, přesto je v něm jistý druh hrdosti. Jochanaan se na jevišti zjevuje z přítmí temného půlkruhu, který se rozlézá z cisterny. Obličej má zamazaný černým bahnem. Je hubený, vysoký, v černé kožešině působí jako démon. V cisterně má schovaného i svého věrného společníka – koně. Princeznina náhlá láska je mnohem uvěřitelnější než u dříve zmíněných pokusů, kde prorok opakovaně získává vzezření pobudy.

Tanec sedmi závojų je pojat zcela novým způsobem. Režisér si pohrává s myšlenkou, že právě královský dvůr znesnadňuje Salome volně dýchat a omezuje její svobodu, nejvíce pak samotný Herodes. Rozhodl se proto namísto tance Salome paralyzovat. Je ponížene svlečena téměř do naha a schoulená připoutána ke kamennému kvádru. Za doprovodu hudby na jinak prázdném jevišti na Salome klesá druhý kvádr s otvorem ve dně, Salome může zcela přimáchnout a princezna se následně zjeví za ním opět oblečena, ale už jen v bílé spodničce. Žádá hlavu Jana Křtitele. Na původním místě cisterny je pro ni připravena mělká lázeň. Na místo je dopravena useknutá hlava Jochanaanova koně. Salome si nerušeně kreslí do vody obrazce jako dítě a dál trvá na svém požadavku. Král ji nabízí mnoho jiných těl, která jsou na jeviště přitažena v igelitových pytlích a obarvena pestrými barvami. Ani ty však Salome nepřijme, a tak se postavy pomalu zvedají a odcházejí. Nakonec se princezně dostane

bezhlavého těla. Salome se zmocňuje panika, nejdříve položí na místo bývalé hlavy svou korunku a sedne si Křtiteli na klín, posléze se pokouší připevnit na tělo useknutou koňskou hlavu, ale s hrůzou zjišťuje, že nepasuje. Nakonec si na rty nanáší červenou rtěnku jako symbol krvavého polibku, ale i marnivosti a neuvědomování si vážnosti celé situace. Omývá mrtvé tělo.

Castellucci dodržuje barevnou symboliku, zaměřuje se zejména na motiv pozorování a zabývá se otázkou, čemu máme věřit, zda slovům, nebo pohledu. Zkoumá vrozenou animálnost, kterou má v sobě obsaženou každý z nás, a jejím spoutáním. Salome prezentuje jako vhozenou do primárně maskulinního světa, s nímž si princezna na jednu stranu pohrává, ale na stranu druhou je i jeho vězněm.

4.4.6 Další zpracování

V této kapitole jsem se rozhodla uvést příklady inscenací, které zvolily pro ztvárnění příběhu méně časté formy (tanec, loutka apod.) nebo vychází z nově vzniklých textů a nekopírují Wildea nebo Strausse.

Pro Maxim Gorki Theater v Berlíně vznikla z pera Thomaspetera Goergena hra Salome, Wildeovou předlohou se pouze inspiruje. Jedná se o velmi satirickou podívanou, která záměrně boří všechny společenské stereotypy. Lidstvo je ztraceno, nad scénou se objevuje neonový nápis LOST, v němž chybí L. Příběh popisuje destruktivní sklony lidstva, jež vedou až k sebevraždě. Bezbřehá zvrhlost, strach z nejistoty i královské moci slábnoucího krále, egoismus – to jsou hlavní motivy, s nimiž se ve hře setkáváme. Herodes je k smrti vyděšený, protože je pod tlakem veřejnosti za uvěznění Jana Křtitele. Postava proroka je rozdělena mezi pět herců s černou kápí a hákovitě zahnutým nosem, který odkazuje na stereotypní vnímání židů. A právě herečka židovského původu Orit Nahmias vystupuje ve hře jako prorok buřič, který neustále ničí vše, co se na jevišti odehrává. V jeden moment přechází do angličtiny a odkazuje k současné době globalizace bez národní identity. Salome ztvárňuje muž (všechny role jsou genderově prohozeny). Je to nesnesitelně sebestředná a rozmazlená bytost nadměrných rozměrů, která si libuje v pozornosti. Otec po ní touží, matka s tím nic nedělá. Sloupový palác se stává symbolem Salomeniny samoty, ve které se ocitá jen ona a její ego. Salome promlouvá ke své nadživotní nahé soše uprostřed

nádvoří, rozvaluje se v jejím klíně a namísto useknuté hlavy Jochanaana zvedá k polibku svou vlastní. Erotický tanec má podobu únavného odporného hihňání a nakrucování se ve spodním prádle. Jochanaan v závěru prohlásí: „*Zachraňte vesmír, zbavte se lidí*“ a následně se sarkastickým úsměvem dodává: „*Konečná otázka získala konečně úplně nový význam.*“ Kostýmy vytváří z herců karikatury – mají divoké účesy a pestrobarevný oděv plný pentlí, připomínají karnevalový průvod nebo dětskou pohádkovou kresbu.

Druhým příkladem je čerstvá operní režie Nikolause Habjana pro Theater an der Wien z minulého roku. Autor obě hlavní postavy Salome a Jochanaana dubloval loutkami, které sám vyrobil, takže mají jeho specifický rukopis. Postavy na jevišti skrze marionety zkoumají sebe sama a své tělo a dávají tak nahlédnout do svých vnitřních světů, které na venek mohou působit zcela opačným dojmem. Původně erotický Tanec sedmi závojů v Habjanově podání vychází ze vzpomínek sexuálně zneužívaného dítěte. Salome nakonec své loutkové tělo symbolicky odhazuje.

Salome se napříč historií dostalo i několika ztvárnění v podobě baletu. V posledních letech jsme tančící Salome mohli vidět například ve Stuttgartském baletu od Demise Volpiho, zabrousíme-li však hlouběji do historie, dostaneme se k dílu Florenta Schmitta s názvem *La Tragédie de Salomé* z roku 1907.⁴⁷ Ten v roce 1913 zrežiroval v Paříži Sergej Ďagilev a k výtvarné spolupráci si přizval S. J. Sudějkina. Kromě Ďagileva zpracovala Schmittovo dílo také americká secesní tanečnice Loie Fuller. Rolí Salome se zabývala již dlouhodobě od roku 1895, kdy poprvé zpracovala svou vlastní verzi mýtu o židovské princezně. S kostýmy a scénou ji tenkrát pomáhal dříve zmiňovaný Georges Rochegrosse.⁴⁸ Představení se však setkalo s vlnou kritiky. V roce 1907, když Fuller bylo 45 let, se ujala role znovu již s hudbou Florenta Schmitta v Theatre des Artes. Rozdíl mezi prvním a druhým představením Salome spočíval převážně v jejím pojetí. Zatímco v roce 1895 Salome tančila, aby Jochanaana zachránila, v druhé verzi se umělkyně vrací zpět k podobě nebezpečné femme

⁴⁷ Šafařík, Jiří *Dějiny hudby 3., 20. století*, Votobia, 2006, ISBN 80-86768-17-1.

⁴⁸ Albright, Ann Cooper, *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller*, University Press of New England, 2007, ISBN: 9780819568427, str. 126.

fatale své doby. Fuller se stala jednou z průkopnic moderního tance – pro její vystoupení je typický experiment s kostýmem v kombinaci s barevným světlem, které je možné promítat na rozměrnou hedvábnou sukni. Přichází také s efektem podsvícení – v podlaze je vyřezáno několik děr, tanečnice následně tančí z jednoho proudu světla do druhého.

3. SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT

3.1. Koncept

Nejprve jsem si musela odpovědět na otázku, proč právě tuto operu uvádět dnes a která z obsažených témat jsou aktuální i pro současného diváka. Motivy narcismu, egoismu či obchodu s pozorností vztahuji k současné prezentaci člověka na sociálních sítích a umělému vytváření mediálního obrazu. Salome by dnes mohla klidně být pronásledovanou dětskou hvězdou televizních obrazovek – to, že se jí stala, má na svědomí lidstvo, které touží jen po další krátkodobé senzaci. Společnost, která zapudí Salome stejně rychle, jako ji stvořila, pasovala sama sebe ve své cestě za nekonečným blahobytem do role boha. Poslední kapkou se následně stává uvěznění Jana Křtitele a zodpovědnost za jeho smrt. Zde se v rámci aktualizace odpoutávám od biblického chápání světa. Bible totiž staví člověka nad zvíře, já se však zabývám myšlenkou, že člověk nikdy nemůže být bohem spravedlivým právě z toho důvodu, že přes všechno racionální uvažování nedokáže na základě svých pudů upřednostnit jiný druh nad sebou samým. Je tedy zákonitě bohem značně sobeckým a tato role mu nepřísluší. Jan Křtitel je pro mě symbolem přírodních skutečností, které přesahují možnosti lidského vnímání a s nimiž je nebezpečné manipulovat, pakliže si nejsme jisti ani tím, jak funguje náš vlastní mozek. Salome, jež je determinována společností, v níž vyrůstala, se touží vymanit z jejích vlivů, zůstává však osamocená a zavržená mezi dvěma světy. Není pro mě bestii ani neviňátkem, nesnažím se divákovi dávat návod, jak v této postavě vidět to či ono. Chci ji zachytit, pokud možno, se všemi jejími chybami i křivdami a stejně tak i další postavy. Pozoruji spíše nemoc společnosti, která takové charaktery produkuje. Veškeré hodnoty se stávají natolik relativní, že patnáctileté dítě balancuje na hranici pokřiveného vnímání reality a fikce, násilí je zobrazováno v tolika podobách, že krev již nikoho nešokuje, a promiskuita se stává záležitostí nudy. Zajímá mě rozpor mezi sofistikovaným fungování společnosti a základní lidskou motivací přírodními instinkty. Pracuji s obrazem vleklé party, kterou i přes její ubohost nejsou schopni její účastníci ukončit sami a jen čekají, až ji ukončí tragédie.

Celý koncept jsem postavila na live-cinema principu. Ten využívá kombinace filmového a divadelního jazyka. Kamery přítomné na jevišti živě přenášejí fragmenty inscenace a ve většině případů tímto způsobem umožňují zprostředkovat divákovi detaily,

kteří by čistě divadelní forma pohltila. Rozhodla jsem se tento mechanismus využít k zachycení pohledů svědků, kteří se tváří, že nic neviděli. Protože se příběh Salome odehrává v jednom čase a na jednom místě, je inscenace vystavěna zejména na objektu a rekvizitě, což umožňuje drobné přestavby v průběhu děje. Divákovi se tak jednotlivé obrazy neokoukají, ačkoli lokace zůstane stejná. Ve své práci se snažím aplikovat zejména objekty, které už samy o sobě obsahují kontext, protože jsou nám nějakým specifickým způsobem známé z prostředí běžného života. S kostýmem pracuji tak, aby se částečně stával součástí scénografie a celek působil komplexním dojmem.

3.2. Scénografie

Základ tvoří rozlehlá betonová plocha, na níž je sotva patrný obtisk labyrintu zaniklých barokních zahrad. Kdysi tu pravděpodobně hučely fontány, dnes je to mrtvý prostor v podobě prázdného parkoviště pro mnoho hostů. Areál hlídá ochranka. Jde mi o vykreslení atmosféry již nevyužívané části ambiciózního komplexu, ze kterého se postupem času stalo spíše technické zázemí, protože s mizící slávou zmizeli i hosté a členové královského dvora sem již zavítají jen zřídka. To, že právě zde je vězněn Jan Křtitel, má své důvody. Zhýralá společnost pochopitelně nechce mít své hříchy na očích, a tak i svého vězně raději drží v ústraní. Navíc předpokládáme-li, že na tomto místě kdysi probíhaly bujaré oslavy, můžeme chápat Jochanaana jako zapomenutou atrakci – opičku v kleci, která již diváky omrzela.

Vycházela jsem z motivu pozorování a dospěla k využití live-cinema principu. Mezi vojáky koluje malá kamera, která přenáší jejich pohledy směrem k Salome. Někteří na ni vyloženě civí, jiní po ní jen bázkivě pokukují, ale princezna může v průběhu Tance sedmi závojų natáčet i sama sebe na znamení převzetí kontroly nad situací. Přenášený obraz vidíme na několika obrazovkách, které jsou opláštěné tak, že vzniklé kvádry se dají skládat na sebe, případně unesou váhu herce. Primárně se jedná o monitory bezpečnostních kamer, jejichž význam je však v průběhu inscenace proměnlivý. V první scéně jsou rozestavené do půlkruhu otevřeného směrem k divákovi a zavěšené v několika výškových úrovních, takže jejich uspořádání připomíná skladbu kamenných kvádrů ve zdech staré studny. Ostraha může záznamy přepnout na cisternu, respektive celu Jana Křtitele, kde vidíme divoké zvíře přecházející ve svém vězení z jedné strany na druhou. Nikdo z vojáků světce zatím nespatriil, a tak si

jej každý z nich představuje jako jiný druh. Kromě toho lze monitory propojit a vytvořit tak jeden velký obraz napříč všemi obrazovkami.

V textu je často obsažen motiv stříbrného měsíce a je patrné, že autor hry předpokládá, že jej částečně bude respektovat i scénografie. Tento problém jsem vyřešila obarvením monitorů na stříbrnou barvu, takže spolu s šedou betonovou „zahradou“ je efekt měsíčního světla dostatečný.

Salome přijíždí na scénu na svých dětských kolečkových bruslích. Je oblečena do elegantních plesových šatů a přes ramena má přehozeno cizí pánské sako, v jehož kapse najde cigarety. Jednu si zapálí. Přijela se projet na čerstvý vzduch a odpočinit si od nekonečného večírku.

Co chvíli se kamerovým záznamem mihne velká černá šelma, nervózně přecházející po svém výběhu. Snažím se docílit stejného efektu, jako když v zoologické zahradě pozorujeme tygra, který se schovává v zadní části klece, a my jen občas zahlédneme kus jeho těla v malém okénku. Světlo z obrazovek částečně oslepuje diváka, ten přesto vnímá pokračující prostor jeviště – v něm se prochází skutečný Jan Křtitel. Někdy dojde až na samý okraj světla, posadí se na obrazovku nebo se o ni jen opře a pronáší svá proroctví. V šeru rozeznáváme vysokou mužskou postavu. Tušíme, že muž je nahý, v plném světle jej ale nikdy nezahlédneme. Stráž upírá svou pozornost pouze k digitálnímu obrazu, volně pobíhajícího proroka ignoruje.

Když Salome požádá, aby ji proroka přivedli, velitel stráží se vzpouzí. Nakonec přece jen naléhání podlehne, než však vpustí světce k princezně, sundá si svůj vlastní kabát a zahalí jím nahého divocha. Jan Křtitel se příliš nerozpakuje, suverénně se prochází po prostoru v uniformě svého věznitele a vykřikuje svá pohoršení, zatímco zamilovaný velitel poníženež stojí opodál jen v nátělníku a celé situaci přihlíží se strachem v očích.

Dvůr se rozhodne Salome hledat. Jeho příchod připomíná příjezd kolotočářů. Král sám se veze v golfovém vozítku. V opilosti řídí velmi trhaně. Občas narazí do své ženy, kterou nechává pobíhat na podpatcích vedle autíčka. Místo ní má na vedlejší sedačce položenou krabici s vínem. Ostatní členové výpravy se potácí za nimi. Někteří drží v rukou doutník, jiní láhev drahého alkoholu. Jeden z nich s sebou táhne

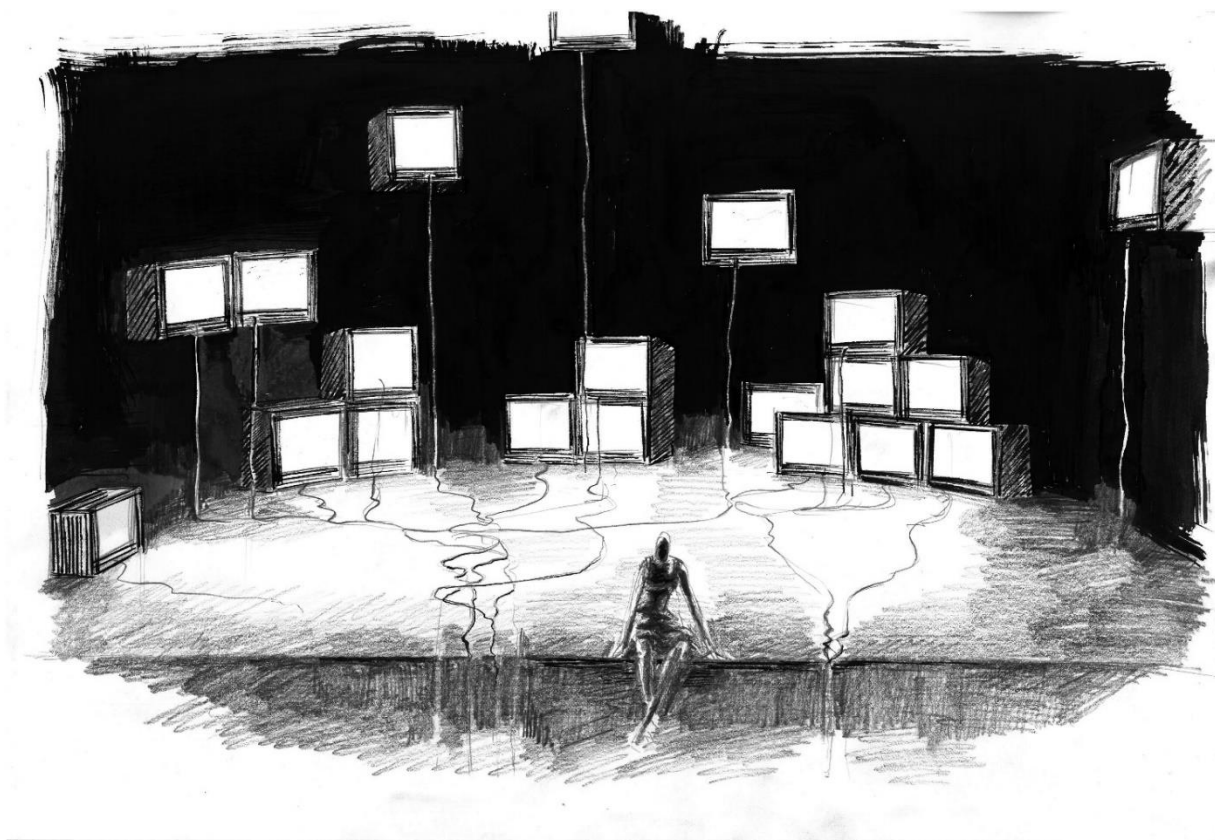
svítící označení únikového východu. Druhý jede na růžovém odrážedle v podobě poníka, které pravděpodobně ukradl princezně z pokoje. Všichni jsou oblečení v seriózně působících oblecích hodných vysoce postavených politiků. Jen Herodiada svým stylem trochu vyčnívá a připomíná spíše luxusní prostitutku určenou pro celou skupinu než ženu panovníka. Přesouvající se večírek obklopuje několik členů stráže, kteří mají v tváři kamenný výraz a celou situaci nenápadně korigují.

Salome svolí k tanci. Stráž jí zouvá dětské kolečkové brusle – její pohyb po jevišti se tím značně zpřízemní, což odkazuje ke ztrátě dětské svobodomyšlnosti. Je svlečena ze svých elegantních večerních šatů a stojí na jevišti v bílém krajkovém prádle. Není teď krásnější ani přitažlivější, výsledek působí lacině. Z divákova úhlu pohledu je celý akt nepříjemně ponižující a neohrabaný. Důležité je, že v tomto momentu začíná být podobná své matce. Na kamerách teď vidíme předtočené fragmenty nahého těla Salome. Stráž pomalu odnáší jednotlivé monitory a staví je do stohu. Na vrchol zářící hromady Salome v závěru svého tance vyleze a lascivně se na pomyslné hořící hranici protahuje.

Z výšin svého nového trůnu žádá princezna Jochanaanovu hlavu. Vojáci přinášejí plátno nasáklé kapalinou. Divák nabude dojmu, že přinášejí tělo Jana Křtitele, stráž ale vzápětí špinavé plátno rozbaluje a rozprostírá po podlaze. Tělo se v něm nenachází, jen obtisk tekutiny na textilií připomíná Turínské plátno, respektive spíše Štiavnické pláno od Františka Skály. Situace nutí diváka k myšlence, zda předchozí existence Jana Křtitele na jevišti nebyla pouhým zjevením. Záměrně stavím proroka do pozice, kdy není jasné, zda se jednalo o namyšleného přízemního fanatika, nebo o skutečného světce. Salome se v rozpacích vydává objekt blíže prozkoumat. Hovoří o mrtvolnosti pohledu useknuté hlavy, není si ale jistá, odkud tento pohled směřuje – jako by byl všude kolem. Mokrý látka barví, takže princezna se od pomyslného Křtítelova těla velmi rychle ušpiní. Vojáci v průběhu jejího závěrečného monologu přinášejí klacíky z prorokovy koruny či kusy jeho vlasů z koňských žíní (viz kostým), nakonec i mrtvé tělo velitele strážní a shnilé jídlo z oslav – chovají se, jako by právě zakládali nový hnůj. Salome se chvíli snaží přinášené věci z plátna odklízet, ale nakonec si jen bezradně sedne doprostřed. Náhle si všimne malého trojrozměrného kříže, který se nenápadně vznáší od momentu Jochanaanovy smrti nad celou scénou jako symbol světcovy duše. Visí přesně tak vysoko, aby na něj Salome zcela nedosáhla, ale

zvládla jej rozhoupat. Na jevišti jsou v této chvíli jen dvě bodová světla, první namířené na kříž a druhé na Herodiadu, která celé zoufalé situaci již nějakou chvíli nečinně přihlíží opodál. V rukou drží princezniny dětské brusle. Vidíme špinavé ruce Salome, jak se ještě snaží dosáhnout na onu „duši“, ale kříž se jí nedaří strhnout. Do noci se ozve příkaz k dívčině zahubení, následuje výstřel a ruce padají k zemi mimo světlo.

Aby Salome mohla po podlaze jezdit na bruslích, je nutné položit na jeviště zcela novou podlahu tvořenou z jednotlivých biodesek. Některé z opláštěných monitorů zavěšují do tahů, jiné se zapuštěnými kolečky nechávají ležet na podlaze. Základ hromady, na kterou v průběhu tance vystoupá Salome, je pro lepší stabilitu tvořen jedním objektem, jenž je připevněn k podlaze. Ostatními obrazovkami je následně pouze obkládán.





3.3. Kostým

Při tvorbě kostýmu se spíše než vizuální stránkou inspiroji v mechanismech a vnitřních motivacích, které vedou k danému řešení. Snažím se vypořádat s psychologickým principem, který následně aplikuji ve svých podmínkách a s novými proměnnými. Proto jsem se rozhodla v této práci u každé postavy nejprve uvést výčet inspiračních zdrojů, které vzhledem k požadovanému rozsahu práce nebudu podrobněji rozepisovat. Doufám, že již samotný seznam umožní čtenáři vytvořit si jistou představu o záměru.

3.3.1 Jan Křtitel

Inspirační zdroje: V roce 2013 zveřejnil časopis Rolling Stones na titulní straně líbivou fotografii bostonského atentátníka. Na protest proti tomuto kroku publikoval policejní fotograf Sean Murphy fotografii zkrvavené tváře téhož muže ze dne jeho zastřelení. Francouzský deník Le Monde se v roce 2016 rozhodl již nadále nepublikovat fotografie teroristických útočníků, aby jejich osoba nemohla být posmrtně oslavována. The Young Pope, televizní seriál v režii Paola Sorrentina, zachycuje radikální počínání papeže, který se dostal k moci příliš mladý. Achal-Teke — kůň pocházející z oblasti dnešního Turkmenistánu – pouštní plemeno staré nejméně 3000 let je chováno pro svou rychlost, odolnost a metalicky lesklou srst. Je však nechvalně známé svou komplikovanou tvrdohlavou povahou. Biblická víra v lidskou výjimečnost – k tomuto tématu se opakovaně vyjadřuje např. Yuval Noah Harari ve své knize Homo Deus. Existují stovky případů, kdy lidé tvrdí, že byli přítomni zázraku nebo zjevení napříč dějinami až do současnosti. O údajném zjevení Panny Marie v Litmanové pojednává dokumentární film Ivetka a hora z roku 2008.

Dlouho jsem přemýšlela nad tím, kdo je ve skutečnosti Jan Křtitel. Nechtěla jsem stát absolutní fascinací princezny pouze na síle první lásky. Zcela jistě se jedná o odpůrce společnosti, v níž Salome vyrůstala a která se hnusí i jí samotné. Můžeme jej tedy označit za rebela. Nabízí se zde asociace s představiteli nespočetného množství současných subkultur. Domnívám se však, že odkaz, který v sobě postava světce nese, je mnohem hlubší a Jan Křtitel není pouhým chuligánem. Postava v sobě obsahuje jistou dávku náboženské čistoty. Jde o člověka, který hlásá vyšší morální principy a statečně vystupuje proti zkaženosti královského dvora, ač je za to

pronásledován. Jan Křtitel v první řadě nastavuje zrcadlo vybrané bohaté společnosti – rozhodla jsem se proto pro konfrontaci s čímsi původním, jakousi základní formou života, která nám umožňuje porovnat dosavadní vývoj s prvotními motivacemi a odhalit tak zvrácené uličky společenského vývoje. V této fázi je zcela jistě možné přirovnat Jana Křtitele k mnichům, kteří žijí svůj život ve znamení odříkání všeho materialistického. Kdybych se držela biblické podoby světce, je tato úvaha odpovídající, ale pro účely současného divadla možná až příliš zjednodušující a stereotypní. Postupem času se dostává prorokovi nebývalé pozornosti, jeho jméno je značně demonizováno, jeho pověst předbíhá jeho samotného a tak se stane, že prorok zaslepený vlastní hrdostí svrchovaně přehlídí důvody lidských hříchů. Stává se pyšným fanatikem a považuje se za morálně nadřazeného. Celá situace vygraduje v okamžiku, kdy zapudí prozatím ještě nevinnou mladou dívku pro její nečistý původ.

Na tomto základě jsem dospěla k řešení, které zobrazuje Jana Křtitele na hranici mezi nekonkrétním divokým zvířetem a domorodcem. V textu je prorokova postava mnohdy přirovnávána k divoce žijícím tvorům. Zvíře se pro mě stává symbolem proticivilizačního proudu. Například šelmy často v historii ztělesňují hrdost, vzpurnost a nepochopitelnost, to ale neznamená, že jsou bezchybné – snadno tak mohu zachytit i Křtitelovu pýchu. Podoba zvířete mi umožňuje zkoumat otázku, do jaké míry je rozhodování v sebesofistikovanější společnosti stále ovlivněno základními pudy a zda nás jejich potlačování učinilo šťastnějšími. Skrze Jana Křtitele dochází k rozplétání mechanismů vyspělé kultury, která své původní motivace skrývá ve spleti složitého systému, tudíž není tak snadné najít viníka, ačkoli existuje oběť. Označení „zvíře“ vnímám v pozitivním slova smyslu jakožto tvora, který může mít k vnitřní svobodě mnohem blíže než civilizací svazovaný člověk.

Janu Křtiteli neberu zcela lidskou podobu, pouze si půjčuji mechanismy obsažené v přírodě. Hledala jsem inspiraci v šelmách, které nervózně přecházejí ve svých klecích z kouta do kouta, nebo v divokých koních. Nebyla jsem však spokojena s žádným pokusem vizuálně připodobnit lidské tělo tomu či onomu zvířeti. Chvíli jsem se zaobírala příklady z mytologie, ale ani zde jsem nenašla adekvátní řešení. Nešlo mi o konkrétní druh, ba naopak, konkrétnost by zde vyvolávala zbytečné otázky. Šlo mi o pouhé zachycení nálady tohoto způsobu života. Postupem času jsem zjistila, že ať se na Jana Křtitele pokusím obléct jakýkoli kus šitého oděvu, požadovaný efekt mizí.

Nutno dodat, že i v křesťanské ikonografii je prorok zobrazován pouze s velbloudí kožešinou uvázanou kolem pasu. Výsledkem je nahá postava od hlavy k patě potetovaná nebo pomalována tmavým jílem (domorodci i zvířata běžně využívají tento princip k ochraně před hmyzem a sluncem), takže se tělo velmi snadno ztratí v temnotě pohlcující té noci „zámecký park“. Hlavu má z praktických důvodů vyholenou, ale vzadu na temeni má ponechán pramen vlasů svázaný do ohonu. Je vytvořen z černých koňských žíní, takže je rovný a lesklý a jeho délka sahá až do půli stehen. Na hlavě má objekt z křivých suchých větviček, jenž vzdáleně připomíná korunu, svatozář nebo jakýsi pokus o maskování v nízkém porostu. Nahý muž má na levém kotníku uvázan řetěz, na jehož konci je trojrozměrný křesťanský kříž s ostrými hranami. Jedná se o zcela konkrétní objekt, který dnes můžeme pořídit v mnoha obchodech se suvenýry – má tvar spirály a slouží jako závěsná otáčivá dekorace. Jan Křtitel jej vláčí za sebou místo věžeňské koule.

O kříž ze suvenýrů se jedná záměrně. Snažím se balancovat na křehké hranici mezi vážností a ironií v životě mladého fanatika. Skrže tento malý detail navíc odkazují k mnohým paradoxům mezi fungováním církve a fungováním současného světa, kdy jsou bible a její duchovní poselství tak trochu obalené v plastu.

Světcovu nahotu v potemnělé části jeviště po celou dobu hry divák pouze tuší. Ve chvíli, kdy má být přiveden před princeznu, velitel stráží neunes myšlenku, že by se princezna musela dívat na to nahé zvíře. Svlékne svůj vlastní kabát a Jochanaana zahalí. Ten se příliš nerozpakuje a suverénně pronáší svá nařčení v uniformě svého věznitele, zatímco zamilovaný a ponížený velitel celé situaci jen bezmocně přihlíží.

Postava Jana Křtitele se v průběhu celé opery zjeví divákovi jednou jedinkrát. Rozhodla jsem se této skutečnosti využít. Pověst Jana Křtitele předchází jeho samotného. O člověku, kterého jsme nikdy neviděli, ale ze všech stran o něm slyšíme, si velmi rychle vytvoříme zkreslenou představu, ať už je pozitivní nebo negativní. Utajená podoba snadno vytváří nedotknutelnou, až nadpřirozenou image. Naše zvědavost se neustále zvyšuje a naše fantazie pracuje na plné obrátky. Tento efekt skrývané identity dobře známe a dnešní svět jej s oblibou používá záměrně jako marketingový tah. Vzhledem k tomu, že Jan Křtitel reálně není nedotknutelný a nemá žádné nadpřirozené vlastnosti, které by ho automaticky stavěly do pozice poloboha,

považovala jsem za nutné vytvořit mu na jevišti takové podmínky, jež ho oddělí od zbytku společnosti a zdramatiční jeho bytí místy až patetickým způsobem.

Šum informací, blíže nespecifikovaná podoba, opatrnost, s níž se kolem Jana Křtitele našlapuje, to vše nahrává vlně napětí, na které se Jochanaan mistrovsky veze. V první polovině opery působí dojmem, že se pouze záměrně stylizuje do role světce, a my můžeme místy pochybovat o duchovnosti celé postavy. Ovšem v momentu jeho usmrcení, když se Jochanaanova duše v podobě kříže vznáší nad scénou, se situace blíží jakési formě zjevení. Divákovi nikdy neposkytnu jasnou odpověď, kdo skutečně Jan Křtitel byl, zda Istivé zvíře, nebo světec. Záměrně je zde ponechán prostor pro tajemství.



3.3.2. Salome

Inspirační zdroje: Při hledání inspirace jsem se snažila pročítat články – odborné i méně odborné – o současném psychickém stavu mladé generace, o psychologii sociálních médií, jejich dopadu na život člověka a zakořeněnosti základních lidských vlastností. Nejvíce jsem čerpala z webových stránek programu Experimentální psychologie na univerzitě v Oxfordu. Edward Hopper – malíř zachycující samotu. Climax – film z roku 2018 – jehož autorem je Gaspar Noé a filmy současného dánského režiséra Larse Von Triera – jeho snímky se ve většině případů točí kolem ženských hrdinek, jejichž psychologii Trier brilantně popisuje. Kromě výše zmíněného jsem pro Salome hledala inspiraci také ve fotografické tvorbě mnoha autorů. Zmínit mohu například fotografii z knihy Not just your face honey od Stefanie Moshhammer, na níž je zachycen obtisk pneumatik prudce se otáčejícího auta na prázdném parkovišti, a sérii s názvem I Can Be Her. Dále pak knihu Wima Wenderse – Places Strange and Quiet a jako protipól k prvním dvěma zmíněným fotografickou sbírku Love od Rena Hanga. Hudba: Teho Teardo & Blixa Bargeld – Still Smiling a A Quiet Life, Robert Ashley – The Angel of Loneliness a Charlotte Gainsbourg – Hey Joe. Záměrně jsem si právě u Salome zvolila jako inspiraci hudbu, která není operního charakteru, přesto zjednodušeně vystihuje stavy, které Salome může prožívat. Potřebovala jsem si totiž dívku vymezit vůči zbytku dvora i hudebně, protože se mi nedařilo zachytit takto mladou bytost z poslechu klasické opery.

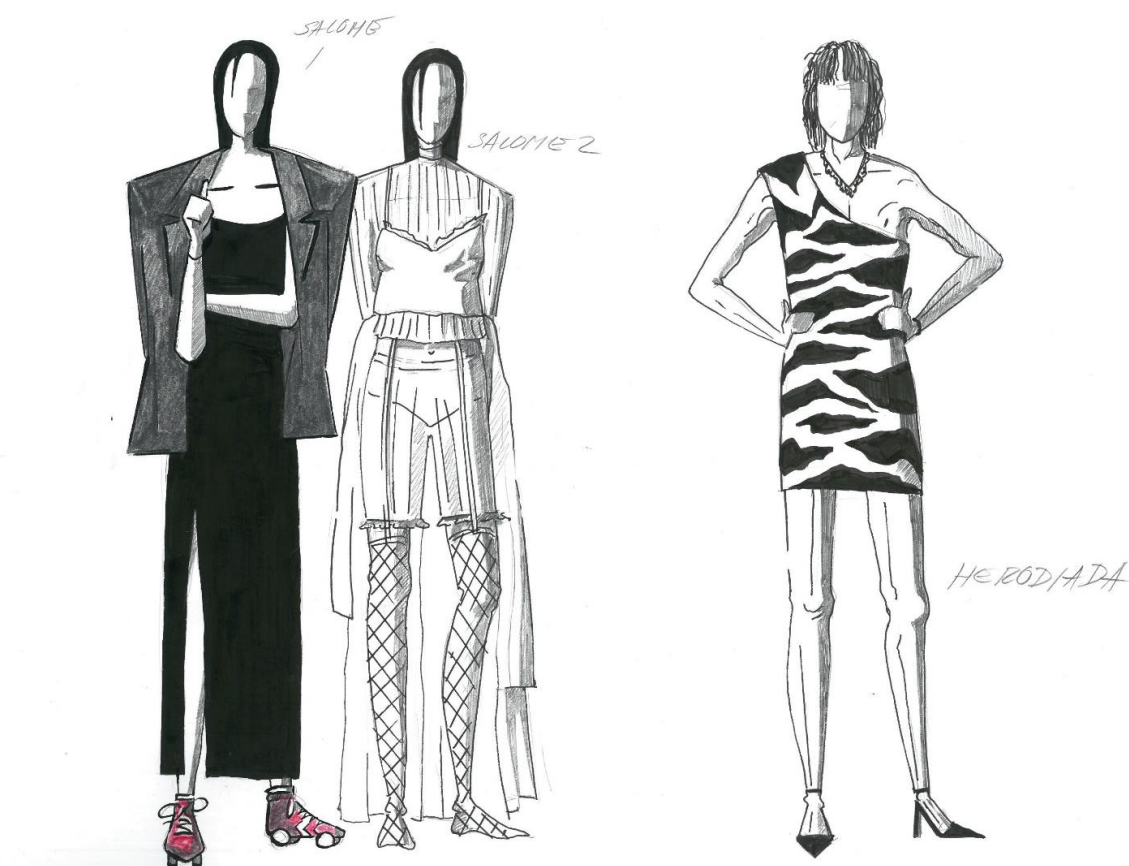
V postavě Salome existuje mnoho kontrastů, paradoxů a nevyjasněných rovin. Je ještě dívkou – nemá v sobě dostatek sebeuvědomění ani si není jistá svými morálními hodnotami. Je si vědoma své krásy a pozornost mužů registruje. Někdy se jí rozhodne zneužít, někdy je jí znechucena. Není si jistá, co je normální, co je morální a co zvrácené. Ve filmech viděla již tolik násilí, že by ji nerozhodilo ani větší množství krve nebo sexuální obtěžování jejího nevlastního otce. Dnešní děti mají díky počítačovým hrám a internetu v některých případech problém oddělit fikci od reality, a tak snadno můžou například přecenit svoje fyzické schopnosti v reálných situacích. Princezna si vůbec neuvědomuje, čeho se dopouští, když nechává popravít Jana Křtitele. Je zástupkyní mladé generace, které je tak často vytýkána psychická nestabilita navzdory zdánlivě nekonečnému blahobytu. Je ptákem ve zlaté kleci – žije laxně, bez prožitku, částečně otrávena okolím, částečně sebou samotnou. Asi by měla být šťastná – není – lidé kolem ní jsou jí odporní, ale takhle přece lidé vypadají. Salome

není anděl, ale proč by jí měla být? Může od ní snad divák očekávat lepší charakter, než jaký má její bezprostřední okolí?

Jochanaan pro ni představuje vytržení ze stereotypu, je to jako skok padákem. Je nedostupný, nepředvídatelný, nebezpečný a neklesá jí k nohám. Zrychlená doba vyžaduje zrychlená jednání – román na jednu noc – o to intenzivnější a destruktivnější – „autonehoda“ jako vrchol touhy po další dávce adrenalinu. Doposud byla Salome jen lovnou zvěří, teď se na tom ale rozhodla vydělat. Z čisté nevinnosti se stává stylizace pro davy sledujících.

V první polovině má na sobě Salome černé minimalistické šaty – sluší jí, vypadá v nich nesmírně elegantně. Přes ramena má přehozené pánské sako, vzhledem k jeho velikosti je evidentně zapůjčené. Najde v něm cigarety. Jednu si zapálí. Vlasy má ulíznuty dozadu a pod očima kruhy. Večírek trvá pravděpodobně již několik dní. Celkový dojem musí působit smutně a chladně. Žádné zbytečné ozdoby, mašle a šperky na Salome nenajdeme. Nemá snahu se komukoli zalíbit, splňuje etiketu jen v její nejzákladnější podobě – je to její forma obrany proti dotěrnému světu. Na nohou má červené kolečkové brusle – právě se jela na chvíli projet do zahrad, než ji budou zase shánět. Ty brusle jsou tím posledním, co jí ještě z dětských let zbylo a nedá na ně dopustit. Od jistého momentu se její život začal skládat už jen ze série večírků, na kterých je povinně ozdobou večera. Veškerou pozornost přijímá velmi laxně, má pocit, že už viděla dost, a nepřekvapí ji ani sebezvrácenější nápad. Ke své matce má velmi skeptický vztah a považuje ji za dno společnosti. Výtvarným pojetím v této části příběhu obě ženy působí skutečně protikladně. To ale netrvá dlouho. Zlomené srdce přinutí princeznu rezignovat na poslední střípky hrdosti, které v sobě ještě měla, a tak přistoupí na zhýralou společenskou hru. Vytvořila ze sebe karikaturu toho, o čem si myslela, že je po ní žádáno, a začala se podobat své matce. Vojáci Salome zují brusle, čímž se značně zpřízemní její pohyb po jevišti, a svléknou jí šaty. Stojí na jevišti bosá v přehnaně krajkovém prádle s podvazky, mašličkami, průsvitkami apod. –tančí pro svého zákazníka. V závěru tance vyleze na pomyslný trůn z obrazovek, který jí mezitím vystavěli členové hradní stráže. Vkusné to rozhodně není, ale opilý Herodes je nadšen.

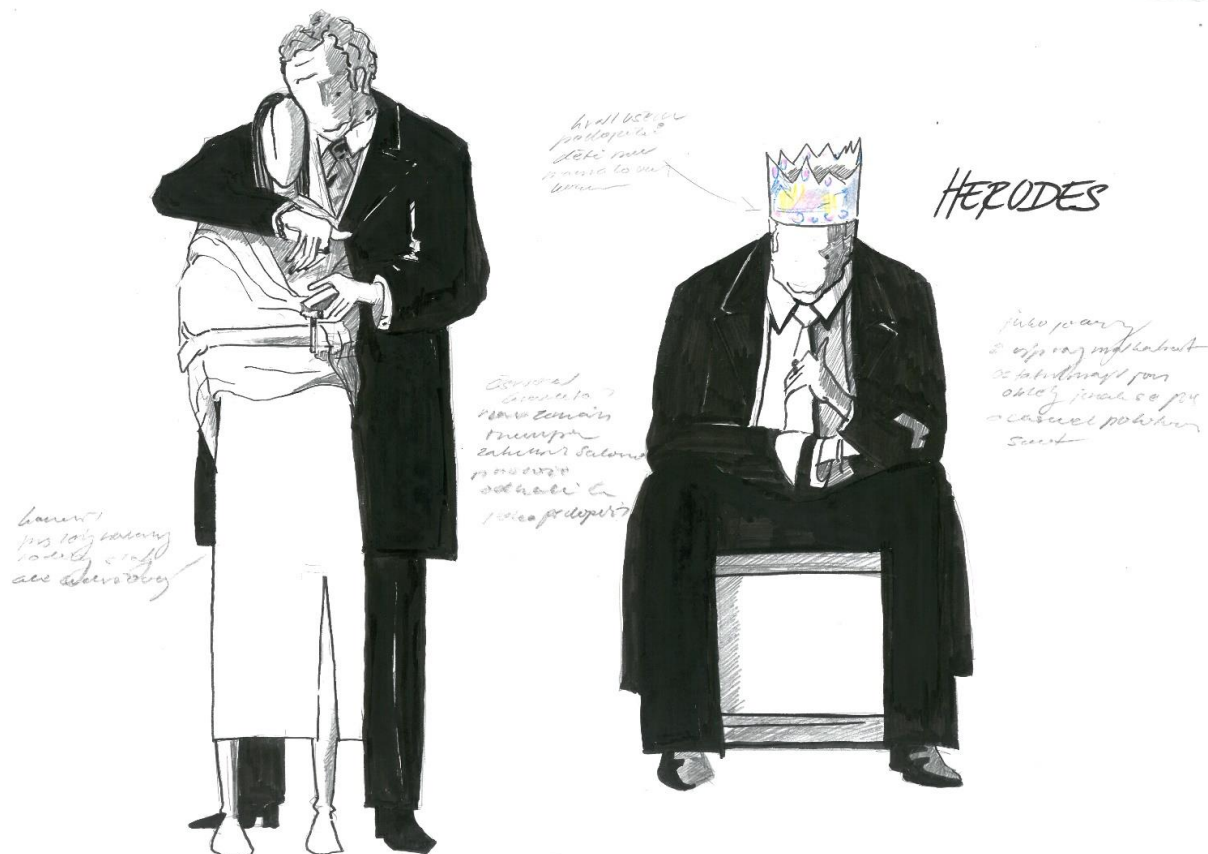
3.3.3. Herodiada



Zatímco Salome stačí málo, aby okouzila společnost, Herodiadu to již nějaké úsilí stojí. Ve snaze popřít svůj věk se obléká velmi vyzývavě, jako by si chtěla dokázat, že se jí stáří ještě netýká. Je na ní znát, že se udržuje v kondici, je hubená, vysportovaná, na obličeji má značné množství make-upu, vlasy pečlivě upravené v kratším modernějším sestřihu. Na nohou má lesklé lodičky se skutečně vysokým podpatkem, takže na jevišti za královským dvorem spíše překotně klopýtá. Minišaty s agresivním zvířecím vzorem jí končí těsně pod zadkem, výstřih odhaluje ramena. Připomíná spíše luxusní prostitutku než královu ženu. Nemá dostatek sebeúcty, a tak se svou vlastní dceru snaží zastínit odhalenějšími modely. Očekávané pozornosti se jí ovšem nedostává, zatímco Salome nemusí hnout ani brvou, ale svět jí automaticky padá k nohám. Je v tom spíše smutek než zloba, který Herodiadu žene k trapnosti a sebeponížení. Na celkovém dojmu jí navíc nepřidává ani fakt, že královna evidentně nemá vkus. Jedná velmi emočně, je příliš hloupá na to, aby si z prorokových úst vzala jakékoli ponaučení (na rozdíl od krále, který i přes svou problematickou povahu jistý význam Janu Křtiteli přikládá). V závěru opery se ale i této postavě dostane jisté sebereflexe, a to v momentu, kdy si uvědomí, že se již nemusí snažit podobat vlastní

dceři, protože její vlastní dcera se začala podobat jí. Zvedne ze země Salominy dětské brusle a pomalu odchází.

3.3.4. Herodes

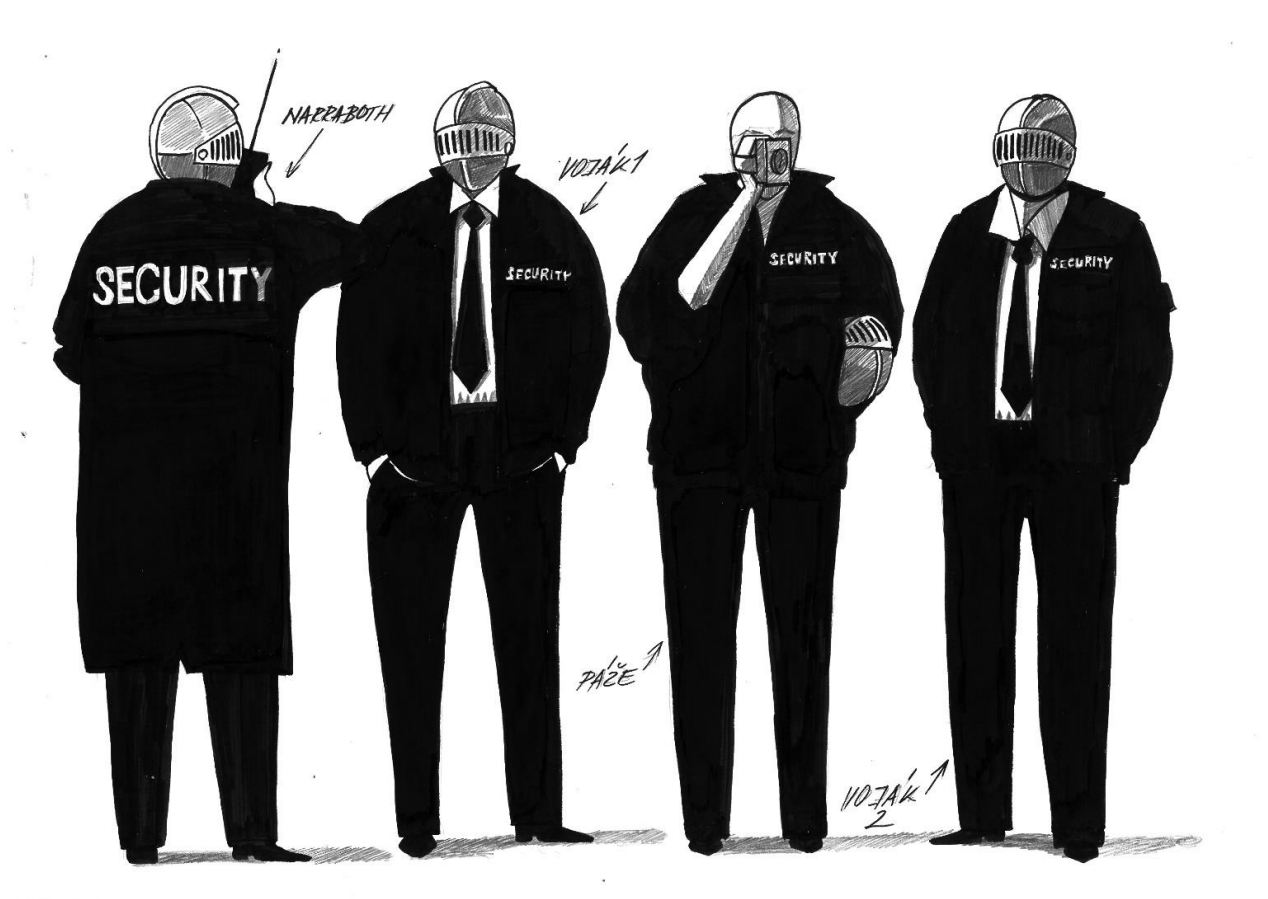


Inspirační zdroje: 2020 United States Presidential Election, volba prezidenta České republiky 2018.

Muž v padnoucím černém obleku, jako jediný z družiny má ještě navíc dlouhý kabát a červenou kravatu. Psychologie barev popisuje červenou jako barvu energie, ambicí, prudkosti, agresivity, vítězství či moci. Je zajímavé, s jakým stereotypem je tento starý marketingový tah opakovaně užíván v politických kampaních a kolik vrcholných politických představitelů nedá na tuto barvu kravaty dopustit. Na hlavě má Herodes papírovou korunku. Je křivě vystřižená a pomalovaná barevnými pastelkami – evidentně ji vyráběly děti. Jako by křičela do světa: „Toto je král všech pedofilů!“ Bůh ví, kdo mu ji na tu jeho ovíněnou hlavu v průběhu večírku nasadil, jisté ale je, že Hero-

des její hanlivou symboliku zatím neodhalil a svého nového party kloboučku si náležitě užívá. Na scénu přijíždí nepřilíš plynule v golfovém vozítku, na jehož boční straně se skví napůl oloupaný slogan z voleb před desítkami let. Svou ženu nechává za vozíkem poníženež klopýtat, ačkoli má vedle sebe prázdné místo.

3.3.5. Členové hradní stráže – Narraboth (velitel stráží), Herodiadino páže, vojáci, otrok, služebnictvo



Inspirační zdroje: Hudební duo Duft Punk a jejich film Electroma z roku 2006, který zachycuje symbolickou cestu dvou robotů americkou pouští s cílem stát se lidmi. Yuval Noah Harari se ve své knize Homo Deus vyjadřuje k problematice vztahu umělé inteligence, člověka a zvířete. Louis Ferdinand Céline ve své románové prvotině Cesta na konec noci popisuje pocity z první světové války, kdy byl náhle vržen do role stroje, jenž bezmyšlenkovitě plní rozkazy.

Členů hradní stráže využívám jako kulisáků, proto jich ve hře musí být obsazeno víc, než je psáno v textu. Tvoří pomyslnou šedou hmotu, která uvádí věci do pohybu, přesto jejich přáním ani citům není věnována téměř žádná pozornost. Dvůr by bez

nich nemohl existovat, zároveň ale představují jen čísla v seznamu. Rozhodla jsem se neprovádět zásadnější diferenciaci mezi otrokem, vojákem či pážetem. Pro lepší divákovu orientaci siluetou vyčleňuji pouze velitele stráží Narrabotha. Všichni členové hradní stráže mají na sobě uniformy současné ostrahy. Narraboth, vzhledem k jeho postavení, je oblečen do dlouhého černého nepromokavého kabátu s velkým reflexním nápisem „*SECURITY*“ na zádech. Ostatní mají tmavé bundy kratšího střihu, mikiny, vesty atd. Ti, kteří zrovna nezpívají, mají na hlavě rytířskou přilbici se zavedeným naslouchátkem vysílačky. Helma zaprvé podtrhuje jejich anonymitu, zadruhé je to další relikvie moci minulé, která se ztratila v propadlišti dějin, a za třetí mi připadá vtipný motiv sundavací hlavy, s nímž lze dále režijně pracovat. Jejich postavy zkoumají hranici mezi člověkem s vlastnostmi stroje a strojem s vlastnostmi člověka. Po strážných se žádá, aby bez emocí vykonávali rozkazy; jejich pohledy směrem k Salome, které můžeme sledovat prostřednictvím živě přenášených záběrů z malé příruční kamery, však vypovídají o opaku.

ZÁVĚR

Příběh a samotná postava Salome by ve výtvarném umění, hudbě i literatuře – a zřejmě v každém odvětví i době – vydala na samostatnou teoretickou práci. Proto jsem se rozhodla zmínit zejména taková díla, na kterých bylo možné co nejpřesněji demonstrovat principy jednotlivých proměn. Záměrně jsem se vyhýbala rozsáhlým analýzám jednotlivých uměleckých kusů a spíše se snažila hovořit o charakteru doby. Když se mi podařilo alespoň rámcově vysvětlit proměny Salome, věnovala jsem zvláštní kapitolu jejím podobám v divadle a zejména dílu Oscara Wilda. Bylo pro mě důležité rozebrat text tak, abych poukázala na množství často vizuálních motivů a jejich významů, které autor do díla vnesl, protože právě ty tvoří styčné body pro scénografické uvažování. Následně se zabývám transformací činoherního textu do operního libreta a Straussovým osobitým pohledem na hlavní dívčí postavu – snažím se definovat změny, které operní zpracování textu přineslo. Na příkladech současných divadelních inscenací rozebírám tři nejkritičtější momenty scénograficko-režijního rázu – podobu Jana Křtitele, Tanec sedmi závojų a prezentaci useknuté hlavy. Hovořím o otázkách, které si umělci při hledání správného řešení musí zodpovídat, a zdůvodňuji případnou nefunkčnost jednotlivých finálních variant. Téma stanovené v úvodu této práce se stalo výchozím bodem pro můj vlastní způsob uchopení příběhu. V průběhu tvorby jsem jej však nadále rozvíjela a dostávala se tak k dalším rovinám a tématům, jež jsem považovala za nutné ve svém řešení alespoň okrajově reflektovat. Bylo pro mě složité popsat látku pokud možno komplexně, a přesto stále divácky čitelně. Nechtěla jsem vytvářet ultimativní názor na tu či onu postavu nebo situaci, ale rozkrývat publiku i čtenáři možné úhly pohledu a poukazovat na složitost dané problematiky, protože jsem v průběhu rešerší nabyla dojmu, že právě tento příběh mají autoři tendenci zpracovávat poněkud černobíle. Vzhledem k poměru témat a rozsahu práce nebylo v mých silách věnovat se do hloubky všemu zmíněnému, proto je nutné některé pasáže číst spíše jako osnovu pro další zkoumání. Výsledkem tohoto textu je vysvětlení fenoménu jménem Salome, který dal vzniknout Wildeově hře, následně i Straussově opeře a jeho dalších posunů směrem do současnosti. Informace obsažené v textu vedou čtenáře k pochopení problematiky inscenování příběhu a mého výsledného scénografického řešení.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. ADLOF, Alois, *Herodes a jeho rod, Křesťanský spolek mladíků v Čechách*, 1905.
2. ALBRIGHT, Ann Cooper, *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, University Press of New England, 2007, ISBN: 9780819568427.
3. BRUCE, F. F. *Herod Antipas, Tetrarch of Galilee and Peraea*, *The Annual of Leeds University Oriental Society* 5: 6–23, 1963/65.
4. CAVE, Nick, *King Ink*, Two Thirteen Sixty One Publications, 1993.
5. COOKE, PETER. "‘It Isn’t a Dance’: Gustave Moreau’s ‘Salome’ and ‘The Apparition.’" *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 29, no. 2, 2011, pp. 214–232. JSTOR, www.jstor.org/stable/41428399. Accessed 3 May 2021.
6. DEGLER, Carl N. "What Ought To Be and What Was: Women’s Sexuality in the Nineteenth Century.", *The American Historical Review*, vol. 79, no. 5, 1974, pp. 1467–1490., JSTOR, www.jstor.org/stable/1851777. (zobrazeno 1. 9. 2021).
7. DONOHUE, Joseph, 1997. *Distance, death and desire in Salome*. In: Peter RABY, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, *Cambridge Companions to Literature*, p. 118–142. Retrieved z: doi:10.1017/CCOL052147471X.009.
8. DUIGNAN, Brian. "Enlightenment". *Encyclopedia Britannica*, 18 Aug. 2021, <https://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>. (zobrazeno 1. 9. 2021).
9. FLAUBERT, Gustav, *Tři povídky*, Odeon, 1975.
10. Flavius Josephus, *The Works of Flavius Josephus*, překlad William Whiston, A.M. Auburn and Buffalo. John E. Beardsley, 1895, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0526.tlg001.perseus-eng1:17.1.3> (zobrazeno 10. 5. 2021).

11. GOMBRICH, Ernst Hans, *Příběh umění*, Argo, 2006, ISBN 80—72-03-1-43—0.
12. HARARI, Yuval Noah, *Homo Deus: A Brief History of tomorrow*, HarperColins, 2017.
13. HOEHNER, Harold W., *Herod Antipas*, Zondervan Academic, 1999, ISBN 9780310422518.
14. HUTCHEON Linda , HUTCHEON Michael, *Four Last Songs: Aging and Creativity in Verdi, Strauss, Messiaen, and Britten*, University of Chicago Press, 2015.
15. KATZ, Anna, *With Pleasure – Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*, Yale University Press, 2019, ISBN 9780300239942.
16. LAFORQUE, Jules, *Legendární mortality*, překlad Rudolf Škeřík, Symposion, 1934.
17. Lukáš 3:1–20, Český ekumenický překlad bible.
18. Marek 6:17–29, Český ekumenický překlad bible.
19. Matouš 14:1–12, Český ekumenický překlad bible.
20. MCCORMACK, Jerusha, 1997. *Wilde's fiction(s)*. In: Peter RABY, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, *Cambridge Companions to Literature*, p. 96–117. Retrieved z: doi:10.1017/CCOL052147471X.008.
21. MEAGHER, Jennifer. "Orientalism in Nineteenth-Century Art." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm (zobrazeno 1. 9. 2021).

22. *NEGINSKY, Rosina, Salome: The image of a woman who never was; Salome: nymph, seducer, destroyer, Cambridge, Scholars Publishing, 2013, ISBN-13: 978-1443846219.*
23. *PUFFETT, Derrick, Richard Strauss: Salome, Cambridge University Press, 1989.*
24. *REITTEROVÁ, Vlasta, „Tajemství lásky je větší než tajemství smrti.“ Salome Richarda Strausse v Theater an der Wien, OperaJournal.CZ, 1. 2. 2020.*
25. *STEINBACH, Susie. "Victorian era". Encyclopedia Britannica, 12 Mar. 2021, <https://www.britannica.com/event/Victorian-era>. (zobrazeno 1. 9. 2021).*
26. *ŠAFAŘÍK, Jiří Dějiny hudby 3., 20. století, Votobia, 2006, ISBN 80-86768-17-1.*
27. *TYDEMAN, William, PRICE, Steven, TYDEMAN, William M., WILDE, Oscar, Wilde: Salome, Volume 4 of Plays in Production, Cambridge University Press, 1996, str. 93.*
28. *URBAN, Otto M., Být sám (obrazy, deníky, ohlasy), Arbor Vitae, 2006, ISBN 978-80-86300-57-3.*
29. *WILDE, Oscar, Salome, Městská knihovna v Praze, 2018.*
30. *WITTLICH, Petr, Edvard Munch, Odeon, 1985, ISBN 01-520-85.*