Akademie múzických umění

Divadelní fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha 2019 Alžběta Riegerová

Akademie múzických umění

Divadelní fakulta

Katedra scénografie

Alžběta RIEGEROVÁ

GEORGES BIZET "CARMEN"

KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT OPERY

Bakalářská práce

Praha 2019 Vedoucí práce: prof. Jan Dušek

Prohlášení:

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 29.5.2019 ……

Alžběta Riegerová

Poděkování

Ráda bych poděkovat doc. PhDr. Vlastě Koubské za vedení mé bakalářské práce, cenné rady a odborný dohled při její tvorbě. Děkuji rovněž prof. Janu Duškovi a MgA. Nikolovi Tempírovi za pomoc se scénografickým řešení a MgA. Daně Zábrodské za vedení mého kostýmního řešení opery Carmen. V neposlední řadě děkuji Jakubovi Plachému a Lucii Vránové za pomoc při gramatické kontrole práce.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce pojednává o opeře *Carmen*. Nejprve je představeno původní dílo Georga Bizeta a zasazeno do širších souvislostí: vznik libreta, první inscenace a přijetí díla veřejností. Následuje rozbor pěti uměleckých ztvárnění, které se vymykají tradičnímu pojetí opery Carmen a předkládají divákovi toto dílo originálním způsobem. Takovým ztvárněním je například *La Tragédie de Carmen,* v níž se divák díky Brookově snaze setkává s umocněnou dramatickou stránkou Bizetova díla. Třetí část práce se věnuje scénografické realizaci opery Carmen od Františka Tröstera z roku 1946 a 1954. V závěrečné části je představeno kostýmní a scénografické řešení Carmen, které vytvořila autorka bakalářské práce.

Klíčová slova: Carmen, Bizet, Tröster, scénografie, kosým, opera

Abstract:

This bachelor thesis deals with opera *Carmen*. Firstly, the original work of Georges Bizet is introduced and set in a broader context: the emergence of a libretto, the first production and an acceptance of the work by the public. The following is an analysis of five artistic renditions, which are beyond the traditional concept of Carmen opera and present the work to spectators in an original way. Such a rendition is, for example, *La Tragedy de Carmen*, through which spectators can experience the enhanced dramatic side of Bizet's opera thanks to Brook's efforts. The third part of the thesis deals with the stage design of Carmen opera by Frantisek Tröster from 1946 and 1954. In the final part, the solution of costume and stage design for Carmen which were created by the author of the bachelor thesis, is presented.

Key words: Carmen, Bizet, Tröster, Stage design, costume, opera

Obsah

Úvod....9

1. Opera Carmen....10

1.1. O opeře a době, kdy vznikla....10

2. Různá ztvárnění opery Carmen....17

2.1. Charlie Chaplin – Burleska na Carmen....18

2.2. František Zelenka – Carmen....19

2.3. Peter Brook La Tragédie de Carmen – divadlo....21

2.4. Peter Brook La Tragédie de Carmen – Film....24

2.5. Carmen Jones – muzikál....26

3. František Tröster a opera Carmen....27

3.1. Úvod....27

3.2. Zdroje....27

3.3. Carmen 1946 - Prvotní návrhy scény....28

3.4. Carmen 1946 - Finální návrhy scény....32

3.5. Carmen 1954....37

3.6. Osobní názor na scénografii F. Tröstera (1946)....39

4. Vlastní scénografické řešení opery Carmen....40

4.1. Inspirace....40

4.2. Scénografie....41

4.3. Scénografické řešení jednotlivých aktů....44

4.4. Kostým....47

Závěr....55

Seznam obrázků....57

Úvod

Bakalářská práce, která se věnuje Bizetově opeře Carmen, je rozdělena do čtyř hlavních částí. V první části popisuji vznik a vývoj opery Carmen, na což navazuje analýza a přijetí první inscenace veřejností.

Následuje výběr zajímavých zpracování opery nejen divadelní formou, ale i formou filmovou. Můžeme zde najít krátké rozbory různých pojetí Carmen od následujících autorů: Peter Brook – *La Tragédie de Carmen* (divadelní inscenace i stejnojmenný film); Charlie Chaplin – *Burleska na Carmen* (film); František Zelenka – *Carmen* (divadelní inscenace z koncentračního tábora Terezín); Otto Preminger – *Carmen Jones* (film).

Třetí část se věnuje výhradně scénografovi Františku Trösterovi (1904–1968) a jeho inscenacím Bizetovy opery Carmen ze Státní opery v Praze. První inscenace měla premiéru v roce 1946 a druhá v roce 1954. Obě inscenace vytvářel ve spolupráci s režisérem Václavem Kašlíkem. Tato bakalářská práce se však více zabývá prvním zpracováním, jelikož je scénograficky zajímavější. Z dochovaných fotografií a malovaných návrhů se snažím dobrat k principům, se kterými František Tröster při vytváření scénografie pro operu Carmen pracoval. Mým záměrem je předložit důkladný popis scénografie, a to u každého dějství.

Ve čtvrté časti představuji své pojetí opery Carmen, které jsem tvořila v rámci praktické části bakalářské zkoušky. Popisuji zde svou inspiraci, proces tvorby a finální řešení jak scénografického, tak kostýmního ztvárnění opery.

1. Opera Carmen

1.1. O opeře a době, kdy vznikla

Opera Carmen je čtyřaktové dílo francouzského skladatele Georgese Bizeta. Libreto, které napsali Henri Meilhac a Ludovic Halévy, je inspirováno stejnojmennou novelou Prospera Mériméa (1803–1870). Carmen představuje Bizetovo poslední hudební dílo. Opera měla premiéru v Théâtre de l'Opéra-Comique (Divadlo komické opery) v Paříži dne 3. března 1875 (Hostomská, 1993).

Novela Carmen

Prospero Mérimée byl francouzský spisovatel a novinář, který publikoval svou Carmen v roce 1845. Stejně jako v případě Bizeta bylo toto dílo jeho posledním. Dílo je psané široce naturalistickou formou. Hlavní postava Carmen je inspirována skutečným příběhem, se kterým se Mérimée seznámil díky své přítelkyni hraběnce de Montijo. Vyprávěla mu o tom, jak se její příbuzný zamiloval do dělnice jménem Carmen z továrny na tabák. Svou milenku později zabil a byl odsouzen k trestu smrti. Skutečná Carmen, kterou se autor inspiroval byla Španělka. V rámci uměleckého pojetí této skutečné ženy se jí Mérimée rozhodl přisvojit cikánský původ. Toto rozhodnutí mu umožnilo zvýraznit temperament své hlavní novelové postavy. Mérimée jako mladý novinář sám Španělsko dvakrát navštívil. Tato země ho velice lákala svou exotičností, zejména barevností a živostí. Neexistují téměř žádné přesvědčivé doklady o tom, že se tento příběh nešťastné lásky ve skutečnosti stal. I přesto se můžeme setkat s důkazy, které určité aspekty tohoto příběhu potvrzují. Takovýmto důkazem je například továrna (dnes budova sevillské univerzity), kde Carmen pracovala. Budova stále stojí a zde se můžeme setkat s „kádrovým materiálem“ dělnice, která roku 1827 ve rvačce zranila svou spolupracovnici a dostala okamžitou výpověď. [1]

Pro bližší představu čtenáře jsem vložila do práce úryvek z novely Carmen. Rozhodla jsem se pro nejdramatičtější část celé novely, ve které Don José popisuje to, jak Carmen zavraždil:

> Zatímco jsem se skrýval v Granadě, konaly se tam býčí zápasy a Carmen na ně chodila. Když se vracela, mluvila často o velmi obratném picadorovi jménem Lucas... ‘V Cordóbě

[1] Zdroj: https://mistri.muzikus.cz/romantismus/vrcholny-romantismus/georges-bizet/bio

> je slavnost, jdu se tam podívat...,' řekla mi jednoho dne. Nechal jsem ji odejít. Ale pak ve mně krev vzkypěla a letím jako blázen do arény... Lucas se hned při prvním býku naparoval, jak jsem předvídal. Vytrhl býku kokardu a přinesl ji Carmen, která si ji hned připnula do vlasů... Odešel jsem a čekal celý večer a část noci. K druhé hodině ráno se Carmen vrátila a byla trochu překvapená, když mě viděla... 'Poslyš, na všecko zapomenu. Slovem se o ničem nezmíním. Ale jedno mi přísahej: že se mnou odjedeš do Ameriky a že tam dáš pokoj.' 'Ne,' řekla trucovitě. 'Mně je tu dobře.' 'To proto, že tu máš Lucase... Nemám chuť zabíjet všechny tvé milence: zabiju tebe!' Upřela na mne svůj divoký pohled: 'Vždycky jsem si myslela, že mě zabiješ. Je mi to souzeno.' 'Carmencito, ty už mě nemáš ráda?', zeptal jsem se jí. Neodpověděla. Seděla se zkříženýma nohama na rohoži a prstem dělala po zemi čáry. Bodl jsem ji dvakrát. Stál jsem nad mrtvolou celý zničený dobrou hodinu. Pak jsem si vzpomněl, jak mi říkávala, že by chtěla být pochována v lese. Nožem jsem vyhloubil hrob a položil ji do něho. Potom jsem vsedl na koně a odcválal do Córdoby a na první strážnici jsem se udal. (Mérimée, 2007)

Vznik opery Carmen

„Dvacetileté období roků 1855-1875 bylo z dnešního pohledu mimořádnou érou komické opery v nejširším smyslu slova." (Abbateová & Parker, 2017). Touto větou začínají autoři knihy Dějin opery kapitolu o době, kdy Bizetova opera Carmen vznikala. Jedná se o dobu, kde se mění stará generace s mladou. V této době umírá poslední skladatel staré generace Daniel Auber představitel žánru grand opera.[2] (tamtéž).

Opera Carmen představuje vrchol hispanismu[3] francouzských skladatelů. Důležité je zmínit skutečnost, že cikánské náměty se objevují již v pozdním baroku a vrcholí v romantismu. Za úplný vrchol tohoto směru je však považována až Bizetova opera Carmen. (Trojan, 1985) Jeho opera se právem stala jedním z nejoblíbenějších uměleckých děl, jelikož dokázala probudit všechny emoce, které ve čtenáři nebyla schopna vyvolat Mérimého novela využívající neosobního a místy až chladného způsobu popisu. (Abbateová & Parker, 2017)

Bizet se přátelil s Hectorem Berliozem, což byl francouzský skladatel, spisovatel a hudební kritik. Právě od něho se Bizet naučil, jak hudebně „přetvořit starý příběh v moderní tvar".

[2] Nejznámější dílo *Němá z Portici* (1828), (první zástupce žánru grand opera, dodnes uváděná) a *Fra Diavolo* (1830). (Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Daniel_Auber)
[3] Hispanismus: zabývá se jazykem, historií a kulturou španělského národa

(Hostomská, 1993, s. 180). „V podstatě Bizet respektoval starou operní formu sólových a ansámblových scén, spojených mistrně vypracovanými recitativy ve volně souvislý celek.“ (tamtéž)

Bizetova Carmen je nejčastěji řazena k typu *opéra comique* (komická opera). *Opéra comique* se vyznačuje především látkou lehčího charakteru s mluvenými dialogy, které se vyskytují mezi jednotlivými skladbami. Tento typ opery reagoval na okázalou *grand opéru* (velká opera). Jedná se o protiklad komické opery, která se zabývá vážnější tématikou a dialogy nahrazují takzvané recitativy.[4] Bizet se však nespokojil ani s pravidly tradiční opery komické a podařilo se mu jeho dílo přiblížit k novému progresivnímu stylu 19. století – realismu. Carmen bývá přiřazováno prvenství tohoto stylu vycházejícího z komické opery. (Abbateová & Parker, 2017).

Vývoj realistické opery je popsán v knize Dějiny opery následovně. Projevuje se především už při výběru libret. Realistická libreta se věnují zhudebňování témat z každodenního života a nevyhýbají se ani námětům společností kritizovaných. Libretisté vycházejí ze společenských románů a novel, právě jako je tomu v případě Carmen. Realistická opera se neliší pouze ve vybíraní témat, ale i po stránce scénické a hudební. Snaží se odpoutat od pozdně romantického patosu a dekorativnosti. Bizet kombinuje romantické a realistické prvky, a tím dosahuje maximálního dramatického efektu. (Abbateová & Parker, 2017).

Obecně se ve francouzských operách často zrcadlí pařížská politická scéna. Dalo by se říci, že tuto souvislost můžeme vnímat i v opeře Carmen, a to například ve scéně s pašeráky. Ovšem i samotná Carmen může být vnímána v politickém rozměru. Pašeráci a Carmen zde vystupují jako varování před nepřizpůsobivou a nebezpečnou skupinou lidí (v minulosti označované slovem *spodinou*). Pařížská komunita se při sledování Bizetova díla setkává s tím, jak se pašerácká „spodina“ dostává k moci, což v nich vyvolává pohoršení. Ovšem zde se setkáváme s omylem. Pašeráci v tomto případě nezrcadlí politickou situaci, nýbrž pouze „svobodné darebáky“, bezstarostnou a sexuální stránku člověka, která zde vychází z cikánské povahy. Toto ztvárnění však v konzervativnějším publiku, které sleduje operu, budí značné znepokojení, pohoršení a naprostý skandál. (Abbateová & Parker, 2017)

[4] Recitativ: způsob zpěvu blížící se mluvené řeči (https://slovnik-cizich-slov.abz.cz/)

Zakázky na komické opery, které Bizet nejvíce dostával, vycházely většinou z exotického prostředí. (Lovci perel, 1863; Dívka z Perthu, 1867; Džamilé, 1872) Bizet se svým pojetím opery v pařížské velké opeře moc neuspěl. Převážně tedy působil v Lyrickém divadle a v Komické opeře. Právě zde, jak již bylo řečeno, dostal Bizet od ředitele Komické opery nabídku pro svou operu. Opera Carmen vznikla tedy v roce 1875. (Abbateová & Parker, 2017)

Carmen byla poprvé uvedena 3. března 1875, bohužel diváci operu přijali nevalným způsobem. Publikum bylo nejvíce pohoršeno nemorálním námětem, netradiční hudební formou, ale také tragickým koncem. Bohužel ani kritici nebyli Bizetovi příliš nakloněni: *„Člověk se na ni dívá, jak pohupuje boky jako klisnička v córdobském hřebčinci: uelle vérité, mais uel scandale (jak pravdivé, ale jak skandální)!“*. Tuto kritiky můžeme najít v Dějinách opery, která se vyjadřuje samozřejmě o herečce ztvárňující Carmen. Dále mu vyčítali přílišný wagnerismus. V sedmdesátých letech devatenáctého století se můžeme často setkávat s kritikou, že dílo je moc „wagnerovké“, čímž se mínilo, že se v opeře často opakují hudební úseky a celkový umělecký dojem je příliš radikální. (Trojan, 1985) Na tuto kritiku reagoval německý filosof Fridrich Nietzsche, mimo jiné Wagnerův kritik:

> *Včera jsem slyšel – uvěříte tomu? – podvacáté Bizetovo mistrovské dílo. (…) Tato hudba zdá se mi dokonalou. Přichází lehce, ohebně, se zdvořilostí. Je roztomilá, nepotí se. „Dobro je lehké, všecko božské běhá na útlých nohách“: první věta mé estetiky. Tato hudba je zlá, rafinovaná, fatalistická: zůstává při tom populární, - má rafinovanost rasy, je jednotlivce. Je bohatá. Je precizní. Staví, organizuje, dospívá ke konci: tím tvoří protiklad k polypovi v hudbě, k „nekonečné melodii“. Slyšeli jste někdy bolestivější tragické akcenty na jevišti? A jak se jich dosahuje! Bez grimasy! Bez penězokazectví! Bez lži velkého stylu!* (Abbateová & Parker, 2017, s. 361)

Aby Nietzsche vyvrátil argumenty kritiků, postavil vedle sebe Bizetovu realistickou, nezávislou Carmen s jejím způsobem lásky a touhou po svobodě a Wagnerův patetický svět germánských mýtů.

Po prvním uvedení si tedy opera domácí publikum nezískala, ovšem v Evropě zájem vzrůstal. Prvního velkého přijetí se dostalo opeře ve Vídni již 23. října 1875, a to v německém překladu. Bizet se už bohužel z tohoto slavného okamžiku nemohl těšit, jelikož zemřel tři měsíce po uvedení jeho opery v Paříži. Carmen však ve Vídni nezazněla podle původní verze s mluvenými dialogy, nýbrž v upravené podobě, kde dialogy nahradily recitativy (přiblížil operu

více k představám publika). Za tyto úpravy Bizetova díla nese odpovědnost jeho přítel Ernest Guiraud. Nejenže přidal recitativy, ale operu obohatil i o baletní výstupy a posunul tak dílo blíže k žánru grand opera. K tomuto provedení se vyjádřil Jan Trojan: *„Baletní složka je organicky spojena s dramatem a hýřivý temperament tanečních výstupů přispívá ke zvýšení dějového napětí.“* (1985, s. 92) Dnes si již nedokážeme operu Carmen bez těchto zásahů představit. Dodávají opeře ještě větší dynamiku a spád. Jelikož však stále existují zastánci prvotní verze Bizetovy Carmen, tak se můžeme i v dnešní době setkat na jevišti s touto neupravenou verzí (stává se to ovšem jen zřídka). Bizetovo poslední dílo dokázalo francouzské publikum a kritika ocenit až po úpravě a osm let po jejím prvním uvedení. (Abbateová & Parker, 2017)

Podle mého názoru Anna Hostomská výstižně zhodnotila hudební složku opery Carmen: *„Bizetova hudba, hudba nového stylu, planoucí zvukové nádhery a vášně i něhy, ovlivněná Gounodem, Meyerbeerem, Verdim i Wagnerem, a přece typicky původní, dodala pak dramatu výraznou působivost.“* (Hostomská, 1993, s. 180). Jak už bylo zmíněno, Bizetova Carmen se v některých aspektech liší od tradičního pojetí komické opery. Týká se to i hlasového obsazení hlavních postav. Jan Trojan ve své knize například uvádí následující. Carmen byl propůjčen mezzosoprán, aby byla v kontrastu s jemnou dívkou Micaëlou, která zpívá „světlým“ sopránem. Do této doby bylo zvykem obsazovat hlavní postavy s nejvýraznějším hlasem, tedy sopránem. Není to jediný hudební kontrast, který v díle můžeme nalézt, celá opera překypuje kontrasty. Slyšíme zde například jak oslavnou fanfárovou hudbu (příchod toreadora), tak zlověstný bas osudu (věštění z karet, při kterých se Carmen dozvídá o své blízké smrti). (Trojan 1985)

Habanera: L'amour est un oiseau rebelle[5], dalo by se říci jedna z nejslavnějších písní opery, poukazuje na Bizetovu genialitu. Na této skladbě ukázal, jak dokáže pracovat s koloritem jiné kultury. Bizet dokázal zakomponovat primitivní tradiční nástroje Španělska (tamburína a kastaněty) do tak složitého uměleckého útvaru, který představuje opera. Ve většině ztvárnění, které jsem měla možnost zhlédnout, hraje na kastaněty dokonce sama Carmen. (Trojan, 1985)

Bizetovo dílo je propracováno do nejmenších detailů, pomocí hudby skvěle zvládá „vykreslit“ psychologii jednotlivých osob a situací. Tato skutečnost se netýká jen hlavních

[5] Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Carmen#Hudba

postav, i postavy vedlejší se mohou pyšnit propracovanou psychologií a krásnou hudbou. Genialita opery spočívám také v tom, že každá postava (ať sama za sebe nebo fungující ve sboru) má vlastní hudební způsob projevu, ze kterého je patrný její charakter. Pestrost a rozmanitost opeře rozhodně nechybí. Je proto velice překvapivé, že i přes tyto propracované novotvary, které skladatel do operního světa přinesl, se jeho dílo neshledalo po prvním uvedení s ohlasem. (Abbateová & Parker, 2017)

Jak již bylo řečeno na začátku této kapitoly, Bizet dostal nabídku od ředitele komické opery na vytvoření svého díla. Jednalo se o rok 1872. Námět opery si mohl zvolit sám skladatel. Bizet se tedy rozhodl pro novelu Prospera Meriméa, což nebyl úplně vhodný námět pro rodinné divadlo, jímž komická opera byla. Nejen, že v opeře vystupují lidé ze dna společnosti, hlavní hrdinka je promiskuitní vášnivá žena, ale velkou roli hraje také fakt, že tato žena je na konci zavražděna svým milencem. *„Tato vražda na jevišti, jak je známo, navždy změnila podobu toho, čemu se dalo říkat opéra comiue."* (Abbateová & Parker, 2017, s. 359) Carmen se tudíž mohla přidat k mnoha dalším tragickým operním hrdinkám, které někdo zastřelí, uškrtí či otráví. (Abbateová & Parker, 2017)

Už samotný proces tvorby Bizetovy opery byl velice komplikovaný. Ještě než byla partitura hotová, Bizet musel čelit stížnostem jednoho z ředitelů komické opery Adolpha Leuvena, který požadoval, aby hlavní hrdinka na konci opery nezemřela. Až samotná rezignace ředitele umožnila Bizetovi svoje dílo dokončit podle vlastních představ. Bizetův boj však neskončil a musel čelit mnoha dalším problémům. Například musel pracovat se členy souboru Komické opery, kteří nebyli zvyklí na jevišti křičet a ohánět se noži. Odmítali v této opeře jednat tak, jak požadoval Bizet. Další kritiky se ozvaly z vedení od ředitele Camillea du Locleho, který libreto považoval za absolutně nevhodné, vulgární, s nesympatickou a nemravnou hlavní hrdinkou. Na koneci Bizet byl rozhádaný skoro na všech stranách. Opera tudíž vznikala s mnoha kompromisy. Pouze zpěvačka angažovaná v roli Carmen rozuměla Bizetovým uměleckým záměrům a podporovala ho. Jmenovala se Célestine Galli-Marié. Na svou dobu se jednalo o výjimečnou ženu, která byla schopna na jevišti projevit jak svůj pěvecký, tak i herecký talent.

První inscenace

Jak první inscenace vypadala, víme díky dochovaným litografiím z roku 1875, které zobrazují každý akt této opery. K představě toho, jak tato scéna fungovala, nám dopomáhá textový materiál v podobě poznámek, vždy k libretu a k ději na scéně. Je zde přesně popsáno, co kdo v jakou chvíli dělá a jak fungoval prostor. Zde je ukázka toho, jak tyto poznámky vypadají:

> Libreto: Náměstí v Seville. Vpravo jsou dveře továrny na tabák. V pozadí směrem k publiku je pracovní most, jehož celková délka se táhne napříč pódiem. Z pódia se člověk na most dostane točitým schodištěm, které se stáčí doprava nad dveřmi tabákové továrny. Podchod pod mostem je funkční. Na levé straně jeviště je strážnice. Před strážnicí se nachází malá krytá galerie. Manuál k inscenaci: Carmen jde přímo k Josému, který jí nevěnuje pozornost. Všichni sledují Carmen. Před Josém se na okamžik zastaví, zaváhá, pak jde na stranu továrny, zastaví se a rozhodně se vrátí k Josému, promluví k němu, pak když jí odpoví, tak mu hodí květinu mezi oči a smějíc se rychle odejde směrem k továrně, vstoupí do ní a již se nevrátí.
>
> Originální text: The libretto: A square in Seville. On the right, the door of a to bacco factory. At the back, facing the audience, a working bridge whose entire length crosses the stage. From the stage, one reaches this bridge by a winding staircase that turns to the right above the door of the tobacco factory. The bridge's under pass is functional. At the left at ground level, the guardhouse. In front of the guardhouse, a small covered gallery. The staging manual: Carmen goes straight to Jos6, who pays no attention to her. Everybody's gaze follows Carmen. She stops for an instant in front of Jos6, hesitates, then goes to the side of the factory, stops, and returns resolutely to Jos6, speaks to him, then after his an swer throws her flower between his eyes, and leaves quickly, laughing, toward the door of the factory, where she enters without returning

Obrázek 1: Náměstí Sevilla, návrh 1875;

Obrázek 2: Pašerácký bar, návrh 1875

Obrázek 3: Hory, návrh 1875

Obrázek 4: Před arénou, návrh 1875

2. Různá ztvárnění opery Carmen

Tato kapitola se věnuje dalším podobám opery Carmen. Pojednává o trojici filmových a [6]dvojici divadelních zpracování Bizetovy opery. Společný prvek těchto děl představuje způsob interpretace. Jedná se o netradiční pojetí, při kterém se Carmen ukazuje divákovi v odlišném světle. V případě Burlesky na Carmen se jedná o parodii dramatického příběhu, inscenace Františka Zelenky je tvorbou v extrémních podmínkách, v případě Carmen Jones se přenáší děj na jiný kontinent a v neposlední řadě se dostáváme k divadelnímu a filmovému zpracování od Petera Brooka, které usiluje o co nejvyšší dramatičnost příběhu.

[6] Zdroj obrázku: http://www.carmenabroad.org/performance-run/opera-comique-paris-1875-1/

2.1. Charlie Chaplin – Burleska na Carmen

Novela Prospera Mériméa byla inspirací nejen pro divadelní a operní scénu. Carmen se objevuje na plátnech už se vznikem němého filmu. K projekci těchto filmů bylo nutné využívat gramofony nebo klavíry. Nejdůležitějším podpůrným prvkem však byli zpěváci a zpěvačky, kteří obraz pěvecky doprovázeli.[7] Roku 1915 Charlies Chaplin vytvořil jednu z prvních groteskních parodií právě na novelu Carmen a její operní zpracování od Bizeta. Burleska na Carmen byla Chaplinovým posledním filmem pro studio Essanay. Film zesměšňoval přebujelý patos, s nímž byla Carmen v divadlech často prováděna. Film paroduje nejen novelu Prospera Mérimée jako takovou, ale také hollywoodský film *Carmen* z roku 1915[8] (Režie: Cecil B. DeMille; Produkce: Jesse L. Lasky Carmenovou; Hlavní role: operní hvězda Geraldine Farrar).[9] Na tomto romantickém filmu je Burleska celá založena. Nejen že se film odehrává na téměř totožném místě, ale rovněž využívá identické historické kostýmy s drobným komickým vylepšením (například vojenská čepice s chocholem nasazena obráceně).

José, kterého ztvárnil sám Charlie Chaplin, brání hradby před cikány usilující o vpašování svého zboží do města. Carmen se vydává k hradbám jako past pro Dona Josého, aby ho svedla a ostatní mohli projít dírou v hradbách. Celý děj je postaven na grimasách, rvačkách, sebeponížení, tak jak jsme zvyklí z většiny filmů od Charlieho Chaplina.

Pro představu toho, jakým způsobem Chaplin Carmen pojal, následují tři ukázky z filmu. Situace z novely, kde Carmen napadá svou spolupracovnici v tabákové fabrice, je ve filmu zpracována vtipným způsobem: Carmen s velice tlustou ženou zápasí o muže, a to poměrně drsným způsobem. Vzápětí přichází Don Jose a v hudbě se ozývá gong jako při boxerském zápase. Don Jose zvedá ruku Carmen jako rozhodčí zápasníkovi, který souboj vyhrál. Nejvíce zesměšňovanou postavou je voják Don José. Hlavními komickými prvky degradující tuto postavu jsou neustálé pády, zakopávání a nechápavé výrazy ve tváři. Hlavní postava je dále ponižována prostřednictvím svého meče, který má po celou dobu zavěšený u pasu. Když chce svůj meč vytáhnou, tahá z krytu místo velkého meče pouze malou dýku. Touto dýkou v závěrečné scéně usmrtí Carmen za dřevěnými vraty od arény. Nebo alespoň v tu chvíli si to

[7] Zdroj: https://www.brentonfilm.com/articles/charlie-chaplin-collectors-guide-a-burlesque-on-carmen-1915
[8] Film: https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_(1915_Cecil_B._DeMille_film)
[9] Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Burlesque_on_Carmen

myslíme, dokud Carmen nevstává a nesměje se. Don José se začíná také smát a ukazují divákovi, že dýky je jen umělá a se samozasouvací čepelí. Touto veselou scénou film končí.[10]

2.2. František Zelenka – Carmen[11]

František Zelenka tvořil inscenaci Carmen v terezínském ghettu, kam byl se svou rodinou 13. července 1943 deportován. Podmínky, ve kterých tato inscenace vznikala, by na vnějšího pozorovatele mohly působit jako nepřekonatelná překážka jakéhokoli uměleckého projevu. Lidé se však scházeli za účelem toho, aby společně vytvořili divadelní představení a výsledek jejich snahy (tedy operní představení Carmen a mnoho dalších inscenací) je důkazem, že něčeho takto nepravděpodobného je možné lidskou vůlí dosáhnout. Kultura v terezínském ghettu dosáhla díky lidské touze po uměleckém projevu neuvěřitelných rozměrů. Lidé se spojili a ukázali, že mají vůli tvořit, že mají vůli žít. Velice přesně to vyjádřil Tůma: *„Kostýmy ušité z hadrů zemřelých a kulisy malované na starém, zmačkaném papíře. Není to vlastně divadelní představení, je to obraz přemáhající lásky k umění.“* [12] Určitou roli zde však mohlo hrát i to, že umění pro ně představovalo jakousi chvilkovou formu zapomnění, způsob, jak se z hrůz páchaných nacistickým Německem „nezbláznit“.

Jsme zvyklí setkávat se s Carmen jako s velice výpravnou operou, ale František Zelenka dokázal vytvořit pro Bizetovo dílo scénu a kostýmy s minimem prostředků. Většina inscenací, které na půdě terezínského ghetta vznikaly byly z následujícího materiálu: sláma, dřevo, piliny, papíry, plechovky a především prostěradla, do kterých se balily mrtvoly. Ty byly vzhledem k vysoké úmrtnosti v terezínském ghettu ve velkém množství k dispozici. Zelenka si však musel vedle materiálního nedostatku poradit také se stísněným prostorem. Pracoval tedy s tím, co daný prostor sám o sobě nabízel, a využil tak zdánlivě nevyhovující podmínky k prospěchu uměleckého díla: *„Zelenka byl terezínský kouzelník. Uměl ze starého prostěradla, ukradeného v zavšiveném bloku, udělat královský přehoz a z krabic od margarinu nejpůsobivější rekvisity.“*[13] Scénografie a kostým se tedy stávají velice jednoduché, metaforické a

[10] Odkaz na film Burleska na Carmen: https://www.youtube.com/watch?v=YgrOJRjAvTk
[11] Za cenné informace o Františku Zelenkovi vděčím především doc. PhDr. Vlastě Koubské.
[12] TŮMA, Mirko. České divadlo v Terezíně, *Divadelní zápisník* 1, 1945/1946, č. 1 – 2, s. 39.

[13] TŮMA, Mirko. Terezínský divadelník, *Divadelní zápisník* 1, 1945/1946, č. 15 - 16, str. 474.

mnohovýznamové. Zelenkovo umělecké řešení je jedno z prvních příkladů tzv. *chudého divadlo,* které se začalo rozvíjet v 60. letech a vyústilo v novou formu tzv. *akční scénografie*.

Z opery Carmen se dochovaly dva malované scénografické návrhy, z nichž v této práci popisuji pouze jeden (obrázek 5), protože oba návrhy jsou téměř identické. Liší se pouze v rekvizitách – sudy a bednou (dokreslující s největší pravděpodobností pašeráckou krčmu), které jsou přítomné pouze na zde uvedeném návrhu. František Zelenka spojil všechna prostředí, která se v opeře vyskytují, do jediného obraz. Nacházíme se tedy zároveň na náměstí před továrnou, v krčmě, v lese a před býčí arénou. Předpokládáme, že střední prostor tvořil náměstí, které je po pravé straně mírně vyvýšené. V zadní části na středu jeviště se pravděpodobně nachází vchod do továrny (dá se využít i jako vstup do arény). Dále na podlaze jeviště nalézáme dvě šikmy. Tyto šikmy sloužily k tomu, aby se herci vyskytovali na jeviště na více rovinách, a Zelenka tak dokázal vytvořit přesvědčivější „davovou scénu“. Po levé straně vidíme prostěradla ubíhající do zadní častí jeviště, která tvořila les. Na pravé straně můžeme nalézt tři stejné objekty – pravděpodobně sloužily pro diváky sledující býčí zápas, ale mohly také mít funkci tržních stánků na náměstí. Barevnost scény je velice umírněná. Zelenka si vystačil pouze se čtyřmi základními barvami – zelenou, červenou, žlutou a šedou.

Ve stejném duchu Zelenka vytvořil i kostýmy (Obrázek 6 a 7). Jejich barevnost je rovněž redukována a to na červenou, černou, bílou, zelenou a modrou. Všechny tyto barvy jsou aspoň podle návrhů jednoho odstínu. Podle střihů a barev můžeme usuzovat, že Zelenka hledal svou inspiraci ve španělském prostředí.

Obrázek 5: Scénografie F. Zelenka, návrh 1944

Obrázek 6: Kostým Escamillo F. Zelenka, návrh 1944

Obrázek 7: Kostým Mercedes F. Zelenka, návrh 1944

2.3.Peter Brook La Tragédie de Carmen – divadlo

O nové pojetí Bizetovy Carmen se dále zasloužil britský divadelní režisér Peter Brook. Peter Brook v roce 1981 pro malé Théâtre des Bouffes du Nord v Paříži vytvořil radikální adaptaci La Tragédie de Carmen. Brook spolupracoval se skladatelem Mariusem Constantem a spisovatelem Jeanem-Claudem Carrièrerem. Společně vytvořili velice intimní verzi pro pouze čtyři zpěváky, kteří používají nový mluvený dialog. Tyto dialogy mezi hudbou čerpá z novely Carmen Prospera Mérimée (původní inspirace opery). La Tragédie de Carmen byla na premiéře velice úspěšná a brzy poté byla i mezinárodně uznávaná. Brzy po úchvatném divadelním představení byla Brookova Carmen upravena i pro film. Bohužel jsem nenašla více fotografií scény, ale v článku Theater: Peter Brook‘s 'Tragedie De Cermen' od Franka Riche, který byl publikován v The New Yourk Times se dozvídáme mnoho zajímavých informací. Úspěch této inscenace spočíval v tom že, Peter Brook okleštil každou složku opery úplně na minimum, a tím vytáhl podstatu celého díla. Scéna byla velice jednoduchá, ale přitom

všeříkající. Jednalo se pouze o otevřenou arénu pokrytou štěrkem a pískem na zemi. *„Tato aréna je prostoupena neúprosnou situací, která na jevišti vzniká“*[14], kulatý tvar vytváří pocit, že se člověk nachází v pasti, ze které nemůže uniknout. Prvek kruhu, jenž začíná arénou, doprovází celou inscenaci v následujících podobách: kreslení kruhů v písku nebo vytváření kruhu lanem, který se na scéně také vyskytuje, a to v situaci při věštění. Zatímco tyto kruhy jsou na jevišti vizuálně přítomné, Frank popisuje i kruh, který je čistě pocitový: *„…největší (kruh) z nich není vidět, jen cítil: Je to smyčka, kterou Brook, skrze ohromující sílu svého umění, pevně stahuje kolem hrdla publika.“* Originální text: *„…the largest of them all is not seen, only felt: It's the noose that Mr. Brook, through the astonishing power of his art, steadily tightens around the audience's throats.“*[15] Dalším výrazným prvkem, který Brook opeře ponechal a více zdůraznil, je osud. Díky jeho zásahům je osudovost cítit již od samého začátku hry. Brook svou inscenaci začíná takto:

> *Když se prvně setkáváme s cikánskou svůdkyní Carmen, vhazuje tarotové karty do malého kruhu z lana na špinavé zemi. Když jí spatříme naposledy o 80 minut později, tak ona a její zavržený milenec, Don Jose, udělají závěrečnou procházku okolo kruhu předtím, než se setkají s osudem, který předpověděly karty.*
>
> Originální citace: *When we first meet the gypsy temptress Carmen, she tosses tarot cards into a small circle of rope placed on the dirt. When we last see her 80 minutes later, she and her outcast soldier lover, Don Jose, make one final walk around the ring before meeting up with the destiny those cards have dealt.*[16]

Brook tedy Carmen chápe jako hru s osudem. Na začátku se karty rozdají a na konci vidíme výsledek společného osudu Carmen a Dona Josého.

Přestože většina diváku příběh Carmen zná (vědí, že Jose na konci Carmen zavraždí), při sledování Brookovy inscenace diváci napjatě čekají na to, jak celé drama skončí. V článku se můžeme dočíst zajímavou charakteristiku celého díla:

> *Vyostřená a zbavená svého sociálního kontextu přestává být "Carmen" konfliktem mezi Carmeninou svobodnou cikánskou vášní a svazujícími buržoazními hodnotami Joseho.*

[14] Zdroj: https://www.nytimes.com/1983/11/18/theater/theater-peter-brook-s-tragedie-de-carmen.html
[15] Zdroj: https://www.nytimes.com/1983/11/18/theater/theater-peter-brook-s-tragedie-de-carmen.html
[16] Zdroj: https://www.nytimes.com/1983/11/18/theater/theater-peter-brook-s-tragedie-de-carmen.html

> *Carmen a Jose jsou nyní rovnocennými partnery v surovém, brutálním příběhu o vzájemné sebe-destrukci, která je poháněna jak slastí, tak existenciální krvežíznivostí - a je smrtící jak pro ostatní, tak pro ně samotné.*
>
> Originální citace: „*Heated up and stripped of its social context, ''Carmen'' is no longer a conflict between Carmen's liberated gypsy passions and Jose's imprisoning bourgeois values. Carmen and Jose are now equal partners in a raw, brutal tale of mutual self-destruction that's fueled by both lust and existential bloodlust – and is as deadly for others as it is for themselves.*[17]

Dále se v novinovém článku popisuje vztah mezi Brookovou inscenací a Bizetovým originálem. Dalo by se říci, že se jedná o dílo, které se volně inspiruje operou Carmen. Je to koláž, kterou Brook poskládal z originálu a šel čistě po dramatu opery. Můžeme se domnívat, že tato Brookova interpretace se více přiblížila tomu, co Bizet chtěl svojí operou sdělit. Jak bylo psáno na začátku, dílo vznikalo za mnoha kompromisů. Nebýt těchto kompromisů, dílo by možná vypadalo spíše jako Brookova interpretace. Velká změna, kterou Brook do svého díla přinesl, se týkala orchestru. Orchestr okleštil pouze na 14 hudebníků, skladby upravil a přeházel pořadí.

Dále však autor popisuje i světlejší momenty opery. Není to jen čisté drama od začatu do konce (to by se trochu minulo s účelem). Přece jen se zde vyskytují i romantické vášnivé pasáže, které dodávají větší kontrast dramatu. Brook dal prostor myšlence, že je důležité se zaměřit na to, co opera obsahuje, ne na to, co zanechává.[18]

> *Ze všeho je však nejvíce nezapomenutelným závěrečný obraz Carmen a Joseho oblečených v černém, vyčerpaných na krev, klečících ve špíně, aby se setkali se svým osudem, zatímco v dáli zní truchlivá, tympánová ozvěna Carmeniny první písně "Habanera". Ačkoli uplynulo pouze 80 minut, z Brookovy arény nicméně cítíme, že jsme s milenci sdíleli jejich celkový a krutý průběh cesty – uzavřený kruh, který vedl neúprosně z prachu do prachu.*
>
> Originální citace: *But most memorable of all is that final image of Carmen and Jose – dressed in black, drained of blood, kneeling in the dirt to meet their fate while a mournful, kettle-drum echo of Carmen's first song, the ''Habanera,'' plays in the*

[17] Zdroj: https://www.nytimes.com/1983/11/18/theater/theater-peter-brook-s-tragedie-de-carmen.html
[18] Zdroj: https://www.nytimes.com/1983/11/18/theater/theater-peter-brook-s-tragedie-de-carmen.html

distance. Though only 80 minutes have passed in Mr. Brook's bullring, we nonetheless feel we've shared the whole, cruel arc of the lovers' journey – a full circle that has led inexorably from dust to dust.[19]

2.4. Peter Brook La Tragédie de Carmen – Film

Film La Tragédie de Carmen byl natočen na základě úspěšného představení Petera Brooka z roku 1981 v divadle Théâtre des Bouffes du Nord v Paříži. Tento film byl natočen roku 1983. Ačkoli film vychází z divadelního představení, způsob zpracování se přirozeně liší. V La Tragédie de Carmen se však podařilo zachovat jedinečnou emocionální atmosféru, která byla přítomna při divadelním představení. Jak již bylo popsáno v předcházející podkapitole, divadelní představení je zbavené folklorních tradic Španělska. Tímto rozhodnutím se Brookovi podařilo maximálně vyzdvihnout dramatickou stránku opery, jejíž podstatou je hra s osudem.

Filmové zpracování se od divadelní hry liší především v tom, že ve filmu se využívá více konkrétních prostorů: náměstí, neobývaný dům, les se stany a aréna. O divadelním představení Frank Rich na druhé straně napsal, že se v podstatě celé odehrávají v jediném prostoru, který má představovat arénu[20].Ačkoli se divák při sledování filmového zpracování dostane na čtyři různá místa, vždy cítí jejich výraznou podobnost.

Ústředním prostorem filmu je náměstí, které však působí rovněž jako otevřená aréna. Uprostřed prostoru je umístěna židle, na níž sedí zahalená osoba v kusu látky. Tato osoba může symbolizovat zmiňovaný osud – základní myšlenku celého filmu. Když zahalená osoba začíná vykládat karty, působí její počínání až rituálním dojmem. Jako první vyloží kartu lásky a přidá k ní další tři objekty: černý cop, kost a dvě ptačí péra. Osoba kolem vyložených předmětů položí provaz a následně provaz obsype kamínky, čímž vzniká dvojitý kruh (jednou z provazu a jednou z kamínku), který byl jedním z důležitých prvků i v samotné divadelní hře. Vzápětí přichází Micaëla a zahalená osoba jí začíná věštit z ruky. Když dorazí Don José, na kterého Micaëla čeká, s překvapením zjišťujeme, že pod kápí je samotná Carmen.

Po scéně odehrávající se na náměstí (připomínajícím arénu) se přesouváme do neobývaného domu. Toto prostředí je celé v kombinaci šedé a pískové barvy. Carmen se svou

[19] Zdroj: https://www.nytimes.com/1983/11/18/theater/theater-peter-brook-s-tragedie-de-carmen.html
[20] Zdroj: https://www.nytimes.com/1983/11/18/theater/theater-peter-brook-s-tragedie-de-carmen.html

temperamentní povahou se tak dostává do kontrastu s ponurým prostředím, ve kterém přebývá. Díky této rozdílnosti se Carmen rovněž stává výraznou postavou na scéně a pozornost diváka se soustředí převážně na ni.

Následně se divák přesouvá z pískově-šedého města do naprosto odlišného prostředí – pašeráckého tábora, který je situovaný v lese. Scéna na tomto místě působí více divadelně než filmově. Les je poskládán z několika větví vyrůstající z písku a obydlí jsou tvořeny z dřevěných rolet. Divák si je okamžitě vědom toho, že se nejedná o opravdový les. Právě tyto prvky však podle mého názoru dělají tento film jedinečný. S popisnou scénou se zde potkáme minimálně, což nabízí velký prostor pro divákovu imaginaci při pojímání filmového prostoru.

V následující kapitole je popsáno muzikálové zpracování Carmen Jones od režiséra Otta Premingera, o kterém je možné říci přesný opak než o filmu La tragedia de Carmen. Na scéně nic nechybí a divákovi je předkládán hotový prostor, který neponechává žádný prostor pro jeho vlastní fantazii. Jinými slovy se divák ztotožní přesně s tím, co mu filmový architekt přichystal a nepotřebuje pátrat dál, aby mu prostor začal dávat určitý smysl.

Poslední část filmu je velice zajímavá a v určitém ohledu odlišná od částí přecházejících. Celý film působí ponuře a jediné, co mu dodává „barvu“, je zpěv. Když však začíná poslední část, rozostřená kamera se oddaluje od barevné výšivky (kombinace zlaté, růžové a červené). Postupně zjišťujeme, že se jedná o tradiční oděv toreadora v aréně, který se připravuje na boj s býkem. Až na samotném konci filmu tedy začínáme cítit přítomnost temperamentního Španělska. I Carmen je oblečena v černých svátečních šatech a barva zdí se změní z pískově-šedé na cihlově oranžovou. Jedná se tedy o nejbarevnější část filmu. Dále si divák povšimne toho, že aréna už není jen jakýmsi náznakem, ale nabývá skutečného charakteru prostoru, kde se odehrává španělská korida (jedná se o více popisný prostor). Přestože scéna stále působí chudě (jeden ze základních prvků scénografie celého filmu), za pomoci španělských oblouků je dosaženo zajímavé hry se světly, která jednoduchému prostoru přidává na dramatičnosti.

Příběh filmového zpracování La tregedie de Carmen se radikálně liší od originální novely Prospera Mérimée pouze v tom, že toreador, nová láska Carmen, v souboji s býkem umírá. Tento akt může v divákovi vzbudit velké překvapení či šok, protože většina lidí dobře ví, že na konci umírá jen Carmen. Originálně pojatý je i způsob úmrtí Carmen, která truchlí nad smrtí toreadora uprostřed arény. Jose sedí vedle ní a hudba pomalu utichá. Don José bez výrazu ve

tváři a bez jakéhokoli náznaku zlomí Carmen vaz a to přesným a chladným úderem zezadu do páteře. Tento akt může být pro diváky opět velice šokující a bez hudby už sledujeme jen černou obrazovku. Ve filmu vidíme smrt Carmen ze shora. Tuto formu záběru můžeme opět vnímat jako zásah osudu, který celý tento film potichu doprovází.[21]

2.5. Carmen Jones – muzikál

Carmen Jones, první muzikálová verze Bizetovy opery, vznikla roku 1943 na Broadwayi. V roce 1954 se v režii Otta Premingera muzikál dočkal také filmového zpracování, které zde stručně popíšu. Carmen Jones je čistě afroamerický muzikál (vzhledem k době, kdy muzikálové i filmové verze vzniká, je toto rozhodnutí velmi překvapující)[22] a obsazení hlavních postav je následující: Carmen – *Dorothy Dandridge* a Don José (pilot Joe) – *Harry Belafonte*.

Podobně jako v případě La tragedia de Carmen v tomto muzikálu nenacházíme folklorní prvky Španělska. Děj není originálním způsobem změněn, ale přesouvá se do továrny na padáky v Severní Karolíně a tomu odpovídají i zásadní úpravy, jak prostředí, tak postav. Na rozdíl od filmu Petera Brooka však využívá muzikálové prvky: herci jsou mladí a krásní, vše je barevné a zpěv dokonalý. Ačkoli hlavní hrdinka není cikánského původu, silný temperament a vášeň afroamerické Carmen zůstává. Voják José (také Afroameričan) je v muzikálu pojatý jako mladý muž, který je zasnouben s nevýraznou slečnou. Muzikál je z velké části spíše poklidný a v divákovi se probouzí výraznější vzrušení až ke konci. Vzrušení se dostavuje s tím, jak vzrůstá zoufalost mladého vojáka, který miluje nyní již odmítající Carmen. Ve své zoufalé lásce nenachází jinou alternativu než Carmen zabít. Výraznější změna postavy se týká toreadora, který je v muzikálu přetvořen ve velice známého boxera. Ten má na koci boxerský zápas v Chicagu, kam mladý voják společně s Carmen uprchnou před vojenskou policií (voják Joe dezertoval, aby mohl být s Carmen). Na konci Joe (Don José) neusmrtí Carmen dýkou, jak je tomu v operní předloze, nýbrž jí uškrtí v malém skladišti v hale, kde zápas probíhá.

Hudební složka je značně upravena a přizpůsobena nenáročnému divákovi muzikálu. Jsou zde využity známé operní melodie přepracované v jazzovém duchu[23]. Všechny jsou v

[21] La tragédie de Carmen (1983): https://www.youtube.com/watch?v=sgQSGhekEd4

[22] PROSPER MÉRIMÉE:„CARMEN“. DÍLO JAKO INSPIRACE BAKALÁŘSKÁ PRÁCE Kateřina Cízlová 2015

[23] PROSPER MÉRIMÉE: „CARMEN“. DÍLO JAKO INSPIRACE BAKALÁŘSKÁ PRÁCE Kateřina Cízlová 2015

anglickém jazyce. Velká část hudební složky opery Carmen není v muzikálu využita a známější skladby se ve filmu často opakují. Jelikož film trvá jednu hodinu a čtyřicet pět minut, tak je toto rozhodnutí pochopitelné. Mě na tomto filmu osobně nejvíce zaujalo to, že je možné děj a hudbu, které byly stvořeny pro španělské prostředí a kulturu, přenést do prostředí a kultury USA se zachováním podstaty díla.

3. František Tröster a opera Carmen

3.1. Úvod

Opera Carmen se skládá ze čtyř aktů, které se odehrávají na různých místech ve Španělsku: náměstí před továrnou v Seville; pašerácký bar; hory; v Seville před býčí arénou. Rozdíly mezi těmito místy jsou velice výrazné. Scénograf musí například vyřešit problém, jak během krátké pauzy přeměnit španělské náměstí plné života v klidné prostředí lesa, kde pašeráci ukrývají tabák.

František Tröster během svého života navrhoval pro operu Carmen scénu celkem dvakrát. Poprvé v roce 1946 do divadlo 5. května (Státní opera Praha). Druhá scéna měla premiéru ve stejném divadle v roce 1954. V obou případech Tröster vytvářel prostor pro operu ve spolupráci s režisérem Václavem Kašlíkem. V této práci se budu věnovat především scénografii Carmen z roku 1946, jelikož se jedná o prostor velice dynamický, hravý a barevný. Dá se také říci, že v případě první inscenace se mohl volně projevit tvůrčí potenciál Františka Tröstera, protože nebyl na rozdíl od druhé inscenace opery Carmen „spoután“ socialistickým realismem. Scéna z roku 1954 byla především popisná a v porovnání s předcházející scénou až umělecky chudá. Nyní se tedy pokusím podrobněji rozebrat prostor opery Carmen z roku 1946, čímž bych chtěla dospět i k odhalení hlubších scénografických principů, na kterých toto provedení Carmen stojí.

3.2. Zdroje

Následující zdroje mi umožnily, abych mohla Trösterovo provedení Carmen analyzovat. V Divadelním ústavu jsou k dohledání fotografie jak Trösterových scénografických návrhů, tak fotografie představení. Je důležité zmínit, že malované návrhy nejsou přesným odrazem

následné realizace. Ta se vždy od barevných a někdy až fantazijně působících obrázků v mnohém lišila. Tyto návrhy však podle mého názoru dopomáhají k představě, jaké emoce chtěl Tröster daným prostorem v divákovi vyvolat. Dalšími zdroji jsou archiv Národního divadla (dobové fotografie inscenace Carmen z roku 1954) a Muzeum v Terezíně (většina barevných návrhů Trösterových scén). Dále doc. PhDr. Vlasta Koubská pro účely této práce poskytla cenné poznámky, které si Tröster k jednotlivým provedením zaznamenával. Jedná se o důležité a autentické informace doplňující poznatky získané z citované literatury. Následuje ukázka zmíněných Trösterových zápisků:

> Zajisté jiný princip jsem musel volit pro barevnou reálnou hudbu Bizetovy „Carmen" pro Divadlo 5. května. Podlaha výškově byla rozdělena na půlkruhové pásy jdoucí od levého portálu k pravému tak, že sbory mohly z vyšší plochy přecházet na nižší. Na rovné podchodité podlaze stály dva mosty a horizont tvořila obrovská kola větrníků, složených z různobarevných rákosových prutů. Jejich roztočením vznikala jakási barevná iluze jižního slunce. Odstraněním střední části amfiteatrálních ploch a umístění mostu na nejvyšší amfiteatrální rovinu byla vyřešena scéna hor. Rákosový prstenec zavěšený nad stejným eliptickým prstencem podlahy navodila atmosféru pašerácké knajpy. Arénu tvořil obrácený amfiteátr opatřený obrovitým reklamním plakátem toreadora Escamilla. (Tröster, 1946)

3.3. Carmen 1946 - Prvotní návrhy scény

Domnívám se, že následující obrázky jsou první variantou scény k opeře Carmen z roku 1945. Tyto návrhy se od čistě realistického a do Trösterova tvůrčího období tradičního pojetí moc neliší. Již zde však nacházíme originální prvky, které se později objeví v realizaci scény Carmen. Základním prvkem, který scénograficky propojuje všechny akty, je kruhová šikma uprostřed jeviště. Ta se podle mého názoru v průběhu tvůrčího procesu proměnila v originální dynamické prstence rovněž doprovázející celou inscenaci. Vedle této jednotící šikmy můžeme nalézt další prvky v prvotních návrzích, které Tröster využil pro konečné řešení opery Carmen.

Obrázek 8: První návrh F. Tröstera 1946 Náměstí v Seville

Obrázek 9: První návrh F. Tröstera 1946 Náměstí v Seville

První akt

První akt se odehrává na náměstí v Seville, kde se nachází továrna na výrobu tabáku. Bohužel se nedochovaly finální návrhy ani fotografie scény tohoto aktu, s nimiž bychom mohli porovnat prvotní návrhy na obrázku 6. Na obrázku 6 můžeme vidět most napojující se na kruhovou šikmu. Domnívám se, že se Tröster mohl inspirovat skutečným náměstím v Seville, kde se nachází vodní kanál kolem kruhového náměstí. Přes tento kanál vede několik mostů, které svou stavbou do určité míry připomínají most na Trösterově návrhu.

Ráda bych se ještě zmínila o rozdílné atmosféře, která je přítomná v prvotních návrzích Sevillského náměstí (obrázek 6 a 7). Přestože tyto dva návrhy jsou pro stejné prostředí, atmosféra se výrazně liší. Na obrázku číslo 6 je atmosféra ponurá a skličující, zatímco obrázek číslo 7 vyvolává v pozorovateli radostné pocity. Podle mého názoru obrázek číslo 6 více zachycuje podstatu prvního aktu, kde hraje významnou roli továrna odkazující k nelehkému údělu pracujících žen.

Druhý akt

Ve druhém aktu se ocitáme v pašeráckém baru. Z dobové kritiky jsem se dočetla, že scéna působila až jako cirkusový stan nabitý životem (Divadelní ústav, 1946)[24]. Prvotní návrh pašeráckého baru skutečně vypadá jako plně vybavený cirkusový stan (obrázek 8). V realizaci tomu tak již nebylo (obrázek 12 a 13), ale rozjásaný pocit cirkusového stanu se Trösterovi přesto podařilo zachovat. V konečném řešení Tröster vypustil například tribuny, hlavní střed jeviště a oponu.

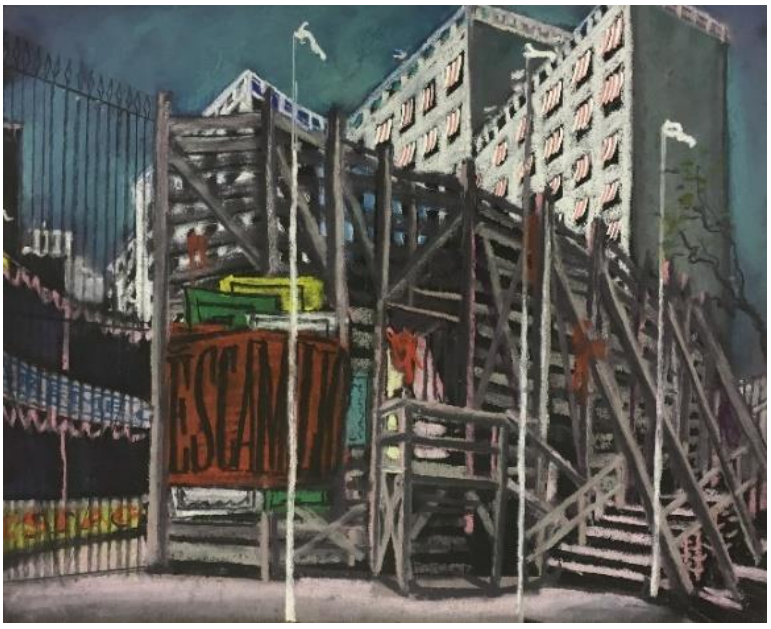
Obrázek 10: První návrh F. Tröstera 1946 Pašerácký bar

[24] Zdroj: Poškozený výstřižek, *Roztančená Carmen*, Divadelní ústav 1946

Obrázek 11: První návrh F. Tröstera 1946 - Hory

Třetí akt

Ve třetím aktu hrají hlavní roli pašeráci, kteří své zboží přenáší přes hory. Na obrázku 9 se opět objevuje most stejně jako na návrhu pro první akt (obrázek 6 a 7). Tentokrát je však umístěn v zadní části jeviště, kde je využíván k dotváření iluze hor, s čímž se setkáváme i u finálních návrhů (obrázek 14 a 15). I v tomto případě je ve finálních návrzích most upraven.



Obrázek 12: První návrh F. Tröster 1946 – Aréna v Seville

Obrázek 13: První návrh F. Tröstr 1946 - Aréna v Seville

Čtvrtý akt

Čtvrtý akt se odehrává před arénou pro býčí zápasy v Seville, kde v čele s toreadorem Escamillem prochází slavnostní průvod. Muzeum v Terezíně mi poskytlo dva prvotní návrhy scény pro poslední akt (obrázek 10 a 11). Obrázek 10 je finálnímu návrhu více podobný než obrázek 11. Na obrázku 10 můžeme nalézt plakát s nápisem „*Escmillo*“, který na finálních návrzích Tröster zvětší, a tak se z plakátu stává hlavní prvek posledního aktu. Druhý obrázek je finálnímu návrhu výrazně vzdálený a navzdory velice zajímavé kompozici postrádá dramatičnost, která je na obrázku 10 přítomna.

3.4. Carmen 1946 - Finální návrhy scény

Tröster ve svých poznámkách zaznamenal, na jakém základě se rozhodl vybudovat scénu všech čtyř dějství: *„Podlaha výškově byla rozdělena na půlkruhové pásy jdoucí od levého portálu k pravému tak, že sbory mohly z vyšší plochy přecházet na nižší. Na rovné podchodité podlaze stály dva mosty a horizont tvořila obrovská kola větrníků složených z různobarevných rákosových prutů. Jejich roztočením vznikala jakási barevná iluze jižního slunce.“ (Tröster, 1946)*

Základem, který nás provází téměř každým aktem je podlaha. Podlaha je členěna na dva různě velké prstence eliptického tvaru. Jeden prstenec je světlé barvy a druhý má barvu rudou. (Hilmera, 1989) Tyto prstence jsou do sebe zapuštěné, ale každý z nich má svůj vlastní střed.

Tím, že střed těchto prstenců není jednotný a dokáží se naklánět v různých směrech, dávají prostoru větší dynamiku. Již tento scénografický základ opery Carmen vyvolává v divákovi určité pocity pohybu a živosti. Tento dvou-prstencový základ má rovněž další výhodu: při náklonu prstenců vznikají vyvýšená místa, která zajišťují dobrou viditelnost účinkujících. Z Trösterových zápisků víme, že tyto prstence jsou vyrobeny ze dřeva a bambusu: *„Všimli jsme si již dříve, jak Tröster rád ozvláštňoval (chce se mi přímo říci „okořeňoval“) své výpravy tím, že na abstraktně geometrický základ scénické architektury aplikoval určité naturalistické prvky či rustikální matriály.“* (Hilmera, 1989, s.101). Tento prvek nás provází prvním až třetím aktem. V aktu čtvrtém je však prostor řešen jiným způsobem.

První akt

Nyní bych se ráda věnovala jednotlivým dějstvím. Opera Carmen začíná prostorem před továrnou na tabák, kterou střeží vojáci a chrání ji před pašeráky. Hilmera scénu prvního aktu popisuje následovně: *„V prvním dějství byl vnitřní kruh jen mírně odkloněn od roviny prstence a na jeho plochu dosedaly zpoza bočních závěsů dva úzké oblouky vysoce vyklenutých můstků“* (Hilmera, 1989, s.99). Bohužel jsem k tomuto aktu nenašla fotografie ani malované návrhy.

Druhý akt

Další Akt se odehrává v pašeráckém baru. Tröster si o své realizaci zaznamenal v zápiscích, že *„[r]ákosový prstenec zavěšený nad stejným eliptickým prstencem podlahy navodila atmosféru pašerácké knajpy.“* (Tröster, 1946). Jak už naznačuje uvedená poznámka, Tröster se v případě pašeráckého baru uchýlil k následujícímu scénickému řešení: ke dvěma prstencům na podlaze přibyl další, pravděpodobně vytvořený z bambusových tyčí. Část prstence směrem k hledišti byla vyzdvižena vzhůru a podepřena několika bambusovými tyčemi. Tím na jevišti vznikl menší a intimnější prostor. Podle Jiřího Hilmery představovala *„…natočená střední plocha vyvýšené taneční pódium.“* (Hilmera, 1989, s.100). Jeho intimitu umocnily barevné lampióny, které byly z bambusového prstence zavěšeny směrem dolů (obrázek 12). Domnívám se, že scéna mohla být rovněž méně osvětlena, což by sílu těchto lampiónů zvýraznilo. Vzniklá scéna má totiž vystihnout knajpu, kde se scházejí měšťané, ženy z továrny a vojáci za účelem zábavy. Pokud porovnáme malovaný návrh (obrázek 12) s dochovanou fotografií inscenace (obrázek 13), tak můžeme nalézt výraznou podobnost v obou dochovaných materiálech.

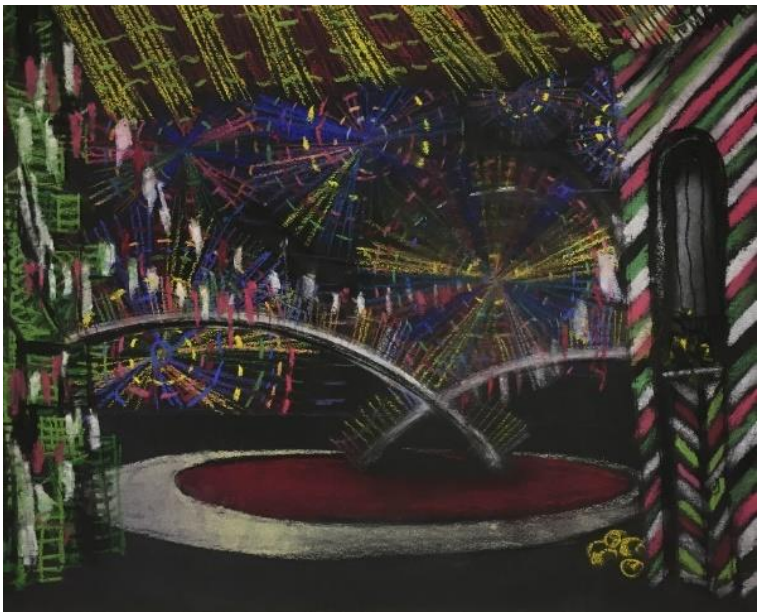
Obrázek 14: Finální návrh F. Tröster 1946 - Pašerácká knajpa

Obrázek 15: Fotografie scény F. Tröstetra 1946 - Pašerácká knajpa

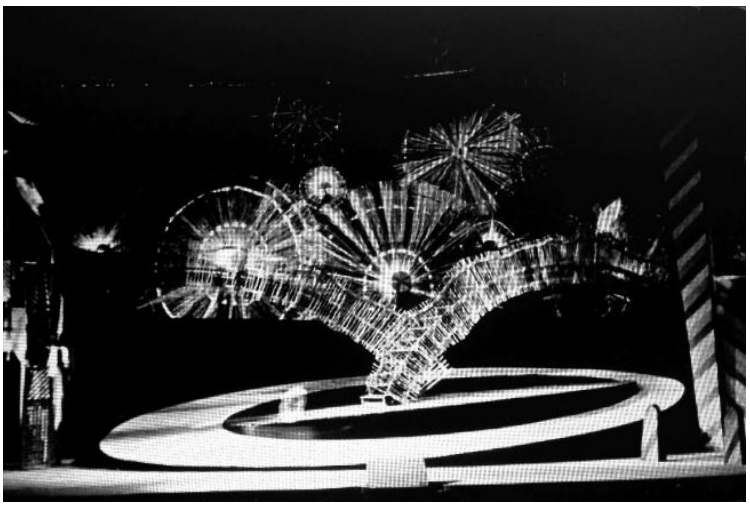
Třetí akt

Díky Trösterově „[o]dstranění střední části amfiteatrálních ploch a umístění mostu na nejvyšší amfiteatrální rovinu byla vyřešena scéna hor.“ (Tröster, 1946) Na scéně (obrázek 14) můžeme při třetím aktu nalézt dva částečně se křížící mosty, které jsou opláštěné bambusovými tyčemi o velikosti přibližně jednoho metru. *„Ve třetím jednání (strž) se pak vnitřní kruhová šikma obrátila proti divákovu pohledu svou nejvýše zdviženou hranou; z té splývající tmavošedý závěs dotvářel podobu čnějícího skaliska se zlatavým mariánským*

sloupkem". (Hilmera, 1989, s.100). V tomto aktu nejvíce vynikly větrníky, které byly umístěny na horizontu v zadní části jeviště. Podle zachovaného půdorysu (obrázek 17) víme, že větrníků na scéně bylo celkem šest a byly vyrobeny z bambusového dřeva stejně jako zábradlí na mostě. Všechny se otáčely a díky své barevnosti pravděpodobně vytvářely iluzi jižního teplého slunce. Prstence na scéně stále zůstávají a společně s mosty vytvářejí iluzi hor po kterých pašeráci chodí.



Obrázek 16: Finální návrh F. Tröster 1946 – Hory

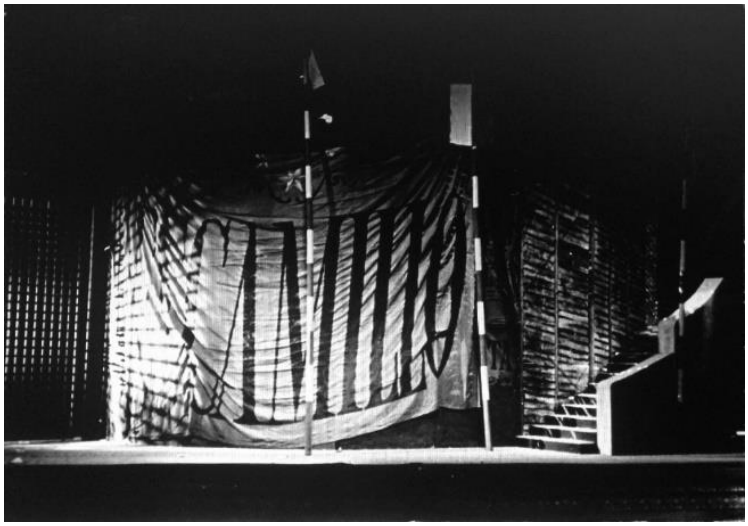


Obrázek 17: Fotografie inscenace F. Tröster 1946 - Hory

Čtvrtý akt

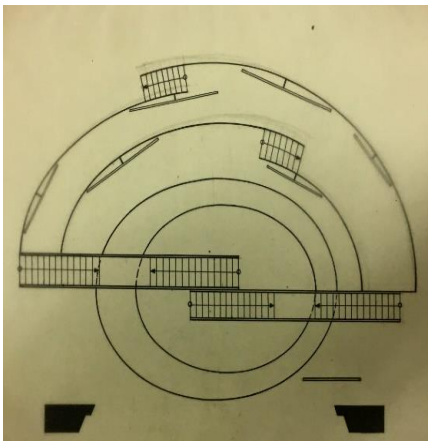
„Arénu tvořil obrácený amfiteátr opatřený obrovitým reklamním plakátem toreadora Escamilla." (Tröster, 1946) Právě uvedená citace poukazuje na to, jak Tröster vytvořil scénu

pro závěrečný akt. Na konstrukci připevnil obrovský plakát vytvořený z plátna, na kterém je napsáno jméno „Escamillo“. Plakát ubíhá z pohledu diváka směrem doleva dozadu a vytváří tak iluzi oblé budovy arény. Z pravé strany „arény“ je pak umístěno schodiště, po němž průvod pravděpodobně vcházel do arény.



Obrázek 18: Fotografie inscenace F. Tröster 1946 – Před arénou

Obrázek 19: Finální návrhy F. Tröster 1946 – Před aréna



Obrázek 20: Půdorys k inscenaci F. Tröster 1945

Recenze opery Carmen z roku 1946

V archivu Divadelního ústavu jsem objevila poškozený výstřižek pravděpodobně z dobových novin, který se jmenuje *Roztančená Carmen.* Neznámý autor zde kritizuje inscenaci Carmen z roku 1946. V kritice uvádí, že režisér Kašlík operu Carmen pojal novým způsobem, který svět vytrhl ze zvyku, inscenovat Carmen jako čistě popisnou a realistikou operu. Kašlík dokázal objevit ve hře její živelnost a umocnil ji skvělou taneční choreografií – netradičně byl tanec přítomen po celou dobu představení. Na druhou stranu však tvrdí, že když se propojí všechny divadelní časti (režie, choreografie, hudba a scénografie) v jeden celek, představení se stává spíše *„podívanou než drama, Revue než opera".* (poškozený výstřižek, *Roztančená Carmen,* Divadelní ústav) Pro tuto práci je však nejdůležitější to, jak se tento neznámý kritik vyjádřil k Trösterově scénografickému řešení Carmen:

> *„…zvláště když Trösterův prostor přes všechny pestré důmyslnosti a přes vymoženosti světelné aparatury je většinou přeplněně amorfní a dramaticky nehraje. Z krčmy v druhém obrazu se stal dokonce jakýsi cirkusový stan a vůbec černý horizont, móda, kterou bychom snad již mohli vystřídat jinou, bere obrazům ilusivnost přírodního prostoru. Dále však chválí poslední obraz arény, která podle něho plní dramatický charakter této hry." (*Divadelní ústav, 1946*)*[25].

3.5. Carmen 1954

Jak již bylo uvedeno na začátku této kapitoly, inscenace Carmen z roku 1954 (vzniklá za spolupráce stejných umělců - Františka Tröstera a Václava Kašlíka) se nemohla od své

[25] Zdroj: Poškozený výstřižek, *Roztančená Carmen*, Divadelní ústav 1946

předchůdkyně více lišit. Byla to jiná doba, která toto dynamické ztvárnění Carmen, jak bylo uvedeno na začátku, nepodporovala, ale naopak silně potlačovala. V tom případě se scéna vrátila k tradičnímu realistickému pojetí Carmen, jak můžeme vidět i na mnoha dnešních scénách. Dochavaly se nám tyto tři dokumenty. Dvě fotografie a jeden malovaný návrh. První scéna se odehrává na čistě realistickém náměstí, jak můžeme vidět na obrázcích. Uprostřed je kašna, zprava dělnice vycházejí z továrny a vzadu se nachází most, který můžeme najít i ve scéně s pašeráky. Jak se inscenace dále vyvíjela, bohužel kvůli nedostatku materiálních dokladů nevíme. Nejpodivnější prvek se zde vyskytl v podobě růže, která podle mého úsudku byla použita na začatáku představení před krajkovanou oponou. Tento prvek uplně do této realistické inscenace příliš nesedí. Jedná se o růži, která je asi dva metry vysoká a je umístěna uprostřed scény. Tímto bych podkapitolu o Carmen z roku 1954 ukončila.

Obrázek 21: Fotografie scénografie F. Tröster 1945 – náměstí Sevilla

Obrázek 22: Fotografie scénografie F. Tröster 1945 – náměstí Sevilla

Obrázek 23: Fotografie scénografie F. Tröster 1954 – Hory

3.6. Osobní názor na scénografii F. Tröstera (1946)

Když jsem Trösterovu realizaci opery Carmen viděla poprvé, moc se mi nelíbila. Při prvním poslechu (ještě předím, než jsem se Trösterovým pojetí začala hlouběji zabývat) jsem si celkovou uměleckou realizaci představovala zcela jinak. Např. i v pouhé barevnosti. Ovšem je těžké, abych si utvořila úsudek o celém představení na základě několika dochovaných dokumentů. Ani filmový záznam by mi neposkytl takový zážitek, který měli diváci sedící ve Státní opeře v době, kdy byla v Trösterově scéně Carmen uvedena. Nevíme, jak přesně opera nakonec vypadala. Dochovalé fotografie jsou černobílé a návrhy nemusí být definitivní, přesto jsem se v této práci snažila dobrat k co nejreálnějšímu obrazu Trösterova finálního řešení. Každopadně se z jedné dobové kritiky (viz s. 31) dovídáme o tom, že scéna byla až moc dynamická, a tak se ztrácela dramatičnost díla. Přetože nevíme, do jaké míry je tato kritika přiléhavým hodnocením Trösterova řešení, podobného dojmu jsem z počátku nabyla i já. Představovala jsem si spíše barevné kostýmy a méně barevnou scénu. Energii, která proudí z hudby, jsem viděla provázenou především s lidmi a již méně s prostorem. Čím více jsem však pronikala do Trösterovy scény pro Carmen z roku 1946, tím jsem jeho řešení více rozuměla a dokázala ho i ocenit, ačkoli se mé vlastní řešení ubíralo jiným směrem.

4. Vlastní scénografické řešení opery Carmen

4.1. Inspirace

Předtím, než jsem začala pracovat na Opeře Carmen, znala jsem pouze nejslavnější skladby z Bizetovy opery: Toreadora, Habaneru a úvodní píseň. Nevěděla jsem však, že tyto skladby jsou právě z opery Carmen. Hudba se mi ihned zalíbila a po několikátém poslechu celé opery jsem si vybrané části zpívala sama pro sebe. Hudba velice působila na moje emoce a čím více jsem operu poslouchala a pronikala do jejího příběhu, tím byly mé emoce intenzivnější. Ačkoli jsem nerozuměla textu libreta (je psaný francouzsky), přesně jsem cítila, co osoby v danou chvíli prožívají. Například první příchod Carmen. Melancholická hudba, která doprovází scházející se měšťany, dělnice a vojáky se radikálně změní v dynamickou a vášnivou – člověk má až pocit, že přichází pohroma.

Další pro mě velice intenzivní pasáží bylo zavraždění Carmen. Na konci čtvrtého aktu je José už naprosto šílený a nestrpí, aby Carmen milovala někoho jiného nebo byla milována jiným. Rozhodne se k nejhoršímu činu, co může udělat, a Carmen bodne do srdce dýkou. Když nebude milovat jeho, tak nikoho. Tento čin doprovází neuvěřitelná hudba, která poukazuje na Josého šílenství. Tato skladba je velice dramatická, ale v pozadí se ozývá tichá oslavná melodie, doprovázející celý příběh milenců. Přijde mi, že právě tato radostná melodie ještě umocňuje Josého agresi vůči Carmen, která je stále nezávislá a veselá. Přijde mi, že v tuto chvíli jsem Bizetovo dílo pochopila a věděla jsem, čemu se chci v této opeře věnovat.

První, o čem jsem začala přemýšlet, bylo, jací jsou to lidé a kde bydlí. Prohlížela jsem si různé knihy se španělskými zvyky, například býčí zápasy, ze kterých jsem měla dost smíšené pocity. Ze začátku mi přišly jako nepochopitelná forma zábavy, která v dnešní době nemá smysl. Četla jsem různé články o tom, jak býci před zápasem nedostávají najíst, žijí ve stísněných podmínkách a to mi připadalo špatné. Nevím však, jestli jsou tyto informace pravdivé. Avšak při důkladnějším zkoumání této nepochopitelné a zastaralé formy zábavy mě na tom najednou začínalo něco přitahovat. Souboj mezi tak obrovsky silným býkem a bezmocným člověkem. Zábavnější forma tohoto zvyku pro mě osobně však byla, když býka vypustí do ulic a lidé před ním utíkají. Přitahuje mě odvaha a zároveň šílenost Španělů.

Druhá věc, která se mi pojí se Španělskem je flamenco. Fascinuje mě kostým, který tanec doplňuje, a to především jeho barevnost a tvar. Celé těle upnuté a jen nahoře a dole rozšiřující se šaty se spoustou volánů. Od začátku jsem tento prvek do své scény chtěla použít. Ne však v úplně tradiční podobě, abych nesklouzla k historické hře, což jsem nechtěla. Hledala jsem způsob, jak tyto tradiční a pro mě velice přitažlivé prvky španělské tradice smysluplně použít.

Velkou inspirací pro mě bylo i filmové zpracování Carmen. (st. 23) Film je natočen jako muzikál. Hudba byla moderně upravena a přeložena do anglického jazyka. Nejznámější melodie zůstávají stejné. Ač nemám ráda muzikály, tento se mi docela zalíbil. Film mě zaujal nejen s dokonalou Dorothy Dandridge v roli Carmen, ale i s přesunutím do jiné doby i prostředí. Domnívala jsem se totiž, že tato opera je tak španělská, že děj přesunout nejde, ale tento film mě přesvědčil o opaku. Naprosto si uvědomuji, že nelze porovnávat film s operou. Každá totiž ke ztvárnění využívá jiné prostředky. Ale přesto mám pocit, že mi tento film pomohl otevřít oči. Nechtěla jsem však přenést operu, jako to udělal režisér Otto Preminger v Carmen Jones, do úplně jiného prostředí. Chtěla jsem zůstat ve Španělsku s cikány. Jen jsem ty to lidi přesunula z centra na okraj města a společnosti.

4.2. Scénografie

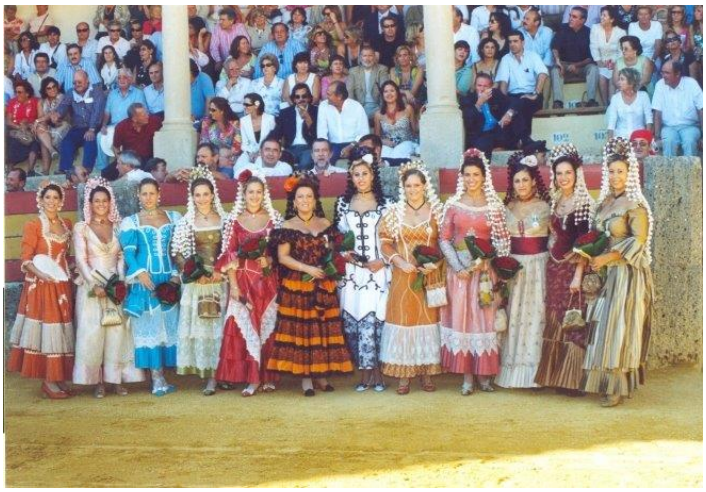
Na základě inspiračních zdrojů, které jsem popisovala v minulé kapitole, jsem se rozhodla Carmen pojmout následujícím způsobem. Ač mě velice zaujala možnost Carmen přesunout do úplně jiného prostředí, děj jsem nakonec ponechala ve Španělsku. Když jsem nasbírala dostatečné množství informací o této zemi, její kultuře a lidech, začala jsem kreslit první nápady.

První nápady vycházely z fotografií arén, kde se odehrává korida. Největší scénografickou výzvu pro mě představovalo spojení všech čtyř velice rozdílných prostředí do jednoho díla a to v jednom stylu. Vytvořila jsem si malou maketu a zkoušela jsem půlkruh (představující arénu) natáčet v různých směrech. Chtěla jsem docílit toho, aby jeden tvar pomocí otáčení na forbíně zobrazil všechna prostředí. Půlkruhový tvar byl nahoře mírně zkosený a při otočení vznikaly například hory, dynamický vchod do arény, či kruhové náměstí. Chtěla jsem docílit toho, aby se celá inscenace „točila v kruhu“ jako život Carmen až do té doby, kdy potkává Dona Josého a najednou se ocitá mimo svůj známý kruh. Její relativně bezpečný kruh symbolizuje aréna, před kterou přichází o život. Bohužel technické možnosti mi moc neumožňovaly s objektem

zacházet tak, jak bych si představovala. Tudíž jsem se rozhodla tento způsob řešení opustit. Z těchto prvních návrhů jsem zachovala prvek malých oken, které jsem využila při ztvárnění továrny. Velice se mi líbily stíny a silueta promítající se skrze malá okna na zem a na stěny.

Následovaly další pokusy o ucelený styl scénografie, kterými se nebudu v této práci zabývat, jelikož mi z jejich návrhů ve finální práci nic nezůstalo. Jen bych ještě ráda zmínila jeden koncept, který spočíval ve skládání terénu. Tento způsob mě velice zaujal, ale bohužel jsem později narazila opět na technické problémy a funkčnost scény jako celku. Princip scénografie spočíval v tom, že celá podlaha otáčivé plochy (točny) byla mírně nakloněná na jednu stranu. Náklon nebyl příliš vysoký – jednalo se o zvednuti nejvyšší části o jeden metr a dvacet centimetrů. S celkovým terénem se dalo otáčet. Hlavní princip spočíval především v tom, že pod zvýšenou částí točny pašeráci mohli ukrývat ukradený tabák. Při otočení mohli diváci vidět tabák napěchovaný pod točnu a to přímo před očima vojáků. Podlaha byla z průhledného matného plexiskla, jelikož jsem chtěla skrz podlahu svítit. Například při zabití Carmen. Využití vyvýšené točny mě také lákalo z důvodu sborových scén, při kterých by dav vypadal větší.

Co jsem dále z prvotních skic zachovala ve finálních návrzích, byly plakáty. Nejdříve se jednalo pouze o jeden obrovský billboard s poutačem na býčí zápas Escamilia, který po celou dobu sleduje počínání chudáka Dona Josého z velké výšky, a naopak Don Jose ví o přítomnosti toreadora Escamilia. Nakonec se z jednoho obrovského billboardu, staly malé plakáty po stěnách (plotech), které můžeme vidět na finálních návrzích. Až v posledním aktu se setkáváme s toreadorem obrovských rozměrů, a to pověšeným na aréně.



Obrázek 24: Inspirační obrázek – Korida[26]

Obrázek 25: Inspirační obrázek – Španělsko [27]

Jak již bylo řečeno na začátku, rozhodla jsem se děj ponechat ve španělském prostředí, jen z centra jsem děj přesunula na okraj města Sevilla. Tuto operu jsem pojala moderním způsobem, jelikož scéna by měla působit jako panelákové sídliště. Sídliště si představuji jako panelovo – betonový ráj. Všude je horko, vysoké domy a ploty z plechu, které jsou posprejovány a polepeny otrhanými plakáty. Svoji scénografii jsem tedy pojala jako „betonovou kostku“, ve které Carmen žije. Vojenské objekty a továrny se v dnešní době již nestaví uprostřed velkých měst, ale právě naopak – velice často se nachází na okrajích. Přesně toto se mi hodilo do mé celé koncepce scénografie.

[26] Zdroj obrázku 24: http://m.diary.ru/~savetr/p81644119.htm
[27] Zdroj obrázku 25: https://phmuseum.com/grants/winner/18

Obrazem 26 začíná má scénografie k opeře Carmen. Barevnost scénografie je v šedých tónech v kombinaci se stříbrným plechem, z něhož jsou tvořeny kovové konstrukce. Tyto konstrukce, které můžeme vidět na obrázcích 26-28, tvoří ploty. V této situaci jsou zavřené, ale fungují jako vertikální žaluzie, mezi kterými mohou zpěváci procházet. Na těchto plotech jsou nalepené různé plakáty týkající se akcí, které se v okolí dějí. Největší je samozřejmě poutač na zápas toreadora Escamilia Prostředí by mělo působit ponurým dojmem a až s příchodem lidí by tato scéna měla ožít, jelikož je pro mě velice důležitá psychologická stránka opery. S tímto souvisí i plakáty. Lidé, kteří i na takovémto místě žijí, jsou veselí a plní energie.

4.3. Scénografické řešení jednotlivých aktů

V prvním dějství se nacházíme na náměstí před továrnou. V zadní části jeviště vidíme vysokou stěnu. Tato stěna by měla působit betonovým a špinavým dojmem. Před touto stěnou je postavená další stěna, která se skládá z malých oken. Takováto okna můžeme často vidět na budovách velkých továren. Když nasvítíme tuto „okénkovou“ stěnu zezadu, diváci by mohli pozorovat siluety dělnic, jak vykonávají svojí náročnou práci při výrobě tabáku. Celá scéna by měla působit mechanicky a odlidštěně.

Obrázek 26: Vlastní scénografické řešení – Model továrna

Následuje druhý akt odehrávající se v pašeráckém baru. Tuto scénu jsem vyřešila „zintimněním“ prostoru pomocí dalšího plotu, který jsem umístila na diagonálu, jak můžeme vidět na obrázku 27. Jeden plot je otevřený a světlo, které skrz plot prochází, tvoří zajímavé stíny na jevišti a bočních šálách (dále umožňuje vcházení z náměstíčka před továrnou, která je na scéně stále viditelná). Také můžeme vidět hlavní vchod (mezi dvěma ploty), jímž přichází Carmen a samozřejmě toreador Escamilio. Novým prvkem na scéně se stávají židle, na které si vojáci postupně sedají při sledování tanečního vystoupení Carmen.

Obrázek 27: Vlastní scénografické řešení – Model baru

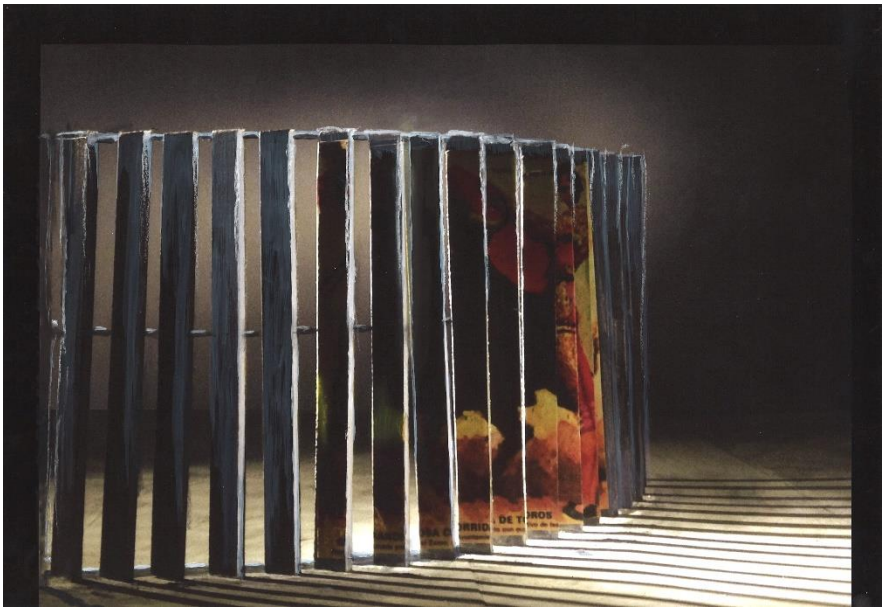
Předposlední akt představuje radikální scénografickou proměnu náměstí a baru v hory, které pašeráci překračují se svým ukradeným tabákem. Snažila jsem se vytvořit nekonkrétní tajemné prostředí. Na diváka to může působit jako les, hory či jako lesní chýše. Jelikož se jedná o stále tentýž matriál, který byl užit pro scénu předcházejících aktů, tak si divák může rovněž představovat, že se třetí akt odehrává na sídlišti v nějakém tajném sklepě. Vertikální žaluzie jsou všechny otočené a skrze ně prochází tajemné světlo, které tvoří stíny jak na podlaze, tak na bočních šálách. Hlavní děj se odehrává v přední části (například věštění osudu Carmen), zatímco zadní části pašeráci pouze přenáší bedny s pašovaným tabákem.

Obrázek 28: Vlastní scénografické řešení – Model hory

Poslední akt této opery jsem měla navržený jako jeden z prvních. Věděla jsem, že přesně k takovému konci chci dojít. Z bočního jeviště bude přisunuta konstrukce arény (během krátké pauza mezi akty) a celé předcházející dění „uzavře do sebe“. Na této obrovské aréně, která je šest metrů vysoká, visí obrovský plakát toreadora Escamillia „pozorujícího“ dramatické dění před arénou. Na levé straně jeviště se vytvoří ulička, jíž prochází oslavný průvod před koridou. Když průvod zajde za boční šály, nastává závěrečný dramatický obraz, při kterém je Carmen téměř až vytlačena z jeviště. Přesně takto jsem potřebovala umístit Carmen ve vztahu k prostoru před okamžikem její smrti, abych docílila svého uměleckého záměru.

Na začátku této kapitoly jsem popisovala poslední scénu, při které jsem pronikla hlouběji do podstaty Bizetova díla – zpovzdálí se opakovaně ozývá jemným sborovým hlasem oslavná píseň. Sbor zpívající tuto píseň stojí v aréně a pomalu (ručně) otevírá její jednotlivé části. Zpěv je stále hlasitější a když Don José již nedokáže píseň dále snášet, tak Carmen zavraždí. Tuto situaci jsem vyřešila pomocí kostýmu, který budu popisovat v následující podkapitole.

Obrázek 29: Vlastní scénografické řešení – Model aréna 1



Obrázek 30: Vlastní scénografické řešení – Model aréna 2

4.4.Kostým

U kostýmů pro operu Carmen mě více než v případě scénografie inspirovala samotná hudba. Po prvním poslechu jsem si hudbu spojovala převážně s lidmi a vztah hudby k prostoru pro mě zůstával upozaděn. Z tohoto důvodu jsem s kostýmem začala pracovat jako s první

složkou svých návrhů. Když jsem určila celkovou barevnost a jednotící styl oblečení postav, postavila jsem kostým do kontrastu se scénografií (následující odstavec).

Důležitou část v opeře Carmen hrají sbory a sborová scéna se vyskytuje v každém aktu. Tyto sbory se skládají z následujících skupin: vojáci, cikáni, mladí muži, dívky z továrny na tabák, obchodníci, Escamillovi přívrženci a prostý lid. Jelikož je scénografie je v šedých a ponurých barvách, výrazně barevné kostýmy tento prostor prozáří a postavy díky nim v prostoru více vyniknou. Pouze skupina vojáků a pašeráků se od barevně „rozjásaných" lidí liší. Důvodem je to, že obě zmíněné skupiny vnímám jako usilující o splynutí s prostředím, v němž žijí. Většina kostýmů vychází z tradičního španělského oděvu. Využívám však jen určité prvky tohoto stylu odívání jako například upnuté sukně, volány, šátky nebo odhalená ramena. Mým cílem bylo tyto prvky poskládat ve stylu relativně moderního oděvu dnešní doby.

Nejdůležitější částí opery Carmen pro mě (stejně jako v případě scénografie) představuje akt čtvrtý. Nacházíme se před arénou a oslavný dav přichází ze zadní časti jeviště. Na této události se setkáváme se všemi skupinami, které jsem popisovala na začátku této podkapitoly. Vojáci zde mají stále sejnou maskovanou uniformu, toreador vcházející na scénu v čelu průvodu je ze všech nejbarevnější a nejzlatější. Za toreadorem vstupuje elegantní Carmen v upravených tradičních černých šatech. Dále se dav skládá z honosněji oblečených cikánů, lidí, kteří přicházejí z pláže, mužů v obleku, ale najdeme zde i dámy, které na sobě mají tradiční španělský oděv bez úprav. Pro takovéto zpracování závěrečného průvodu mě inspirovala jedna fotografie, kde je možné vidět, jak se na tradiční koridu scházejí lidé ze všech vrstev španělské společnosti. (obrázek 24) Tradice spojující jinak rozmanitý španělský národ jsem považovala za velice důležitý znak Španělska (ostatně jako každé země) a tuto skutečnost jsem nechtěla ve svých kostýmních návrzích opominout. Také si myslím, že opera Carmen je převážně o lidech s rozdílnými hodnotami (vášnivá Carmen toužící po svobodě a upjatý voják poslouchající rozkazy nadřízených) a v této závěrečné scéně je možné tuto rozdílnost názorně ukázat právě skrze nejrůznější oblečení jednotlivých skupin. (st. 36)

Nyní bych ráda představila návrhy kostýmu pro Carmen. Ten má v průběhu opery celkem čtyři přeměny, na každý akt jeden. Carmen je v prvním aktu oblečená stejně jako ostatní dělnice v modrém pracovním plášti, který končí mírně nad koleny (obrázek 31). Jen ona však nemá plášť dopnutý a je možné vidět oděv schovaný pod ním (obrázek 32). V druhém aktu Carmen tento plášť odhazuje. Až na plášť, který má jako ostatní dělnice modro – šedý je

Carmen oblékaná do černé barvy se stříbrnými detaily. Černou barvu jsem zvolila především z toho důvodu, aby se hlavní postava neztratila v barevném davu. Zároveň v této barvě cítím určitou nebezpečnost a provokaci vůči okolnímu prostředí. V třetím aktu si přes tento oděv přehodí španělský šál (přes ramena) a odchází společně s pašeráky. V závěrečném aktu Carmen vystupuje za toreadorem jako ta nejelegantnější žena v černé španělské róbě (obrázek 33-34). Smrt Carmen je vyřešena právě pomocí těchto „osudově krásných" šatů. Don José místo toho, aby vytáhl umělou dýku a vrazil ji Carmen do srdce, pouze rozerve spodek jejích šatů, z kterého se vyhrnou červené volány a Carmen padne k zemi.

U kostýmu Dona Josého dojde k výraznějším proměnám než u výše popisované Carmen. Jedním z hlavních důvodů je to, že je to právě on, kdo v této opeře prochází nejdramatičtější proměnou. Na začátku opery vystupuje jako prostý voják. Na sobě má vojenskou uniformu stejně jako ostatní členové vojenského sboru a liší se pouze tím, že u boku má pověšená pouta (obrázek 35). Po incidentu s Carmen (pustí ji z vězení na svobodu) je zbaven hodnosti a uvržen do vězení. Když se José po propuštění opět s Carmen setkává, má na sobě vojenské kalhoty, nátělník a volně nasazenou vojenskou bundu. Vojákem už není, ale nedokáže se od svého ztraceného povolání odpoutat. Carmen ho dále přemlouvá, aby s ní a pašeráky odešel. Tato situace pro něj představuje rozhodování plné rozporů – José byl vojákem, který střežil fabriku právě před pašeráky, a najednou se má stát jedním z nich, aby mohl být se svou milovanou Carmen. Poté, co učiní rozhodnutí, (po němž již není cesty zpět) zůstávají Josému vojenské kalhoty. Místo své vojenské bundy však obléká bundu koženou, kterou získá od pašeráků. V tomto kostýmu ho vidíme i v závěrečné scéně, kdy usmrtí Carmen. José podle mého názoru již sám neví, kým je a co se s ním vlastně děje. (Tento stav jsem se snažila vyjádřit jeho rozporuplným kostýmem). Jediné, co Don José vidí, je Carmen.

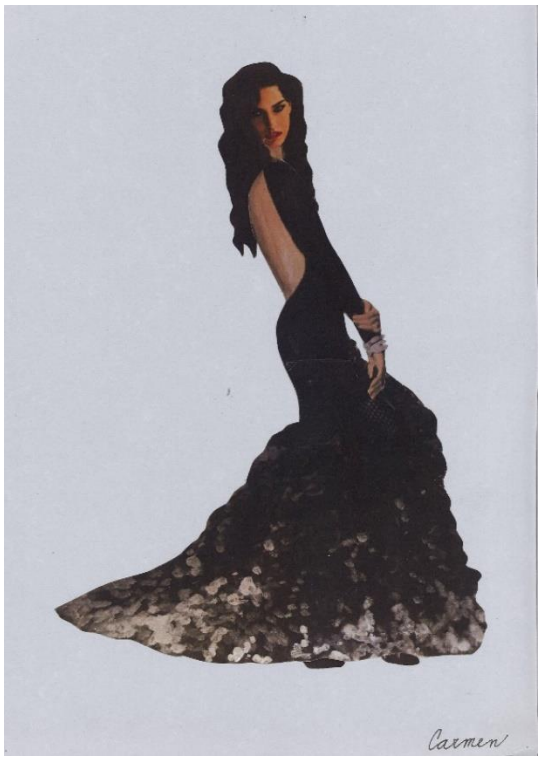
Dále bych popsala sbory složené z jednotlivých skupin lidí. Funkce vojenské uniformy je taková, že má vojákovi umožnit splynout s okolním prostředím. Jelikož by se má opera případně realizovala v dnešní době a pro současného diváka, tak jsem volila u kostýmních návrhů moderní ráz, pro který jsem se nechala inspirovat současnými vojenskými uniformami. Od těch se mé návrhy liší pouze v drobnostech a mírně v siluetě. Snažila jsem se vycházet i z tradičního španělského odívání vojáku. Nejvíce jsem se snažila přenést do návrhů jejich barevnost. Dále jsem využila pásek, který si zapínají okolo pasu přes blůzu, a dnes již málo používané kamaše a kšandy.

Další skupinu představují dělnice, které se pohybují před továrnou. Ty jsou oblečeny do modrých plášťů sahajících jim těsně pod kolena. Snažila jsem se vytvořil určitou formu typicky nevkusného pláště, které nosí zaměstnanci nejrůznějších továren. Tyto dělnice však pod svým pláštěm schovávají (stejně jako Carmen) vlastní barevné oblečení, které občas vykoukne ven. Tento oděv můžeme vnímat i na symbolické rovině – šaty pod pláštěm mohou odrážet jejich skutečnou povahu, zatímco pracovní oděv, který musí nosit v továrně, zbavuje tyto energické ženy vlastní identity a stávají se z nich „mašiny na práci“. Dělnice mají dále na hlavách šatky, které si mohou po skončení směny sundat a využívat je při flirtování mladými muži.

Poslední popisovanou skupinou jsou pašeráci. Jejich kostým je stejně jako v případě vojáků barevně nevýrazný. Důležitým prvkem je však kůže, z níž je jejich oblečení často ušito. Mým záměrem by bylo vyvolat v divákovi asociace směrem k pouliční „gangům“. Tímto bych ukončila popis svých návrhů k opeře Carmen.

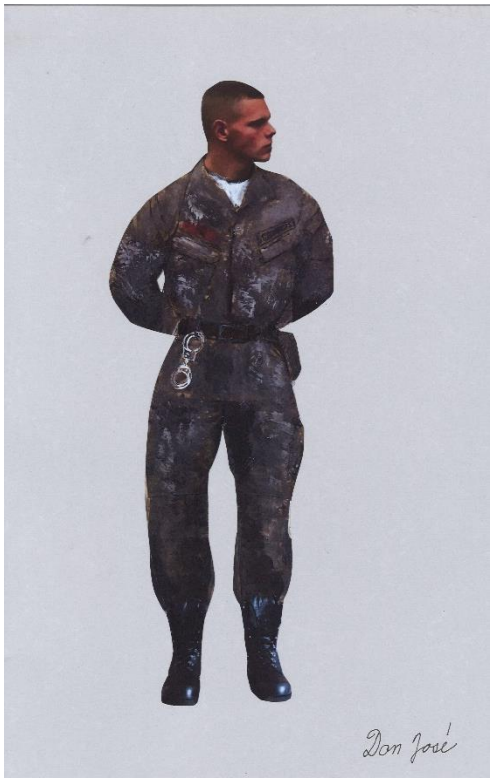
Obrázek 31: Kostým Carmen – dělnice

Obrázek 32: Kostým Carmen – v baru



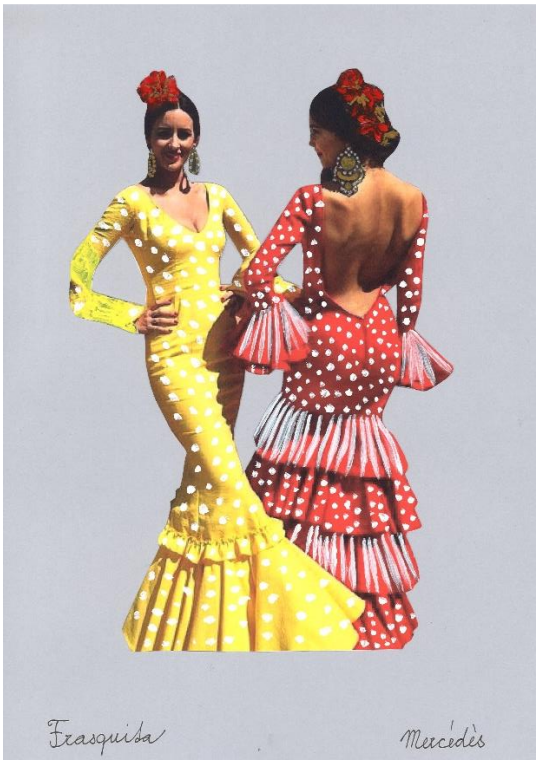
Obrázek 33: Kostým Carmen – konečný průvod

Obrázek 34: Kostým Carmen – smrt



Obrázek 35: Kostým Don José – voják

Obrázek 36: Kostým Don José – konečný průvod



Obrázek 37: Kostým Escamillo

Obrázek 38: Kostým Mercedes a Frasquita

Obrázek 39: Kostým cikánské holky

Obrázek 40: Kostým občané města

Obrázek 41: Kostým vojáci

Obrázek 42: Kostým vojáci v baru

Závěr

Přestože jsem věděla, jak je Bizetova opera Carmen mezi diváky oblíbená, překvapilo mě, kolik různých interpretací a ztvárnění se tomuto dílu v průběhu let dostalo. V první části bakalářské práce jsem se tedy snažila předložit to, jak různí interpreti k dílu přistupovali. Abych následné porovnání usnadnila sobě i čtenáři, vždy jsem uvedla způsob, kterým umělci ztvárnili finální scénu opery – smrt Carmen. Nejprve jsem očekávala, že smrt bude ve všech případech vyřešena více méně totožným způsobem (zavraždění nožem). Objevila jsem však, že v každém z děl je způsob zavraždění jedinečný. Na základě porovnání rozdílného pojetí Carmen bych se však přiklonila k závěru, že Peter Brook dokázal v určitých aspektech předčít tradiční zpracování nejvíce. Snažila jsem se využít získané informace a při tvorbě svých scénografických a kostýmních návrhů jsem postupovala tak, abych mohla rovněž upustit od „tradiční vraždy“ pomocí nože.

Díky druhé části této práce, která se věnovala Františku Trösterovi, jsem lépe pochopila jeho scénografickou tvorbu. Popis a rozbor jeho zpracování opery Carmen mi ukázal, jak si dokázal „hrát“ s kombinací geometrických tvarů a pracovat s přírodními materiály. Podle mého názoru mohla Trösterově scéně pro Carmen chybět dramatičnost, kterou můžeme cítit např. z Brookova pojetí (což by potvrzovala i jediná dochovaná kritika; strana 31). Určitě však nesmíme zapomenout na skutečnost, že Tröster nemohl upravovat celkovou kompozici díla, tedy hudbu a příběh. Brook na druhé straně mohl upravit i samotný příběh a vzít si z hudební složky to, co vyhovovalo jeho uměleckému záměru. Rovněž musíme při hodnocení Trösterova zpracování postupovat opatrně, protože se (bohužel) dochovala jen jedna nekompletní kritika, několik malovaných návrhů a černobílé fotografie. Nejsem si jistá, jestli by v dnešní době vyspělých technologii měla inscenace s Trösterovou scénou úspěch, rozhodně však mohu říci, že z dochovaných materiálů je patrný originální „rukopis“ tohoto českého scénografa, který Bizetovo dílo zasadil do jedinečného divadelního prostoru.

V poslední části jsem se věnovala popisu a analýze vlastních scénografických a kostýmních návrhů. Do tohoto okamžiku jsem byla zvykla při své tvorbě pracovat s divadelním textem. Z tohoto důvodu pro mě hudba (podstatná složka opery) představovala určitou výzvu. Jinak řečeno jsem si uvědomila výraznou rozdílnost mezi činohrou a operou při tvorbě kostýmu a scény. V opeře hudba a emoce přichází jako první a scénograf musí hledat prostředky, jak tyto aspekty díla umocnit. V případě vlastních scénografických návrhů toto pravidlo ilustruje např.

obrovský plakát toreadora Escamillia v závěrečném aktu. Jeho monumentální přítomnost dramatizuje nepřekonatelný rozpor mezi Carmen a Josém, který končí brutálním aktem vraždy. Kostýmy pak slouží stejnému účelu a mohou být v určitém ohledu až „přehnané“. Při tvorbě kostýmních návrhů jsem se pokusila hudbu umocnit pomocí barev, a to jejich širokou škálou a výraznou sytostí. Další překážku pro mě představovaly sbory. V případě Carmen se nejedná pouze o dramatickém osudu tří hlavních postav, ale dílo promlouvá o celé společnosti lidí a bylo nutné, abych hlavní postavy do této společnosti začlenila. Například vojenským stejnokrojem Josého, který pak obléká koženou bundu typickou pro skupinu pašeráků. V první části jsem tedy musela zachytit jeho příslušnost ke skupině vojáků a následně ke skupině pašeráků, respektive určitou rozpolcenost mezi oběma skupinami. Vedle sjednocení hlavních postav se sbory jsem musela také provázat všechna prostředí jedním stylem. Řešení jsem nalezla ve scéně stojící na vlastnostech „sídliště“. Jedním z mých hlavních uměleckých záměrů bylo to, abych se oprostila od realistické scénografie a divadelním prostorem zvýraznila dramatický příběh v souladu s uměleckou podstatou hudby. Doufám, že výsledek mé práce toto snažení odráží.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Náměstí Sevilla, návrh 1875; 17
Obrázek 2: Pašerácký bar, návrh 1875.....17
Obrázek 3: Hory, návrh 1875.....17
Obrázek 4: Před arénou, návrh 1875.....17
Obrázek 5: Scénografie F. Zelenka, návrh 1944.....20
Obrázek 6: Kostým Escamillo F. Zelenka, návrh 1944 21
Obrázek 7: Kostým Mercedes F. Zelenka, návrh 1944.....21
Obrázek 8: První návrh F. Tröstera 1946 Náměstí v Seville 29
Obrázek 9: První návrh F. Tröstera 1946 Náměstí v Seville 29
Obrázek 10: První návrh F. Tröstera 1946 Pašerácký bar 30
Obrázek 11: První návrh F. Tröstera 1946 - Hory 31
Obrázek 12: První návrh F. Tröster 1946 – Aréna v Seville.....31
Obrázek 13: První návrh F. Tröstr 1946 - Aréna v Seville.....32
Obrázek 14: Finální návrh F. Tröster 1946 - Pašerácká knajpa.....34
Obrázek 15: Fotografie scény F. Tröstetra 1946 - Pašerácká knajpa.....34
Obrázek 16: Finální návrh F. Tröster 1946 – Hory.....35
Obrázek 17: Fotografie inscenace F. Tröster 1946 - Hory 35
Obrázek 18: Fotografie inscenace F. Tröster 1946 – Před arénou.....36
Obrázek 19: Finální návrhy F. Tröster 1946 – Před aréna.....36
Obrázek 20: Půdorys k inscenaci F. Tröster 1945 37
Obrázek 21: Fotografie scénografie F. Tröster 1945 – náměstí Sevilla.....38
Obrázek 22: Fotografie scénografie F. Tröster 1945 – náměstí Sevilla.....38
Obrázek 23: Fotografie scénografie F. Tröster 1954 – Hory.....39
Obrázek 24: Inspirační obrázek – Korida 43
Obrázek 25: Inspirační obrázek – Španělsko 43
Obrázek 26: Vlastní scénografické řešení – Model továrna 44
Obrázek 27: Vlastní scénografické řešení – Model baru 45
Obrázek 28: Vlastní scénografické řešení – Model hory.....46
Obrázek 29: Vlastní scénografické řešení – Model aréna 1.....47
Obrázek 30: Vlastní scénografické řešení – Model aréna 2.....47
Obrázek 31: Kostým Carmen – dělnice 50
Obrázek 32: Kostým Carmen – v baru.....50

Obrázek 33: Kostým Carmen – konečný průvod....51
Obrázek 34: Kostým Carmen – smrt....51
Obrázek 35: Kostým Don José – voják....51
Obrázek 36: Kostým Don José – konečný průvod....51
Obrázek 37: Kostým Escamillo....52
Obrázek 38: Kostým Mercedes a Frasquita....52
Obrázek 39: Kostým cikánské holky....52
Obrázek 40: Kostým občané města....53
Obrázek 41: Kostým vojáci....53
Obrázek 42: Kostým vojáci v baru....54

Zdroje:

Trojan, J. (1985). *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska I. Baroko – Klasicismus – romantismus.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství

Mérimée, P. (2007). *Carmen.* Garamond

Abbateová, C. & Parker, R. (2017). *Dějiny opery posledních 400 let. DOKOŘÁN*

Hostomská, A. (1993). *Průvodce operní tvorbou.* Svoboda – Libertas Praha

Baker, E. (1990). The Scene Designs for the First Performances of Bizet's" Carmen". *Nineteenth-Century Music*, 230-242.

Hilmera, J. & Koubská, V. (2007). *František Tröster: Básník světla a prostoru* Obecní dům

Hilmera, J. (1989). *František Tröster* Divadelní ústav, Praha

Klein, J. W. (1925). Nietzsche and Bizet. *The Musical Quarterly*, *11*(4), 482-505.

Cohen, H. U. (1982). La Tragedie de Carmen.

Berton, P. (1914). Georges Bizet in the" Carmen" Period. *The Lotus Magazine*, *6*(2), 80-96.

Ptáčková, V. (1982). *Česká scénografie XX. Století*, Odeon, Praha

KOUBSKÁ, V (2008). *František Zelenka 1904 – 1944,* Muzeum Kutná Hora

Mérimée, P. (1951). Carmen, Praha Svoboda 1951

Halévy, L. & MEILHAC, H. (1955). *Carmen opera o čtyřech jednáních*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění