

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
KATEDRA SCÉNOGRAFIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DIMITRIJ ŠOSTAKOVIČ LADY
„MACBETH Z MCENSKÉHO ÚJEZDU“

KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT OPERY

Michal Spratek

Vedoucí práce: Mgr. Milan David

Oponent práce: MgA. Michal Syrový

Datum obhajoby: 8. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

Prohlášení:

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

V Praze dne 20. 8. 2022

.....

Michal Spratek

Abstrakt:

Tato bakalářská práce pojednává o opeře „Lady Macbeth z Mcenského újezdu“ skladatele Dimitrije Šostakoviče. V první části práce je rozebráno Šostakovičovo dílo v kontextu jeho života a doby, do roku 1936. V následujících kapitolách jsou následně popsány hudební principy a tematický rozbor opery „Lady Macbeth“. Dále se jsou popsány scénografické postupy Františka Tröster pro scénické řešení československé premiéry v SND roku 1935. V závěrečné části je představena koncepce řešení výpravy pro tuto operu, kterou vytvořil autor bakalářské práce.

Klíčová slova: Šostakovič, Macbeth, opera, scéna, scénografie, kostým, Tröster

This bachelor thesis deals with opera Lady Macbeth of Mtsensk by Dmitri Shostakovich. Firstly, life and work of Dmitri Shostakovich is introduced and set in a broader context. The following part is about Dmitri Shostakovich's music ideas and themes in work of Lady Macbeth. The third part of the thesis is about the stage design of Lady Macbeth by Frantisek Tröster (1935) for SND theater. In the final part is presented the solution of costume and stage design for Lady Macbeth which were created by the author of the bachelor thesis.

Key words: Shostakovich, Macbeth, opera, stage design, costume, Tröster

Poděkování:

Rád bych poděkoval doc. PhDr. Vlast' Koubské za vedení mé bakalářské práce, cenné rady a odborný dohled při její tvorbě. Rovněž děkuji Mgr. Milanu Davidovi za konzultaci a pomoc se scénografickým řešením. Velice rád bych poděkoval MgA. Daně Zábrodské za profesní i psychickou podporu nejen během mého studia, ale i mimo něj. Právě její vedení mě utvrdilo v mém dalším profesním směřování. Dále mé díky patří MgA. Štěpánu Páclovi, Ph.D. za prohloubení mých znalostí o divadle a možnosti aktivně spolupracovat s katedrou režie a dramaturgie. V neposlední řadě bych rád poděkoval Lindě Holubové, která mi vždy byla oporou v profesním i osobním životě.

Obsah

Obsah	9
Úvod.....	11
1. O Šostakovičovi.....	12
1.1 Mládí.....	12
1.2 Raná studia.....	13
2. Milníky tvorby v kontextu života a doby (do roku 1936).....	15
2.1 První symfonie.....	15
2.2 Věnování říjnu.....	16
2.3 Vliv Mejercholda na další tvorbu.....	17
2.4 Počátky operní tvorby.....	18
2.5 Symfonie Dramatu, film a divadlo.....	20
2.6 Z premianta odpadlíkem.....	23
3. Šostakovičova Lady Macbeth.....	28
3.1 Význam tématu pro Šostakoviče.....	28
3.2 Libreto, motivy a rozdíl oproti Leskovovi.....	28
3.3 Hudební složka, kontext.....	32
4 Opravdu Evropská premiéra aneb dynamické obrazy Františka Trösterera.....	34
4.1 Slovenské seznámení.....	34
4.2 Ohlasy z premiéry.....	35
4.3 Inscenační tým.....	37
4.4 Dynamické duo.....	37
4.5 Za okny i v ložnici Izmajlových.....	39

4.6 Očistec na pozadí ruské Sibiře.....	42
5. Další inscenační historie Lady Macbeth v Čechách.....	43
6. Režijně-scénografická koncepce.....	47
6.1 Téma.....	47
6.2 Výprava.....	49
První jednání.....	49
Druhé jednání.....	58
Třetí jednání.....	64
Čtvrté jednání.....	67
Závěr.....	70
Seznam obrázků.....	71
Zdroje.....	73

Úvod

Žena. Žena jako matka, dcera, milenka. Žena, jako archetyp. Ženský princip bojující o přežití ve světě překypujícím domnělým mužstvím. Žena jako Lady Macbeth. Ve své závěrečné práci bakalářského studia jsem se rozhodl věnovat scénickému ztvárnění Šostakovičovy nejvýznamnější opery Lady Macbeth Mcenského újezdu. Úvodní odstavec ve zkratce vystihuje téma, kteréžto mě v Šostakovičově operním díle nejvíce upoutalo. Na následujících stranách bych rád ozřejmil, z jakého důvodu je dle mého názoru toto téma aktuální a proč jsem se rozhodl na Lady Macbeth nahlížet právě tímto způsobem.

Detektivní povídka Nikolaje Leskova, z níž vychází libreto opery, je bezesporu sama o sobě mnohvrstevnatým literárním počinem se sociálním přesahem. Dovolím si ale tvrdit, že je až příliš spjata s jednou jedinou krvavou historkou z ruských dějin. Dimitrij Šostakovič jí operní úpravou dodává další rozměr a proměňuje ji v nadčasový opus, který vyzdvihuje skryté podtexty, ba dokonce dává vzniknout novým. Zhudebněním se náhle z krvavé historky vylupují témata bytostně spjata s režimem, v rámci, kterého Šostakovič tvořil. Do popředí se dere otázka, jak v takovém režimu přežít? Co to znamená být Lady Macbeth? Jedná se o pouhý odkaz na Shakespearovu neukojenou ženskou postavu? Nebo máme, co dočinění s po staletí se tvořícím archetypem, který skrze historii a hmotnou kulturu na sebe nabalil tolik významů, že pouhá zmínka umožňuje onen text či operu vidět znovu a znovu v jiném světle?

Dimitrij Šostakovič spatřil v Leskovově povídce potenciál pro výpověď o událostech, které se ho dotýkaly, a dokázal ji umně využít. Proto se domnívám, že je nesmírně důležité zabývat se tím co Lady Macbeth jako archetyp představuje, abychom mohli nadále obohacovat útlou krvavou historku z jedné ruské vesničky, pro další a další lačné obecenstvo.

1. O Šostakovičovi

„Dokud jsem se nezačal učit hudbě, přání věnovat se jí jsem nevyslovil“ Sovětský skladatel, klavírista a pedagog, který po většinu života oscilloval mezi přízní a nepřízní mocenských kruhů, a přesto nikdy neuvažoval o emigraci. Žil a tvořil mezi lety 1906-1975. Dějinné a politické zvraty se různými způsoby zrcadlí v jeho hudbě, o jejímž skutečně zamýšleném programu se v mnoha případech stále vedou spory. Jednou jsou jeho práce, samotným Stalinem nazývány chaosem místo hudby. Jindy zase slaví triumfální úspěch u široké i odborné veřejnosti skrze ódu na válečné hrůzy a strasti. Byl, dá se říct, rozporuplná figura v rámci ruského státního aparátu. Svět jej však znal a obdivoval jako progresivního hudebníka, pokračovatele a zároveň vyzyvatele ruské hudební tradice. Obdivovatel Prokofjevův i Stravinského byl však ve své práci do značné míry jejich nejkonstruktivnějším kritikem.

1.2 Mládí

Navzdory faktu, že je vryt do širšího povědomí jako milník v dějinách hudby a již od útlého věku své nadání prokazoval, jeho vzdělání v této oblasti započalo až v devíti letech. Narodil se v Petrohradu a celý život s ním byl velice úzce spjat. Jako člověk i jako hudebník a umělec, což se odrazilo v nejedné jeho práci. Pocházel ze středostavovské rodiny. Jeho otec Dimitrij Boleslavovič byl zaměstnán jako fyzik v Ústavu měr a vah. Byl velký milovníkem umění a podporovatel malého Dimitrije. Šostakovičovou matkou byla, v oné době v celku úspěšná, klavíristka Sofja Vasilijevna. Částečně také z tohoto důvodu byla jeho hudební pozornost v mládí upnuta především ke hře na piano. Dimitrij se v raném věku o hudbu a věci s ní spjaté zvláště nezajímal. Později však Dimitrij Dmitrijevič vzpomínal: „*Do té doby, než jsem se začal učit hudbě, neměl jsem o ní zájem, když se ale u sousedů sešlo kvarteto, poslouchal jsem, s přisátým uchem ke stěně*“¹

V devíti letech pak matka začala učit Mišu hře na klavír, neboť se domnívala, že by všichni její potomci měli být v hudbě přinejmenším elementárně vzdělaní, což bylo v rodinách s lepším společenským postavením poměrně obvyklé. Jeho starší sestra Marie byla taktéž žačkou Leningradské konzervatoře, na které později sama vyučovala.

¹ MEYER, Krzysztof. *Dmitri Schostakowitch: Erfahrungen*. 2. vyání: Reclam Leipzig, Leipzig 1983.

Již po pár prvních lekcích s matkou bylo patrné obrovské nadání, obdivuhodná rychlost čtení notového zápisu a také vrozený absolutní sluch. Komponovat začal prakticky vzápětí poté, co udělal první hudební krůčky. Jeho první skladbou byla poema „Voják“ pod vlivem události První světové války.

Jedenáctiletý Dmitrij byl bohužel také svědkem pár dalších neblahých událostí. Příkladně Velké říjnové revoluce roku 1917. Byť pocházel z vyšší společenské vrstvy, humanitní a sociální témata se ho velice dotýkala. Sám byl mnohokrát svědkem bezpráví, které bylo pácháno na dělnické třídě. Jako odezvu na tyto události napsal Hymnu Svobody, Malou revoluční symfonii a Smuteční pochod paměti obětí revoluce.

Krvavou revoluci v krátkém sledu událostí následovala ještě krvavější občanská válka, která pro všechny předznamenávala nástup nelehkých časů. Drápy revoluce se začaly také do rodiny Šostakovičovových. Pěstování vznešených činností jakožto umění a četby, vystřídal strasti s uspokojením základních lidských potřeb. Dimitrije, ale takovéto „drobné nepříjemnosti“ nechávaly chladným, jeho mysl zcela opanovala hudební skladba a literární velikáni. Bylo to v období, kdy navštěvoval Komerční učiliště a jeho zájmy se upínaly směrem k politické situaci. Čas s oblibou trávil ve víru svého rodného města mezi prostými lidmi. Večery, kdy se nacházel doma v přítomnosti své rodiny, zasvěcoval jen a pouze hře na klavír.

1.3 Raná studia

Dalo by se říci, že až zběsilý vývoj Šostakovičova talentu pokračoval. Bezustání psal. Komponoval jak kratší, tak i obsáhlejší klavírní suity, šuplíky se plnily popsanými notovými osnovami. Dimitrijova matka, jakkoli byla sama zapálenou hudebnicí, nepřisuzovala snům svého syna, stát se skladatelem, dostatečnou pozornost. Nicméně po čase svolila a umístila svého syna do prestižní hudební školy Ignaze Glassera, kde již studovala také starší dcera Marie.

Zasloužilému pedagogovi původem z Polska, netrvalo dlouho objevit u mladého chlapce výjimečné nadání a přijal jej do své výběrové třídy. Šostakovičův výběr interpretovaných hudebních skladeb v onom údobí (okolo roku 1916) napovídá, že krom zapáleného skladatele se z něj rodil také velice dobrý pianista. Svou pozornost věnoval

především miniaturám z „Dětského alba“ Čajkovského, sonátám Haydna, Mozarta, posléze fugám Bacha, a nakonec si troufl také na Dobře temperovaný klavír².

Glasser chtěl vidět v Šostakovičovi především klavírního interpreta, dalo by se říci, že mu položil slušné klavírní základy, ale již v roce 1917 Šostakovičovi tento řekněme v jistých směrech omezený přístup přestal vyhovovat. S matkou začali pátrat po novém vhodnějším vyučujícím.

Nejprve byl představen profesorce Petrohradské konzervatoře A. A. Rozanové. Ta si dovolila zatím jako jedna z mála docenit mimořádné skladatelské nadání mladého studenta. Posléze pak také profesoru klavírní improvizace Brunimu, se kterým však Dmitrij příliš spokojen nebyl. Pátrání po novém, nekonvenčním vyučujícím jej v Petrohradě zavedlo až k studentovi Franze Liszta, klavírnímu interpretovi a dirigentu A. I. Zilotimu. Zilotiho zanechalo Dmitrijovo nadání chladným. Velice nevybíravým způsobem se odmítl účastnit jeho dalšího hudebního rozvoje. Toto odmítnutí mladičký skladatel nesl velice těžce.

Zanedlouho však byl osobně představen tehdejšímu řediteli Petrohradské konzervatoře, skladateli a hudebníkovi A. K. Glazunovovi. Ačkoliv měl k jeho klavírním interpretacím nemálo výhrad, doporučil, aby se hoch rozhodně pokusil ucházet o místo na konzervatoři. Maximilian Štejnberg, toho času profesor kompozice, se uvolil přijmout Šostakoviče jakožto svého žáka. Po složení talentových zkoušek, nic nebránilo tomu, aby se Šostakovič ve svých třinácti letech, stal studentem tohoto prestižního hudebního ústavu. Ve formování mladého talentu však v dalších letech pokračoval převážně Leonid Vladimirovič Nikolajev. Významný interpret a profesor hry na klavír. Vůči svému profesorovi kompozice Štejnbergovi měl Šostakovič silné výhrady. Z velké míry kvůli jeho zpátečnickým pedagogickým metodám, ale také zejména kvůli jeho povahové stránce a společenským postojům. Naopak s Nikolajevem si Šostakovič velice dobře rozuměl. Nacházeli schodu jakožto žák a student, ale také v lidské a osobní rovině. Není tak divu, že Šostakovič s Nikolajevem nejednou konzultoval také v pozdějších obdobích své umělecké tvorby.

² TYSHKO, Kostiantyn. *Symfonická tvorba D. D. Šostakoviče (do roku 1936)*. Brno, 2014. Diplomová práce. Janáčková akademie múzických umění v Brně.

Roku 1922 rodinu Šostakovičových opustil otec Dmitrije, Dmitrij Boleslavovič. Vinou nelehké existenční situace musel každý člen rodiny přiložit ruku k dílu. Starší dcera dávala hodiny klavíru a Dmitrij hrával v biografu jako doprovodný klavírista němých filmů. Nelehká situace pokračovala, když roku 1923 Dimitrij onemocněl tuberkulózou a byla mu doporučena rehabilitace na jihu země. Matka Dmitrije byla nucena prodat klavír a Dimitrij odcestoval k měsíčnímu ozdravnému pobytu na Krym.³

³ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.12-13

2. Milníky tvorby v kontextu života a doby (do roku 1936)

„Tohle nejsou vzpomínky na můj život, jsou to vzpomínky na jiné lidi. O nás budou psát zase další a budou lhát, jako když tiskne. Ale to je jejich věc. O minulosti je třeba říkat pravdu, nebo o ní vůbec nemluvit“⁴

Zbabělost nebyla slovem Šostakovičovi vlastím. V tvůrčím ani v občanském životě. Jeho kariéru provázely nebývale ostré výkyvy popularity. Od nadaného studenta oceňovaného kritikou (hned jeho úplně první symfonie je roku 1926 dirigentem N. Malkem označena za otevření nové stránky v historii symfonické hudby) přes oblíbence režimu, jemuž je zadán úkol nebývalé důležitosti (složit symfonii k 10. výročí VŘSR) až po umělce upadajících v nelibost a příčíciho se obecně uznanému vkusu.

První dokončenou v té době ještě studentskou skladbou Šostakoviče bylo Scherzo pro orchestr fis – moll, op. 1. Velice důležitým faktem je, že první opusové číslo skladatel nezkomponoval ve tvaru klavírní miniatury nebo sonáty, což je obvyklé, ale ve vši kráse své dílo zapsal pro celý orchestr. Mistrná orchestrace byla svou hudební řečí spojována s věhlasnou petrohradskou skladatelskou školou Rimského – Korsakova.

2.1 První symfonie

V roce 1923 započal Šostakovič s kompozicí své první symfonie. Sám sobě byl přísným kritikem, načrtl množství hudebních skic, se kterými nebyl dlouho spokojen. Teprve okolo roku 1924 začal pracovat na samotném těle symfonie. Bohužel po zdárném dokončení symfonie, která měla primárně sloužit jakožto jeho diplomová práce, si Šostakovič nebyl jist, zda symfonie stojí vůbec za pozornost. Snažil se přehrávat klavírní úryvky některým svým kolegům ve víře, že se snad dopídí rady a odborné kritiky. Symfonie však byla trochu nečekaně pro mladého skladatele, velice pozitivně oceněna. Velký zájem o její první interpretaci projevil především Dirigent Nikolaj Maľko. Zcela nečekaně, pro Dimitrije, se již na první veřejné zkoušce orchestru dostavily ovace, které neustávaly ani při dalších a dalších zkouškách. Největší triumf však přišel po samotné premiéře roku 1926.

⁴ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič, VOLKOV, Solomon Moisejevič, *Svědectví: paměti Dmitrije Šostakoviče* Akademie múzických umění v Praze, 2006

Symfonie byla přijata s neobvyklým nadšením ze stran kritiky i diváctva, obzvláště kritici Nikolaj Malkov a M. Grinberg nešetřili chválou.⁵ Avšak Šostakovič se neukájel úspěchem.

V zahraničí byla symfonie poprvé interpretována Bruno Walterem v Berlíně v roce 1927. Dále ve štafetě zahraničních premiér pokračovali, Leopold Stokowski, Artur Rodzinski a Arturo Toscanini. Šostakovičovi se dostalo širšího odborného uznání na skladatelském poli uznání, když se objevil na Chopinově soutěži ve Varšavě. Následovala představení v Berlíně a v dalších evropských centrech soudobé hudby. Jeho věhlas se začal šířit i za oceánem když s 1. symfonií v listopadu roku 1929 vystoupil Filadelfský symfonický orchestr, pod taktovkou L. Stokowského Za nedluho poté následovala představení v New Yorku (v interpretaci Rodzinského).⁶

2.2 „Věnování říjnu“

Ke konci března roku 1927 Dmitrij Šostakovič obdržel svou první objednávku od státní instituce – Agitačního oddělení hudebního sektoru Státního vydavatelství – jednalo se o kompozici u příležitosti desátého výročí Říjnové revoluce. Byl mu předán také text básně Alexandra Bezyměnského. Shledával ji velice patetickou a jen obtížně si dovedl představit, že s tímto materiálem jakkoli naloží. Není jisté, zdali mu vadil sentiment, se kterým byla báseň napsaná, nebo se neztotožňoval se všemi „ideály“ v básni obsaženými, nicméně nakonec nabídku přijal a jal se okamžitě komponovat skladbu s názvem „Věnování říjnu“. Později zvanou Druhá Symfonie. V této symfonií Šostakovič dosti experimentuje, hledá svůj nový styl a používá rozličné inovátorské kompoziční prvky, kupříkladu atematismus nebo mnohohlasné fugato. Symfonie však může být některými chápána také jako lehce propagandistická kantáta, kompozice sborů má totiž velice elementární podbízivě zpěvnou vokální techniku.⁷ Ne nepodobnou té, kterou posléze jako satirický komentář využívá ve sborech pro operu Lady Macbeth. Další z velice snadno rozeznatelných podbízivých prvků byly tovární píšťaly. Velká

⁵ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.11

⁶ ZUK, Patrick a Marina FROLOVA-WALKER. *Russian music since 1917: reappraisal and rediscovery*. Oxford: Published for The British Academy by Oxford University Press, 2017. s.80 -81

⁷ TYSHKO, Kostiantyn. *Symfonická tvorba D. D. Šostakoviče (do roku 1936)*. Brno, 2014. Diplomová práce. Janáčková akademie múzických umění v Brně.s.7-8

říjnová revoluce byla od začátku často vnímána jako přerod agrární ruské společnosti ve společnost průmyslovou. Proto byla tovární píšťala velice silným symbolem. Šostakovič ve skutečnosti napsal party pro několik píšťal v různých tóninách a hlasitostech. Do jisté míry se jedná o Šostakovičovu rafinovanou hříčku, rozeznat party píšťal není vždy jednoduché, neboť vepsal noty ve výškách továrních píšťal také do základů většiny dechů.⁸ Využívání zvuků a hluků, ať už industriálních nebo vyluzovaných předměty běžné denní potřeby vkládá do své tvorby i nadále, zejména do svých dramatických prací pro jevištní ztvárnění jako jsou opery a balety. Premiéra proběhla během slavnostního koncertu 5 listopadu roku 1927, dirigoval Nikolaj Maľko. Kritici samozřejmě nešetřili chválou, avšak její budoucí interpretační osud byl z dnešního pohledu snadno odhadnutelný. Za hranicemi Sovětského svazu byla rychle zapomenuta a odsouzena pro její nevybíravý agitační tón.

2.3 Vliv Mejercholda na další tvorbu

Na počátku roku 1928 Šostakovič přijímá nabídku V. Mejercholda na vedoucího hudební složky a klavíristy v jeho divadle. Spolupráce se jeví především z dnešního pohledu jako velice důležitá pro Šostakovičovo uvažování nad narativní rovinou jeho kompozic. Přestože se již na podzim téhož roku vrací z Moskvy do Petrohradu, neboť mu práce v divadle neumožňuje se dostatečně věnovat tvůrčí činnosti, jeho přátelské styky s tímto souborem zpřetrhány nebyly. V zimě roku 1929 píše na osobní návrh V. Mejercholda hudbu k inscenaci hry Štěnice.

Díky tomu se Dmitrijovi naskytla příležitost seznámit se a spolupracovat s jedním z jeho nejoblíbenějších básníků, Vladimírem Majakovským. Orchestrální čísla zkomponovaná pro tuto hru proto srší humorem, nečekanými orchestrálními barvami, a vynalézavou prací s lidovými tanci a motivy, jež je posléze Šostakovičem uplatňována v jeho další tvorbě převážně v té, která se dotýká jakýchkoli sociálních témat.

Partitura hudebních čísel “Štěnice” byla naneštěstí posléze ztracená a objevená až po roce 1980, některé pasáže z této skladby se hrají dodnes, převážně v klavírních úpravách.

⁸ SYMPHONY NO. 2 (“To October”) (Dmitri Shostakovich). LA Phil | Home [online]. Copyright © 2021 Los Angeles Philharmonic Association. All Rights Reserved. [cit. 23.08.2021].

Ke spolupráci s Mejercholdem se pak znovu nejednou vrací v následujících letech. Pokračuje tak postupné sblížování Šostakoviče se scénickou hudbou. V tomto období také začíná aktivně spolupracovat s Petrohradským Divadlem dělnické mládeže a snaží se přispět k obrodě divadelního stylu. Jeho hledání se projevilo hned v několika pracích, z nichž první byla hudba k představení Výstřel od A. Bezymského. Přičichnutím k divadelním prknům díky spolupráci s Mejercholdem se dál aktivně podílí na inovaci divadelních principů. V souvislosti s výše uvedenou premiérou publikuje s dalšími tvůrci představení (M. Sokolovským, R. Suslovičem a M. Vuskovičem) v časopise Žizň iskusstva článek vysvětlující nové inscenační zásady a prostředky použité v představení. Problematiku scénické a později i filmové hudby vnímá velice silně. Není náhodou, že kontinuálně v tomto období pracuje na své první opeře Nos podle stejnojmenné Gogolovy povídky. Zabývá se především dramatickým rozkolem formy a obsahu, hudby a libreta. Představuje principy, jenž bude nadále v budoucích letech uplatňovat nejen ve své operní tvorbě.⁹

2.4 Počátky operní tvorby

Po svých úspěších na poli symfonické skladby si Šostakovič rozhodl splnit svůj odvěký sen. Byl oddaný vizi reformy opery. Upínal se k představě moderní progresivní opery, jež nebude nadále lpět na divákově líbivém vkusu. Dmitrij vzhlížel k hudebně-dramatickým dílům formátu „Vojcek“ od A. Berga, „Láska ke třem pomerančům“ S. Prokofjeva a „Skok přes stín“ E. Křenka. Po období hledání literárního námětu s komickým až absurdním přesahem padl výběr na groteskní a avantgardní povídku N. Gogola „Nos“. Na libretu spolupracoval s význačnými libretisty Alexandrem Preisem a Georgijem Joninem, přičemž si přál do textu „Nosu“ vložit také další fragmenty z Gogolových četných povídek. V díle se tak vyskytují pasáže z děl Statkáři a Mrtvé duše. Šostakovič si při komponování Nosu všímá, že není nutné doplňovat satirické satirickým ironické ironickým, a tak jen podivně ilustrovat co je již řečeno. Naopak se silně spoléhá na dynamiku plynoucí z neustálého napětí mezi až smrtelně vážnou orchestrální hudbou a původním Gogolovým groteskním textem.

⁹ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.19

„Námět nosu mě upoutal svým fantastickým absurdním obsahem, jenž Gogol tlumočil ve vyloženě realistických tónech. Nepovažoval jsem proto za nutné zesilovat satirický text ironickým nebo parodickým zabarvením hudby. Naopak dal jsem mu naprosto vážný hudební doprovod. Kontrast komického děje a vážné hudby symfonického orchestru vytváří základní divadelní efekt.“¹⁰

Šostakovič dále uvádí, že přijal jako příjemnou výzvu zhudebňování zvukové stránky gogolovského slova. Na tomto principu své komponování postavil. *„Při komponování opery jsem se nejméně ze všeho řídil tím, že opera je primárně hudební dílo.“*¹¹ V Nose jsou tak prvky hudby a děje zrovnoprávněny, ani jedno nedominuje. Velkou úlohu hraje sbor a ansámby. Orchester je podstatně redukovaný na dechy, pár žesťových nástrojů s bicími a doplněný o krajově specifické hudební nástroje jakými jsou například balalajky a domry.

Operu poprvé nastudoval a provedl dirigent Samuil Samosud ve stěnách scény Malého Leningradského operního divadla. Opera sklidila ovace. Zvláště díky specifickému Gogolovu literárnímu stylu vyznívá opera jako jediné neustávající recitativo. Neotřelost skladby je intenzivně vetkána také do mistrovského shluku komplikovaných bicích rytů, zvukových efektů a opulentních houslových čísel, která mohou vyústit v až vulgární kakofonii.

Opera si také může přisvojit jedno neobvyklé prvenství. Šostakovič byl totiž prvním mezi evropskými skladateli, kdo zkomponoval hudební kus pro soubor složený pouze z bicích nástrojů. Jedná se o dramatickou mezihru před druhým dějstvím.¹²

2.5 Symfonie Dramatu, film a divadlo

Již během prací na “Štěnici” Šostakovič nelení a začíná pracovat na novém projektu. Poprvé zkouší komponovat hudbu k němému filmu, a sice k filmu petrohradských režisérů Kozinsteva a Trauberga, Nový Babylon. Tato práce není významná jen tím, že je prvopočátkem dlouhotrvající oddané Šostakovičovy práce pro film ale také tím, že Svým doprovodem k filmu Nový Babylon fakticky položil základy

¹⁰ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.20-21

¹¹ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.20-21

¹² ZUK, Patrick a Marina FROLOVA-WALKER. *Russian music since 1917: reappraisal and rediscovery*. Oxford: Published for The British Academy by Oxford University Press, 2017. s.80 -81

sovětské filmové hudby. Skladatel se na této partituře jak se patří vydováděl. Předkládá zde takovou spoustu svých kompozičních nápadů, až se často zdá, že se jedna myšlenka plete do řeči předešlé, která ještě nestihla odeznít. Používal všechny své zkušenosti z prvních dvou symfonií a opery Nos pro vytvoření hudby, která by byla tím pravým uměleckým dílem.

Po dokončení prací se Kozinstev a Šostakovič jali předvést film státní kontrolní komisi v Moskvě. Bohužel se ale nesečkali s vřelým přijetím a komise nařídila dílo od základu přepracovat. Hudba i snímek doznali značných změn. Premiéra proběhla. Přijetí veřejnosti bylo ovšem do značné míry totožné s reakcemi moskevské komise. Film byl fiaskem. Původní hudba k celému filmu zazněla pouze dvakrát a poté byla nahrazena divácky podbízivou suitou z dobových šlágrů.

Dodnes se tato hudba jeví jako nejlepší ukázka umu mladého Šostakoviče. Okouzluje svou energií, neotřelostí a stálou aktuálností. Tvorbě pro film se věnuje i nadále a podílí se na hudbě ještě k dalším filmům například snímek Jedna od Kozinceva a Trauberga a Zlaté hory režiséra Jutkeviče. Především Jutkevičův film byl významným milníkem, jednalo se o do té doby první, sovětský zvukový film.

Hudbu ke Zlatým horám komponuje Šostakovič během roku 1931, kdy se již souběžně v jeho hlavě rodí myšlenky na operu Lady Macbeth. Snímek představoval nemalou výzvu. Plně ozvučené dialogy, šumy a ruchy vyzývaly mladého skladatele na souboj. Pokrokové médium donutilo Šostakoviče hledat způsoby, jak se vypořádat s fragmentováním materiálu a nastolit novou integritu ústředního tématu. Využití leitmotivů se ukázalo být možnou nejlepší volbou.

V budování hudební koncepce filmu využil dva hlavní leitmotivy, oba to byly valčíky a oba byly použity s jistou dávkou satiry. První valčík byl použit jako motiv pro zkažené vlastníky továrny, do kompozice valčíku byly vpraveny falešné noty, které v posluchači budili dojem rozbitého hodinového strojeku, narušené mašinerie a fyzické těžkosti. Druhý leitmotiv byl opět valčík, ale nyní se jednalo o lehkou romantickou melodii, která budila notnou dávku sentimentu a stála v ostrém opositu proti melodii první. Z napětí mezi těmito hlavními symfonickými bloky byl Šostakovič na poli celého filmu schopen nakombinovat nepřeborné množství povědomě, a přece svěže znějícího materiálu, který má hluboký dramaturgický význam. Proto ve spojitosti s tímto dílem

poprvé v dějinách kinematografie mluvíme o symfonické hudební dramaturgii.¹³ Jak už jsem předznamenal v roce 1931 se mimo nové etapy filmové hudby, rodí také opera *Lady Macbeth*. Není náhodou, že Šostakovičovy vypravěčské postupy skrze leitmotivy a citace lidové (někdo by mohl podotknout nízké) muziky se výrazně propisují právě do partitury skladatelovy nadcházející opery.

V návaznosti na Šostakoviče se filmové hudbě začali věnovat další ruští skladatelé. Belza zkomponoval hudbu pro klasický sovětský snímek (v anglickém překladu) *The Arsenal* režiséra Dovzhenkeho, Astradanstev ozvučil zase snímky režiséra Chervyakova. Skladby k těmto filmům by se daly popsat jako náhodná seskupení v té době populárních operetních songů a čísel. Žádný z filmových doprovodů v tomto období nezanechal příliš výrazné stopy v kinematografickém světě natož pak ve světě hudebním. Zde však Šostakovičovův *Nový Babylon* a *Zlaté hory* tvořili světlou výjimku a pozitivně ovlivnili generace budoucích filmových skladatelů.¹⁴

V roce 1932 kdy je Šostakovič blízko dokončení *Lady Macbeth* souběžně pracuje na hudebním doprovodu k inscenaci *Hamleta* N. Akimova. Po nějakém čase se tak vrací ke komponování scénické hudby a šťastnou náhodou se poprvé ve své práci setkává se Shakespearovým dílem. Opět netvoří pouze symfonický doprovod k představení, nýbrž rozvádí svou práci dál, a nakonec komponuje kompletní samostatnou orchestrální suitu.¹⁵

Na poslech pro dnešního divadelního diváka velice neortodoxní. Jsou zde silně patrné vlivy a zkušenosti, které nasbíral komponováním pro filmová plátna. Především náznaková práce s leitmotivem ve smyslu zachování dramaturgické celistvosti. Hudba je nesmírně nabitá informacemi, jako by se za každým rohem notového papíru vše mohlo zvrhnout a činoherní inscenace měla nabobtnat v operu. Jedná se tedy o jakési uzavření pomyslného kruhu, kdy práce na divadle pro Mejercholda ovlivnila Šostakovičovo uvažování nad vnitřním smyslem vyprávění v jeho kompozicích a posléze zkušenosti mimo jevištní prkna obohatily jeho stylovou stránku, kterou se zase mohl jevištním prknům revanšovat.

¹³ EGOROVA T. K., GANF T. A., & EGUNOVA, N. A. *Soviet film music: An historical survey*. Routledge (2013). s.21 - 22

¹⁴ EGOROVA T. K., GANF T. A., & EGUNOVA, N. A. *Soviet film music: An historical survey*. Routledge (2013) .s.7-11

¹⁵ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.31

2.6 Z premianta, odpadlíkem

Tristní veřejné přijetí jeho skladeb k Novému Babylonu vede Šostakoviče zpět k autorskému komponování. Je rozhodnutý napsat další symfonii, ve které by mohl zúročit všechny své nové myšlenky. Světlo světa spatřuje Šostakovičova třetí symfonie nazvaná "Prvomájová". Svou výstavbou si nic nezadá se svou předchůdkyní (jednovětá symfonická skladba s pronikavými zpěvy ve sborovém zakončení). Narozdíl od Druhé symfonie je převážně až nápadně líbivá, převládá pitoreskní karikatura, tématizovaná ironie, hojně jsou využívány motivy a formy zvuků rurálního Ruska. Šostakovič tak pokračuje ve svém příklonu k motivické hyperbole a expresivní práci s ruskými lidovými motivy. Začátek symfonie je originální živelnou mozaikou jak po stránce harmonické, tak i melodické. Finále ovšem budí zcela odlišný dojem. Po vzoru Věnování říjnu je závěr plný až banálních sborových souzvuků. Tento fakt si je možno vyložit dvěma způsoby.¹⁶

Šostakovič se v roce 1931 v rozhovoru poskytnutém The New York Times (první Šostakovičovo vystoupení v zahraničním tisku) svěřuje se svou potřebou tvořit hudbu mimo stěny hudebního divadla. Doslova zmiňuje, že z jeho posledních děl by nějakého širšího významu mohla nabýt pouze jeho třetí symfonie, ačkoli sám připouští, že má daleko k dokonalosti. Podklady a inspiraci pro Prvomájovou symfonii totiž hledá zejména mezi běžnými lidmi v jeho nejbližším okolí a ve společensky aktuálních tématech. Doslova uvedl: *„My, revolucionáři, chápeme úlohu hudby zcela jinak. Sám Lenin řekl, že hudba je prostředkem ke sjednocení širokých mas lidí. Ne zrovna vůdcem mas, ale rozhodně organizující silou! Protože umí vzbuzovat specifické emoce“*. Dále dodává: *„Dobrá hudba pozvedá, dodává svěžestí, povzbuzuje k práci, k úspěchům. Může být i tragická, ale musí být silná, mužná. Není už věcí o sobě, není konečným cílem, ale důležitou zbraní v boji. Proto se možná bude sovětská hudba rozvíjet zcela novými cestami, odlišnými od těch, které svět už zná.“*¹⁷

Tato teze mě vede k mínění, že zdánlivě banální sborový konec třetí symfonie, není ničím jiným než velice dobře mířeným programem. Budící v posluchači, po

¹⁶ SYMPHONY NO. 3 ("the first of may") (Dmitri Shostakovich). LA Phil. (n.d.). navštíveno 20.8.2021

¹⁷ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.29

fragmentovaných partech s lidovými motivy, pocit jednoty a pospolitosti. Obraz propojení každého, byť sebezapadlejšího koutu Rusi v jeden harmonický celek.

Druhou tezí, která je často zmiňována je Šostakovičova snaha o jistou parodii prvomájových demonstrací, které už v té době sloužili jako veřejná ukázka oddanosti a věrnosti Straně. Vzhledem k jeho nadšenému sociálnímu programu na začátku třicátých let a poměrně pestré organizační činnosti ve výborech mladých umělců se domnívám, že třetí symfonie není formálním začátkem jeho rebelantství a výhrad vůči režimu.

Symfonie byla premiérována v Petrohradě 21. ledna 1930, dirigoval Alexandr Gauk. Obdržela několik pozitivních recenzí, avšak v Americe (kam partituru přivezl Leopold Stokowski) se setkala se striktním nesouhlasem. V Sovětském svazu byla symfonie předvedena jen dvakrát, poté byla zhodnocena jako projev formalismu a abstrakcionismu veřejně odsouzena a opomenuta.

V průběhu skladatelských prací na partituře Třetí symfonie, pracoval Šostakovič také baletu Zlaté století. Stylově se opět jedná veskrze o expresivní mozaiku, jako tomu bylo v případě výše zmíněné Třetí symfonie. Petrohradské publikum přijalo balet veskrze pozitivně, avšak trable Šostakoviče s oficiální kritikou neustávají, ba naopak začínají být čím dál zjevnější. Šostakovičovi vytýkali především „buržoazní“ skladby, jako byly citace francouzských kankánů a jiné pocitově západněji orientované melodie.

Neúspěch „Zlatého století“ nicméně nestal v cestě tomu, aby Petrohradské divadlo opery a baletu neobjednalo balet nový, tentokrát podle libreta spisovatele Viktora Smirnova. Premiéra baletu „Šroub“ byla bohužel dalším fiaskem, později se hrála opět jen vyškrtaná orchestrální suita ze schválených čísel baletu.

Po několika neúspěších začala umělecká kreditibilita Dmitrije Šostakoviče prudce upadat. Okolo roku 1931 se navíc ve společnosti začíná rozmáhat represivní atmosféra, vláda se snaží získat kontrolu nejen nad veřejným životem, ale také nad uměním jako takovým. Již dříve samozřejmě existovali tvůrci i skladatelé, kteří byli oddaně loajální vládě (mezi nimi jistou měrou i Šostakovič), ale teď Strana vyžadovala absolutní respekt a podporu mezi všemi představiteli umění. Mnozí z hudebníků ucítili šanci postavit kariéru na přízni Strany a začali uctivě jednat ve schválených intencích. Řada skladatelů se jala psát „propagandistickou“ hudbu s „aktuálními“ názvy. Jako například Mjaskovskij a jeho příhodné pojmenování Dvanácté symfonie „Kolchozní“

(Kolchoz – zemědělské družstvo), Šebalin zašel v originalitě pojmenování své symfonie ještě dál a přichází s krátkým a zvučným názvem „Lenin“.

Celou hudební scénu dozorovala společnost RAPM (Ruská asociace proletářských hudebníků), která aktivně spolupracovala s NKVD (Ministerstvem vnitra). Společně třídili díla na vhodná či nevhodná. Šostakovič nebyl u RAPMu právě v lásce. Aby zmírnil dopady „oficiálního“ dohledu na svou osobu začal psát články do tiskovin, jejichž zaměřením byla podpora idejí a směrů vládní politiky v kultuře. Nicméně podobnými projevy respektu a oddanosti nedosáhl kýženého výsledku, naopak podpořil novou vlnu reakcí kritiků vůči své osobě.¹⁸

Ve světle těchto okolností však Šostakovičův tvůrčí duch neskomírá, naopak začíná pracovat na opeře, která bude milníkem nejen v jeho tvorbě, ale i v jeho dalším veřejném životě. Novým projektem je „Lady Macbeth Mcenského újezdu“ (podle črty Nikolaje Ljeskova). Šostakovič se s prosbou o sepsání libreta obrátil na Alexandra Preise, čemuž spisovatel rád vyhověl. Práci na opeře započal již v roce 1930, byla však neustále přerušována, ať už to bylo kvůli zakázkám pro divadlo, či kvůli sňatku s Ninou Varzarovou. Dmitrij dokončil komponování opery na konci prosince roku 1932. Zájem o operu projevilo jak Petrohradské, tak i Moskevské divadlo opery a baletu. Necelé tři měsíce po dokončení opery se začalo se zkoušením. Petrohradská premiéra opery se konala 22. ledna roku 1934, v Mariinském divadle, moskevská (s názvem opery „Kateřina Izmajlová“) o dva dny později. Opera sklídila nadšené ovace v obou zmíněných městech. „Lady Macbeth“ se udržela v repertoáru ruských divadel víc než dva roky. Takřka ihned po premiéře byla představena ve Spojených Státech.

Několik měsíců zažívala obrovský úspěch nejen u kritiků. Svou slávou se rozšířila téměř celé Evropy. Dmitrij Šostakovič rázem utkvěl všem v povědomí. Avšak úspěšnost opery skončila návštěvou Josifa V. Stalina (1878–1953) dva roky po premiéře. Vůdce SSSR odcházel z moskevského divadla rozhořčen a další den vyšel v novinách Pravda nemilosrdný článek s titulkem „Chaos místo hudby“.

¹⁸ TYSHKO, Kostiantyn. *Symfonická tvorba D. D. Šostakoviče (do roku 1936)*. Brno, 2014. Diplomová práce. Janáčková akademie múzických umění v Brně.

Doposud není prokázáno, zdali článek psal doopravdy Stalin, ale zdá se to být velmi pravděpodobné, jelikož se, hlavně ve své první půli, hemží velkým množstvím gramatických chyb.

„Posluchači v opeře omračuje od první chvíle úmyslný nesoulad, chaotický proud zvuků. Útržky melodie, začátky hudební fráze tonou, vynořují se, znovu mizí v rachotu, skřípotu a vrzání. Sledovat hudbu je těžké, zapamatovat si ji je nemožné. [...] Zpěv nahrazen křikem. [...] Výraznost, kterou posluchač žádá, je nahrazena zběsilým rytmem. Hudební hluk má vyjádřit vášeň. [...] Je to hudba úmyslně napsána ‚vzhůru nohama‘. [...] chaos místo přirozené lidské hudby.“¹⁹

O deset dní později vyšel v Pravdě opět článek s ostrou kritikou na balet Dmitrije Šostakoviče Světlý potok a skladatel dostal definitivně nálepku „nepřítele lidu“. Opera Lady Macbeth byla počátkem tažení nejen proti Šostakovičově hudbě, ale také proti ostatním skladatelům se stejným smýšlením. Všichni se od takových skladatelů odvraceli zády. V těchto dobách bylo velice pravděpodobné, že umělci opatřeni touto nálepkou zažijí neblahé čtvrté dějství opery Lady Macbeth (cestu do pracovních táboru na Sibiři) na vlastní kůži. I Šostakoviče se zmocnil strach, Stalinův režim ho dusil. Téhož roku měla mít premiéru skladatelova 4. symfonie. Ze strachu z další kritiky a případné likvidace své osoby ji odložil do šuplíku, a na její první provedení si musel počkat čtvrt století.²⁰

¹⁹ JUZL Miloš, Chaos místo hudby, článek v Pravda, 28. ledna 1936; Dmitrij Šostakovič., s. 187-188

²⁰ LEVÍČKOVÁ, Marie. Dmitrij Šostakovič a jeho Antiformalističeskij rajok: Utajená opera a její nový život. Brno, 2018. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně.

Článek v Opera Slovakia uvádí, že až po Stalinově smrti, a přesto s velkými obtížemi, se začalo s postupnou rehabilitací. Trvala od roku 1955 až do roku 1962, kdy dostal Šostakovič povolení uvést přepracovanou verzi s textovými a instrumentačními korekcemi, avšak pod novým názvem Kateřina Izmajlova. Upravenu operu se v roce 1955 pokoušelo uvést leningradské Malé operní divadlo, nedostalo však povolení Ministerstva kultury Sovětského svazu. Druhá verze měla svou premiéru 8. ledna 1963 v moskevském Hudebním divadle K. S. Stanislavského a V. I. Nemiroviča-Dančenka (dirigent Gennadij Provorov). Po krátkém čase zazněla také v Petrohradě a vrátila se na zahraniční operní scény.²¹

²¹ BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, E. (2020, 11.11.). Šostakovičova Ruská lady Macbeth. Opera Slovakia, navš. 20. 8. 2021

3. Šostakovičova Lady Macbeth

3.1 Význam tématu pro Šostakoviče

Na počátku třicátých let v Šostakovičově tvorbě sílí narativní rovina ovlivněna sociálními tématy. Neleze se proto divit, že předlohou pro skladatelovu další operu se stává Leskovova temná detektivní povídka se silným společenským podtextem.

V roce 1932 kdy již Šostakovič pracuje na své nové opeře přes dva a půl roku uvádí, že se v budoucích letech hodlá věnovat postavení ruské ženy v rozličných historických epochách. Lady Macbeth má být pouze prvním dílem ze zamýšlené tetralogie věnované této problematice. *„Mám v úmyslu napsat a Sovětský Prsten Nibelungův. Operní tetralogii, ve které bude Lady Macbeth svým způsobem Zlatem Rýna. V popředí opery bude stát hrdinka zosobňující triumf vůle lidu. Žena našeho století. Sovětská hrdinka, která ve své osobě snoubí nejvybranější kvality žen dnešních i minulých.“*²² V rozhovoru, který během komponování poskytuje periodiku Sovjetskoje iskusstvo, sděluje následující: *(O Leskovovi) „Jako nejpravdivější tragické zobrazení osudu nadané, chytré ženy hynoucí v úděsných podmínkách předrevolučního Ruska, stojí tato novela dle mého názoru na jednom z předních míst.“ [...] „Pro skladatele je Lady Macbeth doslova pokladem. Živě načrtnuté charakteristiky, dramatické konflikty. To vše mě velmi zaujalo.“ [...] „Vycházím skoro úplně z Leskova, s výjimkou 3. aktu, který se pro větší sociální obsažnost od Leskova poněkud liší. Přidali jsme scénu na policii a vypustili vraždu synovce Kateřiny.“ [...] „Operu jsem řešil v tragické rovině. Řekl bych, že Lady Macbeth by se dala nazvat tragicko-satirickou operou. Přestože Kateřina Lvovna zavraždí, svého muže a tchána, sympatizuji s ní.“*²³

Šostakovič se tak skrze svůj nejnovější počín horlivě pouští do satirického komentáře předrevolučního Ruska, strhuje masky a do jisté míry obžalovává despotický způsob kupeckého života. Jistě by se dalo polemizovat o tom, zda není výběr tématu zatížený sovětským programem a dohledem institucí, jakou byl příkladně RAMP. Avšak

²² GARRITANO, A. L. (n.d.). Lady Macbeth, the ill-fated queen: Exploring ... - ku scholarworks. KU ScholarWorks navštíveno 15. 7. 2021 (přeloženo z aj. originálu)

²³ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987, s.33

se soudobých vyjádření je patrné, že více se jedná o Šostakovičovu niternou potřebu poměry v jeho domovině komentovat nežli být ve své tvorbě sovětštější než Sověti.

Na druhou stranu onen sociální komentář můžeme z dnešního pohledu uvádět do souvztažnosti právě s děním porevolučním nežli se stavem Ruska dob předešlých. Víme, že ačkoli zatím Šostakovič není v nelibosti, je pod velkým tlakem z oficiálních míst pro vyznění svých nedávných prací. Vezmu-li v potaz, jakým způsobem vytváří atmosféru pokleslého kupeckého stavení, zejména v prvním dějství, kdy pomocí sborů, které jsou svým zpěvným projevem stylově velice blízké líbivému socialistickému realismu, paroduje panákování před pohlaváři, neubráním se tvrzení, že hranice mezi komentářem poměrů devatenáctého století a odrazem soudobé problematiky je velice tenká. Uvážím-li fakt, že postavu Lady Macbeth formuje jako hrdinku vybraných kvalit, která trpí a hyne v zemi neúrodné pro volně smýšlejícího ducha, nabývám dojmu, že do pomyslného prostoru mezi Borisovým panoptikem (postava tchána) a Kateřininými odhodlanými gesty, vepsal skladatel sám sebe, třebaže v oné době nevědomky.

3.2 Libreto, motivy a rozdíl oproti Leskovovi

Původní příběh obsahuje nepřeberné množství detailů, jak z kupeckého života, tak rolnických poměrů, mezi kterými Kateřina osciluje. Nacházíme zde reference směrem k ruské venkovské kultuře ale také odkazy na ortodoxní pravoslaví. Ačkoliv je příběh diametrálně odlišný od dobře známého Shakespearovského dramatu, můžeme si všimnout, že Leskov vybavuje nejen Kateřinu, ale i její okolí velice podobnými charakterovými vlastnostmi. Leskov s příběhem skotského Théna sdílí především řadu archetypálních témat, jakými jsou moc, mateřství, existence v patriarchální společnosti a dosahování cílů skrze tělesné chtíče. Podobnosti lze také nalézt v přístupu zobrazování svědomí. Obě díla obsahují pasáže, kdy lidská mysl otřesená nedávným silným prožitkem zažívá bdělé snění. Čarodějnice, duchové a jiné nadpřirozené jevy jsou v Macbethovi velice složitě interpretovatelné, avšak v Leskovově novele, potažmo v Šostakovičově opeře má tento motiv dle mého názoru pragmatičtější užití.

Kateřina sní v příběhu celkem dvakrát. Poprvé během parného odpoledne, když polehává se Sergejem, ne dlouho potom co sprovodila ze světa svého tchána. Podruhé v noci před svatbou, kdy je stíhána jeho přízrakem. Zjevením, které jí přivádí k šílenství, je tmavě šedý kocour. Ve staroslovanských snářích je zjevení kočky interpretováno jako

brzká ztráta hmotných statků. Fakt, že se jedná o samce šedé srsti, zase značí blízký smutek a utrpení. V obou případech situace končí Kateřininou snahou o chycení přízraku. Pokaždé se jí však rozplyne v rukou jako ranní mlha nad blaty. Andrea Lynn, z jejíž práce jsem čerpal podklady pro tuto kapitolu, pak dává do souvislosti zjevování přízraku kočky s postavami čarodějnic v Macbethovi. Přestože lze přízraky a snění bezpochyby vnímat jako odkaz na Shakespearovu tvorbu, nemůžeme je vykládat totožným způsobem. Shakespearově dramatu jsme do jisté míry svědky prolínání dvou světů, přičemž jeden nelze chápat bez druhého. U Leskova je tento motiv použit velice zřejmým způsobem, jako obraz myslí stíhané vlastním svědomím. Tam kde nelze najít pochopení pro své vlastní činy přichází na řadu lidská fantazie, aby nám vytvořila smířlivé alibi. V operním libretu je tato pasáž vynechaná úplně. Z mého pohledu proto, že v otázkách lidské tísně přebírá otěže zejména Šostakovičova hudba, která nám Kateřinino nitro přiblíží více nežli šedivý kocour.

Leskov byl Shakespearem dozajista ovlivněn. Už ve svém krátkém populárním příběhu o Kose Tula Lefty a ocelové bleše, pojednávajícím o ruském kováři který, se pomocí svých neviditelných hřebů pokouší about podkovy mechanické bleše darované Ruskému Carovi anglickými kupci, nezapře Anglosaský vliv. Obratný jazyk, jakým je povídka napsána poskytuje zábavný komentář kulturních rozdílů a nedorozumění mezi Anglií a Ruskem. Byl si dobře vědom zaostalého způsobu Ruského života více než kdokoli jiný právě díky patrným západním vlivům na svou tvorbu. Především ho ovlivnily britské církevní morality, kteréžto objevil díky své tetě provdané do Británie. Možná právě kvůli jeho příbuzenským vztahům s britským venkovem si všímal jistých podobností na obou stranách. Walter Benjamin uvádí, Shakespeara jako zřejmý Leskovův vliv, pod kterým přebírá archetyp Lady Macbeth a mistrně jej vtěluje do příběhu který je postaven částečně na jeho osobních dětských vzpomínkách, ruských lidových baladách a jeho práci jakožto žurnalisty.²⁴

V době, kdy se Šostakovič začal zajímat o Lady Macbeth, byl už Leskov řazen spíše mezi buržoazní autory nehodící se novému vývoji sovětské estetiky. Šostakovič se velice významně odklání od předlohy a vybírá si jen nejzajímavější charakterové črty a poutavou zápletku, na jejichž základech modeluje postavu zcela novou. Na rozdíl o té

²⁴ BENJAMIN, W. The storyteller: Tales out of loneliness. Verso (2016).. s.87

Leskovovy je Šostakovičova Kateřina velice ovlivněná sociálními poměry v jejím životě (v novele je takřka nezřetelný rozdíl třídních poměrů mezi manželky). Je ženou, jejíž jediná cesta ke štěstí vede skrze cizoložství, bouřlivou aféru kteroužto přežít znamená zabít. Šostakovič záměrně vynechává motivy, jež v novele činí Kateřinu nesympatickou až zlou. Eliminuje motivace, které by ji náhodou mohly v očích diváka činit neopodstatněně nesympatickou. Příkladně, vraždu jejího vlastního synovce, který byl svědkem jejího románu se Sergejem. Nelze říct, že by Šostakovič činil postavu plochou a jednorozměrnou. Pouze jí staví do role tragické heroiny, která se stává obětí tristních sociálních poměrů.

Co je v gardu řádných sovětských oper velice zvláštní, je fakt, že Šostakovič zachází mnohem dále v zobrazování explicitní sexuality. Skladatel zde prokazuje notnou míru moderního myšlení, když přestane spojovat ženskou sexualitu s čarodějnictvím a okultismem a nechá ji existovat ve své naturální formě. Vytrácí se zde velice častý motiv nenaplněného mateřství, který slouží jako záminka proč se vůbec ženě a jejím touhám věnovat. Šostakovič tak Lady Macbeth nechává velice vědomě pracovat s čistou motivací, že i žena má právo na naplnění svých čistě sexuálních tužeb, jako na běžnou součást svého života. Šostakovič tak charakterizoval Kateřinu jako přední sovětskou ženu, které se nemusí nadále zabývat manželskými konvencemi. Když je Sergej přichycen a trýzněn jejím tchánem Kateřina zvolává: „*Pomozte, kdo mi otevře dveře, tomu všechno dám!* V ruském originále je doslova křičí, zahrnu jej svou láskou. Její charakter si je natolik vědom své sexuality, že ji využívá jakožto svou nejmocnější zbraň, ačkoliv ji právě její vášně ji nakonec vedou k vraždě a ztrátě svobody.

V širším kontextu je u Šostakoviče téma svobody velice ambivalentní. Ačkoliv na oprávněné touze po vysvobození z impotentního pekla jejich poručníků staví charakter protagonistky v konečném důsledku je dosažení této svobody příčinou ztráty svobod základních. Nemyslím si, že bychom měli vnímat Šostakovičovovu verzi jako morální, zločin a trest. Ve světě, ve kterém není co ztratit, stojí za to zachovat si alespoň svou vlastní integritu a tím se také Kateřina až do svého skonu řídí. Přece jen život si bere sama svou rukou ze svého svobodného rozhodnutí.

3.3 Hudební složka, kontext

„Tam kde neexistují žádná všeobecná pravidla chování. Vše záleží na situaci a osobě. Vývoj děje je proto možný tam, kde vražda není zločinem.“²⁵

Marně přemýšlím, zda bych nelezl vhodnější slova než právě ona výše zmíněná, pro přiblížení orchestrálně – vokální mozaiky opery Lady Macbeth. Hudba, jež odívá Leskovovu detektivní povídku do hávu naléhavé celospolečenské satiry, je dle mého názoru na první poslech neobyčejně obtížně rozklíčovatelná. V pestrobarevné skládance však některé barvy září o poznání více nežli jiné. Proto, ačkoliv se může zdát, že zde nejsou daná „všeobecná pravidla“ záleží především na situacích a osobách.

Šostakovičova narativní práce s leitmotivy, kterou rozvinul při komponování pro snímek Zlaté Hory, kde se vypořádával se složitou stříhovou strukturou, je zde velice dobře zúročená. Motivy přisuzované jednotlivým postavám jsou klíčem k docenění komplexnosti celku. Kateřina, Boris, Zin a další. Doslova u každé z postav je možno vysledovat její osobní motiv. Šostakovič se však nesnaží postavy jen hudebně popsat. Na různých tempo-rytmech jednotlivých figur závisí jeden z jeho základních stavebních prvků, a to sice kontrast. Neustálé střetávání melancholických a ambientních tónů s direktivními a ostrými výpady, vytváří dokonale zhuštěnou a proměnlivou atmosféru. Orchester se nachází prakticky v nepřetržitém dialogu. Některé motivy se vyvíjejí a nabírají na síle, jiné zase slábnou, či se spojují. S nadsázkou by se dalo říci, že se celá tato mozaika postupem času tříbí. Lidový a satirický podtext je nenápadně nahrazován, jakýmsi tíživějším projevem. Jako by najednou jeden tah smyčcem zahrnoval mnohem širší spektrum důsledků. Dovolím si tvrdit, že tak lze shrnout i směřování průběhu děje. Od detailu k širokému záběru. Ze středostavovské rutiny do pustých plání sibiřských. Přesně tato tendence je reflektována v hudební složce.

Ve scénách prvních dvou obrazů není pochyb, že sledujeme niterné soužení Kateřiny. Kateřinin hlasový projev je velice čistý. Její vokální party jsou jemné, lyrické. Ve své post-romantické eleganci vůbec nedávají tušit, že v Kateřině může dřímat vražedkyně. Naopak něžné vzlykání v úvodní scéně opery navozuje dojem lapeného skřivánka. Její sexualita je velice latentní. I v pozdějších obrazech si její projev

²⁵ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič, VOLKOV, Solomon Moisejevič. *Svědectví: paměti Dmitrije Šostakoviče Kapitola dětství a mládí*, Akademie múzických umění v Praze, 2006

zachovává tuto klinickou čistotu, skrze kterou Šostakovič dosahuje dramatického kontrastu mezi vokálním projevem a fyzickými činy.²⁶

Ve scénách následujících se v podstatě ocitáme v situacích do značné míry typických pro celou ruskou společnost. Jedním příkladem za všechny může být rafinovaná práce se sbory. Sbory vnímám jako výrazový prostředek neodmyslitelně spjatý právě s onou archetypální situací, potažmo dějem. Příkladně svatební hostina, nebo pohod trestanců. Zde se projevuje Šostakovičův princip postupného skládání fragmentovaného materiálu do úderného celku využitého například v jeho nepříliš úspěšné 3. symfonii, kde také z postupné hudební nadsázky útržků lidových tanců směřuje k odzbrojujícímu finále v podobě chorálových sborů. Ve čtvrtém jednání se v podstatě sbory ujímají vedení nad celkem. Osobní projev hlavních sledovaných postav zaniká a Šostakovič do popředí sune atmosférickou črtu Sibiře, ze které se až posléze vylupují jednotlivé vokální linky protagonistů. Pokud do této chvíle vnímáme sbory převážně jako součást změny tempo-rytmu, od čtvrtého dějství se stávají bez nadsázky scénografií. Nejsem si vědom toho, že bych u kterékoli jiné opery vnímal sbory tak často jako živoucí kulisu.

Sochařské zacházení se sborovým zpěvem je do jisté míry typickým prvkem Ruské operní tvorby i v dobách předcházejících Lady Macbeth. Modest Petrovič Musorgskij ve svém operní díle Boris Godunov (1874) hojně využívá sbory pro podpoření imprese z té či oné situace. Převážně ale vystupují jako jednohlasná suita, přestože jisté výjimky v projevu se najdou. Co se dramaturgické práce s nimi týče, Šostakovič zachází dál. Skrze počáteční nesourodost mas vpravuje do narativu sboru sociální podtext. Zpočátku rozmanité hulákání vypjatých hlasů, v jedné z prvních davových scén, při obtěžování služky, se v obrazech na nehostinné Sibiři mění pomalu až v chorálový zpěv. Slyšet po tak mnohvrstevnaté plejádě rytmů a nápěvů ten jeden jediný, je tak nejsilnějším možným spojením s neblahým osudem, a zároveň nejpřesnějším fonetickým prepisem konce. Konce, který ruská Sibiř bezesporu symbolizuje a předznamenává. Ve světle těchto souvislostí nelze vnímat sbory jinak než jako svébytnou dramatickou postavu. Postavu, která je vtělením společnosti, jež obklopuje a tvaruje Kateřinu.

²⁶ GARRITANO, A. L. (n.d.). Lady Macbeth, the ill-fated queen: Exploring ... - ku scholarworks. KU ScholarWorks navštíveno 15. 7. 2021 (přeloženo z aj. originálu)

4. Opravdu Evropská premiéra aneb dynamické obrazy Františka Trösterera

Zvláštní pozornost, a tedy i kapitolu, si zaslouží především uvedení ve Slovenském národním divadle. Nejen proto, že se jednalo o první československou premiéru, ale zejména proto, že pro své nezaměnitelné scénické uchopení a obrazovou nápaditost položila tato inscenace základy a nastavila laťku inscenačním principům, které budou v přístupu k Šostakovičovovu dílu uplatňovány následující desetiletí napříč střední Evropou. Z těchto důvodů byla také pro mě jedním z hlavních pramenů, jak koncepčně ve výtvarném zpracování přistupovat k Šostakovičově opusu.

4.1 Slovenské seznámení

Již roku 1935 byly tato opera, pod názvem Ruská Lady Macbeth uvedena ve Slovenském národním divadle. Jednalo se o dílo nebyvalého významu. Nejen proto, že bylo toto dílo soudobého, světově proslulého skladatele uváděno již necelý rok po premiéře, ale hlavně pro své svébytné scénické uchopení, které nemělo na prknech evropských operních domů obdoby. Dynamický scénický prostor, vytvořený Františkem Trösterem, upoutal oko nejednoho protřelého operního diváka. Domnívám se, že zejména pro své zjevné vymezení se vůči scénickému principu prvního uvedení opery v Petrohradském Michajlovském divadle roku 1934.

Šéf opery a dirigent Karel Nedbal se rozhodl zařadit Šostakovičovo nejnovější dílo do repertoáru Slovenského národního divadla zejména proto, že příznačně korelovalo s jeho promyšlenou dramaturgickou koncepcí uvádět vedle široké škály klasické světové tvorby rozličných stylů, také moderní díla současných skladatelů. Některá díla zazněla v Bratislavě v československé premiéře (*z ruské a sovietské tvorby Zlatý kohoutek Rimského-Korsakova, 1928; Prokofievova Láska ke třem pomerančům, 1931 Trh v Sorončincích, 1932*).

Bratislavské obecnstvo se poprvé seznámilo s dílem Dmitrije Šostakoviče v březnu 1929, kdy na symfonickém koncertu uvedli Vídeňští filharmonici s německým dirigentem Robertem Hegerem jeho První symfonii f-moll. Na jaře roku 1935 měl v

Bratislavě přednášku o současné ruské opeře mladý ruský dirigent Malé opery z Leningradu I. E. Šerman kde zazněly také ukázky z Šostakovičovy Lady Macbeth.

4.2 Ohlasy z premiéry

Noviny a tisk se jaly již v předstihu s velkým nadšením o připravované inscenaci informovat jako o nesmírně výjimečné události evropského významu. Operu uvedlo Slovenské národné divadlo v československé premiéře jako druhé divadlo v Evropě mimo území Sovětského svazu, pod názvem Ruská lady Macbeth dne 23. listopadu 1935. Primát evropské premiéry má Královská opera ve Stockholmu, kde byla premiéra 16. listopadu 1935 a jen o pár dní tak „předehнала“ Bratislavu.

Operu nastudovali z hudebního materiálu, rozepsaného z vyfotografovaného exempláře z Clevelandu, v českém překladu Dr. J. Urbana a studijní proces trval téměř dva měsíce.

Na Premiéru v SND zavítalo mnoho zahraničních hostů, intendantů, novinářů, fotografů a pozorovatelů, nejpočetnější byla výprava z Vídně z řad hudebních kritiků, nechyběli režiséři, dirigenti, skladatel Fritz Bloch a ředitel Volksoper Jean Ernest.²⁷

Ohlasy byly až na výjimky nadmíru výtečné. Uvedení opery, se tak stalo událostí minimálně středoevropského významu, ba dokonce zastínilo ono první Stockholmské uvedení. Pro ilustraci níže dokládám pár dobových novinových komentářů ze slovenského tisku, které se převážně věnují hudebnímu nastudování. Příspěvky věnující se samotné inscenaci a jejím jevištním principům jsou přiloženy v následujících odstavcích.

Zdenka Bokesová „Šostakovičova hudba je velmi životná, osobitě silná ve výrazu, mistrovská ve svítivé a vydařené instrumentaci, bohatá v rytmickém ztvárnění motivů. Zdrojem opravdové krásy jsou jeho nápady groteskní povahy a motivy surové. Jeho poměr k atonalitě mu umožňuje úplně volné a samostatné vedení hlasů, takřka stále sólistické, jak při vedení melodie nástrojem, nebo zpívaným slovem“²⁸ Dále pak stojí za zmínku zamyšlení významného publicisty a zakladatele slovenské hudební kritiky Ivana

²⁷ BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, E. (2020, 11.11.). Šostakovičova Ruská lady Macbeth – Jedna Z Najslávnejších operných premiér V histórii snd. Opera Slovakia. Navštíveno 22. 8. 2021

²⁸ Slovenská politika, roč. 16, 26.11.1935, č. 271, s. 2 (přeloženo ze slovenského originálu)

Balla ve kterém rozhodně nelze přehlédnout vyzdvižení výrazných hudebních kontrastů a také zmínky o niterném odhalování lidské duše. Tyto pasáže zmiňují zejména proto, že tvoří velice významnou součást ve výtvarném pojetí Františka Trösterera, jemuž se budu věnovat v následujících řádcích.

„V Ruské Lady Macbeth jsem poznali projev jak živelného fondu hudebního tak dramatického, rostoucí z tradice dané základy Musorgského na jedné a Dostojevského na druhé straně, nemilosrdně obnažující i nejhroznější propasti lidského vnitra; projev mladistvě robustní a dravý, ovoce silného a plodného tvůrčího kvasu, které svými vrcholnými momenty dosahuje velkých výšek; dílo, které vám nedá být pasivním, nebo analyzujícím posluchačem-divákem, ale na poprvé svou vitalitou jako proud horké lávy strhne účinkující a vnímajícího nutí stále děj sledovat se zatajeným dechem. Kontrast na kontrast, jeden ostřejší druhého, vrší toto drama animální pudovosti – dusná, krví nasycená je jeho atmosféra a jen krajně zřídka pronikne paprsek světlejší, čistší, optimističtější.“²⁹

Na stránkách novin se však, sic minoritně, objevily také kritické zkazky. Především pak od anonymních autorů, kterým více nežli cokoli jiného dělala starosti země původu. Anonym pro deník Slovák pod titulkem „*Bolševická opera*“, napsal toto:

„Bolševická, ach jak bolševická. Hřmot, buchot, zvuky jako by sloni celého světa spojili se v jedno stádo, občas přerušené zpěvem slavíka – jako byste poslouchali nebožáka, který snědl příliš mnoho fazolí a zoufale to oznamuje světu. Odpustte, že nepíšu vážnou kritiku o takovémto díle.“

Avšak i tyto příspěvky dokázaly ocenit Šostakovičovův novátorský přístup symfonické kompozici. *„Byly v něm pasáže nové a silné po každé stránce. Strhovaly melodičnost i smělostí, toť nemožno neuznat. Ale celkově? Příšerné zklamání.“³⁰*

²⁹ Slovenský denník, roč. 18, 26.11.1935, č. 271, s. 5 (přeloženo ze slovenského originálu)

³⁰ Slovák, roč. 17, 26.11.1935, č. 274, s. 4 (přeloženo ze slovenského originálu)

4.3 Inscenační tým

Inscenační tvar byl výsledkem teamové spolupráce dirigenta Karla Nedbala, avantgardně orientovaného režiséra české činohry Viktora Šulce a jeho častého spolupracovníka architekta Františka Trösterera, mistra nekonvenčního tvořivého řešení scénického prostoru.

Nejprve bych se rád zmínil o vzácném výkonu dirigenta Karla Nedbala, orchestr pod jeho vedením obdivuhodně zvládl náročná místa partitury, uplatnil barevnost i zvuk instrumentace a dosáhl souladu všech obsažených složek.

Nedbal hluboko pronikl do partitury, dokázal vyvolat „velkou dramatickou sílu, živelný rytmus a jemné cítění lyrické ...sálala z něj bezpříkladná muzikantská vášeň, přenášející hory těžkostí, které staví Šostakovičova partitura, tu rafinovaně střídme, skoro komorně, a hned zas ve vehemenci plně využívající orchestru, kterému jeho úkol novostí melosu, smělostí harmoniky, dravostí rytmu i výbušností zvuku nijak neulehčuje.“³¹

4.4 Dynamické duo

Šulcovy a Trösterovy cesty se nemohly protnout v příhodnější okamžik. V polovině třicátých let minulého století, kdy Šulc poměrně čerstvě působil v SND, si procházel menší tvůrčí krizí. Mnozí tvrdili, že jeho umělecký projev začal stagnovat. Nový tvůrčí partner mu však velice brzy vrátil vítr do plachet. Roku 1934 si přizval k inscenaci Langerovy Periferie pro českou činohru při SND Františka Trösterera. Periferie byla pro bratislavské publikum ožehavým tématem, po ne příliš dobře přijaté inscenaci z roku 1928. Ukázalo se, že pro novou optiku, jakou chtěl Langerovu hru svému domácímu publiku představit, si nemohl vybrat lépe. Oba sdíleli velice podobnou životní filozofii, oba věděli, co a komu svým jevištním uměním chtějí konkrétně sdělit. Šulc byl již protřelým divadelním mazákem a disponoval obdivuhodným vědomostním přehledem, Tröster mládeneckým entuziazmem a zvláštní schopností velice citlivě vnímat svět okolo sebe. Společně vytvořili dynamické duo nejen pro Periferii, ale i pro

³¹ BALLO, Ivan. Slovenský denník, roč. 18, 26.11.1935, č. 271, s. 5 (přeloženo ze slovenského originálu)

léta následující, plné inscenací, ve kterých se nebáli posouvat divadlo co nejdále od evropského standardu strnulého realismu.³²

*„Divadlo – a mnohá jiná umění – nemá a nesmí život kopírovat. Podle našeho názoru umění dává život.“*³³

Dovolím si tvrdit, že spolupráce této dvojice byla prvořadá výhra pro SND. Byla tak otevřená cesta k průlomové inscenaci Šostakovičovy *Lady Macbeth*.

*Režisér Viktor Šulc, nezatížený tradičními konvencemi a hýřící bohatou fantazií připravil umělecky působivou inscenaci. Záměrem jeho režijní koncepce byla snaha vyhnout se naturalismu předlohy a nahradit nejvýraznější detaily tohoto dramatu jakýmsi „baladickým realismem“.*³⁴

Šulc měl na zkoušení s orchestrem vyhrazených jen jedenáct zkoušek narozdíl od Moskvy, kde jich měli celých sto osm. Nezbýval mu tedy čas ponořit se plně do komplexního hudebního toku, aby mu zcela podřídil své režijní pojetí. Zde přichází na scénu velice důležitá role Tröстера. Ve světle předchozích spoluprací velice dobře věděl, že jemu připadá role hudebního badatele kteréhožto úkolem je vnímat barvitě Šostakovičovy proudy groteskních eskapád střídajících se s naléhavými sbory a vytvořit k nim interpretačně dynamický ekvivalent vetknutý do scénické stavby.³⁵

³² HODULÍK E. Spolupráca Viktora Šulca a Františka Tröстера v SND (1934-1937) Bakalárska diplomová práca, Masarykova univerzita v Brně, 2010

³³ ŠULC, Viktor, Programový bulletin: J. B. Molière, Tartuffe. Bratislava: SND, 18.04.1936

³⁴ BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, E. (2020, 11.11.). Šostakovičova Ruská lady Macbeth – Jedna z najslávnejších operných premiér v histórii snd. Opera Slovakia. Navštíveno 22. 8. 2021

³⁵ HODULÍK E. Spolupráca Viktora Šulca a Františka Tröстера v SND (1934-1937) Bakalárska diplomová práca, Masarykova univerzita v Brně, 2010

4.5 Za okny i v ložnici Izmajlových

Opera o čtyřech dějstvích a 9 obrazech si žádala poměrně nekonvenční přístup k prostoru. Hudebně expresivní dílo se zdálo být takřka nepolapitelné do prostor statických kulis. Tröster dokázal přijít s řešením, které dovolovalo odehrát tři ze čtyř dějství v téměř v jednom scénickém prostoru. Šostakovičova prokomponovaná hudba, která byla signifikantní svým nezadržitelným tokem, spíše než jednotlivými čísly, tak mohla plynout skrze prostor a růst ve své naléhavosti bez obtěžkaných scénický překážek. Jak lze usuzovat z příspěvku Šulce pro Robotnické noviny, vyabstrahování dějiště opery bylo něco, co oba inscenátoři vnímali jako nutnou potřebu ve vztahu k naturelu hudby.

„...Jde o prostředí celkem neheroické a nestylizované. Současně bylo problémem odchýlit se od obvyklého operního naturalismu a vložit operu do nového formálního rámce, který odpovídá nové zajímavé hudbě, která dle mého úsudku ukazuje cestu k expresivní absolutnosti.“³⁶

Hlavním scénickým objektem, kterým Tröster formoval prostor jeviště, byla stavba sofistikovaně stylizovaného kupeckého domu umístěného na točně. Hmota vyvedená ve světlých barvách ostře kontrastovala s neutěšeným až naturalistickým okolním prostředím. V prvním dějství a jeho obrazech si nelze nevšimnou, jak významně stavba koreluje s dějem. Ve své vyabstrahované podobě náznakových stěn, oblouků a bloků působí jako křehká skořápka. Obnažená podstata domu, na kterou útočí, ve svých naturalistických křivkách, nízce a oplzle působící okolní prostředí. Domnívám se, že tuto obrazovou skutečnost nelze vnímat jinak než jako hyperbolu ke křehké Kateřině zmítané mužiky potažmo svým nejbližším okolím v prvních obrazech hry.

Takováto zásadově neiluzivní kombinace vlastního dějiště a pozadí na němž se příběh odehrává, kombinace zasazující onen příběh do širších prostorových a vztahových souvislostí, byla stejně příznačná i pro Trösterovu Periferii. Základní útvar na točně, složený z jednoduchých bloků uplatňující realistický detail v interiéru. V Lady Macbeth však důsledně uplatňuje ještě jiný pohled na zobrazení předvedeného prostoru, který v Periferii ovlivnil jen řešení scény v maringotce, avšak zde se stal

³⁶ - PÁTEK J. Robotnické noviny: Šéfredaktor V. ŠULC o premiéře opery „Ruska Lady Macbeth. Robotnické noviny. 23.09.1935, roč., s.6 (přeloženo ze slovenského originálu)

kruciální součástí druhého dějství. Kombinování exteriéru a interiéru skrze široké průrvy byl způsob známý i od jiných výtvarníků oné doby, konkrétně od Hofmana, přičemž blízká příbuznost spojuje výjev vynášení mrtvol ve druhém dějství *Lady Macbeth se scénou otcovraždy v Bratrech Karamazových* (Hofmanova výprava bz roku 1928). Široká aplikace zmíněného způsobu v právě pojednávané výpravě však názorně ukazuje, jakou vlastnost chtěl Tröster vtisknout na scéně vytvářenému prostoru a jaké jeho pružnosti chtěl dosáhnout pro inscenační využití.³⁷

Pootočením celé stavby na točně se divákovi naskytl pohled na doslova odhalené útroby domu, do jehož intimity prozatím nakukovali jen skrze ony větší či menší průrvy ve stěnách. Pohnutí světem Izmajloých mělo výsostný význam především ve výše zmíněné scéně vraždy manžela. Toto scénické řešení, nejenže velice precizně doplňovalo skladebnou dynamiku Šostakovičovovy partitury, ale především dovolilo bez změny exteriéru a interiéru sledovat vraždu a následné vypořádávání se milenců s váhou mrtvého těla. Obraz krvavých intimních problémů jedné, napohled obyčejné ruské domácnosti odhalený zrakům celého světa. Scéna dýchala dojmem piety vytesané do skalní stěny. Dvě tušené postavy na schodišti ve spárech monolitického domu, který se pro Kateřinu a Sergeje stává překážkou nyní více než kdykoli před tím.

Jakási postupná dekonstrukce na pohled perfektní skořápky je dle mého názoru leitmotivem Trösterovy výpravy k této opeře především ve světlech poslední zásadní scénické změny. Obrazu čtvrtého dějství.

³⁷ HILMERA J. *František Tröster*. Praha: Divadelní ústav, 1989. Režisér – Scénograf. s.30-32



Obr. č. 1, Trösterova scénická stavba, Dům Izmajlových



Obr. č. 2, Původní návrh Trösterovy scény

4.6 Očistec na pozadí ruské Sibiře

„Až závěrečný obraz dává prostorovost tvárným skupinám trestanců a diagonálně postaveným mostem do černého kruhového horizontu a projekčním náznakem vody zachycuje v šerém osvětlení scénicky chytlavý smutek závěru, vynikajícího tklivým pianissimem sboru.“³⁸

Poslední část Kateřinina příběhu se odehrává na cestě do sibiřského vyhnanství. Obraz je Trösterem vystavěný jako vyvrcholení osobního příběhu na pozadí společenské tragédie, jakou jsou sovětské gulagy. Ve vrcholném obraze se proměňuje Šostakovičova hudba ze dříve převažujících groteskních lidových melodií do jakýchsi trestaneckých chorálů. Sbory nabírají na síle. Celý prostor naplňují úpěnlivá zvolání. Tröster toto velice umě reflektuje ve výstavbě závěrečné jevištní prostory. Jeviště zbavené jakékoli větší jevištní stavby obklopuje šedo černé pozadí těžké, mračné oblohy, vzbuzující v divákovi impresi nekonečných sibiřských plání a úmorných roků v okovech.

Nad mihotající se projekcí řeky se tyčí úzký fragment mostního oblouku. Cesta po diagonále spojující dva světy, přičemž z druhého již není cesty zpět. Ačkoliv je jeviště naplněné neutěšenými sbory, Tröster přenechává malbu pozadí Šostakovičově hudbě a sám se soustředí na vrchol intimní cesty křehké protagonistky.

Celá scéna jako by intuitivně směřovala divákovu pozornost na dramatickou situaci, kdy zrazená Kateřina s sebou strhává do hlubin řeky mladou Sonietku. Tyrkysově nasvícená řeka je očistcem, ve kterém končí život mladé ženy, kterou osamělost a touha milovat zbavily veškerého citu a přivedly do míst, kde člověk přestává být člověkem.

V kontinuitě příběhu po rychlém sledu scén v obrazech předchozích, bylo od Trösterova logické vybavit poslední obraz odlišným vizuálním jazykem. Mostní oblouk, mračné pozadí a pás řeky představovaly maximum náznakovosti v dosavadním Trösterově díle. Odlišnost celé výpravy posledního obrazu lze také chápat jako Trösterovu snahu (v návaznosti na hudební výstavbu opery ze strany Šostakoviče) o naplnění posledních minut opery povahou osudového epilogu a zároveň celospolečenského doslovu odtrženého od předchozího maloměstského světa³⁹

³⁸ ŠTŮR, Svätopluk. Ruská Lady Macbeth. Lidové noviny. 25.11.1935, roč.42, s.7 (přeloženo ze slovenského originálu)

³⁹ HILMERA, Jiří. *František Tröster*. Praha: Divadelní ústav, 1989. Režisér - Scénograf. s. 32

5. Další Inscenační historie Lady Macbeth v Čechách

Nikoli opera, ale dramatizace původní Leskovovy předlohy pod názvem Labuť, která škrťí, měla premiéru ve Studiu Rubín roku 1974. Pod tímto, řekl bych výstižným názvem, byla uvedena také roku 1993 v provedení ústeckého činoherního studia. Obecně se dá říci, že Leskovova povídka u nás byla v oblibě více než Šostakovičovo operní ztvárnění. Můžeme jen spekulovat, do jaké míry měly obměny názvu titulu a opomíjení Šostakovičovy opery, souvislost s tehdejšími režimem.

Je až s podivem, že k inscenování tohoto neobyčejně poutavého operního díla došlo v Čechách až v polovině šedesátých let. Nejprve v roce 1964 ve Státním divadle v Brně pod režijní taktovkou Miloše Wasserbauera. Scénické řešení zpracoval František Tröster. V roce 1964 kdy se Šostakovičova Lady Macbeth v Čechách poprvé uváděla, již v českém divadle doznávaly trendy socialistického realismu. Scénické tvarosloví ovlivněné a zpopularizované tehdejšími režimem se mezi lety 1950–1958 výrazně projevilo také v Trösterově tvorbě. Od přelomu 60. let se však zpět navracel k obnovování funkce základních prvků scénografie, a to zejména v práci se světlem. Tendence návratu k podstatě prostoru a mnohvrstevnaté využití scénického svícení jsou zjevné již v inscenaci Gogolova Revizora (1958). Tento přístup nadále prokazatelně rozvíjel i v práci na Lady Macbeth pro Brněnské divadlo. Roku 1965 byla Šostakovičova opera poprvé uvedena pod názvem Kateřina Izmajlova také na prknech Národního divadla v Praze. Pod tímto názvem byla uvedena také dvakrát v sedmdesátých letech, a to v Plzni a Liberci.

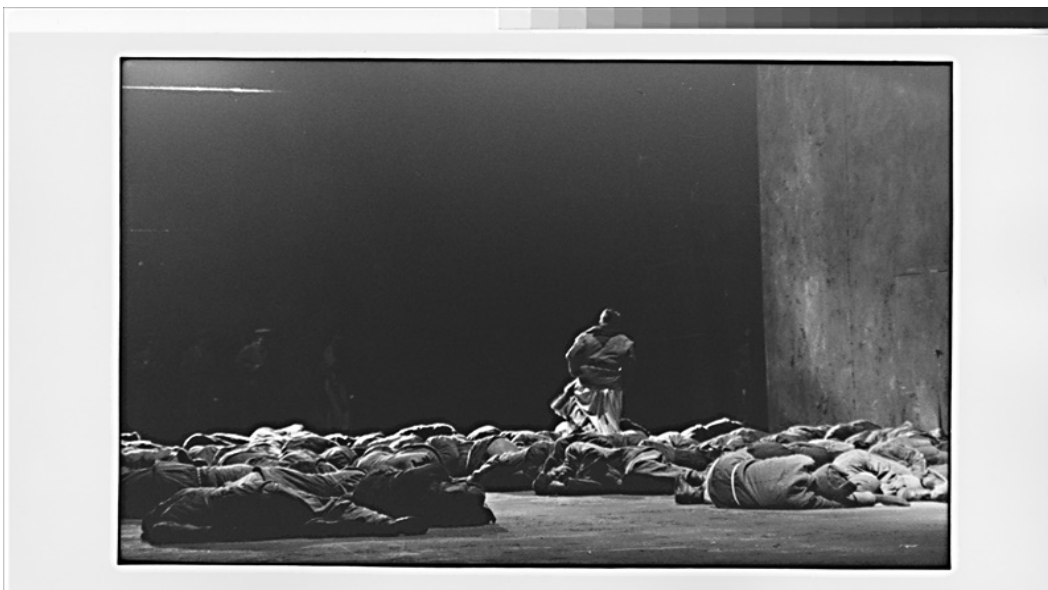
Pro inscenaci Národního divadla se režie ujal Karel Jarnek, výpravu pak zpracoval Oldřich Šimáček, který se v oné době zaměřoval především na operní výpravy. Významných ruských kusů se dotkl například ve výpravách k Anně Karenině, nebo Evženu Oněginovi. Z dochovaných návrhů je patrné, že se vnímání výtvarníka, potažmo inscenačního týmu rozhodlo klást důraz na samotný operní tvar. Lze si všimnout patrného rozdílu mezi původním pojetím Leningradské opery a Šimáčkovým přístupem ke scénografii. Ovšemže obě scény lze označit za bytostně realistické, ale zacházení s realistickými prvky je značně odlišné.

Prvotním a určujícím rozdílem je vnímání hudby jakožto hlavního tvůrce dramatické situace. Původní pojetí není nic jiného než doslovný opis interiéru a exteriéru. Nebýt na

scéně dvou tuctů uniformovaných sboristů, jeden by i zapochyboval, zda se jedná o operu. V návrzích pro scénu Národního divadla si Šimáček zdatně pohrává s deformací na první pohled obyčejného kupeckého stavení. Nejedná se o žádnou podmanivou abstrakci, avšak dojem, že se nyní hraje něco více než jen činohra, se dostaví okamžitě. Připouštím, že se tento přístup může někomu jevit jako samoučelná manýra. Z mého pohledu se však snažil rozložením prostoru do několika agresivně se protínajících ploch, vyjádřit dramatickou a mozaikovitou výstavbu hudby. Ale i za těchto okolností setrvává v používání známých až historizujících prvků. K mé nelibosti se tak stále jedná o domnělá dobově přesná schodiště v kombinaci s něčím, co by se dalo nazvat nuzným mobiliářem. Bohužel v takto dekorovaném prostředí pak jeho zjevná snaha o vytvoření scénického prostoru jako dramatického ekvivalentu k hudbě přichází vniveč.

O poznání sympatičtější a pro mé záměry inspirativnější se mi jeví pojetí Davida Radoka v inscenaci z přelomu milénia (premiéra, 10. 2. 2000). Taktéž pro pražské Národní divadlo. Ve spolupráci se scénickým výtvarníkem Charlesem Catterem odívá scénu do architektonicky nadsazené prostoty kupeckého domu. Prakticky celý svět, který Lady Macbeth zná a existuje v něm, je tvořen nepřívětivými betonovými stěnami. Zdá se, že není úniku. David Radok zde očividně dramaturgicky upřednostnil vyprávění tísnivého dramatu nad groteskou. Což je zcela legitimní přístup, uvažíme-li do jak značné míry je přítomna právě v Šostakovičově hudbě. Dějiště kondenzované mezi čtyři omšelé stěny nabízí spoustu příležitostí pro dramatické střety. V momentech, kdy zde klopýtá samotná Kateřina, se dům stává bastilou, do které téměř zavítá paprsek denního světla. Ve výstupech se sbory se naopak pocitově pokoj smršťuje na titěrnou světničku zaplavenou až po okraj náruživými pozorovateli, kteří nehodlají dopřát zdejší paní domu špetku soukromí. Vyabstrahovaný a monumentalizovaný prostor tak nabízí značnou plasticitu.⁴⁰

⁴⁰ ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič, Johana PEKAŘOVÁ a David RADOK. *Lady Macbeth Mcenského újezdu: (Kateřina Izmajlova) : opera o čtyřech dějstvích*. Praha: Národní divadlo, 2000



Obr. č. 3, fotografie z druhého jednání inscenace Davida Radoka

Zatím poslední nastudování v Čechách uvedla opera Národního divadla Moravskoslezského v režii Jiřího Nekvasila (premiéra 8. 3. 2018). Přístup k látce je zde diametrálně odlišný od Radokova pojetí. Tam kde Charles Catt co by scénický výtvarník našlapoval spíše po špičkách, Daniel Dvořák rozpoutává obrazovou expresi. Na scéně převládají výrazné barvy, rudá, modrá a přehršel vzorů. Celý prostor je vystavěn z jakýchsi těžkopádných fragmentů roubeného stavení. Spleť trámů, rámu oken a dveří jako by opisovala Šostakovičovu notovou strukturu. Prostor se od prvního okamžiku k postavám, které jej obývají, staví nepřátelsky až útočně. Postavu Kateřiny od prvního momentu roztančené hmoty a ostré barvy doslova pohlcují. V tomto pojetí zejména vyniká groteskní chování zkažené společnosti, animálnost a neurvalost převážně mužského osazenstva. Je zde také kladen velký důraz na práci s ruskými lidovými motivy, které můžeme vnímat jako odkaz zkostnatělost venkovské kultury, okovy pravoslavné církve a omezenost religiálních dogmat obecně. Nekvasil tak v opeře především interpretuje téma absurdity a maloměšťačtví což je vzhledem k místu uvedení velice chytrý přístup k látce.⁴¹

⁴¹ LADY MACBETH MCENSKÉHO ÚJEZDU | Opera | Národní divadlo moravskoslezské, 2020



Obr. č. 4, NDM, scéna svatby

6. Režijně-scénografická koncepce

V této části se své práce bych rád podrobněji rozebral celkovou koncepcí mnou zamýšleného scénického řešení. Nežli se však dopracuji k objasnění použití konkrétních prostředků v rámci jednotlivých situací, považuji za nezbytné začít s vysvětlením, proč a která témata mě vedla v konečném důsledku k výslednému tvaru.

6.1 Téma

Šostakovičovou prací jsem byl okouzlen již řádku let před tím, než se v roce 2018 stala předmětem mé diplomové bakalářské práce. Myslím, že jsem měl veliké štěstí, poněvadž v tomto roce jsme si do jisté míry mohli zvolit operu, kteroužto budeme interpretovat, sami. Neváhal jsem přijít s návrhem, že by jí v mém případě měla být právě Šostakovičova *Lady Macbeth z Mcenského Újezdu*. Téma silné ženské hrdinky mi vždy velice silně imponovalo, nedá se říct, že by o ně byla právě v operních dílech nouze. Možná právě z tohoto důvodu tíhnu k hudebnímu divadlu obecně. Avšak konstelace prvků v Šostakovičově opeře mi vždy přišla z nějakého důvodu velice výjimečná a neobyčejně silná. Ačkoli jsem dílo velmi dobře znal, dokud jsem se nepustil do jeho rozboru, pečlivého poslechu a odhalování historického pozadí, netušil jsem, o jak v pravdě přelomový počín se jedná. V onen moment jsem začal *Lady Macbeth* vnímat jako historický milník v dějinách hudebního divadla.

Mou pozornost nejprve upoutala samotná Kateřina, proto jsem se začal zabývat především tématy, která, v sobě snoubila tato postava. Snažil jsem se najít důvod proč právě *Lady Macbeth*. Proč zvolil Leskov pro svou hrdinku toto do jisté míry stigmatizující označení. Jistě obě postavy spolu sdílí mnoho společných archetypů, jak jsem již zmiňoval výše, ale neubráníl jsem se dojmu, že Kateřina jakožto charakter není *Lady Macbeth*. Přízračné označení *Lady Macbeth* prostupuje hmotnou i nehmotnou kulturu jako černý mrak. Od dob Shakespearova *Macbetha* je s *Lady Macbeth* velice často spojována jakákoli žena, která se nebojí jednat a pro svůj prospěch zacházet do extrému. Aby bylo toto označení správně použito, je nutné si uvědomit, že Shakespearova *Lady Macbeth* je do značné míry hnacím motorem událostí. Což je oproti Kateřině, zejména její výchozí pozici, výrazný rozdíl. Došel jsem tedy závěru, že název *Lady Macbeth*, který Leskov zvolil je příznačným rámcem, víc nežli údernou obálkou příběhu, neboť Kateřina sama osobě není *Lady Macbeth* o nic víc na konci, než

jí je na začátku. Ovšem situace, ve kterých se skrze hru ocitá, jí nenabídnou jinou možnost nežli se odít do kabátu Lady Macbeth a v jejich krvavých botách se proti společnosti postavit sama za sebe.

Tyto podtexty jsem v libretu vnímal ještě před tím, než jsem se začel do Šostakovičova životopisu a zjistil, co znamená téma Lady Macbeth pro něj. K mému překvapení si námět pro libreto zvolil ne k adaptaci, ale protože spatřoval v postavě obdobné kvality, které v ní spatřuji já. Silná heroina trpící především šrámy na duši, které ji způsobila degenerovaná společnost, ve které je nucena žít. Žena, která se nebojí za sebe postavit ani tváří v tvář smrti. Oproti Šostakovičovi, který celý příběh vnímá širokou celospolečenskou optikou, jsem se rozhodl dívat se směrem opačným. Z nitra Kateřiny.

V kontextu Šostakovičova života a jeho tvorby se dá tvrdit že, opera Lady Macbeth nebyla jen historickým hudebním milníkem, ale také významným zlomovým bodem v jeho životě a díle. Šostakovič tvrdí, že jedním z důvodů výběru látky bylo přiblížení otřesných životních podmínek před dobou socialismu. Duševní chudost, nesvoboda, potlačování lidské přirozenosti. Nemohu se zbavit dojmu, že jeho popis až příliš perfektně koreluje s obrazem společnosti, který je dnes spojován právě s onou ruskou ideální socialistickou společností. V návaznosti na zákaz uvádění Lady Macbeth v Sovětském Svazu po roce 1936 a vlnu represí, kterou spustila vůči volně tvořícím umělcům, jsem se rozhodl hledat spojnice mezi komentářem režimu imperialistického s tím socialistickým. Jde o dvě strany jedné mince? V onom smyslu slova, ve kterém Šostakovič komponoval svou operu, do značné míry ano. Začal jsem tedy spojovat cestu Kateřiny s cestou svobodného tvůrčího člověka, bezduchou zemí, ve které je jedno o jaký režim se jedná, neboť v extrému jsou oba totožné. Tento výklad se mi zdá nejen zcela aktuální, ale sám nabízí i možnost přímo ve výpravě poukázat či vzdát hold skladateli, který přestože složil svůj opus magnum se záměrem kultivovat společnost, byl společností nepochopen a odsouzen.

6.2 Výprava

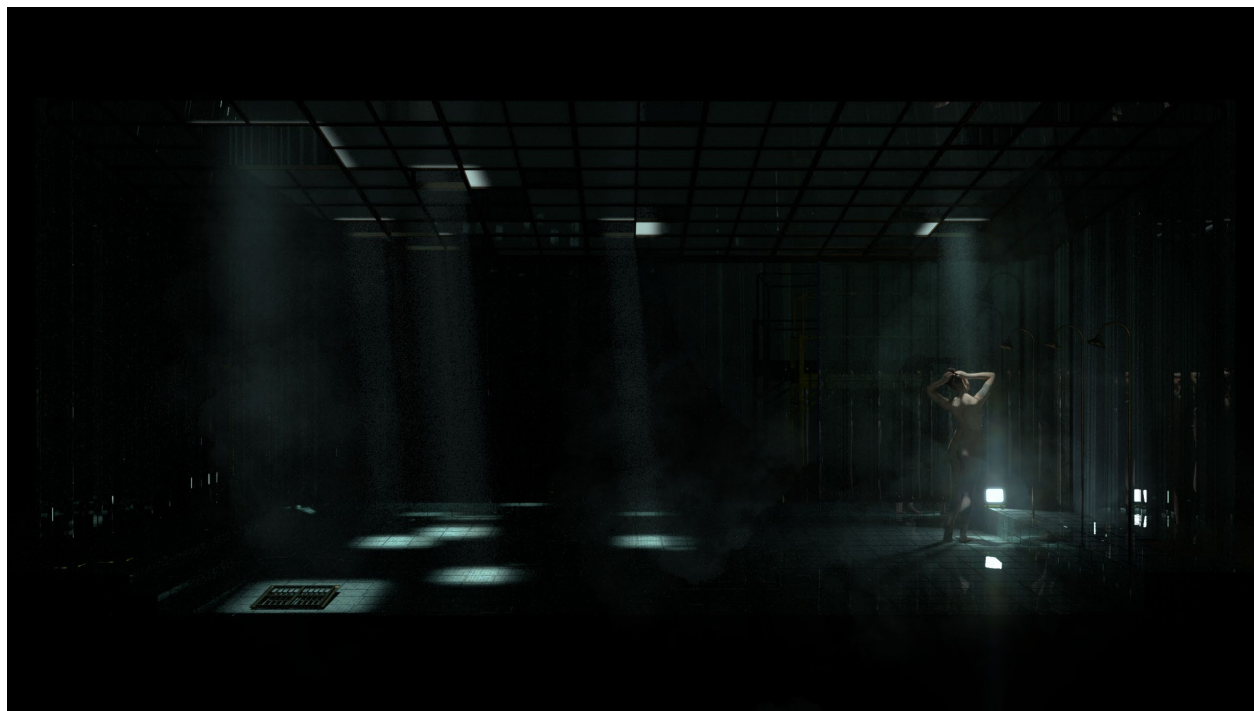
Ve svém scénickém zpracování jsem se snažil především navrhnout prostor, který bude v divákovi budit impresi Kateřinina sklíčeného nitra a zároveň bude na první pohled bytostně neosobní. Prostor, který bude dostatečně jednoduchý, aby se dal skrze akci a kostým v mžiku proměnit a nezahlcovat jeviště v momentech kdy má hrát hlavní roli hudba. Dalším z mých záměrů pak byla jistá kontinuita v obraze, dojem postupného vývoje. Příčina a důsledek. Pohyb pomyslné kamery od lidského detailu k všeobjímajícímu celku. Nakonec jsem se doufám dopracoval k řešení, ve kterém by měl vyniknout kontrast mezi jednoduchým scénickým gestem, zavalitým objemem sborů a expresivní Šostakovičovou hudbou.

První jednání, obraz první

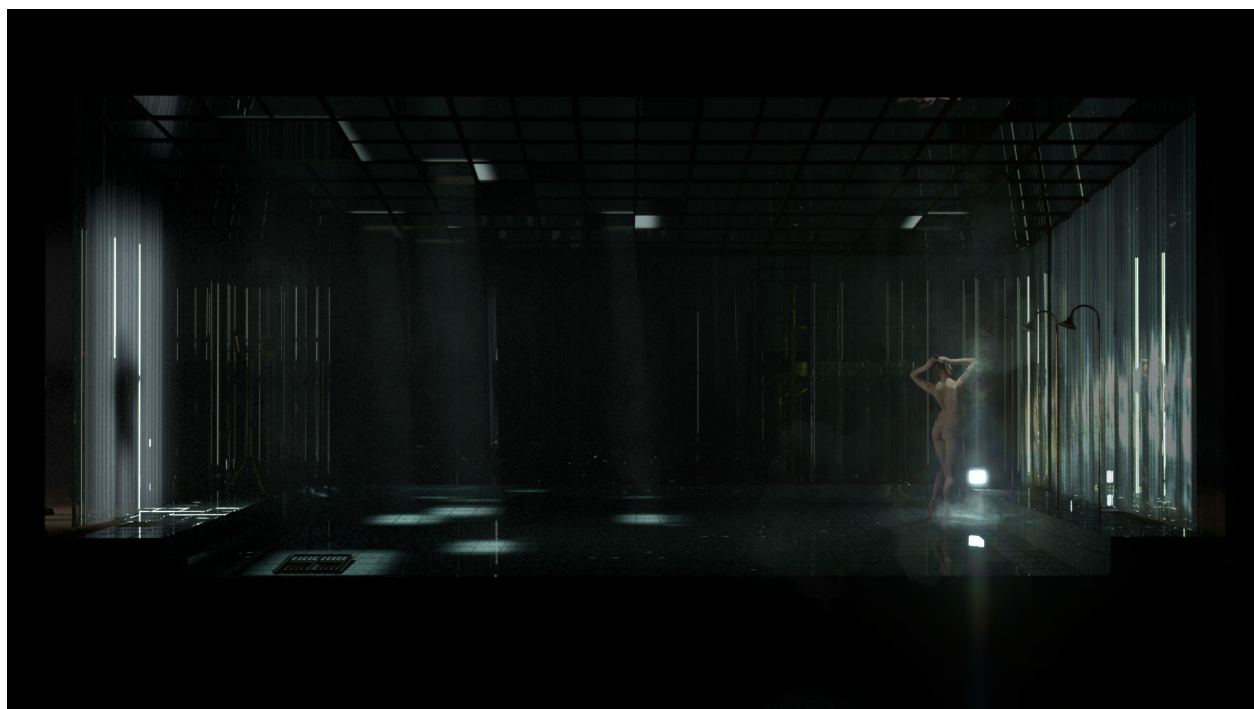
Po krátké předehře se před námi otevírá obraz, ve kterém nacházíme Kateřinu osamocenou, spílající na svůj promarněný mladý život. Scéna se odehrává anonymně, kdesi v domě, možná na dvoře. Kateřina bloudí, nemůže spát. Do nočního ticha však vpadne její tchán s náručí plnou nevybíravých urážek. Scéna pak eskaluje od příchodů sborů přes Zinověvův odjez až k mrzkému ponížení Kateřiny v závěru.

Nejen pro tuto scénu, ale i pro obrazy následující jsem hledal prostředí, které by vycházelo z prakticky možného místa na kupeckém statku, bylo veřejné a otevřené, tak aby nahradilo předepsaný dvůr a zároveň dotáhlo střety a dialogy do extrémních až absurdních situací. Prostor se skrze hru několikrát významově promění, avšak prostředí uzavřeného boxu, tvořeného vybledle modrými polykarbonátovými lamelami a chladnou dlaždicovou podlahou, je základem pro většinu scénických proměn. Tento jednoduchý půdorys v takto výrazné barvě mi dovoluje na základě jednoduchých změn, vytvořit impresi, črty celé řady prostředí a situací, avšak doslova neopustit Kateřinino metafyzické vězení až do doby kde se z něj sama „vysvobodí“

V první obraze mé interpretace se Kateřina sprchuje. Leží uzavřená v obdélníku sprch pro čeledíny. Na dohled jen pořád ten stejný rastr bleděmodrých stěn. Jako by nikdy neexistovalo nic jiného. Smývá ze sebe špínu pravděpodobně po velice krátkém pokusu o styk se Zinověvem. Do uzavřené místnosti osvětleném jen chabým zdrojem průmyslové svítliny proniká skrze rozpadající se strop jen měsíční světlo. Špína odtéká do nedalekého kanálku a Kateřina se zrcadlí ve skleněných stropních dlaždicích.



Obr. č. 5, scénický návrh, obraz první



Obr. č. 6, scénický návrh, obraz první, druhá situace

Fakt, že toto je místo její běžné denní hygieny ji řadí na úroveň služebnictva, pouhého majetku.

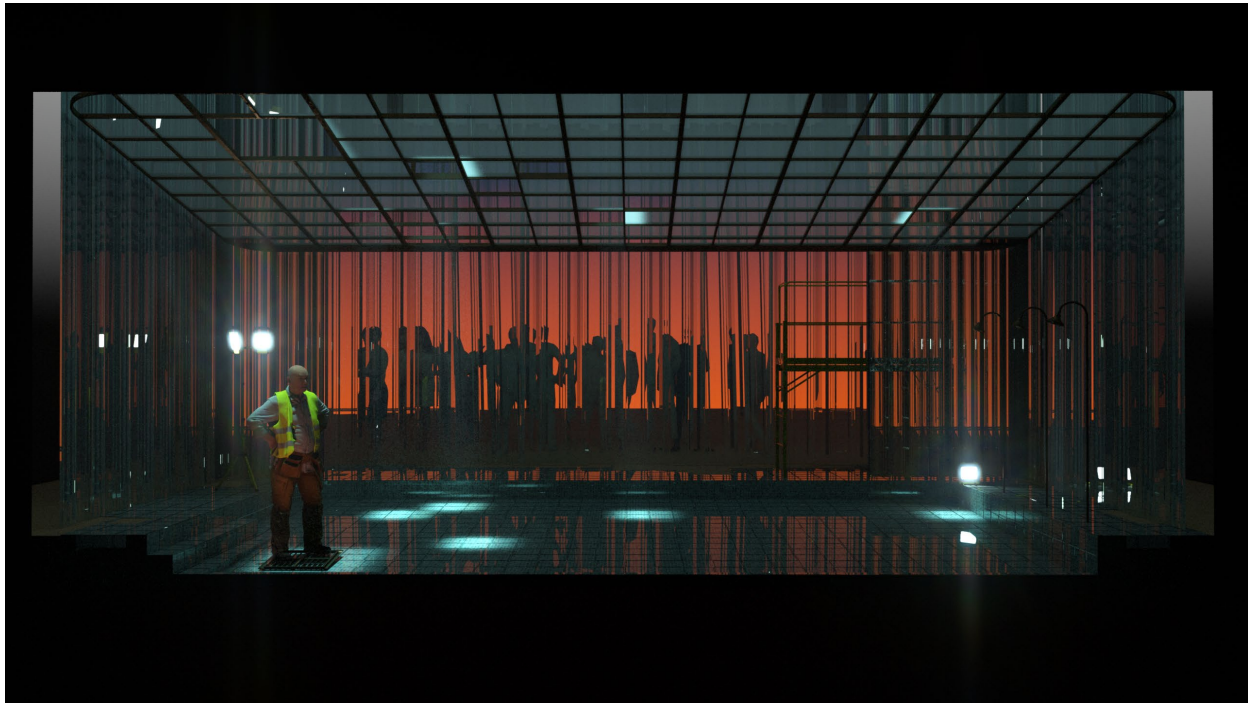
Sprchováním obecně jsem chtěl otevřít hru Kateřininou křehkostí. Uvadající růže za mřížemi. Prostor veřejných sprch jsem volil záměrně pro konotaci s vězeňskou celou, zároveň mi přišla velice sympatická představa, kdy Kateřina musí v noci ujít bosa po tmě lán cesty, aby se mohla vysprchovat, zároveň však tento okamžik neposkytuje kýženou chvíli soukromí. *Četné odrazy, odlesky a ruchy světla, zrcadlí se jak v podlaze, tak ve stropní konstrukci a lamelách po obvodu scény, jsou prvním náznakem Kateřinininy osudné vodní hladiny. Motiv hladiny, vody smívající hřích, ale také zrcadla, v němž spatřujeme sami sebe, se v mé koncepci v různých variacích několikrát opakuje, až vyvrcholí na Sibiři v hořkém finále.*

Vzápětí do prostoru vstupuje Boris vykonat svou potřebu nad kanálem a demonstruje tak absolutní ztrátu privilegia na intimitu. Kateřinu potkává téměř nahou zranitelnou, dobírá si jí, pohazuje s jejím šatstvem. O pár okamžiků později vtrhává na scénu, vysunutím zadní stěny celý sbor nádeníku a čeledínu, aby začali svůj pracovní den a rozloučili se s pánem domu, který odjíždí. Kateřina ještě nestihla ani oschnout a už se nachází v situaci kdy je zostuzena a ponížena před osazenstvem celého domu. Prostor se proměňuje na místo veřejné. Rozšířením o zadní plán se najednou dostáváme do foyer mafiánského domu, inspirovaného páchnoucími zákoutími kuchyní, toalet a garáží z noirových filmů kde se tato společnost obvykle pokoutně schází.

V tomto okamžiku začne také Šostakovičova hudba vyprávět docela jiný příběh. Tklivé temné tony s nástupem čeledínů, střídá lehce ironická sborová linka. Kompozice začíná úderným představením, avšak pak v rytmu obscénního valčíku začíná trochu pokulhávat. Budí dojem jízdy na rozvrzaném pouťovém kolotoči. V tomto momentu, kdy Šostakovič humorně glosuje utrpení dělnické třídy, která je nucena panáčkovat svým lením pánům, nacházím první situaci, ve které se pro mě stírá rozdíl mezi komentářem zlého imperialismu s komentářem soudobé Šostakovičovy společnosti. Proto jsem se obraz úderného nástupu sborů rozhodl vyjádřit lehce parodickým zobrazením dělnické třídy v socialistickém realismu. Po vzoru obrazů a plakátů šťastných matek kojících v obilných polích a zástupů spokojených dělníků jsem sbor oblékl do stylizovaných objemů těchto maleb. Poprvé kdy je spatřujeme, jak předstupují před Borise a Zinověva,

zjevují se nám ve čtvercovém výjevu zadního plánu, jako obraz spokojených poddaných, ironicky poslušných příkazům svých chlebohárců. V prvním momentu jsou součástí scény, obraz ruských lánu na stěně koupelny socialistického pohlaváře. Papírové divadlo blahobytu na pozadí budovatelské iluze. Veškeré propriety jsou jako vystřižené z malovaných divadelních kulis. Posléze sbor ožívá v celém prostoru scény. Kostým čeledínů, asepticky čistý scénický prostor a kostýmy hlavních postav se nacházejí v silné kontrastu, pomocí kterého jsem měl v úmyslu komentovat absurditu celé situace, naznačenou nejen v hudební skladbě.

Proti zrudnému objemu sboru se Kateřina nachází pořád prakticky nahá, svírající pouze uzlíček se svým promočeným šatstvem. Boris do půli těla obnažený svým postojem a tělesným vzezřením sboru zdatně sekunduje v ohrnutých tesilových kalhotách a šupácké vestě. Zinovij pak všemu z dálky přihlíží v nepadnoucím obleku někde na pomezí obchodního cestujícího a zaskočeného školáčka. Na velmi malém prostoru, který máme na to, abychom postavu Zina pochopili, jsem se snažil pracovat především z jeho siluetou. Proti obtloustlé postavě svého otce, se nezdá být ani jeho příbuzným. Útlý pobledlý student, který v jistém slova smyslu do tohoto panoptika nepatří stejně jako Kateřina. Vedle sebe a v kontrastu k ostatním působí jako přistižené malé děti.



Obr. č. 7, scénický návrh, první obraz, třetí situace



Obr. č. 8, scénický návrh, první obraz, nástup sboru



Obr. č. 9, Kateřina, první obraz



Obr. č. 10, Boris, první obraz

Obrázek druhý

Na scéně dochází k velice brutálnímu obtěžování služky Aksini tlupou upocených mužů a žen. Hudba se skrže Aksini výkřiky žene do výrazové exprese. V této situaci jsem se soustředil především na práci s obrazem sboru, jimž je celý tento výstup rámován. Po pitoreskním rozloučení se svými „majiteli“, nádeníci pod rouškou noci odkládají své ideální masky, kteréžto nosí před svými pány. Tyto skořápky se povalují jako přízraky v zadním plánu, na hrubě neopracované podleze z konstrukční překližky, za stěnou polopropustných lamel. Obnažená společnost poté vtrhává do prostoru ve svém nuzném spodním prádle a v oblacích páry dává průchod svým potlačovaným pudům na úkor nebohé služky.

Vytahují dlouhé hadice od sprch a nahou Aksinu střídavě dráždí a umlčují proudy vody. Do prostoru stoupají oblaka páry, obraz se stává nepřehledným, rozostřeným. Celá situace osciluje na pomezí drastické lázeňské kúry, večera se samovarem v sauně

a obšťřiku starého vraku v auto myčce. Pro náladu scény mi byly inspirací, jak vojenské praktiky výslechu a mučení (tzv. *waterboarding*) tak výjevy z ruských saun kdy osazenstvo jen bez ostychu relaxuje.



Obr. č. 11, scénický návrh, zneužívání služby, obraz druhý

Ze zadního plánu do situace rázně vstupuje Kateřina. Ostentativně vypíná přívod vody. Z napumpovaných, napružených hadic, kterými ještě před okamžikem nádeníci kropili a vypláceli Aksinu se rázem stávají ochablé znaky pánských přirození. Kateřina, nyní už oděna do nočního úboru, se stává paní situace. Její vzezření může vzbuzovat dojem útlé trestankyně v obyčejné noční košili, avšak v momentě jejího prvního konfliktu se Sergejem, vidíme, jak svůj oděv dokáže proměnit, tak aby použila jedinou zbraň, které se jí dostává. Svě tělo.

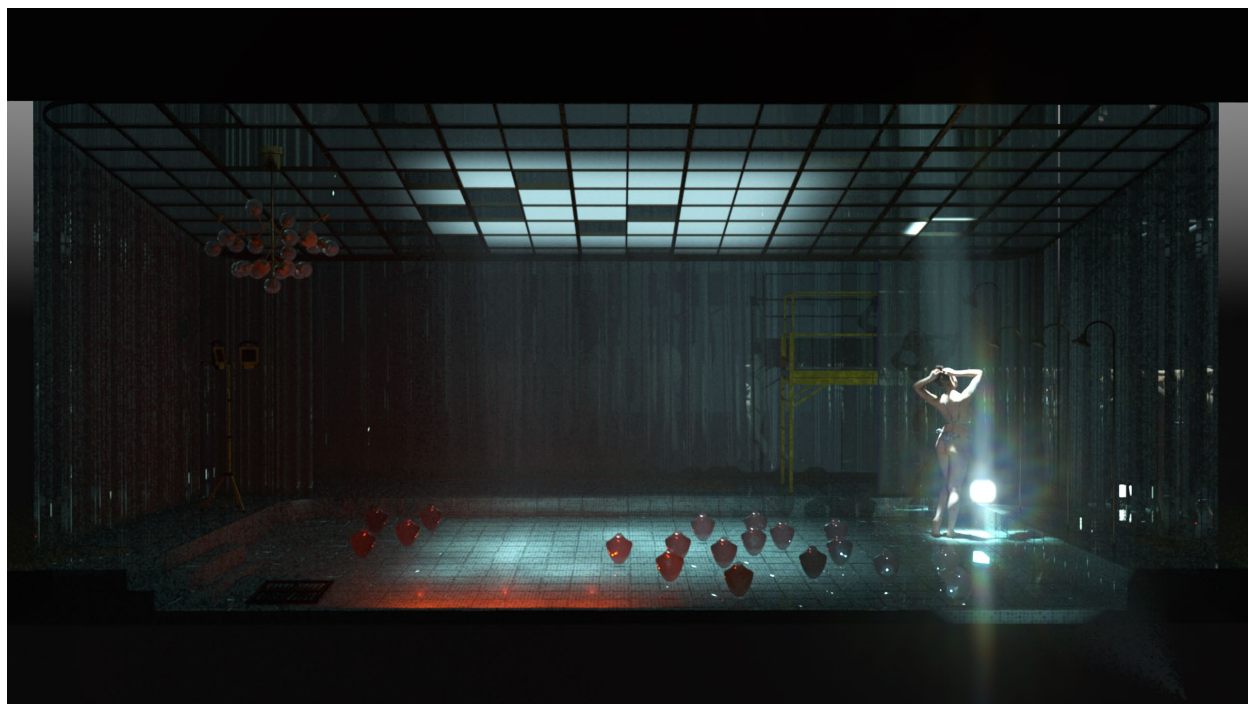
Obraz třetí

Z celku se naše optika soustředění opět přesouvá k detailu. Scéně v jejím samotném středu vévodí kočka medvěda sibiřského. Prostor je potměnlý, jeho skutečné hranice jen tušené. Místo je definováno především průsvitem přes stropní dlaždice. V pozadí planou ohýnky mužiků popíjejíc dlouho do noci. Kateřina sedí na medvědí kůži hledí vstříc ke stropu, kde pozoruje skrze mříže dlaždic noční oblohu. V jediném momentu, který sdílí sama se sebou si konečně nad plamenem suší své vlasy. Okolo ní, ve stínech na podlaze, se povaluj torza dekoltů obtěžkané šperky a svatebními dary. Obrázek jsem stavěl jako moment naprosté intimity uprostřed, stále životem tepajícího domu. Dle libreta bychom se měli nacházet v ložnici mladých manželů Izmajlových, avšak vzhledem k mé interpretaci jejich vztahu, zde není přítomná manželská postel, která by vytvářela dojem ložnice, neboť ji vnímám jako znak naplněného fungujícího manželství. Po pár tazích smyčcem do prostoru vniká Sergej. Pár chvil již Kateřinu seshora pozoroval jako exponát ve výstavní vitríně. V kompozici, přímo zrcadlil Kateřininu pózu, ležíc za stopními dlaždicemi nad mladou ženou. V tomto obraze pro mě nebylo důležité, do jakého konkrétního prostoru Sergej vniká (*ložnice*). Soustředil jsem se na vystavění situace tak aby zejména protnul Kateřinin osobní prostor. Vnikl do míst, kde si ještě nikoho nepřipustila.

Sergej přichází ke Kateřině spoře oděn, vystavuje na odiv svou mužnost. Umazaný jako od kolomazi je kontrastem k zatím čisté Kateřině. Je si jistým svým úspěchem.



Obr. č. 12, scénický návrh, obraz třetí



Obr. č. 13, scénický návrh, obraz třetí, milování

V následující situaci svádění se prostor pozvolna rozsvěcuje. Kateřina se zprvu brání. Prostor nabývá jasnějších obrysů, není úniku. Kateřina podléhá Sergejově šarmu. Atmosféra jejich prvního styku, rozhodně není romantická, jeden z dalších důvodů pro absenci manželského lože. Nepozorujeme zde žádné splynutí duší. Jedná se o impulzivní rozhodnutí, pudový animální sex, ztrátu nevinnosti ve prospěch zkušeného samce. Proto se v ostře nasvícené atmosféře opět vracíme do sprch. V až klinickém světle pozorujeme vášnivé milování hraničící se znásilněním. Její tělo se postupně barví Sergejovou upocenou špínou. Poddaná Sergejovi přichází o své panenství. Útlý proužek krve pomalu stéká do odtokového kanálku umístěného na diagonálu a jako červená stuha protíná celý prostor. Minimalistické gesto, které značí, že první i poslední krev prolitá v tomto příběhu je ta její.

Inspirací pro obrazovou črtu této situace (a nejen pro ni) mi bylo dílo amerického minimalisty Dana Flavina, který se proslavil zejména svým formováním prostoru pomocí geometrických tvarů a ostře zářících fluorescentních svítidel. Atmosféry, které pomocí těchto prostředků vytvářel, mi připadaly jako velice vhodné pro vyjádření podstaty této situace. Zejména proto, že takto jednoduché výrazové prostředky, jako jsou světlo, diagonála a kontrastní barva, nechají dobře vyniknout zlomovému významu celé situace.

Druhé jednání, obraz čtvrtý

S prvními tóny druhého jednání, se pomalu nepatrně zvedá skleněný strop upevněný v tazích, a odhaluje nám Borise na zadní platformě při své pravidelné obchůzce. Zde bylo pro mě důležité určit Borisovo místo tak, aby bylo jasné, že v jeho domě mu neproklouzne ani myš. Odhalení balkonu nad mileneckým párem, na které nečekaně Boris stojí, mu dodává jistou dávku démonického výrazu. Milenci v centru scény se stávají přistiženými.

V momentě, kdy se Kateřinin tchán chopí příležitosti ubít Sergeje k smrti, vyjíždí nahoru doposud průsvitná zadní stěna a otevírá prostor do černočerné noční tmy. V té spatřujeme sbory coby polehávající nádeníky. V mžiku se nasoukají zpět do svých perfektních skořápek úslužných pacholků a spěchají svému pánu na pomoc s týráním přistiženého Sergeje.

Opakuje se hudební motiv skřípajícího kolotoče eskalující do výkřiků podobným těm Aksininým.

Stropem do prostoru vráží průmyslový hák. Sergej je hordou socialistických matek, bábušek a nádeníku na něj zavěšen. S patřičnou dávkou entusiasmů. Scéna nyní budí atmosféru jatek. Nejvýraznějším scénickým prvkem je Sergej visící ze stropu jako poražené prase. Sbor karikatur se do něj pouští biči a železnými tyčemi. Část zadržuje Kateřinu, aby jej nebránila. Pozvolna z něj stéká krev, mění se v kus masa.

Situace drastického mučení ve vybydlených průmyslových prostorách je pro mě především opět obrazovou reminiscencí praktik organizovaného zločinu, spojovaného především s dobami vrcholného předválečného kapitalismu. Avšak zapojením realistických karikatur dobových socialistických dělníků a dělnic, jsem se pokoušel dodat tomuto obrazu humornou ambivalenci. Neboť sborové pasáže v Šostakovičově partituře svým zvukem přímo vybízejí k nadsázce a hyperbole. Nekritickou součinností, kterou sbory hlavním aktérům v jejich konání do syta dopřávají, jsem se pokusil komentovat onu skutečnost, že společnost svým počínáním také nese díl viny na Kateřinině hříchu.



Obr. č. 14, scénický návrh, obraz čtvrtý, Sergejovo mučení

Následující obraz, ve kterém se Kateřina rozhodne v obavě o Sergejův život sprovodit svého tchána ze světa, jsem chtěl opět smrštit na onu jedinou zásadní situaci, na jediné gesto. Hlavním scénickým prvkem je kovový stůl a jednoduché kovové židle. Obojí umístěné na středu scény. Strop se nachází výše zhruba o dva metry. Posunuje se v pocitově nekonečném bleděmodrém komínu. Hlavní zdroj světla opět do prostoru proniká skrze stropní konstrukci. Profily reflektorů ostře vyřezávají tvar stolu a židlí. Objem scény je oproti sníženému prostoru na začátku otevřenější. Stěny z lamel lehce prosvítají a dávají tak tušit existenci světa okolo. Avšak tato skutečnost vyvolává dojem, že vnější svět možná nahlíží na skutky toho vnitřního. Při své větší vzdušnosti tak hodovní místnost nabývá sakrálních rozměrů. Je děsivá svou symetrií. Kateřina Borise obsluhuje v rozložitých cudných šatech v barvě okolního prostoru. Naoko tak demonstruje svou konečnou prohru a poddanost. Vteřiny před Borisovou smrtí se stává obrazem jeho ideální představy o ženě. Boris k tabuli naopak přisedá neupravený zmačkaný s láhví alkoholu v ruce.

Půdorys scény a její obrazový dojem je do značné míry inspirovaný režijním stylem mnou obdivovaného režiséra Davida Finchera. Režijně se podílel kupříkladu na snímcích Sociální síť či Sedm. V mnohých momentech své tvorby buduje nepřátelskou a děsivou atmosféru právě čistými odosobněnými prostory v potlačené barevnosti na absolutně symetrickém půdorysu. Scénou večeře v této kompozici jsem se rozhodl citovat jeho dílo, a sice první sérii seriálu Dům z Karet, kde pro dialogové střety dvou rovnocenných soupeřů používá právě toto gesto.

Kateřina dokonala své dílo, Boris umírá. Z temnoty zadního jeviště se vyrojí sbor ostentativně plačících a hořekujících smutečních hostí. Přichází pop s kadidlem a obřím křížem. Borise pokládají na dlouhý plechový stůl. Výjev je rámovaný ostrým kontra světlem skrze strop. Nabývá objemu barokní malby v šerosvitu. Kateřina připravená na tuto situaci se halí černým závojem a dohrává tuto hořkou komedii až do konce. Možnou poetiku Borisova skonu však kontruje fakt, že toto všechno se děje na plechovém stole v nehostinné plastové modři prostoru, který nyní budí dojem pitevný.



Obr. č. 15, obraz čtvrtý, poslední večeře



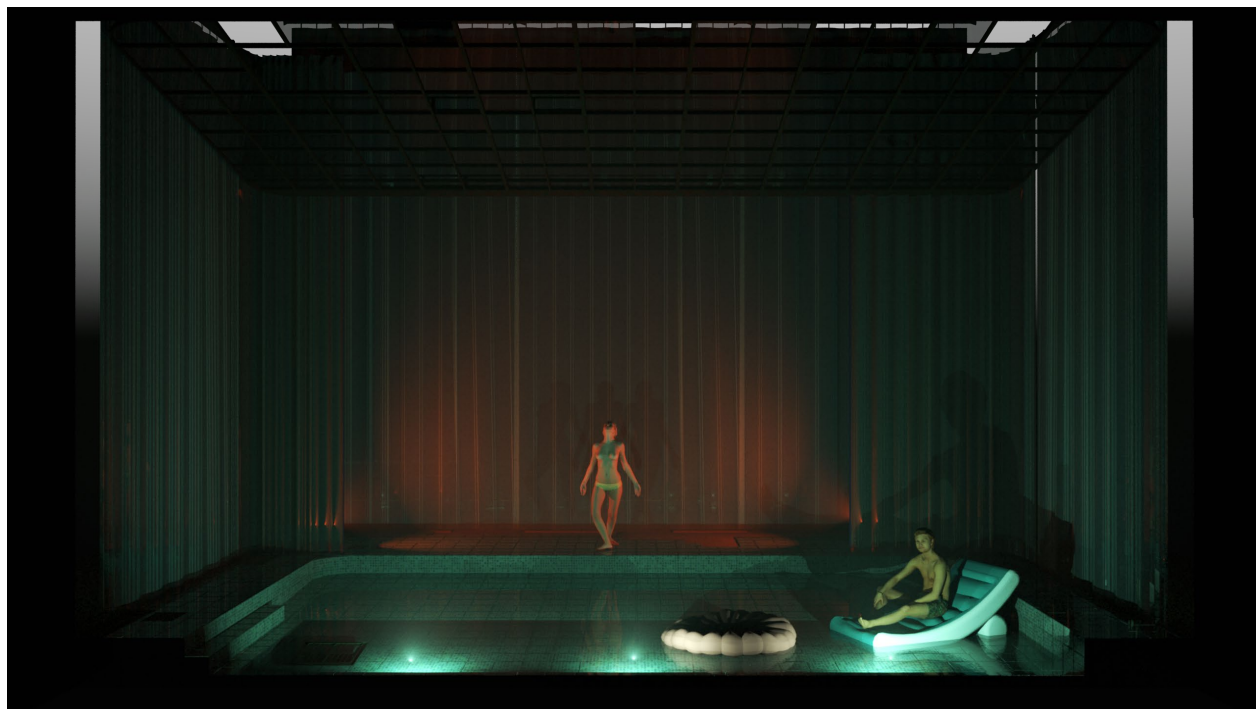
Obr. č. 16, čtvrtý obraz, Boris



Obr. č. 17, čtvrtý obraz, Kateřina

Obraz pátý

Na konci druhého jednání je Kateřina fakticky paní domu. Ponechává si šaty z minulého jednání. Prostor ji nyní náleží. Měla by se cítit svobodná, avšak není. Ztuhle stojí v doširoka rozprostřených šatech s krinolínou v prostoru holého domu, jejího a Sergejova. Sergej se povaluje v panských šatech (obleku velice blízkému tomu Zinověvovu) na lehátku. Rozpíná se, je si jistý dobrým bydlem, soustředí se sám na sebe. Sprchy zmizely, téměř vše je pryč. Vysoký holobyt je nyní nasvícen spodním světlem. Kachlová podlaha se mění v neutěšený bazén, který si vizuálně nezadá s dekadentním domácím vybavením ruské smetánky. Okolní prostor halí tma. Obraz představující Kateřininu volnost, možnost útěku z okovů je však naplněn černým svědomím. Za lehce propustnými stěnami, na zadní šikmě a v okolí celého boxu postávají ony kostýmní skořápky oddaného služebnictva. V nejasných obrysech děsí Kateřinu, kterou trápí její dosavadní činy. Milenci jsou volní jít kamkoli, avšak jsou také vůči hmotě prostoru obnažení a zranitelní. Každý jejich krok je na očích.



Obr. č. 18, scénický návrh, obraz pátý



Obr. č. 19, Zinovij



Obr. č. 20, Sergej

Do partnerské hádky o uspořádání jejich nově nabytého vztahu náhle vráží navráťivší se Zinovij. Znenadání se vynořuje z davu pospávajících čeledínů za PVC oponou a vstupuje do prostoru. V nastalé bitce mezi, plastovým vybavením domácí plovárny, Kateřina a Boris usmrcují Zina. Krvavý i komický kolotoč končí probodáním nafukovacích lehátek a kruhů s kterýchžto vytékají potůčky krve zalévající podlahu.

Kontra světlem podpořené figury strnulých kostýmních kusů se znenadání pohnou. Nepatrně. Kateřina úpěnlivě svírající Zinověovo tělo v rozpukaných krinolínových šatech nabývá dojmu, že spáchala vraždu všem na očích (*motiv paranoie typický pro postavu Shakespearovy Lady Macbeth*) ačkoli tomu tak není. S Borisem se proto urychleně snaží mrtvého zbavit.

Jejich pohled upoutá poklop kanálu v podlaze. Nastalá situace, kdy se v panice tato dvojice zoufale snaží tělo doslova nacpat do odpadní roury, může působit až

komicky. Což bylo mým záměrem. Šostakovičova expresivní hudba tuto hranu černého humoru dovoluje posouvat, avšak stále dokáže zachovat díky své naléhavosti úzkostné vyznění celé situace.

Třetí jednání, obraz šestý, sedmý a osmý

Kateřina stojí sama v zadním plánu jeviště uprostřed odhaleného prostranství. Poprvé mimo nekonečnou modř kupeckého domu. Nic zde není, jako by svět venku, po kterém tak toužila, neexistoval. Podlaha je složena s neopracovaných konstrukčních překližek. Scéna venkovního světa není dokončena. Existuje jen v nejasných obrysech. Její pohled směřuje k díře, do které vhodila svého manžela. Stále sužována výčitkami svědomí oděná jako černá vdova ve svatebním. Její kostým nabývá o další vrstvu, a sice o černý dlouhý závoj doplněný tradičním ruským kokošníkem. Její kostýmní vývoj tak směřuje od začátku, kdy byla křehkou a nevinou obětí, ve strnulý objekt, sužovaný svědomím a společenskými konvencemi. Společně se Sergejem se chystají na svůj svatební den. Sergejovi panský život očividně svědčí, ve svatebním obleku začíná jeho silueta nápadně připomínat Borise. Ze statného muže se pomalu proměňuje v pudy zmítané zvíře.



Obr. č. 21, scénický návrh, obraz šestý

Kateřinu pohání naléhavými slovy k oltáři. Sám jí utahuje poslední vrstvy opulentního svatebního šatu. V tomto okamžiku se rozsvěcí přední plán scény, ve kterém značně podnapilý muž bloudí okolo odtoku v podlaze. V momentě, kdy je mu nejbliž začne odtok, po okraj naplněný černou tekutinou pozvolna vytékat. Obrazně řečeno zapáchající Zinověvovo tělo je nalezeno. Opona, tma.

Děj se přesouvá na policejní stanici. Zde se jedná v podstatě o předepsanou komickou situaci, kdy se Šostakovič snažil poukázat na zahálčivý život a práci represivních složek v předrevolučním Rusku. Na stanici nacházíme bandu šašků popíjejících vodku, hrajících karty, kteří si myslí, že jsou prodlouženou rukou zákona. Děsivé na tom je, že jakkoli je to nepravděpodobné, tak opravdu jsou.

Tento prolog k velkému finále jsem proto smrštil do úsporného obrazu. Před staženou oponou vystoupí doslova banda šašků s forbínovou scénkou močení na oponu národního divadla. Tyto zjevení jsem se snažil interpretovat nežli jako nám známé policisty, či předrevoluční gardy, spíše jako samozvanou domobranu, dohlížečící na obecnou morálku. Bandu mrzkých vidláků, vyzbrojenou zemědělským náčiním a selským rozumem. Právě tito lidé, kteří se v poslední době začínají vynořovat ze všech možných i nemožných koutů pro mě představují opravdovou hrůzu v myšlence na to že, by mohli mít někdy reálnou moc.

Domobrana byla alarmována. Opona velkolepě vyjíždí vzhůru. Přesouváme se na svatbu. Zde se na středu scény tísní Kateřina, Sergej a svatební hosté, v nepadnoucích fracích. Na pozadí se blyští kruh ze zlatavých klasů. V prostoru stojí kouř vycházející z kadidelnice. Ortodoxní svatba by měla na první pohled působit idylickým dojmem. Ovšem již na ten druhý tomu tak není. Nevěsta je duchem nepřítomná a nevkusně oděná svatební hosté jsou spíše výsměchem dobré společnosti. I zde se jedná o pouhé povrchní divadlo, jak tomu bylo na začátku s kolchozním rozloučením pro Zina. Ustrnulá Kateřina si všímá otevřené šachty v podlaze, ze které vytéká černočerná tekutina, které pomalu pohlcuje podlahu scény. Tváří v tvář tak stojí obrazu odhalení své nedávné hříšné minulosti.

Hosté se hlasitě baví zatím co se Sergej a Kateřina zoufale pokouší o útěk. Je však už pozdě. Ze všech stran nastupuje dav ozbrojené domobrany připravený konat

„dobro“. Klestí si cestu skrze stěny z lamelů. Některé se hrouťí k zemi. Dav postupně svírá novomanžele i hosty do smyčky, ze které není úniku.



Obr. č. 22, Sergej před svatbou

Čtvrté jednání

Čtvrté jednání je po mnohých stránkách velice odlišné od předešlého děje. Místy působí jako vystřižené z docela jiné opery. Šostakovič spojuje veškeré hudební leitmotivy v jeden překvapivě harmonický celek sborového strastného spílání odsouzenců mířících do zajetí na Sibiř. Hudba je mnohem více emotivní ve svém souzvuku. Dosahuje epických výpravných výšin. Je sama o sobě plná a narativní. Proto jsem si u tohoto finálního obrazu vzal jako inspiraci práci Františka Trösterera, jehož princip zpracování Sibiřských plání prozatím vnímám jako nepřekonaný.

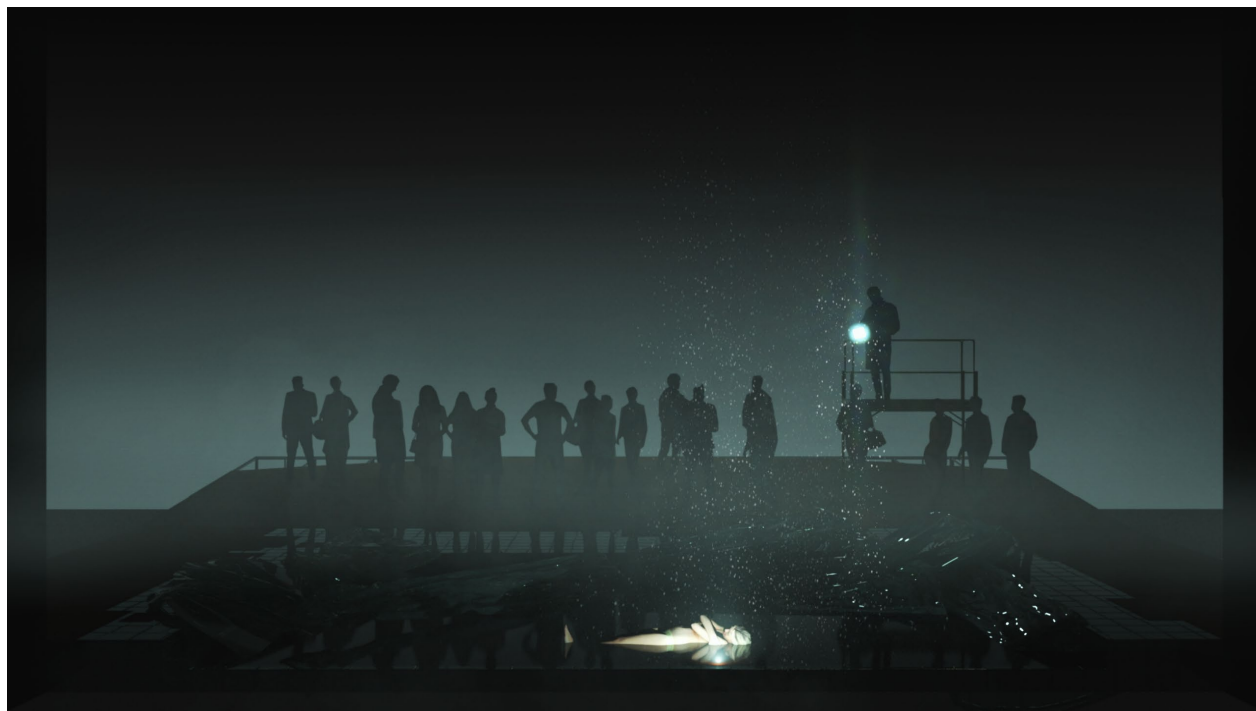
Rozhodl jsem se taktéž zcela vyprázdnit jeviště a nechat v této mrazivé prázdnotě znít hlasy trpících duší. Celý prostor mírně se zvedající šikmy působí jako jedna souvislá nikdy nekončící plocha. V popředí vidíme zhroucené lamelové závěsy jako závěje. Mezi prázdňem ční pouze kovová konstrukce lešení. Místo pro hlídku. Na povrchu se plouží sklíčené postavy převážně v siluetách. Jeviště je prosto jakékoli scénické architektury. Obraz je tak v přímém kontrastu ke stísněné vězeňské cele, ve které se nacházíme v prvních dějstvích opery. Sbor je takřka nehybný, v jeho sošnosti netušíme, zda jsou lidé ještě mezi živými.

Zde jsem si položil otázku, co za zkroušené duše se vlastně na této poslední cestě nachází? Vrahové? Lapkové? Nepřátelé režimu? V návaznosti na to, jakým spouštěčem byla opera *Lady Macbeth* v roce 1936 pro represe vůči skladatelům a umělcům v Sovětském svazu, jsem se rozhodl pojmenovat zatracence ve vyhnanství následujícím způsobem. Sboru jsem ponechal totožný kostým, který měli ve scéně svatby. Hlídači jdou tedy oděni jako domobrana a trestanci v nepadnoucích žaketech a fracích bosí pochodují po tvrdé zmrzlé zemi. Tímto gestem jsem chtěl nejen glosovat situaci tvůrčích osobností v Šostakovičově době, ale také poukázat na to že čtvrté dějství nemusí být vnímáno jen jako peklo na zemi doby, která nám je vzdálená. Skrze tyto prostředky jsem se snažil dosáhnout významu jakéhosi společenského očištění volně smýšlejících lidí, na které míří represe v mnohých dnešních režimech. Obraz promrzlých dirigentů, skladatelů a spisovatelů pro mě obecně totiž přesně pojmenovává, k jakým povahám řadím Kateřinu jakožto charakter.

Další rovina je veskrze osobním zakončením příběhu „Lady Macbeth. Když je podvedena a zrazena Sergejem, mužem, kterého bohužel doopravdy milovala, kvůli kterém byla schopna vraždy. Mnoho důvodu k životu ji nezbývá. Její kostým se skládá z pozůstatku jejích rozměrných šatů. Podvazkový pás, svatební košilka, z podvazků se odepínající punčošky a v nich její mrznoucí nohy. Odráží se na ní ztráta veškerého nejen hmotného majetku, který kdy měla. Nuzným vzezřením se tak vrací na začátek ke své útlé polonahé siluetě. Zrazená a emočně okradená se rozhodne zakončit svůj život skokem do blízké řeky, do níž strhává novou Sergejovu milenkou Sonětku.

Tuto závěrečnou situaci jsem se rozhodl řešit trochu odlišně, než to obvykle bývá zvykem. Kupříkladu Tröster nechává Kateřinu i Sonětku seskočit z mostu umístěného na diagonálu celého jeviště směrem dozadu od diváků. Životy jsou tak ukončeny jedním rychlým impulzivním gestem. Tímto mizením v zadním plánu konečný výstup řešili i mnozí další. Jedná se o efektní a úderné zakončení.

K optice, přes kterou jsem vnímal Kateřinu celou hru já, mi toto řešení však nepřipadalo dostatečně vhodné. Kateřinu tak nechávám i s druhou trestankyní nastoupit do světla prvního plánu scény. Zde se před ní odhaluje temně černá vodní plocha. Vodní plocha na místě její bývalé cely v kupeckém domě. Naplněná hříchem nejen jejím, ale všech ostatních postav, které do ní stejnou měrou přispěly. Osoba, kterou sama spatřuje v odrazu vodní hladiny je ona „Lady Macbeth“. Její rozhodnutí ukončit svůj a Sonětkin život není impulzivní. Je to logické vyústění jejího nešťastného života, pro které se sama rozhodla. Cestou k vodní hladině si zatěžká kapsy kamením, Sergejovu novou družku za žalozpěvů chóru, chladnokrevně utopí a poté sama pomalu utone. Tak jako Šostakovič zbavil obraz ženské sovětské hrdinky, potřeby počít dítě či starat se o svého muže, tak já jsem se chtěl zbavit Kateřinu impulzivní manické smrti, která mi velmi nesouzněla s jejím silným charakterem.



Obr. č. 23, scénický návrh, Sibiř

Závěr

Šostakovičova opera *Lady Macbeth z Mcenského újezdu* je dodnes milníkem v dějinách nehmotné kultury. Mnohohrstevnatý počín ve kterémžto lze po každém dalším poslechu, shlédnutí, či nastudování nacházet neustále nové barvy, témata a významy. Po stránce hudební se jedná nejen o vyvrcholení Šostakovičova raného díla, ale také významný přerod v chápání opery jako tvaru. Z historického pohledu na věc máme, co dočinění s operním kusem, který v Sovětském Svazu třicátých let, svou neotřelou názorovou i výrazovou rovinou, vyčníval natolik, že musel být na dlouhá léta umlčen.

V této práci jsem se pokusil poukázat na velice zajímavé souvislosti mezi dílem a životem mladého skladatele, který ve své rodné zemi, před svým domácím publikem vždy osciloval na hraně veřejného soudobého vkusu, a přesto se nebál ve své pravdě komponovat a sdělovat názory jemu vlastní. V důsledku jakéhosi narativního rozboru jeho díla směřujícího ke skladbě *Lady Macbeth*, jsem našel tenkou nit, které spojuje život Šostakoviče a motivy v opeře *Lady Macbeth* jako šňůra perlový náhrdelník.

Pochopení pozadí vzniku této opery, mě velice významně posunulo v přemýšlení nad scénickou koncepcí a jejím výsledným jevištním tvarem.

Nastudováním inscenační historie jsem objevil nakolik ten či onen inscenační tým přistupoval k dílu s otevřenou myslí a dokázal tak vytvořit scénický tvar právě odpovídající intelektuálním potřebám jejich soudobého diváka. Rozličné způsob, jakými se skrze nedávnou historii inscenátoři jali této opery, mě jen utvrdili v přesvědčení o její komplexnosti.

Došel jsem závěru, že základy její nadčasovosti nestojí na režimu, pod kterým byla stvořena ba ani na tématech vetkaných no libreta, ale na Šostakovičově svobodomyšlné hudební kompozici, která svou expresivní abstrakcí dovoluje tyto prvky nalézat, interpretovat a spojovat do inovativních a překvapivých celků.

Seznam obrázků

Obr. č. 1, Trösterova scénická stavba, Dům Izmajlových, SND 1935

Obr. č. 2, Původní návrh Trösterovy scény, Divadelní ústav

Obr. č. 3, fotografie z druhého jednání inscenace Davida Radoka, ND, 2000

Obr. č. 4, NDM, scéna svatby, 2018

Obr. č. 5, scénický návrh, obraz první

Obr. č. 6, scénický návrh, obraz první, druhá situace

Obr. č. 7, scénický návrh, první obraz, třetí situace

Obr. č. 8, scénický návrh, první obraz, nástup sboru

Obr. č. 9, Kateřina, první obraz

Obr. č. 10, Boris, první obraz

Obr. č. 11, scénický návrh, zneužívání služky, obraz druhý

Obr. č. 12, scénický návrh, obraz třetí

Obr. č. 13, scénický návrh, obraz třetí, milování

Obr. č. 14, scénický návrh, obraz čtvrtý, Sergejovo mučení

Obr. č. 15, scénický návrh, obraz čtvrtý, poslední večeře

Obr. č. 16, čtvrtý obraz, Boris

Obr. č. 17, čtvrtý obraz, Kateřina

Obr. č. 18, scénický návrh, obraz pátý

Obr. č. 19, Zinovij

Obr. č. 20, Sergej

Obr. č. 21, scénický návrh, obraz šestý

Obr. č. 22, Sergej před svatbou

Obr. č. 23, scénický návrh, Sibiř

Zdroje

1. ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič a M. JAKOVLEV. *O době a o sobě: 1926-1975*. Praha: Supraphon, 1987
2. MEYER, Krzysztof. *Dmitri Schostakowitch: Erfahrungen*. 2. vydání: Reclam Leipzig, Leipzig 1983.
3. ZUK, Patrick a Marina FROLOVA-WALKER. *Russian music since 1917: reappraisal and rediscovery*
4. SYMPHONY NO. 2 ("To October") (Dmitri Shostakovich). LA Phil | Home [online]. Copyright © 2021 Los Angeles Philharmonic Association. All Rights Reserved. [cit. 23.08.2021]. Dostupné z: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3940/symphony-no-2-to-october>
5. TYSHKO, Kostiantyn. *Symfonická tvorba D. D. Šostakoviče (do roku 1936)*. Brno, 2014. Diplomová práce. JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ
6. EGOROVA T. K., GANF T. A., & EGUNOVA, N. A. *Soviet film music: An historical survey*. Routledge (2013).
7. SYMPHONY NO. 3 ("The First of May") (Dmitri Shostakovich). LA Phil | Home [online]. Copyright © 2021 Los Angeles Philharmonic Association. All Rights Reserved. [cit. 24.08.2021]
8. LEVÍČKOVÁ Marie. *Dmitrij Šostakovič a jeho Antiformalističeskij rajok: Utajená opera a její nový život*. Brno, 2018. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně.
9. BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, E. (2020, 11.11.). *Šostakovičova Ruská lady Macbeth – Jedna Z Najslávnejších operných premiér V histórii snd*. Opera Slovakia. navštíveno 22. 8. 2021, dostupné z <https://operaslovakia.sk/sostakovicova-ruska-lady-macbeth-jedna-z-najslavnejsich-opernych-premier-v-historii-snd/>
10. A GARRITANO , A. L. (n.d.). *Lady Macbeth, the ill-fated queen: Exploring ...* - ku scholarworks. KU ScholarWorks. navštíveno 15. 7. 2021, dostupné z https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/18392/Garritano_ku_0099D_13845_DATA_1.pdf
11. BENJAMIN, W. *The storyteller: Tales out of loneliness*. Verso (2016)

12. Slovenská politika, roč. 16, 26.11.1935
13. Slovenský denník, roč. 18, 26.11.1935
14. Slovák, roč. 17, 26.11.1935
15. HODULÍK E. Spolupráca Viktora Šulca a Františka Trösterera v SND (1934-1937) Bakalárska diplomová práca, Masarykova univerzita v Brně, 2010
16. ŠULC, Viktor, Programový bulletin: J. B. Molière, Tartuffe. Bratislava: SND, 18.04.1936.
17. HILMERA, Jiří. František Tröster. Praha: Divadelní ústav, 1989. Režisér – Scénograf
18. ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič, Johana PEKAŘOVÁ a David RADOK. *Lady Macbeth Mcenského újezdu: (Katěrina Izmajlova) : opera o čtyřech dějstvích*. Praha: Národní divadlo, 2000
19. LADY MACBETH MCENSKÉHO ÚJEZDU | Opera | Národní divadlo moravskoslezské [online]. Copyright © Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/4645-lady-macbeth-mcenskeho-ujezdu/>
20. ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič, VOLKOV, Solomon Moisejevič,. Svědectví: paměti Dmitrije Šostakoviče Kapitola dětství a mládí, Akademie múzických umění v Praze, 2006