

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Guiseppe Verdi: „OTELLO“

Komplexní scénografický projekt opery

Lukáš Mathé

Vedoucí práce: Mgr. Milan David

Oponent práce: prof. MgA. Jan Dušek

Datum obhajoby: 16. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing arts

Scenography

BACHELOR THESIS

Guiseppe Verdi: „OTELLO“

Opera Complex Scenographic Project

Lukáš Mathé

Thesis advisor: Mgr. Milan David

Examiner: prof. MgA. Jan Dušek

Date of thesis defense: 16. 6. 2016

Academic title granted: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Guiseppe Verdi: „OTELLO“

Komplexní scénografický projekt opery

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

- Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

V bakalářské práci "Guiseppe Verdi - Otello, Komplexní scénografický projekt opery" se autor Lukáš Mathé nepokouší předložit čtenáři univerzální návod, jak k danému tématu přistupovat. Tato práce popisuje, jak tvůrce velmi známé téma nahlíží ze svého osobního úhlu, vyjadřuje, co cítí, hledá souvislosti a odhaluje své vidění světa. To je asi jediná možná cesta, kterou může obohatit sebe i čtenáře.

Klíčová slova: Opera, Verdi, Otello, Scénografie, Tvorba, Pochyby

Abstract

In the Bachelor thesis "G.Verdi - Otello, Opera Complex Scenographic Project" the author, Lukáš Mathé, is not trying to give the reader universal instruction how to approach the topic. This thesis describes the author's personal perspective of the theme, expresses his emotions, searches for connections and reveals his own view of the world. This is probably the only way the author can enrich both, the readers and himself.

Keywords: Opera, Verdi, Otello, Scenography, Creation, Doubts

Poděkování

Mé rodině a celé katedře scénografie za bezmeznou trpělivost

Obsah

Úvod.....	10
Hlavní stať.....	12
Začátky	12
Tvorba	17
Ticho před bouří.....	19
Čokoládový projekt	22
Premiéra	24
Otello ve 20. a 21. století	26
Otello 1976	26
Otello 2001	28
Otello 2015	31
Proč zrovna Otello?.....	33
Není režie bez scénografie a scénografie bez režie	35
Otello 2016	36
1. obraz: Bouře, chaos, strach a válka.....	36
2. obraz: Uklidnění bouře, příchod Otella, který definuje dané vztahy ve vojenském táboře	39
3. obraz: Druhá bouře a druhý příchod Otella	45
4. obraz: Otello a Desdemona konečně sami	46
5. obraz: Otloukánek už není otloukánek	47
6. obraz: Jago zasévá první semínka pochybností	48
7. obraz: Po sborové písni plné lásky a míru, přichází dvojí konflikt mezi mužem a ženou. Jago získává důkaz „domnělé „ nevěry.	50
8. obraz: Role velitele a otloukánka se definitivně mění. Vše je korunováno krvavou přísahou.....	52
9. obraz: Otello na popud Jaga rozehrává nemilosrdnou hru s Desdemonou	53
10. obraz: Jago zrežíruje falešné usvědčení s šátkem v hlavní roli a naplňuje konec.....	56

11. obraz: Státní návštěva a praní špinavého prádla na veřejnosti	57
12. obraz: Přípravy na další bouři	59
13. obraz: Smrt stíhá smrt.....	60
14. obraz: Epilog	61
Závěr	63
Seznam zdrojů obrázků	65
Seznam použité literatury	67

Úvod

„Mám Vám psát? Nebo Vám nemám psát? Ano nebo ne? Ne nebo ano? Čtěte, máte-li čas, jinak to hodte do koše, neboť nemám nic velmi důležitého pro Vás.“¹ Tato slova kupodivu nevyšla z mé hlavy, přestože přesně vystihují mé pocity. Tato slova totiž najdeme již v dopise datovaném 14. března 1894, který napsal skladatel Giuseppe Verdi svému libretistovi Arriagu Boitovi.

Kde se bere pocit pochyb a nejistoty ve slovech, která napsala ruka zkušeného muže, u jehož nohou ležel celý operní svět, minimálně ten italský, a v době psaní tohoto dopisu byl stár 81 let? Nečekali bychom tyto pocity spíše u člověka mladého a nezkušeného? Ne, neměli bychom toto čekat. Opak je blíže pravdě. Kdo nezapomněl, musí si vzpomenout, že mladý člověk (ano, i umělec je člověk) má ten dar nepochybovat. Vše kolem něj je jasné a jeho názory jsou tedy nezpochybnitelné. Má to „štěstí“, že ve svém krátkém životě zatím překážky, které se blíží nebo dokonce stojí už před ním, nevidí a úspěšně je přehlíží (Tuto obecnou hypotézu berme s rezervou, každý život má trochu jiné cesty). Touto slastnou nevědomostí už zkušený starší člověk neoplývá. Jeho život je protkán úspěchy i neúspěchy, vrcholy a pády, oslavami i zatracením. Je si vědom důsledků každého svého i nepatrného počínání. Že i sebemenší maličkost má nedozírné dopady na okolní svět. A u umělecké tvorby tato slova platí dvojnásob. Protože, co nás ovlivňuje, kromě rodičů a přátel? Právě umění, v dnešní době mylně zaměňované za „médiu“. Z nich čerpáme znalosti o okolním světě, o jeho zákonitostech. Z těchto poznatků vytváříme svůj světonázor, žebříček hodnot, podle kterého konáme a tím směřujeme své osudy a bytí na tomto světě. A to je obrovská síla umělecké tvorby (zvláště v dnešním globalizovaném světě), kterou si bohužel mnoho umělců, mladých i starých, neuvědomuje. Bez jakýchkoliv pochybností vytvářejí, či spíše dnes produkují něco, co ovlivňuje, tvaruje a v některých případech devastuje dnešní společnost. Bez jakékoliv zodpovědnosti. A právě zodpovědnost ke společnosti by nás měla dovést k závěru, že pochyby v tvůrčím procesu vznikajícího uměleckého díla jsou nejen vhodné, nýbrž žádoucí, ba dokonce nutné.

A neměli bychom zapomínat ani na zodpovědnost k nám samotným. Poněvadž počet diváků, divadelní ceny, dobré nebo nepříznivé kritiky mohou snad sloužit

¹ VERDI, Giuseppe. *Životopis v dopisech*. 1. Praha: F. Topič, 1944. str. 294

jako jistý ukazatel úspěchu, ale to není to hlavní, oč jde. Nejdůležitější ze všeho je, jestli to, co jsme vytvořili, odpovídá našemu osobnímu standardu, a na to jsou pak veškeré případné výmluvy krátké. Před ostatními si nějakým způsobem zdůvodníme cokoli. Svě vlastní svědomí však člověk neošidí.

Tímto dlouhým a možná zavádějícím úvodem jsem nechtěl brojit proti sebevědomým a sebejistým tvůrcům dnešního umění (mimochodem otázkou je, co je sebevědomí a sebejistota). Je to spíše vyjádření mých pocitů při mé „umělecké“ tvorbě. Je to obhajoba mých pochybností nad mým úkolem. Přistupuji k němu správně nebo alespoň zodpovědně? Není cesta, po které jsem se vydal úplně mylná? O cíli ani nemluvě. Mám vůbec právo nakládat takto s úkolem, který jsem dostal, a pak ho někomu s drzostí předložit jako správné řešení?

Tyto otázky určitě zde v úvodu nezodpovím a mám pochybnosti, že je dokážu zodpovědět v závěru této práce, která se bude zabývat operním dílem Otello skladatele Giuseppe Verdiho a libretisty Arriga Boita. Takto krkolomně jsme se dostali k tomu, k čemu úvod vlastně je. Tedy ve své práci se pokusím předložit, co si o příběhu Otella myslím, jak ho vidím a slyším, a jak bych si představoval, že by ho mohli vidět a slyšet jiní. Se všemi pochybnostmi, které k tomu patří.

Hlavní stať

Než se vrhneme vší silou na samotného Otella, musíme pár stránek věnovat jeho tvůrcům a jejich životům. Většinou se tato část školních písemných prací uměle nastavuje a student tak získává kýžený počet stránek a tím se zdárně přibližuje k povinnému limitu. I já se musím na stejnou metu dopracovat, ale tento záměr není hlavním důvodem, proč se zde chci zabývat životy Guiseppe Verdiho a Arriga Boita. Jsem toho názoru, že životní prožitky či zkušenosti se promítají do díla každého tvůrce uměleckého díla a tak nám znalosti jejich životů umožní lépe nebo snáze proniknout do podstaty samotného díla. Mohu Vám slíbit, že se na těchto stránkách nebudeme dalekosáhle a nudně zabývat každým datem a každým detailem ze života tvůrců, ale pokusíme se z těch mnoha a mnoha jejich dnů na tomto světě, vyzdvihnout nejdůležitější okamžiky, které se nějakým, pokud možno zásadním, způsobem dotýkají Otella.

Začátky

Každý život začíná narozením, takže i my začneme tímto datem (u Salvatora Dalího bychom museli řešit i prenatální věk). Guiseppe Fortunino Francesco Verdi se narodil 10. října 1813 v Le Roncole v severní Itálii. Sám Verdi slavil celý život své narozeniny už devátého, poněvadž mu toto datum omylem řekla matka. Oslavy nepřesunul ani v 63 letech po zjištění omylu. Tuto bezvýznamnou perličku zmiňuji jen proto, že jedním z hlavních témat Otella je lež či nepravda. Tato úsměvná historka nám ukazuje, že lež či nepravda mají obrovskou moc a ne vždy mají krátké nohy. Pro nás není však důležitý den, kdy se Verdi narodil, nýbrž rok a místo. Ty nám prozrazují, do jaké doby a v jakých podmínkách se narodil. Tedy do doby, kdy italská opera byla ještě na výsluní, naopak stát Itálie ještě ani neexistoval a severní území budoucího státu byla okupována napoleonskou armádou. Ale k tomu se ještě určitě vrátíme.



Obrázek 1 - Rodný dům G. Verdiho v La Rencole

Důležitý vliv na Verdiho první léta měl vesnický kostel Madonny dei Prati. Nebyla to však katolická víra, ale hudba, která na chlapce zapůsobila. Libretista Boito později o Verdim napíše: „Svoji víru ztratil brzy, tak jako všichni z nás, ale snad více než my ostatní toho celý život litoval.“² Místní kněz ho naučil číst a psát a jeho prvním učitelem hudby byl vesnický varhaník Pietro Baistrocchi. Chlapcův talent se musel brzy projevit. Když mu bylo osm, pořídil mu otec spinet. Zadarmo ho opravil soused Stefano Cavaletti, protože „dobré předpoklady, které má mladý Verdi pro učení hry na tento nástroj, jsou pro mě zcela dostatečnou odměnou“³. Kněz i varhaník brzy zemřeli a tak v deseti letech odešel Giuseppe na gymnasium do blízkého Busseta. Zde se setkal s obchodníkem Antoniem Barezzim, který významně ovlivní Verdiho, jak hudební vývoj, tak osobní život. Tento muž, v okolí známý jako náruživý diletant (*maniaco diletante*), byl nadšený flétnista a ovládal několik dalších nástrojů. Také založil místní Filharmonický spolek, u jehož ředitele a varhaníka v kolejném kostele San Bartolomeo Ferdinanda Provesiho čtyři roky Verdi studoval. Od roku 1829 (v šestnácti letech) Verdi zastupuje svého učitele u varhan, učí mladé žáky, opisuje party pro Filharmonický spolek, vede zkoušky a hlavněskládá.

Busseto se však brzy stává pro mladého nadějného muže malým a tak Barezzi přesvědčí otce Carla Verdiho, aby pro syna požádal o stipendium u dobročinné instituce Monte di Pietà a d'Abbondanza, která vznikla v Bussetu v sedmnáctém století na pomoc chudým dětem. Verdi stipendium získává a v roce 1832 se stěhuje do Milána. Zde v červnu požádal, aby byl jako platící žák přijat na milánskou konzervatoř. Po krátké zkoušce však následovalo odmítnutí. Nikdy na to nezapomněl a o mnoho let později, když chtěla konzervatoř získat Verdiho jméno

² SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 9

³ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 9

do svého štítu, suše poznamenal: „Nechtěli mě jako mladého, nemohou mě mít starého.“⁴ V odmítavém posudku se dozvíme, že komise shledala Verdiho dovednosti jako pianisty negativními, o schopnostech v komponování se vyjádřili s povinnou výhradou, méně přísně a absolutně. Hlavní důvod odmítnutí však prozrazuje guvernérovo rozhodnutí ze dne 9. července adresované řediteli konzervatoře: „Vzhledem k výše uvedenému atd. o žádosti Guiseppe Verdiho, který o čtyři léta překročil předepsaný věk, Vláda neshledala důvodu, aby jí bylo vyhověno.“⁵ Přestože komise rozhodla tak, jak rozhodla, našlo se i v ní několik prozíravých členů, které by zde bylo vhodné citovat. Registrátor Basily se vyjádřil slovy: „Co se týče skladeb, které předvedl jako svoje vlastní, souhlasím se signorem Piantanidou, učitelem kontrapunktu a viceregistrátorem, že pokud se bude Verdi pečlivě a trpělivě věnovat studiu pravidel kontrapunktu, bude schopen usměrňovat skutečnou představivost, která mu, jak se zdá, nechybí, a tak vyrůst v úctyhodného skladatele.“⁶ Tuto pozitivní a konstruktivní kritiku podpoří radou jiný ze zkoušejících, Alessandro Rolla, dirigent v La Scale: „Vzdejte se všech plánů kolem konzervatoře a vyberte si ve městě učitele. Navrhuji Lavignu nebo Negriho.“⁷ A tak se Verdi vrhá finančně podporován Barezzim do soukromého studia pod vedením Vincenza Lavigny-Pugliesana z Altamary, který působil jako maestro al cembalo (doprovodný hudebník a hudební ředitel) v La Scale. Poctivé studium o kánonech a fugách, prokládá pravidelnými návštěvami představení v La Scale (Barezzi mu zakoupí sezonní lístek), kde se posloucháním učí instrumentaci a způsobům, jak se tvoří, ale i netvoří, dramatická hudba.

Klidné učňovské období je v červenci 1833 narušeno zprávou o smrti Ferdinanda Provesiho, která předznamená asi nejmnarnější a rozhodně nejsmutnější období Verdiho života. Verdi se má, dle mínění busettských filharmoniků a očekávání blízkého okolí, stát nástupcem svého učitele v čele Filharmonického spolku. Bohužel o toto místo se strhne nelítostný boj, který se přerodí do malé provinční války plné zlých slov, urážek, výhružek a pletich. Vkládá se do toho politika, nenávist se rozplameňuje, policie hrozí a nezasahuje, vláda svými průtahy činí všemožné, aby tyto spory jen rozvířila. Až po mnoha měsících je konečně vypsaná řádná veřejná soutěž, kterou úspěšně vystudovaný Verdi vyhrává. V dubnu 1836 se Verdi tedy stává hudebním ředitelem Filharmonického spolku a v květnu

⁴ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 13

⁵ VERDI, Guiseppe. *Životopis v dopisech*. 1. Praha: F. Topič, 1944. str. 17

⁶ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 14

⁷ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 14

se ožení s Margheritou Barezzi, dcerou svého mecenáše, s kterou přivedli v krátké době na svět dcerku Virginii a chlapce Icilia. Bohužel rodinné štěstí netrvala dlouho. Během necelých dvou let Verdi přichází o všechny tři své nejbližší a zůstává na světě sám pouze se svou hudbou. Sám Verdi o těchto chvílích později poněkud zmateně napíše: „Ale zde začínají těžká neštěstí: můj chlapec onemocní počátkem dubna: lékařům se nepodaří rozpoznat, jaká je jeho nemoc a ubožáček mdle zmírá v náručí přezoufalé matky. To však nestačí: po několika dnech onemocní také děvčátko! a nemoc má rovněž smrtelný konec!..... ale to ještě nestačí: v prvních červnových dnech má mladá družka je zachvácená prudkým zánětem mozku a 19. června 1840 třetí rakev je vynášena z mého bytu!Byl jsem sám!sám!Během asi dvou měsíců tři drahé mi osoby odešly navždy: má rodina byla zničena!“⁸ Jediným světlým bodem tohoto životního období je premiéra Verdiho první opery *Oberto, Conte di San Bonifacio* 17. listopadu v La Scale, jež započala jeho dlouhou kariéru slavného skladatele.



Obrázek 2 – Mladý Verdi a Margherita Barezzi

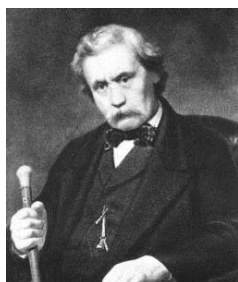
Přerušme na chvíli plynulý tok ubíjejících faktů a zamysleme se nad tím, jak prvních sedmadvacet let formovalo pozdějšího tvůrce *Otella* a čím nám samotným mohou přispět k naší práci.

Začneme Verdiho životní startovní čarou. Já sám jsem se výše o tom asi dostatečně nezmínil, ale ze všech možných dostupných pramenů lze vyčíst, že Verdi se narodil do nezámožné rodiny, která byla prosta jakéhokoliv vyššího vzdělání a hudební tradice. Před Verdim tedy neležela žádná vymetená či vydlážděná cestička jako například před Wolfgangem Amadeem Mozartem, který kromě nadpozemského talentu získal do vínku ještě relativně zajištěného otce, skvělého muzikanta. Ke každému dílčímu úspěchu se tedy musel sám prodrat přes mnoho překážek. Chudoba, nevzdělané okolí, nemožnost dobrat se hudebního vzdělání,

⁸ VERDI, Giuseppe. *Životopis v dopisech*. 1. Praha: F. Topič, 1944. str. 77-78

politické třenice a v neposlední řadě osudové životní rány představovali klacky či spíše klády, o které zakopával budoucí skladatel. V takových chvílích rozhoduje charakter dotyčného, jak se s nástrahami vyrovná. Posílí ho nebo naopak zlomí a zničí to dobré v něm zaseto? Těžko se pak divit pochybnostem provázející jeho život i dílo. Mějme toto na paměti, když budeme při své práci bědovat nad maličkostmi.

Abychom však období Verdiho mládí nevníмали jen negativně, zmiňme ještě jednou jméno Antonio Barezzi. Ten je totiž pozitivním hrdinou nejen začátku, ale celé Verdiho kariéry. Tento člověk, který svého budoucího zetě podporoval finančně i všemožně jinak během jeho studií, ho neopustil ani poté, co ztratil svou milovanou dceru a vnoučata. Byl mu dobrým rádcem a přítelem až do své smrti. Tato nezištná добрota Verdiho pravděpodobně ovlivnila natolik, že sám v pozdějším věku zřídil Casa di riposa per musicisti - Domov pro hudebníky na odpočinku. Jeho dobročinnost pokračuje i po smrti, poněvadž domovu a dalším neziskovým spolkům odkáže tantiémy ze všech svých oper stejně jako podíl na polovině svého majetku.



Obrázek 3 – Antonio Barezzi

Poslední zajímavý motiv z faktů Verdiho mládí je jeho bezprostřední zkušenost s válkou. Když byl Verdimu necelý rok. Napoleon abdikoval u Fontainbleau a spojené armády Rakouska a Ruska vytlačily Francouze z území budoucí Itálie. Ruští vojáci procházející Le Roncole loupili, znásilňovali a vraždili. Verdiho matka se ukryla do zvonice kostela a podařilo se jí zachránit sebe i dítě. Tato zkušenost, samozřejmě zprostředkovaná, s chováním a zvyklostmi vojáků mohla Verdiho ovlivnit při komponování díla z vojenského prostředí a i nám může pomoci najít klíč k našemu řešení daného tématu.

Vraťme se však od našich pochybných tezí do jisté řeky faktů, která nás snad svým nepřetržitým tokem neuspí.

Tvorba

Úspěch první Verdiho opery *Oberto, Conte di San Bonifacio* (představení mělo 14 repríz, na dílo neznámého skladatele vysoké číslo) zapříčinil podepsání smlouvy s La Scalou, v které se Verdi zavázal dodat další tři opery během následujících dvou let. Tento závazek přichází v době rodinného neštěstí námi už výše uvedeného. Absurdita situace je umocněna tím, že další opera má být komického charakteru. Verdi s vypětím sil složil operu *Un giorno di Regno* (Jeden den králem), provedenou 5. září 1840. Premiéra je bohužel fiaskem. Pískot obecnstva osobně přítomný Verdi necítí jen jako odsudek, ale vnímá ho i jako výsměch svého neštěstí. Rychlý konec začínající kariéry je na spadnutí, jak vyplývá ze slov samotného Verdiho: „S myslí mučenou rodinným neštěstím, a poté i neúspěchem své práce, byl jsem přesvědčen, že už nemohu ve svém umění najít útěchu a rozhodl jsem se, že nebudu nikdy skládat.“⁹



Obrázek 4 - La Scala

Naštěstí pro Verdiho a operní svět se zoufalý člověk a skladatel setká s veršem 'Va, pensiero, sull'ali dorate' (Leť, myšlenko, na zlatých křídlech), který vlije do Verdiho žil naději a zapříčiní vznik jedné z nejslavnějších sborových písní dějin světové opery.

Ted' bychom mohli dalekosáhle pokračovat výčtem Verdiho oper, u každé se zastavit, popsat jejich děj, pohovořit s jakým úspěchem a kde se hráli atd.. Ale to není hlavní náplní naší práce a tak o této části Verdiho života necháme promluvit slova, která použil spisovatel Franz Werfel ve svém díle *Verdi*, román opery.

„Nikdo neví, co on prožil. Čtyřicet let bojoval s nesmírným vypětím za věc ztracenou. Neboť opera, kterou zdědil v krvi, je ztracená věc. Kdo kdy tušil, jak se jeho nervy tím beznadějným bojem vyčerpaly, kdo tušil, jak je zemdlený po ta-

⁹ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 18

kové zničující službě! Kdykoliv se třeba i vítězně bil, vždycky získal jen lhůtu, aby mohl krýt ústup. Tak ho zatlačovali z pozice do pozice: opery Nabucco a Lombardi – sotva zazněly ve své novosti a skvělém úspěchu, ihned je pohltil netrpělivý čas.”

„Vymyslel si úplně jiný sloh: operu Ernani. Oponovala scény, ale v době, kdy ještě vládla, vyšší svět se jí už vysmíval.”

„Verdi se zakousl jako litá šelma. Dvě opery do roka, jen aby našel pravou cestu. Přišel Mackbeth. Italské obecnstvo ho zavrhl jako dílo revolucionářské a nesrozumitelné a za pár let poté ho pařížská kritika zavrhl jako zastaralý šmejda.”

„Rozpřáhl se k Bitvě u Legnana. Tato opera měla přinést něco, co tu ještě nebylo. Útočný puls osvobozující války. Zapadla v jásotu premiéry. Její opak, intimní, teskně sladká melodie: Luisa Millerová! Zetlívá nyní každoročně v několika šmírách. Dál! Bez odpočinku dál! Učinit zadost proměnlivé pravdě! Rigoletto, Trovatore, Traviata, zkomponované za dvě tři léta! Naděje, že našel, co hledal. Staly se živoucími pozůstatky toho, co už není.”

„A opět šlo o to, rozběhnout se: Nešpory, Boccanegra, Maškarní ples. Jedna nebo druhá z těchto oper dosud žije, ale jen na rumišti zaniklých uměleckých slohů.”

„A ještě jednou vpřed: Don Carlos! Trýznivě, neúprosně podrobil tisíce hudebních nápadů této čerstvé vůli. Obrovská partitura, v níž nesměl zůstat ani jeden hluchý takt, ani jediné místo únavy. Stála ho sta nocí. Od západu slunce až k mžouravě svítajícímu pařížskému ránu.”

„Výsledek? Z novin a z foyerových rozhovorů zasyčely poprvé urážky: Wagnerův epigon! Každému technickému odstínu, každému harmonickému zjemnění se tehdy říkalo ‘Wagner’. A Maestro tenkrát přece neznal od toho Němce jedinou notu.”

„A konečně Aida! Poslední veliký výpad z obležené pevnosti! Wagner se jí vysmál. Wagner to má lehké. Nezávislý, ničím nespoután, slouží době, která nastala. Narozen v zemi, která nezná žádný karneval, žádnou slavnost a tedy ani pravou duši operního útvaru, může snadno převracet a opovrhovat tím, co není jeho. Cožpak sám neřekl v jednom ze svých spisů, jak to cituje Boito, že tempo

německé hudby je andante, rytmus klidného pohybu? Ale andante je přímo opačné tempo, než vyžaduje opera, která žije z neklidu, ze zrychlování.“¹⁰

Tímto, sice jen beletristickým, leč důsledně fakta dodržujícím, popisem jsme prolítli Verdiho bohatou kariérou od veleúspěšné premiéry opery Nabucco ze dne 9. 3. 1842 v La Scale až k neméně úspěšné premiéře opery Aida, premiérované dne 24. 12. 1871 v Káhiře. Ve výčtu chybí ještě pár oper, například v ruském Sankt Petersburgu prvně nastudovanou Forza del Destino (Síla osudu) a mnoho dalších děl, za všechny jmenujme Requiem nebo Inno delle nazioni (Hymnus národů), který jen utvrdil Verdiho postavení v nově vzniklém italském státu, jakož to symbol národa a majetek všech. Přestože se Verdi těší bezmezné úcty a obdivu celého divadelního a hudebního světa (o italských spoluobčanech se netřeba ani zmiňovat) a jeho opery se hrají ve všech významných operních domech po celé Evropě, není vůbec šťastný. Opět se v jeho blízkém okolí zjeví smrt, která si postupně odvede do své říše Verdiho otce, skoro druhého otce Antonia Barezziho, prvního libretistu Temistokla Solera nebo psíka Lolou, jenž byl miláčkem Verdiho druhé ženy Giuseppiny Streponi, na jehož mramorový náhrobek nechá Verdi vytesat: „Na památku jednoho z mých nejvěrnějších přátel“. V této době otravuje Verdiho život i jed v podobě ničemných a hloupých klepů o jeho intimním vztahu s Terezou Stolzovou, operní pěvkyní českého původu a první představitelkou Aidy. Tato životní zkušenost se bude Verdimu hodit později při komponování Otella. Ale to ještě uteče spoustu vody.



Obrázek 5 - Giuseppina Streponi

Ticho před bouří

Než totiž Verdi zpět usedne za svůj stůl, vezme do ruky brk a začne psát partituru k dílu, o kterém nám v celé této práci jde především, uběhne dlouhých deset let a do premiéry dalších šest let. Co se stalo? Kde se vzala tak dlouhá tvůrčí

¹⁰ WERFEL, Franz. *Verdi: román opery*. 1. Odeon, 1967. ISBN 01-081-67. str. 285-286

odmlka u člověka, který za třicet let vytvoří šestadvacet oper a bezpočet dalších hudebních děl. Důvod v těchto případech není nikdy jeden. Samozřejmě nejjednodušší vysvětlení by byl vysoký věk a únava z něho vyplývající. Dále by to třeba mohl být nedostatek času. Jak už jsme výše psali, Verdi se v očích svých spoluobčanů stal národním majetkem, z čehož vyplynulo i jeho zvolení do italského senátu. Tuto politickou etapu však plachý, čilému společenskému životu vyhýbající se Verdi zkrátil, jak jen to šlo. Takových zástupných důvodů bychom našli mnoho a mnoho, samozřejmě i ony měly svůj nezpochybnitelný vliv, ale jeden čněl nade všemi. A to pochybnosti. Pochybnosti nad svými skladatelskými schopnostmi, pochybnostmi nad smyslem celého svého díla, pochybnostmi o sobě samém. Kdo nikdy o něčem takovém nepochyboval, nemůže a nebude chtít těmito řádkům rozumět. Ale pokusme se o to.

Kdo někdy ve svém životě pracoval delší dobu v jednom oboru nebo na jednom místě, v jedné budově či dokonce v jedné místnosti v okruhu stále stejných lidí, pocítil časem tíživý pocit, že nemůže dál. Přestože svou práci má rád, cítí, že setrvání na stejném místě u stejné činnosti je každým dalším dnem jen protahováním velkého omylu. Pro tento pocit se v dnešní době populárně používá termín „syndrom vyhoření“, který byl poprvé použit v roce 1974 Herbertem J. Freudenbergem, americkým psychoanalytikem. Ten termín definuje následovně: „Vyhoření jako výsledek procesu, v němž lidé velice intenzivně zaujatí určitým úkolem nebo ideou ztrácejí své nadšení.“¹¹ My bychom mohli jednoduše tato slova naroubovat do Verdiho života a tak si vystačit s tímto vysvětlením jeho tvůrčího odmlčení. Ale to by bylo velmi laciné a jednoduché. Pokud tedy chceme opravdu zjistit, co předcházelo a nejvíce ovlivnilo vznik Otella, musíme se na toto období podívat trochu jinou optikou.

Jak už jsme se výše zmínili, Verdi se narodil a posléze začíná tvořit v době, kdy italská opera zažívala zlaté časy. Nejlepší zpěváci, muzikanti a samozřejmě skladatelé pocházeli z Itálie a okupovali nejvýznamnější místa na všech vladařských dvorech. I přesunem z dvorů do operních domů k širším masám nijak tyto pozice neztratili. Diktovali všeobecný vkus a žádná změna ve vývoji evropské opery se bez nich neobešla. Přesto tato doba nebyla pro skladatele, a zvláště pro Verdiho, žádnou procházkou růžovým sadem. A to z mnoha důvodů.

¹¹ BAŠTECKÁ, Bohumila. *Klinická psychologie v praxi*. Praha: Portál, 2003. str. 416

Základním a nejdůležitějším hudebním nástrojem italské opery byl od jejího počátku krásný zpěv (*bel canto*), z čehož logicky vyplynulo výsadní a neotřesitelné postavení operních pěvců či spíše pěvkyní. Tento „kult pěveckých hvězd“ nadlouho ovlivnil podobu italských oper. Tyto „celebrity“ vlastně rozhodovali kdy, kde a jak se bude hrát. Když to přehnaně zjednodušíme, ve výsledku nešlo o celistvý dramatický útvar, ale o aspoň jednu technicky dokonale provedenou árii, která se párkrát zopakovala a úspěch byl zaručen. Mnohokrát se Verdi pokusil vybojovat si jiné obsazení, například když mu v *Traviatě* souchotinami ztrápenou Violettu měla hrát kyprá a dobře stavěná pěvkyně, bohužel ne vždy úspěšně.

S problémem hvězdných interpretů šla bok po boku další nesnáz a to kvalita libret. Ty často obsahovala děj velmi nepravděpodobný a chaotický, který mísil prvky komické a tragické, heroické výšiny s lacinou pouliční groteskou. Tento chaos částečně vyřešil až vznik žánrů *Opera seria* a *Opera buffa*. První z nich se opíral o motivy z antických dějin a mýtů a soustřeďoval se zájmena na vznešené ideály, střed osobních zájmů a božských úmyslů s vysoce morálním posláním. Většího diváckého zájmu dosáhl žánr druhý, který byl veseloherní, vycházel ze skutečného života a hlavně dějem obveseloval. Oba však byli poplatný vkusu a požadavkům diváctva, které od produkce opět očekávalo více než celistvý dramatický tvar okamžik, jenž je unese dokonalým technickým provedením stěžejní árie. Tento zamrzlý a nikam se nevyvíjející stav italské opery ovlivnil až příchod verismu právě ztělesněný osobou Verdiho. Paradoxem je, že Verdi si nikdy za inovátora nepovažoval, ale o tom až na jiném místě.

Tyto velké změny umožnily, jak to v životě bývá, změny zdánlivě nepatrné. Do popředí se na úkor primadon a kastrátů dostává v té době se objevující tenor s vysokým *cé*, který umožňuje skladatelům a libretistům objevit nové hrdiny svých příběhů. Další změny se neodehrávají na jevišti, ale před ním. Orchester se rozšiřuje, v partiturách se klade větší důraz na využití více nástrojů a hudba se stává partnerem zpěvu nikoliv pouze jejím doprovodem. Tato změna nejvíce otrásá italským operním světem, poněvadž ten vnímá oslabení pozice „*bel canto*“ jako hrubé narušení své hudební tradice. Vše je umocněno faktem, že tyto tendence přicházejí z jiných zemí, zvláště německých, kde zpěv nikdy neměl takovou vůdčí roli. Italská opera ztrácí v Evropě své výsadní postavení a právě Verdi je tím, kdo za toto vše může. To on, v očích svých kritiků, se zříká italské tradice a snaží se napodobovat v té době prosazujícího se Richarda Wágnera.

Tyto výhrady ke své práci a útoky na svou tvorbu, potažmo na svou osobu, Verdi nesl samozřejmě nelibě. Pochybnosti, ztráta motivace, nechuť bojovat a dokazovat světu, že se mýlí, s přibývajícím věkem odcházející tělesné a duševní síly donutili Verdiho ustoupit do ústraní. Útočiště našel pár kilometrů od Busseta ve vesnici Sant' Agata. Zde na zakoupeném pozemku začal jeho život bez hudby. Místo do notových zápisů píše do účetních knih a stavebních plánů, místo klavíru používá stavební a zemědělské nástroje, místo dirigování orchestrů diriguje své podřízené, místo fraku a cylindru nosí holiny a pracovní oděv. Všechny nabídky a žádosti z hudebního světa zarputile odmítá. Když už se zdálo, že Aida bude jeho posledním operním opusem, zjevil se na scéně Arrigo Boito.



Obrázek 6 - Vila v Sant' Agata

Čokoládový projekt

Ted' by čtenář mohl očekávat další nekonečnou várku životopisných fakt o druhém tvůrci. Nepíšeme však román a pro naši práci si bohatě vystačíme s životopisem autora hudby. Přesto, abychom nebyli osočeni, že snižujeme důležitost literární složky opery, zmiňme pár fakt z Boitova života, která jsou pro nás důležitá.

Arrigo Boito se narodil italskému malíři a polské hraběnce 24. února 1842. Tyto fakta o narození nás upozorňují na úplně odlišné rodinné zázemí a na skoro třicetiletý rozdíl pozdějších spolupracovníků. Nelze se tedy divit počáteční nedůvěře ze strany starého medvěda, jak se sám někdy Verdi tituloval. Nedůvěře dokonce předcházela, dá se říct, nevraživost. Tu způsobil Boitův článek z roku 1863 „Óda na italské umění“, ve kterém vyzdvihuje hudbu Richarda Wágnera a podrobuje kritice styl současné italské hudby, jehož vlastenecký ráz považuje za provinční a žádá, aby se italská hudba otevřela světu.

Neméně důležitým faktem pro nás je Boitova všestrannost. Zmíněným článkem se dozvídáme, že byl publicistou, poté i básníkem a spisovatelem, ale hlavně lib-

retistou a skladatelem. Poslední dvě profese mu umožní vytvořit operu „Mefisto-fele“. Milánská premiéra v roce 1868 skončila katastrofou. Došlo k tvrdým střetům mezi Boitovými příznivci a odpůrci, kteří mu vytýkali, že opera je ubohou napodobeninou Wágnera. Až zrevidovaná verze slaví v roce 1875 úspěch.

Pro nás je nejdůležitější skutečnost, že Verdi v osobě Boita získává konečně libretistu, který sám skládá, má cit pro hudbu, je ochotný diskutovat, revidovat a přepisovat, erudovaného znalce nových trendů a hlavně věrného přítele.

Než se však společně vrhnou na našeho Otella, bude muset celé Verdiho okolí (zvláště jeho žena a Giulio Ricordi, jeho nakladatel) vynaložit veškeré síly, zosnovat malé spiknutí, aby Verdi vůbec začal uvažovat o nové práci. Když konečně Verdi svolí, bylo rozhodnuto, kvůli největšímu utajení, hovořit o nové opeře jako o čokoládovém projektu.



Obrázek 7 – G. Verdi a A.Boito



Obrázek 8 – Partitura Otella

Premiéra

Dlouhá tvůrčí pauza měla i jednu praktickou výhodu. S příchodem plynového osvětlení přišla do divadel velká změna. Dříve byla osvětlována jen svíčkami, takže světla zůstávala stejná i po dobu představení a dovolovala lidem, aby se vzájemně navštěvovali v lóžích a tak byly opery prováděny s hovorem v hledišti. Nové osvětlení však mělo opačný efekt na tržby. Světla v hledišti mohla být nyní ztlumena. Tím se omezila možnost hovoru během představení a módní svět přestal přicházet. Znamenalo to však, že se nyní hlediště skládalo z milovníků hudby, kteří byli lépe připraveni ocenit Verdiho závěrečná mistrovská díla.

Dne 1. listopadu 1886 posílá Verdi svému libretistovi lakonický vzkaz: „Hotovo! Přání nám...(a také jemu!!) Sbohem.“¹² Boito odpovídá: „Sen se stal skutečností.“¹³ Nyní se muselo najít vhodné obsazení. Po krátkém váhání Verdi souhlasil do role Jaga s Victorem Maurelem. Ten vzal svou roli smrtelně vážně a dokonce se oholil, protože si myslel, že plnovous dělá jeho tvář příliš jemnou. Ještě méně si byl Verdi jistý při výběru Francesca Tamagna pro roli Otella. Nebyl přesvědčen, zda dokáže zpívat dostatečně měkce, protože „musí vždy zpívat naplno, jinak má nepěkný a intonačně nejistý tón“¹⁴. Nakonec ho Verdi důkladně vycvičil a dokonce mu ukázal, jak se má pořádně probodnout, přičemž se při zkoušce skutálel ze schodů navzdory svým sedmdesátitýřem letům. Tamagno i Maurel sklidili obrovský úspěch. Ne tak Desdemona. Franco Faccio, který představení dirigoval, do role prosadil jistou Romildu Pantaleoniovou, kterou velmi miloval. Bohužel však nebyla schopna nevinnosti a něžnosti, které Verdi považoval za nedílnou součást role.

Nicméně premiéra v La Scale 5. února 1887 byla nebyvalým úspěchem. Verdi a Boito byli vychvalováni až do nebe a v pět hodin ráno davy ještě stále provolávaly v ulicích: „Viva Verdi!“. I když někteří truchlili nad tím, že minula doba jednodušších hudebních dramát, většina operu oslavovala jako skutečné mistrovský kousek. Antonio Fogazzo prohlásil: „Od nynějška nebude možné zhudebňovat absurdní hudební dramata a žalostné verše. Protože tento typ hudby sleduje věrné slova, musí slova stát za to, aby byla sledována.“¹⁵

¹² SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 141

¹³ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 142

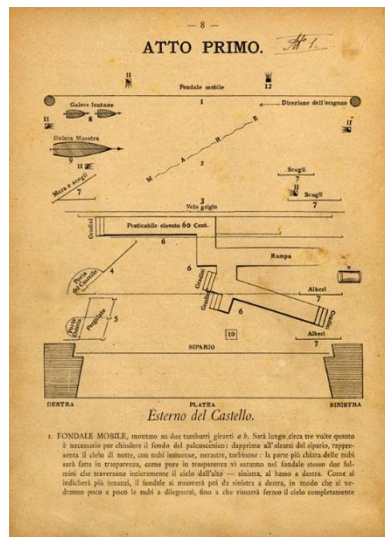
¹⁴ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 142

¹⁵ SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1. str. 143

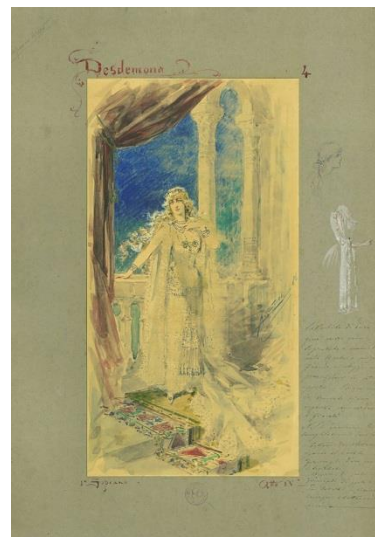


Obrázek 9 - Plakát k premiéře

Zatímco hudební a literární složka nového díla byla bezesporu revoluční, výtvarná stránka těchto kvalit nedosahovala. Výtvarník scény Carlo Ferrario a výtvarník kostýmu Alfredo Edel opatřili představení v duchu zažité tradice. Barokní iluzivní perspektivu zajišťovaly malované prospekty moře, zámecké síně či ložnice a realisticky zpracované ploché boční kulisy. Kostýmy byly samozřejmě historicky věrné a realistické.



Obrázek 10 – Půdorys scény



Obrázek 11 – Návrh kostýmu Desdemony

Mírný pokrok korespondující s vývojem scénografie přináší až zpracování Otella v Paříži, které mělo premiéru 12. 10. 1894. Zde výtvarník Marcel Jambon sice také použil malovaný prospekt s falešnou perspektivou, ale před ním už prostor tvoří trojrozměrná architektura a podlaha je narušena členitým terénem.



Obrázek 12 - Maketa scény od Marcela Jambona

Pro inspirující řešení opustíme 19. století a přesuňme se rovnou do druhé poloviny století dvacátého.

Otello ve 20. a 21. století

Zde se budeme věnovat tomu, jak náš příběh viděli inscenátoři v době nedávno uplynulé. Záměrně se soustředíme na tři vybrané inscenace. A to z prostých až pragmatických důvodů. Za prvé na nich můžeme zmapovat vývoj inscenování tohoto příběhu v rozmezí posledních 40 let, za druhé ke všem lze dohledat na internetu či v kinech audiovizuální záznam a tudíž máme možnost shlédnout skoro to samé, co přímí návštěvníci slavných operních domů, a tak nemusíme věštit ze zavádějících fotografií a křišťálové koule, jak to asi vypadalo, a za třetí nám tyto inscenace umožňují se vůči nim vyhranit, zkritizovat jejich postupy a tím ospravedlnit či obhájit postup náš. Samozřejmě poslední důvod je velmi pochybný, minimálně diskutabilní.

Otello 1976

Jako první zvolíme, zcela logicky, příběh, z těchto tří nejstarší, čímž je Otello z milánské La Scaly, který měl premiéru 7. prosince 1976 v režii Franca Zaffirelliho. Zběžný průlet nekvalitním záznamem televizní stanice RAI napoprvé

nevzbudí zrovna velký zájem, poněvadž první, co nás napadne, je, že se celou dobu budeme dívat na kaširovanou architekturu, kterou jsme mohli vidět už tisíckrát. Ovšem, když se rozhodneme pustit záznam celý, zjistíme, že tak jednoduché či bezduché řešení to není. Na druhý zvědavější pohled hned shledáme, že obrovská a monumentální síň, v které se odehrává celý příběh a která tvoří většinu scény, je obložená kovovými pláty. Což znamená, že inscenátoři se nesnažili vytvořit iluzi realistického prostoru, nýbrž se pokusili použitím jednoho materiálu nebo jeho napodobeniny vyjádřit specifickou daného prostoru a tím ho pojmenovat. Celé to najednou může vyvolat v divákovi pocit chladu, nepřístupnosti, nebezpečnosti, uzavřenosti nebo neměnnosti.

Druhý důkaz promyšleného záměru vytvořené scény najdeme ve třech vysokých stěnách tvořících síň, jenž jsou složeny z nepřírozeně vysokých vrat, která zejména u zadní stěny umožňují porušovat uzavřenost prostoru síně a objevují pro nás druhý prostor, který je vždy s prostorem prvním v nějaké komunikaci. Například hned v otevírací scéně „bouře“ vidíme průzory mezi sloupy rozmazané siluety se klátících stožárů lodí, jenž souzní s klátícím se davem v síni nebo naopak v druhém jednání, kdy šero či skoro temno síně se sráží s jasně osvětleným davem v pozadí nesoucí květině Desdemoně.



Obrázek 13 - Scéna z prvního jednání

Zajímavý prvek se zjeví i v jednání třetím, kde nám síň zkrátí průhledná rámovaná stěna ověšená hromadou válečných zbraní. Tento scénický objekt, nejenže podpoří stále se zvětšující nepřátelskou atmosféru prostoru síně, ale zároveň stvoří zajímavý úkryt Otellovi při domluveném šmírování duetu Jaga a Cassia.



Obrázek 14 - Scéna z třetího jednání

Ve čtvrtém jednání se v síni objeví tradiční postel s nebesy. Ta naštěstí neplní ani tak funkci postele, nýbrž slouží jako klekátko a jako katafalk (k mému potěšení, jak uvidíme později). Velmi příjemným nápadem je příchod Otella jako neurčité siluety jdoucí pomalu po kraji forbíny od jednoho portálu ke druhému.

Naopak velkým zklamáním můžeme zkonstatovat složku kostýmní, poněvadž, nejenže kostýmy nedefinují charaktery svých postav, ale ani nenaznačují, co si o nich máme myslet. O nějakém vývoji netřeba se zmiňovat, pokud za vývoj nepovažujeme rozepnutí dvou knoflíčků.

Celkově však tato inscenace působí dojmem dobře zvládnutého řemesla, který vylepšují inspirující detaily hereckých gest. Například, když Jago si při získání šátku přehodí zálibně svou trofej přes hlavu a totéž zopakuje vítězoslavně při dokazování své lži Otellovi.

Otello 2001

Na druhý příběh Otellův se nemusíme místně daleko přesouvat, jelikož zůstaneme na jevišti milánské La Scaly, jen poskočíme v čase přesně o 25 let blíže do současnosti. Tedy do 7. prosince 2001. Tento časový rozdíl nám kromě odlišného řešení, o kterém budeme psát, nejlépe dokumentuje Plácido Domingo, vystupující v titulní roli Otella v obou představeních. Je velmi zajímavé sledovat Dominga hrát jednu roli na vrcholu svých sil v 35 letech a tu samou v 60 letech, kdy už pomalu opouští světová jeviště a směřuje k dirigentskému pultíku či do ředitelské židle. A s podivem musíme konstatovat, že inscenátoři vůbec tento zajímavý motiv (stáří vetchého, možná bilancujícího kmeta) neberou v potaz

a pohrdnou možností přistoupit k tradiční látce neotřele. Opustíme však přístup, který zvolit mohli a pojďme k přístupu, který zvolili.

Režisér Graham Vick a scénograf Ezio Frigelio zasadili celý příběh do prostoru uzavřeného 1 metr tlustou stěnou, která tvoří až do nebe stoupající válec. Pruho- vaný a pozlacený povrch stěny narušují velké dekorativní ornamenty. Celek tak působí monumentálně, honosně a bohatě. Na první pohled zjišťujeme, že tentokráte se asi nesetkáváme s nějakou iluzí reálného prostředí, ale budeme se pohybovat ve světě symbolickém.



Obrázek 15 – Scéna

První obraz „bouře“ nás seznámí, co vše válec dokáže. Válec je totiž v tomto ob- raze rozdělen na horní a dolní část, které mezi sebou vytváří pravidelný průzor, evokující přírodní horizont. Tímto průzorem probleskávají blesky a zároveň slouží sboru jako vyvýšená plošina. Obě části se během prvního jednání nenápadně spojí v jeden celek, takže závěrečný duet Otella a Desdemony se odehraje v uzavřeném soukromém prostoru, který ochraňuje lásku milenců před zbytkem světa.

Druhé jednání nám prozradí další „tvář“ válce. I zde je rozdělen na horní a dolní část, ale tentokrát vytváří pravidelný průzor, který začíná na podlaze u levého portálu a vede šikmo po celém obvodu válce až na pravou stranu. Díky tloušťce stěny tak vznikne šikmá cesta vedoucí za horizont. Průzorem, na rozdíl od prvního jednání, kde jsme jen tušili ničím nespecifikovaný svět, vidíme další válcovou stěnu, která je celá jasně zlatá a na ní jsou nereálné, až pohádkově vy- obrazeny stromy s velkými zelenými listy symbolizujícími zahradu. Tím vzniká dramatický kontrast, který zvláště vyniká ve chvíli, kdy Jago otvírá svou duši. Na konci jednání, při společné přísaze Otella a Jaga, se průzor do zahrady sym- bolicky uzavírá.



Obrázek 16 - Scéna z druhého jednání

Třetí jednání začíná uzavřeným prostorem, který se pomocí osamělého stojanu s brněním stává hradní síní. Zde přichází nejzvláštnější scénické řešení tohoto příběhu. Při „šmírovací“ scéně totiž Otello nevyužije krytí stojanu, jenž se vybízí, ale proleze poklopem do podlahy, která se vzápětí celá zvedne, a my můžeme pozorovat, jak Otello vyslechne Jaga s Cassiem z podivného sklepa. Můžeme se domnívat, že tato scéna symbolizuje Otellovu cestu ke dnu, ale spíš to působí dojmem chlubení se technickými schopnostmi milánského jeviště a narušuje to příběh, zatím minimalisticky vyprávěn. Tento přešlap je ještě podpořen dalším dělením válce ke konci jednání. Aby se tvůrci neopakovali, vedou průzor ze středu stěny doleva nahoru. Tento průzor sebou už žádný hlubší význam nese a jen vytváří schodiště pro přicházející delegaci.



Obrázek 17 - Scéna z třetího jednání

Naštěstí čtvrté jednání je návratem k symbolickému minimalismu. Prázdnému a uzavřenému prostoru vévodí strohé kovové lůžko.

I v tomto příběhu působí kostýmy tak nějak doplňkově. Opět těžko hledat sebe-menší odlišnosti charakteru jednotlivých postav a jen tak souzní zlatým brněním či zlatým vyšíváním kabátců s prostorem.

Toto řešení našeho příběhu nám může být sympatické svou strohostí, snahou nebýt otrocky popisný, ale ubráním na efektnosti mohl příběh získat mnohem víc.

Otello 2015

Kvůli třetímu příběhu benátského maura paradoxně opustíme Itálii a proletíme se časem i prostorem, poněvadž náš poslední příběh se poprvé odehrál 18. října 2015 v newyorské Metropolitní opeře či ve stovkách kinosálů po celém světě. Na tomto místě bychom mohli dlouze diskutovat o smyslu projektu opery v kině, ale to je asi téma pro jinou práci. Pojdme tedy alespoň zkritizovat tuto inscenaci.

Na tomto příběhu lze názorně ukázat, jakým technologickým pokrokem si prošel divadelní svět. A jak je naším dobrým zvykem, nemůžeme vynechat otvírací scénu „bouři“. Zde si režisér Bartlett Sher se scénografem Esem Devlinem neodpus-tili tradiční použití stroboskopických světel markýrující blesky, ale hlavní prim hraje efekt připomínající videomaping. Díky jemu, přednímu bobinetu a dvou zadních ploch se totiž strnulý a nehybně stojící sbor v černém utápí v jasně ze-le-ných vlnách rozbouřeného moře a zároveň v letících mracích.



Obrázek 18 - Scéna "bouře"

Až po tomto dech beroucím startu se nám před očima vynoří vlastní scéna, která nás bude provázet celým příběhem. Na lesklé podlaze vidíme stát dvě hladké stěny začínající u portálů, které se potkají vzadu uprostřed jeviště, čímž vytváří klasický a léty osvědčený scénický prostor. Hladkost těchto stěn z nich dě-

lá ideální projekční plochy, které inscenační tým rád používá celé představení. Těmito stěnami, respektive jejími neznatelnými otvory, projíždí na jevišti čtyři „skleněné“ stěny evokující architekturu klasicistního slohu. Jejich různé polohy a zvláště jejich netradiční materiál umožňují tvůrcům variabilně členit prostor. A společně s doplněným nábytkem pojmenovat odlišné prostředí. Zajímavý estetický dojem tohoto řešení, ještě podpořen osvětlením transparentními barvami, nám kazí fakt, že nevíme, jaký to má celé význam. Ani zmínka tvůrců z přestávkového rozhovoru, že k výtvarnému řešení je vedl termín „skleněné vězení“, který použil libretista Boito v dopise skladateli Verdimu, nám mnoho nepomohla. Vězení, které nikoho nevězní a kterým můžete libovolně procházet, samo o sobě mnoho neříká. A dramatické situace v něm konané, se mohou konat kdekoliv jinde.



Obrázek 19 - Scéna z třetího jednání

U tohoto příběhu konečně můžeme říct, že kostýmy od Catharine Zuber plní svou úlohu. Díky „průhlednosti“ scény vynikne jejich hmota, tvar, barva a jejich detaily. Dokonce i jednotlivé charaktery jsou divákovi čitelné. Někdy možná až moc. Třeba Jago v koženém kabátě je trochu prvoplánový, ale budme rádi za to.



Obrázek 20 - Kostýmy Otella a Jaga

Přestože jsem odcházel z kina trochu rozmrzelý, s odstupem času jsem přeci jenom uznal, že alespoň výtvarný vjem z tohoto příběhu je inspirativní.

Rozmrzelost nevychází jen z tohoto příběhu, ale ze všech zhlédnutých. Najednou si člověk uvědomí, že všichni tvůrci přistupují k našemu příběhu jako k dané věci. Že vše je vlastně jasné, otázky nejsou třeba. My jen převyprávíme to, co všichni vědí a znají. Ale je to opravdu tak? Není jiná možnost? A tak přišel čas přijít s vlastním příběhem.

Proč zrovna Otello?

Než se vrhneme na popis, jak my Otella zhmotníme a ztvárníme či přesněji, jak bychom ho chtěli zhmotnit a vytvarovat, musíme nejdříve odpovědět na otázku, proč jsme si ho vlastně vybrali. Proč náš výběr nepadl na jinou operu z mnoha, které Verdi stvořil? Proč jsme například nepodlehli lákavému okřídlenému volání po svobodě v Nabuccu? Proč jsme nehledali jako Maupassant jediný ryzí charakter ve společnosti v zbloudilé kurtizáně Violettě? Proč jsme neodsoudili zavrženíhodné mocenské praktiky Mackbetha a Dona Carlose? Nebo proč jsme nebojovali s nezvratným koncem jako šašek Rigoletto, cikánka Azucena v Trubadúrovi či mladá šlechtična Eleonora v Síle osudu? Všechna tato témata rezonují v každé době a tudíž i v té naší. Svoboda rozhodnout z tolika možností je svým způsobem prokletí a my musíme počítat s tím, že naše rozhodnutí nemusí být vždy správné. Pokusme se tedy „správnost“ tohoto rozhodnutí odůvodnit.

Samozřejmě jsme nemohli být vedeni pouze jediným důvodem, nýbrž výsledek našeho dilema ovlivnilo více faktorů. Od těch prozaických až po ty rozumově méně uchopitelné.

V první řadě je to kvalita díla. Aniž bychom chtěli nějak zpochybňovat díla ostatní, je nasnadě, že se Otello mezi svými hudebními sourozenci vymyká. Jak už jsme výše popsali, Otello, vyjma Falstaffa, je nejmladší. Z toho plyne, že byl stvořen tvůrcem už ponaučeným všemi chybami, kterých se dopustil v předešlých dílech. Otello už netrpí žádným neduhem staré italské opery. Každá jednotlivost podléhá zákonitostem dramatického celku. Libreto i hudba souzní a společně slouží celkovému tvaru. Jedna dramatická situace plodí druhou.

Už nejsme svědky jedné nosné árie, která je obalená bezduchou vatou. Příběh se stává hlavní rolí a nositelem myšlenky.

I několikaletá pauza v tvorbě dílu prospěla. Verdi se vrhnul na Otella odpočat a plnou časem nastrádanou silou. S pomocí mladého a neotřelého libretisty měli mnoho času, aby otesávali, upravovali, přebásnili, měnili a přesto s pokorou a respektem k předloze vytvořili dílo, které i dnes obstojí před požadavky náročného diváka.

A právě divák je potažmo dalším důvodem, proč náš výběr padl na Otella. Protože divák je ten, pro koho tvoříme. Přestože tvorba formuje především a nejdříve nás samotné, není bez vlivu na diváka, jak už jsme uvedli v úvodu. A toho jsme si byli při výběru vědomi. Každé umělecké dílo by mělo nejen zaujmout a pobavit, ale donutit diváka, aby se rozhlédl kolem sebe a zapřemýšlel o světě, v kterém žije (tím samozřejmě nemyslíme pohled na sousedy v divadle). Mělo by svým způsobem reflektovat dobu, upozorňovat na problémy ve společnosti a umožnit divákovi s tím, co má možnost vidět, slyšet či jinak vnímat, ztotožnit se, vyhranit se vůči tomu nebo aspoň s tím polemizovat. A tak jsme zvolili Otella. Právě on a další aktéři jeho příběhu prožívají, co může prožívat naše žena, spolužák, soused, kamarádka, prodavačka z oblíbeného obchodu nebo řidič tramvaje, co nás vozí do školy či do práce. Prostě kdokoli z našeho blízkého okolí. A to přehlížení naší „blízkosti“ je asi dle našeho názoru největší problém dnešní společnosti. My všichni řešíme takzvané „vyšší problémy“. Hartusíme v hospodách, stěžujeme si v práci a vše v bezpečí domova svádíme na globalizaci, diktát finančních magnátů, neschopnost politiků, zlovůli úřadů, rasovou nesnášenlivost a další zástupné problémy. Ale uniká nám zásadní fakt, že za veškeré zlo a bezpráví můžeme my sami a naše vztahy právě s lidmi z blízkého okolí. Protože právě my a to, jak se chováme k okolí, vytváří mechanismy, podle kterých funguje celý svět. Na principu „Efektu motýlího křídla“, kdy nepatrné mávnutí křídla drobného motýla z jednoho konce světa způsobí vichřici na konci druhém, tak i malá a třeba jakoby nevinná lež má nedozírné následky pro mnoho jiných. My jsme tvůrci atmosféry ve společnosti, my jsme vzory pro své děti, které opakují jen naše chování. Je velmi alibistické svádět vše zlé, co se nám děje, na nepřízeň osudu a vlivu těch, kteří prý rozhodují za nás.

A proto jsme tedy zvolili příběh Otella, v kterém se pokusíme upozornit diváka, že všudypřítomné zlo nevzniká z nějakého vzduchoprázdna, není nám určeno

někde ve hvězdách, ale vzniká pouze a jenom pouze v nás. Z neznalosti nás samotných, z neznalosti našich nejbližších a ve vzájemných vztazích.

Není režie bez scénografie a scénografie bez režie

Když jsme si odpověděli na otázku „proč?“, je potřeba také zodpovědět „jak“. Což je asi největším smyslem této práce. Většinou se v podobných pracích na tomto místě popíše děj vybraného díla, následovně se představí celková koncepce zamýšleného ztvárnění, která se posléze dokazuje detailním popisem. My však zvolíme zcela odlišný postup. Poněvadž předpokládáme, že příběh Otella je notoricky každému znám, nebudeme se tradičním popisováním děje zde zabývat. Čtenář (který není tak sečtělý) o něj samozřejmě nebude ochuzen, jelikož ten se mu bude postupně zjevovat společně s popisem naší práce. A tak to bude i s koncepcí. K tomuto netradičnímu řešení nás vedly, v této práci už několikrát zmíněné, pochyby. Je naprosto jasné, že k práci takového rozsahu musí tvůrce přistoupit koncepčně, zcela přesvědčen o cíli, ke kterému chce dorazit. Ovšem tento přístup někdy nutí dotyčného otrocky se držet vytýčené cesty, neumožňuje mu použít jiné, odlišné a inspirativní řešení, které ho cestou napadne a vše to končí násilným naroubováním toho, co se nehodí, do počáteční koncepce. Tohoto smutného osudu se chceme vyvarovat.

Po této kapitole postupně čtenáře provedeme naším hypotetickým dílem. Krok za krokem projdeme celým Otellovým příběhem. Po vzoru Bertholda Brechta uvedeme každý obraz názvem, v kterém představíme nadcházející děj. Poté se vždy pokusíme dešifrovat, co se v jednotlivých obrazech děje, zkusíme si pojmenovat dramatické situace, jak jedna plodí druhou, ujasníme si vztahy mezi dramatickými postavami a jejich vývoj. To vše doprovodíme naší představou, co by hypotetický divák měl mít možnost vidět před sebou. Tím tak společně seznámíme čtenáře s dějem, koncepcí a detailním popisem naší práce.

Než tak učiníme, musíme čtenáře upozornit na jednu důležitou skutečnost. Možná se očekává od posluchače katedry scénografie, že hlavní náplní jeho teoretické práce bude výtvarné řešení jemu zadaného problému. To je však pouze dílčí součást jeho úkolu. Nemaje přiděleného režiséra, musí každý, kdo píše takovou práci, přistoupit k problému nejen z pozice výtvarníka, ale také z pozice režiséra a dramaturga. Tento těžký úkol má jednu výhodu. Díky tomu, že tyto role jsou položeny na bedra jedné osoby, odpadá složité hledání symbiózy dvou či tří vždy

odlišných tvůrců. Na druhou stranu v tomto případě je řešení ochuzeno o tvůrčí a inspirativní dialog mezi spolupracujícími tvůrci, kteří na jeden společný problém mají zákonitě odlišný pohled a přístup. Ať či tak, popis naší práce musí být režijně-scénografický nebo abychom byli korektní scénograficko-režijní. Pokud náš popis má dojít k nějakému smysluplnému závěru, nelze tyto složky od sebe oddělit. A právě i tyto důvody vysvětlují, proč tato práce je od svého začátku vedena v množném čísle, což jistě některého čtenáře mohlo znejistit, přestože autorem je a musí být pouze jedna osoba. Není to žádný namyšlený královský plurál a ani to není alibistické schovávání se za rozplizlé a neosobní my. Je to jen uvědomění si faktu, že divadlo je vždy kolektivní záležitostí. Že každý tvůrce, účinkující i poslední technický pomocník je, ač jednotlivec, součástí celkového uměleckého díla.

Nuže, usadíme našeho hypotetického diváka do pozlaceného křesla s červeným čalouněním v historické budově Národního divadla v Praze a vnořme se společně s ním do příběhu Otella, Jaga, Desdemony a dalších, jak ho vidíme my.

Otello 2016

První překvapení čeká na netěšeného diváka ještě před rozevřením opony. A kupodivu ho nezpůsobujeme my inscenátoři, nýbrž sami tvůrci Verdi s Boitem. Ty totiž své dílo v rozporu se zažitou operní zvyklostí neopentlili tradiční předehrou. Tento prvek, který nejdříve sloužil jako takové elegantní upozornění na začátek představení, je někdy, dle našeho skromného názoru, pouhou instrumentální onanií. Najdou se samozřejmě příklady, kdy předehra slouží k navození atmosféry, která má diváka připravit na následující dílo, najdeme i příklady, kdy hudební motiv z předehry se line celým dílem a má tak i dramatický přesah, ale mnohokrát je to jen samostatné dílo, které s následujícím dílem není v žádném vztahu a má podpořit přesvědčení o genialitě skladatelově. Oba naši tvůrci správně usoudili, že jejich společné dílo obstojí bez zbytečných pentliček a svého diváka nemilosrdně vrhají rovnou bez příprav do proudu příběhu.

1. obraz: Bouře, chaos, strach a válka

A vrhání je to opravdu doslovné. Tvůrci totiž zahajují svou operu ničující bouří. Proud překřikujících nástrojů, ojedinělých hlasů a burácejících sborů se ve zdánlivém chaosu, leč přesně harmonicky, valí na nepřipraveného diváka. Kupodivu více může být překvapen sečtělý divák obeznámen s předlohou

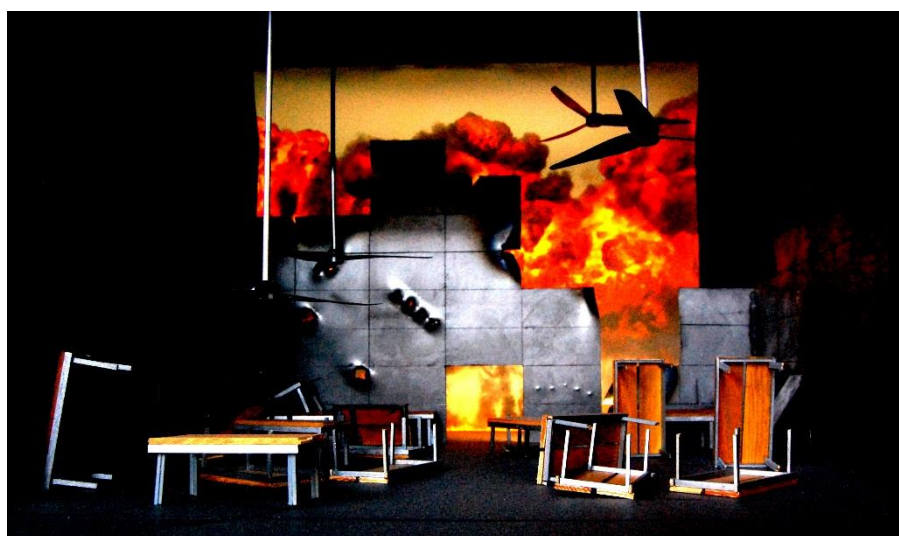
od Williama Shakespeara. Tvůrci rafinovaně okleštili původní příběh o celé první jednání konající se v Benátkách. Tím zajistili příběhu velmi výhodnou jednotu místa a času, zbavili ho mnoha nepotřebných postav a sebe a nás osvobodili o spoustu svazujících detailů. Ale zpátky k bouři.

Jak už jsme popsali výše, úvodní obraz si inscenátoři před námi představovali jako bouři přírodní. Ale bojí se dnešní člověk přírodních živlů? Zvláště, když zažil dobu poroučení větru a dešti, a kdy naopak dnes kdejaký prezident zpochybňuje globální oteplování? Přestože zprávy se sem tam zmíní o výskytu tsunami, zemetřesení, orkánu, povodni nebo o vybuchnutí sopky, větší strach dnes nahání válka. Válka jakákoliv. Válka všech podob. Válka nekončící, válka dobytčá, válka plížící se, válka možná hrozící. Tento pocit z dnešní společnosti podpořen textem libreta a působením hudby nás dovedl k rozhodnutí pojmut bouři z našeho příběhu jako bouři válečnou.

Strach a chaos společnosti jsme promítli do sboru zničených skupinek civilistů smíchaný s posledními oddíly vojáků čekajících na naději. Strach z neznáma a strach tvořen zkušenostmi nás dovedl k výtvarnému řešení scénického prostoru. Prostor jsme utvořili nebo lépe řečeno ohraničili třemi vysokými stěnami z kovové konstrukce a kovových plátů, které jsou ohořelé výbuchy pum, prostříleny bezpočty projektilů, a místy dokonce chybějí. Celá tato přesně nedefinovaná architektura by měla působit jako memento už proběhlých bojů. Za tím vším, rozpadlými dveřmi, chybějícími pláty a průstřely by se měly zjevovat dle hudby jakoby vzdálené výbuchy bomb promítané na projekčním plátně. Jako pojítka mezi poznaným a ještě nepoznaným by měli sloužit čtyři vrtule větráků rychle se točících a vznášejících se nahoru dolu nad hlavami sboru, evokující vrtulníky. To vše by měli podpořit zaměřovací laserové paprsky pronikající do prostoru různými průzory ve zdi.



Obrázek 21 – Návrh prvního jednání



Obrázek 22 – Maketa prvního jednání

Sbor, jak už jsme naznačili, by byl tvořen větší částí civilisty a hrstkou vojáků. Obě skupiny různě promíchané by se krčily, plazily a vykukovaly mezi chaoticky rozházenými, vystavenými a převrácenými stoly tvořící malé a nedostačující barikády. Roztrhané a špinavé kostýmy civilistů by měly být barevně nenápadné a měly by hlavně působit jako masa či celek, jenž bychom spíše cítili, než fyzicky vnímali. Důležité je se hned zmínit, že se nepohybujeme v historicky dobové stylizaci, ale pokusíme se navodit atmosféru dnešní doby, a sice bez nějakého popisného určení. I z tohoto důvodu nám jako inspirace k vojenským uniformám posloužila americká pěchota, jejíž přítomnost kdekoliv nikoho asi nepřekvapí.

Z mnohohlavého sboru by nás měly nejvíce zaujmout čtyři zatím nepojmenované postavy vojáků. Dva vojáci by měli upoutat pozornost umístěním ve středu a kostýmy, které popíšeme na jiném místě, ale hlavně pohybem a jednáním, které by mělo být zcela odlišné od zbytku vojáků. Měla bych z nich čístit až nezdravá odvaha symbolizovaná neustálým vzpřímeným postojem a absencí snahy o vyhledávání úkrytu. Naproti nim, přestože bokem v ústraní, ale zase nejbližší k divákům, by se o pozornost diváka měly ucházet dva zcela odlišné typy vojáků. Oba by měli být pouze ve vojenských tílkách, trenýrkách a s kalhoty staženými u kotníků. Diváka by měla až omračovat bělost jejich nahé kůže. Nejnápadnější na této dvojici schované za vlastním položeným stolem by však měl být panický strach, který by je ještě více odděloval od ostatních vojáků a přibližoval je ke skupině zbídačelých civilistů.

2. obraz: Uklidnění bouře, příchod Otella, který definuje dané vztahy ve vojenském táboře

Modlitba zpívaná na konci 1. obrazu celým společenstvím našeho prostoru byla vyslyšena. Vzdálené výbuchy zanikají, laserové paprsky zmizí a vrtule větráků se vynesou do výšin. Do těchto změn slibujících klid vstupuje triumfálně hlavním vchodem v zadní stěně velitel Otello společně s dvojicí odvážných vojáků z 1. obrazu, kteří předtím opustili prostor vydávající se na průzkum, a s nimi se vrhají vpřed další vojáci osvoboditelé. Zatímco jsou srdečně vítáni svými druhy ve zbroji, civilní část sboru po počátečním nadšení zvolna ustrašeně ustupuje do stran, až narazí zády do kovových stěn. Při hrdé Otellově zdravici se z jednoho bočního vchodu přirítí Desdemona, vrhne se Otellovi do náručí a odvede si ho zpátky, odkud přišla. Ten se stihne jen žoviálně rozloučit s chrabrou dvojicí, zbytek vojska spíše ostentativně přehlíží. V krátkém okamžiku zaregistruje oblékající se dvojici vojáků, kteří pod jeho pohrdajícím pohledem

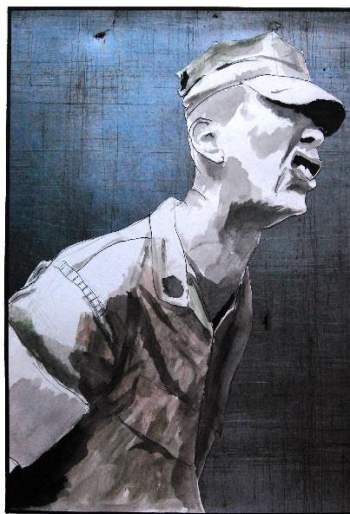
zacouvají zpět do svého úkrytu, kde zabřednou do soukromého rozhovoru. Během tohoto rozhovoru civilní sbor pod nevybíravým dozorem vojáků začne uspořádat rozházené stoly do vojenských řad a zástupů.

Vše se uskuteční ve velmi krátké době během jedné sborové písně a jednoho duetu. A proto bychom zde měli klást důraz na jakýkoliv detail, který pomůže divákovi se zorientovat ve zdánlivé změti. Právě zde asi začínáme narušovat zaběhlé pořádky Otellova příběhu. Právě zde si dovolujeme bořit zažitě představy o dělení světa na bílé a černé, na zlo a dobro. Právě v tomto obraze většinou tvůrci rozdají kladné a záporné karty, s kterými pak hrají až do konce. My, přesvědčení o tom, že svět není jen černobílý, že v každém jedinci je vždy něco dobrého i zlého, toto jednoduché řešení nevyužijeme. Využijme tedy tento obraz k představení většiny nejdůležitějších postav, které se nám v prvních dvou obrazech objevily.

V našem výčtu nelze nezačít titulní postavou Otella. To on je velitelem, nejvýše postavenou osobou v námi stvořeném prostoru. On určuje, dle starého moudra „ryba smrdí od hlavy“, atmosféru v dané společnosti. Jeho jednání tvoří pravidla, dle kterých se vše řídí. Osobní sympatie k jedněm a opovrhování druhých nastavuje hierarchii ve společnosti, kterou přijímá zbytek osazenstva jako neměnnou záležitost. Tím samozřejmě nechceme z Otella dělat hlavního viníka následných dějů. To bychom sami popírali, co jsme zatím napsali. Jen bychom hned od začátku rádi diváka znejistili. Zaseli v něm aspoň malé semínko pochyb o tom, jestli hra o jasném viníkovi a jeho obětech je jediná správná.

Otello by měl na diváka působit rozporuplně. Na jednu stranu jako schopný velitel, který jde příkladem a své mužstvo dovede vždy k vítězství, na druhou však jako člověk, jenž už zapomněl, že byl také obyčejným vojákem a své nynější postavení je schopen zneužít k zesměšnění svého podřízeného. Jeho kostým by neměl v prvních obrazech nijak výrazně vyčnívat. Jeho polní uniforma by měla být stejně špinavá jako u dalších vojáků, přesto by mělo být znát, že si na ní zakládá. Na rozdíl od ostatních by měla být prostá originálních doplňků. Jeho tvář, stejně jako tváře ostatních vojáků, je pomalovaná černým válečným maskováním, které později hraje významnou roli. Na tomto místě je asi velmi důležité zmínit, že náš Otello se neodděluje od jiných barvou pleti. Přestože jsme si vědomi, že problém rasismu v dnešní společnosti začíná rezonovat bohužel více

a více, rozhodli jsme se, jak už jsme dříve popsali, poukazovat na jiné problémy dnešní společnosti a tak se této vděčné možnosti záměrně vzdáváme.



Obrázek 23 - Návrh kostýmu Otello

Druhou důležitou postavou našeho příběhu je bezesporu Otellova žena Desdemona. Protože v této chvíli její role ještě není tak zásadní, nebudeme se jí zde dlouze věnovat a zmíníme pouze dvě, pro její postavu podstatná východiska. Desdemona v druhém obraze není pro nás pouhou velitelovou ženou, ale elementem ženskosti jako takové. V civilním i vojenském sboru také máme zástupce žen, ale ty jsou kostýmem upozaděny a stále nám splývají v celku. Příchod či spíše vtrhnutí Desdemony do světa určenému pouze mužům je pro nás předzvěstí rodících se konfliktů. Z tohoto důvodu také naše Desdemona nevypadá jako asexuální světice, universální nositelka dobra a ztělesnění čistoty, jak je mnohokrát před námi vykreslována, nýbrž je si vědoma své ženské krásy. Přestože příběhne jakoby „v nedbalkách“, je vidět, že svému vzhledu věnovala dostatečnou pozornost. Dokonale upravený blondátý účes, nesmazaný make up a ledbyle převázaný bílý župan září na všechny strany a je v kontrastu s okolní špínou.

Nejbližšími svědky „únosu“ velitele vlastní ženou byla dvojice chrabrých vojáků, které si postupně představíme. Prvním z nich je Montano. Postava, jenž v celém příběhu je spíše v pozadí, ale přesto ji nemůžeme opominout. Montano byl Otellův předchůdce ve velitelství. Je tedy takovým symbolem doby minulé. Doby, v které by se náš příběh třeba ani nestal. Montano je prototypem vojáka milující pouze svoji práci. Neustále laskající svoji zbraň si nevšímá ani svého vzhledu

a ani svého okolí (jedinou výjimkou je, když někdo neplní své povinnosti). Jeho uniforma už zažila vše, patří mezi ty zničenější. Pevné, leč odrbané boty, roztrhané kalhoty, košile žádná, jen špinavý nátělník přepásán pásy s náboji a na hlavě tvar ztrácející baseballová čepice posazená kšiletem dozadu. Vše podtrhuje neupravené strniště na černě pomalované tváři.



Obrázek 24- Návrh kostýmu Montana

Druhým z dvojice je Cassio. Jeho role je výraznější a tak se mu budeme věnovat průběžně celým příběhem. Zde tedy spíše opět jen popíšeme svá východiska a vymezíme se vůči počínání svých předchůdců. Ty totiž Cassia většinou ztvárňují jako bezduchého krasavce a velmi manipulativní loutku. Toto řešení je samozřejmě velmi jednoduché a hlavně samoučelné, takže, dle očekávání, my k této postavě musíme přistoupit jinak. Ani my sice nemůžeme opomenout fakt, že Cassio má být pro druhé pohlaví zvlášť zajímavý, ale zároveň chceme docílit minimálně zdání, že Cassio se nijak výrazně nevymyká z vojenského mužstva. Tohoto mírného paradoxu bychom rádi docílili jemnými detaily Cassiovy uniformy. Cassio by byl jako ostatní vojáci oděn do polní uniformy se všemi znaky proběhlých bojů, i on by svou tvář měl maskovanou černým zbarvením, ale na rozdíl od ostatních by neměl žádnou pokrývku hlavy, která by divákovi zakrývala jeho pěstěný nagelovaný účes. Zároveň by to podtrhovalo jeho neohroženost. Zásadním prvkem jeho kostýmu by však byl květ zářivé červené barvy zastrčený v klopě vojenské košile. Tato jemná, přesto nepřehlédnutelná, součást jeho kostýmu i charakteru by ho provázela celým příběhem.



Obrázek 25 - Návrh kostýmu Cassia

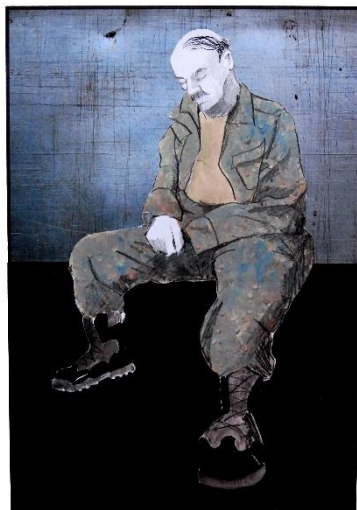
Nechtěnými hlavními hrdiny prvních dvou obrazů se stávají dva vojáci schovávající se v úkrytu. Pozorný a zkušený čtenář už správně tuší, že jde o Roderiga a Jaga. Jejich soukromý rozhovor se stává společně s řetězcem několika jevištních jednání expozicí našeho příběhu. Roderigovo vyznání lásky k Desdemoně jen vysloví to, co vidíme v jeho pohledu a v pohledech většiny vojáků, když scénou proběhne málo oděný objekt jejich tužeb. Jago nás seznámí, chvíli po té, co se stane terčem opovrhujících gest ze stran Otella a Cassia, se svým postavením ve společnosti a s rozhodnutím tuto roli změnit. Můžeme v těchto lidech a v jejich slovech spatřovat ztělesněné zlo? Kdo chce, najde ho samozřejmě kdekoliv. My však vidíme zlo, které je postupně tvořeno všemi zúčastněnými v celém prostoru. Zlo, které, jak už jsme výše zmínili, tvoříme nebo necháváme tvořit svou neznalostí svého blízkého okolí. Zlo, které může končit rozstřílenou restaurací v Uherském Brodě, vybuchlým domem ve Frenštátu nebo v našem příběhu „jen“ rodinným násilím. Zlo, které sice spáchají jedny lidské ruce, ale pomáhají jim lidská nevšímavost, lidské přehlížení a ztráta schopnosti vnímat empaticky problémy jiných.

A z těchto důvodů nemůžou vypadat náš Jago a Roderigo jako prvoplánový zlo syni z béčkové gangsterky, ale naopak by měli působit jako absolutně neškodná dvojice „nýmandů“ či „lúžrů“. Tento dojem se snažíme navnadit počáteční polohou. Přistižení se staženými kalhotami v situaci, kdy je očekáváno spíše mužné jednání, by měli působit minimálně nepatříčně a neškodně, v lepším případě dosti zranitelně. Po oblečení do svých trochu nepadnoucích a pouze mírně

znečištěných uniforem by je mělo od zbytku mužstva oddělovat opět jen pár jemných detailů. V prvních dvou obrazech by to měla být absence černého maskování ve tváři, která odkazuje na jejich zbabělost a nám umožní si pohrát s jejich individuálními maskami. U Roderiga by jeho hlavním fyzickým rysem, krom mírné nadváhy, byla výrazná přehazovačka, jenž by zakrývala trapnou pleš. U Jaga by těmito rysy byly vyzáblá postava zpočátku mírně shrbená, zvýrazněná bělost a velké a silné kosticové brýle.



Obrázek 26 – Návrh kostýmu Jaga



Obrázek 27 – Návrh kostýmu Roderiga

3. obraz: Druhá bouře a druhý příchod Otella

Rozhovor Jaga a Roderiga, který diváka uvede do situace, je u konce. Stoly a lavice (jsou tvořeny pouze stoly se zasunutými teleskopickými nohami) jsou už uspořádány úslužným civilním sborem a hodokvas oslavující konec bojů může začít. Vojáci hodují a pijí, co jim civilní sbor přináší. Během této pitky a žranice se nám společenstvo zásadně promění. V první řadě se civilní sbor začne konkretizovat. Svlečením svrchních šatů (při asistenci vojáků) se nám ve sboru zjeví dosud nepoznané ženy. Při náznacích milostných hrátek ženy vojákům postupně smívají cáry svých oděvů černou maskovací barvu z tváře. Tuto „rituální“ očistu sleduje s nevolí a ustrašeně zbytek civilního sboru (samozřejmě mužská část) od zdí a z rohů našeho prostoru. V této rádobě uvolněné náladě se snaží naše dvojice otloukánek vmísit do bavící se společnosti a užít si s nimi taky trochu té nevázané zábavy. Jsou však neustále ostentativně odstrkáváni, zvláště Cassiem. Tyto ústrky vygenerují jejich podlý čin opít Cassia. Ten podroušen množstvím alkoholu odmítne splnit své povinnosti hlídkujícího vojáka a tím se dostává do konfliktu s akurátním Montanou. Vzniká lokální bouře, která sice nedosahuje rozměrů té předchozí, ale s nebezpečností si s ní nezádá. V šarvátce, při které Cassio zraní Montana, se Jago a Roderigo schovají pod stůl. Tuto bouři opět ukončuje příchod Otella. Ten potrestá „nevinného“ Cassia a rozhání oslavu. To vše před zraky příběhnuvší Desdemony.

I tento obraz je pln nepatrných, leč důležitých, detailů. Pojdme se tedy u nich krátce zastavit.

V první řadě je to změna vizáže vojenského sboru. Jejich očištění od válečných mimikrů by mělo tyto jedince vrátit do „normální“ mírové doby. Jak však posléze vidíme, opak je pravdou. Jejich chování a způsob myšlení je beze změny. Zvyk všeho se zmocnit násilím je neměnný. Přestože jsou nemaskováni a tudíž by se Jago a Roderigo mohli mezi nimi ztratit, oni to nedopustí. Ti, neschopni si vydobýt respektu stejným způsobem, jsou „nuceni“ si pomoci nekalostí. Těmito řádky nechceme jejich počínání obhajovat, jen bychom rádi upozornili, jak se společnost chová ke slabším jedincům a k čemu to pak může vést.

Důležitým okamžikem je druhý příchod Otella. Přestože opět vstupuje do prostoru uklidnit situaci, jeho vstup je diametrálně odlišný. Zatímco první je příchodem očekávaného osvoboditele hlavním centrálním vchodem s „fanfáry“, druhý je náhlý, neočekávaný, ze strany a hlavně vzbuzující strach. Strach vychá-

zející z vědomí, že se všichni provinili vůči pravidlům. A strach z odlišnosti. Právě zde nastává první okamžik, kdy Otello vybočuje výrazně z davu. Jako jediný je totiž ještě stále pomalován černým válečným maskováním. To jen podtrhuje jeho rozčilení, v kterém bez jakéhokoliv důkazu rozsoudí vzniklou při a vyřkne nad Cassiem dehonestující ortel, který doprovodí nečekaným uvědoměním si Jagovi přítomnosti, když ho osloví a ještě mu dá úkol zjednat pořádek.

Poslední detail, v kterém se asi odlišujeme od ostatních inscenátorů, je, jak vnímáme další příchod Desdemony. My opět nevnímáme Desdemonu jako ovci jdoucí na porážku nebo někoho, koho se nic v tomto prostoru netýká. My ji i v tomto obraze vnímáme jako ženu, které někdo odvedl muže ze společné lóže a ona si ho jde vybojovat zpátky. Ženu, která si možná nevědomky získává svým rázným jednáním u ostatních respekt a obdiv. Její kostým je totožný s kostýmem z předešlého obrazu, jen je přeci jen upravenější, protože nejedná impulsivně a je si vědoma, že předstoupí před veřejnost.

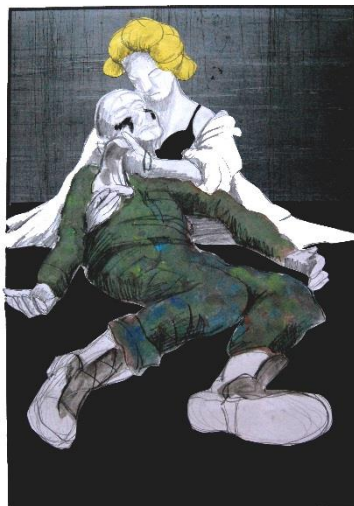
4. obraz: Otello a Desdemona konečně sami

Na Otellův rozkaz všichni opustí náš prostor a Otello s Desdemonou osiří. Divák je svědkem milostného duetu, kdy si milenecký pár projde minulostí svého vztahu a kdy se společně utvrzují o jeho síle a nekonečnosti. Pak se odeberou ruku v ruce zpět vchodem, kterým postupně přišli. Zavírá se opona.

Tento obraz většinou v inscenacích před námi působí jako koncertní intermezzo. My bychom rádi ale i jím něco divákovi sdělili. Tento obraz by měl totiž divákovi říct, v jakém vztahu Otello a Desdemona žijí a kým vlastně jsou. Protože až zde dostávají prostor, který jim do té doby nebyl dán. Už z předešlých obrazů všímavému divákovi mohlo být jasné, že my tento vztah vnímáme jako vztah rovnocenných partnerů, což nebývá v inscenování tohoto díla pravidlem. A tím dostáváme do rukou klíč, jak inscenovat tento obraz.

Odchodem posledního aktéra předcházející bitky celá scéna potemní. Prostor se tak stává intimním. Zničené obvodové zdi jen tušíme jako černé siluety před temně modrým pozadím. V této „neromantické“ atmosféře si milostná dvojice projde příběhem své lásky. Lásky, která už má něco za sebou. Lásky plné štěstí, rozkoše, ale i rozepří, svárů, nepochopení a nedorozumění. A taky prvních pochybností.

Nejdůležitějším okamžikem tohoto obrazu je chvíle společného souznění. V této chvíli Desdemona ležícímu Othellovi, který má svou hlavu položenou v jejím klíně, stírá z jeho tváře šátkem černé válečné maskování a tím ho zbavuje všeho zlého. Pamatujme si tuto situaci.



Obrázek 28 - Othello a Desdemona

5. obraz: Otloukánek už není otloukánek

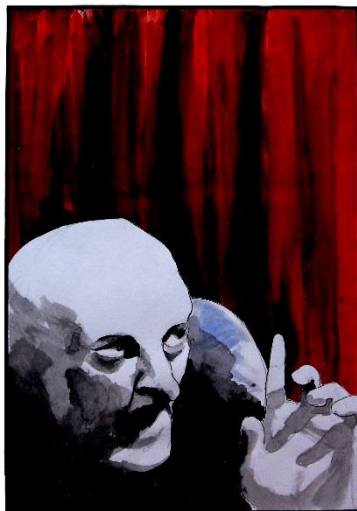
Před zavřenou oponou se setkají Jago s Cassiem. Jago mu radí, aby zašel za Desdemonou a vyprosil si na ní zastání u Otella. Když Cassio projde oponou, osamocený Jago předkládá divákům ospravedlnění svých následných činů.

Tento krátký, leč zásadní obraz jsme záměrně zinscenovali před temně rudou sametovou oponou. Není to jen „forbína“, která umožňuje za oponou nerušeně představovat. I když samozřejmě my tento čas k malé proměně využijeme. A ani nebudeme skrývat potěšení z faktu, že nebude narušena plynulost představení.

Pro toto řešení, v opeře málo používané, jsme se rozhodli ze závažnějšího důvodu a tím je, co se v tomto obraze odehrává. Totiž poté, co ještě shrbený Jago zdánlivě upřímně pomůže Cassiovi radou, jak získat své postavení zpět, a úslužně mu podrží oponu k projití, jsme svědky nejdramatičtější změny našeho příběhu. Jago skryt oponou, Jago chráněn oponou se zříká své role otloukána a přijímá roli novou. Roli, v kterou věří, že mu byla osudem určena a pro kterou byl zrozen. O tomto sebeklamu přesvědčuje sebe i diváky árií o neodvratném zlu. Během této árie bychom měli shlédnout fyzickou proměnu nebo lépe řečeno převtělení jedné dramatické postavy do druhé. To by se nemělo odehrávat mecha-

nicky, nýbrž bychom měli vnímat vnitřní boj, který Jago v sobě svádí. S blížícím se finále árie podléhá snazší cestě a nový Jago stojí před námi. Narovnaný, vzpřímený, odhodlaný, bez brýlí av tváři pomalovaný černým válečným maskováním.

Oponu v tomto obraze používáme nejen jako znak úkrytu, ale také jako symbol divadla. Právě zde a teď Jago začíná hrát divadlo, rozehrávat svou hru, přetvářovat se, hrát za maskou, režírovat. Pomalu rozevívá oponu.



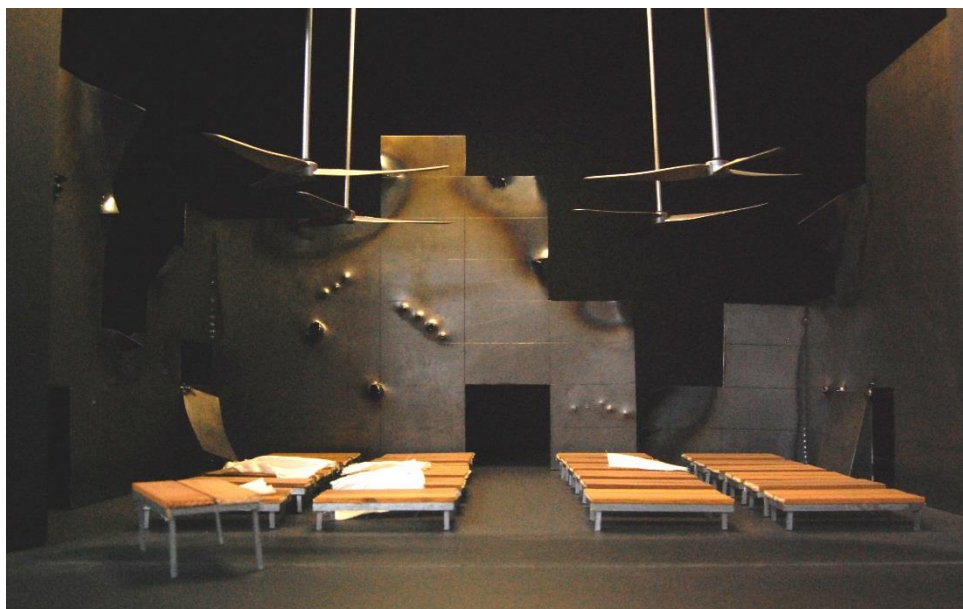
Obrázek 29 – Jago

6. obraz: Jago zasévá první semínka pochybností

Jago po rozevření opony šmíruje Cassia s Desdemonou, kteří se setkávají v prostoru za zadním hlavním vchodem. Když mizí za zeď, vchází pravým bočním vchodem Otello a na letmý okamžik tuto dvojici zahlédne. Tohoto jakoby náhodného setkání využije Jago k možnosti zasít ve svém veliteli semínko pochyb o jeho ženě.

Když se otevře opona, zjeví se divákovi před očima scéna druhého jednání, které začíná pátým obrazem. Scéna se od předešlého prvního jednání radikálně neproměnila, přesto určitých změn doznala. Obvodové válkou zničené kovové zdi jsou stále na svých místech, ale divák by měl cítit, že tvoří už trochu odlišný prostor. Prostor s jinou atmosférou a jiným významem. Toho bychom rádi docílili těmito nepatrnými změnami. Stoly, které nám zásadně určovaly podobu prvního jednání, se snížením teleskopických nohou stávají vojenskými lůžky. Tuto proměnu dokonávají polštáře a deky světlé barvy místy úhledně složené, místy ne-

dbale rozházené. Všechna lůžka stojí ve čtyřech přesně srovnaných zástupech, na rozdíl od stolů, které ve čtvrtém obraze jsou sice v podobné pozici, leč bitkou končí neuspořádaně. Jediný stůl stojí v popředí u levého portálu. Je to totožný stůl, za kterým se na začátku schovával Jago s Roderigem, a tak se nám nevědomky a necíleně stává malým, ale významným středobodem scény.



Obrázek 30 - Maketa druhého jednání

Na scéně se nám objevují po odmlce čtyři větráky z prvního obrazu, ovšem v jiné úloze. Zatímco v bouři nám vysokorychlostní rotací a pohybem nahoru a dolů představovali nebezpečné nálety vojenských vrtulníků, tady plní funkci „obyčejných“ větráků, kteří nehybně visí ve vzduchu a velmi líně a pomalu se neustále otáčí. Touto dramatickou monotónností bychom rádi navodili atmosféru hmatatelného dusna, které se zmocnilo našeho prostoru a jeho aktérů. Tuto atmosféru bychom podpořili výrazným svícením, místy až přesvětlením.

Všichni aktéři pátého, respektive šestého, obrazu Jago, Cassio i Otello zůstávají ve svých polních uniformách, které jsou prosty bitevní výbavy, jen Otello má na opasku pouzdro s pistolí. Desdemonu vidíme pouze v siluetě, která působí velmi elegantně. Detailně si její kostým popíšeme v dalším obraze.

Duet Jaga a Otella by měl začít ještě dle starých pravidel. Jago by se pro tuto chvíli vrátil do své původní role. Ve shrbeném postoji by se stále vyhýbal prostorově i očním kontaktem veliteli a tím kryl své maskování. Ke konci duetu, kdy je

zřejmé, že jed jeho slov začíná působit, odvážil by se za jeho zády k němu přiblížit.

7. obraz: Po sborové písni plné lásky a míru, přichází dvojí konflikt mezi mužem a ženou. Jago získává důkaz „domnělé „ nevěry.

Duet Jaga a Otella je přerušen sborovou písni linoucí se z dále. S písni se objeví v zadním hlavním vchodě Desdemona se svou služebnou Emílií, Jagovou ženou. Na prahu vchodu se ženy zastaví a přihlíží, jak zpívající civilní sbor s pokornými poklonami pokládá ke vchodu, aniž by vstoupil do námi vytýčeného prostoru, bílé květiny a dary. Po této „idylce“, v které i Jago s Otellem na mžik zjihnou, se Desdemona obrátí na Otella s přímluvou za Cassia a tím jen nevědomky podpoří jeho počínající pochyby. V započaté hádce si Otello stěžuje na domnělou bolest hlavy. Šátek, kterým mu chce Desdemona hlavu ovázat, Otello vzteky odhodí. V této chvíli začne dechberoucí kvartet, kdy se mísí dva manželské konflikty. Zatímco v prvním je boj vyrovnaný, ve druhém Jago vítězí a svůj triumf pečetí získáním šátku, o který se s Emílií celou dobu přeli. Po kvartetu Otello všechny vyhání pryč. Ženy uposlechnou, ale Jago pouze předstírá odchod a před bočním vchodem zůstane v našem prostoru.

Tento obraz začíná klidem před další bouří. Celé to působí, jakoby autoři svého diváka chtěli jemně uchlácholit, aby na něj ještě s větší silou zapůsobil další vývoj. My tento zdánlivý klid potlačujeme, respektive vytlačujeme za náš prostor. Tím pádem zachováváme mezi kovovými zdmi stále dusivou atmosféru a zároveň udržujeme v civilním sboru strach z vojenského mužstva, který jim nedovolí ani vstoupit dále. Květiny a dary tedy můžou být i odpustky či úplatky. Samozřejmě jsou ale hlavně určeny pro Desdemonu jako uznání její krásy a také odvahy, jak se pohybuje v tomto výlučně mužském světě. A tak se dostáváme ke kostýmu.

I zde si je Desdemona stále vědomá své krásy a svého postavení, které jen utvrdila Cassiova prosba za přímluvu a bezmezný obdiv civilního sboru. Kostým by toto měl umocňovat. Poprvé tedy vidíme ženu elegantní, která předstupuje před společnost připravena. Pro tento obraz volíme zářivě červený kostýmek, krátkou sukni ke kolenům a černé boty na podpatku. Nafoukaný blond účes s výrazným líčením je už samozřejmostí. Poslední dva rozepnuté knoflíčky kostýmku odhalují výstřih, který je částečně zakrytý jemným bílým šátkem uvázaným volně kolem krku. Chvíli jsme si hráli s myšlenkou, že šátek, který má v tomto obraze takovou úlohu, by byl totožný se šátkem ze čtvrtého obrazu, kdy Desdemona stírá

Otellovi černé válečné maskování, a tím bychom nechali tuto významnou rekvizitu procházet celým příběhem, ale této lákavé nabídky jsme se radši vzdali. Proč by tak elegantní žena u sebe nosila špinavý šátek, že? Je ještě důležité zmínit se o barvě kostýmku. Červenou barvu jsme nezvolili jen pro její symboliku vášně, vitality a energie, ani jen z estetického hlediska, kdy nám vytváří vhodný kontrast k převládající šedozelené, ale zároveň nám společně s červeným květem v Cassiově klopě vytváří symbolický vztah těchto dvou postav.

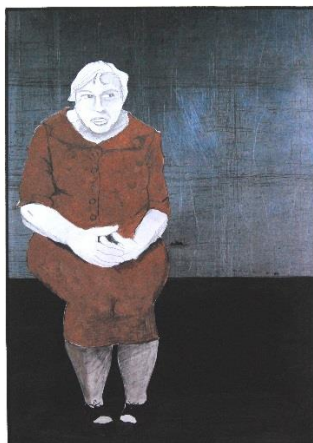


Obrázek 31 - Návrh kostýmu Desdemony

Tento obraz je důležitý také faktem, že na scéně se poprvé setkáváme s postavou Emílie. Jagova žena a Desdemonina společnice přináší do tohoto příběhu zcela odlišný druh ženskosti, který je protipólem emancipované Desdemony. Zde se nabízí koncipovat kostým Emílie jako odpověď ke kostýmu Desdemony. My však zvolíme jiný přístup.

Emílie je žena ustrašená, bojácná, zakřiknutá a nevýrazná. Taková variace Jaga v ženském provedení. A jako Jago se chce stát rovnocenným členem společnosti, zapadnout, podobat se ostatním, tak i Emílie touží vypadat jako ostatní ženy. Ale jedinou ženou v okolí je Desdemona. A tak použijeme pro Emílii podobný kostým, leč s odlišným vyzněním. Její kostýmek a krátká sukně by měli být z hrubšího a silnějšího materiálu. Odstíny šedé a světle hnědé společně s nepěknou postavou by dodávaly Emílii vzhled nezajímavé a přehlížené bytosti. To by jen podtrhovalo bezbarvé sešmajdané lodičky a beztvary nanicovatý účes. Tento vzhled by korespondoval s jejím chováním. Po krátkém boji se vzdává šát-

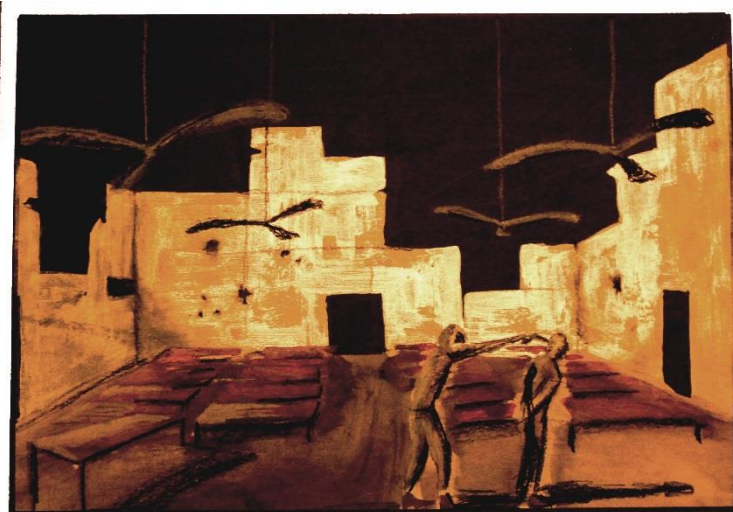
ku, jenž patří jejímu idolu a zároveň se loučí se svým druhem, s kterým sdílela úděl slabších. Ona první poznává proměnu Jaga.



Obrázek 32 - Návrh kostýmu Emílie

8. obraz: Role velitele a otloukánka se definitivně mění. Vše je korunováno krvavou přísahou

Po odchodu žen Jago zpovzdálí sleduje Otellovy pochyby vítězí nad jeho rozumem. S vidinou, jak pokračovat a prohloubit tyto pochyby, odváží se k Otellovi přistoupit. Ten se však vzepře k poslednímu činu získat moc nad Jagem a hlavně nad sebou samotným. Ve vzteku přiloží Jagovi k hlavě pistolí a násilím si chce donutit vyvrácení svých pochyb a získání ztracené důvěry ve svou ženu. Je to však jeho labutí píseň. Jago rozpálen dalším ponížením rozvine svou fantazii a ničí přívalem svých vybájených důkazů o vztahu Desdemony ke Cassiovi poslední zbytky Otellovy moci. Od této chvíle je Jago Otellovým pánem a společně vyřknou krvavou přísahu. S koncem přísahy se zavře opona.



Obrázek 33 - Návrh druhého jednání

Celý tento obraz je finále druhého jednání, respektive první poloviny. Zde jsme svědky všech důsledků počínání všech zúčastněných. Vše je koncentrováno do duetu Jaga a Otella. Během tohoto duetu náš prostor upadá do temnoty a rychlost rotace větráků se zvyšuje. S posledními tóny a slovy krvavé přísahy vzpřímený a sebejistý Jago potírá už skrčenému Otellovi jeho tvář černým válečným maskováním.

9. obraz: Otello na popud Jaga rozehrává nemilosrdnou hru s Desdemonou

Hlasatel oznámí příjezd delegace. Tím jen na chvíli přeruší rozmluvu Jaga s Otellem, v které Jago instruuje, jak budou společně postupovat. Při zjevení Desdemony v pravém bočním vchodě, Jago zasalutuje a odejde. Desdemona se opět začne přimlouvat za Cassia. Otello předstírá bolest hlavy a žádá na ní k obvázáni hlavy šátek, jak mu Jago poradil. Šátek, který mu Desdemona nabízí, není samozřejmě ten pravý. Tato „malichernost“ rozpoutá manželskou hádku, v níž Otello osočuje svou ženu z nevěry. Ta se brání falešnému nařčení, Otello je však ke všemu jejímu ujišťování o jejich lásce hluchý a slepý. Na konci hádky přejde Otello ze zuřivého vzteku do hrůzné ironie a s předstíranou grácií odvede Desdemonu zpět k jejímu vchodu. Osamocen propadne sebelítosti.

Novým obrazem začíná jakoby „nové divadlo“. Vše je jakoby jinak. Jsme v prostoru, který se tváří být prostorem jiným, dramatické postavy přestávají být, kým byly v jednání prvním, a vztahy mezi nimi se převrací a překrucují. Pojdme si tento nový začátek popsat scénou a kostýmy.

Když se roztáhne sametová opona, divák zří asi největší proměnu našeho prostoru tohoto představení. Není to však způsobeno velkou a náročnou přestavbou, nýbrž bychom tohoto dojmu rádi docílili jemnými, leč zásadními změnami. A tak nám prostor ohraničují a definují tři stále stejné polorozpadlé a prostřílené plechové stěny, ale na místech, které jsou nejvíce poničené, visí či jsou přehozené vlajky tvořené dlouhými světle modrými pruhy saténové látky. Ve všech vchodech jsou nasazeny funkční dveře, které předtím visely na jednom pantu nebo úplně chyběly. Od hlavního zadního vchodu je natažen až do úrovně opony modrý koberec. Prostor je zbaven od všech stolů a lavic, jen jediný stůl přehozený bílým ubrusem sahající až na zem stojí u levého portálu. U něj je postavena malá seslička.

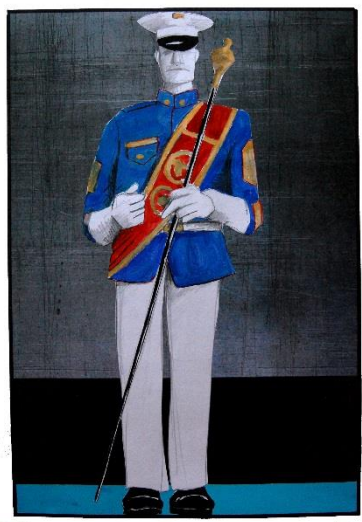


Obrázek 34 - Maketa třetího jednání

Takto pojatý vyčištěný prostor by měl podtrhovat změnu atmosféry našeho příběhu. Atmosféru, kdy nikdo neví, čím a kým je ten druhý. Atmosféru, kdy je očekávána delegace, před kterou má být vše utajeno. Celé toto řešení by mělo evokovat dobu přemalovávání kamenů na bílo a trávníku na zeleno. Z celku by měla prýštit falešnost a marná snaha zakrýt reálný stav věcí.

I kostýmní složka příběhu v tento okamžik prochází výraznou změnou. Opouštíme válečné polní uniformy a nahrazujeme je oficiální slavnostní uniformou opět volně inspirovanou americkou námořní pěchotou. Tu tvoří bílá vojenská čepice s černým kšilem a zlatým znáčkem okřídleného lva, bílá košile, tmavě modrý kabátec s červeným lemováním a se zlatými knoflíky a frčky, bílé kalhoty s modrým lemováním a vyleštěné černé kožené kotníkové boty.

Hlasatelova uniforma je opatřena červenou šerpou ozdobenou zlatými třásněmi. Tento skoro cirkusový zjev je podpořen dlouhou vyřezávanou holí, jejímž bouchnutím do země zakončí své hlášení. Jagova ani Otellova uniforma nejeví žádné výrazné odlišnosti, kromě označení hodností. Na první pohled však upoutá naši pozornost jejich nesmazané válečné černé maskování.



Obrázek 35 - Návrh kostýmu hlasatele

Desdemona, stále ještě nezlomená a sebevědomá žena, neopouští svou červenou barvu. Jen kostýmek je nahrazen lehkými šaty se zajímavě řešeným dekoltem a vysokým rozparkem do poloviny stehén. Ke stejnému účesu a make-upu přibýly výrazné zlaté náušnice. Šátek, kterým neuspokojila Otella je červený a má ho na začátku elegantně ovázan kolem jednoho zápěstí.



Obrázek 36 - Návrh kostýmu Desdemony

Důležitým detailem celého obrazu je počínání Otella. K Jagovi už přistupuje jako rovný k rovnému či spíše jako k nadřízenému. K Desdemoně sice stále přistupuje s vědomím větší síly, na druhou stranu se však neustále snaží před ní skrýt své maskování. Tyto pokusy s přibývajícím vztekem vytrácí až do přechodu k ironickému konci, kde jí hledí v největší blízkosti z očí do očí.

10. obraz: Jago zrežíruje falešné usvědčení s šátkem v hlavní roli a naplňuje konec

Vrátivší se Jago donutí Otella schovat se pod stůl s ubrusem a sehraje pro něj malou etudu. Cassio, který přijde hledat Desdemonu, je Jagem donucen či spíše vyhecován, aby mu vyprávěl o svých milostných avantýrách. Umně Jago zajistí, že Otello slyší pouze úryvky chvástavého chlubení úspěšného playboye a nabude dojmu, že celou dobu mluví o Desdemoně. Celou etudu korunuje zjevení Desdemonina šátku jako předmětu doličného, který definitivně přesvědčí Otella o nevěře své ženy. Po vzdálených ranách z děl ohlašující příjezd delegace se Cassio vzdálí a Jago s Otellem domlouvají, jak sprovedí Desdemonu ze světa.

Tuto situaci většina našich předchůdců inscenovala v potměšlém prostoru a tím se snažila podpořit dojem zrudlosti a děsivosti Jagových plánů. My toto prvoplánové řešení nepoužíváme. Z přesvědčení, že viníkem následných důsledků jsou všichni zúčastnění, necháváme náš slavnostně připravený prostor celý rozzářený. Divákovi se tak snažíme sdělit, že nepravosti, špatnosti atd. se nekonají jen pod rouškou tmy či bezpečného šera, ale konají se dost často za bílého dne nebo v záři reflektorů přímo před našima očima. Také rozhodnutí použít stolu jako Otellova úkrytu není náhodné. Záměrně jsme donutili Otella pokleknout na kolena a skrýt hlavu za ubrus. Tím demonstrujeme nejen jeho postavení, do kterého se sám dostal, ale i to, jak slabošsky odmítá se podívat pravdě do očí a odevzdaně přijímá jiným vykonstruovanou verzi příběhu. Cassiovi, oblečenému stejně jako Jago a Otello, jen lépe upravenému a již s tradičním červeným květem zastrčeným v klopě, umožňujeme se tak vystavovat, chlubit se a svou zalepenou ješitností nevědomky ubližovat jiné nepřítomné osobě. Jago celou etudu režíruje, rychlým a těkavým pohybem je ho všude plno, tu u stolu kryje Otella, tu odtahuje Cassia dále od stolu, tu divákům komentuje, co se mu právě povedlo. Vrcholem jeho snažení je opětovné získání šátku, který předtím Cassiovi podstrčil. Šátek pak významně předává Otellovi společně s radou, ať Desdemonu zardousí.

11. obraz: Státní návštěva a praní špinavého prádla na veřejnosti

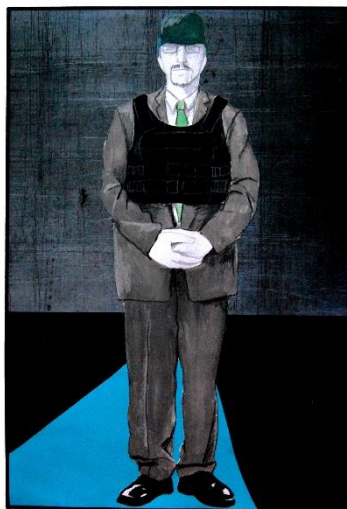
Vyslanec Ludovico přináší rozkazy z vyšších míst. Otello se dozvídá, že je odvelen zpět a jeho velení má převzít Cassio. Tyto zprávy společně s reakcí Desdemony a Cassia jsou posledními kapkami, kterými přeteče pohár Otellovy soudnosti. Nepříčetný, zcela bez smyslů srazí Dedemonu k zemi, strhne jí její blond paruku a veřejně ji i sebe znemožní. Zatímco Ludovico a nastoupené vojsko nečinně přihlíží a jsou schopni pouze symbolického verbálního odporu, Otello v moci Jaga plánuje pokračování. Jago zneužívá slabého Roderiga a nařizuje mu zabít Cassia. Otello v bezedném amoku vyhání všechny pryč a klesá k zemi. Jediným, kdo zůstane, je Jago, který si s bezvládně ležícím Otellem udělá selfie.

I tento obraz jsme pojali odlišněji než bývá zvykem. Většinou je usazen do vznešenějších prostorů, sbor je oděn do honosných rób a celek působí dojmem plesu či reprezentativní recepce. My se však držíme od začátku nastavené cesty, kterou tvoří „jemné“, leč významné detaily. A tak tento obraz vychází z obrazu předešlého, „jen“ je přítomen sbor. Sbor, v kterém jsou muži i ženy oblečení v pánských slavnostních uniformách už výše popsané. Jsou srovnáni ve dvou šicích, které mezi sebou tvoří uličku vedoucí od hlavního zadního vchodu a na které leží už zmiňovaný modrý koberec. Mělo by to připomínat vojenskou přehlídku. Tímto řešením stále dodržujeme jednotu a kompaktnost vojenského prostředí, pro které jsme se rozhodli, a také tím chceme upozornit na „stádnost“, jenž se pomalu vrací do dnešní společnosti. Jak jednoduché je se schovat do davu, splynout s ním a hlavně nevybočovat.



Obrázek 37 - Návrh třetího jednání

Nezanedbatelnou postavou tohoto obrazu je vyslanec Ludovico. Postava, která je v našem prostoru jaksi omylem. To on svou zprávou nevědomky dovrší vše předcházející. Měl by působit dojmem dnešních politických „elit“. Mocný muž bez moci. Šedivý nevýrazný oblek, kravata stejné barvy, sešněrován neprůstřelnou vestou, o číslo větší helmu naraženou na hlavě a úřednické brejličky.



Obrázek 38 - Návrh kostýmu Ludovica

Kostýmy nejdůležitějších postav zůstávají neměnné, kromě Otella a Desdemony. Desdemona zbavena své paruky se proměňuje ze sebevědomé ženy v ženu zloženou, kterou při nuceném odchodu musí podpírat Emílie a Ludovico. Otello zmítán celý obraz svými běsy zákonitě končí značně neupraven. Rozepnutý kabátec stažený přes ramena a roztrhaná košile vytažená z kalhot jen ilustrují, jak vše z něj muselo ven.

Je nutné se ještě zmínit o použití chytrého telefonu s fenoménem „selfie“ na konci obrazu. Nejsme sice zastánci těchto laciných aktualizací, ale v tomto případě jsme udělali vyjimku. Za prvé je to dostatečný akt ponížení, který nám nahrazuje tradiční gesto, kdy vítěz svou nadvládu demonstruje jednou nohou postavenou na oběti, a za druhé tím chceme upozornit na paradox dnešní doby. Jak už jsme uvedli v naší motivaci, problém naší společnosti vychází z neznalosti sebe a svého okolí. A paradoxně tento stav prohlubují dnešní technické možnosti se sociálními sítěmi v popředí. Záplava tun nezajímavých a zavádějících informací, například zmíněné selfie ze všech možných míst a situací, této společnosti vnucuje představu, že se všichni znají do posledního detailu. Opak je však pravdou. Lidé už znají pouze virtuální představy lidí, které se tak prezentují svě-

tu. Lidé přestávají spolu osobně prožívat situace, v kterých poznají, co v druhém člověku opravdu je.

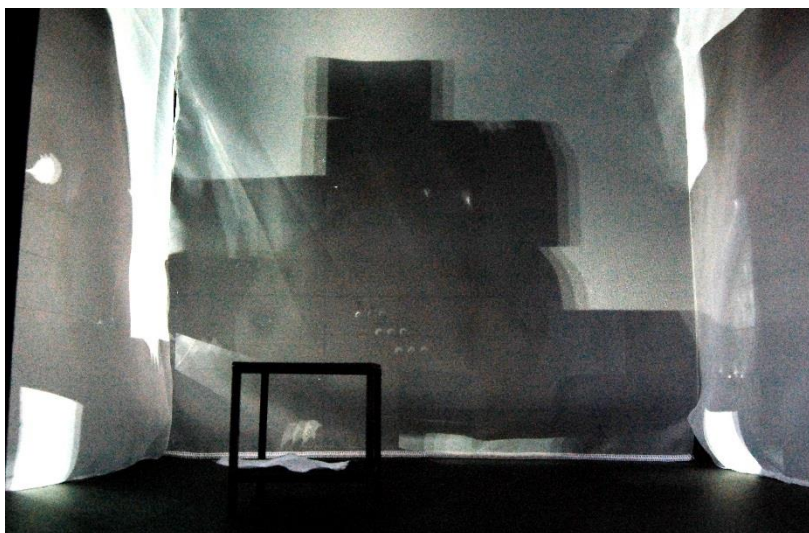
12. obraz: Přípravy na další bouři

Zlomená Desdemona se s pomocí oddané Emílie připravuje do manželského lože, kde se má potkat s Otellem. Při tom vzpomíná na píseň z dětství o nenaplněné lásce. Po odchodu Emílie se modlí k bohu a usne.

V tomto okamžiku se před každým inscenátorem zjeví otázka, jak přesunout děj příběhu z velkého veřejného prostoru do prostoru intimního, respektive do ložnice. Někteří zvolí řešení s velkou přestavbou, jiní zachovají prostor totožný, do kterého usadí postel, lůžko či podobný kus k nábytku k ulehnutí určený. My volíme cestu někde mezitím. I nám se v námi utvořeném prostoru, vyčištěném od stolu a koberce, objeví postel. I když tento termín je dosti zavádějící. Je to scénický objekt ve tvaru kváдру tvořen kovovými jekly a bez stěn. Ve výši kolena je mezi jekly natažen drátěný rošt. Může to tedy vzdáleně připomínat postel s nebesy, ale také to může evokovat oltář, velký gril nebo prostě místo, kam by si nikdo dobrovolně neulehl. Tímto objektem se vyhneme určité popisnosti a zároveň dodržujeme vjem polních podmínek, do kterých jsme celý příběh zasadili. Objekt oddělíme od našich zničených stěn třemi bílými tylovými závěsy, které spustíme do prostoru pomocí trhačích zařízení. Tím jednoduše docílíme nového prostoru, který je tvořen velmi jemnou hranicí. Hranicí, která zdánlivě chrání intimní prostor, leč je velmi a velmi prostupná. Teď nám teprve do prostoru padá šero.



Obrázek 39 - Návrh čtvrtého jednání



Obrázek 40 - Maketa čtvrtého jednání

Desdemona je oděna pouze do noční košile a samozřejmě bez paruky. Divák před sebou vidí ženu zlomenou, zničenou, bez energie a bez naděje. Nevidí ani náznak ženy, kterou sledoval předtím. Naproti tomu Emílii jsme zanechali záměrně celý příběh projít beze změny. Jako tichý apel, že beze změny sebe, nezměníte nic.



Obrázek 41 – Desdemona

13. obraz: Smrt stíhá smrt

Poté, co Desdemona usne, zjeví se Otello rozhodnut jí zabít. Při Otellově krátkém zaváhání se Desdemona probudí. Během hádky, kdy ho marně přesvědčuje o své věrnosti, jí Otello zardousí oním šátkem. Emílie přiběhne oznámit Otellovi,

že Cassio zabil Roderiga. Desdemona se ještě jednou vrátí z druhého břehu, aby sdělila Emílii, že umřela nevinná a bez cizího přičinění. Na Emíliino volání o pomoc přiběhnou Ludovico, Cassio, Jago a Montano se stráží. Společně rozmotají klubko lží a intrik. Usvědčený Jago prchne. Otello, přesvědčen o svém omylu, probodne se dýkou a umírá s Desdemonou v náručí.

Další zásadní změnu vyvolá příchod Otella. Ten se zjeví v polní uniformě, kterou dá divákovi jasně najevo, s jakým úmyslem přichází a tak „znečistí“ prostor ložnice. Toto „znečištění“ umocní objevení se stínů rozpadlých kovových stěn promítnutých na závěsech. Tak v zásadě rušíme námi vytvořenou jemnou hranici prostoru a vpouštíme do něj zpět okolní svět. Tím chceme demonstrovat přesvědčení, že před okolním světem není úniku. Opět tak dostáváme do prostoru světlo, které nic neskryvá a naopak vše odhaluje.

My jsme také povinni odhalit čtenáři, proč jsme zvolili jako vražednou zbraň onen šátek. Podotýkáme, že nejsme samozřejmě první. I když nás vede asi odlišný důvod. A tou je už zmíněná snaha vytvořit pomocí tohoto šátku jemnou linii procházející celým příběhem. A tak je tento šátek nejen předmětem doličným vykonstruované nevěry, nejen vražedným předmětem, ale i vzpomínkou na šátek jiný. Na šátek z konce prvního jednání, kterým Desdemona stírá Otellovi jeho černé válečné maskování. Na tuto situaci jsme čtenáře i upozorňovali. Protože než se zničený Otello sám sprovodí ze světa, odvine Desdemoně, jenž leží v jeho klíně, šátek z krku a stírá jím sám ze své tváře černé válečné maskování. Tuto reminiscenci doprovází stejný hudební motiv. Rádi bychom tak diváka přesvědčili, že na „Očistu“ je vždy ještě čas.

14. obraz: Epilog

Poté, co Otello klesne mrtev po bok Desdemony, zůstanou zbylí v krátkém „štronzu“. To přeruší napochodující četa stráže. Ta spustí zády k divákům čestné salvy výstřelů, při kterých se začne „postel“ s Otellem a Desdemonou pomalu propadat do země. Všichni se loučí salutováním. Ve stejný okamžik se zjeví vpravo vzadu na závěsu stín Jaga, jak se věší. Pomalu se zavírá opona.

K tomuto nastavenému obrazu nás přivedla lítost nad tím, že většina našich předchůdců se spokojila pouze s Jagovým útekem a také bychom rádi takto završili naši snahu diváka znejistět. Kde je to dobro a zlo v tomto příběhu? Je snad dobro v člověku, který zabil svou ženu, a po smrti mu přesto nebyly odepřeny pocty vzdávané hrdinům. Je snad zlo v člověku, který si vědom svých činů sáhl

na vlastní život? A nebo je to naopak? A nebo je to úplně jinak? Jsou mezi dobrem a zlem jasné hranice? A co když jedno potřebuje druhé? A co když sami bez sebe nejsou ničím? Může existovat Otello bez Jaga? Nebo Ježíš bez Jidáše? A jsou ti druzí zlí, aby ti první mohli být dobří?

Závěr

Co ještě napsat závěrem? Je zvykem v podobných pracích na konci hodnotit. Já (vraťme se k osobě z úvodu) jsem však názoru, že nám toto nepřísluší. Od tohoto je náš čtenář či divák našeho hypotetického představení. To on ocení naši práci bouřlivým potleskem a zvoláním obdivného „bravo“ nebo ji v opačném případě odsoudí ohlušujícím pískotem a výkřiky typu „fuj“. V nejhorším odejde beze slov a zcela nedotčen tím, co musel shlédnout.

Ale nějak se ke své práci vyjádřit musím. Mohl bych se inspirovat u jiných pisatelů, kteří se v závěrech zaobírají otázkou, zda splnili cíl, který si vytyčili. To já však učinit nemůžu, jelikož jsem žádný cíl na začátku neurčil věren okřídlenému rčení „i cesta může být cíl“. Pojdme si tedy aspoň shrnout či popsat, co jsem zažil na cestě, co mi vzala a co mi dala.

Cesta trvala několik měsíců. Byla plná slepých uliček, zbytečných zacházek a zaručeně zdánlivě výhodných zkratk. Mnohokrát mi vzala čas z pracovní doby (snad se to nikdo nedoví), mnohokrát čas patřící rodinnému životu (tam to bohužel už vědí) a v neposlední řadě čas rezervovaný nočnímu spánku (to jsem cítil sám). Důležitější je však zjištění, co jsem získal. Nikoho asi nepřekvapí, že jsou to nové zkušenosti. Zkušenost s operním kusem, o kterém člověk sice má tušení, ale který ho stále míjel. Zkušenost s novým materiálem použitým při výrobě maket, která Vás donutí naučit se svařovat. Zkušenost se psaním souvislého textu delšího než jedna strana a tak dále. Hlavně je to však zkušenost sama se sebou. Poněvadž je velmi obohacující, strávit tak dlouhý čas sám, pouze se svými názory, myšlenkami, vizemi, tezemi, nezdary, omyly a pochyby. A právě s těmi pochyby se vracím na začátek.

Na začátku (lépe řečeno na konci úvodu) totiž padlo několik „pochybných“ otázek. Přestože jsem avizoval, že na ně nebudu znát odpověď i v závěru, cítím, že o těchto otázkách by měl být tento závěr. Mohu Vás ujistit, že ani teď si nejsem jist, jestli jsem přistoupil k úkolu správně a zodpovědně, a jestli cesta, po které jsem šel, byla či nebyla úplně mylná. Tyto odpovědi ani nebyly mým cílem. Myslím si, že umění a ani proces jeho vzniku by se neměly snažit odpovídat, ale neustále by měly klást otázky. Neměly by určovat ani soudit. S tímto přesvědčením jsem také ke svému úkolu přistupoval. Celou svou práci jsem se snažil sobě a potenciálním divákům nevnučovat nějaký jasný názor, který by ur-

čoval, co je správné. Rozhodnutí nepředkládat divákovi už předem daný recept, jak má vnímat okolní svět, a přenechat mu svobodu výběru možných cest se může dozajista jevit alibisticky, ale jsem názoru, že je to cesta legitimní a možná i nutná. V posledních dnech jsme zrovna svědky, kdy jedna skupina umělců kritizuje jednoho politika a druhá ho zase brání. Tím předkládají svým divákům či spíše už fanouškům direktivní a omezený postoj, který je jen slepě následován. Vznikají bezduché a skoro nemyslící masy, které už jen osočují ty druhé. A to myslím není účelem umění.

Můj závěr se začíná podobat úvodu. Není to děsivé? Neznamená to, že se motám v kruhu a že jsem se nepohnul ani o píd? Ne, nemyslím. Sice mě neopustily všudypřítomné pochybnosti, ale zároveň i díky jim jsem získal cestou nové sebevědomí a sebe-jistotu. A to je asi největší přínos této práce. Můžu být tedy sám se sebou a se svou prací spokojen? Mohl bych, ale neměl bych. Minimálně do dvou měsíců ani nebudu.

Tuto práci jsem započal začátkem dopisu od Guiseppe Verdiho. Nechám ho tedy promluvit ještě jednou a zakončím tuto práci koncem ze stejného dopisu, který opět vyjadřuje přesně mé pocity: „Och pro Boha, jak dlouhý dopis! Co k čertu jsem to učinil! Promiňte, promiňte.“¹⁶

¹⁶ VERDI, Guiseppe. *Životopis v dopisech*. 1. Praha: F. Topič, 1944. str. 295

Seznam zdrojů obrázků

Obrázek 1: www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/?page_id=3715

Obrázek 2: www.awesomestories.com/asset/view/Giuseppe-Verdi-Popular-Composer a www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/?verdi-e-il-suo-tempo=margherita-barezzi

Obrázek 3: www.parmaitaly.com/galleryk.html

Obrázek 4: en.wikipedia.org/wiki/La_Scala

Obrázek 5: www.classicfm.com/composers/verdi/guides/verdi-facts/strepponi/

Obrázek 6: en.wikipedia.org/wiki/Villa_Verdi

Obrázek 7: www.rodoni.ch/CORSOSUVERDI/articoli-su-verdi/index.html

Obrázek 8: www.ricordicompany.com/it/page/47

Obrázek 9: www.alamy.com/stock-photo-giuseppe-verdi-poster-for-first-performance-of-otello-at-la-scala-31727427.html

Obrázek 10: www.ricordicompany.com/en/page/68

Obrázek 11: www.ricordicompany.com/en/page/68

Obrázek 12: en.wikipedia.org/wiki/Otello

Obrázek 13: www.youtube.com/watch?v=_BdTrzHEnYs

Obrázek 14: cz.pinterest.com/alagazka/4-opera-otello-verdi/

Obrázek 15: www.domenicofranchi.com/en-scheda-area.asp?ida=5

Obrázek 16: arthaus-musik.com/dvd/musik/oper/media/details/otello-2.html

Obrázek 17: arthaus-musik.com/dvd/musik/oper/media/details/otello-2.html

Obrázek 18: www.youtube.com/watch?v=zfeJ9NnG5r4

Obrázek 19: operamylove.com/?app-download=blackberry

Obrázek 20: www.theguardian.com/music/2015/sep/22/metropolitan-opera-otello-review-blackface-desdemona

Obrázek 21 – 41: autor Lukáš Mathé

Seznam použité literatury

1. VERDI, Guiseppe. *Životopis v dopisech*. 1. Praha: F. Topič, 1944
2. SOUTHWELL-SANDER, Peter. Verdi. Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-192-1
3. WERFEL, Franz. Verdi: román opery. 1. Odeon, 1967. ISBN 01-081-67
4. BAŠTECKÁ, Bohumila. Klinická psychologie v praxi. Praha: Portál, 2003
5. BOITO. Arrigo, Otello: drama lyrické o čtyřech jednání. Praha: Alois Weisner, 1925?
6. VĚŽNÍK, Václav. Život s operou. 1. Brno: Svan s r. o., 2000