

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**GIUSEPPE VERDI: „DON CARLOS“ – KOMPLEXNÍ
SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT OPERY**

Lucie Heřmánková

Vedoucí práce: Mgr. Milan David

Oponent práce: MgA. Nikola Tempír

Datum obhajoby: 8. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing arts

Scenography

BACHELOR THESIS

**GIUSEPPE VERDI: „DON CARLOS“ – OPERA COMPLEX
SCENOGRAPHIC PROJECT**

Lucie Heřmánková

Thesis advisor: Mgr. Milan David

Examiner: MgA. Nikola Tempír

Date of thesis defense: 8. 9. 2016

Academic title granted: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

GIUSEPPE VERDI: „DON CARLOS“ – KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT
OPERY

vypracovala 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.

Abstrakt

Cílem mé bakalářské práce je najít komplexní scénografické řešení opery Don Carlos italského hudebního skladatele Giuseppe Verdiho. Kromě vlastního výtvarného řešení se také zabývám teoretickými kapitolami z autorova života, okolnostmi vzniku díla, srovnáním několika inscenací Dona Carlose s odlišným scénografickým názorem i vývojem kostýmních návrhů výtvarníka Josefa Jelínka, který navrhl kostýmy k šesti různým inscenacím Dona Carlose.

Při tvorbě výtvarného návrhu mi vyplynula celá řada otázek a námětů k zamyšlení. Studium předešlých inscenací, libreta a hudební složky se tématem mé koncepce stal pojem svobody. Tento pojem se nestává jediným určujícím faktorem pro výtvarnou složku, ale je potřeba ho definovat, a proto je součástí mé práce i krátká úvaha na téma svoboda. Ve své práci se snažím najít ty výtvarné prostředky, které by ji nejvíce vystihovaly a zároveň byly adekvátní vůči opeře, hudebně-dramatickému žánru, kde hudba může být i důležitější složkou než je libreto.

Klíčová slova: Opera, Giuseppe Verdi, Don Carlos, Scénografie, Kostým, Svoboda

Abstract

This bachelor's thesis aims to find complex scenographic solution of Don Carlos opera composed by Italian author Giuseppe Verdi. Apart from my own creative solution I also present theoretical chapters of authors biography, relation to his work and I compare several Don Carlos productions by Josef Jelínek who designed six unique costume variations.

During process of making the set design I came up with lots of topics to think about. I chose freedom as main topic by studying past productions, libretto and musical part. This topic is one of the key elements of the creative solution and therefore I defined it further in part of this thesis. I am also looking for artistic ways that would be the most suitable and adequate for the opera, musical-dramatic genre, in which music could be more important than libretto. I am trying to find connections to contemporary society and keep the story up to date.

Keywords: Opera, Giuseppe Verdi, Don Carlos, Scenography, Costume, Freedom

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Vlastě Koubské za odborné rady a přínosné informace. Dále děkuji vedoucímu práce Mgr. Milanu Davidovi a taktéž prof. MgA. Janě Zbořilové za cenné připomínky a konzultace poskytnuté nejen k této práci, ale v průběhu celého bakalářského studia.

Obsah

Úvod.....	10
Život a dílo Giuseppe Verdiho	12
Vznik opery Don Carlos	18
Shrnutí obsahu opery Don Carlos.....	21
1. obraz.....	21
2. obraz.....	21
3. obraz.....	21
4. obraz.....	22
5. obraz.....	22
6. obraz.....	22
7. obraz.....	22
Rozbor vybraných inscenací Dona Carlose	23
Don Carlo (Semper oper, Drážďany, 2003).....	23
Srovnání inscenací Don Carlo (Státní opera, Praha, 28. 3. 2013) a Don Carlo (Suomen Kansallisooppera, Helsinki, 19. 10. 2012)	29
Don Carlo (Teatro de la Maestranza, Sevilla, 11. 12. 1998)	36
Vývoj kostýmních návrhů výtvarníka Josefa Jelínka pro šest inscenací Dona Carlose.....	42
Úvaha o svobodě	49
Vlastní koncepce opery Don Carlos.....	53
Scénografické řešení jednotlivých obrazů	55
1. obraz.....	55
2. obraz.....	57
3. obraz.....	58
4. obraz.....	59
5. obraz.....	60
6. obraz.....	61
7. obraz.....	62
Kostýmní řešení a rozbor jednotlivých postav.....	63
Filip II.	64
Don Carlos	65
Rodrigo	68
Velký inkvizitor	69
Alžběta	71

Princezna Eboli	74
Hraběnka z Ambergu	76
Tebaldo	77
Hrabě z Lermy	78
Karel V.	79
Sbor flanderských vyslanců.....	80
Sbor mnichů.....	81
Sbor španělského dvora	83
Sbor lidu.....	85
Stráž.....	86
Závěr.....	88
Seznam použité literatury.....	89

Úvod

Giuseppe Verdi byl velmi činný hudební skladatel, vytvořil celkem 28 oper, z nichž je většina dodnes uváděna na světových operních scénách. Možná i proto nebylo jednoduché zvolit jedinou operu a Don Carlos rozhodně od začátku nebyl mým jasným favoritem. Hledala jsem libreto, které by mi bylo blízké svým obsahem a zároveň nebylo svým dějem příliš nepravděpodobné a nerealistické, jak bylo v době romantismu oblíbeno. Důležitá byla pro mě i hudební složka, hledala jsem operu, v níž je kladen důraz na sbory a to nejspíše proto, že při poslechu operní hudby mi jsou bližší právě sborové výstupy než sólové árie. Skrze burácející sbory rezonující s orchestrem daleko intenzivněji vnímám emoce vycházející z hudby. Verdi ve své hudbě ukrývá lidské vášně a konflikty. Sbory tlumočí myšlenky, kterými lidé v té době žili. Touha po sjednocení a osvobození Itálie koresponduje s bojem Flander za nezávislost na Španělsku, o němž se jedná v opeře Don Carlos. Motiv boje proti cizí nadvládě je častým motivem Verdiho oper a pro dnešní společnost vlastně velmi aktuální.

Don Carlos je postaven na silném, vcelku realistickém příběhu, ačkoliv přesně neodpovídá historickým reáliím. Nosné téma opery je pravděpodobné, může se stát kdykoliv v budoucnu, tak jako se odehrálo několikrát předtím v minulosti. Divák by měl být pod vlivem tohoto tématu podnícen k zamyšlení nad současnou společností.

Děj od začátku graduje, avšak závěr je v libretu nejednoznačný, a proto jsem jej mohla ve své koncepci interpretovat dle mého názoru. Nalezení vlastní interpretace a vůbec vytvoření koncepce celé opery není častým úkolem scénografa, protože obvykle tato úloha náleží režisérovi, se kterým výtvarník úzce spolupracuje. V tomto případě však veškerá rozhodnutí leží na mně, což má své výhody i nevýhody, například se nedostanu do konfliktu s režisérem, protože bude oponovat mému návrhu, na druhou stranu mi bude chybět náhled druhé osoby a možnost diskuze nad vzniklými otázkami a vzájemné hledání nejužitečnějšího řešení. Bude tedy proto i důležité zachovat si v jistou chvíli odstup a pokusit se na problém nahlížet jinými očima, snažit se hledat nedostatky a odhalit skryté potenciály řešení.

Ústředním tématem mého řešení se stala svoboda a nesvoboda. Chtěla bych, aby se divák ztotožnil s hlavním hrdinou a pochopil jeho jednání ve světě

poznávaním Istí a přetvářkou i skrytou mocí, která manipuluje společností. Skrze Verdiho operu by měl nahlížet na současnou situaci ve společnosti a hledat paralely mezi Verdiho dílem a skutečností. Don Carlos je výjimečný jedinec, který se vzepře režimu a odhaluje jeho pravou tvář. I když je nakonec poražen, přináší ostatním naději.

Chtěla bych vytvořit prostor, který by vyjadřoval kontrast mezi svobodou a nesvobodou, vytvářel by jakési střežené vězení a pocit strachu, ale zároveň by zachovával jistou volnost. Měl by poskytovat prostor pro neustálé předstírání, intrikování a „fízlování“ ostatních. Pokud chci vytvořit návrh úvodního obrazu, je třeba znát závěr, odpovědět si na otázku, zdali zvítězí dobro v podobě naděje nebo útlak zla. Charakteru prostoru by měly odpovídat i kostýmy. Jejich silueta a použité materiály by měly odkazovat k oděvnímu stylu španělské renesance a zároveň by měly být nadčasové, srozumitelné dnešnímu diváku. Měly by vyjadřovat pocity úzkosti a bezmoci, které postavy prožívají pod útlakem vládnoucí moci.

Život a dílo Giuseppe Verdiho

„Pro Italy byl vždycky *Il Maestro*. Jeho hudba vzbuzovala nejenom hlubokou odezvu v duších italských lidí, ale vyjadřovala také touhy risorgimenta (hnutí za svobodu a obnovu národní jednoty Itálie probíhající v letech 1800 – 1870). Proto je jeho místo v italské hudbě a historii tak významné. Už jeho současníci však chápali, že on i jeho hudba nepatří jen Itálii samotné,¹ ale celému světu.

Giuseppe Verdi se narodil 10. října 1813 ve vesnici Le Rencole ležící v severní Itálii. Jeho otec byl pokladníkem v místním kostele, matka byla přadlenou. Poprvé se s hudbou setkal Verdi ve vesnickém kostele Madony dei Prati, kde se jeho prvním učitelem stal varhaník Pietro Baistrocchi, který ho naučil číst a psát a seznámil ho se základy hudby. Brzy se projevil jeho hudební talent, a tak mu otec zakoupil první spinet.

Po Baistrocchiově smrti odešel Giuseppe Verdi studovat na gymnázium do Busseta, kde se seznámil se svým prvním mecenášem, obchodníkem a vášnivým hudebníkem, Antoniem Barezzim. Mladý Verdi tak mohl studovat u sbormistra a varhaníka Ferdinanda Provesiho. Brzy se stal jeho zástupcem u varhan, pomáhal mu s výukou žáků a komponoval vlastní skladby. Antonio Barezzi, se kterým si vytvořil velmi vřelý vztah, mu doporučil studovat v Miláně, jelikož Busseto mu již nic nového nenabízelo. Ke studiu na milánské konzervatoři nebyl však přijat jednak proto, že překročil věkovou hranici pro přijetí, ale i pro státní příslušnost, jelikož pocházel z jiného vévodství. Verdi se tedy rozhodl studovat pod vedením Vincenza Lavigny působícího v Teatro alla Scala.

Roku 1836 Verdi nastoupil na místo bussetského maestra di musica a oženil se s Barezziho dcerou Margheritou. Začal také komponovat svou první operu *Rocester*, k jejímuž zveřejnění však nikdy nedošlo a dnes je považována za ztracenou. Některé její části však přepracoval a použil je ve své následující opeře *Oberto, Conte di San Bonifacio*, která byla uvedena 17. listopadu 1839 v Teatro alla Scala a dosáhla velkého úspěchu. Ředitel divadla Bartolomeo Merelli mu nabídl smlouvu na další tři opery v průběhu následujících dvou let. Po uměleckém úspěchu však Verdiho zasáhlo velké osobní neštěstí, jelikož během několika dní mu zemřely obě děti a žena Margherita.

¹ (Southwell-Sander, 1995 str. 7)

Vyrovnaní se s těžkou životní situací mělo patrně vliv na uvedení jeho další opery *Un giorno di regno (Jeden den králem)*, která se setkala s odmítavým postojem jak odborné kritiky, tak publika. Zklamán neúspěchem odmítal napsat další opery, k nimž se zavázal. Nakonec ho však Merelli přesvědčil skvělým libretem od Temistocle Solera. Opera *Nabucco* byla uvedena 9. března 1842 a sklidila ohromný úspěch. „Ústřední sbor celé opery, tak melodický a snadno zapamatovatelný, učinil z Verdiho přes noc slavného skladatele, který svou hudbou vyjádřil nacionalistické nadšení risorgimenta.

„Oh, mia patria si bella a poduta!

Oh, membranza si cara e fata!”

(„Ach, moje vlast, tak krásná a ztracená!

Ach, vzpomínka, tak drahá a smrtelná!”)²

Lidé reagovali na tento sbor ne proto, že by byli odtrženi od své vlasti, ale proto, že toužili po znovuzrození jako sjednocená země. V 19. století sestávala Itálie z mnoha států. Byla to především tři království (Sardinie, Neapol a Sicílie), tři původní republiky (Benátky, Janov, Lucca), papežské státy a různá vévodství. (...) Verdiho nacionalistické opery dávaly obecnstvu příležitost vyjádřit své tužby veřejně a demonstrativně. Protože veřejná shromáždění byla jinak zakázána, byly opery společně s kavárnami jedním z hlavních míst, kde se mohli lidé setkávat. (...) Přesto neexistuje průkazný důkaz, že by Solera nebo Verdi v *Nabuccovi* vědomě povzbuzovali nacionalistické vášně, ačkoliv Verdiho sympatie byly bezpochyby na straně národně liberálního hnutí.³ Podobně vyznívá i Verdiho neměnný postoj k veřejnému mínění: „Píši svoje opery, jak nejlépe umím. Zbytek nechávám plynout tak, jak plyne, aniž bych, třeba i v nejmenším, ovlivňoval veřejné mínění.“⁴

Představitelkou náročného partu Abigail se stala Giuseppina Strepponi (1815 – 1897), která s Verdím navázala vztah roku 1843, ale manželství uzavřeli až v roce 1859. Nejvýraznějším znakem Verdiho raných děl jsou velkolepé sborové scény.

² (Southwell-Sander, 1995) přeložila Nora Zlámalová

³ (Southwell-Sander, 1995 stránky 22-24)

⁴ (Southwell-Sander, 1995 str. 68)

Verdiho dalším dílem pro Merelliho závazek se stala opera *I lombardi alla prima crociata* (*Lombardané na první křižácké výpravě*), v jejímž libretu od Sorela je nacionalistické nadšení mnohem patrnější. Následující Merelliho nabídky Verdi odmítnul a rozhodl se uvést novou operu *Ernani* v Grand Teatro La Fenice v Benátkách (9. března 1844). Nejprve zvažoval zhudebnit některé z Byronových děl nebo Shakespearova *Krále Leara*, nakonec však společně s libretistou Francescem Mariou Piavem zvolili *Hernaniho* od Victora Huga. Na objednávku Teatro Argentina v Římě vytvořil operu *I due Foscari* (*Dva Foscariové*), ve které „poprvé použil hudební témata spojená s individuálními charaktery (...), jež se však v ničem nepodobají pozdějšímu Wagnerovu leitmotivu.“⁵

Další operou, v pořadí již sedmou, podle Schillerovy hry byla *Jana z Arku*, opět pro Merelliho a Teatro alla Scala. S Merellim se však nepohodl a na několik let s ním přerušil spolupráci. Následovaly opery *Alzire* a *Atilla*. Verdiho nečekaně postihla choroba, která se postupně zhoršovala, až se musel na čas vzdát komponování. Volný čas trávil vyjíždkami na venkov prostřednictvím nově vybudované železnice.

Za krátký čas se však Verdi znovu vrátil ke skládání s operou *Macbeth*, jejíž námět si sám zvolil. Verdi Shakespearovo dílo velmi obdivoval. Pro divadlo Jejicho Veličenstva v Londýně vytvořil spolu s libretistou Andreou Maffrei Schillerovy *I masnadieri* (*Loupežníky*). Nevlídné podnebí a uspěchaný život pod vlivem technického pokroku nebyl Verdimu příjemný, a proto se rozhodl přesídlit do Paříže.

30. a 40. léta 19. století byla rozkvětem pařížské Opéry. Verdi se vydal ve stopách operních mistrů Cherubiniho, Rossiniho a Donizettiho. Pro pařížskou Opéru vytvořil novou verzi *Lombardáňů* ve francouzštině pod názvem *Jérusalem* (1847). Během francouzské intervence v Římě vytvořil opery *La Battaglia di Legnano* (*Bitva u Legnana*) a podle Schillerova dramatu *Úklady a láska* operu *Luisa Millerová*. Koupil sídlo v Sant'Agatě poblíž Busseta, kam se s Giuseppinou přestěhoval.

V 50. letech vznikají krátce po sobě tři nejoblíbenější a nejhranější Verdiho opery. Pro Grand Teatro La Fenice v Benátkách vytvořil spolu s libretistou Piavem operu *Rigoletto* (11. března 1851) podle dramatu Victora Huga *Le Roi s'amuse* (*Král se baví*), která musela být na nátlak cenzury přepisována, „dokud nebyla

⁵ (Southwell-Sander, 1995 str. 40)

odstraněna hlavní příčina obtíží – zobrazení zvrhlosti vládnoucího monarchy. Děj byl přesunut do Mantovy a změnila se jména všech postav. Tak se Hugův Triboulet stal Rigolettem.“⁶ Se Salvatorem Cammaranem následoval *Il Trovatore* (*Trubadúr*) podle hry Antonia Garcii Gutiérreze *El Trovador* (19. ledna 1853) pro Teatro Apollo v Římě. „Obtíže, s nimiž se dnešní diváci setkávají v příběhu *Trubadúra*, vznikají především z předem daného tvaru původní hry. Většina děje se totiž odehrává za scénou a mezi scénami (...). To byla doba romantismu, kdy melodramatické příběhy slavily obrovský úspěch a kdy nedílnou součástí italského života bylo násilí a náhlá smrt. Diváci tehdy neshledávali představu cikánky, která hází dítě do ohně (dokonce omylem to špatné) tak absurdní jako dnes.“⁷ Mezitím dokončoval *Traviatu* (6. března 1853), jejíž předlohou se stala *Dáma s kaméliemi* od Alexandra Dumase ml. Opět spolupracoval s libretistou Piavem pro Teatro La Fenice v Benátkách. Ústřední postava „Violetta určitě vzbudila ve Verdím mnoho vzpomínek na Margheritinu předčasnou smrt a Giuseppinin bývalý způsob života (...). Téma, tak blízce příbuzné jeho vlastnímu životu, umožnilo Verdím vlít svou duši do hudby (...).“⁸ Je ovšem zvláštní, že ačkoliv sám Verdi prožíval šťastné období svého života, jeho opery jsou plné násilí, nenávisti, zoufalství a smrti.

V roce 1853 získal Verdi objednávku pařížské Opery na *Les vêpres siciliennes* (*Sicilské nešpory*) na libreto Eugèna Scriba. Vzhledem ke sporům s cenzurou se opera v Itálii uváděla pod různými názvy, nakonec získala italské jméno, pod kterým je dnes všeobecně známá – *I vespri siciliáni*. Během svého pobytu v Paříži musel Verdi řešit i spory ohledně autorských práv na své partitury, dokonce nebylo ani neobvyklé uvádění neautorizovaných představení.

Další Verdiho operou byl příběh anglického křižáka *Aralda* a ve stejném roce nastudovalo benátské Teatro La Fenice *Simona Boccanegra*, opět hru od Antonia Garcii Gutiérreze. Verdi po celou dobu vedl pravidelnou korespondenci s Antoniem Sommou ohledně textu Shakespearova *Krále Leara*, od jehož finální realizace, zřejmě kvůli hloubce tématu a množství scén, nakonec i sám Verdi upustil.

Další Verdiho operou se stal podle Scribova libreta *Gustav III. ou Le bal masqué*, později kvůli cenzuře, která neschvalovala téma atentátu na panovníka, přejmenován na *Un ballo in maschera* (*Maškarní ples*).

⁶ (Southwell-Sander, 1995 str. 68)

⁷ (Southwell-Sander, 1995 str. 76)

⁸ (Southwell-Sander, 1995 stránky 81-83)

Verdi si dal od skládání hudby přestávku, když se aktivně zapojil do politiky a byl v roce 1860 zvolen do nového italského parlamentu, kde strávil pouze jedno funkční období, neboť dostal nabídku pro nově otevřené Imperiální divadlo v Sankt-Petěrburgu, kde uvedl svou novou operu *La forza del destino* (*Síla osudu*). Mezitím reprezentoval Itálii na Londýnské výstavě (1862), pro kterou napsal *Inno delle nazioni* (*Hymnus národů*). Poté Verdi uvedl u příležitosti Světové výstavy v Paříži v roce 1867 v Opěře Schillerova Dona Carlose, ve kterém se snaží o vykreslení individuálních charakterů. Opera však přinesla divákům i kritikům velké zklamání. „Obvinění, že napodobuje Wagnera, kterého se Verdimu dostalo během života několikrát, bylo však nespravedlivé. V té době ještě ani nečetl Wagnerova prozaická díla (...). V jednom ohledu však Verdi Wagnera následoval. Když v La Scale navrhoval, aby byl orchestr umístěn do orchestřiště a netvořil tak clonu mezi diváky a dějem, řekl: „Není to můj nápad, ale Wagnerův, a je výborný.“(...)“⁹ Libreto i partitura prošly později třemi rozsáhlými revizemi, kdy pětiaktová opera byla zkrácena na čtyřaktovou.

Následně byl Verdi požádán ředitelem nové káhirské opery Draneth Bej o vytvoření opery u příležitosti jejího otevření, skladatel však neměl v oblibě tyto velkolepé události, a proto byla opera otevřena inscenací *Rigoletta*, zhruba ve stejné době jako Suezský kanál (listopad 1869). Nicméně nátlak na vytvoření opery pro Káhiru stále přetrvával, a tak se nakonec Verdi rozhodl pro operu *Aida*, tematicky zasazenou do starověkého Egypta. „Verdi strávil určitou dobu zkoumáním starověkých egyptských zvuků a hudebních nástrojů. Nakonec však zvolil svojí vlastní představu egyptské hudby, která zní věrohodně a dodává opěře exotické zabarvení.“¹⁰

V té době také bylo Verdimu nabídnuto místo ředitele neapolské konzervatoře. Skladatel si této pocty velice cenil, ale post nakonec odmítl, protože chtěl zůstat svobodným umělcem bez závazků k institucím. Verdi se také seznámil s vynikající sopranistkou českého původu Terezou Stolzovou. Vystupovala ve většině sopránových partů jeho oper a vzniklo mezi nimi úzké přátelství, které se ovšem pochopitelně nezamlouvalo skladatelově manželce Giuseppině.

Následovalo poměrně dlouhé období, kdy se Verdi odmlčel a nesložil jedinou operní kompozici, kromě úprav Simona Boccanegry a Dona Carlose. Velmi silně Verdiho zasáhla smrt blízkého přítele, italského básníka a spisovatele Alessandra

⁹ (Southwell-Sander, 1995 stránky 110-111)

¹⁰ (Southwell-Sander, 1995 str. 121)

Manzoni. Verdi se proto rozhodl zkomponovat, na počest výročí jeho úmrtí, *Requiem*.

Zlom nastal tehdy, když světu představil díla na námět vrcholných Shakespearových dramát – *Otella* a o šest let později komickou operu *Falstaff* podle *Veselých paniček windsorských*. Za textem obou oper stál vynikající libretista a hudební skladatel Arrigo Boito, který s Verdim spolupracoval již na *Hymnu národů*. V *Otellovi* se odvážně rozhodl vypustit první dějství, místo toho opera začíná bouří na moři a návratem *Otella* jako vítěze nad Turky.

Ačkoliv ho Boito přesvědčoval k napsání další opery na námět *Antonia a Kleopatry* nebo znovu *Krále Leara*, Verdi své hudební dílo uzavřel cyklem čtyř duchovních skladeb *Quattro pezzi sacri* – *Ave Maria*, *Stabat Mater*, na text Dantova *Ráje Laudi alla Vergine Maria*, *Te Deum* (tradiční žalozpěv používaný k oslavám významných událostí jako jsou vítězství nebo korunovace). Společně s Camillem Boitem, Arrigovým starším bratrem, nechal v Janově vystavět domov pro hudebníky na odpočinku, kterému jako dalším nemocnicím a dobročinným organizacím zanechal v poslední vůli polovinu svého majetku.

Giuseppe Verdi zemřel 27. ledna 1901 v Miláně.¹¹

„Do Čech přichází Verdiho dílo v padesátých letech 19. století. Poněvadž proti národnímu Smetanovu směru byl stavěn Verdi jako vzor „skutečného umění“, vznikl u nás k Verdimu kritický odpor. Přesto dal v roce 1887 Verdi při premiéře *Otella* jedinému pražskému Národnímu divadlu právo provést ihned toto dílo; zřejmě byl k tomuto kroku pohnut znamenitou interpretkou svých děl, Češkou Terezou Stolzovou.“¹²

¹¹ (Southwell-Sander, 1995); (Blachut, 2013)

¹² (Hostomská, 1993 str. 91)

Vznik opery Don Carlos

„Paříž byla v 19. století důležitým místem nejen pro francouzské skladatele, ale také pro jejich zahraniční kolegy. Na objednávku pařížských operních domů napsali Italové Gioacchino Rossini *Hraběte Oryho*, Viléma Tella, Vincenzo Bellini *Puritány*, Gaetano Donizetti svoji *Dceru pluku*, *Lucii z Lammermooru*, *Favoritku*, *Lucrezii Borgiu* nebo *Dona Pasquala*, berlínský rodák Giacomo Meyerbeer (...) vytvořil svá nejslavnější díla, kterými jsou *Robert ďábel*, *Hugenoti*, *Prorok* a *Afričanka* pro pařížskou Opéru. Na počátku 40. let se v Paříži usadil Richard Wagner, dokončil tam *Rienziho* a pracoval na *Bludném Holanděnovi*.“¹³

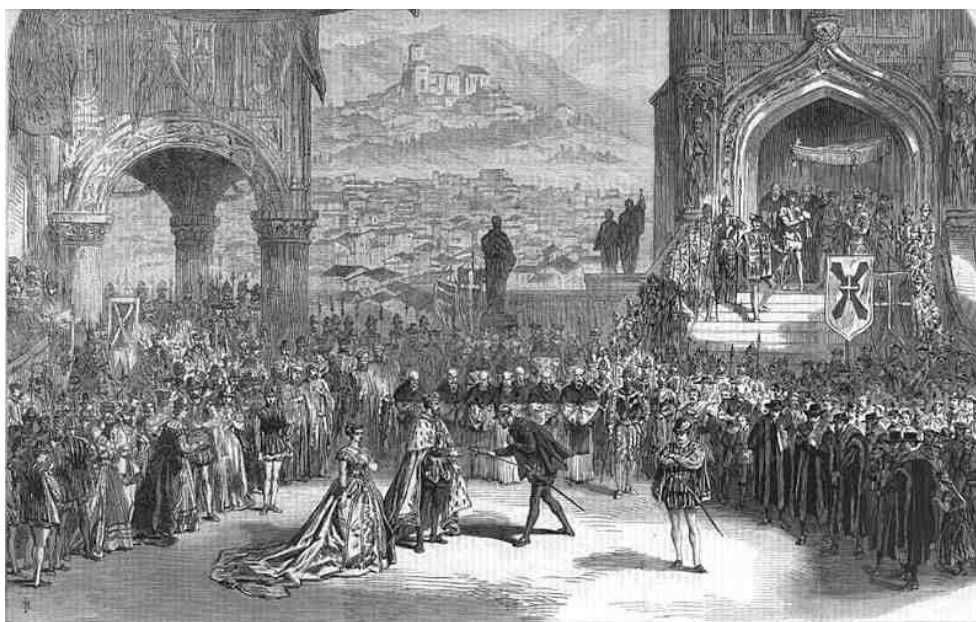
Giuseppe Verdi přijal nabídku ředitele pařížské Opéry Emila Perrina na novou operu, která měla být uvedena u příležitosti Světové výstavy umění a průmyslu v roce 1867. Verdi si mohl vybrat mezi třemi předlohami: *Kleopatrou*, *Králem Learem* a *Donem Carlosem, infantem španělským*; nakonec zvolil hru svého oblíbeného dramatika Friedricha Schillera, jakožto romantického pěvce svobody. Schiller však v duchu romantismu nezpracoval problematiku Dona Carlose s historickou přesností. Don Carlos nebyl ve skutečnosti silný hrdina, ale trpěl psychickou nemocí a genetickými vadami, na nichž se zřejmě podepsalo blízké příbuzenství jeho rodičů. Byl sice uznán jako následník trůnu, následně však pod vlivem jeho chování Filip II. rozhodl, že není schopen vládnout a zbavil ho následnictví. Alžběta z Valois byla v pořadí třetí Filipovou manželkou a oproti předloze našli v sobě zalíbení.

„Námět již zpracovalo před Verdim několik skladatelů. V roce 1844 byla v Londýně uvedena opera *Don Carlos* Michaela Costy na libreto Leopolda Tarentiniho, v roce 1847 v Miláně opera *Don Carlo* Pasquala Bony na libreto Giorgia Giacchettiho, v roce 1850 v Benátkách opera *Elisabetta di Valois* Antonia Buzzolly na libreto Francesca Maria Piaveho a v roce 1862 v Neapoli opera *Don Carlo* Vincenza Moscuzy opět na libreto Leopolda Tarentiniho.“¹⁴ Verdiho libretistou se stal François-Joseph Méry, se kterým spolupracoval již na opeře *La battaglia di Legnano* (Bitva u Legnana). Mérymu práci na libretu ztěžovala nemoc, které nakonec podlehl a v jeho díle pokračoval Camill du Locle.

¹³ (Blachut, 2013 str. 25)

¹⁴ (Blachut, 2013 str. 26)

Don Carlos byl napsán původně ve francouzštině, ale v italském originále prý lépe zní a od svého napsání je uváděn především v italštině. Verdi operu celkem třikrát revidoval, zejména kvůli výtkám diváků a kritiků ohledně délky díla, a tak se z původně pětiaktové opery, která měla premiéru 11. března 1867 v Théâtre Impérial de l'Opéra, stala, dnes nejčastěji uváděná, opera čtyřaktová bez baletu a úvodního prologu o setkání infanta Carlose a princezny Alžběty, jejíž přepracované provedení bylo poprvé uvedeno 10. ledna 1884 v Miláně.



15

„Vyloučením expozice, během níž dochází k setkání Alžběty a Dona Carlose ve Fontaibleau, je hrubě narušena nejen dramatická stavba opery, ale i hudební kontext, především koherence nejdůležitějšího tématu lásky obou nešťastných snoubenců. To si ostatně Verdi sám v poslední revizi *Dona Carlose* z roku 1886 uvědomil a 1. dějství ve Fontainebleau do opery opět vrátil (...). Dnes se počíná ve světě postupně prosazovat tato úplná, definitivní verze, a to – zcela logicky a v duchu moderních požadavků – ve francouzském originálu namísto dodatečného Ghislanzoniho italského překladu. Ten totiž zdaleka nedosahuje literární úrovně Méryho a du Locleova originálu, o souladu hudby a slova už vůbec nemluvě. (...) V italštině se opera vlastně jmenuje *Don Carlo*.“¹⁶

V Čechách byl Don Carlos poprvé uveden ve Stavovském divadle v Praze 13. října 1870.

¹⁵ (Alamy, Ltd.) © [liszt collection](#) / Alamy Stock Photo

¹⁶ (Žáček, 1998 stránky 74-76)

Don Carlos je dílem nadčasové platnosti. Ukazuje mechanismus útlaku a tyranie, kterou lze aplikovat v kterémkoliv státě či společnosti. Jádrem opery není záznam španělské historie, ale hledání svobody samo o sobě.

Shrnutí obsahu opery Don Carlos

1. obraz

Děj opery se odehrává ve Španělsku kolem roku 1560. V klášteře sv. Justa si mniši kajícně připomínají Boha, který je mocnější než kterýkoliv panovník. Ani předchozí panovník Karel V. není proti němu víc než prach. Sbor mnichů se modlí před hrobkou Karla V. Přichází infant Don Carlos a svěřuje svému příteli Rodrigovi, markýzi z Posy, svou marnou lásku k francouzské princezně Alžbětě z Valois, do které se před časem zamiloval v lese ve Fontainebleau. Jeho otec, král Filip II., si ji však sám vzal za manželku, a tak se stala Carlosovou nevlastní matkou. Rodrigo přísahá svou věrnost Carlosovi a nabádá ho, aby s ním odjel do Flander a vedl flanderské povstání proti Filipově nadvládě. Zvon ohlašuje příchod královského páru.

2. obraz

V zahradě nedaleko kláštera odpočívá sbor dvorních dam. Princezna Eboli zpívá milostnou saracénskou píseň. Přichází Alžběta a posléze i Rodrigo, který jí předává údajný dopis z Francie, ve skutečnosti od Carlose, který ji žádá o schůzku. Alžběta k ní svoluje. Ostatní odchází a Alžběta s Carlosem si vzájemně vyznávají lásku. Přichází král Filip, který je rozzloben, že Alžběta zůstala bez přítomnosti dvorních dam a za trest vyhání hraběnku z Arembergu zpět do Francie. Rodrigo využívá situace a popisuje Filipovi utrpení ve Flandrech, ten však své jednání obhajuje. Zároveň svěřuje Rodrigovi svou obavu z lásky mezi Carlosem a Alžbětou, dává mu svou důvěru, aby Alžbětu sledoval. Také ho varuje před inkvizicí.

3. obraz

Don Carlos čeká v noci v královských zahradách na schůzku s Alžbětou, místo ní však přichází princezna Eboli, které Carlos vyznává svou lásku v domnění, že je to Alžběta. Když zjistí svůj omyl, Eboli pochopí, že nemiluje ji, ale Alžbětu a slibuje mu svou pomstu u krále. Nečekaně přichází Rodrigo, který se jí to snaží rozmluvit, nakonec ho Carlos zadrží. Rodrigo, z obavy o Carlosovu bezpečnost, ho žádá, aby mu svěřil všechny kompromitující listiny týkající se Flander.

4. obraz

Na náměstí se schází lid, aby přihlížel auto-da-fé. Sbor lidu provolává slávu a důvěru králi, sbor kněží varuje před Božím soudem. Z paláce vychází průvod s královským párem. Průvod směřuje do chrámu, když mu cestu zastoupí skupina flanderských vyslanců v čele s Carlosem. Žádají krále o mír a svěření vlády nad jejich zemí do Carlosových rukou. Filip je rozrušen jejich troufalostí, označí je za vzbouřence a nařizuje Carlose zatknout. Rodrigo sám bere Carlosovi zbraň, za to je Filipem povýšen na vévodu.

5. obraz

Za úsvitu Filip sám ve své pracovně přemítá o tom, že ho Alžběta nikdy nemilovala. Přichází Velký inkvizitor, který schvaluje Filipovo rozhodnutí nechat Carlose za jeho prohřešek popravit a zároveň ho žádá, aby vydal Rodriga inkvizici. Filip nechce zradit svou důvěru k Rodrigovi, ale musí se podvolit moci církve. Přichází Alžběta; Filip jí vyčítá, že je mu nevěrná a jako důkaz jí ukazuje Carlosovu podobiznu v Alžbětině šperkownicy. Zoufalá Alžběta, trvajíc na své nevině, omdlí. Skříňku dala králi Eboli, která, když vidí, co způsobila, se rozhodne královně přiznat a pomoci zachránit Carlose odsouzeného k smrti.

6. obraz

Rodrigo přichází za Carlosem do vězení a sděluje mu, že všechnu vinu vzal na sebe, aby mohl Carlos pomoci flanderskému lidu. Vzápětí je Rodrigo zastřelen útočníkem, kterého poslala inkvizice. Přichází Filip, který Carlose osvobozuje, ten ho obviňuje z Rodrigovy smrti. Rozvášněný lid žádá propuštění infanta. Velký inkvizitor sjednává respekt ke králi, Carlosovi se podaří nenápadně uprchnout.

7. obraz

V klášteře sv. Justa před hrobkou Karla V. se loučí Carlos s Alžbětou. Do chrámu vtrhne Filip s Velkým inkvizitorem a strážemi, aby zatkli Carlose. Carlos tasí meč a ustupuje směrem k hrobce. Vtom se hrobka otevře, vystoupí z ní bývalý císař Karel V. a odvádí Carlose do bezpečí kláštera.¹⁷

¹⁷ (Blachut, 2013)

Rozbor vybraných inscenací Dona Carlose

Don Carlo (Semper oper, Drážďany, 2003)

Režisérem drážďanské inscenace Dona Carlose je Eike Gramss. Vytvořil ji spolu se scénografem a kostýmním výtvarníkem Gottfriedem Pilzem. Oba spolu spolupracovali také na Verdiho opeře Falstaff pro mnichovskou operu v roce 2013. Pilzovy scénografie jsou charakteristické jednobarevným pozadím, minimalistickými prostory, které jsou zaplněny malým počtem dekorací, jež umožňují asociativní proměny. S režisérem Friedrichem Götzem vytvořil pro Finskou národní operu v Helsinkách Wagnerovu operní tetralogii Prsten Nibelungův.

Gottfried Pilz navrhl scénu tvořenou prakticky jedinou dekorací, která ovšem disponuje velkou variabilitou, jež je demonstrována v jednotlivých obrazech. Jedná se o monumentální transparentní stěnu představující vitrínu s kovovými policemi, na nichž spočívá velké množství lidských lebek. Různé polohy vitríny asociují v jednotlivých situacích různé významy. Ty mohou představovat jakousi výstavu těch, kteří se nepodvolili tomu, kdo je u moci, tedy vládci a inkvizici. Ztělesňují strach a děsivou výstrahu všem, kteří se nebudou bát porušit pravidla. Strohost a sterilita vitríny působí chladným, tíživým dojmem, jako by se měla stěna každou chvíli zřítit. Tato nejistota a strach provázejí celou inscenaci. Trochu neohrabaně ovšem působí její pomalé naklápění, které tyto obavy vyvrací. Vitrína ve vodorovné pozici může představovat i šachovnici, kde jednotlivá pole jsou tvořena orámovanými policemi, na kterých se odehrává drama intrik a přetvářky, špehování a vražd, kde strany jsou pevně dány, a jednotlivými tahy se směřuje k nevyhnutelnému cíli, jež divák od počátku tuší, avšak stále doufá, že svoboda a spravedlnost zvítězí. Postavy jsou jako figurky, které jsou bez své vůle vedeny záměry hráče, podobně jako Velký inkvizitor řídí celé dění. Výtvarná koncepce využívá tvarové stylizace a významové symboliky.



18

Jelikož se jedná o delší, pětiaktovou verzi opery, je inscenace zahájena Carlosovou árií vyjadřující svou lásku ke královně Alžbětě. Vyznání lásky se odehrává před svíslou stěnou, která je nasvícena tak, aby lebky na regálech byly co nejméně rozeznatelné, divák prakticky netuší, co za objekty je umístěno na policích. Následuje proměna, kdy je stěna sklopena do vodorovné polohy a zapuštěna tak, že spolu s podlahou jeviště tvoří jednu rovinu a představuje hrobku, pohřební komoru s ostatky panovníků, mezi nimiž je i Karel V., ke kterému se modlí Don Carlos, a kam posléze i král Filip II. přichází uctít jeho památku. Ten jde z povinnosti uctít památku bývalých panovníků a nejspíše jimi opovrhne, protože se bez ostychu pohybuje po jejich ostatcích, projevuje jim tak neúctu a snaží se popřít to, co bylo dříve možné proto, že sám nevládne, tak jak by měl. Chce zatajit minulost, ve které možná byli lidé svobodnější, než za jeho vlády.

Další situace je zobrazena pouze světelnou změnou. Sbor Alžbětiných dvorních dam v černých róbách a s vějíři sedí na vitríně jako na trávníku. Ta je mírně vysunuta nad úroveň podlahy, potažená černou lesklou fólií, která zrcadlí veškeré dění. Člověk tak získává pocit hloubky a nejistoty pevné země, může představovat i vodní hladinu. Lebky jsou opět nasvíceny tak, aby nebyly na první pohled čitelné, spíše aby vytvářely zemitou strukturu.

¹⁸ (Horník, 2015)



19

Při scéně auto-da-fé je vitrína ve vodorovné poloze, tentokrát ovšem zavěšena mírně nad zemí, tvoří tak vyvýšenou podestu pro vynesení rozsudku, místo popravy, které je dobře viditelné pro všechny zúčastněné, již jsou rozestoupeni kolem. Lebky ve vitríně znázorňují kruté popraviště, kde lebky představují ostatky těch, kteří na tomto místě byli popraveni předtím. Panovník i vykonavatel má možnost zde demonstrovat svou moc vynesením rozsudku, zároveň velmi záleží na tom, jak se zachová v případě neočekávané situace, například když se proti němu někdo vzbouří, jak se zachová většina, názor lidu. Sbor lidu, který má na sobě barety a volné oblečení připomínající pracovní oděv, radostně mává žlutými praporky na podporu flanderskému lidu. Přichází vládce s průvodem státníků, jejichž oděv je sjednocen černobílými šerpami, církevní hodnostáři mají na sobě slavnostní roucha bílé barvy. To, že se Filip opět pohybuje po vitríně s lebkami, představuje jeho vztah k těm, kteří se vzbouřili jeho přísným zákonům a byli popraveni.

¹⁹ (Horník, 2015) *II. jednání*



20



21

Vztyčená, hrůzu nahánějící vitrína, kde lebky jsou nasvíceny, tak aby na nich vynikly všechny detaily, představuje Filipovu pracovnu. Může to být vědecká laboratoř, výstava lidských ostatků naložených v lihu, kde se obklopuje těmi, kteří se mu nepodvolili. Prudké změny světla, tíseň způsobená monumentalitou stěny a hrozbou způsobenou jejím možným zřícením jen napomůžou Alžbětině zoufalství a bezvýchodnosti. Vitrína představuje nezdolatelou hradbu, přes kterou není úniku, a tak Velký inkvizitor snadno donutí Filipa, aby konal podle

²⁰ (Horník, 2015) *III. jednání*

²¹ (Horník, 2015) *III. jednání*

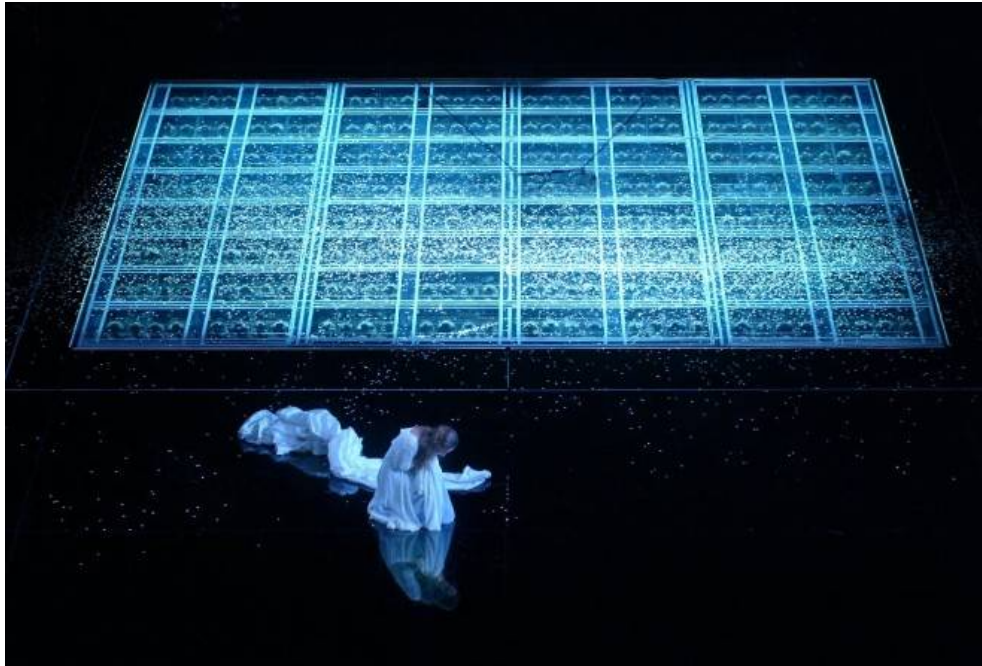
jeho vůle. Když Filip přichází svému synovi vrátit meč, čelí s několika svými věrnými davu vzbouřeného lidu, ozbrojenému symbolicky červenými holemi, které výtvarník nejspíše použil, aby se ve své stylizované koncepci vyhnul použití popisného meče či jiné zbraně. Na druhou stranu ve své scénografii používá realistické lebky. Dav volá po Carlosově svobodě, nakonec je však utišen Velkým inkvizitorem.



22

V posledním obraze se plocha naklání, Carlos po ní sjíždí dolů a umírá. Stěna svým sklopením představuje nejistou hranici mezi svobodou a nesvobodou, životem a smrtí. V závěru se z nebe snáší bílý „sníh“, v němž se prochází osamělá Alžběta. Bílé částičky mohou představovat naději na svobodu, která se spolu s Carlosovou smrtí rozplynula. Zároveň zakrývají ostatky zla, které napáchal Filip a inkvizice. Černá je překryta bílou, která přináší naději.

²² (Horník, 2015) *IV. jednání*



23

Kostýmy jsou navrženy ve střídavé tmavé barevnosti, především v černé, která podporuje temnou atmosféru opery a zároveň odkazuje i k barevnosti španělské renesanční módy. Té odpovídají i bílé límce a okruží, ty jsou ovšem, pro mne z nepochopitelného důvodu, vyrobené z měkké látky a ne z tvrdé textilie, která by odpovídala historickému vzoru a především sevřenosti a pocitu tísně a nebezpečí, kterým je prostoupeno celé dílo. Kostýmy nejsou celkově příliš dekorativní či popisně historizující, mísí se v nich prvky současné (pánský oblek, dlouhé kalhoty, kabát) i dobové (pevný vysoký klobouk, dobová vojenská uniforma). Líbí se mi použití současného civilního oděvu spolu s tvarovou siluetou vycházející z dobového oděvu, zde však byla použita pouhá kombinace prvků nového a historizujícího.

Černá barva scény a kostýmů je doplněna o červené akcenty v detailech oděvu (Velký inkvizitor má černé církevní roucho s červenou látkou v pase), jako kontrastní je použita bílá (šaty Alžběty), symbol andělské čistoty a nevinnosti. Kostýmy nepůsobí nijak provokativně, zároveň nejsou ani ničím inovativním. Dalo by se říci, že je to spíše taková sázka na jistotu, která neurazí, ale ani příliš nezaujme. Některé kostýmy, oproti scéně až příliš prvoplánově vypovídají o charakteru, měly by proniknout do hloubky postavy, jiné jsou naopak „ploché“, mohly by být použity prakticky na kteroukoliv jinou postavu (např. Rodrigo).

²³ (Horník, 2015) V. jednání

Srovnání inscenací Don Carlo (Státní opera, Praha, 28. 3. 2013) a Don Carlo (Suomen Kansallisooppera, Helsinki, 19. 10. 2012)

Státní opera v Praze, v koprodukcí s Finskou národní operou, uvedla u příležitosti 200. výročí Verdiho narození, čtyřaktovou verzi opery v italském jazyce.

Inscenace je koncipována velmi nekonzervativně, je specifická jak režijním podáním Manfreda Schweigkoflera, tak i neobvyklým scénografickým řešením berlínského výtvarníka Waltera Schütze a kostýmy finské výtvarnice Heidi Wikar, která se zabývá především módním návrhářstvím více než kostýmními návrhy. Právě proto se možná i tato dramatická nezkušenost projevila na kvalitě kostýmů. Schützovy scénografie jsou velmi rozdílné, některé jsou minimalisticky čisté, jiné jsou neúměrně přeplácené, zaplavené spoustou nesourodých prvků vytvářejících na jevišti spolu s kostýmy chaos. Schweigkofler není operním režisérem, je autorem především tanečních show a muzikálových produkcí.

Trojice inscenátorů spolupracovala jak na finském, tak i na pražském uvedení. Obě inscenace jsou koncepčně prakticky totožné, odlišují se jen ve scénografii některých obrazů. Kostýmy jsou rozdílné pouze v detailech. Pražská verze je celkově barevnější, daleko více se zde uplatňují barevné přechody mezi jednotlivými obrazy.

Mně mne překvapilo, že se nejednalo o tradiční podání opery v duchu historizujících kostýmů a „palácové“ scénografie, na druhou stranu toto pojetí, které směřuje k subkultuře punku a gothic, mi přišlo až příliš přehnané a neodpovídající obsahu opery. Tento životní styl měl patrně evokovat jakousi revoltu, vzdor a vymezení se vůči nadvládě a útlaku (především v punkovém kostýmu flanderských vyslanců). Působilo to ovšem jako změť spolu nesouvisejících prvků, mezi nimiž se vyskytly i zajímavé nápady, ty se ovšem ztratily v nesourodém množství ostatních.

Samozřejmě, že Don Carlos je plný inkvizice, intrik, špehování, politických vražd, a tak temná atmosféra rockové kultury tomu v jistých ohledech může odpovídat, přece jen by toho všeho mělo být s mírou. Nemám nic proti koženým bundám a těžkým černým botám, ale nadužívání lebek, křížů a celkové přeplácanosti jen proto, aby to vypadalo „stylově“ a sladně, je pro mě příliš. Proč jsou na jevišti na všem, ale opravdu na všem, lebky? Proč tam jsou zavěšená neonová světla?

Dle mého názoru sladěnost a dekorativnost kostýmů spěje jen k bezúčelnosti, přitom je ale tak důležitý význam a funkčnost, která zde ve většině případů chyběla. Myslím, že jediné, co zbylo ze Španělska 16. století a ducha Verdiho opery, je jen libreto. Rozhodně netvrdím, že by opera měla být inscenována v historizujících kostýmech a scénografii, měla by ovšem vyjadřovat svými prostředky téma díla a zároveň podporovat jeho nadčasovost.

Chápu, že režisér chtěl operu přenést do současnosti, souhlasím, že její téma je velmi aktuální, avšak měl použít méně prostředků a rozhodně ne scénografie, tvořené „realistickou“ kašírkou, která svým materiálem jakoukoliv modernost a pravdivost popírá a odkazuje k iluzivní kašírované scénografii 19. století. Inscenace je přesycena jednotlivými prvky jak scény, tak i kostýmními detaily (na žádném kostýmu nesmí chybět kříž), které dohromady nefungují.

Režisér stvořil jen jakousi pseudomodernost. Inspirací byl pro něho patrně „současný trend mladých lidí obracet se k různým rádobě historickým stylům nebo tajemným místům. Ten vyplývá z jakéhosi neuspokojení s naplněností reality světa kolem nás. Pozorovat to můžeme například na oblíbenosti knih, her a filmů, jejichž děj je zasazen do smyšlených světů, které ovšem svými principy vycházejí ze středověkých motivů.“²⁴ Režisér však, dle mého názoru, vzal toto až příliš doslova a za každou cenu chtěl docílit „gotické“ atmosféry, místo aby použil dílčích prvků k vytvoření pocitu a vyjádření myšlenky. Scénograf Walter Schütze spolupracoval s režisérem Manfredem Schweigkoflerem o rok později i na Verdiho Traviatě, kde opět použil motiv lebek okolo kruhového „zrcadla“, jehož střed slouží pro projekci obrazů lebek a stromů.

Složitá dekorace složená z tmavých kmenů stromů poskytuje mnoho úkrytů, ve kterých se může inkvizice skrývat a špehovat ostatní. Vytváří jakousi tajemnou změť kořenů, členitou strukturu. Koncepce inscenace je postavena na tom, že revoluce nikdy nevzniká ve spokojené společnosti. Projevem vzdoru je zde žhářství, které se postupně rozšiřuje a to tak, že když může hořet jeden strom, tak klidně i celý les. Naděje na svobodu prostupuje druhou polovinou inscenace, kdy scéna je spáleništěm pahýlů stromů, jež byly pravděpodobně zničeny během občanské vzpoury.

Scéna první části opery má podobu několika kašírovaných starých stromů ústících do provaziště, náznaku torza stěn paláce po stranách jeviště a lebek,

²⁴ (Drápelová, 2013 str. 8)

coby symbolů motocyklových gangů, které mají odkazovat snad k nějakému satanistickému nebo gothic klubu, kde jsou lebky opravdu všude – na oltáři, křížích, mečích, prstenech, lustrech. Ve finské verzi opery prostor není architektonicky členěn, je tvořen lesem prostupujícím do zadní hloubky jeviště, který odkazuje více k přírodě, živelnosti a nespoutanosti, oproti pravidelnosti lidského výtvoru architektury, který svírá prostor a lépe tedy odpovídá tragice, jež vychází ze společnosti, z lidských činů, z umělého vytváření reality. Podlaha pražské verze je tvořena pravidelnými stupni schodů, v nichž jsou umístěny růžovofialové neonové trubice, v helsinském uvedení pravidelné stupně, taktéž s neony, přecházejí do amorfních tvarů vytesaných do skály. Schody finské verze jsou v prostoru lépe rozvrženy, po stranách stoupají vzhůru a umožňují tak dramatictější rozmístění sborů, zejména pak v závěrečném obrazu.



25



26

²⁵ (Schütze, 2013) *I. jednání, Státní opera, Praha*

Uprostřed jeviště je umístěna kamenná hrobka Karla V, k níž je přístup po několika schodech. Náhrobek zde ztrácí svou respektovanou hodnotu, když na něj vyskočí Velký inkvizitor a prochází se po něm. Patrně tak demonstruje svou moc a neúctu k dřívějšímu vládcí, který se nenechal tak snadno, jako Filip, manipulovat vlivem inkvizice, a ke kterému vzhlíží Carlos jako ke svému vzoru. Katafalk je na scéně po celou dobu představení, během auto-da-fé slouží dokonce jako vyvýšená tribuna pro krále, což nedává příliš smysl, když v ostatních scénách se s ním pracuje stále jako s náhrobkem či oltářem, k čemuž odkazuje i na něm umístěná monstrance nebo svíčka. Během exteriérové scény v zahradě jsou na zadní horizont promítány větve stromů, které se rozpínají jako rostoucí klec a pohlcují celý zadní prostor. Šíří se stejně jako Filipova vláda, temnota, co zahlcuje svět. Příchod Velkého inkvizitora ve finské verzi se odehrává v siluetě před ostře růžovým pozadím, odpovídajícím barvě jeho kostýmu, kontrastujícím s dekorem prostředí. Během scény auto-da-fé, aby jich nebylo málo, jsou spuštěny další lebky, patrně odkazující k tvrdým trestům vydaných inkvizicí a zřejmě by měly představovat výstrahu těm, kteří se nepodřídí pravidlům. Scéna je ještě doplněna o vodorovné neonové zářivky evokující ostří gilotiny, jež se spouští odshora dolů a představují pocit nejistoty a strachu z okamžiku, kdy zářivý paprsek sjede dolů. Obraz auto-da-fé je totožný jak v pražské, tak v helsinské verzi.



27

²⁶ (Schütze, 2012) *I. jednání, Suomen Kansallisooppera, Helsinki*

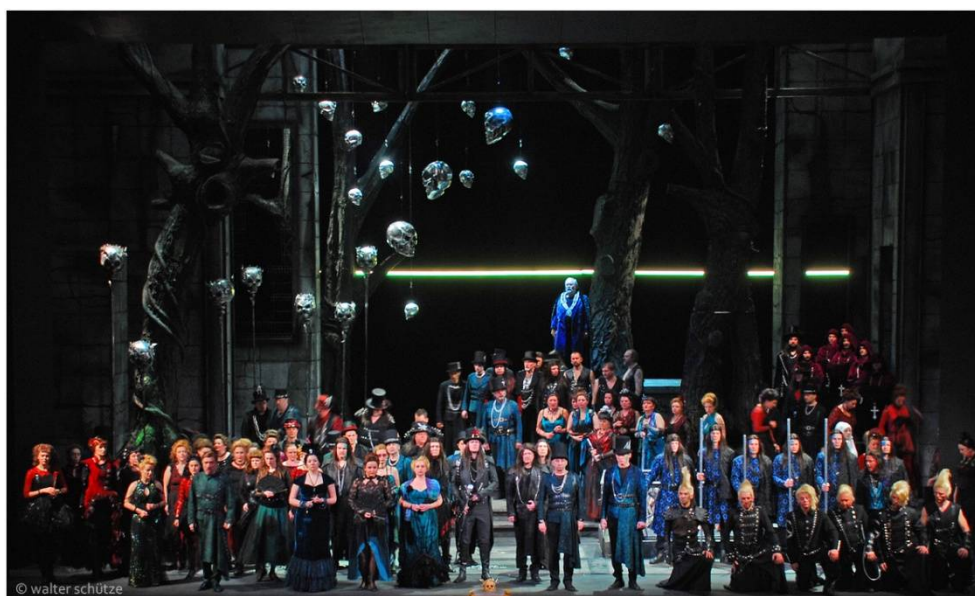
²⁷ (Schütze, 2013) *I. jednání, Státní opera, Praha*



28



29



30

-
- ²⁸ (Schütze, 2012) *I. jednání, Suomen Kansallisooppera, Helsinki*
²⁹ (Schütze, 2012) *I. jednání, Suomen Kansallisooppera, Helsinki*
³⁰ (Schütze, 2013) *II. jednání, Státní opera, Praha*

Filipova pracovna ve třetím dějství je zobrazena jako zdevastované spáleniště s ohořelými troskami předchozí dekorace a pahýlů stromů. Celé je ponořené v mlze a nasvícené rudými reflektory. Prostor helsinské verze je tajemnější, protože je tvořen pouze pahýly stromů, které při zadním nasvícení tmavě rámují prostor v kontrastu se světlým pozadím. Mohutný lustr zdobený kostmi a lebkami navozuje pocit interiéru Filipova kabinetu, kde se panovník oddává polonahé děvce, (v červených šatech nápadně podobným kostýmu Eboli) přesný opak Verdiho představy o zachmuřeném, dumajícím vládcí v královském kabinetu za úsvitu. Scénografie je tvořena několika „skalkami“ a dalším mobiliářem, který doufám záměrně znemožňuje plynulý pohyb zpěváků po scéně. Z provaziště je také spuštěna velká lebka, která připomíná hlavu Vetřelce švýcarského výtvarníka H. R. Giger. Ta hledí k hrobce a má tak navozovat tíživý pocit neustálého sledování, strachu a nejistoty. Je to inkvizice, která vše neustále řídí a sleduje, dokonce i minulost, kterou překrucuje ve svůj prospěch. Rodrigova smrt je opět naznačena neonovým ostrím řezajícím prostor. Prostorem bloudí bíle oděná postava představující Hlas z nebe. V závěrečné scéně se v přítomnosti osamělé Alžběty zbarví stromy na pozadí dočerná, patrně tak znázorňují naději. Nakonec opět neonová břitva řeže prostor.



31

³¹ (Schütze, 2013) *III. jednání, Státní opera, Praha*



© heikki tuuli, helsinki

32



© walter schütze

33



© walter schütze

34

³² (Schütze, 2012) *III. jednání*, Suomen Kansallisooppera, Helsinki

³³ (Schütze, 2013) *IV. jednání*, Státní opera, Praha

³⁴ (Schütze, 2012) *IV. jednání*, Suomen Kansallisooppera, Helsinki



35

Kostýmy se neomezují jen na základní barevnost černé, bílé a červené, ale vyskytují se v nich modrá, zelená apod. vždy ale v tmavých odstínech a doplněné o černou, často použitou v ornamentu, např. Filip má na svém saku kresbu připomínající větve stromů, podobnou těm v projekci. Součástí každého kostýmu je kříž, ať již zavěšený na krku nebo vzor na látce. Celkově jsou však stylově nejednotné. „Královna Alžběta v operetně blyštivé krajkové toaletě s pštrosím peřím (...), Carlo v pocvočkované kožené bundě“, více než rockera připomínající cikánského barona, „mniši ve vínově červených bundách a kapucemi a v jakýchsi „teplácích“, poselstvo z Flander v černé kůži se stříbrnými řetězy, na hlavách neuvěřitelně toporná číra (...), dámský sbor u dvora coby dav černě oděných „Carmen“ s velkými připevněnými rudými květy a se slunečními brýlemi na očích.“³⁵ Eboli, obdobně jako v mnoha jiných inscenacích, je oblečena v červených šatech.

Don Carlo (Teatro de la Maestranza, Sevilla, 11. 12. 1998)

Režisérem španělské inscenace uvedené v roce 1998 je Alberto Fassini, který ji vytvořil spolu se scénickým a kostýmním výtvarníkem Alessandrem Ciammaruchim.

Španělé se s čtyřaktovou verzí opery vypořádali značně popisně. Vytvořili velmi realistickou inscenaci jak ve scéně, tak i v kostýmech. Režisér Fassini spolu s výtvarníkem Ciammaruchi vzdali ve své práci hold filmové tvorbě Luchina Viscontiho, jehož neorealismus dostává nádech uměleckého konceptu. To je ve filmech patrné i na pohybech kamery, které jsou většinou poklidné a umožňují

³⁵ (Schütze, 2012) *IV. jednání, Suomen Kansallisooppera, Helsinki*

³⁶ (Janáčková, 2013 stránky 48-49)

pomalými záběry vystihnout složité emocionální stavy. Podobný rukopis můžeme spatřit i v této inscenaci: pomalé světelné změny, plynulá gesta a pohyby herců, celkovou statickostí. Jde o snahu pomocí jevištních obrazů přiblížit se filmovým záběrům Viscontiho filmům. Nepovažuji to však za šťastné řešení.

Scéna je víceméně statická, během dějství nedochází k dekoračním změnám, prakticky ani k změnám osvětlení. To je dle mého chyba, protože divák se tak místo na opeře ocitá na koncertě, kde veškerou jeho pozornost získává hudba, popřípadě staticky se pohybující herci. Vždyť by přece měla výtvarná složka podporovat složku hudební a dramatickou a směřovat tak k jednotnému souhlasnému obrazu. Pro tuto konkrétní inscenaci jsou charakteristické velké sbory, které jsou daleko početnější oproti jiným uvedením, přesto se nimi nijak výrazně režijně nepracuje. Kostým zůstává stejný po celou dobu představení, přitom by se však měl proměňovat a podporovat tak dramatický význam.

Scénografie je tvořena iluzivními dekoracemi s realistickou malbou a detaily, ty kontrastují s nerealistickými horizonty jednolitých barev. Hrobka Karla V. v prvním obraze se opravdu nachází v monumentálním potmělém gotickém chrámu, kde vnímáme jen její náznak a v šeru tušíme siluety dalších náhrobků. Celý prostor je orientován do dvou úběžníků. Veškerý interiér je do detailu velmi popisný, i katafalk odpovídá dobovému renesančnímu náhrobku. Prostor je ze dvou stran obehnan zlatou mříží, která může svým významem odkazovat k uvěznění v nesvobodném státě. Scéna následujícího obrazu se kompletně promění, což mi nepřijde zrovna nejšťastnější, jelikož je k tomu třeba delší pauzy se zataženou oponou. To se opakuje po každém obraze, vždy se znovu otevře opona a za ní se nachází jiná složitá dekorace.

Prostor monumentální arkádové architektury křížové chodby vymezuje v jejím středu prostředí zahrady. Dvorní dámy systematicky rozmístěné posedávají nebo postávají, případně vykonávají nějakou ilustrativní činnost, jako např. vyšívání, které však neposkytuje nějaký další význam vztahující se k situaci. Kostýmy světlých teplých barev podporují optimistickou, poklidnou atmosféru. V závěru přichází Filip s několika přívrženci v černém.



37



38

Noční setkání Alžběty a Carlose se odehrává v potměnělém nádvoří mezi paláci, kam přichází Eboli zahalená do šátku. Scéna auto-da-fé je uvozena klaněním lidu, průvodem vlajkonošů, vojáků, který usměrní lid, a mnichů se svícemi. Průvodu korunuje výjev nesení ukřižovaného Krista, který nemá význam režijní a absolutně neodpovídá hudební a pěvecké složce. Vše se odehrává na nádvoří před chrámem, naproti němuž je zřejmě palác, veškerá herecká akce je tedy založena na přeskupování sborů v meziprostoru a nástupu průvodů z různých bran.

³⁷ (Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza, 1998) *I. jednání*

³⁸ (Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza, 1998) *I. jednání*



39



40

Filipova pracovna je zobrazena potemnělým prostorem tvořeným plochými stěnami, uprostřed je stůl se dvěma židlemi a ilustrativními předměty, které opět neslouží k herecké akci. Filip má na sobě červený plášť, naopak Velký inkvizitor, pro mě z nejasných důvodů, má bílé roucho. Vězení je velká kamenná místnost s klenbou. Nejspíše by měla pravděpodobně působit chladným, neosobním dojmem, ve skutečnosti je to jen malovaný prospekt s kameny, který by mohl být jakoukoliv jinou místností. Na vězení odkazuje pouze zadní velká mříž, která se nakonec předvídavě otevře a uteče tudy Carlos. Závěrečná scéna se odehrává, stejně jako v textu, na totožném místě jako úvodní. Prostor chrámu je

³⁹ (Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza, 1998) *II. jednání*

⁴⁰ (Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza, 1998) *II. jednání*

tentokrát více prosvětlen. Světlo lépe vykresluje i siluetu sousoší klečícího lidu na náhrobku Karla V., ke kterému se modlí a prosí ho o svobodu. Překvapivě se promění Carlosův a Alžbětin kostým do černé barvy. Přichází Velký inkvizitor, opět v bílé. Nechápu, proč ji výtvarník zvolil, když po významu evokuje opak toho, co inkvizitor ztělesňuje. V závěru Carlos vystoupá po několika schodech blíže k hrobce a prosí Karla o záchranu.



41



42

Kostýmy velmi přesně kopírují španělský renesanční oděv jak tvarovou siluetou, tak i použitím veškerých detailů včetně okružích. U dvorních dam převládá teplá barevnost, sv. žlutá, okrová, Alžběta je v bílé, Carlos a flanderští vyslanci proti

⁴¹ (Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza, 1998) *III. jednání*

⁴² (Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza, 1998) *IV. jednání*

tomu v červené, naopak Filip se svou družinou je v černé a odstínech šedé. Jak jsem již jednou zmínila, kostým zůstává stejný prakticky po celé představení, vůbec se s ním dramaticky nepracuje.

I po režijní stránce byla inscenace velmi konzervativní. Statické pohyby a gesta, neustálé frontální hraní, minimum pohybu sborů, a když už, tak jen bezdůvodné přemísťování z jedné strany jeviště na druhou. Co se týče historické přesnosti, byla inscenace velmi dobře zpracována. Tímto ztvárněním však nepřinesla nic nového. Místo neobvyklého ztvárnění a nového výkladu přinesla jen podívanou, která odpovídala realismu 19. století. Divadlo by přece ale mělo být tady a teď, popisná historizující výprava, i kdyby se sebevíce snažila, nemůže aktivně promlouvat k soudobému divákovi. Takto se z ní stane jen zakonzervovaná schránka, která zobrazuje něco, co oslovovalo diváka před lety, ne dnes. Výtvarná poetika by se měla ubírat kupředu, ne se ohlížet zpět.

Vývoj kostýmních návrhů výtvarníka Josefa Jelínka pro šest inscenací Dona Carlose

Výtvarník Josef Jelínek (*1949) doposud vytvořil přes 800 kostýmních výprav pro divadla doma i v zahraničí. Navrhl kostýmy pro řadu Verdiho oper, Dona Carlose zpracoval zatím šestkrát.

Poprvé se s operou Don Carlos setkal v Národním divadle v roce 1989 v režii Zdeňka Trošky a scénografa Otakara Schindlera. Ten se ve své scéně inspiroval obrazy El Greca, které uplatnil jako prospekty nebo malované panely. Josef Jelínek navrhl kostýmy na první pohled historizující, avšak při bližším zkoumání vychází spíše jen z tvarové siluety oděvu španělské renesance, široká ramena, úzké rukávy a nohavice, štíhlé pasy, tuhé límce a okruží, sukně s konstrukcí rozšiřující se do tvaru „A“. Jelínkovy kostýmy bychom tedy neměli označovat za historizující, ale spíše inspirované historickou dobou. Tradiční typologii a dekorativnost oděvu doplňuje o stylizované prvky, ať už v podobě účesů, ornamentu na textiliích či velmi neobvyklého trychtýřovitého límce Velkého inkvizitora. Barevná skladba kostýmů zachovává španělskou tradiční černou a zlatou doplněnou o bílou nebo červenou.



43

⁴³ (Institut umění - Divadelní ústav, 1989) *Národní divadlo, Praha, 1989*



44

Podruhé navrhoval kostýmy pro Dona Carlose uváděného v Divadle F. X. Šaldy v Liberci (1995, režie Jan Vačura). Scénu tvořenou šikmami, variabilními klecovými plochami a po stranách uzavřenou stěnami vytvořil Jan Vančura. Kostýmy opět respektují tvarovou siluetu dobového oděvu, opět se na nich objevují dekorativní ozdoby. Stylizace se tentokrát uplatňuje v bílo-černo-zlaté barevnosti, kde je kladen důraz na vzájemnou harmonii barev. Například sukně dvorních dam jsou členěny vertikálním černo-zlatým rastrem. Svislé linie převažují, postavy se tak zdají štíhlejší, a tedy kostýmem sevřenější. Opět je použita jako kontrastní barva bílá pro kostým Dona Carlose a Alžběty, inkvizice a Eboli jsou oděny v červené.



45

⁴⁴ (Institut umění - Divadelní ústav, 1989) *Národní divadlo, Praha, 1989*



46



47

V inscenaci Dona Carlose pro Divadlo J. K. Tyla v Plzni (1996, režie Tomáš Šimerda) je vidět jistý výtvarný posun. Kostýmy upouští od přesné slohové siluety, jejich tvary jsou spíše stylizované, například dekorativně vrstvené kruhové nárameníky, které se vyskytují jak u mužských, tak u ženských postav, patrně mají odkazovat k dobovým širokým ramenům. Ženským postavám se nebojí, když je třeba, odhalit i paže. I skladba použitých materiálů je pestřejší, kombinuje matné a lesklé látky a vytváří tak plasticitu kostýmu.

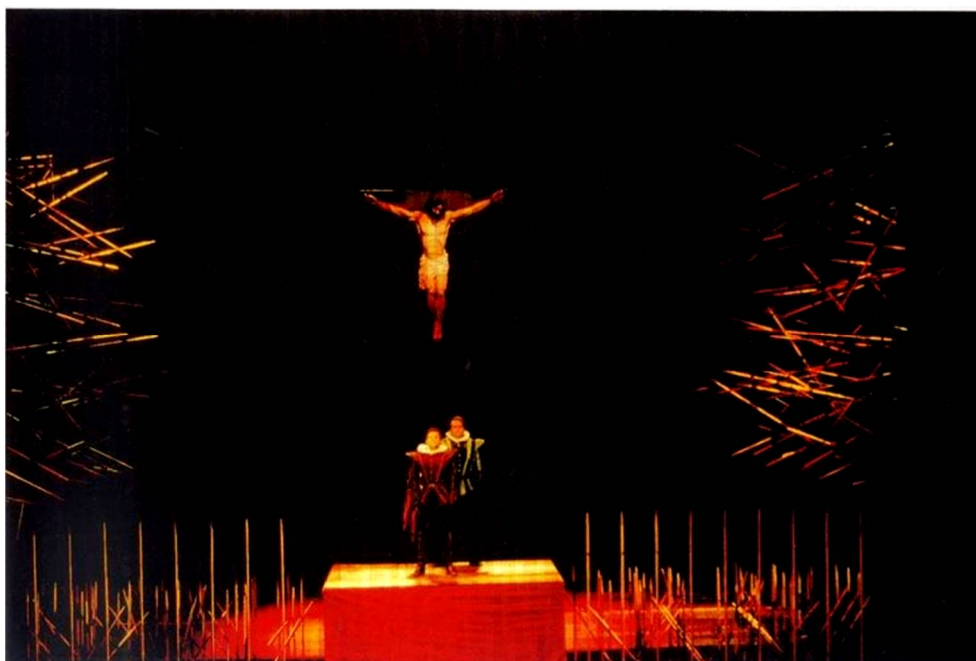
⁴⁵ (Institut umění - Divadelní ústav, 1995) *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec, 1995*

⁴⁶ (Institut umění - Divadelní ústav, 1989) *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec, 1995*

⁴⁷ (Institut umění - Divadelní ústav, 1989) *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec, 1995*



48



49

Kostýmy pro Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě (1996, režie Ladislav Štros) kombinují prvky jak stylizovaných nárameníků, tak dekorativních prvků. V barevné skladbě převládá zlatá, v celkovém pohledu na sbory převládá i nad černou. Zajímavě pracuje i s vrstvením kostýmů, například na šatech Alžběty bílý základ s dlouhým rukávem překryje černým pláštěm se zlatým dekorem.

⁴⁸ (Institut umění - Divadelní ústav, 1996) *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, 1996*

⁴⁹ (Institut umění - Divadelní ústav, 1996) *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, 1996*



50



51

Zatím poslední inscenaci Dona Carlose oblékal v Národním divadle v Brně (2000, režie Tomáš Šimerda). „Všechny kostýmy byly černobílé a já měl k dispozici jen dva materiály: (...) samet a lesklé atlasové podšívky. Ty atlasy jsem zpracovával tak, že jsem je různě sámkoval a pak je vsazoval na sametový podklad. K tomu byla jenom ta bílá okruží se zdůrazněnými rameny. Pro scény auto-da-fé, kterým

⁵⁰ (Institut umění - Divadelní ústav, 1996) *Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, 1996*

⁵¹ (Institut umění - Divadelní ústav, 1996) *Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, 1996*

přihlíží lůza, jsem opatrně použil 'špinavé' šedivé barvy, tvary kostýmů byly neurčité, amorfní. Chtěl jsem vyjádřit hierarchii té společnosti; ti nahoře, vládci a šlechta, měli díky bílému okruží jakoby uřezané hlavy na talíři, mniši byli bílí jako andělé, ale jejich kutny připomínaly Ku-klux-klan, bylo to zahalené zlo. Díky použité technologii byly kostýmy graficky pojednané. Scénu Vladimíra Soukenky tvořily jednoduché pojízdné panely... Když už má člověk za sebou zkušenost s titulem, který dělal pod vedením dobrého režiséra, kdy si věci pojmenoval, může na těch základech stavět.⁵²

K inscenaci z roku 1998, ve Státní opeře v Praze v režii Herberta Adlera, se mi bohužel nepodařilo najít žádné dostupné obrazové záznamy, které by konkrétně znázorňovaly ať již scénu či kostýmy.



53



54

⁵² (Albertová, 2014 str. 32)

⁵³ (Institut umění - Divadelní ústav, 2000) *Národní divadlo, Brno, 2000*

⁵⁴ (Institut umění - Divadelní ústav, 2000) *Národní divadlo, Brno, 2000*



55

⁵⁵ (Institut umění - Divadelní ústav, 2000) *Národní divadlo, Brno, 2000*

Úvaha o svobodě

Svoboda je relativní pojem. Může člověk dosáhnout absolutní svobody? Do jaké míry je člověk svobodný rozhodovat sám a nakolik je omezen pravidly a zákony, které jeho svobodu definují?

Většina lidí prohlašuje, že je svobodná, otázkou ovšem je, do jaké míry. Jedna věc je svobodné rozhodnutí, svobodná volba rozhodnout se něco konat, je to svobodná volba konkrétního člověka. Druhou věcí ovšem zůstává, nakolik je toto rozhodnutí ovlivněno vnějšími vlivy, tj. pravidly, zákony, morálkou. Chování a rozhodování člověka je svobodné jen do té míry, dokud neporušuje tyto předpisy a neomezuje svobodné chování a rozhodování jiného člověka. Svoboda by neměla být synonymem pro volnost nebo neomezenost, svoboda by měla být ztělesněním závazku a odpovědnosti. Mnoho věcí, jako například fyziologické jevy, není přímo vázáno na naše rozhodnutí, jsme nuceni je dělat (např. musím jíst, abych přežila), na druhou stranu i volba žít je naším svobodným rozhodnutím, nikdo a nic nás nemůže přinutit k životu, pokud sami nebudeme chtít.

Samotné slovo svoboda se obtížně definuje, můžeme si pomoci třeba přívlastkem. Například svoboda vyznání, svoboda cestování nebo svoboda ekonomická, dělat to, co nás baví, svobodně si vybrat zaměstnání, podnikat apod. Opět se jedná o svobodné rozhodnutí, které je ovšem podmíněno určitými předpisy.

Můžu si opravdu dělat, co chci? Existuje absolutní svoboda? Podle mého názoru je toto slovní spojení jen pojmem, kterého ve skutečnosti asi nelze dosáhnout. Pokud má společnost fungovat, musí v ní být řád, ten je ovšem omezující. Absolutní svoboda směřuje k chaosu, který může vyústit až v anarchii a omezování svobody někoho dalšího. Absolutní svoboda se tedy může stát něčím negativním, podobně jako její omezování.

Svobody bychom si měli vážit a hájit si ji. Svobody lze ovšem i snadno zneužít. Nesvoboda a omezování práv slouží k manipulaci lidí. Je tedy otázkou, jestli může svoboda existovat v současnosti, když v minulosti byla převážně potlačovaná. Každý má subjektivní názor na omezování svobody a manipulaci s lidmi ze strany státu a médií. Informace, které jsou šířeny sdělovacími prostředky, bývají často zkreslené a podávají jen ty informace, které jsou zrovna

výhodné pro manipulující skupinu lidí. Člověk si tak neutváří svůj svobodný názor na danou věc, ale přejímá překroucená fakta. Často zde chybí objektivita. Člověk ale přece má právo nahlížet na věc z obou stran a samostatně si vytvořit svůj názor. Člověk má právo znát pravdu, stejně tak jako má právo vyjádřit svůj svobodný názor.

Co se týče omezování práv, mohli bychom si na první pohled myslet, že jsme opravdu svobodní, při bližším pohledu tomu však tak není. To, co bylo před pár lety tolerováno, je dnes zakázáno. Vezměme si jen všechna nařízení Evropské unie, která nás neustále více a více svazují a zase opět směřují ke kontrolovanému ovládnutí velké masy lidí. Tato omezení nastávají velmi pomalu, prakticky nezaznamenaně, avšak velice systematicky, aby je postřehlo jen velmi malé množství lidí, protože kdyby zasáhlo masy, tak by spontánněji kladly odpor. Čím více lidí je stejného názoru, tím snáze se jim spolu vzdoruje a nebojí se hájit svá práva a svobodu, kterou si musíme společně bránit. Mnoho lidí také ovšem tyto změny zaznamenává, avšak zůstává pasivní. Nejspíše jsou příliš pohodlní, nemají čas, stydí se nebo je to prostě nezajímá a raději se přizpůsobí, než by se dostali do problémů z konfliktu s většinou. Neměli bychom si nechat vše líbit, ale být aktivní, zajímat se o chod státu, politiku, nenechat je, ať nás ovládají. Je tedy rozdíl mezi nesvobodou způsobenou nějakou vnější překážkou a vlastní neochotou, neschopností a pasivitou k činu. Lidé, kteří začnou přejímat tyto neschopnosti jako nesvobodu, se své svobody něco změnit zbavují a stávají se skutečně nesvobodnými. Lze tedy říci, že svoboda má původ v lidu. Národu, který není svobodný ve svém nitru, není možné svobodu vnutit zákony ani ústavami, naproti tomu lidu, který nosí svobodu ve svém srdci, je těžké ji vzít.

Proto se nabízí otázka, jestli si mladí dostatečně váží svobody, byli by ochotni bránit ji i za cenu života a nebezpečí? Svoboda by neměla být samozřejmostí, pokud ji tak budeme brát, budeme nesvobodní, zavření v příliš omezujících pravidlech. Schopnost uvědomit si cenu svobody a odhodlat se k její ochraně lze brát jako náš celospolečenský závazek.

Cítím se být svobodná? Já osobně asi ano, ale jen do určité míry. Sice si můžu svobodně sama vybrat, jakou školu chci studovat a jaké zaměstnání si zvolit, na druhou stranu se v současné době stávám více a více nesvobodnou. Naše životy jsou neustále sledovány, stačí mít u sebe jen mobilní telefon, pomocí kterého lze zjistit naši polohu a skutečně hovory. Dané instituce nás mají dokonale

zmapovány, vědí o nás prakticky všechno, znají nás skoro lépe než my sami. Záleží ovšem jen na nás, jestli se rozhodneme vlastnit mobilní telefon nebo platební kartu a stát se tak součástí dokonalé informační sítě, nebo naopak tyto technologie odmítnout a nepoužívat, tím se však sami částečně vyřazujeme ze společnosti, protože ta společně s dobou prakticky vyžaduje jejich používání. Jsme tedy svobodní v používání nových technologií, můžeme mít přístrojů, kolik chceme a neomezeně je používat, tím se ovšem paradoxně sami stáváme více a více nesvobodní, protože naše jednání je stále více sledováno. Pak už jen stačí stát se nepohodlným pro stát, nebo někoho vlivného a velmi snadno se informace z těchto technologií obrátí proti nám. Stáváme se jedním článkem pomyslné klece informací a dat, ve které je náš život dokonale zmapován a z níž prakticky není žádného úniku.

Naopak nesvoboda se může stát i domnělým pocitem bezpečí. Například se necháváme vědomě omezovat a kontrolovat při cestě letadlem v domnění, že všechna daná opatření nás ochrání před nebezpečím terorismu. Vesměs ovšem tato nesmyslná opatření vznikají až ve chvíli, kdy již k nějaké katastrofě došlo. Nejspíše nelze těmito plošnými opatřeními zabránit terorismu, kontroly nikdy nebudou dokonale důkladné a pro násilníky není problém vymyslet nový způsob útoku. Terorismus je uměle vytvořený a někým cíleně řízený, aby v lidech vytvářel strach. Vláda a jiné instituce tak mohou snadněji zavádět opatření omezující svobodu. Lidé tak například neprotestují proti uzavření hranic z obavy z terorismu, naopak to vítají, aniž by si uvědomili, že to znamená omezení a kontrolu jejich svobodného pohybu.

Většina lidí si uvědomí cenu svobody nejspíše až ve chvíli, kdy už bude pozdě. Ve chvíli bezprostředního nebezpečí a ohrožení života bude těžké bránit svou svobodu. Proto je důležité, aby člověk vnímal sebemenší náznaky ve vedení společnosti, aby včas zareagoval a vystoupil dřív, než k tomu dojde. Důležitý je i počet lidí, protože čím více lidí se snaží bránit svobodu, tím spíše se jim to podaří. Funguje to ovšem i obráceně, kdy se mnoho pasivních lidí automaticky přidá k většině a nechá se snadno zmanipulovat vládnoucí skupinou, které se s narůstajícím počtem nečinných přívrženců podaří snadněji dosáhnout zamýšleného cíle.

Nebezpečný je stav, kdy lidé jsou našťvaní na vládu, která neplní jejich představy, a proto se často přiklání k radikálním politickým stranám, které tu

alternativu nabízejí, avšak jejich počínání může být velmi nevyzpytatelné a v důsledku vést k nesvobodě.

V jaké situaci se nacházíme teď? Možná jsme nesvobodní více, než si připouštíme. Většina lidí podporuje vládu, která rozhodně nepodporuje iniciativu občanů a jejich zájmy, ale snaží se budovat stát a společnost pro vlastní prospěch. Proč to dělají, proč jsou pasivní a nezmění to? Většinu to asi prostě nezajímá nebo jsou pohodlní k aktivnímu konání. Spousta lidí si na vedení státu neustále stěžuje, nejčastěji pěkně v teple a pohodlí domova nebo hospody. Mnoho slov, ale ke skutečnému činu daleko. Lidé by si nejdříve měli dobře rozmyslet koho volit, případně se i sami aktivně účastnit politického dění, protože většina kandidátů hájí své vlastní zájmy a ne zájmy těch, kdo je volí.

O fungování našeho státu mám určité představy ovlivněné školou, rodinou, médií apod., od kterých získávám informace. Tato představa rozhodně není komplexní a s největší pravděpodobností je založena na mnoha nesprávnostech. Nikde nelze najít zcela pravdivé odpovědi na tyto otázky. Možná to tady funguje úplně jinak, než si myslím, ovládá to tu někdo úplně jiný a z úplně jiného důvodu. Doufám a věřím, že bude lépe, než je teď, že se nic horšího nestane a já nebudu muset bránit svým životem svobodu.

Nesmíme být pasivní, ale za svobodným rozhodováním a svými právy si pevně stát. I na svobodě jako takové se musí pracovat. Člověk o ni musí pečovat, rozvíjet, udržovat ji.

Vlastní koncepce opery Don Carlos

Jak bylo dříve řečeno, opera Don Carlos byla zpracována již mnohokrát. Vznikla rozdílná řada výtvarných řešení, a tudíž se může na první pohled zdát obtížné přijít s vlastním originálním řešením, nicméně jsem si vědoma toho, že správné řešení není pouze jedno, ale je jich celá řada a je tedy jen na mně, abych objevila takové, které bude odpovídat mé koncepci a zároveň nebude dvojčetem jiné, již realizované inscenace.

Proces své tvorby bych charakterizovala jako cestu hledání výtvarných a dramatických prostředků s cílem dosažení ideálního návrhu, který by dokonale vystihoval koncepci mé inscenace. Začala jsem sbíráním inspiračních zdrojů. Studovala jsem společnost Španělska 16. století a dobovou renesanční módu, prohlížela jsem obrazy El Greca⁵⁶ plné expresionismu i portréty reálných osobností, které se staly předlohou pro postavy opery, od Alonsa Sáncheza Coella⁵⁷, který byl dvorním malířem Filipa II. Také jsem se zabývala studiem již realizovaných inscenací. To mi pomohlo ujasnit si, co vlastně svým návrhem chci sdělit, odhalit nedostatky, kterých se autoři přede mnou dle mého názoru dopustili a pokusit se najít jiné logické řešení. Zároveň jsem ocenila některé výtvarně vydařené inscenace, zejména již zmíněnou drážďanskou inscenaci. Důležité bylo i uvědomit si odlišnosti hudebně-dramatického žánru opery od činoherního divadla. V opeře je dominantní složkou hudba, zároveň však musí být v souladu se všemi ostatními složkami, ať hereckou či výtvarnou, daleko více se pracuje se symboly a stylizací. Důležitá je režijní práce se sborem, jejich gesty a postojem, který se dokáže spojit v jednotnou masu se silným dramatickým účinem.

Na začátku, po několikátém poslechu hudby a přečtení libreta, jsem si definovala charakteristiku prostoru, co by měl vyjadřovat, jak by měl na diváka působit. Jak jsem psala již v úvodu, chtěla jsem vytvořit takový prostor, který by znázorňoval pocit jakési klece, vězení, ale zároveň aby poskytoval určitou volnost, umožňoval špehování a vytvářel dojem tajemnosti, kde se postavy nenápadně zjevují z temnoty a zase se do ní ukrývají.

⁵⁶ (Glenn, 2008)

⁵⁷ (Glenn, 2008)

Zvolila jsem tedy pravoúhlé konstrukce, které svou přesností, bezchybnou pravidelností navozují pocit úzkosti a nejistoty. Striktní pravidelnost rastru vyvolává v člověku tíseň. Hledala jsem vhodný rastr konstrukcí pro vytvoření „klece“. Od principu spouštění a vytahování vodorovných žaluzií, naskládaných přepravních palet s průhledy mezi jednotlivými vrstvami a systému mříží místy protknutých úhlopříčkou, jsem se dostala k trubkám zavěšeným na tazích v řadách za sebou. Subtilní trubky ve svém množství vytvářejí dojem nekonečného prostoru, který jsem umocnila tím, že jsem je umístila i na zadní jeviště. Způsob zavěšení trubek umožňuje jejich dynamické rozpořádání ať už prostřednictvím spouštění tahu nebo hereckou akcí. Například sborem mnichů, kteří nenápadně projdou mezi trubkami a mírně je rozpořádají, vynoří se z temnoty jako tiší pozorovatelé. Důležitou roli hraje i materiál, z něhož jsou trubky vyrobeny. Nakonec jsem zvolila hliník, protože je lehký a zároveň velmi pevný. Předpokládám, že kovové trubky při prudkém vzájemném nárazu budou vydávat charakteristický zvuk, který může posílit konkrétní dramatickou situaci. Například Carlosův nenápadný únik v šestém obraze, kde do prostoru vězení za hlučného řinčení kovových trubek vniká rozvášněný dav lidu volající po Carlosově propuštění.

Měla jsem navržený základní prvek mé scénografie a nyní jsem se rozhodovala, ve kterém z velkých divadel budu svou operu inscenovat. Nejdříve jsem pracovala s monumentálním schodištěm a v něm umístěnou točnou, která by umožňovala rychlé proměny obrazů, pro jejíž realizaci by byla vhodná Státní opera v Praze. Posléze jsem od tohoto nápadu upustila, protože otočení segmentu schodů umístěných na točně by sice vytvořilo jiný prostor, například pergolu zahrady nebo vězení, ale použití točny by nemělo žádný jiný význam, sloužila by pouze jen k výměně dekorace, nepracovalo by se s původní dekorací, která by za jiných okolností, pokud by zůstala stále přítomná na točně, mohla změnou pozice otočením nabýt úplně jiných významů. Použití točny by sloužilo jen k prosté výměně jednoho prostředí za druhé podobně, jako když se na točnu umístí tři rozdílné interiéry, které se proměňují pouze neustálým otáčením, kdy divák sleduje dění pouze v jediném, od ostatních odděleném, prostředí. Nakonec jsem se rozhodla pro Národní divadlo v Praze a to z toho důvodu, že mechanismy stolů jevištní podlahy umožňují v jednotlivých obrazech proměny mnou navržené scény. Využívám jevištní stoly č. 2 – 8 a to tak, že jsem na stoly vytvořila ještě

nástavbu – vlastní ocelovou konstrukci shora osazenou roštem, který umožňuje prosvícení zespodu.

Stereotypnost svislých trubek jsem porušila tím, že jsem za ně umístila ocelové pochozí konstrukce, kde jednotlivá patra jsou navzájem propojena červenými schodišti s diagonálním zábradlím, které opět narušuje vertikální pravidelnost.

Dle libreta a historických reálií je sice příběh zasazen do Španělska poloviny 16. století, avšak mé výtvarné řešení tomuto určení neodpovídá. Prostor je natolik abstrahující, že se příběh může odehrávat kdekoliv a kdykoliv a je jen na divákovi, kam si jej zasadí. Prostor je zároveň do té míry i konkrétní, neboť umožňuje v něm dokonale odehrát pouze tuto operu a jakékoliv jiné dílo by v něm vypadalo nepatřičně, zkrátka prostor by nefungoval, nepodporoval by jednotlivé situace a jejich návaznost, herec by v něm byl dezorientován.

Scénografické řešení jednotlivých obrazů

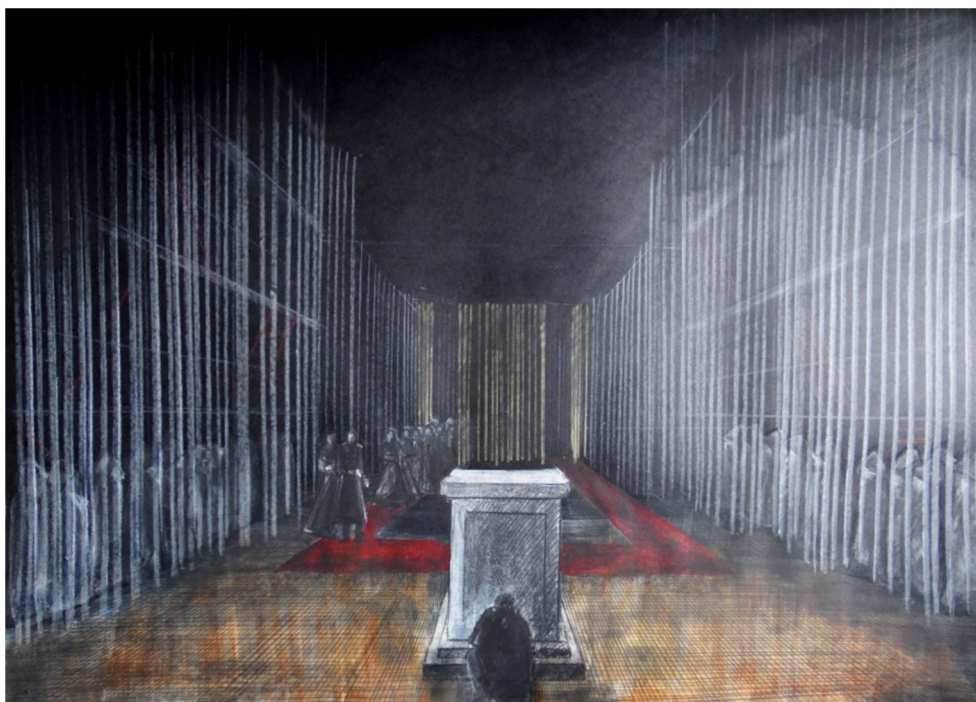
Rozhodla jsem se pro komplexní zpracování čtyřaktové verze opery, protože je pro mne daleko silnějším úvodní obraz sborového zpěvu mnichů u hrobky bývalého panovníka, než první milostné setkání Alžběty a Dona Carlose ve Fontainebleau, které je prvním dějstvím pětiaktové verze opery. Děj opery je tak celistvější, zachovává jednotu místa a času. Hlasově nízko položený zpěv chóru daleko více uvádí do ponuré atmosféry země, kde vládne přetvářka, lež a nesvoboda.

1. obraz

Pro lepší orientaci v textu a pochopení situací jsem si jednotlivé obrazy pojmenovala. Úvodní scéna „U hrobu Karla V.“ se podle textu odehrává u hrobky v klášteře sv. Justa. Ve svém původním návrhu jsem se snažila prostor architektonicky tvarovat, vytvořit monumentální členité stěny. Zvažovala jsem vytvoření klenby nebo alespoň vodorovných překladů, ale nakonec jsem se rozhodla vyjádřit tajemno a duchovní atmosféru jen pomocí zavěšených trubek a specifického světla. Zároveň by prostor svým charakterem měl vytvářet jistou oficiálnost, jelikož tento ceremoniál uctění památky bývalého panovníka slouží především k vyjádření loajálnosti k vládci a k prezentaci jeho moci, za níž se skrývá neustálé intrikování, předstírání ctnosti a piety. To vše odráží situaci ve státě, kde lidé žijí ve strachu a nesvobodě a kde vládne přetvářka spolu s bezohlednou mocí.

Sjeté jevištní stoly tvoří rovnou podlahu umožňující volný herecký pohyb. Celá scéna je nasvícena především spodními světly, která svou barvou a nízkou intenzitou připomínají osvětlení svíčkami. Nehybné sloupoví trubek ubíhá po obou stranách až na zadní jeviště, kde jsou, čelně ve dvou řadách za sebou, zavěšené zlaté trubky před černým horizontem. V přední linii jsou dvě proluky, které představují vstupy do chrámu, zlaté brány. Obraz začíná sborovým zpěvem mnichů velebících vládu bývalého panovníka. Ti sledují veškeré dění v pláštích s kapucemi na hlavách skrytí v pozadí za sloupovím trubek. Někteří z nich jsou však přestrojení inkvizitoři (což diváci prozatím netuší a jejich odhalení nastane až později) a využívají převleku, aby mohli nepozorovaně špehovat ostatní. Ústředním prvkem scény je v popředí hrobka bývalého císaře Karla V., před níž osamocen přichází pokleknout Don Carlos a pomodlit se ke svému dědovi. Carlose posléze následuje i jeho věrný přítel Rodrigo, jenž se navrácí z cest, aby přiměl nečinného Carlose jednat vůči společenskému stavu, který je ve státě nastolen. Levým vstupem do chrámu přichází po červeném koberci, který směřuje do pravého vstupu, královský pár se svým průvodem královské družiny a dvorních dam, v pozadí stojí královská stráž. Král Filip II. se svou chotí Alžbětou vzdávají úctu Karlovi pokleknutím. V případě Filipa se jedná spíše o přetvářku, aby si posílil loajálnost lidu, ačkoliv sám Karlovou vládou opovrhne. V závěru obrazu Carlos odchází jako poslední a hrobka je odsunuta na zadní jeviště před zlaté sloupoví, kde zůstává až do konce představení jako memento na předchozího panovníka a jeho spravedlivou vládu.

K rychlé přestavbě scény na následující obraz, především vyjetím některých jevištních stolů a spuštěním dalších tahů s trubkami, dochází za tlumeného osvětlení při otevřené oponě. Z bezpečnostních důvodů nesmí být přítomni zpěváci na pochozích konstrukcích ani na jevištních stolech. K obdobným přestavbám jeviště dochází i mezi následujícími obrazy. Jejich detailními popisy se zde nebudu zabývat, neboť jsou podrobně popsány v rámci Technické zprávy bakalářské práce.



58

2. obraz

Druhý, potažmo třetí obraz, který je především světelnou proměnou druhého, se odehrává v královských zahradách. Pojmenovala jsem si jej „Zahrada vyznání lásky“ a přibližuje divákovi vzájemné vztahy mezi hlavními postavami, odkrývá mocenský (Filip II., Rodrigo, Velký inkvizitor) a milostný trojúhelník (Filip II., Don Carlos, Alžběta). Zahrada je opět tvořena sloupovím trubek, které jsou doplněny ještě několika tahy s řadami trubek zavěšených vedle sebe. Trubky svým množstvím splývají v jednolitou stěnu, která se stává projekční plochou pro promítání zelené vegetace. Prostor se proměňuje v les nebo bludiště živého plotu, uvnitř kterého jsou dvě pergoly tvořené vyjetými jevištními stoly. Obě pergoly jsou vypleteny asymetrickým „živým plotem“. Sbory královského dvora mohou opět volně přicházet a odcházet mezi trubkami, za nimiž se neustále zjevují a zase mizí v temnotě mniši, kteří ustavičně sledují veškeré dění, zejména počínání Rodriga a Carlose, aby mohli varovat Velkého inkvizitora. Panuje vcelku poklidná, optimistická atmosféra. Dvorní dámy se pohybují v malých skupinkách, nejvýraznější z nich, v tmavě zelených šatech je princezna Eboli, jež zpívá milostnou píseň, kterou si přichází (nenápadně ze zadního jeviště) poslechnout i Alžběta, chvíli vyčkává, poté se přidává k ostatním. V jednom ze zahradních přístřešků jí Rodrigo předává dopis od Carlose. Tebaldo, Alžbětino páže, i hraběnka z Ambergu bedlivě sledují Alžbětino počínání, ale i přesto se podaří

⁵⁸ Návrh scény I. obraz

Rodrigovi nechat Alžbětu a Carlose o samotě, zatímco ostatní pokračují v zábavě v zadní části jeviště. Jejich důvěrný rozhovor není tak soukromý, jak se na první pohled může zdát, neboť vše probíhá za neustálého špehování mnichů – inkvizitorů pohybujících se na ochozech. Náhle se z prostoru mezi sloupovými trubek zjeví Filip se svou družinou a je rozzloben, neboť Alžběta zůstala s Carlosem sama, bez doprovodu hraběnky z Ambergu nebo alespoň Tebalda, a proto je hraběnka vyloučena z královského dvora. Alžběta spolu s ostatními dvorními dámami ji vyprovází na zadní jeviště, zatímco vpředu probíhá důvěrný rozhovor mezi Filipem a Rodrigem. V závěru obrazu opět všichni poklidně opouští scénu.



59

3. obraz

Třetím obrazem je noční setkání Dona Carlose a Alžběty, ve skutečnosti Eboli vydávající se za královnu. Zahrada je tvořena stejným prostorem jako v předchozím obraze. Osvětlení je tlumené. Celý prostor je opět pod bedlivým dohledem převlečených inkvizitorů nenápadně se pohybujících se po ochozech. Don Carlos a Eboli k sobě promlouvají přes „živý plot“ v konstrukci pergoly, a proto Carlos hned napoprvé nerozpozná, komu doopravdy vyznává svou lásku. Rodrigo se náhle objevuje mezi sloupovými trubek na levé straně, nejprve sleduje

⁵⁹ Návrh scény II., III. obraz

rozhovor mezi Eboli a Carlosem, nakonec se rozhodne jednat. Eboli však využívá situace a podaří se jí utéci, zmizí ve spletné temnotě „lesa“ trubek.

4. obraz

Během scény „Auto-da-fé“ dochází k demonstrování moci panovníka. Královský pár s průvodem dvořanů vychází z paláce, který je tvořen zlatými trubkami nalevo, mezi nimiž se nachází proluka znázorňující vstup, směřuje do chrámu vpravo. Prostor hlavního jeviště je tvořen pouze pochozími konstrukcemi po stranách, na které v zadní části navázala taktéž pochozí konstrukce tvořená vyjetým jevištním stolem s nástavbou, na níž stojí královská stráž dohlížející na průběh ceremoniálu. Konstrukce dohromady vytváří jakousi podkovovitou arénu, na níž se shromažďují lidé, aby přihlíželi auto-da-fé. Veškeré šedé trubky na hlavním jevišti jsou vytaženy do provaziště pro lepší výhled sboru lidu – diváků na ochozech a zdůraznění plochy náměstí, kde má dojít k vynesení rozsudku a kde se Don Carlos odváží vystoupit proti Filipovi, který netuší, jak rozvášněný lid zareaguje na jeho rozhodnutí potlačit flanderské povstání. Přece jen se nachází uprostřed arény obklopený rozvášněným lidem, který mává žlutými prapory, základní barvou flanderské vlajky, pro podpoření zájmů flanderských vyslanců. Ti přicházejí z prostoru pod ochozy zleva i zprava a prostor arény rychle zaplní žlutou barvou svých oděvů. Všichni v čele s Carlosem pokleknou před Filipem a žádají ho o nezávislost Flander. Rozbouřený dav utiší až příchod Velkého inkvizitora, který má stále respekt lidu, ačkoliv se jedná o vetchého starce (ve skutečnosti jde o převlek). Na zatčení Dona Carlose a na převahu inkvizice nad panovníkem odkazuje spuštění „opony“ tvořené červenými trubkami., pomyslné „spadnutí klece“, vkročení do pasti. Carlos je strážemi odveden, odchází i Filip s družinou, zůstává lid a flanderští vyslanci prosící Boha a Karla V. o spravedlnost. Veškeré dění nenápadně sledují mniši – inkvizitoři rozmístění pod pochozími konstrukcemi, opět se ukrývají v temnotě, z níž neznatelně vystupují. Trubky na zadním jevišti zůstaly zachovány, není třeba je odstraňovat, neboť nijak neruší dění vpředu, naopak odkazují na nekonečnost vězení a bezmocnost v něm. Vzadu se neosvětlené trubky ztrácí před černým horizontem.

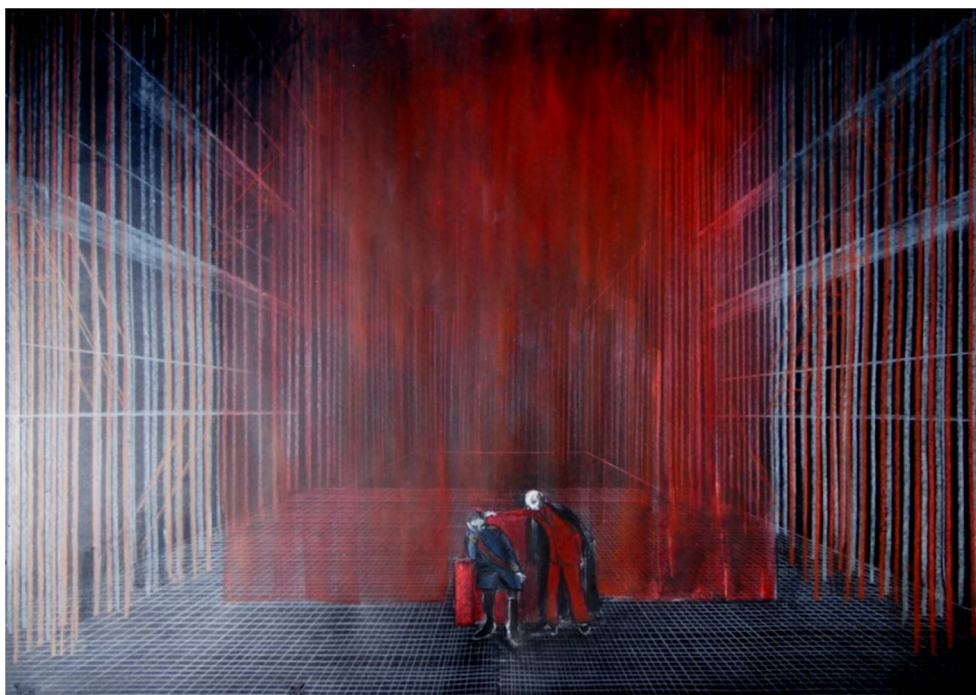


5. obraz

Prostor „Pracovny Filipa II.“ je zmenšen průsvitným červeným prospektem, aby vytvářel dojem soukromého prostředí, ve kterém může Filip rozjímat nad svými rozhodnutími, která, ať jsou správná či ne, většinou nepochází z jeho hlavy. Ústřední dekorací je červený královský trůn, který koresponduje s barvou rouch inkvizice, neboť ten, kdo v této zemi vládne, není panovník, ale Velký inkvizitor, který umí chytře svou moc skrývat a manipulovat všemi ve svůj prospěch. Barvou největšího zla v této zemi není Filipova černá, ale červená Velkého inkvizitora, barva prolité krve, hrůzné inkvizice, násilí a pomsty.

Z prostoru mezi červenými trubkami vystupuje Velký inkvizitor, který odhaluje svou pravou tvář, kým skutečně je. Přichází s Filipem rozmlouvat, ve skutečnosti jím spíše manipulovat, neboť Filip mu ve své duševní slabosti podléhá, nechá se strhnout jeho názorem a podvolí se mu ve vydání Rodriga inkvizici a popravě vlastního syna. Přichází Alžběta, její čistota je pohlcena „klecí“ červených trubek spuštěných po stranách. Filip se jí snaží usvědčit z nevěry, ale její nevinnost je silnější. Pokouší se vymanit z jeho vlivu, strhává ze sebe svírající kostým a ocitá se pouze v bílých šatech, jež ještě více kontrastují s rudě červeným okolím. Alžbětinu bělostnou čistotu snadno dokáže pohltnout červená inkvizitorovy moci.

⁶⁰ Návrh scény IV. obraz

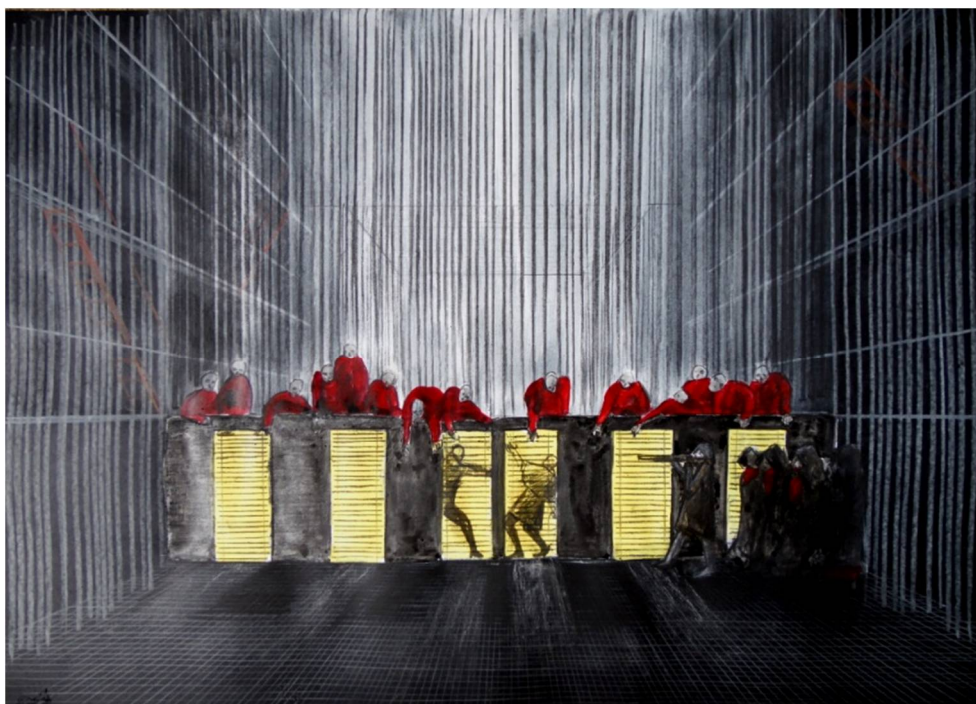


61

6. obraz

Šestým obrazem je „Vězení“, do něhož přichází Rodrigo, který se obětoval pro Carlose, vzal na sebe všechna jeho obvinění, aby mu dal možnost uniknout do Flander, přidal se na stranu povstání a přinesl lidem naději. Vzápětí je však Rodrigo, s královým souhlasem, zastřelen příslušníkem inkvizice. Vězení je tvořeno dvěma vedle sebe vyjetými jevištními stoly na úroveň prvního pochozího patra konstrukcí po stranách. Jednotlivé vězeňské cely tvoří nástavba na jevištním stole s podélnými otvory ve stěně, v nichž jsou žaluziové rolety tvořící mříže. Nástavba na stolech je pochozí, přichází po ní mniši, kteří konečně odhalují svou pravou tvář. Ve skutečnosti jsou to inkvizitoři, kteří se chystají přihlížet Rodrigově vraždě. Před postranními pochozími konstrukcemi jsou jako v předchozích obrazech spuštěny mříže, tentokrát ovšem dosahují jen úroveň prvního patra, aby se pod ochozy mohlo volně procházet. Na ochozech postává několik lidí představujících ostatní vězně ve svých celách. Do prostoru přichází Filip II. se svou družinou, Carlos uvnitř cely mu slibuje pomstu. V závěru přichází zleva i zprava z prostoru pod ochozy sbor lidu včetně flanderských vyslanců, který volá po propuštění Dona Carlose. Nakonec vchází Velký inkvizitor v doprovodu dalších inkvizitorů. V chaosu rozvášněného davu se však Carlosovi podaří uprchnout.

⁶¹ Návrh scény V. obraz



62

7. obraz

V závěrečném obraze „Naděje na svobodu“ dochází k radikální proměně scény. Prostor zůstává otevřený až na zadní jeviště, kde je spuštěn bílý horizont. Tahy zadního jeviště, na nichž jsou zavěšeny trubky, jsou mírně spuštěny tak, aby se trubky při dotyku se zemí naklonily. Celkově vytváří dojem bortícího se prostoru; nejistoty, kterou zanechává Don Carlos při svém odchodu. Svět inkvizice je narušen, byly podraženy pevné jistoty, na nichž byl vybudován, a je jen otázkou času, kdy lidé přestanou být pasivní a vystoupí proti tvrdé nadvládě Velkého inkvizitora

Trubky na hlavním jevišti zůstávají zachovány, vznášejí se mírně nad jevištními stoly, které jsou stupňovitě vysunuté a tvoří mohutné schodiště. Na začátku obrazu před ním jako před velkým oltářem klečí osamocená Alžběta, s níž se posléze přichází rozloučit Carlos. Do prostoru jeviště vstupují zleva i zprava všichni, kdo stíhají Carlose nebo se ho snaží následovat. Filip a Velký inkvizitor se ho snaží zadržet, zbylí inkvizitoři brání rozbouřenému davu, aby se vydal za ním. Don Carlos však neohroženě stoupá po monumentálním schodišti za duchem Karla V. Ten odvádí Carlose do bezpečí kláštera, aby ho zachránil před pronásledováním Filipem a inkvizicí, která stahuje zoufalou Alžbětu zpět do temnoty. Don Carlos mizí v záři bílého světla představujícího naději na svobodu.

⁶² Návrh scény VI. obraz

Otevřel lidem i divákům cestu, přinesl jim naději a nyní už je jen na nich, jak s ní naloží, jestli budou vzdorovat a bojovat za svobodu, nebo zůstanou pasivní a vše se vrátí do původního stavu.



63

Kostýmní řešení a rozbor jednotlivých postav

Při tvorbě kostýmních návrhů jsem studovala španělskou renesanční módu, ale i současné módní návrháře jako Alexandra McQueena, který ve svých návrzích často používá korzety a různé výztužné konstrukce, také je pro něho typické řasení látek a použití kůže v kombinaci s jinými materiály. Taktéž mne zaujaly návrhy Alexandra Wanga, který se nebojí velkých forem a využití netradičních materiálů, nebo kolekce, která používá kombinaci zlatého ornamentu na černém podkladu, od návrhářské dvojice Domenico Dolce a Stefana Gabbana, pro něž jsou typické látky s dekorativním ornamentem.

Ideou, kterou by měly mé kostýmy vyjadřovat, je pocit úzkosti, sevřenosti, bezmoci. Proto typickým prvkem na kostýmech je šněrování a stahování. Používám vysoké límce, korzety, šněrovací boty. Základní silueta postav by měla být vysoká a úzká, tomu odpovídají vysoké boty, úzké kalhoty, stojaté límce a nahoru vyčesané účesy. Sevřenost postav je doplněna o široké sukně ve tvaru „A“ odkazující ke španělské siluetě renesanční módy. Na některých kostýmech se nebojím použít „velkých forem“ v podobě sukní či plášťů, které zafungují

⁶³ Návrh scény VII. obraz

dohromady zejména v podobě sborů, neboť jsou kontrastem k jinak úzkým siluetám postav a vůbec k celkovému prostoru scény, který je tvořen subtilními trubkami. Taktéž pracuji se symbolikou barev. Jednotící barvou je černá, která je doplněna o zlaté prvky. Právě tato barevná kombinace je charakteristická pro španělskou renesanci. Kontrastní barvou proti temnotě je bílá, kterou jsem přiřadila Alžbětě, coby symbolu nevinnosti. Později i Rodrigo a Don Carlos oblékají bílou jako symbol svobody a naděje.

Při zpracovávání kostýmů jsem vycházela především z ceremoniálních, obřadních situací, které je třeba správně dramaticky vyřešit spolu s kostýmem, který vystihuje jednotlivé charaktery, vztahy mezi postavami a jejich jednání v příběhu. Kostýmy by ve své podstatě měly vyjadřovat jistou nadčasovost, ale zároveň by svým charakterem měly odkazovat k době a prostředí, v němž se příběh odehrává. Kostýmy sice vycházejí z historického oděvu, ten ale není jedinou určující složkou jejich výsledné podoby. Pracuji s jistou mírou stylizace, pomocí barev, tvarů a použitých materiálů vytvářím asociace, které v divákově mysli vytváří obrazové představy na základě toho, co předtím viděl nebo zažil. Kalhoty široce nabrané přes stehna s úzkými nohavicemi připomínají divákovi dobovou módu punčoch a krátkých kalhot, tak jako je bílá všeobecně známým symbolem čistoty a nevinnosti.

Filip II.

Španělský panovník Filip II. na první pohled působí dojmem sebevědomého vládce, který drží pevnou ruku nad přísným režimem panujícím v zemi. Ve skutečnosti je pouhým prostředníkem, loutkou vyšší moci v podobě Velkého inkvizitora. Filip je zaslepen svým postavením a zdánlivou nezávislou vládou, že si neuvědomuje dalekosáhlou inkvizitorovu moc. Ten je doopravdy tím, kdo o všem rozhoduje. Domnělá Filipova nezávislost je popřena v pátém obraze, kdy úplně podlehně vlivu Velkého inkvizitora a nezdráhá se obětovat vlastního syna. Ve chvíli svého prozření odhalí pravdu o inkvizitorově vlivu, avšak zjišťuje, že cokoliv změnit je již pozdě a zbaběle se mu odevzdává, neboť se obává jeho pomsty. Velký inkvizitor přebírá veškerou moc a Filip se stává stejně poslušným, jako jsou jeho poddaní.

Základním prvkem Filipova kostýmu je modrá vojenská uniforma odpovídající svým vzhledem současné královské španělské vojenské uniformě, ale zároveň odkazuje na dobový renesanční oděv, například v podobě širokých ramen či

šikmo uvázané šerpy. I kalhoty, které jsou široce nabrané přes stehna a nad koleny se zužují do vysokých černých jezdeckých bot, odpovídají tvarové siluete španělské renesance. Filipova tvář je neholena, může nám připomínat některého z diktátorů, ať současného či minulého. V prvním obraze během ceremoniálu je Filip, tak jako ostatní, zahalen do smutečního dlouhého černého kabátu, který podtrhuje siluetu spodního oděvu. Jeho kabát vojenského střihu, na rozdíl od zbývajících kabátů sboru, je odlišen zlatými epoletami a lemováním na rukávech. Během následujících obrazů má kabát svlečený nebo ho nosí přehozen přes rameno jako plášť. Kabát je díky své zlaté podšívce využit také jako slavnostní plášť během auto-da-fé. Stačí ho pouze obrátit naruby, přehodit přes ramena a zajistit sepnutím řetízku. V pátém obraze ve své pracovně sedí zhroucen do křesla, jeho uniforma postrádá předchozí upravenost. Pod rozepnutými knoflíky je vidět nátělník tělové barvy odkazující na Filipovu pravou podstatu, že je také jen člověk, který svou moc demonstroval především oděvem a přísným vystupováním a snadno podlehl vlivu Velkého inkvizitora.



64



65

Don Carlos

Don Carlos je silnou osobností. Zpočátku si sice ve svém jednání není úplně jistý, postupně však, pod vlivem svého přítele Rodriga se stává rozhodnějším a přidává se k flanderskému povstání. Tomu by měl odpovídat i jeho celkový postoj a gesta. Ve chvíli, kdy je zabit jeho přítel Rodrigo, odhaluje skutečnou podstatu

⁶⁴ Návrh kostýmu Filipa II. I. obraz

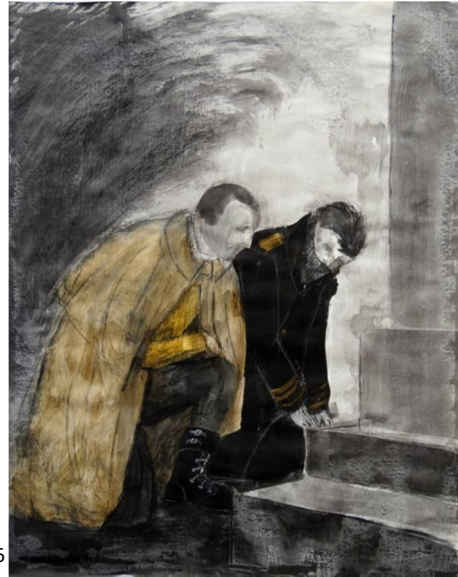
⁶⁵ Návrh kostýmu Filipa II. II. obraz

Filipovy moci, respektive, že za vším nestojí Filip, který je pouhým prostředníkem, ale sám Velký inkvizitor. I proto se rozhodne utéci z dosahu jeho moci, aby pomohl nejen Flandrům, ale i španělskému lidu. V závěru se stává ztělesněním naděje, když ho odvádí duch jeho děda Karla V. do bezpečí chrámu, aby jej uchránil před pronásledováním inkvizicí. Lid má naději na jeho návrat a svobodu, již s sebou přinese.

Don Carlos je taktéž v úvodním obraze oblečen do černého kabátu se zlatým lemováním na rukávech, které odkazuje na jeho postavení infanta u královského dvora. Základem jeho kostýmu je šedý vlněný svetr s úzkými rukávy pevně svírajícími jeho paže. Svetr je vlastně rolákem s vysokým límcem, který lze přetáhnout přes hlavu jako kapuci nebo vytáhnout do poloviny obličeje. Odkazuje k renesančnímu okruží i k umlčení svobodného slova. Stejný svetr, jen ve žluté barvě, nosí flanderský lid, podle jehož vzoru ho Carlos oblékl. Carlosova hrud' je spoutána koženými řemeny a opasky tak, jako je uvězněn ve Filipově světě. Na nohou má úzké černé kožené kalhoty se zavazováním po stranách a vysoké šněrovací boty. Během scény „Auto-da-fé“ ze sebe strhává řemeny a povoluje šněrování kalhot. Ukazuje tím svůj vzdor vůči Filipovi a snahu vymanit se z jeho vlivu. Ve vězení je jako zrádce a buřič vysvlečen z uniformního oděvu a ponechán v jednoduché košili. Od Rodriga přijímá cestovní plášť nesoucí stopy žluté barvy Flander, aby mohl uniknout a postavit se do čela povstání. V závěrečném obraze vystupuje po schodišti v prosté bílé košili, zbaven řemenů a šněrování, které ho svazovalo s přísným řádem společnosti řízené inkvizicí. Stává se nadějí pro lid, když mizí v ostré záři bílého světla.



66



67

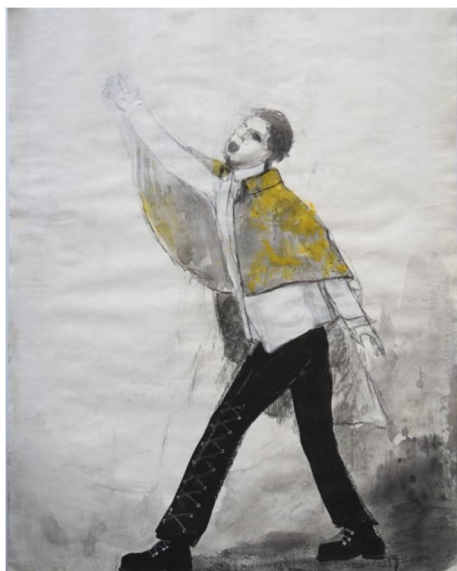


68



69

-
- ⁶⁶ Návrh kostýmu Dona Carlose I. – III. obraz
⁶⁷ Návrh kostýmu Dona Carlose a Rodriga I. obraz
⁶⁸ Návrh kostýmu Dona Carlose III. obraz
⁶⁹ Návrh Kostýmu Dona Carlose IV. obraz



70



71

Rodrigo

Od začátku stojí na straně flanderského lidu a podporuje ho ve vzpouře proti Filipově nadvládě. Pro Filipa se stává trnem v oku, nelíbí se mu Rodrigova přílišná revolta a svobodomyslnost. Rodrigo ve svém dlouholetém příteli Carlosovi vidí silného jedince, který by mohl stát v čele povstání, a proto jej nabádá, aby se rozhodl jednat. Na druhou stranu podlehne i Filipově nabídce, aby se stal udavačem a Alžbětiným špehem. Tím se stává ale jen zdánlivě, neboť stále zůstává věrný svobodě a flanderskému lidu. Ve chvíli, kdy zjistí, že za vším nestojí Filip, ale Velký inkvizitor, je již příliš pozdě a je zastřelen najatým vrahem z řad inkvizice.

Jeho kostým není tak sevřený jako oděv ostatních postav. Rodrigo se snaží nepodléhat přísnému řádu společnosti a její uniformitě oděvu. Na rozdíl od ostatních příslušníků dvora je velmi všímavý a také se neobává hrozivé moci Filipa. Podniká časté návštěvy okolních zemí, zejména Flander, v jejichž obyvatelích vidí silné spojení v odporu proti Filipově nadvládě. Jeho cestám odpovídá cestovní plášť a dlouhá košile, spíše tunika, žluté barvy, která je zašedlá, aby nepoutala přílišnou pozornost Filipových strážců. Úzké černé kalhoty, vysoké přezkové boty a široký opasek ale stále odpovídají uniformnímu odívání Filipova dvora. Přesto i ve Filipových službách Rodrigo odmítá obláci sevřený oděv, který by náležel jeho postavení. Také inkvizici provokuje jak svým

⁷⁰ Návrh Kostýmu Dona Carlose VI. obraz

⁷¹ Návrh Kostýmu Dona Carlose VII. obraz

smýšlením a jednáním, tak i oděvem, a proto se ho rozhodne s Filipovou pomocí zbavit.



72

Velký inkvizitor

Podle libreta postava Velkého inkvizitora na začátku opery vůbec nevystupuje, objevuje se až ve čtvrtém obraze „Auto-da-fé“. Ve své koncepci jsem se však rozhodla mít postavu Velkého inkvizitora přítomnou na scéně již od začátku. Pohybuje se v černém plášti spolu s ostatními mnichy mezi sloupovými trubek a naslouchá okolnímu dění. Jeho role je v celém příběhu daleko větší, než se na první pohled může zdát, protože ve skutečnosti on je tím jediným, kdo vládne. Postava Velkého inkvizitora je chladnokrevně vypočítavá. Ve společnosti se pohybuje velmi nenápadně, aby neodhalil své skutečné záměry, využívá Filipovy důvěry a prostřednictvím jeho jednání uskutečňuje své cíle. Jeho absolutistický plán vládnout zmaří až vzdor Carlose, který se mu rozhodne postavit. Vydá svým přívržencům rozkaz ho pronásledovat, Carlosovi se však podaří uprchnout a stává se tak hrozbou, neboť podnítil flanderský lid ke vzpouře a sám se chce navrátit jako vůdce povstání přinášejícího svobodu.

Postavu Velkého inkvizitora jsem se rozhodla zpracovat jako slepého vetchého starce, který využívá své slabosti a zranitelnosti, aby si snáze získal přízeň a důvěru. Je zahalen do dlouhého černého pláště. Pohybuje se shrbený, pomalými kroky za pomoci slepecké hole, na očích má černé slepecké brýle s kulatými obroučkami. Ve scéně „Pracovny Filipa II.“ dochází k dramatické proměně.

⁷² Návrh kostýmu Rodriga

Zjišťuje, že Filip je odolný vůči jeho manipulování v přestrojení starce, a proto odhaluje svou pravou tvář, aby si Filipa podmanil svou autoritou a hrozivým zjevem. Strhává ze sebe černý mnišský plášť, pod nímž je oděn do sytě červeného obleku, který svým odstínem připomíná barvu čerstvé krve a zároveň odkazuje barvě, jež je tradičně přisuzována právě inkvizici. Lesklá plešatá hlava a líčení obličeje, které nebylo přes staženou kápi a slepecké brýle vidět, svým tmavým stínováním připomíná lidskou lebku, nahání strach. Poslušnost lidu a jeho autorita je podlomena, a proto již nadále užívá svého démonického zjevu, který spočívá v síle osobnosti, děsivém vzhledu a krutém jednání, aby si udržel respekt. Nastupuje jeho diktátorská vláda, která již nemusí být vždy tlumočena prostřednictvím Filipovy osoby, z něhož se stává pouhá loutka jeho vůle.



73



74



75

Alžběta

Alžběta je ztělesněním krásy i odvahy. Od chvíle, kdy poprvé spatřila Carlose, podlehla lásce k němu. Z mocenských důvodů však musela přistoupit na sňatek s Filipem, a stala se tak Carlosovou nevlastní matkou. Ke Carlosovi má však stále blízko, tomu odpovídá i vyznání lásky v zahradě. Na první pohled může působit jako naivní královna, která je jen Carlosovu milenkou a nezajímá se o politické dění, ve skutečnosti si uvědomuje dalekosáhlost Filipova jednání. Neváhá proto Carlose podpořit v jeho rozhodnutí přidat se na stranu flanderského lidu, dokonce mu i pomáhá vzepřít se Filipově moci. Nikdy by však neposkvrnila svou čest, a

⁷³ Návrh kostýmy Velkého inkvizitora I. – IV. obraz

⁷⁴ Návrh kostýmy Velkého inkvizitora V. obraz

⁷⁵ Návrh kostýmy Velkého inkvizitora V. – VII. obraz

proto si drží od Carlose přiměřený odstup. Vždy říká Filipovi pravdu, rozhodně si stojí za svým i ve chvíli, kdy ji Filip obviňuje z nevěry. Bezmocně si před ním obhajuje svou počestnost, nikdy by však nezradila Carlose, protože si uvědomuje, že jeho počínání může přinést svobodu i španělskému lidu. V závěru se i sama rozhodne postavit se Filipově moci a chce následovat Carlose v boji za svobodu, nakonec je však zadržena příslušníky inkvizice a vtažena zpět do temnoty.

V prvním obraze, během ceremoniálu uctění památky bývalého panovníka, je Alžběta oděna do dlouhých černých šatů s širokou sukni ve tvaru „A“, ramena má zahalena pelerínou, přes obličej šedý průhledný závoj. Barva i pevné materiály vyjadřují její poslušnost režimu. Od chvíle, kdy se setká s Carlosem, její nezávislost roste, uvědomuje si svou nesvobodu, podporuje Carlose, aby pomohl flanderskému lidu, a tak celému Španělsku. Postupně se vymaňuje ze sevření temnoty, odkládá černý oděv, pod nímž má na sobě zelenou róbu. V té se pohybuje ve 2. obraze, v zahradách královského paláce, spolu se svými dvorními dámami, jejichž róby jsou obdobného střihu, ale sukně jsou užší a celkově jsou šaty sevřenější, oproti Alžbětiným, které jí poskytují relativní volnost. Té odpovídá i jejich barevnost korespondující s barvou nespoutané živoucí přírody. Alžbětina šaty stejně jako šaty princezny Eboli jsou doplněny o stejný široký plášť, do něhož se mohou zahalit a díky němuž dojde během nočního setkání ke Carlosově záměně Alžběty za Eboli. Před auto-da-fé je Alžběta nucena obléci slavnostní zlatou róbu, jež se skládá z korzetu s přezkami a kosticového nákrčníku zakrývajícího ramena. Alžbětina relativní svoboda, kterou prožívala během procházky v zahradě, je opět svázána Filipovou mocí. Sevřenost v kleci je znázorněna v „obrácené“ krinolíně (v mém návrhu není pod sukni, ale přes sukni) tvořené mřížovou konstrukcí korespondující s pravoúhlým prostorem. Nahoru vyčesaný účes je doplněn čelenkou, která je něčím mezi královskou či trnovou korunou a špičatým doplňkem. Ve stejné zlaté róbě přichází i do Filipovy pracovny v 5. obraze. Ve chvíli, kdy je nevinná Alžběta nařčena z nevěry, ze sebe zoufale strhává jednotlivé části oděvu, jak se snaží vymanit z pevného sevření režimu. Posléze se ocitá jen jednoduchých v bílých šatech s dlouhým rukávem a korzetu, který je poslední přítěží její volnosti. To on ji drží ve spárech Filipa. V závěru chce následovat Carlose, ale je vtažena pomocí červeného šněrování zpět do země útisku a zmaru. S vývojem oděvu koresponduje i

charakter účesu. Stažené, nahoru vyčesané vlasy se postupně proměňují v uvolněnější účes vrcholící v dlouhých rozpuštěných vlasech.



76



77



78



79

-
- ⁷⁶ Návrh kostýmu Alžběty I. obraz
⁷⁷ Návrh kostýmu Alžběty II. obraz
⁷⁸ Návrh kostýmu Alžběty IV. obraz
⁷⁹ Návrh kostýmu Alžběty VII. obraz



80

Princezna Eboli

Eboli je nejvýše postavenou dvorní dámou. Její povaha je velmi rázná, nebojí se ostatním sdělit, co si o nich myslí. Dříve měla k Alžbětě velmi blízko, to se však změnilo ve chvíli, kdy ji začala podezřívat, že je Filipovi nevěrná a touží po jiném muži. Její předtuchu potvrzuje i milostná píseň, kterou zpívá v zahradě. Ve chvíli, kdy se dozví, že Don Carlos necítí lásku k ní, ale k Alžbětě, se jí rozhodne pomstít a začne vůči ní plánovat intriky. Její činy jsou však povrchní, bez hlubšího úmyslu, chová se jak malé dítě, které se chce pomstít a ublížit blízké osobě. Když vidí, jaké trápení a bolest Alžbětě způsobila, přiznává se jí ke svým podlým činům, uvědomuje si svou chybu a na Alžbětinu žádost přijímá odchod od dvora.

V základní siluetě je její kostým podobný s kostýmem Alžbety, sukně tvaru písmene „A“ s úzkým pasem, vysoký stojatý límec a účes stažený pomocí stříbrných sponek. Zároveň je přesným Alžbětiným protipólem, ztělesněním zloby, touhy po moci a vlivu. Obě jsou svým způsobem dominantní postavy, avšak každá má jiné zájmy. V průběhu 1. obrazu „U hrobu Karla V.“ je oděna do černých smutečních šatů s širokou sukní a s pásy svírajícími hrudník namísto korzetu, jako jediná z dam nemá obličej zakrytý závojem, a dává tak jasně najevo svou neúctu. Ve 2. a 3. obraze v královských zahradách má na sobě stejné róby jako zbývající dvorní dámy, jen její je doplněna ještě o široký plášť,

⁸⁰ Návrh kostýmu Alžběty VII. obraz

který je totožný s Alžbětíným a díky němuž dojde k jejich záměně. V okamžiku, kdy vyznává Carlosovi svou lásku, odhaluje dlouhou sukni, aby upoutala svými krásnými nohama. Tak jako odhalila pravdu o Carlosových citech, obnažila i svou pravou tvář, která je plná intrik a vypočítavosti. Její kostým není důkazem její pyšné krásy, ale důkazem přetvářky a klamu, jenž byl prohlédnut. Oděv odkrývá její nedokonalosti a pokrytectví, které se pokoušela šatem skrýt. Její ženskost je popřena, stává se zuřícím, pomstychtivým stvořením. Během scény „Auto-da-fé“ má na sobě stejné šaty jako v úvodním obraze s tím rozdílem, že černá sukně je podkasaná a pod ní prosvítají kratší červené šaty. Tak, jak doufala, že se jí podaří svést Carlose, se nyní pokouší upoutat i Filipovu pozornost, chce se dostat do jeho blízké přízně, protože touží po moci a chce se i pomstít Alžbětě. Proměnou prochází i její účes, neboť zjišťujeme, že odložila úhlednou paruku, kterou překrývala řídnoucí vlasy. V následujícím obraze vrcholí její pomsta vůči Alžbětě. Věří, že udělala vše pro to, aby Filipovi dokázala svou loajálnost. Odhaluje svou touhu po moci spolu černým šatem, který vyjadřoval poslušnost Filipovi a jeho vládě, chce stanout spolu s ním u moci. Když však zjistí, že ve skutečnosti u moci není Filip, ale Velký inkvizitor a také pod vlivem toho, co Alžbětě způsobil, rozhodne se země utéci. Před tím se jí ještě podaří varovat Carlose před nebezpečím ze strany Velkého inkvizitora.



81



82

⁸¹ Návrh kostýmu Eboli I. obraz

⁸² Návrh kostýmu Eboli II. – III. obraz



83



84



85

Hraběnka z Ambergu

Hraběnka z Ambergu je také jednou z dvorních dam, její kostým je tedy prakticky totožný s oděvem zbývajících sboru, odlišuje se jen v detailech, které konkretizují její postavu. Ze všech dvorních dam má k Alžbětě nejbližší, protože v mládí byla její blízkou přítelkyní, která ji jako jediná doprovodila z francouzské vlasti do neznámého Španělska. Vzájemně s Alžbětou k sobě cítí důvěru, proto se ji nebojí nechat o samotě v přítomnosti Carlose a neuposlechnout tak Filipovy rozkazy. Neobává se, že by Alžběta řekla nebo udělala něco nepatřičného k jejímu postavení, ačkoliv ví, co k sobě vzájemně cítili. Filip je však vůči Alžbětě podezřívavý. Ve chvíli, kdy se dozví, že nebyly dodrženy jeho příkazy, se

⁸³ Návrh kostýmu Eboli IV. obraz

⁸⁴ Návrh kostýmu Eboli V. obraz

⁸⁵ Návrh kostýmu Eboli VI. obraz

nezdráhá hraběnkou vyhnat z královského dvora a poslat zpět do Francie. Hraběnka je zdrcena příkrostití jeho jednání, avšak nechce zradit Alžbětu, neprozradí mu její city ke Carlosovi. Když opouští zemi, odkládá uniformní róbu, která vyjadřovala její identitu. Odchází v béžových šatech, ve kterých nepřísluší nikam, nezbyvá jí, než jít hledat nové místo, kam by patřila.



Tebaldo

Tebaldo je Alžbětiným pážetem, často se pohybuje se skupinou dvorních dam nebo v těsné blízkosti doprovází Alžbětu během ceremonálních průvodů, například v úvodním obraze „U hrobu Karla V.“ nebo během scény „Auto-da-fé“. Je jakýmsi Filipovým stínem, „břemenem“, které musí s sebou neustále vláčet. Dohlíží, aby náhodou neporušila přísná pravidla jeho země, nedopřeje jí prakticky ani chvíli samoty. Jeho kostým se skládá z jednoduchého šedého kombiné přepásaného černými řemeny, které mu umožňují pouze minimální pohyb, Alžbětě proto nečiní problém uniknout z jeho dohledu.

⁸⁶ Návrh kostýmu Hraběnky z Ambergu II. obraz

⁸⁷ Návrh kostýmu Hraběnky z Ambergu II. obraz



88



89

Hrabě z Lermy

Hrabě z Lermy je jedním z členů královské družiny, tomu odpovídá i jeho kostým, jehož prvky se shodují s oděvem mužských představitelů španělského dvora. Jeho vyšší společenské postavení a loajálnost vůči Filipovi je znázorněna zlatým opaskem s šerpou.

⁸⁸ Návrh kostýmu Tebalda

⁸⁹ Návrh kostýmu Tebalda



90

Karel V.

Postava Karla V. se na scéně objevuje až v posledním obraze, ačkoliv je v průběhu opery již několikrát zmiňován. Všichni poddaní k němu vzhlíží s úctou a vzpomínají na něho jako na přísného, ale spravedlivého a moudrého vládce znajícího své pravomoci, které nikdy nepřekročil. Po svých poddaných vyžadoval dodržování zákonů a morálky. Ačkoli byl také absolutistickým panovníkem jako Filip, vždy jednal nestranně a počestně. Mezi ty, kteří mu neprojevují upřímnou úctu, patří Filip se svými přívrženci a příslušníci inkvizice. V úvodním obraze mu jen na oko vzdávají hold, opovrhují jeho vládou a přetvařují se jen proto, aby si udrželi přízeň lidu.

Kostým postavy Karla V. v závěrečném obraze, kde je zjevením a ne fyzickou postavou, je tvořen stejnou sutanou s pelerínou, jakou mají na sobě inkvizitoři, jen je v bílé barvě odkazující k svobodě a nadpozemskosti. Je ztělesněním naděje a činů, které ať byly vykonány jakýmkoliv způsobem, vždy směřovaly k dobrému úmyslu.

⁹⁰ Návrh kostýmu Hraběte z Lermy



91

Sbor flanderských vyslanců

V libretu opery vystupuje šest flanderských vyslanců, mým záměrem však bylo vytvořit větší masu lidí, která by byla schopna přesvědčivě vzdorovat Filipovi, což by dle mého názoru skupinka šesti lidí v tak velkém prostoru nedokázala. Kostým flanderských vyslanců by se měl výrazně odlišovat od všech ostatních kostýmů. Měl by odrážet jejich vzdor proti Filipově nadvládě. Oděv by měl být volného střihu, tvarem i barevností kontrastovat s oděvem španělského dvora i lidu, který je poplatný přísnému řádu a uniformitě dokládající poslušnost autoritě. Jejich nesouhlas by měl vyjadřovat i jevištní pohyb a dynamická herecká akce. Na oděvu je použita žlutá barva, která symbolizuje barvu vlajky jejich vlasti, taktéž vyslanci přicházejí se žlutými prapory. Jednotlivé kostýmy nejsou naprosto totožné, liší se v materiálech, detailech i jednotlivých částech oděvu. Nejednotnost značí volnost, svobodu slova a rozhodnutí, kterou se snaží postavy ztělesňovat svým jednáním.

Proti vysokým jezdeckým nebo šněrovacím botám jsem zvolila kotníčkové boty typu „Chelsea“. Přes stehna široké kalhoty jsou podobného střihu jako kalhoty příslušníků španělského královského dvora, avšak jsou z měkčí látky a muži se je neobávají ani vyhrnout, což je proti přísnému řádu odívání, aby odhalili žluté nebo bílé punčochy. Vyslanci jsou oblečeni do šedých sak prakticky totožného střihu jako nosí královská družina, ale mají je rozepnutá, bez korzetu či límce a pod nimi bílá nebo žlutá trika. Někteří jsou ve svém oděvu ještě odvážnější a

⁹¹ Návrh kostýmu Karla V.

berou na sebe žluté roláky (právě jeden takový má na sobě i Carlos). S celkovou uvolněností a rozevlátostí jejich kostýmu koresponduje i neupravený účes.



92



93

Sbor mnichů

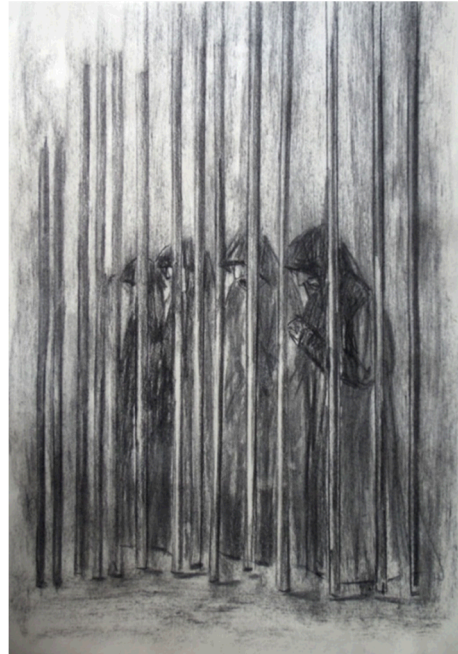
Ve své koncepci pracuji s myšlenkou, že někteří mniši jsou ve skutečnosti přestrojení inkvizitoři, což jim umožňuje neustále a hlavně nenápadně sledovat lid pod záminkou, že jsou jen v tichosti modlící se duchovní. Na scéně se vyskytují prakticky nepřetržitě, pohybují se především po ochozech konstrukcí po stranách jeviště nebo v prostoru pod nimi, kde vyčkávají ukryti v temnotě. Špehují ostatní a podávají informace a kompromitující důkazy Velkému inkvizitorovi. Základem kostýmů inkvizitorů je tedy červená sutana s pelerínou, převlek mnichů tvoří dlouhý černý plášť s kapucí a obličejová polomaska, která skrývá jejich pravou identitu v anonymitě církevního řádu. Převlečení inkvizitoři odhalí svou pravou tvář poté, co převezme Velký inkvizitor místo Filipa vládu nad Španělskem a oni se chystají ve vězení zabít nepohodlného Carlose a Rodriga. V závěrečném obraze inkvizitoři vlastním tělem brání ostatním následovat Carlose na útěku.

⁹² Návrh kostýmu flanderských vyslanců

⁹³ Návrh kostýmu flanderských vyslanců



94



95



96

-
- 94 Návrh kostýmu mnichů
 - 95 Návrh kostýmu mnichů
 - 96 Návrh kostýmu inkvizitora



97

Sbor španělského dvora

Dvořani jsou plně oddáni a poslušní panovníkovi, tomu odpovídá i charakter jejich kostýmu, který dokonale zahaluje a svírá jejich tělo a vytváří tak štíhlou siluetu. V úvodním obraze během ceremoniálu „U hrobu Karla V.“ je sbor dam a pánů španělského dvora oděn ve smuteční šat skládající se v případě pánů z dlouhých černých kabátů a vysokých černých jezdeckých bot pod kolena. Dámy jsou oděny do krátkého černého kabátku nebo pláště, mají široké černé sukně a přes hlavu černý závoj. Základem pánského kostýmu je černé sako, které svírá korzet, kolem krku je podkovovitý stojatý límec složený z jednotlivých pásků. Dvořané mají jezdecké kalhoty s širokými nohavicemi přes stehna, které se nad kolena zužují do vysokých jezdeckých bot. Kostým mužů je prakticky totožný, liší se jen v detailech, jako je zdobení, zapínání korzetu, materiál saka apod. Kostým dvorních dam je přísně uniformní, všechny mají široké černé sukně ve tvaru „A“ a černý sevřený živůtek s úzkými dlouhými rukávy, kolem krku mají stejné stojaté límce jako muži. Ve 2. obraze v zahradách paláce vystupují pouze dvorní dámy. Ty jsou oblečeny do zelených rób splývajících s projekcí zelené vegetace na pozadí. Samy tak tvoří živoucí zahradu. Paže mají spoutány obdobnými řemeny, které se opakují i na jiných kostýmech, vlasy mají stažené do drdolů překrytých stříbrnou sítkou. V závěrečném obraze, na důkaz své vzpoury vůči

⁹⁷ Návrh kostýmu inkvizitorů

Filipovi, ze sebe muži i ženy korzety i límce strhávají. Chtějí následovat Carlose, ale jsou zadrženi příslušníky inkvizice.



98



99

⁹⁸ Návrh kostýmu španělského dvora I. obraz

⁹⁹ Návrh kostýmu španělského dvora IV. obraz



100



101



102

Sbor lidu

Sbor lidu hraje svou nejdůležitější roli ve scéně „Auto-da-fé“, kde je rozestoupen na pochozích lávkách, které obklopují prostranství, na něž přichází Filip. Drží žluté prapory na důkaz podpory Flander. Klidný sbor lidu se promění v rozvášněný dav poté, co Don Carlos vystoupí proti Filipově vládě. Celou situaci uklidňuje příchod Velkého inkvizitora, který hlučící dav uklidní a znovu nastolí autoritu církve a panovníka. Sbor lidu vystupuje ještě ve scéně „Vězení“, kde požaduje Carlosovo propuštění. Na důkaz své vzpoury ze sebe strhávají řemeny a šňorování, kterými byl jejich oděv předtím svázán. Vzniklý chaos rozbouřeného

¹⁰⁰ Návrh kostýmu španělského dvora

¹⁰¹ Návrh kostýmu španělského dvora

¹⁰² Návrh kostýmu dvorních dam

dav poslouží Carlosovi jako možnost úniku. V závěrečné scéně tvoří spolu s ostatními sbory dav, který se snaží následovat Carlose, ale je zadržen inkvizitory.

Barvou kostýmů lidu je šedá v různých odstínech. Na první pohled je tak sbor odlišen v hierarchii společnosti, kde šlechta a panovník jsou oděni v elegantní černou, případně zlatou. Zároveň vynechání barev a využití šedé monochromnosti podporuje uniformitu a jednotu v přísném řádu společnosti. Základem jsou jednoduché košile a kalhoty, případně sukně, které jsou v různých obměnách doplněny o pracovní zástěry či šátky, různé šněrování, řemeny a opasky.



103

Stráž

Královská vojenská stráž prakticky neustále doprovází Filipa a dohlíží na jeho bezpečnost. Vždy stojí v pozadí a sleduje okolní dění, důsledně plní jeho rozkazy. Ve skutečnosti taktéž spadá pod vliv Velkého inkvizitora, a proto nezabrání svržení Filipovy vlády. Kostým je částečně inspirován dobovým oděvem vojáka – conquistadorem, v podobě přilby a kyrysu, ale i ten prošel procesem stylizace, a zároveň i současnou vojenskou uniformou, která se promítá do bojových kalhot a vysokých šněrovacích bot.

¹⁰³ Návrh kostýmu lidu



104

Závěr

Kam jsem se ve své koncepci výtvarného řešení dostala? Jaký je můj přínos ve scénografickém pohledu na operu a jak ovlivnila práce na operním díle mé výtvarné myšlení?

Chtěla jsem dosáhnout toho, aby mé výtvarné řešení bylo nadčasové a univerzálně platné v kterékoliv době. Cílem mé koncepce je, aby byla aktuální a oslovovala současného diváka. Nechci mu prostřednictvím svého řešení inscenace předkládat konkrétní odpovědi a své názory na danou problematiku, ale spíše v něm vyvolávat otázky, aby se sám pokoušel najít odpovědi a vytvořil si tak vlastní úsudek. Dle mého názoru tak lépe pochopí podstatu věcí a jeho vnitřní hlas v něm potlačí pasivitu a podnítl ho k zamyšlení a posléze i k nějakému činu. Nosným tématem opery není jen milostný příběh, ale politický přesah. Způsob Filipovy vlády a počínání Velkého inkvizitora lze aplikovat na společenskou situaci ať již v minulosti či v dnešní době. Téma tak může být daleko bližší, než se nám na první pohled může zdát. Stačí se zamyslet nad současnou politickou situací, kdo nám skutečně vládne, zdali jsme svobodní, a hledat paralely s příběhem opery, který se nám tak bude zdát daleko méně idealizovaný, když odhalíme jeho skutečnou podstatu.

Kromě uměleckého výsledku jsem obohatila i samu sebe. Přesvědčila jsem se, že jsem schopna výtvarně zpracovat tak rozsáhlé dílo, jakým je opera. Podrobně vystihnout její jednotlivé složky, které musí nakonec fungovat v dokonalé symbióze. Neustále hledat nové možnosti a způsoby vyjádření, jež od začátku směřují k cíli, který je spíše ideo než přesnou definicí. Vytvořit jedinečnou inscenaci, která nebude jen několikátým přezpíváním Verdiho notoricky známé opery, nebude přehlídkou pompézní scénografie a nesourodých kostýmů, ale ani se nestane čistě počinem exhibicionistického režiséra, jehož výtvarně-dramatický jazyk by se stal pro diváka nesrozumitelným. Inscenace by měla s důvtipem reagovat na aktuální společenskou situaci s nadčasovým přesahem, oslovovat současného diváka, skýtat odpovídající umělecké kvality, které jsou výsledkem sehrané týmové práce. Posudte nyní sami, zdali jsem se k tomuto ideálu alespoň přiblížila.

Seznam použité literatury

Alamy, Ltd. Web Alamy. *Stock Photo - Scene from Don Carlos at the Royal Italian Opera 1867*. [Online] [Citace: 8. březen 2016.]
<http://www.alamy.com/stock-photo-scene-from-don-carlos-at-the-royal-italian-opera-1867-53482005.html>.

Albertová, Helena. 2014. *Josef Jelínek*. Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2014. ISBN 978-80-7008-337-6.

Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza. 1998. Coro de la asociación de amigos del Teatro de la Maestranza. *Don Carlo 1998*. [Online] 11. prosinec 1998. [Citace: 9. březen 2016.] <http://caatm.es/1998-12-dcarlo/>.

Blachut, Beno. 2013. *Giuseppe Verdi Don Carlo*. Praha : Národní divadlo, 2013. ISBN 978-80-7258-418-5.

Drápelová, Věra. 1998. Carlos z inscenačního dávnověku. *Mladá fronta Dnes*. 1998, 23. 5.

—. **2013.** Národní divadlo chystá Verdiho jako kombinaci historie a punku. *Mladá fronta Dnes*. 27. Březen 2013.

Glenn, Martina. 2008. Art museum. *El Greco*. [Online] 16. červen 2008. [Citace: 14. duben 2016.] http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=120.

—. **2008.** Artmuseum. *Alonso Sánchez Coello*. [Online] 25. únor 2008. [Citace: 14. duben 2016.] http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=224.

Horník, Pavel. 2015. Opera Plus. *Drážďanský Don Carlo po dvanácti letech*. [Online] 6. červenec 2015. [Citace: 9. listopad 2015.]
<http://operaplus.cz/drazdanský-don-carlo-po-dvanacti-letech/?pa=2>. ISSN 1805-0433.

Hostomská, Anna. 1993. *Průvodce operní tvorbou*. Praha : Nakladatelství Svoboda - Libertas, 1993. ISBN 80-205-0344-7.

Institut umění - Divadelní ústav. 1995. Institut umění - Divadelní ústav. *Virtuální studovna*. [Online] 31. březen 1995. [Citace: 9. březen 2016.]
<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=3016&mode=0>.

—. **1996.** Institut umění - Divadelní ústav. *Virtuální studovna*. [Online] 19. duben 1996. [Citace: 9. březen 2016.]
<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=306&mode=0>.

—. **2000.** Institut umění - Divadelní ústav. *Virtuální studovna*. [Online] 6. červen 2000. [Citace: 9. březen 2016.]
<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=5587&mode=0>.

—. **1989.** Institut umění - Divadelní ústav. *Virtuální studovna*. [Online] 12. prosinec 1989. [Citace: 9. březen 2016.]
<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=7475&mode=0>.

—. **1996.** Institut umění - Divadelní ústav. *Virtuální studovna*. [Online] 14. prosinec 1996. [Citace: 9. březen 2016.]
<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=1593&mode=0>.

Janáčková, Olga. 2013. Don Carlo. *Harmonie*. Svět opery, Květen 2013, 5.

Schütze, Walter. 2013. Walter Schütze. *Don Carlo Prague Version*. [Online] 28. březen 2013. [Citace: 9. březen 2016.]

—. **2012.** Walter Schütze. *Don Carlo Helsinki Version*. [Online] 19. říjen 2012. [Citace: 9. březen 2016.]

Southwell-Sander, Peter. 1995. *Ilustrované životopisy slavných skladatelů - Verdi*. [překl.] Nora Zlámalová. Bratislava : Nakladatelství Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-193-X.

Šerých, Anna. 2013. Don Carlo v Praze. *Hudební rozhledy*. Horizont, 2013, 5.

Zahrádka, Jiří. 2000. Brněnský don Carlos: skvělé hlasy vedle mezer v režii. *Mladá fronta Dnes*. 2000, 138.

Žáček, Ivan. 1998. Don Carlos - krok stranou. *Svět a divadlo*. 1998, 5.