

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE  
DIVADELNÍ VĚDA

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kateřina Vlčková

Režijní postupy Yoshi Oidy v inscenacích *Smrt v Benátkách* a *Ideomeneo*

Directorials methods of Yoshi Oida in productions *Death in Venice* and *Ideomeneo*

Praha, 2011

Vedoucí bakalářské práce:  
Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce, Martinu Pšeničkovi, za jeho vstřícnost, podněty, cenné rady a trpělivost. Dále Beno Blachutovi, dramaturgovi *Idomenea*, Luboru Cukrovi, pomocnému režisérovi *Smrti v Benátkách* a Janě Matějcové, tajemnici uměleckého provozu Státní opery Praha za jejich ochotu a pomoc.

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

*V Praze dne 25. července 2011*

*podpis*

**Anotace:**

Bakalářská práce se zabývá režijní tvorbou japonského herce, režiséra a pedagoga herectví Yoshi Oidy ve dvou inscenacích, které režíroval v Praze, *Smrt v Benátkách* ve Státní opeře Praha a *Idomeneo* ve Stavovském divadle. Jelikož doposud nevznikla žádná monografie o tomto umělci, jsou v první části práce a v příloze zařazeny životopisné údaje a umělecké počiny Yoshi Oidy. Druhá část se stručně zabývá historií japonského tradičního divadla a vlivy tradičních japonských divadelních forem na tvorbu Yoshi Oidy a jeho chápání divadla. Třetí část obsahuje historii oper a inspirační zdroje, analýzu scénografie obou pražských inscenací a srovnání společných a rozdílných režijních přístupů. Cílem práce je nastínit režijní postupy Yoshi Oidy ve *Smrti v Benátkách* a v *Idomeneovi*.

**Anotation:**

Diploma thesis deals with the directorial methods of Japanese actor, director and professor of acting Yoshi Oida in two productions which were performed in Prague, *Death in Venice* in Státní opera Praha and *Idomeneo* in Stavovské divadlo. The first part try to cover Yoshi Oida's professional life in chronological order, namely his theatrical performances. The second part is devoted to the short historical contexts of traditional Japanese theatre and the influences in Yoshi Oida's professional life. The third part is devoted to the history and the inspirations sources of two operas, scenography of two productions in Prague and the comparison of the common and different directorial methods. The final section aim to reconstruct Yoshi Oida's directorial methods in *Death in Venice* and *Idomeneo*.

## Obsah:

<b>1. Úvod</b> .....	6
1.1 Yoshi Oida.....	8
1.2 Přehled režii Yoshi Oidy.....	10
<b>2. Stručná historie japonského divadla</b> .....	14
2. 1 Vlivy japonského divadla v tvorbě Yoshi Oidy.....	16
2.1.1 Spojení s přírodou.....	17
2.1.2 Imaginace.....	18
2.1.3 Redukce hereckých akcí na minimum.....	20
2. 2 Režisérovy triky.....	20
<b>3. Oidovy režie v Praze</b> .....	24
3.1 <i>Smrt v Benátkách</i> .....	24
3.1.1 Historie vzniku opery <i>Smrt v Benátkách</i> .....	24
3.1.2 Obsah opery <i>Smrt v Benátkách</i> .....	25
3.1.3 Inspirační zdroje.....	26
3.1.4 Homosexualita jako téma?.....	27
3.1.5 Hudba.....	29
3.1.6 Režisérův záměr.....	31
3.1.7 Scénografie.....	34
3.2 <i>Idomeneo</i> .....	38
3.2.1. Historie opery <i>Idomeneo</i> .....	38
3.2.2 Obsah opery <i>Idomeneo</i> .....	40
3.2.3 Inscenační úpravy.....	41
3.2.4 Záměr režiséra.....	41
3.2.5. Scénografie.....	42
3.3 Společné a rozdílné prvky režie obou inscenací.....	46
<b>4. Závěr</b> .....	53
Literatura.....	54
Použité prameny.....	55

## Příloha:

Herecký životopis Yoshi Oidy

## 1. Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem si zvolila osobnost Yoshi Oidy, japonského herce, režiséra a pedagoga herectví. Ráda bych jej přiblížila analýzou jeho režijní práce v inscenacích *Smrt v Benátkách* a *Idomeneo*, se kterými se mohl český divák setkat v předešlých dvou letech v pražských operních domech. Pokusím se představit Yoshi Oidu nikoli jako herce ze skupiny režiséra Petera Brooka, ale jako režiséra. K nahlédnutí do myšlení této osobnosti mi posloužily knihy samotného Yoshi Oidy vzniklé ve spolupráci s anglickou režisérkou, profesorkou a teatroložkou Lornou Marshall.<sup>1</sup>

Největším přínosem z hlediska Oidovy režijní práce byla pro můj výzkum jeho poslední kniha, která vyšla poprvé v angličtině pod názvem *An Actor's Tricks*<sup>2</sup>, v níž se Oida kromě rad a postřehů k herecké práci vyjadřuje i k režii. Jeho předešlé dvě knihy<sup>3</sup> *The Invisible Actor* a *An Actor Adrift* se věnují především srovnání japonského a evropského herectví a s ním spojeným rozdílem v myšlení a v chápání světa. Kromě postřehů k herectví se ve svých knihách vyjadřuje také k mnoha situacím, které zažíval během svých prvních let v Evropě. Přes zážitky na „výzkumných“ cestách se svými kolegy z mnoha kontinentů v rámci Centra pro divadelní výzkum<sup>4</sup>, až po ty ze svého mládí, proložené radami svých mistrů, či japonskými příběhy a ponaučeními. Dalším velmi obohacujícím pramenem pro můj výzkum byla kniha *La tradition secrète du Nô*<sup>5</sup> od Zeamiho, zakladatele divadla nó a v neposlední řadě ohlasy na Oidovy inscenace z českého tisku.

---

<sup>1</sup> Studovala metody Jacqua Lecoqa a Etienna Decroux, je velmi silně ovlivněna japonskými formami divadla nó, kabuki a tancem butó. Pracovala například v anglickém Royal National theatre či se soubory Théâtre de Complicité či Shared Experience.

<sup>2</sup> OIDA, Y. *An Actor's Tricks*. London: Methuen Drama Publishing, 2008. 192 s.

<sup>3</sup> OIDA, Y. *The invisible Actor*, Methuen Drama Publishing, London, England, 1998. 144 s. a OIDA, Y. *An Actor Adrift*, Methuen Drama Publishing, London, England, 1992. 256 s. Obě vydány poprvé v angličtině.

<sup>4</sup> Centre national de la recherche théâtrale, založen roku 1970 . Od roku 1973 přejmenováno na CICT, Centre international de la création théâtrale.

<sup>5</sup> ZEAMI. *La tradition secrète du Nô*, traduit par René Sieffert, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1960. 378 s.

V souvislosti se svou prací jsem podnikla zahraniční stáž ve Francii, během níž jsem se pokusila vyhledat recenzní ohlasy a odborné práce věnující se Oidovým režii. Ve Francii, kde Oida od šedesátých let žije, je ale známý především jako herec a divadelní pedagog a žádné práce věnující se jeho režii jsem neobjevila. Proto jsem byla nucena přesunout svůj zájem výhradně na dvě pražské režie.

V první části své práce představím autorův životopis obsahující začátek jeho herecké kariéry a přehled režii, které od roku 1975 zrealizoval. Podrobný herecký životopis je umístěn v příloze mé bakalářské práce.

Ve druhé části se zaměřím na japonské divadlo a přiblížím, jak se jeho tradice a Oidovo vzdělání v tradičních japonských divadelních formách promítá do jeho uvažování o divadle i samotné práce.

Ve třetí části uvedu historie vzniku oper *Smrt v Benátkách* a *Idomeneo* a jejich obsahy. Pokusím se o analýzy obou inscenací, jež podložím ohlasy z tisku. Nabídnou společné a rozdílné rysy obou inscenací a režijní metody, jež byly pro obě opery použity.

## 1.1 Yoshi Oida

„*Nikdo, koho znám, nemá tak hluboké a rozdílné herecké zkušenosti.*“<sup>6</sup>

Yoshi Oida začal svou profesionální kariéru ve své rodné zemi, Japonsku. Od útlého věku studoval tradiční japonské divadlo nó, které později obohacoval expresivními formami evropského divadla pronikajícími do Japonska prostřednictvím médií. Vystudoval filozofii na Univerzitě Keio v Tokiu a pokračoval ve studiu tradičních japonských divadelních forem (nó, kabuki, vypravěčské umění gidayu). Vystupoval rovněž v inscenacích inspirovaných evropským divadlem. V roce 1968 využil možnosti spolupráce s anglickým režisérem Peterem Brookem, který pro svou inscenaci *Bouře* hledal japonského herce. Aniž by uměl jakýkoli z evropských jazyků, odcestoval ve svých třiceti pěti letech pracovat s Brookovou hereckou skupinou složenou z herců různých národností. Inscenace byla uvedena ještě téhož roku v londýnském divadle Round House. Až s průběhem let si uvědomoval, jak velkou roli sehrály projekty Centra pro divadelní výzkum (C.I.R.T.) v takzvané druhé divadelní reformě a s jak významnými osobnostmi, dnes považovanými za vůdčí postavy experimentálních forem divadla, se od začátku svého pobytu v Evropě setkával.

V roce 1970 se stal členem C.I.R.T. vedeného Peterem Brookem. O rok později uskutečnil soubor cestu do Íránu, kde uvedl první veřejné inscenace Shakespeareových her. Do té doby se soubor věnoval usilovnému hledání technik a postupů zaměřených především na využití potenciálu lidského těla, zkoušení inscenací Shakespeareových textů nebylo primárním cílem. Již při příležitosti Širázského festivalu v Íránu zkusil soubor hrát také v několika nedalekých vesnicích, což bylo hlavním principem druhého výjezdu skupiny C.I.R.T. do Afriky v roce 1972, během něhož soubor pracoval na *Ptačím sněmu* francouzského autora Jeana Clauda Carrièra a inspiroval se africkými rituály a tradicemi.

Třetí „výzkumná cesta“ zavedla soubor do Ameriky. Svou pouť po USA začali v Kalifornii a pokračovali na východ. Během působení v Brooklynu se soubor potkal a také na krátkou dobu koexistoval se souborem Jerzy Grotowského. Zkoušení v Brooklynu dovedlo *Ptačí sněm* do konečné podoby uvedené v roce 1973 a vytvořilo základ pro pozdější inscenace. Po této několikaleté intenzivní a velmi neobvyklé herecké práci se Yoshi Oida

---

<sup>6</sup> MARSHALL, L. Préface, In OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Arles: Actes Sud, 1998.



vrátil do Japonska, kde se snažil proniknout do japonských tradic ovlivněných indickou filozofií a jógou. Po váhání, jestli zůstat v klášteře, nebo žít v naprosto odlišném divadelním světě, se na jaře 1974, po třech měsících, vrátil zpět do Francie. V Brookově skupině rozšířené o několik nových členů začal pracovat na *Timonu Athénském* a na „dokumentární“ inscenaci *Ikové* věnující se zpracování knihy etnologa Colina Turnbulla o neobvyklé africké vesnici. V roce 1975 byla uvedena její premiéra a ještě téhož roku se Oida vrátil do své vlasti, kde se poprvé velmi intenzivně začal věnovat režii. Inscenace s názvem *Hannya Shingyo* byla uvedena na turné po Evropě a v Kanadě. V roce 1979 nazkoušel s Peterem Brookem druhou podobu *Ptačího sněmu* a zároveň se začaly rýsovat první linie nejslavnější Brookovy inscenace *Mahábhárata*, která měla premiéru v roce 1985 a později byla zfilmována. U této zřejmě nejslavnější Brookovy inscenace se zastavím. Podrobnější informace o následujících osmi inscenacích, v nichž Oida vystupoval, jsou uvedeny v hereckém životopise v příloze mé bakalářské práce.

Pravděpodobně díky svému divadelnímu vzdělání získanému v Japonsku, kde se tradiční, ale dodnes živé divadlo nedělí na jednotlivé obory jako činohra, opera, tanec a pantomima, ale je syntézou všech těchto složek, se Yoshi Oida věnuje s oblibou scénickým provedením hudebních děl a oper nebo tanečním inscenacím vytvořeným na základě vlastních libret, které vznikly režisérovou úpravou her a románů. Za adaptaci *Služek* Jeana Geneta obdržel v roce 2002 v Londýně cenu Time Out za nejlepší taneční inscenaci.

## 1.2 Přehled režii Yoshi Oidy

**1975** Oidův první režisérský počín věnující se japonské náboženské hře s názvem *Hannya Shingyo*, napsané Shogo Otou a Takuro Endou. Představení se hrálo v Paříži, New Yorku, Amsterdamu a na zájezdech po Kanadě

**1978** *Amé Tsuchi*, autorem textu na motivy japonské mytologie je Mutso Takahashi, inscenace byla uvedena na Festivalu d'Automne v Paříži a na světovém turné

**1979** *Interrogations* (slova Zen Mistrů, Koan) uvedeno na Avignonském festivalu a na světovém turné

**1982** *Tibetská kniha mrtvých*, upravená Isabelle Famchon, uvedena v Maison des Cultures du Monde v Paříži a v Rennes

Téhož roku byla uvedena Oidova adaptace Dantovy *Božské komedie* v Teatro Trastevere v Římě a Miláně

**1983** *Über den Berg Kommen*, hra nó *Kayoï Komachi* podle Zeami Kanze ze 13. století. Werkhaus Moosach v Mnichově a evropská a indická uvedení

**1986** *The Walk of the Cameleon*, podle afrického příběhu na Festivalu de San'Arcangelo di Romagna v Itálii a po Evropě

*Průvodce odjinud (The Guide of the Other World)*, adaptace Tibetské knihy mrtvých, Festival de San Arcangelo di Romagna, Itálie a evropské turné

**1989** *Fiore di Riso, Fiori di Fango*, inscenace založená na japonských textech divadla kjógen, Teatro Alkaest v Miláně

*The Story of Kantan*, podle textů japonského divadla nó, Werkhaus Moosach v Mnichově a německé turné

**1994** *The Hunting Gun*, podle románu Yasushi Inoue v Theatre Schaubühne v Berlíně a Curichu

**1995** *Písečná žena (The Woman in the Dune)*, podle románu Kobo Abe, Theaterlabor, Bielefeld a německé turné

**1996** *Madame de Sade*, od Yukio Mishimy, Theatre Schaubühne v Berlíně

**1997** *Konec hry* Samuela Becketta v Appeltheater v Haagu

*Molloy Sweeney* Briana Friela, Thalia Theater v Hamburku

*Han-Jo*, úprava textu divadla nó, kjógeny a moderního kjógeny Kukio Mishimy v Theatre Schaubühne v Berlíně

**1998** *Řeka Sumida (Curlew River)* Benjamin Brittena na festivalu v Aix-En-Provence a na evropském turné

**1999** *Nedorozumění (The Misunderstanding)* Alberta Camiho, v hamburském Thalia Theater

**2000** *Slavík (The Nightingale)* Igora Stravinského a *Vesnička vlčat (The Village of the Wolf Cub)*, Guo Wenjinga, v Opéra de Rouen ve Francii

**2001** *Služky (The Maids)*, taneční adaptace hry Jeana Geneta. Theater Haus ve Štuttgartu a po evropském turné (Udělení ceny Time Out za nejlepší taneční inscenaci, v Londýně v roce 2002)

*Podzimní sen (Autumn Dream)* Jonna Fosse v Burgtheater ve Vídni

*Molly Sweeney*, taneční inscenace podle Briana Friela, Dance Theatre Nürnberg Opera

**2002** *Píseň o Zemi (The Song of the Earth)* Gustava Mahlera, adaptovaná Arnoldem Schönbergem a zdramatizovaná Yoshi Oidou v Opéra de Rouen, v Théâtre de la Ville v Paříži a v Lucemburku

**2003** *Řeka Sumida (Curlew River)* Benjamin Brittena v novém nastudování v Opéra de Rouen

*Recipes for Love* podle Mevlany Rumi, adaptováno Lornou Marshall, Hebbel Theater v Berlíně

*Alex Langer* Giovanni Verranda, libreto Vito Uga Calabretta, Nuovo Teatro Comunale di Bolzano, Itálie

*Hranice (La Frontière)*, hudba Philippa Manourye, libreto Daniely Langer, Théâtre des Bouffes du Nord v Paříži, dále Orléans, Rouen, Štrasburk, Lausanne, Clermont-Ferrand, Metz

**2006** *Nabucco* Giuseppe Verdiho v Theatre Communale di Bologna v Itálii a na finském festivale Sabonlina a v belgickém Lièges-Charleroy

*Possible Worlds* od Johna Mightona v Torontu

**2007** *Zimní cesta (Winterreise)* Franze Schuberta (První verze), Theaterlabor Bielefeld, Postupim, Berlín

*Zimní cesta (Winterreise)* Franze Schuberta (Druhá verze) v mexickém Monterey

*Smrt v Benátkách* Benjamin Brittena na festivalu v Aldeburghu (Anglie), na rakouském festivalu Bregen Festival, ve Státní opeře v Praze, v Lyonu a Torontu

**2009** *Il Mondo della Luna*, Josepha Haydna, uvedeno v Rennes, Nantes, Angers a Lucembursku

*Don Giovanni* Wolfganga Amadea Mozarta v Saint Quentin v Yvelines, La Rochelle, Orléans a Château de Versaille

**2010** *Idomeneo* Wolfganga Amadea Mozarta ve Stavovském divadle v Praze

*Birth of The Baptist* Jyrki Linjama, během Carinthischer Sommer, rakouský Festival Ossiach

Yoshi Oida byl dvakrát oceněn prestižními vyznamenáními v oblasti kultury: Rytíř řádu umění a literatury v roce 1992 a Nositel řádu umění a literatury v roce 2007.

## 2. Stručná historie japonského divadla

K prvním divadelním počínům patřily obřady podobné karnevalu s groteskními maskami, inspirované čínskou operou, dále obřadní tance věnované šintoismu a pantomimické tance věnované buddhismu. Prvním originálním japonským divadlem bylo od 14. století divadlo nó, jehož základy položili Kan'ami Motokijo (1333-1384) a jeho syn Zeami Motokijo (1363 – 1444). „Kanami a Zeami přehodnotili původní vitální, imitativní a rustikální divadelní formy sarugaku a dengaku v dokonalé celistvé jevištní umění. Ze sólových vyprávění, dialogu, sólového tance, tance kuse-mai, sólového zpěvu a sborového rytmického vyprávění vytvořili organickou jevištní formu.“<sup>7</sup>

Zeami Motokijo sepsal poetiku tohoto divadla ve svých devíti statích<sup>8</sup> a byl autorem mnoha her pro tento typ divadla. Jeho spisy byly vydány až na začátku 20. století, do té doby se jednalo o „tajné učení“ předávané z generace na generaci. Pět hereckých rodů uchovávalo divadlo nó od doby jeho založení do současnosti, to znamená přes více než 50 generací. „Hry nó jsou patrně jedinou jevištní strukturou, která se zachovala téměř neporušená od svého vzniku až dodnes, po šest století. nad to si uchovala i svou neobyčejnou estetickou a především emotivní působnost.“<sup>9</sup>

Současný repertoár divadla nó tvoří zhruba 240 her, mnohé z nich jsou považovány právě za Motokijovi. Divadlo nó je prokládáno komickými mezihrami zvanými kjógen. Hlavními charakteristickými znaky pro nó jsou výrazná stylizace, minimalizace pohybů a náznak ve všech složkách inscenace, který by měl vést k dojmu transcendentní krásy. „*Podstata her nó není v akci ani v ději, ale v hluboké emotivní síle předváděného. Je to ,čisté duchovno, .*“<sup>10</sup>

Divadlo nó úzce souvisí se zenovou filozofií, která se vyvíjela ve stejném období. V divadle nó existuje devět úrovní herecké techniky, nejvyšší stupeň znamená styl takzvané

---

<sup>7</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*, Praha: Academia, 2003. s. 90.

<sup>8</sup> Ty jsou přeloženy například v knize MASAKAZU, Y. *On the art of the No drama, The major treatises of Zeami*, Princeton University Press. 1984. 298 s. ISBN 0-691-10154-X nebo již ve výše zmiňovaného knize *La tradition secrète du théâtre Nô*.

<sup>9</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*, Praha: Academia, 2003. s. 80.

<sup>10</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*, Praha: Academia, 2003. s. 80.

„nádherné květiny“, kdy se mysl rozplyne a všechna přání a touhy s ní, tedy stav, kterého se snaží dosáhnout i zen. „[...] hry nó vznikaly ve 14. a 15. století, v duchovní atmosféře zenbuddhismu. Člověk byl chápán jako nedílná součást přírody a vesmíru. Neměl se proto stavět k jevům světa objektivisticky a racionálně, ale právě naopak, chápat je intuitivně, zevnitř, přičemž pochopitelně nebylo důležité vnější, proměnlivé, povrch věcí, ale to, co je pod ním, stálá podstata. Poznání se dělo soustředěnou meditací, jež ústila v intuitivní pochopení, satori.“<sup>11</sup> V uměleckém vyjadřování vedl zenbuddhismus ke znakovému zobrazení.

Důležitou okolností vzniku divadla nó byl pro hereckou družinu Kan'amiho a jeho syna patronát vojenského mocnáře, šóguna v Kjótu. Herecká skupina měla najednou naprosto odlišné a velmi příznivé podmínky pro svou tvorbu na šógunově dvoře. Tyto předpoklady velmi ovlivnily vznik náročné skladby her. „Hry nó byly oficiálním, ceremoniálním divadlem šógunů, faktických vládců Japonska, a feudální šlechty až do reformy Meidži v roce 1868. Se zánikem této vrstvy sice ztratily své tradiční mecenáše, avšak postupně získaly nové obecenstvo a žijí dodnes.“<sup>12</sup>

Izolace divadla nó pro vysoké vrstvy vedla k zachování jeho formy a zároveň k potřebě vytvořit divadlo pro silící vrstvu měšťanského publika. Takový typ divadla zvaný kabuki založila paní Okumi<sup>13</sup>. V roce 1603 vytvořila taneční představení, v nichž vystupovala v roli muže. Tento styl se rychle rozšířil a stal se velice oblíbeným. Kvůli rozmáhající se prostituci bylo v roce 1625 zakázáno, aby jej provozovaly dívky a ženy. Poté v něm pokračovali mladí chlapečci, kteří v něm vystupovali do té doby, než byl ze stejného důvodu vydán další zákaz, a mohli jej provozovat jen dospělí muži. Na přelomu 17. a 18. století zachránil kabuki z krize dramatik Čikamacu Monzaemon (1653 – 1724). Po zhlédnutí realizací jeho textů ale na kabuki zanevřel a psal hry jen pro japonské loutkové divadlo džóruři.

Na konci 19. a na začátku 20. století byla japonská divadelní kultura silně ovlivněna evropskými a americkými vlivy, mezi nimiž si své místo na japonských scénách získal balet,

---

<sup>11</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci miléna*. Praha: Academia, 2003. s. 82.

<sup>12</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci miléna*. Praha: Academia, 2003. s. 90.

<sup>13</sup> Někdy uváděná jako O kuni (např. HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*, Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947)

moderní tanec a muzikál. Bylo přeloženo celé Shakespearovo dílo a uvedeny inscenace her několika dalších významných dramatiků, například Henrika Ibsena či Bertolta Brechta. Pro „nové“ činoherní divadlo bylo potřeba také novou hereckou výuku. Tradiční japonské formy, které od 50. let 20. století prožívaly obrození, musely obhájit své důležité místo.

## 2.1 Vlivy japonských tradic v tvorbě Yoshi Oidy

*„Bez herce nemá herní prostor her nó žádnou představovací funkci. Je to strohé, oproštěné jeviště, znamenající jen samo sebe: slohovou architekturu z vzácného cypřišového dřeva, [...]“<sup>14</sup>*

Yoshi Oida studoval a praktikoval několik druhů tradičního japonského divadla od útlého dětství, proto je vliv těchto specifických a velmi stylizovaných divadelních forem na jeho tvorbu naprosto zásadní. Patrný je především v důrazu na herce. *„Hrací prostor vytváří tedy imaginární svět, v němž jsou prostorové relace v moci herce. Tvoří je svou akcí za pomoci náznakových dekorací, rekvizit a slovního líčení.“<sup>15</sup>* Díky praktikování divadla nó Oida získal znalosti o dechu, o rituální očištění prováděné před zkoušením i před představením a mnoho dalších rad pro herecké povolání.

„Mistr Okura, slavný profesor kjógeny, vysvětloval jednoho dne vztah mezi tělem a scénou. V japonštině používáme slovo *butai* pro označení scény, *bu* znamená tanec nebo pohyb a *tai* znamená scéna. Doslovně, místo tance. Avšak slovo *tai* znamená také tělo, takže se nabízí odlišný význam, tělo tance. Když zvolíme tento výklad slova *butai*, co je potom herec? Okura říká, že lidské tělo je „krev tančícího těla“.<sup>16</sup> Bez herce by byla scéna „mrtvá“.

Oida uvádí tři Zeamiho pojmy pro definování hereckého umění. Jsou to kůže, maso a kost. Kůže je krása hercova těla, maso symbolizuje krásu získanou praxí a kost znázorňuje hercovu přirozenost a charakter, jistý druh spirituální krásy. Další možností, jak vysvětlit tyto tři složky je „dívat se“, „poslouchat“ a „cítit“. Krása herce, kterou vidí publikum, je kůží,

---

<sup>14</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. s. 84.

<sup>15</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. s. 85.

<sup>16</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Op. cit. s. 19. Všechny překlady uvedené v této práci jsou mé vlastní pracovní překlady.



muzikálnost představení, přesný rytmus a harmonie projevu je masem a hluboká emoce je tím nejpodstatnějším, tedy kostí. „Krása těla, krása hry a krása duše existují na jevišti vedle sebe. Aby se herec stal dobrým hercem, všechny tři elementy musí udržet na nejvyšší úrovni. Když mluvíme o kráse, nestačí „být hezký“ nebo ukázat tu krásu, která je právě v módě. Pokud je hercova duše <sup>17</sup> krásná, je to ona, která vyjde najevo především.“<sup>18</sup>

Diváci divadla n0 jsou velmi nároční a na herce kladou vysoké požadavky, bedlivě kontrolují detaily a provedení všech pohybů. Text hry není mluvený, ale zpívaný. Ale připodobnit divadlo n0 k opeře by nebylo přesné. Je třeba zdůraznit, že divadlo, tak jak jej popsal Zeami, je velmi fyzicky náročné, a tím se tedy blíží divadlu tanečnímu. Je tedy především syntézou divadelních druhů, jež byly v Evropě od 17. století rozvíjeny odděleně. Vzhledem k tomu, že Oida od útlého věku provozoval kabuki a *ka* znamená zpěv, *bu* tanec a *ki* herectví, je jasné, jakému divadelnímu žánru se v Evropě věnuje nejraději.

Oidovu tvorbu spojuje s tradičním japonským divadlem silný důraz na propojení člověka s přírodou, vysoká míra imaginace a herecký a výtvarný minimalismus.

### 2.1.1 Spojení s přírodou

Japonská kultura je velmi spjatá s přírodou, pokorou k ní a rovnováhou mezi energiemi. Jeden z příkladů, jak toto smýšlení může pronikat do hercova života, uvádí Yoshi Oida ve své knize *L'Acteur invisible*: „Když vytváříme lidskou bytost na scéně, měli bychom mít stále na paměti, že je, on nebo ona, součástí fenoménu přírody. Pokud na to zapomeneme, ztratíme celý jeden rozměr lidství.“<sup>19</sup> Jak dosáhnout integrity mezi přírodou a hercem, vysvětluje Oida na příkladu se vztekem. „Pokud má herec zahrát zlobu, neměl by se rozčlít ve svém nitru, ale představit si například oheň kolem celé Země, nebo něco podobného, vztek pak bude větší.“<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Tzn. „kost“.

<sup>18</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Op. cit., s. 154.

<sup>19</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Op. cit., s. 75.

<sup>20</sup> Ibid.

Jedním z pravidel divadla nó, které také dokazuje, že herectví nemůže být vytrženo z řádu přírody, je pravidlo džó-ha-kjú. Tento princip popsany Zeamim vyjadřuje rytmus (jeho úvod, průběh a závěr), podle něhož se odvíjejí všechny složky představení. Od pohybů herce, gest, mimiky, hudby, přes rytmus jednotlivých výstupů, až po celkový rytmus inscenace. Tento rytmus funguje univerzálně na všech úrovních představení i na všech „úrovních“ v lidském životě a v přírodě. Podle džó-ha-kjú ráno vstáváme, večer jdeme spát, podle něj se mění roční období a podle něj se odvíjí náš život od mládí, přes dospělost ke stáří.

Kromě citu pro rytmus, kterým východní formy divadla<sup>21</sup> oplývají a mistrně vládnu, další Zeamiho zásada, jež má bezesporu na Oidovu tvorbu vliv, říká, že by inscenace měla přinášet originalitu a změnu.<sup>22</sup> Tím, že se vše v přírodě vyvíjí a mění, by se i divadlo, aby mohlo zobrazovat život jaký je, mělo tomuto faktu přizpůsobit.

### 2.1.2 Imaginace

Japonské divadlo pracuje s divákovou představivostí velmi zásadním způsobem. Diváci nechodí do divadla na příběhy, ale na herecké umění, které je má přenést za práh všednosti. „Skvělé kostýmy, nádherné masky, líčení, zvláštní přednes, symbolika gest, odpoutání od skutečností, které je pro toto divadlo tak typické, na mne působila jako bych se octla ve fantastické říši, v níž divadlo je svébytným uměním a nikoli hranou literaturou. Vždy jsem s nadšením sledovala u nás snahy, které by chtěly divadlo vyprostit z naturalismu a literatury a vrátit mu původní moc způsobit svými vlastními prostředky v diváku tu nejsilnější emoci. Japonské divadlo klasické nepotřebovalo těchto snah, protože se blíží typu divadla, v němž jsou obsaženy všechny prvky divadelního umění, o jakém snili evropští reformátoři.“<sup>23</sup>

Velká dávka imaginace proto funguje ve všech složkách inscenace. Divadlo nó má, podobně jako indické divadlo, specifický systém gest s pevně danými významy. Důraz na divákovou imaginaci je kladen i v textové rovině. Pokud je například nějaká postava

---

<sup>21</sup> například Pekingská opera, čínské divadlo, indonéské divadelní formy ad.

<sup>22</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*, Op. cit., s. 145.

<sup>23</sup> HILSKÁ, V. *Japonské divadlo*, Op. cit., s. 5.

zarmoucená, nezpívá se o jejích pocitech přímo, ale smutek se vyjádří zpěvem o létě, které je minulostí, opadávajících stromech či zimě čekající za dveřmi.<sup>24</sup>

Oidovu práci s imaginací dokresluje následující úryvek z knihy *L'acteur rusé*: „Když vedu občas herecké workshopy, některé zúčastněné oslovím, aby si zvolili mezi žlutou, modrou a červenou barvou. Potom je požádám, aby se s vybranou barvou ztotožnili. Ne aby ji interpretovali, ale aby se jí bez jakéhokoli pohybu stali. Pak požádám ostatní, aby zkusili uhádnout barvy, které si dotyční zvolili. Nepodaří se uhádnout ve všech případech, ale ve většině pokusů se trefí. To dokazuje, že naše neviditelné vyznačování je odlišné, a že ostatní jsou schopní jej vnímat. To je hercova práce s představivostí.“<sup>25</sup>

Další specifická technika, jež má mnoho společného s imaginací, se nazývá *ri-ken-no-ken*. Tuto techniku se začal, na doporučení svého mistra, Oida učit po příjezdu do Evropy. V japonštině existují dvě slovesa ozačující význam „dívat se“ - *kan* a *ken*. *Ken* znamená pozorovat vnějšek a *kan* vnitřek.<sup>26</sup> Tato technika, znamenající v překladu „pohled zvnějšku“ je unikátní koncept vytvořený Zeamim. Herec se díky této technice naučí pozorovat, co právě dělá z vyvýšeného bodu umístěného několik metrů za ním. Když to dokáže, může během inscenace získat kontrolu nejen nad tím, co právě dělá, ale i přehled o publiku. Herec se stane svým vlastním divákem.

Imaginaci výrazně podporuje vzpomínaný výtvarný minimalismus. Jako dekorace slouží lehké konstrukce z bambusových tyčí ve tvaru vozu, domu, paláce nebo lodi. Na scénu jsou přineseny těsně před začátkem představení, nebo ve chvíli, kdy jsou během inscenace potřebné. Podstatný prvek divadla *nó* a *kjógen* sloužící ke znázornění většiny předmětů a akcí je vějíř. Ten zastupuje například konvici, sekeru, kapesník, flétnu, štětec, list papíru, dýku, klobouk, deštník, holi či veslo. Funkce rekvizit není jednoznačná, až způsob, jakým je herec použije, odhalí jejich význam. Stejným symbolickým stylem pracuje s jevištním prostorem i Yoshi Oida na scénu jsou přinášeny pouze nutné rekvizity, k vytvoření scénického prostoru používá náznak.

---

<sup>24</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*, Op. cit., s. 74.

<sup>25</sup> OIDA, Y. *L'acteur rusé*, Op. cit., s. 63.

<sup>26</sup> OIDA, Y. *L'acteur rusé*, Op. cit., s. 71.

### 2.1.3 Redukce hereckých akcí na minimum

„Gesto je zredukováno na lapidární a neúčinnější tvar. Je obrysový. Jeho znaková hodnota je jednoznačná. Například je-li ruka se semknutými prsty obrácena dlaní vzhůru a zvolna zdvižena k mírně sehnuté hlavě, kde pak zůstane několik vteřin v určité vzdálenosti od masky, je to znak pláče. Tak pláčí různé postavy. Avšak toto stereotypní gesto je v pravém okamžiku nejen sdělné, ale i citově velmi obsažné.“<sup>27</sup>

Charakteristikou japonského divadelního umění je redukce herecké akce na minimum. Omezení pohybu herce je jasné ze Zeamiho výroku: „*Hercovo tělo se hýbe ze sedmi desetin, hercovo srdce z deseti desetin*“<sup>28</sup>. Oida, silně ovlivněn touto filozofií, vede herce k pravdivé a esenciální „řeči těla“, která působí na divákovu vnímání svou čistotou. Narozdíl od novodobého západního typu divadla, v němž se většinou postupuje zevnitř, od emoce, ven, k jejímu projevu, Oida navazuje na východní tradici, která začíná tělesným projevem, jež příslušnou emoci vyvolá. Společně se silnou koncentrací to jsou základy Oidova hereckého vedení. Jeden z Oidových mistrů říkával: „*Herec nemá být teoretikem. Nesmí být moc logický nebo dávat přednost intelektuálnímu pochopení. Učte se tělem.*“<sup>29</sup>

## 2.2 Režisérovy triky

„Můj umělecký vývoj nespočíval ve výběru toho, jestli budu požívat japonské nebo evropské postupy, ale v hledání základu univerzálně srozumitelného lidským bytostem nezávisle na jejich původu a kulturním zázemí. [...] Umělecký vývoj nespočívá v přidávání, ale v odstraňování všeho přebytečného. Jen tak se dostanete hlouběji k podstatě lidského bytí. Nemá to nic společného s tím, jestli jsem Japonec nebo jestli jsem studoval japonské tradiční divadlo nebo jestli žiju v Evropě. Musíte objevit sebe sama, to co je hluboko uvnitř. Vše ostatní je přebytečné“<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*. Op. cit., s. 89.

<sup>28</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Op. cit., s. 66

<sup>29</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Op. cit., s. 53.

<sup>30</sup> HAVLÍKOVÁ, H. *Hlavní je objevit sebe sama*, *Lidové noviny*, 4. 5. 2010.

Oida při rozhovorech, seminářích i ve svých knihách rád používá příklad, na němž vysvětluje základ své tvorby. „V divadle kabuki existuje pohyb, který znamená dívat se na měsíc. Herec zvedne ukazovák směrem k nebi. Talentovaný herec může toto gesto provést velmi elegantně. Publikum si pak říká: „Ó jaký udělal krásný pohyb“, a obdivuje krásu hry a zvládnutí techniky.“<sup>31</sup> Oida upřednostňuje takový typ herectví, při kterém herec ukazující na měsíc naprosto zmizí a publikum je koncentrované pouze na iluzi měsíce, kterou herec vytvořil. Herec se tak stal pro publikum až druhořadým, a nezáleží na tom, jak elegantně a správně gesto provedl, protože hlavní roli „hraje“ měsíc. Díky této dovednosti se herec může stát „neviditelným“.

*„Snažím se, aby lidé necítili žádnou režii“<sup>32</sup>*

„V opeře je na prvním místě vždycky hudba, tedy dirigent, kterému v důležitých hudebních místech jen pomáhám, aby hudba vyzněla co nejlépe. Dostal jsem se k operám právě přes režii koncertních písní [...]. Zkoumal jsem při tom, jak vizualizovat hudbu. Naučil jsem se nedělat výrazné akce, pohyby, ale jen to, co podporuje hudbu. [...]“<sup>33</sup>

Podle Oidova názoru je úkolem herců představit lidský život – zpěvem, tancem, činohrou. Operním zpěvákům prý říká: „Nezpívejte! Sledujte vývoj postavy, musíte ji mít v hlavě, aby z vás vyšly její emoce. Musíte začít technikou, ale nesmíte se jí nechat uvěznit, to byste neobjevili život. Někteří herci dokážou hrát technicky velmi pěkně, dobře zpívají, dobře se pohybují, ale život v tom není.“<sup>34</sup> Opera má podle něj výhodu v tom, že je komplexní, narozdíl od činohry, která může sklouznout pouze k intelektuální analýze tématu a chybí jí hudba, tanec a zpěv. Oida uvádí, že lidé nemohou zároveň stejně dobře poslouchat i sledovat dění na scéně. „*Když režírují krásnou hudbu, musím zastavit pohyb, aby se publikum mohlo zkoncentrovat na poslech. Až potom zase režírují obraz a zaměstnám oči diváků. Správný operní režisér musí rozhodnout, kde bude vládnout hudba, a kde jevištní akce.*“<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Op. cit., s. 18.

<sup>32</sup> KUBÁK, K. *Metoda je konec života*. *Hybris*, 2010, č. 3.

<sup>33</sup> HERMAN, J.; HRDINOVÁ, R. Lepší je zavřít oči a nevidět, kdo vlastně jsme: rozhovor s Yoshi Oidou, *Divadelní noviny*. Roč. 18, č. 7, s. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

„Jeden z triků, který používám, když režíruji operu je hledání souvislostí. Partitura se skládá ze zpívaných partů a mnoha interludií určených jen pro orchestr. Zpěváci perfektně zazpívají každý svůj part, ale během pauzy mají tendence se spokojit s čekáním na svůj další pěvecký výstup. Když se tohle stane, vývoj herecké postavy se zastaví. Navíc druhá část partu se nemůže vyvinout jen z první části, oddělená od ostatních částí. Pokud neexistuje vývoj a souvislosti mezi akty, nemůžete vytvořit režii napodobující realitu. Nestačí „vyplnit“ instrumentální části, ale je potřeba vytvořit spojení mezi jednotlivými áriemi či sbory. A tak hledám pro zpěváky „mosty“, emocionální nebo fyzické. V některých případech navrhu psychologický most. Proces myšlení nebo obraz, který je nasměruje na příští výstup. V dalších případech požádám zpěváky, aby točili hlavou, nebo se posadili, pili čaj nebo loupali brambory. Osobnost herecké postavy se tak může rozvinout.“<sup>36</sup>

Yoshi Oida říká, že celý život se zbavuje společenských „nánosů“, snaží se vymanit, z výchovy v tradičních japonských divadelních technikách, ze své kultury, původu, vzdělání. Nemá rád škatulkování. Podle svého názoru není ani japonský, ani evropský režisér, je sebou samým. Z japonských technik čerpá rád, ale upozorňuje, aby se ten, kdo se učí nápodobou, nestal vězněm převzatého. Divadlo pro něj znamená kontakt, setkávání s lidmi, příležitost se vzdělávat a především možnost učit se, jak žít. Otázkou, jež se dlouhodobě zabývá, je: Jak se můžeme očistit prostřednictvím divadla? Ve své tvorbě se snaží zachytit přítomný moment a jeho pomíjivost, jež je životu divadelních inscenací vlastní, narozdíl od jiných druhů umění.<sup>37</sup>

Jeho režijní nápady vznikají v divadle spolu s herci. Jak říká ve filmu *Have you seen the moon?*<sup>38</sup>, nepřemýšlí nad textem sám a nesnaží se pak uplatňovat své nápady za pomoci herců, ale upřednostňuje „náhodný proces vzniku“ spolu s nimi. Podle něj jsou lidé, kteří dostanou, ať už ze strany herce či režiséra, příliš mnoho informací, pasivní, pokud dostanou jen omezené množství, jsou aktivnější. Tento poznatek se snaží uplatňovat jak v herecké, tak v režijní práci.

Od Zeamiho se naučil, že by měl před inscenací znát publikum. Na chvíli vyhlédnout ze zákulisí a zjistit, jací lidé v publiku sedí, a jak jsou naladěni. Od Brooka převzal, že

---

<sup>36</sup> Z osobního setkání s Yoshi Oidou v květnu 2010, DAMU, Praha.

<sup>37</sup> Z osobního setkání s Yoshi Oidou v květnu 2010, DAMU, Praha.

<sup>38</sup> *Have you seen the moon?* Režie Claudia Willke, Willke Filmproduction, 1998.

zkoušky mohou inscenaci pomoci, i když už proběhla premiéra. Pokud je to tedy možné, zkouší Oida dál i během repríz.

### 3. Oidovy režie v Praze

#### 3.1 *Smrt v Benátkách*

V rámci festivalu Opera 2009, který nabídl divákům Státní opery Praha výběr operních inscenací, které za předešlý divadelní rok vznikly na našem území, naprosto ohromila česká premiéra opery *Smrt v Benátkách* Benjamin Brittena. Opera, která měla v Praze jen čtyři reprízy, vznikla v koprodukcí s *Aldeburgh festival of music and the arts*<sup>39</sup>, dále s *Bregenzer festpiele*, *Opéra de Lyon* a s torontskou *Canadian Opera Company*. Všechny čtyři nastudování spojovalo obsazení anglického tenoristy Alana Okea do hlavní role spisovatele Aschenbacha a inscenační tým, lišila se jednotlivá hudební nastudování<sup>40</sup>.

#### 3.1.1 Historie vzniku opery *Smrt v Benátkách*

Novelu *Smrt v Benátkách* napsal v roce 1912 Thomas Mann (6. 6. 1875 – 12. 8. 1955), držitel Nobelovy ceny za román *Buddenbrookovi*<sup>41</sup>. Novela ovlivněná skladatelem a dirigentem Gustavem Mahlerem, díky němuž zřejmě dostal hlavní hrdina novely jméno Gustav, byla poprvé otištěna v berlínském časopise *Die Neue Rundschau* na konci roku 1912. Spisovatelova žena Katia Mann<sup>42</sup> ve svých pamětech uvádí vzpomínku na návštěvu Benátek na jaře roku 1911 s manželem a dětmi, kde se v hotelu *Des Bains* náhodou setkali s polskou rodinou. Do stejnojmenného hotelu „ubytoval“ spisovatel i hlavního hrdinu své novely. Brzy po příjezdu Thomase Manna upoutal mladý, zhruba třináctiletý polský chlapec, který se stal klíčovou postavou v jeho díle o stárnoucím spisovateli, který se na své cestě do teplých krajů snaží najít ztracenou inspiraci a sílu. Mannův polský překladatel Andrej Dolegowski si dal za úkol onoho chlapce vypátrat. V roce 1964 zjistil, že magickou Mannovou předlohou byl polský baron Wladyslaw Moes. Mannův pracovitý a uměřený Aschenbach, který se chtěl

---

<sup>39</sup> *Aldeburgský festival hudby a umění* založil samotný Benjamin Britten spolu s Peterem Pearsem a Erikem Croizerem v roce 1948. Ve městě žil skladatel od roku 1947, spolu s Benátkami patřil Aldeburgh k jeho nejmilovanějším městům.

<sup>40</sup> V Aldeburgu řídil 8. a 11. června v roce 2007 Britten-Pears-Orchestra Paul Daniel, který uvedl operu i 18., 22., 29. 7., 4., 5. 8. 2007 v Bregenzu s Wiener Symphoniker. V květnu 2009 v Lyonu operu nastudoval Martyn Brabbins s Orchestra of Lyon Opera a v říjnu 2009 to byl v Torontu Thomas Jones s tamním orchestrem.

<sup>41</sup> Román byl publikován v říjnu roku 1901, oceněn Nobelovou cenou za literaturu v roce 1929.

<sup>42</sup> Rodným jménem Katia Pringsheim.



cestou do Benátek osvobodit ze samoty, v níž žije bez přátel, bez ženy a bez kontaktů se svou provdanou dcerou, ale místo kýžené inspirace a nového přívalu energie překvapivě podlehne okouzlení mladičkým chlapcem. Morálka stárnoucího muže je nahlodána nejistotou, odkud a z čeho pramení obdiv k pohlednému chlapci.

O této Mannově novele uvažoval Benjamin Britten (1913-1976) jako o potenciální operní předloze řadu let. Měl to štěstí, že spisovatelova syna, historika a politologa Golo Manna<sup>43</sup>, znal z USA, kde žil Britten se svým partnerem, tenoristou Peterem Pearsem, v prvních letech druhé světové války. O Vánocích roku 1970 se s Mannovým synem setkal na zámku Wolfsgarten u Frankfurtu nad Mohanem u společných přátel. Skladatel se tehdy od spisovatelova syna překvapivě dozvěděl, že jeho otec Brittenovu hudbu velmi miloval a dokonce říkával, že kdyby někdy došlo na zhudebnění jeho románu *Doktor Faustus*, byl by právě on jeho favoritem. Návrhu na zhudebnění *Smrti v Benátkách* byl Golo Mann tedy přirozeně velmi nakloněný.

### 3.1.2 Obsah opery *Smrt v Benátkách*

Opera je členěna do dvou dějství skládajících se ze sedmnácti obrazů, které se spíše podobají filmovému než divadelnímu zpracování. Příběh stárnoucího spisovatele Gustava von Aschenbacha je v zásadě velmi jednoduchý. Slavný německý spisovatel se odebere z Mnichova do Itálie v naději, že najde ztracenou inspiraci. Po smrti své ženy a svatbě dcery se uzavřel do sebe a Benátky mu ukazují, jak se krásám života vyhýbal. Nádherné moře, hrající si děti a krásný, a pro Aschenbacha překvapivě přitažlivý, chlapec Tadzio mu vrací radost do života. Protože ale dusné počasí nenechává spisovatele v klidu pracovat a při procházkách po městě jej otravují žebráci, prodavači a především nepříjemný zápach vody, rozhodne se město opustit a odjet do hor. Na nádraží jede zarmoucený, aniž by si byl vědom příčiny svého smutku. Záhy zjistí, že jeho zavazadla byla odeslána jiným vlakem, a tak se vrací zpět do svého hotelu na ostrov Lido. Tam spatří Tadzia a dojde mu, že zarmoucen byl z obavy, že by jej už nespapal. Brzy pochopí, že to, co k Tadziovi cítí, je láska. Na chlapce nedokáže promluvit a je jeho krásou a dokonalostí naprosto omráčen. Hotelový holič se před spisovatelem prořekne o nějaké nemoci, ale víc mu neprozradí. Při příští cestě Benátkami

---

<sup>43</sup> Rodným jménem Angelus Gottfried Thomas Mann (1909 – 1994). Slavný historik, esejista a spisovatel.

zarazí Aschenbacha zápach dezinfekce, obyvatelé mu ale neposkytnou žádné vysvětlení. Až z německých novin se spisovatel dozví, že Benátky tají podezření na cholera, aby nepřišli o turisty. První potvrzení této zprávy mu poskytne až anglický úředník, který spisovateli prozradí, že se jedná o velmi nebezpečnou asijskou cholera, a radí mu co nejrychleji opustit město. Aschenbach se snaží varovat Tadziovu matku, ale stejně jako na Tadzia ani na ni nedokáže promluvit. Nejprve si to vyčítá, pak si pohrává s myšlenkou, že by přežili jen on a Tadzio. Provinilý usíná a zdá se mu o souboji boha Apollóna s Dionýsem, v němž Dionýsos šťastně vyhrává. Spisovateli dochází, že Dionýsos je symbolem jeho vlastního morálního úpadku. Svou „vinu“ přijímá pokorně větou: „Ať se mnou bohové naloží, jak chtějí (/Let the gods do what they will with me)<sup>44</sup>“ která v opeře zazní ještě několikrát. Nechá si nabarvit vlasy i nalíčit obličej od hotelového holiče. Náhodou potká polskou rodinu a vysmívá se své bláhové představě, že by s Tazdiem přežili jako jediní. Od prodavačky si kupuje jahody, které nejsou sladké a krásné jako při dřívějším nákupu, ale zkažené a přezrálé, jakoby ukazovaly stav zamořených Benátek i úpadek Aschenbachovy duše. Při organizaci odjezdu posledních hostů z hotelu Aschenbach zaslechne hodinu odjezdu polské rodiny. Naposledy usedá do lehátka na pláži a kochá se pohledem na hru Tadzia a dalšího chlapce. Po vyostřených momentech hry, zůstanou Aschenbach a Tadzio na pláži sami. Tadzio, před chvílí sražen druhým chlapcem k zemi, na Aschenbacha kývne. Ten v tu chvíli zemře.

### 3.1.3 Inspirační zdroje

Mezi možné Mannovy inspirační zdroje patří hned několik reálných mužských osobností. Mladým polským chlapcem byl Mann okouzlen jen několik měsíců po svém setkání s dirigentem a skladatelem Gustavem Mahlerem v Mnichově na konci roku 1910. Důkazem podobnosti se slavným skladatelem a dirigentem je fakt, že Mann o přiznané inspiraci napsal i malíři Wolfgangu Bornovi, jenž vložil Aschenbachovi Mahlerovu tvář v ilustracích knižního vydání.

---

<sup>44</sup> BRITTEN, B. *Mort à Venise*. Libreto vydané k inscenaci *Mort à Venise*, Vydala Opéra national de Lyon: 2008. Druhé dějství, scéna 13. s. 136. [online]. [cit. 24. 07. 2011]. URL: <[http://www.opera-lyon.com/uploads/tx\\_eopera/Texte\\_de\\_Mort\\_a\\_Venise.pdf](http://www.opera-lyon.com/uploads/tx_eopera/Texte_de_Mort_a_Venise.pdf)>.

Hilary Griffiths, dirigent pražské inscenace, uvedl, kdo mohl být inspirací pro Benjamin Brittena: „Je dobře známo, že během dirigování světové premiéry své opery *Utahování šroubu* v Benátkách Brittena silně přitahoval pozdější slavný herec David Hemmings, který tu jako chlapec zpíval part Milese. Tento zážitek dal nepochybně základ Brittenovu líčení Aschenbachova vztahu k Tadziovi, přičemž je stejně nesporné, že jeho vlastní vztah vůči Hemmingsovi byl čistě platonický; Britten nebyl pedofilní a jeho opera *Smrt v Benátkách* není o pedofilii. I homosexuality se dotýká pouze okrajově – daleko výrazněji traktuje úlohu umělce ve společnosti, povahu tvůrčí osobnosti a umělecké tvorby, a dichotomii mezi citovou a rozumovou složkou lidství. Jeví se jako velice příhodné, můžeme-li právě toto dílo pokládat za jakýsi krystalický souhrn jeho předchozí tvorby, v němž se vyhýbá orchestrální extravaganci příznačné pro některé z jeho dřívějších oper, a vytváří dílo, jež je přímočaré, svým laděním takřka až strohé, aby jeho prostřednictvím vyjádřil své závěrečné velkolepé poselství z operní scény.“<sup>45</sup>

Z výše uvedených příkladů tedy jasně vyplývá, že by se na téma inspiračních zdrojů opery dala rozvinout celá řada spekulací. Jak se k tomuto faktu postavil režisér? „Mohli bychom se zabývat třeba analogiemi s životním příběhem skladatele Gustava Mahlera nebo početnými odkazy na antickou řeckou kulturu či paralelami s Eurípidovou hrou *Bakchantky*. Zejména bychom mohli zkoumat způsob, jímž se v původní novele Thomase Manna využívá témat a postav převzatých ze starořecké kultury k rozekrývání oněch hlubinných, začasť podvědomě působících sil, jež pohánějí nás všechny. Tyto klasické náměty se však jen málo bezprostředně týkají mé režijní práce. Tvoří sice pevné podloží evropské kultury, protože ale já sám Evropan nejsem, nijak zásadně mne neoslovují. Pro mě osobně představuje lidská bytost záhadu, krásnou, komplikovanou a často rozporuplnou“<sup>46</sup>.

### 3.1.4 Homosexualita jako téma?

Britten byl jednou z prvních veřejně známých osobostí, které otevřeně žily v homosexuálním svazku, a tuto operu zkomponoval pro svého celoživotního partnera operního pěvce Petera Pearse, se kterým žil 40 let, a který jej o 10 let přežil. K opeře autor

---

<sup>45</sup> Tisková zpráva: Benjamin Britten, *Smrt v Benátkách*. Státní opera Praha. 19. 2. 2009.

<sup>46</sup> Ibid.

odvážně uvedl: *“Smrt v Benátkách vyjadřuje beze zbytku můj a Peterův životní postoj.”*<sup>47</sup> Skladatelova poslední opera v mnoha směrech představuje jakousi konečnou bilanci jeho celoživotní tvorby. V oné době muselo pro oba znamenat rozhodnutí o společném životě značnou osobní odvalu a Brittenova *Smrt v Benátkách* je i o právu na svobodný život v umění a lásce bez ohledu na společenské konvence. O Brittenově homosexualitě se za jeho života nikdy nehovořilo. Peter Pears promluvil o jejich vztahu poprvé veřejně až čtyři roky po skladatelově smrti, v televizním dokumentu Tonyho Palmera věnovaného Brittenovi (s názvem *A Time There Was*).

Motivu homosexuality se režisér vyhnul, a proto mě zajímalo, jaký je pohled na homosexualitu v japonské kultuře, a jakou má v jeho v umění tradici. Odpovědi na tyto otázky jsem našla v bakalářské diplomové práci Zuzany Janoštiakové s názvem *Homosexualita v japonskej spoločnosti*<sup>48</sup>. *„Prvé zmienky o sexuálnom akte medzi dvoma mužmi sa objavujú v 10. storočí [...] V 13. storočí už bola pozitívne a otvorene zobrazovaná v umení a literatúre.”*<sup>49</sup> Díky těmto informacím je zřejmé, že důvod upozadění homosexuálního citu je jiný. Oidovo vysvětlení zní: *„Všechno se odehrává jen v mysli Aschenbacha, jestli je objektem jeho zájmu dívka nebo chlapec, nehraje roli. Že už v Mannově knize je homosexuální vztah, nepovažuji za podstatné, hlavní podle mne je snaha Aschenbacha osvobodit se prostřednictvím chlapce a dotekem s absolutní krásou od zaběhaných zvyklostí.”*<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> PLATZOVÁ, M. Od polibku k polibku. *Respekt*. 9. – 15. březen 2009.

<sup>48</sup> JANOŠTIAKOVÁ, Z. *Homosexualita v japonskej spoločnosti*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, japanistika, 2011. [online]. [cit. 21.6. 2011].  
URL:<[http://is.muni.cz/th/321398/ff\\_b/BAKALARSKA\\_PRACA\\_Homosexualita\\_v\\_japonskej\\_spolocnosti\\_IS.pdf](http://is.muni.cz/th/321398/ff_b/BAKALARSKA_PRACA_Homosexualita_v_japonskej_spolocnosti_IS.pdf)>

<sup>49</sup> Ibid., str. 11.

<sup>50</sup> ŽÁČEK, I. Praha, *Hudební rozhledy*, 2009, č. 4.

### 3.1.5 Hudba

„Britten si byl výjimečnosti své opery dobře vědom, choreografovi prvního uvedení Fredericku Ashtonovi napsal, že *Smrt v Benátkách* je buď jeho nejlepší nebo nejhorší hudbou.“<sup>51</sup>

Anglický vývoj opery se od tvorby oper v jiných evropských zemích velmi liší. Zatímco v 16. a 17. století se Anglie hudebně rozvíjela stejným tempem jako ostatní země, od 18. století se na dlouhá dvě a půl století odmlčela. Anglická operní tvorba proto také stagnovala, a ustoupila tvorbě hudebníků-imigrantů. Vyvrcholením anglické vážné opery v 17. století byla opera Henry Purcella *Dido a Aeneas*. Mezi jeho další významné opery patří *Král Arthur* a *Královna víl*, jež je adaptací Shakespearova *Snu noci svatojánské*. Po Purcellově smrti další operní pokusy ztroskotaly a Anglii opanovala na dlouhou dobu italská opera, v Londýně pěstovaná například Georgem Friedrichem Händelem. Proti okázalosti Händelovy hudby vytvořil podnikatel John Rich typ „ballad-opery“, složené z oblíbených dobových popěveků. Gayova *Žebrácká opera*, která se stala nejslavnější zástupkyní tohoto typu opery, svým úspěchem zastínila všechny další podobné snahy. Další opery se proto v Anglii staly výsadou cizích skladatelů. Domácí operní skladatelé začali být činní až na přelomu 19. a 20. století, v souvislosti s celkovou renesancí anglické hudby. Mezi tyto skladatele můžeme zařadit Charlese Standorda, Ethel Smythovou, Frederica Delia, Gustava Holsta a další. Největšího evropského i světového úspěchu ale dosáhl Benjamin Britten, nejplodnější anglický operní skladatel 20. století.

Podobně jako Mozart projevoval i Britten neobvyklé hudební nadání již od útlého věku. Jeho *Prostá symfonie*, vydaná roku 1934 vznikla údajně pouze z motivů, které skladatel napsal mezi devátým a dvanáctým rokem. Kromě jeho učitelů, skladatelů Franka Bridge a Johna Irelanda na jeho tvorbu velmi silně působily i historické události. Jako odpověď na druhou světovou válku se zrodila *Sinfonia da Requiem*, věnovaná obětem bombardování Londýna nebo *Balada o hrdinech*, složená k památce bojovníků Mezinárodní brigády v občanské válce ve Španělsku.

Britten se snažil vyjadřovat soudobým a srozumitelným jazykem. „Tyto rysy uchraňují Brittenovu tvorbu před planým experimentarstvím a přispívají také k tomu, že jeho opery se

---

<sup>51</sup> HERMAN, J. Nevstoupíš dvakrát do stejné řeky. *Divadelní noviny*, roč. 19, č. 13., s. 6.

vesměs hlásí k zdravé linii realistických, vskutku dramatických a svým výrazem soudobých scénických děl, jakých západní operní tvorba našeho století nemá mnoho.<sup>52</sup> Jak prozradil v rozhovoru barytonista Peter Sevidge<sup>53</sup>: „*Za obzvláštní pozornost stojí jeho texty, jsou velice důležité [...]*“<sup>54</sup>

Dirigent pražského uvedení Hilary Griffiths v Praze uvedl roku 1995 Brittenovo *Válečné rekviem*<sup>55</sup>. Krátce před pražskou premiérou *Smrti v Benátkách* dirigoval v německém Wuppertalu další Brittenovu operu, *Petera Grimese*. Kromě výše jmenovaných má zkušenosti i s dalšími Brittenovými operami a symfonickými díly. Hilary Griffiths prozradil<sup>56</sup>, že Stuart Bedford, který vedl premiéru opery v roce 1975 (Britten už byl tehdy těžce nemocný), mu o prvním provedení podrobně vyprávěl. Zejména o tehdejších diskuzích nad výstavbou díla. Původně chtěl skladatel tuto operu provádět bez přestávky, posléze však usoudil, že by to pro tenoristu Petera Pearse v roli Aschenbacha bylo příliš náročné.

Benjamin Britten velmi miloval Mahlerovu hudbu, a proto je možné, že poctu svému oblíbenému skladateli složil právě touto operou. Jak říká Jitka Slavíková: „*Jakoby Mahlerova hudba v poslední větě tohoto monumentálního díla rezonovala v poslední 17. scéně opery s názvem Odjezd. Orchestrální dohra, již se Brittenova opera uzavírá, to je mahlerovské vykoupení.*“<sup>57</sup>

Lehce neobvyklým prvkem této opery jsou Aschenbachovy monology doprovázené klavírem. Díky němu dílo přechází z bohatých výstupů do skromných a filozofických zpovědí. „*[...] Inscenace [...] zdůrazňuje právě intimní a meditativní momenty Smrti v Benátkách. Pracuje s náznakem, detaily, je uměřená, a jakoby tichá.*“<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> HOSTOMSKÁ, A. *Opera, průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní hudební vydavatelství. 1964. s. 312.

<sup>53</sup> Peter Sevidge hrál v pražském uvedení *Smrti v Benátkách* Cestujícího, Obstarožního elegána, Starého gondoliéra, Ředitele hotelu, Hotelového holiče, Vedoucího komediantů a Hlas Dionýsa

<sup>54</sup> VEBER, P. Rozhovor: Peter Sevidge. Brittenovy opery teď rádi uvádějí hlavně Italové. *Hospodářské noviny*. 2. 3. 2009.

<sup>55</sup> Tehdy se Symfonickým orchestrem hlavního města Prahy FOK a s Řezenskou filharmonií.

<sup>56</sup> Tisková zpráva: Benjamin Britten, *Smrt v Benátkách*. Státní opera Praha. 19. 2. 2009.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> DRÁPALOVÁ, V. Glosa: opera, *Mladá fronta Dnes*, 13. 5. 2010.

Opera je výjimečná kombinací modernistických postupů s tradičními a zároveň velmi zřetelnými vlivy ze skladatelova pobytu na Bali a v Japonsku v padesátých letech. Hudba tak může připomínat hudbu indonéských gamelanů. Tento fakt také vysvětluje neobvyklé obsazení mnoha druhů bicích nástrojů v orchestru. Pokaždé, kdy se na scéně objeví Tazio, se hudba úplně promění a zazní hravé indonéské motivy. O dalších specifikách opery prozradil její dirigent Hillary Griffiths:

„[...] Pro mě osobně je jedním z nejužitečnějších momentů obsažen v úvodu k druhému dějství. Veškerá snaha o rozvíjení nějakého hudebního tématu je tu pokaždé přetržena vpádem „milostného motivu“, sestupné velké tercie, zde v pizzicatu smyčců. Tato velká tercie prochází celou operou jako červená nit a prozaňuje i barví partituru, jež je jinak plná temných tónů a harmonií, jako doklad Brittenovy pevné víry ve všeobjímající sílu lásky ve všech jejích podobách a její nadřazenost veškerým dalším principům. Z ostatních témat dominujících partituru opery je třeba uvést téma „Serenissimy,” jež zazní poprvé na palubě lodi ve druhém výstupu a které je posléze včleněno do několika scén v gondole, a také téma „Taziovo”, vyrůstající ze základu už zmíněných velkých tercií. Po hudební stránce jsou pro partituru příznačné průběžné přesahy faktur, což vynikne zejména ve scéně v chrámu s opakovanými ozvěnami hlasů zpěváků, ale i v předehře s efekty zvuku zvonů svatého Marka a komentářů žesťové sekce připomínajících Gabrielliho, jež také jako by vycházely z nitra katedrály. Setkáme se s tím i v „gamelanové“ hudbě bicích nástrojů nezdávka doprovázející výstupy Tazia [...]. Nesmíme také zapomenout na to, že Britten byl zdatný klavírista. Ve *Smrti v Benátkách* přidelil klavíru velice důležitou roli doprovodu recitativů, v nichž Aschenbach přemítá o svých pocitech a analyzuje své myšlenkové pochody. Kromě toho klavír tvoří spolu s bicími součást zmíněných gamelanů, ale také podporuje smyčce a dechy, jimž přidává na zvučnosti, a dokonce přispívá i hlubokými zvonovými tóny v nejkrajnější poloze. Jinak Britten pracuje s běžným orchestrem, s jedinou výjimkou, jíž jsou právě perkuse. U nich požaduje šest hráčů a asi třicet sedm různých nástrojů! [...].<sup>59</sup>

### 3.1.6 Režisérův záměr

A právě ona výše zmíněná záhadnost člověka, ve *Smrti v Benátkách* ztělesněná hlavní postavou spisovatele Aschenbacha, se pro Yoshi Oidu ukrývala ve třech otázkách, jež si jako režisér zodpovídal.<sup>60</sup> Proč se spisovatel vypravil do Benátek? Z čeho pramení jeho posedlost

---

<sup>59</sup> Tisková zpráva: Benjamin Britten, *Smrt v Benátkách*. Státní opera Praha. 19. 2. 2009.

<sup>60</sup> Ibid.

chlapcem Tadziem? Proč po zjištění, že v Benátkách vypukla epidemie cholery, zůstal, i když ho čekala téměř jistá smrt?

První otázku považuje Oida za velmi jasnou. Uvádí, že většina lidí shledává v cestování příležitost změnit stereotypní běh života a odpočinout si od všech společenských rolí. Dále uvádí, že při cestování často vidíme a cítíme věci zřetelněji.

K umanutí mladým Tadziem říká: „Má ten chlapec zosobňovat mládí a možnost volby, nebo jde o ryze sexuální záležitost? Je to, co Aschenbach cítí, láska, nebo jen klame sám sebe? Existuje stovka možných výkladů, přičemž správné mohou být všechny, nebo také žádný. Ať už je to konkrétní povaha téhle obsese jakákoli, byla tu silnější než strach ze smrti.“<sup>61</sup> Proto také ve svém režijním pojetí nechal otevřeny všechny z výše uvedených možností, jež si divák mohl dosadit dle vlastního úsudku. Tím se na jednu stranu inscenace stala velmi otevřenou mnoha výkladům a spekulacím, ale z nadšeného ohlasu je znát, že tato „otevřenost“ nebyla inscenaci na škodu.

Na třetí otázku si Oida odpověděl: „Tím, že se rozhodl zůstat v Benátkách, přijal Aschenbach možnost smrti. Jeho volba byla vlastně formou pasivní sebevraždy. Když jsem připravoval tuhle inscenaci, vytanuly mi znenadání v mysli určité paralely s životem a smrtí japonského spisovatele Yukia Mišimy, jenž spácahl v roce 1970 rituální sebevraždu, při níž si rozpáral břicho. Ačkoliv Mišima v mládí obdivně vzhlížel k řecké mytologii, ke konci života se znovu nekompromisně přihlásil k tradičnímu japonskému světu buddhismu a šintóismu. Proto také zvolil neméně tradiční způsob vlastní smrti, jímž chtěl vyjádřit protest vůči směru, jímž se ubírá japonská společnost a politická scéna. Vše se zdá být velice zřejmé – byl to tradicionalista a zabil se z politických důvodů. Já však přece jen nevěřím, že by to bylo takhle jednoduché. Hlubinné příčiny sebevražednosti jsou tajemnější. Přestože oficiálně byly důvody jeho smrti politické, ve skutečnosti mohla být třeba reakcí na cosi v jeho soukromém životě, nebo ji dokonce mohlo způsobit něco úplně jiného, něco, o čem neměl ponětí ani sám Mišima. Navíc odpověď na otázku „proč sebevražda?“ nenajdete ani v šintóistické či budhistické filosofii, ani v kosmologii antického Řecka.“<sup>62</sup> Z toho tedy vyplývá, že se i k motivaci Aschenbachovy smrti Oida staví velmi otevřeně, bez jednoznačného příklonu k

---

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.



jedné z příčin. Režisér tak nechal na divácích, aby okusili vysoce estetický zážitek, a aby našli odpovědi na dvě hlavní otázky příběhu - proč je spisovatel okouzlen mladým chlapcem, a proč neodchází z Benátek a umírá. Překvapil tak publikum nejen stylovou ale i významovou nevšedností. V našem prostředí je spíše výjimkou, že by byla klasická operní díla režírována s podobným nadhledem a bez jednoznačných interpretací.

Oida se nesnažil Benátky vytvořit jejich realistickým napodobením, jak tomu často bývá při uvádění *Smrti v Benátkách*. Inscenanci týmy se často uchylují<sup>63</sup> k velkému množství symbolů tohoto města – jeho horizontu, opravdovým gondolám, „lehkým“ ženám ve vyzývavých šatech apod. Oida si zvolil naprosto odlišnou cestu. Nechtěl scénografii přiblížit realitě, ale vytvořit její obraz za pomoci několika drobných symbolů. K tomuto konceptu, který prozradil v rozhovoru s Alexandrem Neefem pro Canadian opera company<sup>64</sup> jej navedl následující příběh se šógunem a jeho čajovým mistrem.

Šógun se jednoho dne zeptal svého mistra čajového obřadu, jestli by mohl vidět jeho nádherné zahrady plné květin, o kterých se doslechl. Mistr samozřejmě souhlasil. Když druhého dne přišel šógun do jeho zahrady, všechny květy byly ořezány. Rozčílil se a vyčítal mistrovi, proč to udělal, když věděl, že chtěl vidět jeho krásné květiny. Mistr čajového obřadu jej vzal do druhé zahrady, kde se scéna opakovala, všechny květiny byly pryč. Šógun se rozčílil ještě více. Mistr jej poté pozval do malé čajovny. V jednom z rohů místnosti byla ve váze jedna květina. Šógun pochopil smysl mistrova jednání a ocenil nesmírnou krásu květiny znázorňující nádheru všech květin, které v zahradách nespatriil.

Tímto způsobem o *Smrti v Benátkách* uvažoval i Yoshi Oida. Do prostoru scény umístil pouze několik „květin“ připomínajících Benátky v jejich plné kráse.

---

<sup>63</sup> *Death in Venice*, Statsooper opera, Hamburg, Simone Young, 2009. [online]. [cit. 21. 7. 2011]. URL:<<http://www.youtube.com/watch?v=h8vRc49Vw1E&feature=related>>

*Death in Venice*, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Willy Decker, Barcelona. 2007-2008. [online]. [cit. 21. 7. 2011]. URL:<<http://www.youtube.com/watch?v=kNAYCyz5zSI&feature=related>>

*Muerte en Venecia*, Compañía Nacional de Ópera, Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque. Jorge Ballina. 2009. [online]. [cit. 21. 7. 2011]. URL:<<http://www.youtube.com/watch?v=7Lt9AMiz7Eo&feature=related>>

<sup>64</sup> rozhovor Alexandra Neefa s Yoshi Oidou o inscenaci *Smrt v Benátkách* [online]. [cit. 24. 7. 2011]. URL:<<http://www.youtube.com/user/CanadianOpera?blend=1&ob=5#p/u/0/GUY5FgMvaL0>>

### 3.1.7 Scénografie

*„Když vidím nádheré kostýmy, rekvizity a světla, je to sice hezké, ale o pět minut později se nudím. Pokud jsou ale herci v pohybu, nenudím se nikdy.“<sup>65</sup>*

Scénografie kombinovala prvky „západní“ i „východní“ kultury a vyznačovala se jednoduchostí. S Tomem Schenkem vytvořili scénu, která využívala jak prvky japonské scénografie (přítomnost dřeva na scéně - lávky, mosty, tyče), tak prvky evropské (kostýmy, nábytek, video projekce ad.). Výtvarné pojetí *Smrti v Benátkách* mohlo na diváka působit velmi „bohatě“, ale v podstatě bylo velmi jednoduché, postavené na několika základních pilířích. Mezi ně patřila především práce s náznakem, multifunkčnost rekvizit, barevné kontrasty a precizní světelný design. Výrazná scénografie nechala vyniknout herce, zpěváky a tanečníky.

*„Yoshi Oida detailně vypracoval decentně civilní jednání, výtvarně i významově působivé obrazy, jakoby lehce načrtnuté, které znenáhla postupně těžknou i prostřednictvím promyšleného světelného designu. Tragika dovedená do vykoupení a krásy. Ohlasy jsou jednoznačné, umělecký úspěch nebývalý.“<sup>66</sup>*

Pro vytvoření dojmu Benátek inscenátoři nevynechali charakteristické gondoliéry ani vodu. Díky úzkému dlouhému bazénu a hercům, kteří charakteristickým pohybem vesel znázorňovali dojem plavby, se scéna velmi nenásilně podobala Benátkám. Scénografie by však nebyla výjimečná jen sama o sobě. Ožila a „fungovala“ díky vysoké koncentraci a propracované choreografii všech zúčastněných. Tím, že byli tanečníci, herci i zpěváci na scéně koncentrovaní a s opravdovým zájmem se do dění zapojovali, vytvořili dokonalou syntézu všech divadelních složek. Pohyby tanečníků, zpěváků a sboristů zdůrazněné dřevěnými moly, vodou, videoprojekcemi a vynikajícím hudebním provedením, tvořily jednotný celek zdůrazňující děje jednotlivých obrazů.

*„[...] Hudba, zpěv, tanec a výtvarné i herecké pojetí se zde propojily do dokonalé synergie, stmelené jednotou inscenačního přístupu. Yoshi Oida měl kongeniální spolupracovníky.“<sup>67</sup>*

---

<sup>65</sup> OIDA, Y. *L'acteur rusé*, Op. cit., s. 33.

<sup>66</sup> HERMAN, J. Nevstoupíš dvakrát do stejné řeky. *Divadelní noviny*, roč. 19, č. 13., s. 6.

<sup>67</sup> HAVLÍKOVÁ, H. Cudně strhující Brettenův Coming-out. *Lidové noviny*. 3. 3. 2009.

Scéna byla vytvořena a svícena tak, aby se mohla proměňovat v rozdílné obrazy a podobat se tak opravdovému městu. Tomu napomáhaly pohyblivé mosty (jež se daly rozložit), molo, bohatý světelný design využívající různé barvy i záběry (široké pruhy látek tvořící pozadí vypadaly jinak svícené zvrchu, zespodu, či podsvícené) a čtvercové zrcadlo zavěšené uprostřed jeviště tak, aby nakloněné umožňovalo divákům vidět odraz hercova těla a rekvizit, velmi netypicky zvrchu a zezadu, a ve svislé poloze sloužilo jako promítací plátno (pro záběry moře, svitu světel, ad.). Nad hlavami herců viselo tedy ještě jedno malé „jeviště“ odrážející záběry, jež jsou obvykle divákovým očím skryty.

Kromě přání vytvořit velmi silnou a neobvyklou estetickou podívanou se pro vysvětlení tohoto prvku scénografie nabízí také další možnost. Jak jsem uvedla výše, v divadle nó existuje technika s názvem *ri-ken-no-ken*, díky níž se herec během inscenace vžije do pozorovatele v místě nacházejícím se za ním ve výšce několika metrů. Z tohoto místa je pak schopen vnímat nejen své výkony, ale i publikum. Je to jakýsi „vnější zrak“, umožňující herci oproštění od hracího těla a získání větší kontroly nad vlastním herectvím i reakcemi publika. V tomto případě, kdy zrcadlo měnilo svou polohu a jeho druhá strana sloužila jako promítací plátno, je tato možnost pouze na úrovni jakéhosi symbolického znázornění, jakým způsobem technika *ri-ken-no-ken* může fungovat.

Jeviště laděné do tlumených barev (odstíny béžové, hnědé, rudé modré, až po černou) kontrastovalo se světlými kostýmy, které vedle přírodních rekvizit vynikaly stylovou odlišností i jasnou bílou barvou. Styl kostýmů, navržených Richardem Hudsonem<sup>68</sup>, byl zachován více méně z období vzniku novely, tedy z roku 1912. Divák se tak mohl nechat unést nejen hudbou, ale i sceneriemi, jež mohly připomínat obrazy impresionistů. Oděvy většiny herců a tanečnic byly vytvořeny v bílé či smetanové barvě s černými doplňky a černým zdobením v podobě stuh, vázanek, knoflíků, kostek apod. Několik sboristů bylo oblečeno i do tmavých obleků s bílými košilemi, chudí mladíci byli charakterizováni nuzně vyhlížejícím oděvem v hnědých barvách. Výše postavené osoby, muži i ženy, byly zdobeny klobouky. U většiny herců si mohl divák povšimnout pro inscenaci téměř charakteristického

---

<sup>68</sup> Richard Hudson, kostýmní návrhář a scénograf, narozen 9. 6. 1954. V roce 1988 mu bylo uděleno nejprestižnější britské divadelní ocenění, Cena Lawrence Oliviera za inscenace v londýnském divadle Old Vic. V roce 1998 obdržel americkou divadelní cenu Tony za scénografii k broadwayskému muzikálu *Lvi král* skladatele Eltona Johna. Je nositelem titulu Královský průmyslový designér (Royal Designer for Industry, RDI). V roce 2003 mu byla na Pražském Quadriennale udělena zlatá medaile v kategorii scénografie, v roce 2005 obdržel čestný doktorát na univerzitě v britském Surrey.

symbolu, slaměného klobouku, který svou slávu ve světě módy zažíval od konce 19. století. Zdoben černou stuhou se stal významným módním doplňkem. Aschenbachův „protihráč“, ztvárňující několik rolí (Cestujícího, Obstarožního elegána, Starého gondoliéra, Ředitele hotelu, Hotelového holiče, Vedoucího komediantů, Hlas Dionýsa) svou identitu měnil často na scéně například, svléknutím kabátu, pod nímž byl kostým jeho následující role. Tanečníci byli oblečeni v nohavičkových proužkovaných plavkách s ramínky, nebo v tmavých šortkách s bílými tílky. V tomto případě ustoupila dobová realističnost potřebám pružného tanečního kostýmu. První takto „odvážné“ plavky se totiž objevily mnohem později.

*„[...] je mezinárodní inscenací, která svou literární námětovou výlučností, stylovou jednotou, soustředěností, divadelní poezií, atmosférou a komplexní dokonalostí pěveckých kreací v českých poměrech ohromila.“<sup>69</sup>*

V inscenaci byly hojně zastoupeny i němé role, hrané jak tanečníky, tak herci. Taneční výstupy byly nepostradatelnými a klíčovými momenty inscenace, rozvíjely a dotvářely děj. Vedle hudby umožňovaly další vyjádření Gustavových pocitů nonverbálními prostředky, a proto byly nejen pro svou vysokou estetičnost velmi zásadní složkou inscenace. Skupinka mladých tanečníků znázorňujících svěžest a hravost kontrastuje s Gustavem von Aschenbachem, prošedivělým mužem obklopeným samotou. Rozdílnost těchto dvou odlišných světů vynikla díky tanci, ale také díky absenci komunikace mezi hlavními hrdiny a mlčícími postavami. Nejvíce je tato komunikační propast patrná díky tomu, že byl Tadzio Brittenem záměrně zařazen do němých rolí a s Aschenbachem nikdy nepromluví. Multifunkční nebyla jen scéna Toma Schenka, ale i propracovaná choreografie Daniely Kurz. Tanečníci a herci dle potřeby přinášeli židle, stoly, dveře a další rekvizity k dokreslení jednotlivých obrazů. Tyto drobné akce napomáhaly sjednocení jednotlivých složek inscenace a vytvoření dojmu organické scénografie, která prorůstala scénou a sladěna s hudbou vytvářela svět žijící si samostatným životem.

Jednu z hlavních příčin úspěchu této opery přesně vystihuje názor Josefa Hermana „Tajemství výjimečné estetické působnosti této inscenace tkví také (a možná především) v dokonalé týmové sehranosti režiséra, scénografa, autora kostýmů i choreografky, kde práce jedné složky umocňuje druhou a promyšleně vytváří celkový obraz. Příkladem může být dokonalá kompozice bílé oděného sboru na pozadí barevně pojednaného (či černobíle

---

<sup>69</sup> VEBER. P. Smrt, lest a láska: v tom je síla opery. *Hospodářské noviny*. 13. 3. 2009.

stínového) horizontu, kdy má divák pocit, že záleží na každém sklonu postavy, pozici paže či hlavy. Takovou práci se sborem jsme dosud viděli pouze u Roberta Wilsona a částečně u Davida Poutneyho. V Oidově inscenaci je dovedena k naprosté dokonalosti. [...] Pro pražské publikum byla inscenace kýženým dotekem s dokonalostí, profesionalismem a v neposlední řadě s krásou. Jak praví Aschenbach: Když se mysl hluboce skloní před krásou... Síla krásy mě osvobozuje.<sup>70</sup> Ale nemělo by být základem každé inscenace, že jedna složka umocňuje další a promyšleně vytváří celkový obraz? Zvláště u tak vysoce „syntetického“ divadelního druhu jakým je v našich zeměpisných šířkách opera? Proto bych také ráda dodala další možnost, která může mít na úspěchu *Smrti v Benátkách* svůj významný podíl. Tato opera zde byla uvedena poprvé a jedná se o dílo velmi nezvyklé oproti operám, které jsou na repertoáru českých operních domů. Jedná se víceméně o „monologickou“ operu, jež diváka oslovuje naprosto odlišnými postupy, než je tomu u většiny u nás uváděných oper.

„[...] odvrátil jsem se od paradoxů a smělosti mládí a zaměřil se na jednoduchost, krásu, formu – na tomhle všem stojí mé umění (/Yes, I turned away from the paradox and daring of my youth, renounced bohemianism and sympathy with the outcast soul, to concentrate upon simplicity, beauty, form – upon these all my art is built.)“<sup>71</sup> Tato slova by mohla být Oidova, Brittenova i Mannova. Jsou důkazem, jak šťastná volba padla při výběru režiséra této inscenace. Tento výrok zpívá hlavní hrdina Gustav von Aschenbach krátce po příjezdu do Benátek, ale mohl by být charakteristikou režijního pojetí této inscenace.

---

<sup>70</sup> HERMAN, J. Nevstoupíš dvakrát do stejné řeky. *Divadelní noviny*, roč. 19, č. 13., s. 6.

<sup>71</sup> BRITTEN, B. *Mort à Venise*. Libreto vydané k inscenaci *Mort à Venise*, Vydala Opéra national de Lyon: 2008. Dějství I. scéna 4., s. 50.

### 3.2 *Idomeneo*

Opera *Idomeneo* uvedena v Národním divadle byla podruhé<sup>72</sup>, v Oidově režii měla premiéru během Evropských operních dní 6. a 9. května 2010 ve Stavovském divadle v hudebním nastudování dirigenta Tomáše Netopila. Od svého uvedení se inscenace dočkala velmi malého množství repríz, je ale nutné podotknout, že je stále hraná. V časopise Národní divadlo byla v podkapitole *Zprávy z opery* plánovaná inscenace *Idomeneo* uvedena těmito superlativy: „[...] Tématem letošních Evropských operních dnů je “crossing bridges“ – tedy překačování mostů či hranic, spojování různých světů a předcházení z jednoho do druhého. Takovým překročením či spojením bude zcela jistě nová inscenace Mozartovy opery *Idomeneo* v režii japonsko-francouzského režiséra a herce Y. Oidy. V jeho pojetí se spojí nejen evropská a východní kulturní tradice, ale také operní estetika s Oidovým vyhraněným divadelním stylem ovlivněným slavnými činoherními inscenacemi Petera Brooka, u nějž Y. O. působil jako herec.“<sup>73</sup> Vedení Národního divadla doufalo, že jim režie Yoshi Oidy zajistí úspěch v rámci Evropských operních dnů, a odvažovala bych se domnívat, že Yoshi Oida byl vybrán právě díky obrovskému úspěchu své režie *Smrti v Benátkách*.

#### 3.2.1 Historie opery *Idomeneo*

Operu o dilematu trojského krále vracejícího se z Trojské války domů zkomponoval Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve svých pětadvaceti letech pro bohatý německý panovnický dvůr (Doppel-Kurfurstentum Pfalz-Baiern) sídlící v Mnichově. Karl Theodor z Falce (1724-1799) znal Mozarta od jeho 21 let, kdy mu hrál Amadeus poprvé v Mannheimu. Byl to s největší pravděpodobností právě kurfiřt Karl Theodor, který o pár let později operu u Mozarta objednal. Není jasné, kdy přesně a od koho objednávku mladý salcburčan dostal, zřejmě tomu bylo na konci léta roku 1780. Mozart jistě nabídku přijal s velkým nadšením, nejen proto, že měl komponování oper ze všeho nejraději, ale také z toho důvodu, že objednávka od významného německého dvora velmi zvyšovala skladatelovu společenskou prestiž.

---

<sup>72</sup> Poprvé v roce 1931 v období otevřené dramaturgie tehdejšího operního šéfa Otakara Ostrčila.

<sup>73</sup> *Národní divadlo*, 2010. č. 8, s. 11.

V 18. století mezi nejčastější operní náměty patřily velké postavy z historie či mytologie, proč byl ale dvorem vybrán příběh krále Idomenea, jež je líčen v Homérově *Illiadě a Odyssee* jako jeden z nejodvážnějších bojovníků, zůstává tajemstvím. Námět opery byl zadán dvorem, jak dosvědčují dopisy Mozartova otce z roku 1780. Libreto k Mozartovu opernímu zpracování napsal Ital Pater Giambattista Varesco (1735-1805), vzdělaný kněz působící u salcburského dvora, který ovládal psaní řeckých a latinských veršů. Pro psaní libreta mu posloužilo starší francouzské libreto Antoina Dancheta (1671-1748) s názvem *Idoménée*. Když se v roce 1780 syn hudebníka a amatérský houslista pustil do psaní libreta, měl sice blízko k náboženské tematice, s operou ale neměl žádné zkušenosti. Texty árií a sboru musel vytvářet sám, recitativy přeložil do italštiny, některé textové a obsahové změny provedl v partech sboru. Rozdíl mezi Danchetovým a Varescovým libretem je patrný v závěru. Kněz měl totiž za úkol tragický konec s obětováním Idomeneova syna Idamanta upravit na konec bez obětování a s odpuštěním králova neprozřetelného slibu, jímž se zavázal bohům k tomu, že první osobu, kterou na břehu po návratu domů potká, obětuje bohům. Tato oběť měla být vyjádřením díky bohům za to, že nechají Idomenea i jeho muže bezpečně doplout domů a zachrání je od bouře, která by jim přinesla jistou smrt.

Mozart začal na opeře pracovat v září 1780. Jeho zvykem bylo začít recitativy a až když znal přesné obsazení, začal komponovat árie podle hlasových dispozic konkrétních zpěváků. Historikové a operní badatelé mají velké štěstí, že detaily spojené se vznikem opery jsou doloženy v bohaté korespondenci, jež si skladatel, pobývajíc po většinu období dopisoval se svým otcem, jež byl tou dobou v Salcburku. Podrobně zdokumentovaný vývoj tvůrčího procesu končí s příjezdem Mozartova otce Leopolda a Mozartovy sestry Nannerl do Mnichova 26. ledna 1781. Díky dopisům tedy víme, že Mozart měl velký podíl i na vzniku libreta. Premiéra opery se konala 29. ledna 1781 v mnichovském Rezidenčním divadle.

Do Prahy se *Idomeneo* dostal v roce 1792 po skladatelově smrti díky velké společenské události uspořádané Mozartovými přáteli, kterou navázali na smuteční rozloučení ze 14. prosince 1791 v chrámu Sv. Mikuláše na Malé straně. Koncert byl uspořádán v Nosticově divadle 13. ledna 1792 na paměť skladatele a ve prospěch jeho pozůstalých. Spolu s blíže nedochovaným programem klavírního koncertu byly tehdy uvedeny i některé části *Idomenea* v provedení Mozartovy přítelkyně Josefiny Duškové a dalších pěvců.

Pro skladatele znamenal *Idomeneo* přelom v kariéře tím, že si dvůr místo známých italských skladatelů zvolil za skladatele „jen“ varhaníka salcburského dvora, byť známého

svým operním nadáním. Mnichovský pobyt znamenal předěl v Mozartově angažmá pro Salcburský dvůr, na který se již nikdy nevrátil. Po *Idomeneovi* čekala na mladého skladatele Vídeň, kde se, obohacený o zkušenosti a s vyšší sebedůvěrou a větší samostatností, úspěšně prosadil v nesnadné profesi svobodného umělce.

### 3.2.2 Obsah opery *Idomeneo*

Priamova dcera Ilija je po porážce Tróje uvězněna na Krétě. Je zdrcená smrtí svého otce a bratrů, kteří padli do rukou vítězných Řeků. Zároveň však miluje Idamanta, syna řeckého vojevůdce Idomenea. Idamante Ilii také tajně miluje a snaží se její odtazitost, zapříčiněnou jeho původem, odčinit osvobozením válečných otroků. Elektra, dcera mykénského krále Agamemnona, zaslíbená Idamatovi, má podezření, že Idamante nemiluje ji ale Ilii. Idomeneova loď byla stržena bouří nedaleko od břehu. Na rozbouřeném moři prosí Idomeneo Poseidona o záchranu. Přisáhá, že pokud bohové dovolí jeho bezpečné přistání, obětuje prvního člověka, kterého na břehu potká. Posádky jsou zachráněny, ovšem prvním člověkem, jež chce přivítat vítězného krále, je jeho jediný syn Idamante. Idomeneo jej odhání s tím, že jej, pro jeho vlastní dobro, nechce již nikdy spatřit.

Po návratu do paláce se radí Idomeneo se svým přítelem Arbacem o svém neprozřetelném slibu Poseidonovi. Domluví se, že pošlou Idamanteho společně s Elektrou do bezpečí v Argu. Nevyslovená láska mezi Ilií a Idamantem je umocněna Iliinými rozpaky z nového „domova“ a Idamantovým rozčarováním z otcova chladného přijetí. Idamante se neradostně chystá, společně s Elektrou, na opuštění své rodné země a svého otce. Během naložování, při kterém se snaží krétský král vše co nejvíce uspišit, zasáhne prudká bouře a všichni přihlížející lidé musí prehnout. Idomeneo se bojí, že mu bohové nedovolí slib odvolat. Idamante žádá otce o vysvětlení jeho chování a důvod, proč jej chce vyhnat. Arbace žádá bohy, aby přijali místo princova života jeho. Idomeneo musí na naléhání Poseidónova oznámit, co způsobilo takový hněv bohů. Když vyjde pravda najevo, králův syn se k oběti nabízí dobrovolně. Když Idomeneo zvedá sekeru, Ilija se dostane do popředí přihlížejících, a nabídne svůj život za Idamantův. Ozývá se hlas ohlašující Poseidonovo přání, abys se Idomeneo vzdal trůnu ve prospěch svého syna a jeho budoucí ženy Iliy. Král předává vládu princovi a lid se raduje z usmíření bohů. Zbavena veškerých nadějí na budoucnost žádá zklamaná a nešťastná Elektra svou smrt.



### 3.2.3 Inscenační úpravy

Yoshi Oida provedl zásadní dramaturgické změny přemístěním některých scén v jednotlivých třech jednáních. Nejmarkantnější úpravou je přesunutí árie Elektry, která se inscenuje většinou před závěrečným sborem oslavujícím šťastný konec, na samotný závěr opery. Touto změnou chtěl vyzdvihnout nešťastný osud Idomenea a Elektry, kteří, na úkor zamilovaného páru, přišli o svá postavení, práva a naděje na budoucnost.

Přítomnost postavy mořského netvora byla zcela vynechána. Iliina árie a duet s Idamantem jsou z posledního třetího jednání přesunuty do druhého, aby nevyslovená láska vyšla dříve najevo a Idamante tak mohl o to bolestněji prožívat svůj odchod s Elektrou v závěru druhého dějství.

### 3.2.4 Záměr režiséra

Yoshi Oida o *Idomeneovi*: „*Hudba je skvělá, ale na scéně se toho mnoho neděje [...]*“<sup>74</sup>

Podle Oidy Idomeneo následuje klasické řecké tragédie, v nichž osobní morálka selže v konfrontaci s očekáváním společnosti. To, co podle jeho názoru následuje, je chaos. „Ve své inscenaci bych chtěl zkoumat tento konflikt a vliv, který má na charaktery zúčastněných postav.“<sup>75</sup> „[...] Zde se vše odehrává jako niterný konflikt aktérů hry, svár morálky, vnitřní integrity člověka a společnosti. Zajímá mě ten vnitřní svár. Nechci pro jeho vyjádření využít techniky tradičního japonského divadla, které jsou obtížně přenositelné – ale využil jsem své znalosti japonského divadla nó, které je na rozdíl od dramatického kabuki mnohem niternější.“<sup>76</sup>

K hlavní kolizi hry, momentu, kdy přijde královi vstříc na břeh jeho syn, říká: „Je tu moment iracionality, něčeho nečekaného. Co vlastně mění životy lidí? Je to náhoda, osud, nebo vůle boha? Člověk nedělá nic, ale přesto se něco stane a on to musí řešit. Idomeneo musí

---

<sup>74</sup> HAVLÍKOVÁ, H. Hlavní je objevit sebe sama. *Lidové noviny*. 4. 5. 2010.

<sup>75</sup> ŠTÍPKOVÁ, M. Yoshi Oida, režisér opery Idomeneo - "Zabývám se divadlem, abych se dozvěděl více o životě." *Národní divadlo*. 2010, č. 8., str. 6.

<sup>76</sup> HAVLÍKOVÁ, H. Hlavní je objevit sebe sama. *Lidové noviny*. 4. 5. 2010.

zabít syna, protože jinak by zničil spoustu dalších lidí. Čelí obrovské energii, která přichází odkudsi zvečnící, nicméně ve chvíli, kdy tuto energii přijme, naučí se žít.“<sup>77</sup>

Na co se zaměřil a v čem shledává aktuálnost pro dnešní publikum? „Myšlenka stavět potřeby společnosti nad potřeby jedincovy je mnoha lidem moderního věku cizí. Soustředíme se především na svůj vlastní morální smysl a zapomínáme na své povinnosti vůči společnosti. Pro moderní publikum je zajímavé zkoumat motivaci ve světle těchto klasických příběhů a obtíže, kterým postavy čelí.“<sup>78</sup>

Režisér vyzdvihl v příběhu několik rovin. Upřednostňování osobních zájmů nad společenské, královo obohacení tragickými událostmi, díky nimž se „naučí žít“, a pohled na „šťastný“ závěr opery z úhlu těch postav, pro něž se jeví jako tragický. I když Idamante nebyl obětován, jako v původních verzích příběhu, režisér ustoupil od závěrečného šťastného sborového výstupu a nechal vyznít árii nešťastné Elektry. Smířlivý konec tak obrátil více tragicky zřejmě proto, aby zdůraznil, že každý šťastný konec s sebou nese zároveň smutek těch, kteří nepatřili k vyvoleným.

### 3.2.5 Scénografie

Yoshi Oida se snažil rozehrát psychologii postav na jednoduchém až holém jevišti Toma Schenka s bohatě barevně proměnlivými světelnými efekty Lutze Deppa<sup>79</sup>, které na podlahu jeviště, plátno v pozadí, zrcadlo zavěšené uprostřed pódia i na samotné protagonisty, vrhaly nejen barvy ale i odlišné struktury, a velmi tak napomáhaly proměně scéně. V přírodních barvách i materiálech laděná scéna měla za cíl podpořit a zvýraznit vnitřní

---

<sup>77</sup> DRÁPALOVÁ, V. Evropská opera mi dělá radost, říká režisér Oida: Významný japonský divadelník připravil ve Stavovském divadle Mozartovu operu *Idomeneo*, která na první české scéně nezazněla osmdesát let. *Mladá fronta Dnes*, roč. 21, č. 105, s. 7.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Lutz Deppe pracoval jako fotograf, od roku 1995 se věnuje světelnému designu. Spolu se Susanne Linke realizoval její taneční film *Markské krajiny* (*Märkische Landschaften*). Dále asistoval Jeanu Kalmanovi při inscenaci opery *Lenz* Wolfganga Rihma v Opéra National de Lyon. Spolupracuje s mnoha tanečními soubory, současnými skladateli a dalšími umělci, k nimž patří Bernhard Baumgarten, Carola Baukholtz, Philippe Blanchard, Robert Wilson, Yoshi Oida aj. Za inscenaci *The Maids* v režii Yoshi Oidy obdržel v Londýně cenu Time Out Award 2003. Od roku 2004 je pedagogem na Hochschule für Kunst und Gestaltung ve švýcarském Curychu.

konflikty postav.<sup>80</sup> Scénografie byla velmi dobře promyšlená, jednotlivé barvy k sobě ladily či naopak vytvářely zajímavé kontrasty. Něžné kostýmy z neobvyklých látek v přírodních nekřiklavých barvách, kromě rudých šatů Elektry, byly stylově nevyhraněné. Chór byl oděn v hnědém oděvu, ušitým z batikovaných kusů látek. Vysoce postaveným postavám, Idomeneovi, Idamantovi, Arbacovi a Elektře, náležely honosné pláště kombinující jak evropskou tradici „královského“ odívání, tak i prvky japonských oděvů (střihem rukávů, zdobením a tvarem). Promítání záběrů moře na promítací plátno (se zrcadlem z druhé strany), od pomněnkově modré a klidné hladiny, přes rozbouřené žluté vlny až po tragické tmavomodré, velmi připomínalo stejný prvek použitý už ve *Smrti v Benátkách*. Stejně jako v první Oidově pražské režii, i zde zrcadlo s promítacím plátnem vytvářelo velmi zajímavé obrazy kontrastující s pozadím. To bylo v *Idomeneovi* nasvíceno vždy tak, aby tvořilo dominantu scény. Opona v pozadí byla dekorovaná technikou připomínající akvarelou malbu. Díky světelnému designu se velmi snadno proměňovala od světlých modrofialových odstínů až po syté modrozelené až černé. V několika momentech opery její malovaný vzor úplně zanikl nasvícením výrazné černozeleňé jakoby „batikované“ struktury, připomínající odraz vodní hladiny.

Scéna *Idomenea* byla „holá“, nevyskytovaly se na ní téměř žádné rekvizity. Od začátku opery až po její závěr byl uprostřed scény umístěn multifunkční „lodní kufr“ se sekerou. Kromě toho, že do něj byla několikrát zatnutá sekera, byl použit jako stůl pro pohoštění (které přinesla Iliá Idomeneovi), jako stolička (Idomeneovi při jeho mnoha váháních, a jedné z dívek, která přinesla zrcadlo a stoličku Elektře, aby se učesala a oblékla před vyplutím) a jako malé pódium (pro Idomenea ve druhém dějství, když promlouvá ke svému lidu ve vrcholících přípravách odplutí Idamanta a Elektry). Mezi další rekvizity patřily dvě prkenné lavice objevující se až ve třetím dějství. I když svým prkenným provedením a tvarem mohly odkazovat k molu a mostům scénografie *Smrti v Benátkách*, během třetího dějství vedle sebe překvapivě vytvořily čtvercové „pódium“ určené oběma hlavním obřadům – přípravě oběti a svatbě.

Dále herci používali dlouhé dřevěné hole, palmové listy, provazy a „rituální mísy“. Dřevěnými tyčemi herci vytvářeli různé „obrazy“. Od věžeňské celi pro Ilii, přes rozbouřené moře až po výjevy daleko abstraktnější, například během árie Elektry v prvním dějství. Při

---

<sup>80</sup> HAVLÍKOVÁ, H. Hlavní je objevit sebe sama. *Lidové noviny*. 4. 5. 2010.

této árii, v níž podezívá Idamanta, že miluje Ilii, tvořili herci z holí různé formace symbolizující nesnáze, které Elektra bude muset překonat. Herci pohybovali holemi od shora dolů a Elektra touto „cestou s překážkami“ procházela. Při některých sborových výstupech, zvláště v prvním dějství, herci s tyčemi v pozadí rozehrávali různé „hry“, jež neměly s operou nic společného a zřejmě ani nic nesymbolizovaly.

„[...] Bezejmenné postavy s palmovými snítkami či kopími, sekundující v tomto symbolickém prostoru protagonistům, působí jako nadbytečná vnějšíková ambaláž. Pouze totiž dotvářejí jakýsi stylizovaný rámec, do kterého pramálo zapadají sami protagonisté [...]. Z vnitřních citových bouří postav i z jejich vzájemných dramatických střetů tak, bohužel, zůstalo mnohé skryto. A i ona projekce rozbouřeného moře působila v tomto kontextu najednou popisně.“<sup>81</sup>

Palmové listy sloužily k vytvoření háje. Šest herců se rozmístilo po scéně s palmovými listy nad hlavou. Jejich „proměna“ ale působila velmi komicky. Zřejmě ve snaze dotvoření reálného dojmu, se zpěvačky těchto „palem“ dotýkaly, což výslednému dojmu ještě více uškodilo. Illie dokonce během své árie v palmovém háji z jedné palmy utrhne list, který používá k rituálu na ochranu Idamanta.

Provazy byly použity účelově ke svázání otroků (sboristů) v prvním dějství, a symbolicky několikrát během inscenace. Poprvé při připravovaném odjezdu Elektry a Idamanta, kdy jsou lana natažena na okraji jeviště přes celou délku scény, a herci s jejich konci vlní. Tato volba připomínala v prvních chvílích více boxovací ring a jeho vymezení než mořskou hladinu. Podruhé se s provazy v náručí objeví král Idomeneo v závěru druhého dějství, při svém projevu k lidu před vyplutím lodi. Naposledy se objeví při svatbě Illie a Idamanta. Několik herců, zřejmě na znamení štěstí, rozkmitalo provazy a stoupali s nimi od země až nad hlavy páru.

„Rituální mísy“, jak jsem si poslední soubor rekvizit nazvala, čítal čtyři mísy na stojanech. Mísy byly vytvořeny z hnědého lehkého materiálu, možná že ze dřeva. Zřejmě proto, aby byly pro diváky dobře viditelné, byly posazeny na čtyřech dlouhých nohách. Nemohu si odpouštět přirovnání k „barovým židlím“, kterým se konstrukce nohou stojanu velmi podobaly. Tyto mísy se objevily v posledním třetím dějství při obětním rituálu. Přináší

---

<sup>81</sup> JANÁČKOVÁ, O. Mozartův Idomeneo. *Harmonie*, roč. 2010, č. 6.

je Arbace a vkládá do nich blíže neurčený obsah. Při obřadu pak z jedné mísy stoupal dým, v druhé rozžehl jeden z herců oheň a ve dvou dalších byl jakýsi sypký obsah. Ten se odhalil v poslední árii opery, árii zoufalé Elektry, která zhrzená dvě z „mís“ shodila. Proč ovšem nezničila i zbylé dvě, zůstalo otázkou.

Velmi originálně vyřešili inscenátoři loď. Tři herci si mezi sebou natáhli bílou látku, dva ji drželi na koncích a třetí herec uprostřed si její okraj přehodil přes hlavu. Herci na stranách se hýbali střídavě tak, že „loď“ rozkolébali, jako by se houpala na vlnách. Při bouři seslané hněvem bohů herci roztáhli a rozvířili celou látku v pozadí scény, a vytvořili tak velmi čitelný a esteticky velmi pěkně řešený obraz bouře v přístavu.

Projekce rozbouřeného moře na svisle zavěšenou čtvercovou plochu promítacího plátna z jedné strany a zrcadla ze druhé umocňovala popisnost inscenace. Ve chvílích, kdy se v libretu objeví slovo moře, se na promítacím plátně ihned zobrazilo.

*„Oidova režie [...] připomíná výprodej prostředků ze Smrti v Benátkách s tím rozdílem, že to, co se tam jevílo jako naprosto organické, zde působí pouze mechanicky (převzatý princip využívání dřevěných holí či projekce moře na zrcadlový panel) [...].“*<sup>82</sup>

Minimalismus scény by nebyl na škodu, pokud by se rekvizity používaly s invencí a herci by vdechli jednotlivým scénám „život“. Vzhledem k jasnosti funkce každé rekvizity byl divák připraven o „podívanou“, která se tak odehrávala jen zásluhou světelných efektů a nápaditých kostýmů Eleny Mannini<sup>83</sup>. Pokud by takto stylově sladěná a ve své podstatě jednoduchá scéna pomohla hereckým výkonům a psychologii postav, nedalo by se jí nic vytknout. Problémem *Idomena* ve Stavovském divadle bylo právě chybějící napětí a herecké provedení.

---

<sup>82</sup> HRDINOVÁ, R. *Idomena zachraňují pěvci. Právo*. 11. 5. 2010.

<sup>83</sup> Elena Mannini pracuje především jako kostýmní výtvarnice a současně vyučuje v Itálii na Istituto d'Arte di Firenze, Accademia di Belle Arti di Firenze a na Accademia Silvio D'Amico di Roma. Jako výtvarnice spolupracovala na více než dvou stech inscenacích, jak filmových, tak operních, baletních, činoherních i televizních. V roce 1975 začala její dlouholetá spolupráce s Frankem Enriquezem, režisérem Teatro di Roma. S Ingmarem Bergmanem spolupracovala na Aischylově *Oresteie* v monackém Residenz Theater. Dalším jejím pracovním partnerem je režisér Armand Delcampe, se kterým inscenovala např. Čechovova *Racka* a Schnitzlerův *Návrat Casanovy* (v obou případech scénografii vytvořil Josef Svoboda). Pravidelně spolupracuje také s baletním souborem Opera di Roma. Z filmů, na kterých spolupracovala, zmiňme *Profondo rosso*, *Yuppi du* a *Un viaggio chiamato amore*, za který získala nominaci na cenu Davida di Donatella („italský Oscar“). Spolu s manželem Dall'Ortem, bratrem a synem založili divadelní společnost.

### 3.3 Společné a rozdílné prvky režie v obou inscenacích

Obě inscenace spojují Oidovy režijní principy, jež jsem popsala výše: užití malého množství rekvizit, vytváření metaforických obrazů a výtvarná stylizace. Pro toho, kdo zhlédl *Smrt v Benátkách*, byl Oidův rukopis v *Idomeneovi* velmi zřetelný.

V obou operách se objevilo zrcadlo s promítacím plátnem. Zatímco ve *Smrti v Benátkách* organicky zapadalo do celé scénografie, zprostředkovávalo konkrétní a převážně abstraktní odrazy, podporovalo divákovu představivost a celkový estetický zážitek, v *Idomeneovi* bylo užito jako dominanta scény, která představivost spíše potlačovala. Režisér mechanicky převedl principy, jež fungovaly ve „snové“ opeře Benjamina Brittena, jež zvolenému režijnímu konceptu významově velmi dobře odpovídala. Mozartův *Idomeneo* ale vyžadoval přístup, který by zdůraznil a nechal vyniknout velmi živou Mozartovu hudbu a s ní i osudy hlavních postav.

V obou inscenacích byly použity dřevěné tyče. Ve *Smrti v Benátkách* s nimi velmi originálně a symbolicky tanečníci a herci „zabírali“ vodou, nebo vytvářeli boky gondoly. Jejich práce s tyčemi byla náznaková, velmi propracovaná a soustředěná. V *Idomeneovi* se užívání tyčí výrazně rozšířilo. Zastupovaly nejen konkrétní předměty (např. vězeňskou celu nebo mořskou hladinu), ale mnohokrát byly využity bez symbolického smyslu. Do těchto příkladů může patřit například přehazování tyčí „z ruky do ruky“, jejich zdvihání do „kuželu“ a následné sklápění a jiné formace prováděné herci, jež ději ani scénografii nijak nepomohly. Scéna nemohla působit jednotným dojmem, když v popředí zpíval sbor a vzadu si herci „hráli“ s tyčemi.

„Jak je [...] možné, že Oidova nová inscenace Mozartova *Idomeneo* ve Stavovském divadle působí nudně? Důvodem může být dílo samo [...]. Působivě nasvícená scéna Toma Schenka, evokující kamenité pobřeží, s níž jsou sladěné i kostýmy, by se dala zaplnit invenčnějšími obrazy než skupinovými „formacemi“ s dřevěnými tyčemi nebo palmovými listy a někdy až bezdradně vyhlížejícími hereckými akcemi na hraná klišé. Dramaturgické úpravy výsledku také nepomohly. Přesunutí árie Elektry na závěr nerelativizuje „happy end“ víc než v obvyklém sledu scén. [...] Od celé produkce se [...] čekalo více.“<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> DRÁPALOVÁ, V. Glosa: opera, *Mladá fronta Dnes*, 13. 5. 2010.

V *Idomeneovi* se vůbec neobjevili tanečníci, jež vytvoření vysoce stylizované a estetické *Smrti v Benátkách* velmi pomohli. V Mozartově opeře nebyl tanec zastoupen ani náznakem, zpěváci, herci i sboristé se pohybovali pouze chůzí. *Idomeneo* byl absencí tance velmi ochuzen, možná by pomohl vyjádřit to, co se hercům nepodařilo.

Sbor v *Idomeneovi* byl většinou rozmístěn ve formacích (v řadách, ve skupinách po stranách scény atd.), které se s jednotlivými áriemi většinou měnily. Během zpěvu stáli sboristé většinou bez hnutí, čely do publika. Nehráli, jen stáli a zpívali. Velmi často byli nasvíceni tmavým světlem, jako by neměli být při svých výstupech ani vidět. Světlo se v těchto chvílích zaměřovalo na herce s tyčemi, jejichž akce pro děj opery neměly žádný význam. Stejně jako herci, o kterých bude řečeno později, ani sboristé mezi sebou nehráli a nekomunikovali. Jejich výstupy často vypadaly jako na koncertním vystoupení – nástup (do určité formace), odzpívání árie a odchod. Ve *Smrti v Benátkách* sboristé zaujali rozehráním epizodních postav a propracovaným herectvím. Sbor tvořil samostatný „článek“ inscenace, svět, do kterého měl možnost divák nahlédnout a který měl sám o sobě estetickou kvalitu. To o vedení sboristů v *Idomeneovi* neplatí. K jednoduše sboru zde „nahrával“ i batikovaný kostým, jenž měli všichni stejný. Libreto *Smrti v Benátkách* k propracování jednotlivých sboristů přímo vybízí, což se o druhé opeře říci nedá. To ovšem neznamená, že by se v ní nedal sbor rozehrát.

*„Kouzlo, které ze Smrti v Benátkách ve Státní opeře učinilo inscenaci roku, se tentokrát nedostavilo. Hlavně proto, že Oida nenalezl způsob, jak do čisté, sevřené a formalizované scénografie umístit postavy, které [...] oslabil motivací.“<sup>85</sup>*

Domnívám se, že hlavním problémem *Idomenea* bylo herecké vedení. Opera byla inscenována, jako by se jednalo o koncertní provedení. Až na občasné gesto a drobnou hru s rekvizitami, stáli zpěváci uprostřed jeviště a téměř nepřetržitě sledovali dirigenta. Operní herectví je od činoherního rozdílné právě obtížností zpívat těžké party a zároveň být v pohybu, což je často velmi náročné na dech i na zvládnutí pěvecké techniky. Výkony, které pěvci *Idomenea* předvedli, byly o tuto náročnost ochuzeny. Dalo by se říci, že „role“ byly rozděleny tak, že sboristé a herci s tyčemi vytvářeli prostředí, a zpěváci se mohli koncentrovat

---

<sup>85</sup>HAVLÍKOVÁ, H. Rozpačitý Idomeneův návrat: Národní divadlo rozšířilo mozartovský repertoár o méně uváděnou operu z let 1780-81. *Lidové noviny*. 15. 5. 2010.

pouze na zpěv. Proč byla inscenace koncipována tímto způsobem mi objasnila až Martina Janková, představitelka Illie, ve svém rozhovoru pro Radiožurnál. „Bylo mi hrozně líto, že [...] scéna Stavovského divadla nedovoluje, abychom rozehráli celou scénu. [...]. Myslím tím akusticky. Stavovské divadlo trpí tím fenoménem, že pokud se pohnete dál od dirigenta, tak jde zvuk nahoru do vysokých tahů a nikoli do publika. On, aby nám pomohl, tak musel celou šířku a délku scény zhustit na prostor mezi portálem a celý ten příběh tak zploštět, což mi bylo velmi líto, protože si myslím, že právě on by dokázal prostor krásně rozehrát. [...] Myslím si, Yoshi tomu velmi rozumí [...] a udělal pro nás to nejlepší!“<sup>86</sup> I kdyby tyto nepříznivé podmínky jeviště Stavovského divadla byly pravdivé, což nemohu dosvědčit ani vyvrátit, zpěváci mohli rozehrát své role i na omezeném prostoru. Právě jeho zhuštění jim mohlo dopomoci k většímu kontaktu a tím i k vytvoření jednotlivých postav. Mezi zpěváky ale téměř nedocházelo ke kontaktu, až na pár letmých dotyků ruky a občasná objetí, a i oční kontakt byl velmi sporý. Tím vznikaly velmi nelogické situace. Když ve druhém dějství Illie zpívala svou árii králi Idomeneovi, nacházela se většinu árie před ním. On seděl na trůně za ní. Výstup vypadal, jako by Illie nezpívala králi ale dirigentovi nebo divákům. Stejná „oddělenost“ postav se objevila na začátku třetího dějství, kdy se Idamante snaží zjistit, proč jej otec vyhání, a co vyvolalo hněv bohů. Na scéně se sejdou Idamante, Idomeneo, Illie, Elektra i Arbace. Zpěváci nejprve stáli nebo seděli na lavicích. Každý sám, bez hereckého projevu. Poté si při zpěvu začali vyměňovat místa. Tato scéna nepůsobila vypjatým dojmem, v němž se Idamante dozví otcův neprozřetelný slib, ale spíš jako „hra“ na výměnu míst. Tento výstup má přitom velké předpoklady k hereckému ztvárnění. Veškeré herecké snahy také bohužel ustoupily neustálému sledování dirigenta. Ve *Smrti v Benátkách* jakoby dirigent ani neexistoval.

Zpěváci v *Idomeneovi* zpívali odděleně od ostatních pěvců, ale i od sboru a herců. Inscenace pak těžko mohla splňovat Oidovu radu: „Pokud chceme, aby byli diváci spokojeni jak lidsky tak intelektuálně, musí si herci umět užít kontakt a spolupráci se svými kolegy na scéně. Inscenace musí obsahovat dvě roviny hry: psychologickou propracovanost a radost herců. [...]“<sup>87</sup> U zpěváků se objevil ještě jeden charakteristický rys. Zatímco z jejich hlasu

---

<sup>86</sup> Rozhovor Václava Žmolíka s Martinou Jankovou pro Radiožurnál. *Host*, Český rozhlas 1, Radiožurnál. 5. 6. 2010. [online]. [cit. 24. 7. 2011]. URL<[http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/host/\\_zprava/742523](http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/host/_zprava/742523)>

<sup>87</sup> OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Op. cit., s. 108.



byly cítit emoce a obavy, z jejich hereckého projevu nebyly patrné. Elektra přihlížející blížícímu se obětování Idamanta stála klidně po levé straně scény. Reagovala, až když „přišla řada“ na její výstup. Do té doby z ní nevyzařoval strach, obavy ani znepokojení, když náhle za Idamanta nabídla svůj život Illie. To samé platilo o herectví všech hlavních postav. Otec i syn se nechovali, jako by prožívali poslední minuty společného času. *Smrt v Benátkách* vytvořila dojem celistvého divadelního tvaru, který na diváky působil mnoha prostředky, mimo jiné také zpěvem. „[...] uměleckou událostí desetiletí. Zásahu na tom má nejen citlivá, neobyčejně hudební režie Yoshiho Oidy, ale i vyrovnané hudební nastudování Hilaryho Griffithse, jemuž vévodí fenomenální výkon dvou anglických pěvců v hlavních rolích [...], stejně tak lze pochválit všechny sborové představitele za trefné miniportréty epizodních postav.“<sup>88</sup> „Oke [...] naplňuje ideál krásy, o němž tolik přemýšlí hlavní hrdina.“<sup>89</sup> „[...] Opera 2009 – Cena poroty kritiků za nejlepší inscenaci a cena poroty emeritních sólistů Národního divadla pro Alana Oka za mimořádnou interpretaci role Aschenbacha. [...]“<sup>90</sup> Inscenace *Idomeneia* připomínala koncertní vystoupení v kostýmech na dekorované scéně.

Rituální symbolika se v *Idomeneovi* objevila při árii Illie ve druhém dějství, v níž si přeje, aby byl Idamante chráněný. Vytvořila kolem sebe ochranný kruh z písku a položila kameny na čtyři světové strany. Prvky rituálu se objevily také při přípravách obětního aktu v podobě svíček, loučí, čtyř „rituálních mís“ a jednoho opakujícího se gesta sboristů, které se vracelo v pomalé smyčce. Rituální symboliky bylo v *Idomeneovi* použito na místech, která k tomu přímo vybízela, žádné další zapracování rituálu do opery režisér neprovedl. *Smrt v Benátkách* začínala setmělou scénou s drobným obřadem Aschenbacha a dvou herců v černých oděvech. Ti se pohybovali pomalu, obřadně, a na scénu umístili neurčitý svítící předmět přikrytý černou látkou. Po chvíli soustředění inscenace začala. Během opery, v závěru druhého dějství, byl výstup sboristů loučemi. Zpívali a točili s loučemi a vytvářeli tak na setmělé scéně krásné obrazy. V závěru inscenace, poté, co Aschenbach zemřel, k jeho zborcenému sedícímu tělu, otočenému zády k publiku, přišla postava s kloboukem a dlouhým pláštěm. Díky stínu, který klobouk vrhal, nebyl vidět obličej a černé kožené rukavice zakrývaly ruce. Postava tak vypadala jako „smrt“, jež si přišla pro mrtvého. Až po chvíli si

<sup>88</sup> ŽÁČEK, I. Praha. *Hudební rozhledy*. 2009, č. 4.

<sup>89</sup> FISCHER, P. Erotická krása melancholie, *Hospodářské noviny*. 2. 3. 2009.

<sup>90</sup> LEŠKA, R. Zpráva o stavu operního divadla – Opera 2009. *Divadelní noviny*, roč. 18, č. 8., s. 7.

herec (Peter Sevidge) sundal klobouk a publikum poznalo skladatelovo „alter-ego“. U mrtvého krátce postál, a pak pomalým krokem odešel do tmy, jež se prostírala po celé scéně.

Na obou scénách se nacházely planoucí svíce i voda. Oida je užívá s oblibou pro jejich pohyblivost a „živost“ i mnohovýznamovost. Připomínají mu lidi, s tím rozdílem že nemluví a neprotestují. „Všechny mé inscenace oper obsahují vodu a oheň. Mám to rád. Ale musí to být skutečná voda a skutečný oheň, naturalistický, pak se cítím dobře. Samozřejmě voda i oheň mají spoustu významů, které odmítám konkretizovat. Ale myslím, že voda a oheň působí velmi dobře i na diváky.“<sup>91</sup>

*Idomeneo* se od provedení *Smrti v Benátkách* lišil především nesouhrou jednotlivých složek inscenace, choreografickými problémy herců i pěvců a nevýrazným herectvím, jež nemohlo tragický příběh zprostředkovat. Dalším problémem inscenace byla popisnost. Sekera symbolizující blížící se trest byla na scéně po celou dobu inscenace, Elektra na důkaz toho, jak Illii nenávidí, roztrhne její šál, Idomeneo si pohrává se sekerou, kdykoli váhá, jak se zachovat, aby se zavděčil bohům a nemusel obětovat syna, apod. Za velmi nešťastně vymyšlený považují první výstup krále Idomenea, v němž vypráví o bouři a svém slibu. Zatímco zpívá, jeho muži, řadoví sboristé nijak vizuelně neodlišení od zbytku sboru, odhrnou ze středu jeviště černou látku. Pod ní se objeví rozpraskaná pevnina, na kterou si, náhle unaveni a zmoženi (nejspíš bouří, o které Idomeneo zpívá), lehnou a nehnutě leží. V závěru Idomeneovy árie se zvednou a látku shrnou na obě strany jeviště úplně, aby bylo jasné, že král je i s posádkou v pořádku na pevnině. Proti *Smrti v Benátkách*, v níž si většinu informací divák vytvářel divák sám díky své představivosti, tak stojí paradoxně popisná režie *Idomenea*.

Důkazem toho, že se *Smrt v Benátkách* nevyznačovala velkou popisností je například způsob zobrazování plavby na gondole. Při jejím prvním znázornění její obraz vytvořil veslující Starý gondoliér a dva černě odění herci, kteří držetím dvou černých tyčí naznačovali její boky. Aschenbach seděl mezi nimi na židli. V každé další scéně, v níž se objevila plavba na gondole, už „stačil“ pouze gondoliér s pádlem a židle pro cestujícího. Již bylo jasné, že se jedná o gondolu bez toho, aby byly naznačovány její obrysy.

---

<sup>91</sup> HERMAN, J.- HRDINOVÁ, R. Lepší je zavřít oči a nevidět, kdo vlastně jsme: rozhovor s Yoshi Oidou, *Divadelní noviny*, roč. 18, č. 7, s. 12.

I když se režisér snažil vyzdvihnout téma jedince a společnosti či Idomeneův přerod díky tragickým událostem, tyto snahy nebyly patrné. „Režisér přitom patrně chtěl [...] lidské střety a bolesti naopak emotivně vyhrotit [...] Jenže to by musel téma celý večer rozehrávat, nestačí jen na konci přesunout árii rozezlené a zklamané Elektry za původně závěrečný radostný sbor!“<sup>92</sup> Stejně tak Idomeneo neprožíval závěr opery viditelně tragicky. Jeho syn zůstal naživu a on sám sice přišel o trůn, ale ve prospěch svého syna. Pomalá gesta, jimiž si po boku zoufalé Elektry v její poslední árii sundával královský plášť i korunu, byly prvními projevy jeho zklamání. Oproti tomu Aschenbachova váhání, osobní prohry a zvraty byly zahrány do nejmenších detailů pohledy, mimikou, drobnými gesty a celým tělem. Spisovatelovo „nalomení“ překvapivým citem se během inscenace projevovalo i v jeho sedu, s páteří zborcenou na pravou stranu a nataženou levou nohou. V tomto sedu také v závěru inscenace zemřel.

„Důležité je hledat to společné, komunikovat o různých cestách a vyjádřit se co možná jednoduše. Proto se snažím postupovat velmi jednoduše, možná jako dítě, nikoli intelektuálně. Příběh Aschenbacha můžete chápat velmi filozoficky, komplikovaně, ale také jen jako příběh stárnoucího muže, a to já upřednostňuji. Být co nejjednodušší.“<sup>93</sup>

Co se může zdát paradoxně společným bodem obou děl je konec, režisérem vyložený jako šťastný i tragický zároveň. Ve *Smrti v Benátkách* umírá Aschenbach v lásce a dosáhne tak vykoupení, jehož nemohl dosáhnout za svého života. Na jeho smrt můžeme pohlížet jako na tragickou událost během jeho pobytu v Benátkách, nebo jako na smrt, kterou si zvolil tím, že z cholerou zamořeného města neodjel, aby mohl prožívat svou lásku. U *Idomenea* je rozporuplnost konce patrná díky Oidově přesunutí Elektřiny árie až na samotný konec, bez této úpravy by se o šťastném i tragickém konci zároveň nedalo hovořit. Pokud bychom konec posuzovali z pohledu Idamanta, Illie či poddaných, jejich příběh skončil šťastným koncem, pro zdrcenou Elektru a Idamantova otce Idomenea ale opera pozitivně nekončí. Oba musí opustit svá postavení i své naděje, i když v případě Idomenea se ta nejdůležitější z nadějí – aby nemusel obětovat svého syna pro svůj nerozvážený slib – naplnila. U *Smrti v Benátkách* se nabízelo velmi jednoduché řešení prezentovat spisovatele jako homosexuála. Ale právě díky

---

<sup>92</sup> JANÁČKOVÁ, O. Mozartův Idomeneo. *Harmonie*. 2010, č. 6.

<sup>93</sup> HERMAN, J. - HRDINOVÁ, R. Lepší je zavřít oči a nevidět, kdo vlastně jsme: rozhovor s Yoshi Oidou. *Divadelní noviny*, roč. 18, č. 7, s. 12.

tomu, že se tomuto jednoznačnému výkladu režisér vyhnul, docílil bohatosti a nejednoznačnosti vyznění opery, což možná pomohlo jejímu velkému úspěchu.

Myslím, že negativní ohlasy na *Idomenea* jsou také odrazem složitosti a neaktuálnosti opery pro dnešní publikum. Naproti tomu byla opera o vnitřním konfliktu stárnoucího spisovatele, jeho tvůrčí i osobní krizi zřejmě o mnoho srozumitelnější a aktuálnější. Filozofické otázky o kráse, životě, lásce a smyslu života, jež si Gustav von Aschenbach pokládá, byly platné v roce 1912 stejně jako dnes. Je nutné dodat, že *Idomeneo* se, narozdíl od jiných Mozartových oper, které se i po dvě stě letech těší velké oblibě, téměř neuvádí. Géniova prvotina bez dějových zvrátů, typických pro Mozartovu pozdější tvorbu, je současnými diváky přijímaná s rozpaky. Její hudba je ale nádherná, a proto stojí za to operu inscenovat a hledat takové režijní postupy, aby ztvárnění příběhu pomohly.

#### 4. Závěr

Při psaní své bakalářské práce jsem se setkala se skutečností, že kromě recenzí na dvě Oidovy pražské režie a článků psaných studenty DAMU v jednom z čísel časopisu *Hybris*, neexistují česky psané prameny pojednávající o této osobnosti. Žádná z jeho knih nebyla přeložena do češtiny, a pokud je mi známo, tak se jeho práci nevěnovala ani žádná studentská práce. I kdyby existovaly, zřejmě by se nezaměřovaly na tvorbu režijní, ale spíše hereckou, která je z pohledu teatrologů většinou upřednostňována vzhledem k Oidově dlouholeté herecké spolupráci s Peterem Brookem.

Doufala jsem, že budu moci do své práce zařadit i ohlasy na jeho operní režie ze zahraničního odborného tisku. I přes usilovné oslovování divadel a archivů<sup>94</sup> se mi nepodařilo sehnat dostatečný počet materiálů, který by posloužil k získání komplexního pohledu na Oidovu režijní tvorbu v zahraničí. Z tohoto důvodu jsem byla nucena zaměřit se pouze na ohlasy českých recenzentů, pro které byla především *Smrt v Benátkách* událostí roku, ne-li desetiletí.

Oidův režijní styl byl v případě Brittenovy opery důkazem, že v jednoduchosti je opravdu krása a že krása je také tématem, které diváky zajímá. Velmi příznačně byla k opeře zabývající krásou vytvořena stylově jednotná scénografie, která dala vyniknout vynikajícím pěveckým i hereckým výkonům a nádherné Brittenově hudbě. Opera si získala publikum, pochvaly kritiků i ceny. *Idomeneo* je ukázkou toho, že je třeba ke každé inscenaci hledat jiný, originální, režijní přístup. Přílišné zjednodušení a zploštění hereckých akcí může vést k nezajímavému diváckému zážitku, který nezprostředkuje tragický příběh. I když se inscenační postupy obou oper v mnoha bodech shodovaly, *Idomeneo* se ocitl na opačné straně pomyslného žebříčku hodnocení.

---

<sup>94</sup> Ve Francii a v Kanadě, protože většina inscenací měla premiéru ve Francii a poté reprízy v dalších zemích (Například: ARTA, Le CEAC – Centre d'Étude des Arts Contemporains, Catalogue SUDOC, Asia-Europe Foundation, IFTR International federation for theatre research, Bibliothèque nationale de France, Université Paris 8, Université Paris 3, Université Lille 3, Japan Society (New York), Répertoire des Arts du Spectacle, Centre national du théâtre, Guide des Ressources Documentaires en Provence-Alpes-Côte d'Azur, HAL, CRC -Performance and Culture, IRCAM Centre Pompidou, Université Stendhal-Grenoble 3, Fonds de théâtre contemporain, Archive du spectacle vivant (2000-2007) de la Médiathèque de Vaise, Troisième bureau Théâtre contemporain, Les spectacle de théâtre contemporain en France et à l'étranger, Mémoire et actualité en Rhône-Alpes, TEL – Serveur de thèses multidisciplinaire, Théâtre des Bouffes du Nord, Canadian opera company (Toronto), Opéra de Rouen)

## Literatura:

ARNOLD, Paul. *Le Théâtre japonais d'aujourd'hui*, La Renaissance du livre. Belgique, 1974. D-1974-0115-17.

BARBA, Eugenio. *L'énergie qui danse, l'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. Eliane Deschamps - Pria. Lectoure: Bouffonneries Contraste, 1995. 271 s.

BRITTEN, B. *Mort à Venise*. Libreto vydané k inscenaci Mort à Venise, Vydala Opéra national de Lyon: 2008. 193 s. [online]. [cit. 24. 7. 2011].  
URL: <[http://www.opera-lyon.com/uploads/tx\\_eopera/Texte\\_de\\_Mort\\_a\\_Venise.pdf](http://www.opera-lyon.com/uploads/tx_eopera/Texte_de_Mort_a_Venise.pdf)>. ISBN 978-2-849560-42-6

HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*, Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947.

HOSTOMSKÁ, A. *Opera, průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. 824 s.

KALVODOVÁ, H. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. 318 s.  
ISBN 978-80-200-1019-3

KALVODOVÁ, H. *Divadelne kultury východu*. Bratislava: 1987, 429 s.

KALVODOVÁ, H. *Vítr v piniích*. Praha : Odeon, 1975. 333 s.

JANOŠTIÁKOVÁ, Z. *Homosexualita v japonskej spoločnosti*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, japanistika, 2011. [online]. [cit. 21.6. 2011].  
URL:<[http://is.muni.cz/th/321398/ff\\_b/BAKALARSKA\\_PRACA\\_Homosexualita\\_v\\_japonskej\\_spolocnosti\\_IS.pdf](http://is.muni.cz/th/321398/ff_b/BAKALARSKA_PRACA_Homosexualita_v_japonskej_spolocnosti_IS.pdf)>

MOTOKIJO. Z. *La tradition secrète du Nô*, Trad. René Sieffert. Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1960, 378 s.

OIDA, Y. *L'acteur flottant*. Trad. Martine Million. Paris: Actes Sud, 1992. 220 s.  
ISBN 2868698611

OIDA, Y. *L'acteur invisible*. Trad. Isabelle Fanchon. Arles: Actes Sud, 1998. 180 s.  
ISBN 274277890X

OIDA, Y. *L'acteur rusé*. Trad. Valérie Latour-Burney. Actes Sud, 2008. 140 s.  
ISBN 274277713X

## Použité prameny:

DRÁPALOVÁ, V. Evropská opera mi dělá radost, říká režisér Oida: Významný japonský divadelník připravil ve Stavovském divadle Mozartovu operu *Idomeneo*, která na první české scéně nezazněla osmdesát let. *Mladá fronta Dnes*, roč. 21, č. 105, s. 7.

DRÁPALOVÁ, V. Glosa: opera, *Mladá fronta Dnes*, 13. 5. 2010.

*Death in Venice*. Statsooper opera, Hamburg, 2009. Simone Young, [online]. [cit. 21. 7. 2011]. URL:<<http://www.youtube.com/watch?v=h8vRc49Vw1E&feature=related>>

*Death in Venice*. Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Barcelona, sezóna 2007-2008, režie Willy Decker. [online]. [cit. 21. 7. 2011]. URL:<<http://www.youtube.com/watch?v=kNAYCyz5zSI&feature=related>>

FISCHER, P. Erotická krása melancholie, *Hospodářské noviny*. 2. 3. 2009.

HAVLÍKOVÁ, H. Cudně strhující Brettenův Coming-out. *Lidové noviny*. 3. 3. 2009.

HAVLÍKOVÁ, H. Hlavní je objevit sebe sama. *Lidové noviny*. 4. 5. 2010.

HAVLÍKOVÁ, H. Neuznávám režijní svévole: Říká Alan Oke, představitel hlavní role v opeře Benjamin Brittena *Smrt v Benátkách*. *Lidové noviny*. 25. 2. 2009. s. 19.

HAVLÍKOVÁ, H. Rozpačitý Idomeneův návrat: Národní divadlo rozšířilo mozartovský repertoár o méně uváděnou operu z let 1780-81. *Lidové noviny*. 15. 5. 2010.

HERMAN, J. Nevstoupíš dvakrát do stejné řeky. *Divadelní noviny*, roč. 19, č. 13, s. 6.

HERMAN, J. Smrt a vzkříšení v opeře. *Divadelní noviny*, roč. 18, č. 7, s. 4.

HERMAN, J.- HRDINOVÁ, R. Lepší je zavřít oči a nevidět, kdo vlastně jsme: rozhovor s Yoshi Oidou, *Divadelní noviny*, roč. 18, č. 7, s. 12.

HRDINOVÁ, R. Idomena zachraňují pěvci. *Právo*. 11. 5. 2010.

HRDINOVÁ, R. Když se mysl hluboce skloní před krásou In *Svět a divadlo*, roč. 20, č. 3. s. 48-53.

HRDINOVÁ, R. Podobenství o kráse, tvorbě, svobodě a vykoupení: Státní opera Praha uvedla na českou scénu Brittenovu *Smrt v Benátkách*. *Právo*. 28. 2. 2009. s. 19.

*Idomeneo*. Stavovské divadlo, video záznam inscenace 26. 5. 2010, režie Yoshi Oida.

Idomeneo: Sopranistka Martina Janková, představitelka Ilie. *Národní divadlo*. 2010, č. 9, s. 21.

JANÁČKOVÁ, O. Mozartův Idomeneo. *Harmonie*. 2010, č. 6. s. 36.

*Muerte en Venecia*. Compañía Nacional de Ópera, Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque, prem. 5. 6. 2009, režie Jorge Ballina. [online]. [cit. 21. 7. 2011].

URL:<<http://www.youtube.com/watch?v=7Lt9AMiz7Eo&feature=related>>

LEŠKA, R. Zpráva o stavu operního divadla – Opera 2009. *Divadelní noviny*, roč. 18, č. 8., s. 7.

*Smrt v Benátkách*. Státní opera Praha, video záznam inscenace, 12. 3. 2009, režie Yoshi Oida.

ŠALDOVÁ, L. Idomeneo aneb Nenaplněná očekávání. *Hudební rozhledy*. Roč. 63, č. 8., s. 33-34.

ŠTÍPKOVÁ, M. Idomeneo: Charles Workman, představitel Idomenea- „Tato role je pro mě katarzí a meocionální očistou“. *Národní divadlo*. 2010, č. 8, s. 7.

ŠTÍPKOVÁ, M. Yoshi Oida, režisér opery Idomeneo - "Zabývám se divadlem, abych se dozvěděl více o životě. *Národní divadlo*. 2010, č. 8. str. 6.

PLATZOVÁ, M. Od polibku k polibku. *Respekt*. 9. – 15. březen 2009.

Tisková zpráva: Benjamin Britten, *Smrt v Benátkách*. Státní opera Praha. 19. 2. 2009.

VEBER, P. Rozhovor: Peter Sevidge. Brittenovy opery teď rádi uvádějí hlavně Italové. *Hospodářské noviny*. 2. 3. 2009.

VEBER, P. Smrt, lest a láska: v tom je síla opery. *Hospodářské noviny*. 13. 3. 2009.

WILLKE, C. *Have you seen the moon?* Willke Filmproduction, 1998.

ŽÁČEK, I. Praha, *Hudební rozhledy*, roč. 2009, č. 4.



## **Příloha:**

### **Herecký životopis Yoshi Oidy**

**1955** Začal pracovat jako herec v Japonském moderním divadle ve skupině BUNGAKU-ZA a později ve skupině GEKIDAN-SHIKI

**1968** Na doporučení Jean-Louise Barraulta se setkal s Peterem Brookem. První spolupráce na Shakespearově *Bouři (The Tempest)* adaptované Brookem v divadle Round House v Londýně

**1970** Připojil se ke skupině C.I.R.T. vedené Peterem Brookem

**1971** *Orghast* Teda Hughese. Režie Peter Brook, Persepolis, Írán

**1972** Výzkumná cesta v Africe s Peterem Brookem

**1973** *Ptačí sněm (Conference of birds)*, první verze. Režie Peter Brook, Brooklin Academy of Music (B.A.M.), New York

**1975** *Ikové (The Iks)*, podle knihy Colina Turnbulla, režie Peter Brook, Théâtre des Bouffes du Nord v Paříži a světové turné

**1979** *Ptačí sněm (Conference of birds)*, druhá verze. *Kost (The Bone)*. Adaptace Jean-Claude Carrière, režie Peter Brook, Avignonský festival a světové turné

**1985** *Mahábhárata*, adaptace Jean-Claude Carrière, režie Peter Brook, Avignonský festival a světové turné

**1990** *Bouře (The Tempest)* Williama Shakespeara, v překladu Jean-Claude Carrièra. Režie Peter Brook, Avignonský festival a světové turné

**1993** *Muž který (The Man Who)*, podle díla Oliviera Sachse *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*. Režie Peter Brook, Théâtre des Bouffes du Nord v Paříži a světové turné

**1995** *Qui est là*. Divadelní projekt Petera Brooka, Théâtre des Bouffes du Nord v Paříži a evropské turné

**2003** *Il n'y a plus de firmament*. Choreografie Joseph Nadj, Théâtre Vidy, Lausanne, Švýcarsko a evropské turné

**2004** *Tierno Bokar*, režie Peter Brook, Duisburg (Německo), Barcelona (Španělsko), Sao Paulo, Belo Horizonte, Porto Allegre (Brazílie), Lille, Bouffes du Nord (Francie)

**2005** *Yotsuya Kaidan* (duch Yotsuyai) Tsuruya Nanbokiho. Režie Jossy Wieler, Tokio, Mnichov, Vídeň, Holandsko

**2008** *Shun-Kin* podle románu Junichiro Tanizakiho. Režie Simon Mc Burny, Tokio, Londýn, Paříž, Tchajwan

**2010** *Král Lear*, Williama Shakespeara. Režie Frederic Ruymen, Brusel.