

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Scénografia

BAKALÁRSKA PRÁCA

**Giacomo Puccini „Tosca“ – komplexné scénografické riešenie
opery**

Ema Dulíková

Vedúca práce: Mgr. Hana Fischerová

Pridelovaný akademický titul: BcA.

Praha, máj 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

Scenography

BACHELOR'S THESIS

**Giacomo Puccini „Tosca“ - a complex scenographic solution of
the opera**

Ema Dulíková

Thesis supervisor: Mgr. Hana Fischerová

Academic title: BcA.

Prague, May 2024

P r e h l á s e n i e

Prehlasujem, že som bakalársku prácu s názvom

Giacomo Puccini „Tosca“ – komplexné scénografické riešenie opery

vypracovala samostatne pod odborným vedením vedúcej práce a s použitím iba uvedenej literatúry a prameňov a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či na získanie iného alebo rovnakého titulu. Súhlasím s tým, aby práca bola zverejnená v súlade so zákonom a vnútornými predpismi AMU.

Praha, dňa

.....

Ema Dulíková

Pod'akovanie

Chcela by som sa poďakovať vedúcim svojho ročníka: Mgr. Hane Fisherovej, MgA. Martinovi Černému, MgA. Jane Hauskrechtovej a MgA. Janovi Fričovi za trpezlivosť, cenné odborné rady a pedagogické vedenie, ktoré mi v práci na opere pomohlo posúvať sa správnym smerom a hľadať riešenia ako poskladať Toscin svet.

Abstrakt

V mojej bakalárskej práci som sa venovala opere Giacomu Pucciniho Tosca. Okrem scénografického, priestorového a kostýmového riešenia som rozoberala hudbu a prácu s emóciami divákov skrze ňu, historický kontext opery a udalosti, počas ktorých vznikala a možné inšpirácie za postavami z Toscy. Veľkú časť som venovala rozboru charakterov postáv, otázkam, odpovediam a zase otázkam za ich činmi a rozmyšľaním, ktoré boli dôležité práve v mojom výtvarnom riešení. V neposlednom som rozoberala pojmy náboženstva, viery, zodpovednosti a následkom jednania, ktoré sú kľúčovými v celom deji opery a sú neoddeliteľnou súčasťou motivácie postáv. Cieľom práce a aj celého riešenia opery nebolo dávať odpovede, ale nechať diváka alebo čitateľa, aby si sám vytvoril názor a zaujal postoj v príbehu plnom protikladov a kontrastov.

Abstract

In my bachelor thesis, I focused on Giacomo Puccini's opera Tosca. In addition to the scenographic, spatial and costume design, I discussed the music and working with the audience's emotions through it, the historical context of the opera and the events during which it was created, and the possible inspirations behind the characters from Tosca. I devoted a large part to the analysis of the characters and their inner world, questions, answers and again the questions behind their actions and thinking, which were important in my creative solution. Last but not least, I discussed the concepts of religion, faith, responsibility and the consequences of actions, which are key in the entire plot of the opera and are an integral part of the motivation of the characters. The goal of the work and the entire solution of the opera was not to give answers, but to let the viewer or reader find his own opinion and take a position in a story full of contradictions and contrasts.

Obsah

Úvod	8
1Opera.....	9
1.1Hudba Toscy	9
1.2Hudobný vývoj v príbehu opery	10
2Puccini.....	13
2.1Detstvo a hudobné začiatky.....	13
2.2Hudobná kariéra.....	14
3Tosca žila?.....	17
3.1Historické predlohy a kontext postáv.....	17
3.1.1Tosca.....	18
3.1.2Scarpia	19
3.1.3Cavaradossi.....	20
3.1.4Angelotti.....	21
4Charakter Scarpia a Toscy.....	22
4.1Tosca	22
4.2Scarpia.....	24
5Náboženstvo a viera	26
5.1Zodpovednosť	26
5.2Cirkev.....	28
5.3Spravodlivosť	29
5.4Dobro a zlo, vina a trest.....	31
6Výtvarné riešenie opery	36
6.1Inšpirácia.....	37
6.2Kostýmy	39
6.3Scénografické riešenie	43
Záver	48
Zoznam použitých zdrojov	49

1 Úvod

Opera Giacomo Pucciniho Tosca, ktorá bola témou mojej bakalárskej a proces jej riešenia ma zaujali a fascinovali od začiatku. Spôsob, akým môžeme postaviť svet pre dej plný emócií, bolesti a rozporov, ako položiť skrz obrazy otázky a ako sa hrať s pojmom viery a nechávať jej význam vyčítať z konania postáv, kostýmov a scénografie, bol pre mňa zásadný a smerodajný v praktickej časti. V tej teoretickej som rozoberala hudbu, prácu s emóciami diváka a rozprávanie príbehu medzi riadkami libreta skrze ňu. Venovala som sa v krátkosti životu Giacomo Pucciniho a historickému kontextu vzniku opery, no zároveň aj reálnym udalostiam, osobám a odkazom, ktoré sú v opere a v knižnej predlohe Sardua spomenuté a ktoré slúžili ako čiastočná inšpirácie charakterov niektorých postáv. V nasledujúcich kapitolách nájdeme rozbor Toscy a Scarpia ako ústredných postáv, protipólov, ktorých dynamika je hýbateľom celej opery. Ich charaktery a drobné odtiene čiernej a bielej sú pre mňa fascinujúce a v celom výtvarnom riešení som sa snažila klásť na nich dôraz, vyzdvihnúť určitú nejednoznačnosť, kontrasty a rozpory v nich. Venovala som sa aj pojmom náboženstva a viery, dobra a zla, hriechu a odpustenia, zodpovednosti a trestu, ktoré sú v opere kľúčovými prvkami a ich chápanie, veľmi subjektívne je neoddeliteľnou súčasťou motivácie postáv a výsledného riešenia scénografie. V poslednej časti popisujem postup práce môjho scénografického, priestorového a kostýmového riešenia, ich prepojenie práve s vyššie spomenutými pojmi a to, ako sa psychológia postáv odráža vo výtvarnej stránke opery.

2 Opera

Opera je formou umenia, ktorá v sebe synteticky spája dramatickú a inštrumentálnu zložku s čiastočne spievaným textom, libretom. Jej počiatky môžeme datovať koncom 16. storočia v Taliansku a súviseli s dielom Jacopa Periho (*Dafne*, 1597) a Francesca Cavalliho (*Le nozze di Teti e di Peleo*, 1639) a v priebehu storočí sa stala neoddeliteľnou súčasťou západnej klasickej umeleckej tradície.¹

Pozostáva z viacerých dimenzií: ľudského hlasu, orchestrálnej hudby, literárneho diela -libreta, výtvarného umenia (scéna, kostýmy a masky), drámy a herectva a príležitostne tanca. Výnimočná svojimi predpokladmi je odlišná od obvyčajnej orchestrálnej hudby. Integrálnym stavebným kameňom je pocit. Melódia by nemala byť len melódiou, ale interpretáciou emócií.²

Opera, štruktúrovaná do scén a aktov obsahuje árie pre jedného alebo viac operných spevákov a spieva sa v nej príbeh libreta, textu určeného práve na operné zhudobnenie, ktorý je interpretovaný formou árii alebo recitatívov. Pod pojmom ária chápeme vokálne sólo, sústredené na emócie a vnútorné prežívanie postavy viac ako na jej činy a recitatív je spievaný alebo polospievaný dialóg medzi áriami alebo zbormi. V opere sa kladie dôraz na správnu deklamáciu slov, prirodzenú, no nie nutne súvisiacu s rytmom a gradáciou hudby, niekedy dokonca protichodnú. Text by mal byť zrozumiteľný a hudobný podklad jednoduchý, no výrazový.³

2.1 Hudba Toscy

Hudba Toscy je pôsobivým a grandióznym odrazom doby, v ktorej vznikala. Puccini neskladal len hudbu, neskladal operu, ale s až prekvapivo rozprávačským talentom vytváral hudobné motívy, ktoré prehovárajú samy za seba, s dramatickým rytmom a obratmi. Nie sú to len emócie, kontext, z hudby opery môžeme vyčítať v malých detailoch, nuansách a náznakoch spomienky, myšlienky nikdy nevyslovené nahlas, odkazy na minulosť a predpovede budúcnosti. Akoby sme každým momentom s hudbou spomínali a zároveň sa pozerali vpred. A pri tom prežívali, so stupňovaním leitmotívov postáv popretkávaných dohromady prežívali drámu a rozklad sna a hodnôt.

¹ PRISPIEVATELIA WIKIPEDIE. *Opera [online]*. Wikipédia: Otvorená encyklopédia, Online.

Dátum poslednej revízie 2024-03-25 Dostupné:

<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Opera&oldid=23767918>

[citované 31. 03. 2024]

² KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. Online. Manitoba Opera portal.

2010. Dostupné: <https://mbopera.ca/wp-content/uploads/2018/10/Tosca-Study-Guide-Oct.-6.-2010.pdf>

[citované 2024-03-31]. s.6

³ Taktiež, s.6

Bolo pre mňa pozoruhodné počúvať a čítať o hudbe Toscy a tak ako v charakteroch a celom príbehu balansujeme medzi rozpoltenosťou postáv a nejasnými hranicami dobra, zla a určitej protichodnosti jednania, rovnako je to aj v opere. Vypovedá v dvoch rovinách, v rovine slov a v rovine hudby, pričom ich dôležitosť a schopnosť vyvolať polemiku o pravde vytvára dramatický kontrast, ktorý podčiarkuje dej nezastaviteľne smerujúci k tragédii. Akoby hudba v niektorých situáciách spochybňovala úprimnosť jednania postáv a ich slová, odhaľovala ich zámery, predpovedala a doplňovala nevyslovené, v náznakoch poodhalila ich vnútorný svet skrytý za prúd slov a nútila nás klásť si otázku: Je to naozaj tak?

Puccini v celej opere pracuje s leitmotívmi a to nielen postáv, ale aj činov, predmetov a miest, no zároveň vychádza z autentických situácií a reálií. Zvuky kostolných zvonov reprodukovujú zvony rímskych kostolov a Baziliky sv. Petra, sprievod kardinálov je snahou o vyobrazenie a hudbu naozajstného sprievodu, pieseň pastiera v treťom dejstve je v miestnom rímskom nárečí a s ľudovým nápevom.⁴

2.2 Hudobný vývoj v príbehu opery

Na začiatku opery počujeme hravý a veselý tón konverzácie medzi zborom a kostolníkom, aj prvá Cavaradossiho ária *Recondita armonia* je okrem intenzívneho a emotívneho spevu maliara doplnená o prerušovanie odľahčujúcou kontra melódiou kostolníka.

Atmosféra sa mení príchodom Scarpiu a jeho hlbokým a mrazivým motívom. Puccini hudbou zdôrazňuje každé Scarpiove slovo, umocňuje ním dojem jeho sily a nadradenosti, podčiarkuje rytmus jeho kroku, gest a každým ďalším okamihom tým zvyšuje jeho autoritu. Hudbou sa snaží Puccini nahnať strach, rozšíriť obavy a desivý pocit, že pred Scarpiom neujdete. Tón sa zmierni, no úplne nevymizne, ani keď sa objaví v kostole Tosca. Akoby však Scarpia ubral na svojej hrôzostrašnosti. Alebo ju len veľmi prefíkane skryl?

Všetky grandiózne a veľkolepé árie a melódie sú však veľmi jemne vybalansované neskutočne intímnyimi, súkromnými momentmi, pri ktorých zatajujeme dych a snažíme sa tváriť, že tam nie sme. Akoby sme nechceli poukaziť ten krehký okamih medzi dvoma ľuďmi, milencami, pretože s každým ďalším taktom začíname tušiť pomalú skazu. Puccini v ich spoločných áriách používa dlhé, až láskavé frázy, pomalé a intenzívne nápevy, vo veľkom kontraste s veľmi ráznymi a energickými áriami s inými postavami. Spisovateľ Burton Fisher prišiel s termínom *pornofónia*, aby opísal Pucciniho ľúbostnú hudbu v Tosce a nemýlil sa. Ária Toscy a

⁴ KOLEKTÍV AUTOROV. Tosca: Study Guide 2010/11 Season. Online. Manitoba Opera portal. 2010. s. 27. Dostupné: <https://mbopera.ca/wp-content/uploads/2018/10/Tosca-Study-Guide-Oct.-6.-2010.pdf> [citované 2024-03-31]

Cavaradossiho je prerušená rúznym motívom Angelottiho úteku a každému je jasné, že sa stalo niečo, čo zmení životy postáv na javisku.⁵

V scéne *Te Deum*, ktorá je hudobným vyvrcholením prvého dejstva môžeme spomínaný vnútorný rozpor, disonanciu počuť priam ukázkovo. Scéna odohrávajúca sa na posvätnom mieste, so silným náboženským hudobným motívom, zborom a údermi kostolných zvonov a prehliadkou cirkevných hodností je protikladom voči slovám árie Scarpia, ktorý spieva, aby mu Tosca dala zabudnúť na Boha. Táto situácia v sebe nesie trpkú iróniu až výsmech, človek s pokrivenými úmyslami spieva zabalený do trblietavej nádherly situácie, ktorá by mala zosobňovať dobro. Práve *Te Deum*, starostlivo vybrané Puccinim je príkladom použitia skutočnej liturgickej melódie. Latinský hymnus, v minulosti obľúbený medzi obyčajným ľudom postupom času nadobudol slávnostný až veľkolepý charakter oslavnej piesne, často skladateľmi využívaney na oslavu víťazstva a vďaky Bohu.⁶

Uzatvorenie I. dejstva je tak okrem veľkolepej nádherly a snahy na autentických zvukoch postaveného vyvrcholenia aj ukázkou rozpoltenosti jednania, slova, hudby a emócií. Akoby sme mohli cítiť protichodné a miestami trpké zakončenie jedného časového úseku, ktorý sa už nikdy nevráti. Akoby sme sa chceli rozlúčiť. A to všetko s veľkou nádherou.

V druhom dejstve, začínajúcom melodickými tónmi vnímame postupné narastanie Scarpiovej energie, rúznosť, z ktorej ide strach. Vypočúvanie maliara v pracovni, v čisto profánom interiéri je na niekoľkých miestach prerušované hudobným motívom pripomínajúcim vodu v studni, skladateľ nám možno odkrýva I, o čom Cavaradossi premýšľa, aj keď to odmieta prezradiť. Toscin spev v diaľke v nás vzbudzuje bolesť, s trpkou príchuťou vyhrážky, emočného nátlaku, hudba súznie s činmi na javisku. Keď sa objaví v pracovni, jej spev je plný zúfalstva, preskakuje medzi tichými výčitkami, počujeme, že skrýva, zatajuje, bezradne bojuje, preskakuje medzi tlmenými prehovormi k sebe a emotívnymi pasážami vygradovanými Scarpiom.

V treťom dejstve cítime najmä predtuchu. Razantný motív väzenia, prerušovaní veselými štebotom vtákov a potom dramatickým leitmotívom Toscy a Cavaradossiho, ktorý vyburcuje emócie pred napätou a boľavou áriou. Pri nej si Cavaradossi uvedomuje, že poslednýkrát dýcha. Poslednýkrát vidí. Poslednýkrát spomína a poslednýkrát žije. Melódie pripomínajú tichý plač, zúfalstvo, pretkané výkrikmi túžby po živote a Tosce. Po jej príchode sa melódia nadýchne, srdcervúco naťahuje ešte tóny k životu a snom, najprv vystreľuje, potom sa preklápa do pomalých a ťahaných vyznaní. Smutné a podlomené tóny sa prechádzajú do

⁵ MARTINUCCI, S. *Loving Tosca*. Online. Cincinnati Opera. 2016. Nestránkované. Dostupné: <https://www.cincinnatiopera.org/tosca-essay> [citované 2024-03-31].

⁶ KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. s.28.

dlhých pasáži pripomínajúcich zúfalé vzlyky. V predposlednej árii počujem predtuchu. Pomalú zlovestnú predtuchu, naplnenú krátkymi utlmenými tónmi dychových nástrojov. Keď zavrieme oči, vidíme a cítime kroky strážnikov za múrom nášho väzenia. Zlomené tóny, pomalý nárek plný obáv, polotichý krik, prerušený ohlušujúcou stupňujúcou sa paľbou a leitmotívom Toscy. Zakončené výkrikom hrôzy, chaosu, zhonu, bolesti, bytosti dotlačenej na úplný okraj, počujeme človeka v na úplnej hranici existencie, v zápase o seba samého.

Zvuky zvonov a veľkolepá nádhera liturgických piesní, intímne árie milencov a ich zúfalý spev preťatý presnými a rásnymi tónmi Scarpiu a popravy-hudba Toscy je o kontrastoch, vnútorných a vonkajších.

3 Puccini

3.1 Detstvo a hudobné začiatky

O Puccinim môžeme hovoriť ako o hudobnom géniovi, ktorý po smrti Giuseppe Verdiho v roku 1901 zaujal prázdne miesto na čele svetovej opery.

Giacomo Puccini sa narodil v roku 1858 v Lucce do rodiny, kde vyrástlo už päť generácií hudobníkov. Nebol zázračným dieťaťom ako Verdi, ale neuveriteľne šikovným a nadaným chlapcom, pokladaným za problémového a s matkou vidiacou jeho talent, ktorej silná vôľa mu pomohla až na milánske konzervatórium. Mal šťastie na svojho hlavného učiteľa, skladateľa Amilcareho Ponchielliho, presláveného najmä operou *La Gioconda*, ktorý mu pomohol s rozhadzovaním prvých sietí kontaktov. Práve tu sa stretol aj so svojim prvým libretistom Ferdinandom Fontanom.^{7,8}

Fontana bol postavou, stojacou za libretom k Pucciniho úspešnej prvej opere, jednoaktovke *Le Villi*, uvedenej v La Scala. Premiéra bola taká úspešná, že Ricordi na ňu kúpil práva a operu nechal v decembri v Turíne vyrobiť v dvojaktovej verzii. Po prvom výstrele však prišlo sklamanie, ich druhá spolupráca pre La Scalu, *Edgar*, objednaný znova Riccordim bola prepadákom a umelci spolu prerušili kontakty.⁹

Ricordi dal mladému skladateľovi ešte šancu. Puccini však odmietol opätovne spolupracovať s Fontanom, ktorého vinil z predchádzajúcich neúspechov. Jeho ďalšia opera, *Manon Lescaut* mala byť dielom, ktoré mu už „žiadny idiotský libretista“ nepokazí. Libreto si napísal sám, a to po problémoch so spoluprácou so štyrmi libretistami a zdĺhavom procese, pri ktorom takmer prišiel o podporu vydavateľstva. Premiéra, ktorá sa odohrala 1. februára 1894 v Teatro Regio v Turíne bola úspešná a vrátila Pucciniho späť do hry. Bola zároveň výživným zdrojom najmä pre psychologicky orientovaných kritikov, ktorí v nej hľadali náznaky Pucciniho histórie, výchovy ženou a jeho vzťahov.¹⁰

⁷ PRISPIEVATELIA WIKIPÉDIE. *Giacomo Puccini [online]*. Wikipédia: Otvorená encyklopédia, Online. Dátum poslednej revízie: 2024-03-10. Dostupné: https://cs.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini [citované 31. 03. 2024]

⁸ KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. s.12

⁹ PRISPIEVATELIA WIKIPÉDIE. *Giacomo Puccini [online]*. Wikipédia: Otvorená encyklopédia.

¹⁰ Tamtiež

Skladateľ sa spojil s libretistami Luigim Illicou a Giuseppem Giacousou, partnermi, s ktorými vytvoril umelecké trio, jedno z najúspešnejších v dejinách talianskej opery. Illica mal v tomto triu rozvrhnúť scenár na akty a scény a postaviť dialógy, vytvoriť dramatickú štruktúru, Giacosa potom prózu prebásnil na verše a Puccini ich zhudobnil. Po úspechu *Manon Lescaut* prišla ponuka skomponovať hudbu na už hotové libreto *Scènes de la vie de Bohème* a opera *Bohéma*, s premiérou v Turíne v roku 1896 sa stala medzinárodným hitom. Bola zároveň závodom o priazeň divákov a čas so skladateľom Ruggierom Leoncavallem, skladajúcim svoju vlastnú operu s rovnakým námetom. Puccini ho vyhral na plnej čiare, jeho dielo prežilo storočia a je úspešné dodnes. A hoci sa vzniesla kritika na prílišnú sentimentálnosť a melodramatickosť opery, u publika je aj teraz obľúbená svojou autentickosťou, prístupnosťou postáv a jednoduchou možnosťou sa s nimi stotožniť. Od tohto momentu už nebolo nič, čo by Puccinimu stálo v ceste a mohol si dovoliť diktovať vlastné podmienky práce.¹¹

3.2 Hudobná kariéra

Victorien Sardou, autor predlohy libreta Toscy bol nielen dramatikom a spisovateľom, ale aj zanieteným historikom, ktorý dbal na historicky presné detaily svojich hier a ich faktografické pozadie. Dlhodobo spolupracoval s vtedajšou hviezdou Sarah Bernhardtovou, pre ktorú napísal niekoľko postáv priamo na mieru, jednou z nich je aj hlavná hrdinka v hre *Tosca*, dokonale pasujúca temperamentnej a energickej Bernhardtovej.¹² Puccini navštívil predstavenie Toscy niekoľkokrát, po prvý raz v roku 1889 a bol fascinovaný dlhými scénami a emocionálnymi obrazmi. Po zhliadnutí predstavenia v roku 1889 písal svojmu vydavateľovi Giuliovi Ricordimu: „*V tejto Tosce vidím operu, ktorú potrebujem, bez prehnaných proporcií, bez komplikovanej výpravy a ani to nebude vyžadovať zvyčajnú premrštenú dávku hudby.*“¹³

Po komplikovaných a dlhých vyjednávaniach skladateľa, vydavateľa a dramatika, ktorý uprednostňoval zhudobnenie francúzskym umelcom, získal Ricordi pre Pucciniho práva. Nasledovali peripetie so skladateľovým odstúpením od zmluvy, novým zhudobnením od Alberta Franchettiho, ktoré vyvrcholili tým, že Franchetti sa práce vzdáva a Puccini získal Toscu v roku 1895 späť.¹⁴

¹¹ KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. s. 13,14

¹² KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. s.17

¹³ MARTINUCCI, S. *Loving Tosca*. Online. Dostupné:

<https://www.cincinnatiopera.org/tosca-essay> Pôvodný text: “I see in this *Tosca* the opera I need, with no overblown proportions, no elaborate spectacle; nor will it call for the usual excessive amount of music.”

¹⁴ PRISPIEVATELIA WIKIPEDIE. *Tosca [online]*. Wikipédia: Otvorená encyklopédia, Online. Dátum poslednej revízie 2024-01-31. Dostupné: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tosca> [citované 31. 03. 2024]

Potom však nasledovali nezhody vo vnútri umeleckého tria. Libretisti museli dej dramaticky zjednodušiť, vyradiť množstvo postáv a adaptovať francúzsku drámu na taliansku operu. Opakovane sa ale dostávali do sporu s Puccinim, Giacosa dokonca niekoľkokrát hrozil, že s prácou na librete skončí. Zaujímavosťou je verzia libreta, ktorá sa našla až v roku 2000 a obsahovala úplne odlišný koniec, Tosca neumiera, ale zošalie od žiaľu s mŕtvym maliarom v náručí. S týmto však nesúhlasil ani Sardou, ani Puccini a nakoniec v roku 1898 bola na stole finálna verzia, ktorú s menšími úpravami poznáme dnes. Puccini totiž operu okresal ešte viac a podľa Jana Phillips-Matze, svojho životopisca „*orezal Tosku až na kosť a zanechal iba tri silné postavy zavreté vo vydýchanom vzduchu; násilná, hutno sa odvíjajúca melódia, kde zostal len malý priestor pre lyriku*“.¹⁵

Opera Tosca mala premiéru v roku 1900 v Ríme, presne sto rokov po tom, ako sa na rovnakom mieste odohráva dej tohto diela a v čase talianskych politických a sociálnych nepokojov. A aj napriek kritike popisujúcej operu ako príliš prekomponovanú a povrchnú melódia sa stala divácky atraktívnou a znamenala ďalšie víťazstvo a úspech pre Pucciniho, ktorý sa týmto počínom dostáva na vrchol svetovej opery.¹⁶

Prijatie kritikou v ďalších európskych metropolách sa tiež líšilo, zatiaľ čo v Londýne o ňom písali ako o „*majstroví v umení naliehavého výrazu a úžasnou zručnosťou a trvalou silou*“ v Paríži mu vyčítali prílišnú agresiu, násilie a absenciu súdržnosti a štýlu, v Nemecku ju dokonca prehlásili za „*notorický gýč najhoršieho druhu, urážku inteligencie a umeleckú zlátaninu*“. Ďalšou výčitkou bol krvavý námet a postavenie Pucciniho opier v neskoršej talianskej extrémistickej politike Mussoliniho režimu. Aj napriek týmto slovám sa Puccinimu podarilo niečo, čo len málokomu pred ním-vytvoriť divácky populárnu operu a dosiahnuť dokonalú katarziu hudbou.¹⁷

Práve pri príležitosti londýnskej premiéry Toscy Puccini videl ďalšiu hru, ktorá ho uchvátila a síce nerozumel dobre anglicky, očarila ho dramatickými situáciami a videl v nej veľký operný potenciál. Jednalo sa o Madame Butterfly, jednoaktovku od Davida Belasca. Počas príprav na túto operu sa skladateľ ponoril hlboko do orientálnej hudby a autentických japonských zvukov, využívajúc to, čo mu šlo aj dovedy najlepšie - hlboké dramaticko-hudobné prepojenia v príbehu a rozprávačský talent formou melódií. Vytvoril dielo, plné neznesiteľnej drámy a aj keď

¹⁵ PRISPIEVATELIA WIKIPEDIE. *Tosca [online]*. Wikipedie: Otvorená encyklopédie, Online.

¹⁶ Tamtiež, Wikipedia.

¹⁷ Tamtiež, Wikipedia.

premiéra v roku 1904 v La Scala dopadla fiaskom, po niekoľkých úpravách z nej vzniklo majstrovské dielo považované za jednu z najobľúbenejších opier všetkých čias.¹⁸

Operami Turandot a Madame Butterfly len potvrdil jedinečnosť svojho štýlu, eklektizmus, spájajúci taliansky, európsky a zahraničný štýl s priam hmatateľnými emóciami vyburcovanými do extrémov, kompenzovaný jemnými a intímnymi melódiami znásobujúcimi pocit ohňostroju a katarzie z hlavných motívov.

Po nich prišlo zvoľnenie, nasledovali dramatické udalosti v jeho súkromnom živote, ťažké zranenie. V roku 1912 umiera jeho priateľ a vydavateľ Ricordi. Giacomo Puccini ešte skladá niekoľko jednoaktoviek a operetu. V ďalších rokoch mu bola diagnostikovaná rakovina, ktorá sa neustále zhoršuje a takmer zamedzuje v práci na opere Turandot. Nikdy ju nedokončil, v roku 1924 umiera.¹⁹

¹⁸ KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. s.14

¹⁹ KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. s.15

4 Tosca žila?

Pri počúvaní opery a sledovaní deja vyvstáva jedna otázka, čo všetko je skutočné? Ako môžu byť postavy a ich osudy tak ľudské, keď sa nikdy nestali?

V tejto súvislosti je dobré si uvedomiť, že niektoré postavy a udalosti boli naozaj zakotvené v histórii alebo im historické súvislosti a kontext slúžili ako pevný odrazový mostík, od ktorého sa autor pôvodného námetu libreta, dramatik a politický satirik Victorien Sardou pri písaní odpichoval. Sardouva hra s hlbokým politickým a historickým presahom je zložená z piatich dejstiev plných historických udalostí a rozvinutých postáv.

4.1 Historické predlohy a kontext postáv

V čase, v ktorom sa opera odohráva je v Európe všadeprítomný pocit nadchádzajúcej zmeny usporiadania, stupňujúce sa politické nepokoje otriasajú spoločnosťou v snahe radikálne presadiť ideály slobody, reformy a demokraciu. Je to zvláštny paradox, zobrazený aj v príbehu Toscy, bigotnosť, dogmatizmus a ľpenie na hodnotách starého sveta v ostrom kontraste s prudkou snahou o slobodu, aj za cenu krvavej revolúcie. Osvietenstvo oslavujúce ľudskú slobodu, práva a boj proti skostnatej autokracii a monarchii s ideálmi v pokrok ľudstva a odstránenie sociálnej nespravodlivosti. Na druhej strane európske monarchie, ktorým bola pripisovaná vina za útlak spoločnosti a Napoleon symbolizujúci zmenu svojou prudkou výbojnou politikou. Do tohto politicko-historického kontextu je zasadený príbeh hlavnej hrdinky, na pomedzí medzi skutočnými udalosťami a politikou a znásobený dramatickým osudom postáv.²⁰

V samotnom Ríme dochádza ku konfliktom medzi prívržencami dvoch politických a ideologických skupín - rojalistami a republikánmi, smerujúcimi k občianskej vojne. Republikáni, upínajúci sa na myšlienky Napoleona a oslavujúci myšlienky francúzskej revolúcie, slobody, rovnosti a bratstva proti rojalistom, stojacim za zachovaním európskych monarchií a ich inštitúcií, odsudzujúcim ideály demokracie ako zradu štátu a panovníka. Na území Talianska tak môžeme v malom pozorovať vyextrahovaný a zjednodušený historický a politický vývoj Európy- rojalistov, rozdrobené mestské štáty na čele s bohatými rodmi, rozmáhajúcu sa demokraciu a protesty, túžbu po nezávislosti, snahu o zachovanie monarchie, silný pápežský

²⁰ BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online. *The Opera Quarterly*. 1993. s.1. Dostupné: <https://academic.oup.com/oq/article-abstract/10/2/67/1513805?redirectedFrom=fulltext> [citované 2024-03-31]

štát a cirkev. Sardouve dielo obsahuje veľké množstvo narážok na reálne historické udalosti a osobnosti od bitky pri Marengu, cez Napoleona až po Katarínu Neapolskú.²¹

Vplyv a význam náboženstva a cirkvi je v opere do oči bijúci. Aj keď je Puccini považovaný za skeptika v tomto smere, všetky tradície, okázalosti a narážky v opere značia dobré znalosti kresťanských reálií. Tosca je presiaknutá náboženstvom, jeho odtlačky sa vinú cez postavy, miesta, rekvizity, činy, árie. Dramatickým impulzom, ktorý spôsobuje následný výbuch emócií nie je ani vášeň, ani emócie, ale kontrasty podčiarknuté silnými náboženskými obrazmi. Skutočné politické reálie v rozpore s autorovým príbehom. Zbožnosť v protiklade s krutosťou a chamtivosťou, tiché a posvätné miesto ako protipól situácii, ktoré sa tam odohrávajú.²²

4.1.1 Tosca

Tosca bola sirotou vychovávanou benediktínmi vo Verone. Kláštorový organista ju učil hudbe a o jej speve sa veľmi skoro začalo hovoriť ako o výnimočnom a nadpozemskom. Skladateľ Cimarosa ju pri jednej takejto príležitosti počul spievať počas omše a mladé dievča chcel získať pre operu. No kláštor a mnísi sa jej nechceli vzdať, odmietali ju pustiť do "hriešneho" sveta. Nasledoval spor, ktorý sa dostal až do Vatikánu. Jej spev však tak zapôsobil na pápeža, že ju prepustil z kláštora so slovami: „Získaš všetky srdcia, tak ako si dobyla moje. Každý, kto, ťa bude počuť, bude dojatý. To je tiež spôsob, ako slúžiť Bohu.“²³

Odkazy na jej zbožnosť vidíme vo všetkých jej činoch, ako sa prichádza zahalená modliť, z odmietnutých bozkov Cavaradossiho pri soche Márie, z krucifixu a sviečok v Scarpiovom sídle a z posledného výkriku plného viery v Boha. Aj druhé dejstvo, v čisto svetskom prostredí pracovne končí náboženským obrazom a vytvorením oltára okolo mŕtveho Scarpia. Pred svojím odchodom k Mariovi jej kroky vo dverách zastaví práve viera, ktorá je v nej tak hlboko zakorenená, že nedokáže svoj čin nechať len tak. Tretie dejstvo plné vyznaní lásky ale tiež končí slovami, v ktorých sa Tosca vracia s nádejou späť k Bohu.

Bolo však niečo z Toscy ako postavy skutočné? Predloha Florie Toscy býva často spojená s talianskou sopranistkou Angelicou Catalani, ktorá sa narodila v Benátkach a vyrastala v kláštore, kde sa rozvíjala v speve a hudbe. Nečakaná udalosť, smrť hlavnej speváčky počas

²¹ BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. S.12. Online.

²² BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. S.14. Online.

²³ KOLEKTÍV AUTOROV. *Tosca: Study Guide 2010/11 Season*. s.27 . Pôvodný text: „You will soften all hearts as you have softened mine. You will make people shed gentle tears, and that is also a way of praying to God.“

miestnych osláv ju však vytiahla na svetlo sveta. Po dlhých diskusiách mladá Angelica odchádza z kláštora a stáva sa známou, no aj napriek svojej sláve a úspechu zostáva zbožná a neodvracia sa od svojej výchovy. No okrem dobrej povesti bola rovnako ako Floria Tosca známa svojou žiarlivosťou. „*La Catalani mala silný hlas, ale jej žiarlivosť mala rovnakú hlasitosť ako jej hlas.*” Počas revolučných rokov existujú záznamy o jej vystúpeniach v Ríme v Teatro Argentina. Bola práve ona našou Toscou? S nadpozemským hlasom, silnou vierou, ešte silnejšou žiarlivosťou a zbožňovaná publikom? ²⁴

Sardou sám priznával, že nájsť meno pre svoju hrdinku bol problém. Tosca sa najčastejšie spája so svätou Toscou a Veronou a Floria odkazuje pravdepodobne na kvety, so zvláštnym paradoxom, keďže Tosca je až príliš podobné slovu „*tosc*“, čo v niektorých talianskych dialektoch znamená toxické a nebezpečné.²⁵

4.1.2 Scarpia

Ak bola skutočná Tosca, ako to bolo so Scarpom? Postavy Sardou sú fiktívne, ale často mávali základ v niekoľkých reálnych ľuďoch. Scarpia je výnimočný prípad, pretože divák má pri ňom pocit, že jeho charakter prerastá dosky divadla. V pôvodnom námete je postava Scarpia opísaná Cavaradossim ako „bigotný satyr, ktorý používa zbožnosť, aby skryl svoju slobodu a chťič a aby uplatnil svoj lascivný talent, pôsobí ako spovedník aj obesenec.“²⁶ Bolo teda možné, aby niekto taký naozaj existoval? Historické pramene odkazujú na baróna Gherarda Curci, prezývaného Sciarpa. Anagram mien je až podozrivý. Historické zdroje hovoria o jeho zvykoch navonok prehnanych gest náboženskej oddanosti, ale aj blízkych kontaktoch s Gaetanom Mammocom a Micheleom Pezzom, mimochodom spomenutých v Sardouvej hre a považovaných za jedných z najkrutejších a zákerných osobností svojej doby a prostredia. Sciarpa, ktorý nakoniec obrátil kabát a pridal sa k Jozefovi Bonapartemu, Napoleonovmu bratovi však nie je jediným zdrojom a kľúčom k postave Pucciniho a Sardouovho Scarpia. Krstné meno Scarpia, Vitellio pravdepodobne súvisí s rímskym cisárom Vitelliom, presláveným krutosťou a mučením.²⁷

²⁴ BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online. s.9.

Pôvodný text: „*La Catalani had a potent voice, but her jealousy had the same volume as her voice.*“

²⁵ BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online. s. 10.

²⁶ BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online. s. 2. Pôvodný text: „*Bigoted satyr who uses devoutness to hide his libertine lust and, to implement his lascivious talent, acts as both confessor and hang-* man.“

²⁷ Tamtiež, s.2.

„Mal chuť hrubo urážať väznených a ich rodiny a niekedy pozmenil súdne konanie, aby dokázal nepreukázateľný zločin.“ a „Pod vedením takého človeka sa dá uhádnuť, akým spôsobom boli väznení.“

Atmosféra strachu, neustáleho prenasledovania mala pravdepodobne tiež korene v realite a mohla ovplyvniť Pucciniho pri tvorbe opery. Jeho starý otec Domenico Puccini sa v revolučných rokoch na prelome 18. a 19. storočia nachádzal v Ríme a opisoval to vo svojich listoch: „Tu sme teda v tej najodpornejšej anarchii, pričom všetci sú v smrteľnom nebezpečenstve, najmä my, úbohí cudzinci, ktorých, ak počujú inak hovoriť, okamžite nazvú „Jakobín“. Písal o fingovaných procesoch a výpovediach, ktoré sa nesmeli opierať o dôkazy a neznesiteľnom nátlaku na zatknutých občanov.²⁸

4.1.3 Cavaradossi

Maliar Cavaradossi je v Sarduvom diele potomkom starej rímskej rodiny, žijúci v Paríži počas Veľkej francúzskej revolúcie a neskôr študoval u Jacquesa-Louisa Davida, dvorného maliara Revolúcie. Podľa príbehu sa presťahoval do Ríma, najmä kvôli Tosce, predtým ako mesto skončilo v rukách Bourbonovcov. V jeho správaní tiež badať rozpor, aj keď je zástanca revolúcie, všetci to o ňom vedia, pracuje na maľbách v kostole sv. Andrea ako uzmierenie s pápežskými úradmi. Jeho osud končí tragicky popravou.²⁹

Meno maliara Cavaradossiho je zase často odkazované na Caravaggia, kvôli profesii, niektoré zdroje ho spájajú zase s menom neapolského admirála Caracciola popraveného za profrancúzske aktivity, na najväčšiu spojitosť má s janovským rodom Caravadossi. ktorého členovia boli aktívny počas talianskych vojen za nezávislosť v 19. storočí.³⁰

Za najväčšiu inšpiráciu sa ale považujú dve historické postavy, rovnako s binacionálnym pôvodom. Joseph Chinarda a Guiseppe Ceracchi, umelci, s prepojením na Davida a silným politickým prorevolučným názorom. Chinard, republikán ešte pred svojím odchodom do Francúzska vytvoril dve súsošia ako pocty myšlienke revolúcie, neskôr bol za svoju aktivitu

²⁸ BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online. s.5. Pôvodný text: "Here we are then in the most detestable anarchy, with everyone in mortal danger, especially we poor foreigners, who, if heard speaking differently, are immediately called "Jacobin" and given a shotgun "pill" in the chest—not themost pleasant medicine in the world."

²⁹ In Sardou: Tosca

³⁰ MANITOBA OPERA. *Tosca Study Guide 2010/2011 Season*. s. 24

zatknutý, obvinený z bezbožnosti a uväznený v 'Castel Sant'Angelo. Vďaka vplyvu svojej matky sa však dostal znovu na Slobodu a podarilo sa mu odísť z Ríma.³¹

Cerachcio bol opačný prípad, vyrastajúci v rímskom intelektuálnom elitnom prostredí sa po návšteve Paríža začal utiekať k demokratickým princípom a hodnotám. Bol jedným z najbližších poradcov Napoleona, ktorý bol nadšený najmä „čistotou jeho vlastenectva a spravodlivosťou jeho názorov.“ Keď sa však Napoleon od slobody odvrátil a začal smerovať k diktatúre, pokúsil sa ho s vierou vo vyššie ideály zavraždiť. Bolo osudové, že ako miesto svojho atentátu si vybral operu. Neúspešný pokus sa ale skončil popravou.³²

4.1.4 Angelotti

Postava Cesara Angelottiho je možné prepojiť s odkazom na rímskeho politika Liboria Angelucciho, konzula neskoršej Rímskej republiky. Angelotti v Sardouvej knihe je však oveľa vrstevnatejšia a zložitejšia postava, ako sa zdá z opery. Pôvodne je občanom Neapola, milencom Lady Hamilton a na konci drámy pácha samovraždu, aby sa vyhol zajatiu, no jeho mŕtvolu Scarpia kvôli svojej povesti necháva zavesiť na šibenicu.³³ Podobnosť môžeme nájsť s osudom lekára Liberia Angelucciho, konzula Rímskej republiky, ktorý bol za svoje väzby na Francúzsko zatknutý a uväznený v tiež Castel Sant'Angelo. Bol v úzkom kontakte s intelektuálnymi kruhmi zaujímavými sa o myšlienky demokracie. V máji 1794 bol prepustený po pokuse o samovraždu.³⁴

³¹ BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online.s. 13

³² BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online. s.14

³³ In Sardou: Tosca

³⁴ MANITOBA OPERA. *Tosca Study Guide 2010/2011 Season*. s.25

5 Charakter Scarpia a Toscy

5.1 Tosca

Tosca je príbeh ženy odohrávajúci sa počas jedného dňa pripomína svojou jednotou času, miesta a deja príbehy antických hrdiniek, v ktorých sledujeme postupný vývoj, prerod charakteru postavy vplyvom nezadržateľných udalostí a následkov. Určitá fatálnosť a dramatickosť, boj proti celému svetu, proti osudu, proti moci s úprimným odhodlaným, s myšlienkou na vyššie dobro a vierou v spravodlivosť a pravé morálne hodnoty. Antické postavy, silné ženské osobnosti proti svetskej moci a s náboženským ideálom konajú, pretože veria a vedia, že moc bohov a skutky v ich prospech sú dôležitejšie stoja sú v miernom rozpore s Toscou a jej postupným triezvením, precítaním zo sna, drastickým nárazom do reality pokryteckého sveta, kde sa úprimná láska a viera stráca, nestíha v zamotaných mocenských hrách.

Tosca je ako príklad nekonvenčnej mladej zbožnej ženy, existujúcej v mojom svete náznakov a odkazov odzrkadľujúcich jej vnútorný vývoj a boj.

V pôvodnej hre Sardua ju vychovávali benediktínski mnísi a od detstva jej bolo vštepované silné náboženské presvedčenie. Na začiatku opery je jej viera úprimná, v určitých ohľadoch naivná a trochu svojská. Náboženstvo a svoj vzťah s Bohom prežíva, v niektorých momentoch veľmi autenticky a intímne, no zároveň obratne kľučkuje medzi niektorými pravidlami cirkvi. Každý jej krok, každé jej gesto, slovo a rozhodnutie však na začiatku opery nevychádza zo snahy predčiť vieru láskou, ale z úprimného presvedčenia, že jej činy sú správne. Koniec koncov, s podobným presvedčením koná celý čas, len osoba a city k nej, ktoré zachraňuje sa menia. Na začiatku sledujeme Toscu, ako prináša v celej svojej nablýskanej nádhere opernej divy kvety k soche Márii a rozpráva sa s ňou, ako by bola živou postavou v jej svete. Vzhliada k nej. Nielen ako k náboženskej modle, ale ako k ideálu ženy, ako k svojej vlastnej dive. V opere som pracovala s myšlienkou, že Tosca v tomto začiatočnom momente v sebe nosí kúsok povrchnosti sveta, keď Máriu berie ako svoj idol, niekoho, na koho sa chce a snaží podobať bez ohľadu na to, že Toscin výklad jednoduchosti, striedmosti a pokory sa prudko bije s potrebou pozornosti, obdivu divákov a dramatickosti jej činov. V jej náboženských aktoch je ale vidieť ovplyvnenie dogmami, zaužívanými zvykmi v prežívaní cirkevných obradov, mierny náboženský diktát a aj keď sú jej činy a vzťah s Bohom úprimný (vidíme to napríklad na familiárnom oslovení-signor-ako keby bol živou osobou po jej boku, s ktorou sa takto neformálne baví často) pozorujeme jej činy, rokmi zažité zvyklosti, ktoré robí len aby sa v nepovedalo a ani nerozmýšľa nad ich podstatou a významom.

Jej návštevy kostola chápem v dvojakom význame, ako úprimný zvyk a odčinenie hriechu. Akoby si chcela ospravedlniť svedomie, odčiniť niečo, čo ale sama neľutuje, ale tuší, že z pohľadu spoločnosti a cirkvi to je nesprávne, aj keď je to najúprimnejšia vec a cit, ktorý v opere vidíme. S každými ďalšími kvetmi, sviečkou, modlitbou a požehnaním len lepí záplaty na mieste výčitiek z intímneho vzťahu s Cavaradossim. Aj keď v historickom období opery bola cirkev silno previazaná s politikou, politika nie je niečo, čo by Toscu výraznejšie zaujímalo. Zaplietla sa do nej z lásky a náhodou. Keď pomáhala Cavaradossimu, možno si ani neuvedomovala vážnosť a dopady svojich činov, trochu naivne zatvárala oči pred faktom, že pomáha s útekom dôležitého politického väzňa. Ale zatvárala si oči alebo tento fakt vo svojej občasnej naivite ani nezaregistrovala? Uvedomila si to, až keď sa jej dôsledky tohto činu začali sypať na hlavu a rozbíjať starostlivo vybudovaný krásny svet?

V druhom dejstve sledujeme postupný rozklad Tosciných náboženských ideálov, kedy slepú a oddanú vieru v cirkev a jej authority postupne nabúravajú skutky jej predstaviteľov, ktorí uprednostňujú pred spravodlivosťou a niekedy miernou zhovievavosťou s odvolávaním sa na city, paradoxne práve subjektívne motívy moci a túžob. V momente Cavaradossiho zatknutia je to práve kostolník, ktorý zaprie ľudskosť a sympatie a nemá problém predať slobodu človeka. A potom ďalej spokojne utierať prach zo sôch svätých.

V okamihu, keď Tosca prichádza do Scarpiovej pracovne vie, že žiadne čestný rozhovor sa konať nebude a jedinou jeho motiváciou je moc a ona sama. Prečo? Prečo Scarpiovi nestačí Toscano a Cavaradossiho utrpenie, ale potrebuje jeho smrť? Nekáže náhodou kresťanská viera lásku k blížnemu? Alebo toto ustupuje do tieňa zlatých monštrancií, opulentných barokových oltárov, bohatstva a politiky? Ak by sme uvažovali nad tým, že Scarpiovi ide iba o racionálny a spravodlivý trest pre zradcu, nemučil by Cavaradossiho tak, aby ho Tosca počula. Vedel, že ju to zlomí.

Celé druhé dejstvo je jedna veľká hra na mačku a myš. Tosca, v hystérii, ale nie hysterická, len krajne zúfalá z rozpadávajúceho sa sna stojí pred dilemou. Má sa poddať Scarpiovi a veriť, že Cavaradossiho vyslobodí? Čo by spravil správny kresťan? Možno kvôli zachovaniu určitej "cudnosti a čistoty" uprednostnil stratu človeka? Ale Tosca nie je správny kresťan...alebo je? Znova sa tu dostávame k jej vlastnému, subjektívnemu výkladu toho, ako chápe náboženstvo. Lásku a príťažlivosť, ktorú cíti ku Cavaradossimu berie ako emóciu, cit, vášeň, niečo príšerne ľudské, nie ako niečo, čoho by sa ľudia kvôli striktnnej viere mali vzdať. Pre toto súhlasí. S vidinou krásnych zajtrajškov.

No v momente, kedy k nej Scarpia pristupuje sa v nej zobudí až animálny pud sebazáchovy, posledné (alebo predposledné) vzopätie-bojuj alebo uteč. Nedovolí Scarpiovi pošliapať ešte viac jej boľavé uvedomenie, že Boh nedopustí utrpenie. Tu sa začína posledná fáza a vrchol jej vývoja, kedy sa v okamihu rozhodne pre kresťansky neodpustiteľný hriech, vraždu.

V pôvodnej verzii Tosca rozkladá okolo Scarpia sviečky...že by to bol podobný vzorec ako na začiatku? Akoby chcela týmto rituálom odčiniť jeho smrť.

Jej prerod, osud teda vrcholí dvoma neodpušiteľnými činmi - zabíja a zabíja sama seba. Dvoma smrteľnými hriechmi pre katolíka ako je Tosca. Vražda Scarpia, ktorá podľa mňa znovu pripomína odkaz na staroantické vzoprenie hrdiniek proti tyranovi a chytenie osudu do vlastných rúk, je len prvým kúskom rozpadajúcej sa budúcnosti.

Jej samovražda nie je pre mňa hysterickým činom, ale snahou o zachovanie posledných kúskov ľudskej dôstojnosti. Pácha ju dobrovoľne, riskuje, že sa stane v očiach Boha nenapraviteľným hriešnikom. Na tom však vidíme, ako sa zmenil jej vzťah s ním a celé chápanie viery. Ako sa posunula od náboženských zvykov a dogiem, úkony, rituálov a slov, ktoré dávno stratili zmysel a pokánia vo vyblýskanej nádhere zlatých kostolov. Prežívanie viery sa u nej stáva viac nuansovým, nie je striktným náboženským výkladom cirkvi a jej predstavy o dobre a zle. Keď sa sklamala vo všetkých svetských inštitúciách a náboženských inštanciách a pevné základy, ktoré nikdy nespochybňovala sa zrútili, nezostáva jej nič iné, iba dokončiť svoju cestu. Vidíme, ako si formuje vlastný vzťah s Bohom, vlastný výklad viery, vlastné názory na to, čo je dobré a zlé a keď máme na konci pred očami ženu, ktorá stratila všetko, o čo bojovala a kvôli čomu bola ochotná prekročiť svoje zábrany a spraviť nepredstaviteľnú vec, zabiť, nepozerala sa na zlomenú bytosť, ale na človeka, v pološialenstve smútku a hnevu, ktorý ukončuje svoj život na zachovanie ľudskej dôstojnosti. V poslednej vete árie: „*Scarpia, stretneme sa pred Bohom*” sa neodráža sklamanie z viery, ale z ľudí v nej a mocenských hier, ktoré ju tu reprezentujú. Otázku, ktorú si pokladala v druhom dejstve, prečo by Boh dovolil, aby dobrý a zbožný človek trpel si tu svojim činom zodpovedá. Stále však verí, v Boha, v spravodlivosť, v to, že sa takto stane svedkom Scarpioveho pykania. Dobrovoľne a tým najsurejším a najcivilnejším spôsobom, sediaci na svojom vlastnom oltári, v dokonalej a krásnej ikone, ako Madona držiaca Ježiša, ktorá ale už neverí v zmŕtvychvstanie si vkladá do úst revolver a stláča spúšť s vierou, že Boh ešte je.

To, že samotná postava je v hre speváčkou a herečkou prináša ďalšiu vrstvu možností pretvárania. Kedy Tosca prežíva udalosti naozaj? Čo z toho je jej autentickým činom vybičovaných emócií a čo dramatickým výkonom, ktorý si ale nenašiel svojich divákov? V jej povolání je fikcia a pretváranie, maska a hra kľúčová. Môžeme teda potom Tosce veriť jej presvedčenie a činy?

5.2 Scarpia

Hlavné postavy, Tosca a Scarpia, v niečom protipóly, v niečom sa dopĺňajú, sú vo svojom prežívaní viery a náboženskej identite opakmi. Zatiaľ čo ona je oddaná a jej náboženské názory sú autentické, Scarpia vieru používa účelovo a pragmaticky, na získavanie moci a žien.

Scarpia ako šéf tajnej polície a reprezentant pápežskej autority je v prvom rade pokrytec. Ak sme sa u Toscy bavili o jemných nuansách pretvárania a hry, u Scarpia ide o pokrytectvo, ktoré nemá obdobu a zanecháva za sebou ďalekosiahle následky. Symbolizuje vtedajšiu taliansku represívnu reakčnú politiku. V jeho charaktere sa mieša žiadostivosť, falošná viera, drsnosť a určitá hrubosť zabalená do elegantného čierneho obleku. Nie je hulvát, je to stelesnenie sofistického zla, slizkého, inteligentného a o to hrozivejšie. S ľuďmi operuje ako so svojimi figúrkami, svoje činy ospravedlňuje vyššou mocou a Bohom. Ospravedlňuje si ich tak aj on sám? Verí ešte vôbec v niečo? V určitých pasážach opery môže mať totiž divák pocit, že vidí trochu ľudskosti, malú prasklinu v škrupine, kedy sa na jednu vetu zlomí. A je zrazu človekom. Pokrytectvo, ktorým oplýva je však vyvážené a nie je prvoplánové, v určitej rozpoltenosti medzi bigotnosťou, upnutosťou a lascívnou agresiou. Jeho postava a jej správanie sú pretkané narážkami na náboženstvo, o to hrozivejšie potom jeho chladné a cieľavedomé skutky sú. Puccini dokonca celý Scarpiov leitmotív skomponoval na štruktúre sakrálnej hudby, v opere sa opakuje až dvadsaťsedem krát. V momente, keď sa pred koncom prvého dejstva zhromažďujú ľudia na omši, zbor na čele so Scarpiom používa úmyselne nesprávnu, brunátnu a ošúchanú latinčinu, ktorá má podčiarkovať jeho skazenosť. Postava Scarpia je pre mňa v niečom fascinujúca - uhladený, elegantný, chladne hrozivý, rafinovaný, no pod povrchom sa mieša bigotnosť, sadista a kat v jednom s nálepkou zbožného človeka. Vždy som rozmýšľala či jeho narážky, vyzdvihovanie a odkazy na biblické obrazy sú náhodné, či sú maskovaním jeho hriechov alebo sú len posmešným úškrnom mocného človeka. V jeho správaní je určitá, až náboženská rituálnosť, formálna zdvorilosť, ktorá sa nevytráca ani v súkromnom a sexuálnom živote, len naberá iný rozmer. Vysvetlila som si ho ako človeka, osobnosť, ktorý za zatvorenými dverami všetky svoje charakterové črty násobí. Jeho pracovňa je bizarná zbierka trofejí, žien, svätých, fetišov, ktoré sú úlovkom a stále korisťou, ani mŕtve, no nikdy neboli živé, miesto pripravené na obrad. Každé jeho gesto je pompézne a dramatické, vyžíva sa v bohorovnosti a beztretnosti. V súkromí totiž je bohom, kňazom a katom zároveň. Nestará sa o náklonnosť ani lásku Toscy, ktorá dokáže iba milovať a nenávidieť. „*Silné dobývanie je preňho dôležitejšie než vychutnať si mäkké odovzdanie*“. Rafinovane a premyslene využíva svoje postavenie a všetky jeho činy sú zákerným bodnutím pod pás-spôsob, akým na začiatku opery prijme Toscu žiarliť, ako si ju omotáva okolo prstu rečami o zbožných ženách v kostole a narážkami na Máriu Magdalénu, aby hneď na to pomocou vejára podkopal jej neochvejný

cit, akým spôsobom mučí Cavaradossiho aj Toscu zároveň, ako prezradí Toscine zlyhanie práve vo chvíli, kedy to má maliar možnosť počuť. A nakoniec ako napriek svojim sľubom zabije Cavaradossiho aj po svojej vlastnej smrti. A Toscu s ním. Scarpia, ktorý chce zabudnúť na Boha, ale iba na chvíľu, kým sa zase nestane predĺženou rukou pápežskej moci je komplexnou postavou despotického prenasledovateľa ovládaného vášňou, s mocou zákonov rukách a v čiernom habite. A ešte sa pri tom s úškrnom prežehná.

6 Náboženstvo a viera

Morálna dilema náboženstva a viery, dobra a zla je linka, ktorá sprevádza osudy postáv celou operou. Zaujímalo ma, ako rozlišovať a v jemných nuansách porovnávať, kde sú hranice. Pokiaľ sú inštitúcie a dogmy, pravidlá a zaužívané rituály oporou človeku tápajúceho vo viere, v čom sa mení ich pohľad, ak si prechádza vnútorným zneistením a pádom, ako reagujú, ak tieto pochybnosti vysloví nahlas, čo v prípade, že človek zhreší, čo v prípade, že človek zhreší tak, že je to neodpušiteľné? Kde je tá hranica, kde sa to zlomí? Kde sa hovorí ešte o cirkvi a kde o viere? Čo je dobro a zlo? A existuje niečo medzi tým? Čím definujeme náboženstvo a čím vieru? Ako sa z vnútorného prežívania stane sieť inštitúcií a pravidiel a aké má postavenie v dnešnom svete? A kde v tom všetkom má ešte svoje mieste človek?

Tieto otázky som sa snažila formulovať aj pri svojom výtvarnom riešení. Určitá nejednoznačnosť a predsa jasnosť priestoru. Odkrývanie jeho vrstiev a postupné spochybňovanie pohľadu. Viacvýznamovosť náboženských artefaktov v ňom a hra s ich symbolikou a konotáciami. Aby veci, materiály a predmety, ktoré sú na prvý pohľad „sväté“ svätými neboli. Čomu uveríme?

6.1 Zodpovednosť

V Tosce je pod povrchom citeľný fenomén trestu, beztrestnosti, morálnej odplaty a odpustenia, prevzatia zodpovednosti za svoje činy. Za skutky, dobré alebo zlé. Tu prichádza otázka, môže byť hriech ospravedlnený náhodou alebo situáciou? Ako zaváži fakt, že človek svoj skutok plánuje a čo ak iba koná na základe situácie, čisto reaktívne odpovedá na nečakanú udalosť a nie je čas zvažovať následky?

V knihe *Člověk a náboženství* J. Sokol píše, že človek sa môže vidieť ako „slobodný tvorca svojej budúcnosti, inokedy ako hračka osudu“³⁵, no ak jedná a myslí ako strojca svojho šťastia, berie na seba aj zodpovednosť za svoje činy a ich dôsledky. „V obidvoch prípadoch však vie, že jeho život je konečný a jedného dňa zomrie. Avšak len v prvom prípade, ktorý úzko súvisí s jeho individualizáciou si láme hlavu a premýšľa, čo bude po smrti.“³⁶

Tu úvaha plynule prechádza do zamyslenia sa nad dôležitosťou vnímania zodpovednosti a viery. U veriaceho človeka, ktorý dúfa vo večný život a spravodlivosť zaváži to, že po smrti existuje Božia spravodlivosť. Ak sa mu počas pozemského života dejú nepravosti a on aj

³⁵ SOKOL, Jan. *Člověk a náboženství: Proměny vztahu člověka k posvátnému*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-886-4. s.13

³⁶ Tamtiež, s. 13

napriek nim žije podľa kresťanských zásad, v momente smrti sa odovzdáva s vierou vo vyššie dobro napospas Bohu. Tosca svojím posledným výkrikom vlastne prehlasuje, že pred Bohom sú si všetci rovní a žiadne pozemské inštitúcie, ktoré ju majú reprezentovať, túto rovnosť nenahradia. Odovzdáva posledné štipky svojej existencie do rúk osudu. Alebo Boha? Kde je rovnováha medzitým, ak bezhlavo veríme a necháme sa strhnúť prúdom života a na druhú stranu, keď konáme? Kto z týchto dvoch prípadov verí viac v Boha?

Je práve v tom koreň náboženstva a viery? Ja si ho vysvetľujem tak, že človek žije a koná ako tvorca svojho osudu a činov, verí vo vyššiu silu, Boha, ktorý s ním má určitý zámer a smeruje svoj život k večnému životu po smrti. Tomu však podriaďuje väčšinu svojho prežívania tu na zemi, vo viere, že sa mu dostane odmena za jeho skutky. Je to však správne? Nie je v tom celom medzi riadkami ukrytý len strach, strach z "neexistencie" a svojej vlastnej konečnosti? Nejaký spoločenský strach, že ak by sa spoločnosť spoliehala len na morálku jednotlivcov a zákonov, ľudia by boli horší? Tieto otázky nemajú správnu odpoveď, úvaha sa môže vybrať niekoľkými smermi. Človek, veriaci v život po smrti a nádej koná vlastne s touto vidinou na svete najlepšie, ako vie, bez ohľadu na malý zlomyseľný detail v podobe sebeckej túžby po odmene. Na druhú stranu, nie je prirodzene ľudské, rátať s vyššou mocou a čiastočne sa zbavovať zodpovednosti za svoje činy a rozhodnutia s vierou, že niečo alebo niekto nás našich hriechov vo svojom milosrdenstve zbaví. Viera v nadprirodzeno, bohov, Boha, je však neoddeliteľnou súčasťou človeka a jeho spoločenstva od úplného začiatku. Čo je teda podstatou viery? Čo je podstatou náboženstva?

Mnohí autori sa snažili zdefinovať náboženstvo, no tento pojem a pojem viery je príliš neuchopiteľný a premenlivý a pôvod sa dohľadáva len ťažko.

Lucrecio píše, že koreňom náboženstva je strach zo smrti, obsahy snov a neschopnosť si vysvetliť prírodné deje.³⁷ Úzko to súviselo práve s vtedajším fungovaním spoločenstiev a kmeňov, no emócie ako strach, obavy a vďačnosť nezmizli ani po tisícročiach.

„W. James chápe náboženstvo ako : city, činy a skúsenosti jednotlivcov v ich osamelosti. pokiaľ nahliadajú na svoj vzťah k čomukoľvek, čo pokladajú za božské.“³⁸ a Encyklopedický slovník hovorí, že náboženství je vzťah človeka k transcendentálnej skutočnosti, k niečomu, čo ho presahuje a na čom je závislý, aj súhrn prejavov tejto závislosti.“³⁹

Náboženstvo strachu a prírody prešlo do náboženstva bohov a predkov, náboženstva panovníkov, no aké miesto má náboženstvo v dnešnej spoločnosti, vysoko individualizovanej v prežívaní a smrti človeka?

³⁷ In LUKRECIO. O přírode

³⁸ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.68

³⁹ Tamtiež s.68

Prvé výrazné otrasy postavenia autority cirkvi a náboženstva prišli v čase osvietenstva a demokracie, ktoré nabúrali presvedčenie v nadzmyslové veci a silné inštitúcie.

Zaužívané presvedčenie, že panovníkovi a inštitúciám je zverená moc od Boha a jeho autorita je potvrdená aj niekým "vyššie" v autoritárskych a monarchistických uskupeniach dovtedy fungovalo.⁴⁰ Téma, že moc nad ľuďmi je mu zverená Bohom (alebo bohmi obecné), ktorí tiež vyžadujú poriadok a spravodlivosť medzi ľuďmi, len podporovala pocit vyvolenosti panovníka alebo rodu. Táto starostlivosť starostlivosť o bezpečie, poriadok a spravodlivosť v krajine, ktorá by inak ako bez Boha nemohla obstáť, ľud im dlžil vďačnosť.⁴¹

Tu ale prichádza idea rovnosti a osvietenstva a túto paradigmu výrazne narúša. To, čo bolo predtým základ súdržnosti historických spoločností sa tak ocitlo „v pozícii odporcov, verejného ohrozenia, či dokonca nepriateľa-napríklad v revolučnom Francúzsku“.⁴² Aj novoveké kresťanstvo sa dostalo do priamej konfrontácie a polemiky s racionálnym myslením. Pre nábožensky mysliaceho človeka v tomto historickom kontexte tak vzniká dilema: „Nábožensky žijúci ľudia tak tak boli postavený pred dilemu: buď sa od okolitej spoločnosti oddeliť a vytvoriť si vlastnú, uzavretú spoločnosť/spoločenstvo alebo sa zmieriť s tým, že náboženstvo už nebude určovať spoločenský život všetkých, ale obmedzí sa na súkromie.“⁴³ Prvá možnosť viedla k vzniku „veľmi uzavretých subkultúr, tým rigidnejších, čím viac sa cítili ohrozené svojim okolím. Druhá, naopak väčšinou zredukovala náboženstvo na svetonázor, osobnú morálku a viedla k oslabeniu náboženských obsahov, k nedeľnému náboženstvu a čistému moralizmu.“⁴⁴ Náboženstvo a viera tak v priamej konfrontácii s filozofiou a vedou dostala na križovatku a stratila určitú presvedčivosť a neomylnosť, uchýlila sa do ľudského vnútra.⁴⁵

„To ale neznamená, že by kresťanstvo v novoveku nič nedosiahlo alebo sa o nič nezaslúžilo. Práve naopak: korene celej európskej novovekej a neskôr svetovej, globálnej civilizácie sú zreteľne kresťanské.“⁴⁶

6.2 Cirkev

Bola to však zásluha náboženstva alebo jeho inštitucionalizácie a autorít? Cirkev ako spoločnosť napĺňa potrebu človeka niekam patriť, socializovať sa a mať spoločnú ideu. Zjednodušene sa tak dá povedať, že ak má moc, odkazuje sa na náboženstvo, káže morálne zásady a dobré skutky a vďaka svojim štruktúram pomáha udržiavať poriadok, robí to z nej

⁴⁰ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.10

⁴¹ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s. 80

⁴² Tamtiež, s. 80

⁴³ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.10

⁴⁴ Tamtiež, s.10

⁴⁵ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.229

⁴⁶ Tamtiež, s.229

dôležitú zložku vo fungovaní nielen monarchií. Dôležitosť spoločenstva je v tomto prípade kľúčová už od začiatku dejín náboženstva a konkrétne kresťanstva.

Ak sa vrátíme o dve tisícročia vzad, apoštoli a prví kresťania zažili po smrti Ježiša sklamanie. Nechápali, ako človek, ktorý mal byť bohom na zemi a sľúbil im tak dlho očakávanú slobodu a kráľovstvo mohol len tak zomrieť. Po jeho smrti sa tak cítili navzájom spojení prísľubom lepších zajtrajškov a jeho druhého príchodu. Stále však očakávali, že veci, ktoré Ježiš vrazil, sa naplnia vo svojej pôvodnej podobe. Z dôvery v spásu sa tak stala zúfalé odhodlanie.⁴⁷

„Keď sa tak však nestalo, prvá kresťanská obec musela svoje očakávania podstatne zmeniť: miesto Božieho zásahu vznikla kresťanská cirkev.“⁴⁸

Jan Sokol v knihe *Človek a náboženstvo* pokračuje v opise ďalej: „Vznikajúca cirkev, ktorá sa nemohla vymedzovať ani miestom, ani pôvodom, či jazykom a nechcela sa vymedziť len rituálnym aktom krstu, ale ani plnením náboženských predpisov, ako to bolo v židovstve, nemohla inak, než vymedziť sa nejakými pomerne presnými a určitými vyjadreniami obsahu svojej viery.“⁴⁹

Píše: „Túto svoju vieru, jej obsah, chceli teda nielen sami žiť, ale rovnako aj sformulovať spoločne ako záväzné vyjadrenie pre všetkých. To sú korene cirkevných dogiem.“⁵⁰ Slovo dogma ako presvedčenie pochádza z gréckeho slovesa *DOKEÓ*, znamenajúceho mieniť, súdiť alebo veriť. „Od toho istého slovesa pochádza aj platónska *DOXA* ako osobné a vnútorné presvedčenie, ktoré nejde argumentáciou obhájiť.“⁵¹

Povôd cirkevných dogiem, ktoré neskôr získali negatívny význam ako skostnatené a neoblomné trvanie na myšlienkach dávno prežitých a príliš zovšeobecňujúcich, tak boli na začiatku tohto náboženstva a cirkvi veľmi oslobodzujúce, „vyjadriло totiž univerzálne poslanie kresťanstva, ktorého prijatie je vecou osobnej voľby a ktoré nikoho nevylučuje predom, nekladie si žiadne iné predbežné podmienky“⁵²

6.3 Spravodlivosť

Človeku sa tak náboženstvom a začlenením do cirkvi naplňa jeho individuálna potreba po spravodlivosti, keď nie svetskej, tak spravodlivosti niekde vyššie, L. Feuerbacha to „nazýva náhradnou spravodlivosťou.“ Núti ho to žiť prítomnosť, ale v kresťanstve a židovstve sa výrazne obracia na budúcnosť, k prísľubenej záchrane a spásu.⁵³ To, čo táto záchrana a Božie kráľovstvo znamená však vyvolalo v dejinách ľudstva to najväčšie zlo.

⁴⁷ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s. 165

⁴⁸ Tamtiež, s.165

⁴⁹ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.186

⁵⁰ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.185

⁵¹ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.186

⁵² Tamtiež, s. 186

⁵³ in SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.69

Čo však chce Boh na oblátku za svoje milosrdenstvo? A človek odpovedá tak ako vie, slávením, tancom, obeťami, milodarmi a rituálmi, tak dôležitými v tradícií náboženstiev.⁵⁴

„Nábožensky človek nemusí mať úplne zreteľné predstavy o tom, ku komu či ku čomu sa svojim jednaním obracia, je však vždy pevne presvedčený, že na tomto jednaní nesmierne záleží, je na ňom závislý svojim životom a všetkým, čoho si najviac cení.“⁵⁵ Z náboženského života sa tak okrem individuálneho prežívania stáva prežívanie verejné, rituálne a krajne slávnostné.⁵⁶ Začínajú sa rozlišovať miesta sviatočné a všedné, posvätné artefakty, svätí, modlitby a úkony, ktoré okrem dogiem držia cirkev pevne pohromade. Vystáva však potom otázka, kde je hranica, kedy sa tieto veci stávajú bezvýznamným pozlátkou, na ktorej lipneme a kedy sú naozaj integrálnou súčasťou viery ako takej? Kľúčom k pochopeniu a rozlíšeniu posvätného a neskôr problematického modlárstva a idolatrie je proces, akým sa tieto veci, miesta a osoby stávajú niečím výnimočným, oslávaniahodným, mimo všedné prežívanie. „Veci a miesta sa posväcujú slávením a nie naopak.“⁵⁷ Okrem nich je neoddeliteľnou súčasťou rituál, ako uvádza Rappaport je „viac menej nemenná postupnosť formálnych aktov a výpovedí, ktorú si účastníci skladajú bez zbytkov sami, ale reprodukujú ju ako prevzatú, tradovanú. Účasť na rituáli je teda ďaleko viac ako len opakovanie tejto formy - znamená prijatie a prihlásenie sa k obsahu rituálu ako k niečomu záväznému, a to pre každého účastníka jednotlivo.“⁵⁸ Už to nie len vnútorný pocit spolupatričnosti, ale viditeľný a verejný akt prihlásenia sa k určitému spoločenstvu, ktoré sa tak môže na jednotlivca spoľahnúť.⁵⁹

Viera a cirkev tak dáva človeku pocit istoty, že môže žiť pravdivo a slobodne. S tým sa spája zodpovednosť. Zodpovednosť svoje minulé skutky a zlyhania, prijatie obmedzenosti svojich schopností a možností a vlastnej konečnosti. „Podľa Ježišovho sľubu sú mi odpustené hriechy - svoje viny a obavy už nemusím niesť sám. Svojej minulosti ani budúcnosti sa určite nezbavím, ale môžem bez strachu žiť tam, kde práve stojím.“⁶⁰ Viera však nie je len abstraktným pojmom, ale presvedčením, a síce nezaloženým na dôkazoch, ale na svedectvách. A človek, ako slobodná bytosť sa môže rozhodnúť, či túto vnútornú pravdivosť prijíma a uverí.⁶¹

Čo ak však túto možnosť odmietne? „Bezvýchodiskovosť jeho ľudskej situácie, na ktorú sa sťažoval, je trochu iná, ako predtým. Smiem sa ďalej považovať za tragického hrdinu, keď som odmietol možnosť zbaviť sa svojho trápenia?“⁶²

⁵⁴ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.73

⁵⁵ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.20

⁵⁶ Tamtiež, s. 20

⁵⁷ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.41

⁵⁸ In RAPPAPORT, R.A., *Ritual and religion in the making of humanity*, 1999

⁵⁹ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.39

⁶⁰ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.181

⁶¹ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.180

⁶² SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.182

V tom prípade získame pocit nekonečnej slobody, ale aj nekonečnej zodpovednosti a stojíme pred otázkou, ako si pomôcť vo svojej ľudskej konečnosti. A je nám vôbec pomoci, ak ju sami odmietame? V tomto boji tak síce niečo získame, ale v prípade zlyhania nám zostane všetka ťažoba sveta a života len na našich pleciach.

„Prítomnosť je miestom zápasu a boja, kde sa stretáva minulosť a budúcnosť, vina a zmysel.“⁶³

6.4 Dobro a zlo, vina a trest

Dostávame sa tak k polemike nad dobrom a zlom, vinou a trestom, odpustením a ľudskou morálkou, na ktoré tak často narážame v príbehy Toscy. Kde sú hranice hriechu? Kedy je morálne ospravedlniteľný hriech? A čo všetko je odpustiteľné? Čo všetko je odpustiteľné pred Bohom?

Jan Sokol sa v knihe *Človek a náboženstvo* pýta otázku priamo súvisiacu s osudom Toscy: „Môžeme zabíjať, aby neboli zlí ľudia?“⁶⁴ Odpovedá mu na ňu Pascal vo svojich *Myšlienkach*: „Miesto jedného zlého človeka tak spravíme dvoch.“⁶⁵ Bez pokory sa môžeme priblížiť až k charakteru Scarpia, bohorovnosti, bytosti, ktorá na seba vo svojej „veľkorysosti“ berie zodpovednosť vynášať morálne súdy nad osudmi ostatných. Oslobodzovať ich a trestať. Byť zároveň bohom a katom. „Sú len dva druhy ľudí: spravodliví, ktorí si myslia, že sú hriešnici a hriešnici, ktorí si myslia, že sú spravodliví.“⁶⁶ Keď človek nadobudne pocit, že je bohom, je to začiatok konca. Alebo počiatok zla?

„Zlo ako súhrnný pojem pre všetko, čo sa stavia proti, čo človeka sužuje a trápi a čo marí jeho úsilie, bolo a je na svete prinajmenšom od tej doby, čo sa ho človek naučil pomenovať.“⁶⁷

Odkiaľ pochádza? A ako sa pýta Tosca vo svojom najväčšom zúfalstve, prečo ten milosrdný a dobrý Boh nevidí jej trápenie, prečo to dopustí? A kde je potom spravodlivosť? Prečo je na svete nešťastie a bolesť, prečo nás Boh vystavuje smrti, chorobám a utrpeniu?

Keď počujeme o podobnej hrôze, prichádza na rad ospravedlnenie, neuchopiteľný paradox ospravedlňovania všemohúcej bytosti:⁶⁸ To by Boh predsa nikdy nedopustil. Ten človek si to zaslúžil. No čo ak je nevinný a o svoje nešťastie sa nijako nezaslúžil? Prečo ho Boh neochránil, ako je to možné? Môže byť aj Boh bezmocný?

⁶³ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.183

⁶⁴ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.225

⁶⁵ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. In PASCAL, Blaise. *Pensées*. s.911

⁶⁶ Tamtiež, s.225

⁶⁷ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.217

⁶⁸ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.218

Existujú mnohé polemiky o podstate dobra a zla, o jeho pôvode, o dualistickej povahe sveta, o nekonečnom zápase, no paradox utrpenia a nešťastia nevinných „priamo vyplýva z povahy monoteistického náboženstva, kde dokým trvá na existencii jedného všemohúceho Boha, potom je on ten, kto môže za všetko.“⁶⁹ A čo je teda to zlo, abstraktný pojem pre nešťastie a bolesť ľudí? A ktoré z toho je skutočné?

Sokol ho rozdeľuje. Bolesť, utrpení, choroba a smrť a nekonečný zápas človeka s týmito udalosťami. Najdefinitívnejšia je smrť.

Kým pri ostatných je vždy nádej na lepšiu budúcnosť a ich koniec, smrť je nemenná, definitívna, konečná a často tragická. A vždy jedinečná. Práve vtedy však na povrch vystúpi častokrát dobro, v podobe priateľstiev, podpory a lásky, života, ktorý po tejto tragickej udalosti musí ísť ďalej.⁷⁰

Iný prípad je vražda, utrpenie a bolesť spôsobená iným človekom, ešte horšie ako smrť sama. „Má niečo spoločné s krutosťou a terorizovaním, so závišťou a pomstou, s ponižovaním a ničením. Snáď by sa dalo povedať, že je to chcené zlo, cielená nenávisť.“⁷¹ Za tým všetkým však stále stojí človek a jeho slobodná vôľa ubližovať a zraňovať.

„Tretí typ zla sa vyznačuje tým, že je chladný a neadresný: sebeckosť, bezohľadnosť, ľahostajnosť, zbabelosť.“⁷² Znova sa však vraciame k tomu, že kľúčom je v nich vzťah ľudí, ktorý spôsobuje zlo a degradácia dôstojnosti obeť, ktorá pre páchatel'a nič neznamená.

„Posledný výrazný typ je neúprimnosť, lož, podvod, nevera. Tento druh zla poškodzuje práve vzťahy a podryva dôveru v spoločnosti. Na rozdiel od predchádzajúceho môže postihnúť len toho, kto na takéto jednanie naletel, spoľahol sa na niečo, niečomu uveril. Možno práva preto sa mravným a čestným ľuďom zdá tak odporný.“⁷³

Zlo je teda ako pojem bez jasných hraníc, neuchopiteľný, niekedy jasný a niekedy čitateľný len medzi riadkami. „Moderná doba nás naučila si užívať opatrne obecné pojmy napríklad pravdy alebo dobra, tým väčšia opatrnosť je ale potrebná u predstavy zla.“⁷⁴

Je teda zlo len dôsledkom pokrivenej ľudskej morálky? Ich hriechov a slobodnej vôle?

V každej ľudskej spoločnosti existujú zaužívané pravidlá, čo sa môže a čo nie. Okrem všeobecnej spoločenskej morálky, vnútornej morálky sú ďalšie spísané vo forme zákonov, obmedzujúcich slobodu občanov práve tak, aby nepáchali zlo a neubližovali ostatným. Človek tak v tejto spoločnosti koná správne, ak sa s týmito pravidlami nedostáva do konfliktu.

⁶⁹ Tamtiež, s.218

⁷⁰ Tamtiež, s.218

⁷¹ Tamtiež, s.218

⁷² SOKOL, Jan. *Člověk a nábožensví.* s.219

⁷³ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožensví.* s.219

⁷⁴ Tamtiež, s.219

Kresťanské Desatoro však túto paradigmu obracia a dáva návod na vnútornú morálku, pravidiel, ktoré nehovoria k spoločnosti, ale k jednotlivcovi, k jeho individuálnej vôli konať dobro a slobode rozpoznať zlo. „O tom, čo je zlé, nerozhoduje väčšina, ale ty sám. A ak väčšina pácha zlo, si ty sám povinný postaviť sa proti nej.“⁷⁵

Nie je to teda o príkazoch a zákazoch, ale o schopnosti jednotlivca, individuálnej bytosti rozpoznať túto nesamozrejmosť a rozhodovať o svojich činoch. Človek koná dobro, uvedomuje si a je vďačný za dary, ktoré dostal, častokrát bez vlastného pričinenia a má v sebe strach, aby o nich neprišiel. Ak sa to odzrkadlí vo väčšom mierke štátu, spoločnosť prosperuje, ak dodržiava určité zásady. „To však vôbec neznamená, že by náboženstvo nesúviselo morálkou alebo etikou. Len ich vzťah je iný. Určité veci sa robiť nesmú a iné zase musia, pretože inak by spoločnosť rozhnevala svojich bohov, alebo predkov, vďaka ktorým tu je a prosperuje.“⁷⁶

„Vo všetkých známych ľudských spoločnostiach platí rad mravných zákazov a príkazov, ktoré sa tak viac-menej prísne vymáhajú. Niektoré sú univerzálne. Aj tie sa však opierajú o náboženskú autoritu, to jest chápu ako príkazy bokov. Na ich dodržiavanie závisí prosperita a šťastie celej spoločnosti“⁷⁷ a ich obchádzaním alebo porušovaním sa zhoršuje kvalita života celej spoločnosti. Tieto pravidlá sú síce univerzálne a objektívne, ale často sa dostávajú práve do sporu s osobným, veľmi subjektívnymi a výnimočnými osudmi a udalosťami, ktoré sa im vymykajú. Ich striktné a doslovné dodržiavanie tak síce udržiava poriadok a všeobecnú morálku spoločnosti, no jednotlivca môže zničiť.⁷⁸

Avšak aj jednotlivec, ktorý rigidne a zlomyseľne dodržiava pravidlá v ich doslovnosti, tým častokrát „len ostentatívne popiera ich zmysel.“⁷⁹

Mrav a dodržiavanie spoločenských pravidiel je síce dôležitý predpoklad, no aby pojal celú obsahosť ľudskej existencie, musí sa rozšíriť.⁸⁰

„Vlastné jednanie musí byť hľadáním toho najlepšieho, pre čo sú pravidlá oporou a pomocou.“ človek, ktorý dodržiava pravidlá, ešte nenaplnil svoju ľudskú úlohu, pokiaľ nimi nesleduje ich vlastný zmysel, totiž život dobrý pre seba a ostatných. Na druhej strane, ani ten, kto pravidlá porušil, nie je definitívne odpísaný. Aj pre nich je tu možnosť a nádej. Až tu, u fenoménu ľútosti a odpustenia čiže biblického obrátenia, sa začína špecifická a jedinečná biblická etika, ktorá zreteľne presahuje všetky čisto racionálne etické systémy.“⁸¹

⁷⁵ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.118

⁷⁶ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.127

⁷⁷ Tamtiež, s.127

⁷⁸ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.130

⁷⁹ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. S.130

⁸⁰ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožentství*. s.130

⁸¹ Tamtiež, s.130

Kde je teda hranica odpustiteľného? Kde sú mantinely pre manévrovanie medzi pravidlami, ktoré ubližujú a ničia ľudské osudy? A kto komu tu odpúšťa?

Tosca zomiera s nádejou, že hriechy jej budú odpustené a domôže sa spravodlivosti. Je to však možné? Biblická spravodlivosť sa však vymyká racionalite spravodlivosti svetskej. Spoločnosť by sa pri rovnakom postupe zrútila. Odpustenie tu neznamena, že sa na vec zabudlo, naopak, páchatel' aj sudca si vinu uvedomujú a prichádza na rad ľútosť a trest.⁸²

Človek, ktorý si uvedomuje svoje zlyhania a chce žiť ďalej by mal cítiť hanbu alebo aspoň zodpovednosť za veci, ktoré vykonal. Sokol píše o tom, že minulé chyby zaprieť a prehladať nemôžeme, ak chceme žiť pravdivo pred sebou a ostatnými, ale už ich nezmeníme.

„Bud' nad svojou minulosťou mávnm rukou a prestanem sa o ňu starať, tým ale môj činný záujem prestáva byť záujmom o celé bytie a stane sa záujmom o prežitie, uplatnenie, presadenie, alebo na svojej minulosti uviaznem, zaseknem sa a zostanem síce príčetný, ale nečinný. To prvé sa volá cynizmus, to druhé zúfalstvo.“⁸³ Existujú ešte ďalšie mechanizmy na vyrovnávanie sa so skutočnosťou a zodpovednosťou. „Náhradná činnosť ktorá mieri do minulosti, ale zasahuje prítomnosť je pomsta, kdežto náhrada za zodpovednosť býva utopický fanatizmus, ktorý chce všetko minulé zrušiť a začať nanovo s čistým stolom.“⁸⁴

Ako teda upriamiť pozornosť k budúcim cieľom a obavam, nieš' bremeno minulosti a žiť v súčasnosti? A ako prijať jedinu istotu, istotu smrti?

„Človeku, ktorý cíti bezvýchodiskovosť svojej situácie, a je pritom poctivý a otvorený, že vidí a priznáva svoju bezmocnosť, práve jemu sa zvestuje evanjelium. Hovorí mu asi toto: Skutočná spravodlivosť čiže slobodný a zároveň zmysluplný život nie je, ako by sa zdalo, nemožný. Človek si ho isto nemôže vydober' sám vlastným pričinením a silami, ale pokiaľ je ochotný prijať ho ako dar, je tu. Prijatie tohto zvláštneho daru, životné spoľahnutie sa na Ježišovu ponuku sa v kresťanstve nazýva viera a v tomto zmysle viera zachraňuje, uzdravuje a odpúšťa.“⁸⁵

Je to vlastne vo svojej podstate mimoriadna a nespravodlivá vec, výnimočná pre kresťanskú a židovskú tradíciu.⁸⁶ A práve tu sa ukáže charakter človeka, dôležitosť odpustenia a spravodlivosti, trestu a jeho dopadu ľudské osudy. Lebo stačí len málo k pocitu bohorovnosti a moc je lákavá.

Oba pohľady, veriaceho aj neveriaceho človeka sú legitímne a správne. Ich prežívanie, ich miesto v prítomnosti, ich činy, ich zodpovednosť a rozhodnutia. Žiadna inštitúcia, žiadne vyššia

⁸² SOKOL, Jan. *Člověk a nábožensví.* s.131

⁸³ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožensví.* s. 180

⁸⁴ Tamtiež, s.180

⁸⁵ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožensví.* s.181

⁸⁶ SOKOL, Jan. *Člověk a nábožensví.* s.131

moc nenahradí svedomie a ľudskosť človeka. Môže pomôcť, slúžiť ako odrazový mostík, ako záchranná sieť, ale rozhodnutie je vždy na ňom samotnom. či uverí alebo nie. Či to ovplyvní jeho skutky a či sa zmení jeho pohľad na určité veci. Riešením na vieru alebo „nevieru“ nie je kritika ani ublížená obrana, ale pokora. Čo je teda dobro a čo zlo? A čo je dobré a čo zlé? Neexistuje na to odpoveď, nenájdeme ju ani v náboženstve ani vo viere, ale sami v sebe.

7 Výtvarné riešenie opery

Operu Tosca som si vybrala nielen kvôli hudbe a emotívnemu príbehu postáv, ale najmä kvôli téme, motívu, ktorý je pre mňa v celom diele kľúčový - viera, náboženstvo a ich vplyv na skutky a osudy ľudí. Bola to pre mňa úplne najzásadnejšia vec, na ktorej som v škole zatiaľ pracovala, pretože sa takmer neveriteľným spôsobom trafila a dotkla vecí a myšlienok, ktoré v sebe nosím. 13 rokov som chodila na 2 katolícke kresťanské školy, ktoré boli a sú neprenositelnou skúsenosťou a takmer bezodnou inšpiráciou situácii, narážok a odkazov, s ktorými som mala svoje vlastné skúsenosti alebo mi boli formou tradícií a dogiem vštepované. S odstupom času som získala dôležitý nadhľad, viem sa na veci pozrieť subjektívne, občas so spomienkovým optimizmom, ale zároveň kriticky a objektívne.

Pri práci na celej, nielen priestorovej, ale v určitej forme aj režijno-dramaturgickej koncepcii opery som vychádzala z niekoľkých zdrojov inšpirácií. Prvým bol práve zásadný vplyv vyrastania v konzervatívnom kresťanskom prostredí.

Počas detstva a dospievania bolo pre mňa fascinujúce sledovať ľudí v cirkvi, niektorých hlboko presvedčených o veciach a vyprázdnených formulách, iných skeptických, ale aj tak sa držiacich pravidiel a dogiem a na druhú stranu ľudí vzdelaných vo viere, s úprimným presvedčením a autentickým a hlbokým prežívaním. V priebehu času, kým sme so spolužiakmi dospievali sa charaktery postupne odhaľovali, sledovali sme, ako ľudia strácajú a nadobúdajú vieru, aký vplyv to má na ich život a ako oni ovplyvňujú ľudí okolo seba. Mala som okolo seba niekoľko Tosiek, niekoľko Scarpiov. Každý z nich iný a predsa ich všetkých spájali určité charakterové črty, tak jasne dohľadateľné v postavách opery.

Vyrastala som v rodine napoly ateistickej a spolovice veľmi konzervatívno-kresťanskej a prešla som si podobným vývojom, od malého dievčatka, ktoré v škole počúva o dobre a zle, cez obdobie, kedy veríte, ale svojším a úprimným spôsobom, po pomalý rozpad a náraz do reality spochybujúúc myšlienky, ktoré máte naučené a s nimi celé svoje ja. Akurát na rozdiel od Toscy, síce žijem, ale vieru som takmer stratila.

Počas tých rokov som navštívila neveriteľné množstvo kostolov a omší, zažila stovky modlitieb a kázní, videla vyblýskané oltáre plné sôch a zlata a malé oltáriky s ohlodanými a plesnivými obrázkami svätých a umelými kvetmi na záhradách v dedine. Videla som ľudí, ktorých cirkev odsúdila, kvôli tomu, že chceli byť šťastní a videla som ľudí, ktorí sa stali šťastní vďaka cirkvi. Videla som pokrytectvo, slepé nasledovanie, ohýbanie reality a neúprimnosť hodnôt, ale videla som aj bezhraničnú lásku, rešpekt a prijatie. O tom je náboženstvo, o tom je viera.

Druhým zdrojom bola nielen hudba a emócie opery, ale aj historický a politický kontext, odkazy na niektoré reálie, kombinácia ich aktualizovania a historickej citácie, práca s doslovným a autentickým vzhľadom vecí, symbolikou a ich prenesenými významami.

Tretím zdrojom, ktorý síce nebol až tak zásadný, ale myslím, že veľmi prispel k celkovej estetike môjho výtvarného riešenia je Malta, ktorú som navštívila tesne pred začiatkom školy. Očarila ma, tak ako málokteré miesto predtým. A mala v sebe niečo, niečo nehmatateľné a neprenositel'né, čo som sa snažila dostať do svojej Toscy-všadeprítomné spojenie kontrastov pozlátka, honosných historických kostolov a drahých oltárov a úprimné, často bizarné prejavy viery. Nádherné kamenné chrámy a baziliky, plné dokonalých sôch svätých, s miliónmi zlatých svietnikov a hodvábnymi obrusmi na oltári. A vedľa toho malý supermarket s jedným regálom, kde sa ľudia chodili modliť a nosili čajové sviečky a umelé kvety. Vyzdobená kaplnka v strede námestia oproti malej záhradke s plastovou sochou Ježiša omotaného vianočnými svetielkami a dvoma starými ženami, ktoré sa pri ňom modlili.

To fascinujúce spojenie svetského a posvätného. Bazilika vedľa nočného klubu, socha Márie a pod ňou parkovací automat, nákupné vozíky s malým obrázkom svätých na rukoväti, svetielka na hlave Ježiša, podomové oltáriky s gýčovými soškami a napodobeninami poslednej večere v plastovom rámi. Tam sa zotrela hranica medzi nebom a zemou a ja som sa na to nemohla vynadávať.

7.1 Inšpirácia

Pri práci a rozmyšľaní nad celkovým vyznením a zmyslom diela ma ovplyvnilo aj niekoľko predstavení a filmov, ktoré som mala možnosť vidieť a zažiť pred prácou na Tosce. Každé z nich, v určitých fragmentoch, vytvarovalo výslednú podobu riešenia opery. Niektoré boli inšpiráciou v práci s priestorom, niektoré sa ma dotkli zobrazením pokrivenosti vzťahov, niektoré vyrazili dych úprimnosťou a ľudskosťou.

Výrazným zážitkom, na ktorý som nemohla zabudnúť bol Liebestod Angélicy Liddell.

Autorka o tejto inscenácii hovorí, že „Jsou to dějiny divadla a zároveň dějiny mých kořenů,“. Je to obrazová spoveď vyskladaná na príbehu toreadora, žijúceho na hranici. Príbeh o láske dvoch ľudí, najintenzívnejšej v momente smrti - alebo až za ňou? Fascinujúce divadlo jednej ženy. Ako píše autorka, je to starostlivo vybudované zobrazenie obetného rituála. Čisté a jednoduché obrazy, surové a desivé, poetickosť v kontraste s maximálnym naturalizmom. Žena, väčšinu času na javisku sama, s nekonečnou energiou v spojení s Wagnerovou hudbou vyzerá ako obeť a kat zároveň. Obrad, v ktorom sa striedajú veci a stvorenia, ktoré sú obetované, úvaha o hraniciach smrti a lásky. Ide láska až za hrob? A je vtedy najsilnejšia? Fascinovala ma čistota obrazu, jasné a veľké gestá a sošné kompozície autorky, režisérky a performerky v priestore, surový naturalizmus, záverečná pieta presakujúca trpkosťou

momentu. Inscenácia bola vizuálnou nádherou, očarujúcim kolotočom symbolických obrazov s čriepkami skutočnosti ako fragmentmi posledných zvyškov reality. Živočišny výkrik o pomoc a biblická sošnosť v jednom. Bolestivá nádhera a nádherná bolesť.

Ďalším predstavením boli Vykouření brnenského divadla Husa na provázku. Očistný rituál hercov priamo na javisku. Ježiš na javisku, Alah na javisku, herec na javisku. Provokácia, kde nič nie je sväté. Obrad začínajúci kadidlom a končiaci slovami. Kde sú hranice? Kde sú hranice toho, čo ešte môžeme spraviť na javisku? Kde sú hranice divákov? Kde sú hranice spoločnosti? A kto nastavuje tieto hranice? Nie je jediným limitom naše chápanie symbolov? Čo sa stane ak sa stretne obeť holokaustu, Ježiš, moslim, nacista, terorista, obeť znásilnenia, Voskovec a Werich? A čo sa stane, ak sa herci na javisku na nich iba hrajú? Prehadzujú jeden na druhého role, požičiavajú artefakty, kostýmy, pohoršujú a znásilňujú. Znásilňujú naše predstavy o tom, čo je nedotknuteľné a nútia nás zamyslieť sa nad tým prečo? Čo robí z Ježiša Ježiša? Biely plášť? Stigmy? Čo keď ich má na sebe človek v kostýme Hitlerjungen?

Začína sa definíciou semiózy a končí poslednou večerou.

Zarážajúce prenášanie významov odkazuje na všetky kontroverzné udalosti dejín, kontroverzné a problematické, nevinné znaky sa gestami hercov menia na ironické scénické narážky na chápanie divákov. Kde máme hranice? A kde máme hranice ak sú veci len "akože", ak sa na veci a udalosti len hráme? Symboly, znaky a sú prenášané v ich vlastnom význame: prečo nás pohoršuje žena v burke s trňovou korunou a rozpaženými rukami. Je na tom niečo zle?

Herci striedajúci sa na zemi v polohe zamrznutého znásilnenia. Ak tam vidíme dvoch ľudí v mikinách, v čom je akt iný ako keď na zemi leží Ježiš a moslimka?

V druhej časti sledujeme poslednú večeru, hercov, ale predovšetkým ľudí, rozhovor poskladaný z právnych textov, internetových diskusií, výpovedí svedkov, divákov, Nového zákona. Zbesilé tempo sa uvoľní a my čakáme, čo sa stane, keď táto Posledná večera skončí. Bolo to predstavenie, ktoré nehľadá duši, hrá sa s našou myslou, manipuluje svedomie a vedomie, tne do živého, urazí, zahanbí, bolí. Bolí, hlavne keď si uvedomíme, že reaguje na pár rokov starú kauzu a obžalobu a celé je iba veľkým nastaveným zrkadlom.

Nasledovali Soukromé rozhovory v divadle Komédie ako Nebeského variácie na Bergmanove dielo o strate viery. O strate viery, viery a viery. V ľudí, v lásku, vernosť, Boha, v budúcnosť a poslanie. Príbeh o rozpade dvoch ľudí, naživo, pred našimi očami, príbeh o tom, ako pravda neoslobodzujú, ale zabíja, zväzuje, ako viera v lepšie začiatky otrávi všetko, čo medzi ľuďmi ešte zostalo, ako zničí ilúziu krásneho sveta, ako pošliape sen, ako ich zabije. Manželstvo dvoch ľudí, pastora a ženy, ktorá miluje iného muža. V momente, keď sa na presvedčenie kňaza rozhodne povedať pravdu, sa jej život roztriešti na kúsky. Ona sa roztriešti na kúsky. Sledujeme záblesky brutality, paradoxnej nežnosti, odťahovania a hľadania si cesty spať,

slabošstva a malých hrdinských činov, nenávisti a lásky a zase nenávisti. Fascinovala ma surovosť, ľudskosť, pasáže, kde postavy oscilovali na hranici dobra a zla. V Tosce sú charaktery jasne dané, občas až príliš čiernobielo. Snažila som sa zamýšľať nad tým, kde sú ich odtiene v a jednotlivých činoch hľadať ich motivácie. Aby ich árie a skutky na javisku boli občas v disonancii, aby sme videli ten záblesk ľudskosti, ten skok, hrôzu, zúfalstvo, chladné civilnosť a vzápätí šialený výkrik. Aby ľudia na javisku boli ľuďmi.

A v neposlednom rade Farba granátového jablka, životopisný film o arménskom básnikovi Sajat-Novase, ktorý sleduje jeho život. V kapitolách, ôsmich častiach, skoro ako na stránkach knihy. Pôsobivé. Čisté. Výtvarné. Statické obrazy, jeden za druhým, ikony oltára. Zlatom orámované výjavy postáv, s pomalými až rituálnymi pohybmi, biblické asociácie, surreálne bludisko mysle. Nikdy som nevidela nič podobné. Starobyzantské umenie, rozpohybované víziami básnika. S folklórnym podtextom, jednoduché a silné, fascinujúce snové sekvencie, filmová poézia v najčistejšej forme. Scény sú alegóriami, rozsiahlymi symbolickými narážkami na verše, históriu, psyché človeka. Pokrivené sny jedného básnika namaľované na filmovom plátne, postavené do úchvatnej mozaiky obrazov-biblickej obety, hriechu, spoznávania sveta, dospievania, smrti, sklamaní a lásky. Inšpirujúce vo všetkom. Nadchli ma obrazy ako ikony, ikony ako obrazy. Statické, sošné, neuchopiteľné a predsa jasné vo svojom názore. Neskutočne sa to hodilo k málo pohyblivému žánru opery, to, ako sa pomocou výtvarna a sošnej kompozície postáv na javisku dá dosiahnuť obraz. Dost' nejednoznačný a predsa úplne čitateľný vo svojom význame pre diváka. Ukážka toho, ako rozpohybovať obraz, aby sme mali pocit, že staré náboženské diela sa zobudili k životu. Ako im pridať trpkú pachuť reality a bolesť zo straty, ako nastaviť zrkadlo, ako v tej nádhernej ikone upozorniť na zvrátenosť rituálu.

7.2 Kostýmy

V koncepcii a návrhoch kostýmov som pracovala podobne ako v scénografii. Zámerom nebolo vytvoriť historicky presné, no ani súčasné kostýmy postáv, išlo mi skôr o to, aby doplnili a vyzdvihli priestor, v ktorom sa opera odohráva, aby zapadli do skladačky charakterov, aby v tomto svete, svete náznakov, odkazov, vtipu a vážnosti, symbolov a ich vyzdvihovania alebo degradovania fungovali. Aby neboli satirou, len trpkým uvedomením si reality, podčiarknutím, výkričníkom. Pracovala som najmä so súčasnými prvkami a materiálmi využívajúc historické strihy v náznakoch, nie v ich komplexnom riešení, častokrát doplnené o náboženskú tematiku alebo priamo artefakty, no nie v ich prirodzenej polohe, ale ako ich zveličenie alebo nadsázku.

Pri kostýme ústrednej postavy, Toscy, bolo pre mňa kľúčové vychádzať z jej psychológie a hlbokých rozporov jej vlastných. Ako už bolo spomenuté, Tosca je zbožná mladá a úspešná žena, milovaná a obdivovaná, veľmi nábožensky cítiaca, no obratne balansuje medzi určitými

cirkevnými dogmami a pravidlami. Jej správanie a presvedčenia nie sú nesprávne ani neúprimné, sú jej, myslené s dobrým úmyslom.

Na začiatku prvého dejstva sa objavuje v dlhých čiernych latexových šatách a špicatých kožených čižmách na opätku, je zahalená od hlavy po päty, je teda niečo nesprávne? Rukavice a vysoký golier zakrývajú všetko, čo by na posvätnom mieste malo zostať skryté, no aj tak v tom cítime štipku exhibicionizmu a snahy o pozornosť. Bolo to pre mňa vhodné riešenie, kombinácia vyzývavého materiálu s jemne sexuálnou konotáciou, konzervatívneho strihu, ktorý ale pôsobí dokonale žensky. Vo vlasoch má dlhý modrý saténový závoj, rovnaký, ako socha Márie, ku ktorej vzhliada nielen ako k svätici, ale ako k svojmu vzoru. Čo všetko si z tohto obdivu zoberie, je len na nej. Bavilo ma pracovať s predstavou dvojakého idolu. Idolu náboženského a idolu svetského, kde jedna môže od druhej dobrovoľne a úmyselne preberať čisto svetské prvky. V druhom dejstve počas Scarpiovho „rituálu“ prípravy Toscy sa jej kostým mení. Do pracovne prichádza v obtiahnutých nohaviciach, je ďaleko od sakrálneho priestoru kostola, stále zahalená, ale už na hranici vyzývavosti. Scarpia ju oblieka do šatočiek, do vyblýskanej nádhere, aby ako socha zapadla do jeho zbierky žien. Sledovala som tu myšlienku pokrúteného charakteru Scarpia, možno na pomedzí fetišizmu, rozvinula som ňou niektoré myšlienky naznačené v texte. Tosca by bola vzácna trofej, ale len jedna z mnohých. A práve trofej je správne slovo, akoby si ju chcel prichystať, akoby z nej chcel mať vlastnú Máriu, vlastnú sväticu, uväznenú v oslňujúcej nádhere. Celý akt obliekania je pre mňa rovnako mrazivý ako situácia v pracovni, počas ktorej sa deje. Scarpia z nej robí ikonu, sochu pripravenú na oltár, svätú na obetovanie. V dlhom bielom saténovom rúchu, so škrobenou čipkou, ťažkou zlatou výšivkou, vrstvenými rukávmi, našitými kvetmi a svätožiarou s aranžovaným závojom, pripomínajúcou skôr po zem siahajúcu korunu nemôže utiecť. V rovnakom kostýme prichádza aj do posledného dejstva. Páčil sa mi kontrast, ktorý vzniká jej emóciami a miestom, kde sa odohráva tretie dejstvo. Tosca, vnútorne zdevastovaná a pološialená nádejou a zúfalstvom zároveň vbieha za Cavaradossim na dvor väzenia. V špinavom, rozpadávajúcom sa prostredí holých betónových stien je ako maják, žiari a pritom vo vnútri umiera, pod ťarchou vecí, ktoré sa stali a vecí, ktoré sa ešte majú stať. Kostým v záverečnej scéne má len podčiarknuť hrôzostrašnosť celej situácie. Tosca v šatách Márie, sediaci s mŕtvym Cavaradossim v náručí vytvára oltár sama zo seba, trpkú Pietu, sochu, ku ktorej stále vzhliadala. Keď vyberá revolver, vkladá si ho do úst a stláča spúšť, tým najcivilnejším a zároveň najsurejšším spôsobom pred nami zomiera nielen ona sama, ale aj ideál cirkvi, jej prázdnej škrupinky a znaku.

Cavaradossi a jeho kostým pre mňa úzko súvisel s Toscou. Rozhodla som pre historický náznak v tvare častí kostýmu, pri strihu nohavíc a jazdeckých čižmami boli východným bodom uniformy napoleonských a republikánskych vojakov. Má čierny rolák so stojačikom, v niečom podobný prvok ako Tosca, ktorý celý kostým zjednocuje. Ústredným prvkom je však tričko s

potlačou pokračujúcou až na nohavice. Vychádzala som pri tom z dvoch vecí. Jednou je dnešný fenomén popových hviezd a merchu, druhým je láska, obsesia nejakou osobou. Cavaradossi, aj keď v opere priamo explicitne zaznie, že jeho obraz má oči inej ženy, Toscu miluje. Nie je jediná, nie je prvá a nikdy sa nedozvieme, či by bola posledná, no v tomto okamihu jej venuje celú svoju pozornosť a city. Prišlo mi to ako vtipný obrat, jemné poštuchnutie, že je jej najväčším podporovateľom, že sa ňou netají, trochu ju tým provokuje, hladí ego a zároveň ju štylizuje a vyzdvihuje jej postavenie a profesiu, ktoré sú občas v tejto opere odsunuté do úzadia. Tosca je naozaj divou a získala si ho celého.

Angelottiho kostým nadväzuje na Cavaradossiho a vlastne rozširuje a ukazuje ich kostýmy v inom svetle. Pokiaľ stál Cavaradossi na javisku sám, nebolo to ešte zreteľné, ale akonáhle tam sú spolu, je očividné, že sú si v niečom podobní, že ich odev hovorí o zdieľaní rovnakej myšlienky. Nie je to do očí bijúce, ale ich svetonázor je v tomto zdvojení jasný a zreteľný. Angelottiho kostým má rovnakú siluetu, vojenské jazdecké čižmy, čierny náteľník. No navrchu je žiarivo oranžová väzenská pracovná uniforma, príliš nápadná, aby zostal skrytý pred očami ľudí na verejnosti a zároveň je jasným odkazom na miesto, odkiaľ ušiel.

Kostolník je vyobrazený ako komická, pre mňa skôr pokrivená tragikomická postava človeka, tráviaceho svoj každodenný život v sakrálnom priestore, ktorý mu zovšednie. Očakávaná zbožnosť je uňho v mojom chápaní namieste, no spája sa v ňom mierne pokrytectvo občas vlastné prostému a menej vzdelanému človeku, ktorý slepo verí frázam s potrebou sa zavďačiť autorite, aj keď vnútorná morálka hovorí inak. Má bielu košeľu a čierne oblekové nohavice, lakované topánky, gumené rukavice s vozíkom pre upratovačky a žiarivo oranžovú, lacno vyzerajúcu poplastovanú zásteru so sloganom I love Jesus. Je to pre mňa dokonalým vyobrazením bežného človeka, ktorý častokrát ani nevie, čím sa prezentuje alebo len skĺzava po význame slov s vidinou ľahkosti a jednoduchosti myšlienky, za ktorú sa dobre skrýva, no práve táto jednoduchosť paradoxne ešte viac človeka obnažuje a vystavuje jeho chabé a plytké rozmýšľanie na hanbu. A to najmä v momente, keď zrádza Cavaradossiho a hovorí o jeho zámeroch.

Zbor, objavujúci sa v scéne Te Deum je nekonečný zástup cirkevných hodnostárov, vytvárajúcich orloj, v jednoduchých generických rochetách s červenou klerikou. Tu som uprednostnila výtvarný zámer celého obrazu pred jednotlivými charaktermi alebo hierarchiou.

Druhý protipól, hlavný antagonista opery je barón Scarpia. Mal byť v niečom Tosciným opakom, v niečom ju až desivo dopĺňať. Vychádzala som zo siluety kňazského taláru, no nie je oblečený priamo v ňom. Ako náčelník tajnej polície, ktorá bola v tom čase predĺženou rukou cirkevných a monarchistických inštitúcií nie je priamo kňazom, ale vystavuje na obdiv svoju

vieru, ospravedlňuje ňou navonok svoje činy, aj keď vo vnútri sa ho nedotýka ich krutosť a chladnokrvnosť. Kostým mal vystihovať jednoduchú, až strašidelnú ráznosť, strohosť, podčiarknuť jeho dôležitosť. Drsnosť a zvrátenosť zabalená do elegantného obleku, sofistikovanej a o to nebezpečnejšia. Vrstvený čierny kabát z pololesklého saténu vyššej gramáže sa skladá z dvoch dielov, predĺžených rukávov, obtiahnutých a siahajúcich až na chrbát rúk, ktoré sú nasadené do jednoduchého strihaného pláštá, so zapínaním vpredu, mierne sa rozširujúcim smerom k nohám a siahajúcim tesne nad zem. Navrchu sa tvar ramien rozširuje do kňazskej "peleríny", chýba však charakteristický prestrih a gombíky vpredu a nie je to samostatný kus odevu. Vysoký golier predlžuje a zvýrazňuje siluetu, v malom náznaku odkazuje na časti kostýmov vojakov, chrániče krku. V tomto obleku Scarpia pôsobí priam sošne, nepotrebuje extravagantné farby ani artefakty zdôrazňujúce jeho moc. Je pevnou autoritou, trochu záhadnou, naháňajúci svojim chladom strach. V druhom dejstve sa jeho kostým premieňa.

Z verejného priestoru sa dostávame do jeho komfortného prostredia, pracovne, ihriska, miesta, kde môže odhodiť pretváрку. Jeho pracovňu som poňala ako honosné miesto, ktoré je výkladnou skrinkou jeho záľub, tu si môže zhromažďovať svoje úlovky, odhaliť tvár a my vidíme Scarpia takého, aký je. Jeho bizarná zbierka náboženských artefaktov, sôch, trofejí žien a Scarpia medzi nimi, štylizovaný a zaujatý svojou bohorovnosťou nahrádza Ježiša. Môže, čo chce, sem žiadna iná moc, okrem jeho vlastnej nesiahá. Plášť tu má rozopnutý, na hlave korunu ako socha osláveného svätca, s kvetmi a zlatými lúčmi, tú istú korunu, ktorú dáva počas svojho rituálu na hlavu Tosce. Pod plášťom je do pol pásu nahý, má len skladanú bielu koženkovú sukňu. Pracovala som tu nielen s odkazom na liturgický odev, kde je bežná sukňa u mužov, ale aj s jemnou hranicou medzi tradične ženskými a mužskými kusmi oblečenia, kedy podľa mňa muž v niečom čisto femínnom osciluje medzi dvoma pólmi. Jemnej, neuchopiteľnej a takmer androgýnnej ženskosti a podivnej až prehnane maskulínnej energie, ktorú konkrétne odevy u nás vyvolávajú na konkrétnych ľuďoch a v konkrétnej situácii. Akoby tento paradox, kontrast, bol kľúčový v mojom prístupe ku jeho kostýmu. Chladnokrvná mužská autorita v dlhej sukni proti Tosce zahaľujúcej svoje ženské telo.

K Scarpiovi patria aj jeho poskokovia, členovia tajnej polície, jeho psy. Tu som vychádzala z myšlienky bodyguardov, buldogov a teda doslova psov, v miništrantskom odevu na rozdiel od zboru bez červenej peleríny, majú na sebe lesklé čierne saténové bomber bundy a obojky s ostňami, pripnuté o reťaz. Inšpirovala som sa znakmi agresívnych extrémistických skupín, tak bežných a občas tolerovaných v dnešnej spoločnosti, vysokých bielych mužov, s vyholenými hlavami, reťazami, obojkami, kanadami, s maskáčovými nohavicami a bomber bundami. Bola to pre mňa kľúčová paralela, hrubá sila, ktorá bezmyšlienkovite vykonáva rozkazy alebo zaslepene nasleduje ideológiu, kontrast k hrozivému a prefíkanému zlu Scarpia držiaceho moc.

7.3 Scénografické riešenie

Snažila som sa vytvoriť svet. Svet v náznakoch a odkazoch, ktorý v niečom odzrkadľuje vnútorný vývoj Toscy a jej postupné triezvenie, precítanie zo sna. Meniaci sa priestor, pomaly odkrývajúci svoje vrstvy, ktorý je na konci prudkým nárazom do až desivo civilnej reality.

Opera a "predohra" sa začína tmou s jemne zvýraznenými prvkami, načrtávajúcimi nejasné obrysy objektov. Chladným blikajúcim neónom podsvietené barokové prezdobené kaplnky a na tušenom vyvýšenom ochoze sochy svätcov. Akoby sa v neprítomnosti ľudí šetrilo na energiách. Svetlo kde tu preblikne, ako vo výklade večierky, keď sa večer vraciate domov a zablúdite. Po chvíli sa ozve šťuknutie elektrického vypínača a priestor sa rozžiari. Vstupuje kostolník, postupne zapína svetlá na javisku, tlačí nákupný košík plný plochých drevených makiet a maliarových vecí. Vidíme pred sebou priestor po bokoch ohraničený vysokými rozpadávajúcimi sa betónovými stenami, podlahu a do neba pokračujúci červený baletizol. V diaľke za múrom, na vrchu obohnaným ostnatým drôtom a bezpečnostnými kamerami sú veľké niekoľkoradové stožiare s reflektormi a celá scéna je zaobalená do nekonečnej jemne svietiacej panorámy z bielej show fólie. Akoby nikdy neexistovalo nič predtým a nikdy nebude existovať nič potom.

Namiesto klasických sôch a rovnako aj pri riešení otázky, čo vlastne Cavaradossi maľuje som prišla na riešenie v podobe týchto plochých drevených atráp. Niečo ako kartónové figúrky na pumpe a v supermarketoch, ktoré vám od svojho produktu sľubujú zmenu života. Pozrite sa, ja používam riasenku od Maybelline a aká som šťastná. Napodobnenina, strašiak na poli, ktorý má okoloidúcim pripomínať prítomnosť, ktorý ich pozoruje svojimi nehybnými očami, sleduje každý ich krok. Nechcela som, aby môj Cavaradossi maľoval obrovské fresky alebo olejomaľby, ale tieto podivné polotovary ľudí. Je to pre mňa niečo na hranici konzumu, pop kultúry, posvätného a svetského v jednom. Dá sa však na to niečo namietat? Nie je to dostatočne "sväté"? A čo je nám vlastne ešte "sväté"?

Uprostred bielych mramorových kaplniek (alebo možno hrobiek), ktoré slúžia aj ako jediné miesto, ktorým sa dá z tohto mikrokozmu ujsť je veľký a bohatý kruh, oltár z krikľavých umelých kvetov. Nemohla som si pomôcť, toto bola jasná spomienka na umelohmotné žiarivé ruže v plastových kvetináčoch pri nohách storočných sôch v kostole, kde som vyrastala. Zase sme pri otázke, prečo by tento komicko-smutný obrázok prekážať? Zato, že je to lacné? Je to prekážkou, ak je to myslené úprimne? V strede tohto kruhu sa niečo po celý čas prvého dejstva nafukuje. Pomaly sa dvíha zo zeme socha Márie. Nadrozmerná, PVC Mária. V priebehu času sa deformuje a zase nafukuje, padá, kolíše. V celej svojej kráse a veľkosti pripomína

čokoládovú figúrku v momente, keď ju zbavíte pozlátka. Jej tvary a kontúry obtekajú materiál, zase sa tu používa hra s redukovaním rozmerov. Namiesto trojrozmernej sochy sa pozeráme len na dvojrozmernú textúru sochy.

Sledujeme áriu Cavardossiho počas maľovania drevených "sôch", postavy miznúce a objavujúce sa v tme vchodov kaplniek, príchod Toscy ožiarenej svetlom, výrazne kontrastujúcej s červeným, krvavým baletizolom. Ten bol čisto intuitívny a aj keď by sa v tom dali nájsť rôzne paralely, bola to odtieň a farba, ktorú som pri počúvaní hudby opery nevedela dostať z hlavy. Pri vstupe Scarpiu priestor trochu potemnieva, do popredia vystupuje jemne podsvietená show fólia a reflektory.

Ďalšou výraznou zmenou je výstup Angelottiho a zvuk zvonov, ktoré v priestore zrazu pôsobia ako výstražne sirény. Všetko potemnie a v momente, v ktorom sa dozvedáme, že stráže už vedia o jeho úteku sa zotmie, vidíme, ako sa rozhybu bezpečnostné kamery na múroch dovedy takmer neviditeľné, ako zameriavajú a hľadajú, čo im uniklo, svoju korisť, Angelottiho. Po priestore krúžia kužele ostrého svetla pátrajúce po väzňovi. Angelotti s Cavaradossim na okamih zamrzajú v prudkej žiare reflektora a potom sa rýchlo stratia v tme kaplnky.

Posledné majestátna scéna Te Deum je vyvrcholením a rozhýbaným obrazom, ikonou priestoru prvého dejstva. Kostol zase žiari, Mária je už nafúknutá v celej svojej kráse a na scénu prichádza zbor. Nekonečný zástup miništrantov, jeden ako druhý, krúžia z kaplnky do kaplnky, vytvárajú pôsobivý orloj, vo svojich dlhých sukniach. Po skončení árie prichádza nanebovzatie. Nafukovacia Mária sa odtrhne od zeme a stúpa. (do provazišťa.).

Druhé dejstvo sprevádza zmena charakteru priestoru. Mizne súvislý červený baletizol a ocitáme sa v Scarpiovej pracovni. Miesto začína pomaly odhaľovať svoju pravú tvár, až teraz vidíme, čo sa skrýva pod obalom, pod pozlátkou. Máme pred sebou spojenie civilne drsného dvoru s umelou krásou červenej a bizarne desivú zbierku hračiek, trofejí, terčov a "fetišov" až príznačne štylizovaných do živých ikon, obrázkov, ktoré vidíme v modlitebných knižkách. Celé miesto dýcha zvrátenou rituálnosťou. Zostávajú tu dve biele mramorové kaplnky, vchody a východy v jednom, ako exhibicionistická ukážka prepychu. V strede medzi nimi je umiestnený malý oltár, súkromný oltár na súkromné bohoslužby. Ale sú to naozaj bohoslužby? Nie je to iba ďalšia skladačka v Scarpiovej bohorovnosti, kde mu nič nie je sväté, hlasný výsmech hodnotám, v súkromí, kde už môže zhodiť pozlátku? Zlatý svätostánok, v ktorom má svojho vlastného baránka a servíruje to vždy novému nevinnému baránkovi, prichádzajúcemu si do jeho pracovne na porážku. Symbolické umytie rúk, symbolická obeť pre obeť, ktorá príde? Alebo je to len luxus, ironický úškrn, keď si človek so zlatou svätožiarou na hlave vyberá zo svojho bohostánku večeru na zlatom podnose?

Nekonečný červený baletizol sa teraz rozdelil na tri pruhy, jednak kvôli zdôrazneniu zmeny priestoru, jednak ako jemný vizuálny odkaz na tri pruhy vlajok na stretnutiach nacistov, ako narážka na niečo nebezpečné a zlé už vo svojej podstate. Tri pruhy, jasné, úderné, agresívne a v mysliach ľudí spojené so slepou a zvrátenou hrôzou. V strede scény je veľký červený oltár, rovnako obalený v baletizole. A za ním "sedia" postavy.

Stôl s 12 apoštolmi a prázdny miestom ako jasný odkaz na poslednú večeru, použitý v dvoch významových rovinách. Ako bodka za ironickým zobrazením a použitím zlatého svätostánku so Scarpom uprostred, vychutnávajúcim si svoju opakujúcu sa poslednú večeru na mieste Ježiša. A zároveň ako jasná predpoveď toho, čo má nasledovať, jeho naozajstnej poslednej Poslednej večere. Každú jednu večeru si možno vychutnával ako vrchol hedonizmu tak, akoby to bolo poslednýkrát, ale až Tosca jeho osud pevne ukončila. Sedával a večeral tam v obklopení svojich apoštolov (čisto ženského pohlavia). Drevených atráp svätých so zbraňami v rukách, ktoré v druhom dejstve nadobúdajú novú symboliku, nový význam. Už nie sú len kombináciou nízkeho a vysokého umenia zdobiaceho kostol, tu sa stávajú terčom a trofejou. 11 svätých žien, teraz namaľovaných na drevených tabuliach, so zamrznutým výrazom a vystrašenými očami, v niečom pripomínajú atrapy, ktoré sa používajú ako terče pri streľbe. Ktovie koľko z nich bolo naozaj terčami? 11 svätých žien v ťažkých padavých odevoch biblických postáv, ako cenné trofeje, posadené za stolom, každý deň nútené zúčastniť sa tejto zvrátenej ceremónie, ako trofeje vo výkladnej skrini. 11 svätých žien a jedno prázdne miesto, do ktorého má Tosca dokonale zapadnúť. Scarpia sa na ňu prichystal, má pre Toscu špeciálne miesto a honosnú zlatú róbu, aby si ju zvečnil v tej najsvätejšej podobe, dokonale znesvätenú. Pohyb a jemné bzučanie bezpečnostných kamier sa už nedá skryť a na boku pri múre vidíme svorku psov na reťaziach. Dovtedy brutálne vyzerajúci skinheadi v bomberách, miništrantských odevoch a s ostatnými obojkami tu potichu so stiahnutými chvostami sedia v kúte, pripnutí na reťaziach a čakajú na zbytky po svojom pánovi.

Do tohto priestoru prichádza Tosca, v celej svojej nádhere, rozhodnutá vyjednávať a práve tu ju Scarpia pomaly láme na kúsočky. Nie je rituál bez obete, každá omša musí mať svojho baránka. Chcela som, aby celý proces vypočúvanie a emočného nátlaku pôsobil práve ako omša, s presne danými pravidlami a rytmom. Ale kto koho obetuje? Je to Scarpia, ktorý rozloží Toscine sny a ideály o dobre a viere alebo Tosca, ktorá ho na konci zabíja?

Jeho smrť má pôsobiť ako obrátené vyvrcholenie celej ceremónie. Prebodáva ho na oltári, v šatách Márie, so zlatou svätožiarou na hlave pácha smrteľný hriech. Scarpia tak umiera na mieste, ktoré je ironickou zhodou osudu. Ako takmer bohorovný, obklopený drahými honosnými svietnikmi a svojimi apoštolmi, s hlavou na zlatom podnose baránka. Ved' kto iný ako boh, dokáže zlomiť vieru? Možno iba človek.

Tretie dejstvo je vyvrcholením nielen opery aj scivilnenia a zbrutálenia priestoru. Už nie je kam utiecť, nachádzame sa na realistickom väzenskom dvore, s ostrými kužeľmi strážnych reflektorov a kamier, holá zem, holé múry. Uprostred toho všetkého je prázdny oltár, akoby väzňom zobrali aj to posledné, v čo ešte môžu dúfať. Priestor je osvetlený pracovne, jemne žiari biela show fólia a svetelné veže. Cavaradossi tu zostáva sám, nie je možnosť ujsť, všetky postavy sa mu prihovárajú z diaľky, z ochozu múrov, obohnáných vysokým ostnatým plotom. Na ochoze v šere vidíme siluety postáv, pripomínajú nám úplný začiatok, drevených svätcov, atrapy v kostole. Cítíme však, že niečo nie je v poriadku. Celý čas nehybne sledujú, sú nemými strážami tohto podivného väzenia, výčitkou a hrozbou v jednom. Čím viac pribúda svetla, tým viac máme pocit, že sa zhmotňujú, naberajú rozmer a ženské kontúry svätíc, v rukách držia samopaly. Prichádza Tosca. Žena, do holého a špinavého betónového priestoru vstupuje v žiarivo bielych šatách, vyšívaných zlatom, so svätožiarou, v záchvate poslednej nádeje a zúfalstva, v predsmrtnom kľči dúfania. Vyzerá ako zjavenie, ako zázrak, maliarovi príde ako nadpozemská bytosť a na chvíľu nám dá pocit, že človek je v bezpečí, lebo je ešte v čo veriť. Keď príde na popravu, cítíme ticho pred búrkou, ten krátky okamih, keď sa všetko zastaví a my ešte stále dúfame. Vtom sa sochy svätých po obvode dvora pohnú, namieria samopaly a spustia streľbu. To, čo malo byť strážnymi anjelmi nemilosrdne zabíja. Cavaradossi umiera a s ním aj posledné nádeje a ideály Toscy, svet sa rozsypal na kúsky, jej sen rozstrieľalo to, čo ho malo ochraňovať. Čo jej zostalo?

V poslednom zúfalom záchvate síl odtiahne mŕtve telo maliara na prázdny oltár a zaujme miesto, ktoré tam na ňu čakalo celý čas. Konečne je Máriou, konečne je svätou, ale toto víťazstvo má príliš horkú chuť. Teraz je pietou ona. Pietou, ku ktorej vzhládala, idolom, ktorý sa v momente zhmotnenia preklopil do nočnej mory a už je neskoro. Pietou, ktorá je hrôzostrašným naplnením želaní. Pietou, kričiacou od bolesti nad strateným snom. V konečných okamihoch opery sledujeme, ako človek na úplnej hranici síl naťahuje ruky k tomu poslednému, čo mu zostalo, k viere niekde tam vo vnútri a rozhoduje sa pre smrteľný hriech, o zachovanie svojej ľudskej dôstojnosti. Tosca vyťahuje revolver, vkladá si ho do úst a stláča spúšť.

Dlho som rozmýšľala nad jej smrťou, nad pôvodnou verziou, kde skáče z hradieb. Túto možnosť sme riešili, ale vylúčila som ju. Jednak kvôli praktickosti a jednak kvôli tomu, že v celkovom kontexte tohto konceptu by podľa mňa nemala dostatočnú váhu. To, že si Tosca, tak dlho sa snažiacca dosiahnuť ideál dobra, lásky a zbožnosti a s úprimným úmyslom sa podobáť sa svätým, vyberá najcivilnejšiu a najsurejšiu smrť, postavená na oltári, kedy je oltárom ona sama, pietou s mŕtvym snom v náručí a svätožiarou na hlave bolo pre mňa kľúčovým a jediným možným riešením, ktoré svojou prudkou realističnosťou je v celkovom

vyznení a načasování brutálním nárazem, dokonalou bodkou. A pokriveným bořavým koncom.

8 Záver

Práca na opere, hoci iba v školskom prostredí, bola pre mňa veľkou skúsenosťou a lekciou. Naučila som sa pracovať s obrazmi, statickými a sošnými, ktoré opera svojím charakterom a podstatou vyžaduje a to, ako skrz výtvarné riešenie jasne vyjadriť pohľad na vec. V teoretickej časti som sa dostala k veľmi hĺbkovému rozboru postáv, kde som sa, pre mňa fascinujúcim spôsobom, mala možnosť ponoriť do úplných detailov a nuáns jednotlivých činov, rozhovorov a náznakov, ktoré častokrát zaniknú vo veľkých gestách. V neposlednom rade ma práca naučila pochybovať a nelipnúť na jednostrannom pohľade na vec. Vďaka vlastným skúsenostiam s témou som aj napriek snahe začala pracovať s touto problematikou mierne predpojatá. Ale jednotlivá literatúra a postupné písanie kapitol ma donútili spraviť to, o čo som sa snažila u divákov aj ja. Otriasť skalopevným presvedčením o dobre a zle, spochybníť a spytovať sa, či je môj názor správny a naučiť sa pochopeniu opačného vnímania tak veľmi osobnej otázky. Chcela som ponúknuť oba pohľady a nechať rozhodnutie na divákovi a čitateľovi.

Cieľom nebolo nájsť jednoznačné riešenie, dať priamu odpoveď na vnútorné a veľmi subjektívne otázky chápania viery a náboženstva, ani predložiť čiernobiely výklad charakteru postáv a scénografie. Počas práce na opere som zistila, že to nie je možné. Každý takýto pokus viedol len k ďalším otázkam, zamysleniu a spochybneniu jednoznačnosti pohľadu na vec. Množstvo protikladných postojov, rozporov v pojmoch a v postavách samotných to neumožňuje. Rovnako ani v teoretickej časti to nebolo mojim zámerom. Snažila som sa o objektívne predstaviť veľmi subjektívny problém. Chcela som priniesť pohľad na vec, nezaujatý, oprostíť sa od predchádzajúcich skúseností, nekonštatovať, čo je dobré a čo zle, ale nechať priestor na vlastné zamyslenie. Na vlastné otázky. Otázky, na ktoré si každý čitateľ a divák musí nájsť odpovede sám v sebe.

9 Zoznam použitých zdrojov

Odborná literatúra

1. KOLEKTÍV AUTOROV. Tosca: Study Guide 2010/11 Season. Online. Manitoba Opera portal. 2010. Dostupné: <https://mbopera.ca/wp-content/uploads/2018/10/Tosca-Study-Guide-Oct.-6.-2010.pdf> [citované 2024-03-31]
2. SOKOL, Jan. *Člověk a náboženství: Proměny vztahu člověka k posvátnému*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-886-4
3. BURTON, Deborah. *The Real Scarpia: Historical resources for Tosca*. Online. *The Opera Quarterly*. 1993. Dostupné: <https://academic.oup.com/oq/article-abstract/10/2/67/1513805?redirectedFrom=fulltext> [citováno 2024-03-31]

Pramene:

1. PRISPIEVATELIA WIKIPÉDIE. *Opera [online]*. Wikipédia: Otvorená encyklopédia Online. Dátum poslednej revízie 2024-03-25. Dostupné: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Opera&oldid=23767918> [citované 31. 03. 2024]
2. MARTINUCCI, S. *Loving Tosca*. Online. Cincinnati Opera. 2016. Nestránkované. Dostupné: <https://www.cincinnatiopera.org/tosca-essay> [citované 2024-03-31].
3. PRISPIEVATELIA WIKIPÉDIE. Giacomo Puccini [online]. Wikipédia: Otvorená encyklopédia, Online. Dátum poslednej revízie: 2024-03-10. Dostupné: https://cs.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini [citované 31. 03. 2024]
4. PRISPIEVATELIA WIKIPÉDIE. Tosca [online]. Wikipédia: Otvorená encyklopédia, Online. Dátum poslednej revízie 2024-01-31. Dostupné: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tosca> [citované 31. 03. 2024]
5. LIDDELL, Angélica (réžia, scénografia, kostýmy). *Liebestod*. Divadelné predstavenie. 2021-07-21. Miesto : Festival d'Avignon
6. HAVELKA, Jíří (réžia). *Vykouření*. Divadelné predstavenie. 2022-11-11. Miesto: Divadlo Husa na provázku, Brno.
7. PARADŽANOV, Sergej (réžia, scenár). *Barva granátového jablka*. Film. 1969
8. NEBESKÝ, Jan (réžia, scénografia). *Soukromé rozhovory*. Divadelné predstavenie. 2018-11-28. Miesto premiéry : DUP39, Praha.