



AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

Divadelní fakulta

Katedra scénografie

Zuzana Štěpančíková

JACQUES OFFENBACH „HOFFMANNOVY POVÍDKY“

KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT OPERY

Bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. Jan Dušek

Jméno a příjmení autora : Zuzana Štěpančíková

Název bakalářské práce: Jacques Offenbach „Hoffmannovy povídky“ – komplexní scénografický projekt opery

Název v angličtině: Jacques Offenbach „The Tales of Hoffmann“ - complex scenographic project of the opera

Studijní obor: Scénografie

Vedoucí diplomové práce: prof. Jan Dušek

Oponent: MgA. Nikola Tempír

Rok obhajoby: 2019

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá operou Hoffmannovy povídky Jacquesa Offenbacha. Rozborem povídek, kterými byla opera inspirována, se snažím najít souvislosti s Hoffmannovým životem. Věnuju se častým motivům v Hoffmannově literární tvorbě, které pronikají i do opery a popisuju pocit tísnivosti, který je často v konfrontaci s Hoffmannovou tvorbou navozen. Zvláštní kapitola je věnována dvěma inscenacím v Bratislavě – z roku 1935 a 2019. V závěru práce se věnuju vlastnímu scénografickému řešení opery.

Klíčová slova: Hoffmannovy povídky, Jacques Offenbach, E.T.A.Hoffmann, opera, scénografie, fantazie, láska, tísnivost, žena

Annotation

This bachelor thesis deals with the opera The Tales of Hoffmann by Jacques Offenbach. By analysing Hoffmann's stories that inspired the opera, I try to find connections with his life. I dedicate to frequent motives in Hoffmann's literary work, which permeate into the opera and I also describe „the uncanny“, which is often induced by Hoffmann's work. Furthermore, a special chapter is devoted to two productions in Bratislava - from year 1935 and 2019. At the end of the work I analyse my own set design and costumes.

Key words: The Tales of Hoffmann, Jacques Offenbach, E.T.A. Hoffmann, opera, scenography, fantasy, love, the uncanny, woman

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci „Jacques Offenbach „Hoffmannovy povídky“ – komplexní scénografické řešení“ vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 16.8. 2019

Zuzana Štěpančíková

PODĚKOVÁNÍ

Děkuju prof. Janu Duškovi, MgA. Nikolovi Tempírovi, MgA. Daně Zábrodské a doc. PhDr. Vlastě Koubské za odborné vedení, trpělivost, čas a energii, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovali.

ÚVOD	2
1. E.T.A. HOFFMANN	3
1.1. Život	3
1.2. Literární styl	5
1.3. Povídky a jejich odraz v libretu	7
1.4. Sigmund Freud – esej Něco tísnivého.....	12
2. JACQUES OFFENBACH	15
2.1. Vznik opery	15
2.2. Libreto a hudba	16
3. HOFFMANNNOVE POVIEDKY V BRATISLAVĚ	18
3.1. Spolupráce Viktora Šulce a Františka Tröстера	18
3.2. Hoffmannove poviedky v roce 2019.....	27
4. PRAKTICKÁ ČÁST	31
4.1. Nerealizovaná řešení	31
4.2. Inspirace.....	32
4.3. Scénografické řešení.....	35
4.3. Kostýmní řešení	45
ZÁVĚR	51
SEZNAM OBRÁZKŮ	53
POUŽITÉ ZDROJE:	55

ÚVOD

Opera Hoffmannovy povídky je velmi vstřícná různým scénografickým i režijním koncepcím. Hlavním tématem opery je hledání lásky, její různé podoby a nevyhnutelná ztráta iluzí. Vše probíhá v rovině, kde se mísí skutečnost a Hoffmannovy představy. Nabízí proto úplnou volnost ve vytváření snového světa, což je důvod, proč je hlavně u výtvarníků oblíbená. Nicméně pro mě byla tvůrčí svoboda zpočátku spíše na obtíž. Neměla jsem časové ani prostorové koncepční omezení a nevěděla jsem, kde začít, čeho se chytit. V bakalářské práci je popsán průběh mého bádání a nalézání souvislostí, jež byly určující pro finální podobu mého scénografického řešení.

V první části bakalářské práce se věnuji životu spisovatele E.T.A. Hoffmanna. Dále rozebírám jeho povídky, kterými se tvůrci při vzniku opery inspirovali a hledám opakující se motivy prostupující Hoffmannovou tvorbou. V jeho tvorbě je zřejmá fascinace psychologíí a hlubinnými stránkami člověka. V souvislosti s tímto tématem uvádím stěžejní body Freudovy eseje o pocitu tísnivosti.

Seznámila jsem se také s různým pojetím Hoffmannových povídek v minulém i dnešním století. Podrobněji se věnuji scénografickému řešení Františka Trösterera z roku 1935 v Bratislavě, dále rozebírám Hoffmannovy povídky v režii Pavla Smolíka se scénografem Jaroslavem Valkem taktéž v Bratislavě s premiérou v červnu 2019.

Tato bakalářská práce by měla být cestou k pochopení jednotlivých odkazů v opeře. Snažila jsem se ozřejmit jejich možný význam a rozklíčovat různě se prolínající roviny Hoffmannova života a jeho literatury. Tyto načerpané poznatky směřují k popisu vlastního scénografického a kostýmního řešení.

1. E.T.A. HOFFMANN

1.1. Život

Hoffmann v životě posbíral mnoho zkušeností z různých oblastí. Byl spisovatelem, hudebním skladatelem, právníkem, malířem, dirigentem, karikaturistou i kritikem. Životní a duchovní význam pro něj měla hudba. Představuje pro něj „pravlastní řeč duše“, přesto jeho hudební tvorba neměla trvalejší ohlas. Uchytil se hlavně jako spisovatel. I když se to na první přečtení nezdá, a Hoffmann se to snaží všemi možnými prostředky maskovat, jeho literární tvorba je silně autobiografická. Jeho zážitky, ať už z dětství nebo pozdějšího období, jsou více či méně skryté v jeho literárním díle. A protože opera staví Hoffmanna do děje svých vlastních povídek, přijde mi nezbytné, nastínit alespoň stručně jeho život.

Hoffmannův otec byl úředník, a když byli Hoffmannovi dva roky, rodinu opustil. Matka se záhy provdala za puritánského důstojníka. Žili v domě s rodinou z matčiny strany. S tetou, s babičkou, která měla konzervativní, náboženské názory a se strýcem, který byl amatérský hudebník. Díky němu si Hoffmann našel lásku v hudbě. Rodina se po mnoho generací živila úředničinou. Zakládali si na svých zvyklostech, a proto Hoffmann neměl ve volbě zaměstnání příliš svobody. Přestože tíhnul k umění a projevoval nadání jak v hudbě, literatuře i výtvarném umění, nastoupil na studium práva. Po studiu byl zaměstnán jako významný funkcionář u soudních a správních úřadů tehdejší vlády. V Poznani měl nepříjemnosti kvůli politickým karikaturám, a tak byl přeložen do Varšavy, kde ho později vypudily politické převraty. Přesunuje se do Lipska, kde pracuje jako učitel hudby a jako divadelní kapelník. Při hodinách zpěvu poznává mladou Julii Marcovou, do které se zamiluje. Rodina dívku provdá za bohatého obchodníka kvůli zisku a Hoffmann ztrácí naději na šťastnou lásku. Na základě tohoto osudového neúspěchu se do jeho literární tvorby neustále vrací motiv nenaplněné lásky.

Nakonec se vrátil ke svému původnímu povolání a stal se radou komorního soudu v Berlíně. V Berlíně bydlel na Taubenstrasse nedaleko Lutherova vinného sklepa, kde se scházel se svými přáteli. Společně založili uměleckou skupinu Serapionovo bratrstvo. Hoffmann pojmenoval stejně i svoji poslední sbírku. Název je převzat z jeho příběhu o pomatenci, který se vydává za sv. Serapiona a nedokáže rozlišovat fikci od skutečnosti.

Hlavní pravidlo skupiny znělo: „...básník se nesmí vyhýbat časoprostorové realitě, musí jí- jakožto našemu pozemskému údělu – čelit: nikoliv však tak, že by s ní splynul, nýbrž má ji použít jako páku, která teprve je s to uvést do pohybu duševní sílu nutnou k nazírání vnitřního světa.“¹ Jeden z Hoffmannových přátel J.E. Hitzig vzpomíná na večery v hospodě s Hoffmannem takto: „Vypravoval podnícen vínem a nepřetržitě pět až šest hodin dával zářit ohňostroji vtipu, zápalu a fantasie.“² Hoffmann údajně žil hlavně nočním životem. Po setmění se stával umělcem – hudebníkem, kreslířem a literátem. Kompenzoval si tak své nudné denní povolání úředníka. Hanuš Karlach si v souvislosti s tímto Hoffmannovým profesním rozparem pokládá otázky: „Bylo jedno druhému překážkou, nebo komplementárním echem, jakýmsi svobodu neopakovatelné osobnosti vyjadřujícím doplňkem? A bylo-li tímhle: potom jak se suchá právnická řehole projevovala v Hoffmannových textech? Prorůstala do nich? Byla terčem útočení druhé stránky autorovy duše na tu první? Nebo její bolestnou ozvěnou? Pronikala ona denní poloha Hoffmannovy existence do jeho literární tvorby? Anebo se v Hoffmannových slovesných výtvorech onen reálný svět jeho zaměstnání a „odbornosti“ vůbec neobjevuje (přinejmenším ne explicitně) a je jen prvotním podnětem k textu- útěku? Odpověď je, jako tak často u umělce, tak i tak.“³

Hoffmann na sklonku života své texty pouze diktuje – je paralyzován projevem syfilidy. Roku 1822 umírá.

¹ str. 161, Stromšík, Jiří a Krolop, Kurt: Eseje o německé romantice, nakladatelství Pavel Marvart, 2013

² Str. 7. Vonásek, Rudolf: Hoffmannovy povídky - Operní liberta, řada II, svazek 19, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959

³ str. 383, Hoffmann, E.T.A. : Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. MF, Praha 2003

1.2. Literární styl

*„V žádné jiné než v této osudové temné době, kdy člověk žije ze dne na den a raduje se jen z holé existence, mě psaní neuspokojovalo víc – je to, jako by se ve mně otvírala zázračná říše...“*⁴

E.T.A. Hoffmann je často zařazován mezi německé romantiky. Je třeba však podotknout, že je romantikem jedinečným, nezařaditelným do žádné skupiny soudobých romantiků. Škatulkování mu bylo vždycky protivné. Nikdy neusiloval o to, někam patřit, být mezi někoho řazen. Udržel si svůj ojedinělý styl. Mnoho jeho romantických současníků a přátel četlo filozofické spisy a tvořilo v rámci převzatých, předepsaných pravidel. Hoffmann se nenechal svazovat filozofií či postoji ostatních. Psal, jak mu bylo nejmilejší. Vycházel čistě ze svých niterných potřeb a zkušeností své doby. Vytvářel si svůj romantismus bez jakýchkoliv obecných pravidel a zažité charakteristiky.

Největším odlišením od ostatních romantiků je to, že Hoffmann hledá základ ve skutečnosti, v situacích běžně se odehrávajících v životě všech. Do těchto situací vnáší pak skrze lidské vlastnosti přítomnost něčeho neobvyklého, bizarního až tísnivého. Fantaskno není tak jen jakási samostatná kulisa na dotvoření mystické atmosféry, ale je neoddělitelnou složkou normálního života. Fascinovala ho lidská mysl a její temné znepokojivé stránky – strachy, běsy, vášně, posedlosti. Hoffmannův styl, kdy nic není jednoznačné, ale vše je na hranici normálního a nadpřirozeného či šíleného, je ideální půdou pro ztvárnění hlubin lidského nevědomí. Lidská vlastnost, psychika, charakter nebo jen jejich metafora v jeho literatuře žije vstáním životem, ovšem stále neztrácí vazbu na svůj lidský výchozí zdroj. Hanuš Karlach v doslovu *Princezny Brambilly* k tomuto tématu píše: *„Charakteristika povah, jakoby se vydělila z běžnosti, obvyklosti a nabývá rysů nadpřirozených – nicméně zkouáme-li zpětně její východiska, zjišťujeme, že tyto irrealní prvky povahy, jsou vlastně ad absurdum dovedené vlastnosti na počátku pouze nepatrně vybočující z průměru. Jako kdyby portrétista ty a ony příznačnosti nanesl tahy příliš silnými, pak už jen líčil důsledky.“* Jako příklad uvedu

⁴ Str. 384, Hoffmann, E.T.A. : *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. MF, Praha 2003

postavu Dapertutta v povídce o Ztraceném zrcadlovém obraze. Mohlo by se zdát že Dapertutto je nějaká temná fantaskní postava z podsvětí, stejně tak to může být jen obyčejný smrtelník s přehnanými ďábelskými vlastnostmi nebo v neposlední řadě se za Dapertutta skrývá druhé já hlavního hrdiny, se kterým nevědomě zápasí. Hoffman nabízí vždycky vícero pojetí a vědomě si díky tomu se čtenářem pohrává. Staví ho do situací, kdy musí děj nějak interpretovat a vzápětí ho opět vyvádí z míry nečekaným směřováním. Čtenář je tak neustále v nejistotě. Na konci příběhu přemítá jednotlivé možnosti chápání, ale není si jistý vůbec ničím.

Pro Hoffmannovu tvorbu je také typická nenápadná a nenásilná kritika uspokojeného inertního mešťáctva. Vladimír Kafka o tomto tématu zmiňuje: *„Jako romantici uniká Hoffmann nejednou do subjektivního, fantazijního světa vysněné dokonalosti, lidské čistoty a poezie, více než oni však dovede tento svět postavit s kritickým záměrem do kontrastu proti světu šedivých úředníků, pivních mudrců a zkozmatělých učenců.“*⁵ Často se také maskuje za své literární postavy a staví se do role existenciálního i profesního outsidera, který je rozpolcen mezi nudný život úředníka a nespoutaný svět rozervané umělecké duše.

Na závěr bych literární tvorbu Hoffmanna shrnula výstižnými slovy Ondřeje Hučína: *„Hádankovitost, symbolismus, grotesknost, nekonečná imaginace, ironie i sebeironie, balancování na hraně normálního a nenormálního, reálného a surreálního, vědomého a nevědomého či rafinovanost vypravěčských postupů v jeho povídkách a románech si našly záhy své obdivovatele. Jeho dílo se stalo ikonou populární kultury i předmětem seriózních vědeckých studií.“*⁶

⁵ str. 27, Poullová, Helena: Osobnost E.T.A.Hoffmanna a jeho postavení v rámci německé romantiky, Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, 2006

⁶ str. 29, Hučín, Ondřej : program ND, Hoffmannovy povídky, Národní divadlo 2010

1.3. Povídky a jejich odraz v libretu

Povídky, které byly inspirací pro vznik opery, jsou Don Juan, Pískoun, Rada Crespel a Příběh o ztraceném zrcadlovém odraze. V této kapitole rozebírám motivy, které zůstaly v opeře zachovány i motivy, které byly pozměněny či nově přidány.

DON JUAN

Povídka Don Juan byla inspirací pro prolog a epilog opery. Tvoří jakýsi rámec příběhu. Podle mě je povídka stěžejní i pro celkové uchopení opery. Ačkoli dějově se zbytkem opery nespojuje, jsou v ní použity charakteristické prvky pro Hoffmanovu literární tvorbu i pro operu samotnou. Jsou to: napínavý děj, prolínání snu a skutečnosti, pohrdání všedností, svět mystérií, vzhlížení ke géniu umění a touha po lásce.

V povídce Don Juan vystupuje putující kapelník Kreisler, který je zapáleným fanouškem Mozarta - lze zde najít odkazy k samotnému Hoffmannovi – byl též kapelníkem i obdivovatelem genia Mozarta. Kapelník spí v hotelovém pokoji. Vzbudí ho pronikavé zvolání: Divadlo začíná! A spustí se hudba. K pokoji náleží divadelní lóže, o které nevěděl. Využije příležitost operu zhlédnout a vychutnat v soukromí. K jeho nadšení hraje Don Juana v originálním znění, noří se tedy do milovaného díla fascinován Mozartovou hudbou a představitelkou Donny Anny. V lóži cítí přítomnost neznámé ženy. Při pauze zjišťuje, že je to samotná Donna Anna – a jak je pro Hoffmanna typické, nelze posoudit, zda se mu jen zdánlivě zhmotnily jeho touhy nebo se s představitelkou Donny Anny opravdu setkal.

Motiv vytoužených podivných lásek se pak stává stěžejním základem opery. Hoffmann čeká na svou vysněnou ženu - též představitelku Donny Anny. Jak v povídce, tak v opeře, je jí hlavní hrdina přitahován a cítí její přítomnost vedle sebe, přesto zůstává neuchopitelná, nedosažitelná. V povídce Don Juan je tak znázorněno smrtí herečky, v opeře odchází s Lindorfem – hlavním Hoffmannovým sokem a Hoffmann zůstává věrný své múze a lásce k umění. Pro Hoffmanna bloudícího světem různých lásek, zůstává životním smyslem jen opravdovost umění a tvorby. Což je další motiv z reálného života spisovatele.

Po představení v divadelní lóži píše dopis příteli, ve kterém si stěžuje na opomíjení hlubšího významu opery. Vře v něm vztek, že lidé chodí na operu kvůli povrchnímu zážitku, kvůli zábavě. Opera se pro měšťany stává prostředkem rozptýlení ve všednosti pracovních dnů. Hoffmann zde skrze kapelníka popisuje své postoje. Umění podle něj nemá být pro rozptýlení, ale má obsahovat něco závažnějšího, nést poslání. Je to pro něj duchovní činnost, která si od obou stran, od tvůrce i od vnímatele, žádá nejlepších vnitřních sil. Dále vysvětluje své chápání postavy Don Juana i díla samotného. Hučín v programu ND píše: „*Hoffmann zevrubně analyzuje postavu a lidský typ Dona Juana, titána, který se skrze lásku k ženám snaží najít cestu do nejvyšších sfér bytí, aby následně zjistil, že jej čeká pouze a jen zklamání, a aby se vzápětí s pohrdáním postavil tváří v tvář Stvořiteli.*“⁷ Přesně do tohoto donjuanovského postavení je Hoffmann v opeře vržen. Namísto Stvořitele se však po ztrátě všech iluzí navrácí ke své Múze, kterou je utěšován a vyzýván k tvorbě.

Pro mě osobně byl příběh směrodatný při celkovém pojetí scénografického řešení, při atmosferickém ladění i dojmu, který jsem v divákovi chtěla vyvolat. Hlavní inspirací mi byl kontrast hotelového pokoje a divadla. Hoffmann v povídce píše, že v zatuchlé komnatě bylo muži těsno, dusno, a tak se vrací do lóže a pokračuje ve psaní tam. Klíčový byl pro mě moment, kdy kapelník otevře nenápadné dveře splývající s tapetou zdí a rázem se namísto malého, ponurého, hotelového pokoje ocitá v magickém prostoru prázdného divadla, ve kterém se může začít odehrávat jeho vlastní představení: „*...dívám se do hlediště, teď pustého, jeho architektura, osvětlovaná mými dvěma svícemi, podivnými odrazy vystupuje z přítmi, neznámá a čarovná. Průvan razící si cestu hledištěm povívá oponou... Donno Anno! Vyhrknu bezděky; hlahol v tom pustém prostoru zanikne, ale duchové nástrojů v orchestru se probudí – chvějivě se vznese podivuhodný tón; jako kdyby v něm dál ševělivě znělo ono milované jméno!-Nemohu se zbýt tajené hrůzy, ale blahodárně prochvívá mi všemi nervy.*“⁸ Tento pocit, kdy člověka – ať už čtenáře, nebo diváka divadla, právě probíhající situace znepokojuje, ale zároveň cítí nutkavou potřebu v ní setrvat, ba dokonce je jí přitahován, mi přijde pro tvůrce jako zadostiučinění. Proto přesně k němu jsem se snažila směřovat své scénografické pojetí.

⁷ str. 50 program, Hučín, Ondřej : program ND, Hoffmannovy povídky, Národní divadlo 2010

⁸ str. 192-193, Hoffmann, E.T.A. : Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. MF, Praha 2003

PÍSKOUN

V Nathanelově dětství existuje jakýsi Pískoun, který háže dětem písek do očí, aby usnuly a v pytli je pak unáší na půlměsíc ke krmení svých dětiček. Ty sedí v hnízdě a svými křivými zobany své kořisti vyklovají oči. Nathanel si postavu Pískouna v dětství spojil s advokátem Coppeliem, který společně s Nathanelovým otcem prováděl různé vědecké experimenty. Děsivá postava Pískouna se mu neustále vrací i v dospělosti a narušuje jeho fungování v běžném světě. Jeho představy ohrožují vztah s přáteli i milostné pouto s Klárou. Když Nathanel přednesl své přítelkyni báseň o jeho temných vizích a jakési věštbě děsivého osudu, který zahubí jejich lásku, Klára reagovala slovy: „*Rozmilý Nathaneli, zahod' tu pomatenou, nesmyslnou, šílenou pohádku do ohně.*“, nepochopení ho překvapilo a okřikl Kláru slovy „*Ty neživý, prokletý automate!*“. U milující ženy necítí podporu a snahu o pomoc, ale nalézá ho paradoxně až u dřevěné loutky Olympie, která cit postrádá. Všichni mají hrůzu z jejího mrtvolného pohledu a strnulosti. Jen v Nathanelovi Olympie probouzí touhu a dostává se mu pochopení v podobě jejího mlčení. Jeho lásku způsobil prodejce tlakoměrů Coppola, ve kterém Nathanel spatřuje opět Pískouna z dětství, a který Nathanelovi poskytne brýle, díky nimž se do Olympie zamiluje. Po divokém tanci s Olympií se mu brýle rozbíjí a Nathanel prozíří. Uvidí věci tak, jak jsou - miloval stroj bez citu, doslova byl zaslepen láskou. Oční motiv je povídkou prostoupen. Znázorňuje nemožnost rozeznat pravdu od sebeklamu – vymyšlená postava Pískouna viděna jako reálný muž, emoce v umělé ženě. Postavy zde mají oči omámené, očarované, umělé.

V opeře oční motiv není tak opodstatněný, zůstává jen u Coppelia, který je autorem umělých očí pro Olympii a u „*růžových brýlí*“, díky kterým je Hoffmann zamilován.

Z povídky Pískoun vyňali libretisté také zrcadlení jedné postavy do jiných, na kterém stojí princip rolí. Démonická postava vychází z Pískouna a promítá se do advokáta Coppelia a prodejce tlakometrů Coppola. V opeře se taktéž Lindorf převtěluje do dalších záporných postav. Hoffmann v opeře považuje Lindorfa za strůjce svého neštěstí, stejně jako Nathanel Coppelia respektive Pískouna: „... *byl to přízračný*

zloduch, který všude, kam vkročí, přináší jen trápení, bídu a brzký, leč nepomíjející zmar.“⁹

RADA CRESPEL

Příběh o Antonii je zachován celkem bez velkých změn. Hlavní zápletkou je, že Crespel drží svou dceru Antonii doma a chrání ji před vybízením lidí ke zpěvu, protože zpěv by pro ni byl smrtelný. Vypravěč příběhu je jen pozorovatelem, který chce pochopit Crespelovo chování, zatímco v opeře je Hoffmann postaven i do role milence Antonie.

Libreto je doplněno o doktora Mirakla - zástupce zla, který chce v Antonii probudit potlačenou potřebu stát se slavnou zpěvačkou, tím ji ohrožit na životě a opět tak zbavit Hoffmanna nároku na šťastnou lásku.

Hoffmann Antonii ve zpěvu brání stejně jako otec. Nechce ji ztratit. Jestliže budeme brát v potaz to, že Hoffmann považuje umění jako nejvyšší možný cíl, můžeme říct, že v Antonii poznal opravdovou lásku, kvůli které přehodnotil své postoje. Otokar Fisher popisuje Hoffmannův postoj k lásce takto: „*Sám Hoffmann blouzníval o jakémsi vyšším vztahu pohlaví, ceně nejvýše netělesnou, ryze uměleckou lásku, jejíž předmět tím více láká, čím jest nedostupnější.*“¹⁰ Chce, aby se vzdala svého životního uměleckého snu, aby přestala zpívat, přestože si uvědomuje, jak velkou obětí po ní požaduje. Postavil zde lásku výše než umění.

PŘÍBĚH O ZTRACENÉM ZRCADLOVÉM ODRAZE

Povídka se odehrává v Mnichově, zatímco libreto mluví o Benátkách. Je tomu tak, protože do opery byla přidána Barkarola, skladba inspirovaná typickou písní benátských gondoliérů.

Hlavní postavou je Erasmus, který doma zanechává manželku se synem a vydává se do světa. Podléhá krásné kurtizáně Guliettě, která je spolčená s Dapertuttem. Hoffmann pro něj používá charakteristiku příznačnou pro ďábelské

⁹ str. 93, Hoffmann, E.T.A. : Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. MF, Praha 2003

¹⁰ str. 93, Fisher, Otokar: Literární studie a stati II, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015

postavy: . „...sluha zamáčkkl pochodeň o dlažební kámen, ale v jiskrách, které se rozsršely, najednou před Erasmem vyvstala podivná postava, jakýsi dlouhý vyzáblý muž se špičatým jestřábím nosem, s jiskrnýma očima, s jízlivě našklebenými ústy, v ohnivě rudém kabátě s blyštivými ocelovými knoflíky...“¹¹ Dapetutto navštěvuje Erasma hlavně o samotě a vždy se zničehonic objeví či zase nevysvětlitelně zmizí. Dapertutto tak může vyvolat dojem pekelníka, ale stejnou měrou může být jen nevědomým potlačeným druhým já hlavního hrdiny, jakýmsi temným stínem, který ho nabádá, aby opustil manželku s dítětem a oddal se slasti s Guliettou. Tomuto soupeři se hrdina může jen stěží ubránit. Celý příběh můžeme chápat jako „výlet“ ze spokojeného všedního rodinného života do světa dobrodružství, kdy se Erasmovi zachtělo pocitu nebezpečí, vášně a nespoutané energie. Je tedy otázkou zda Erasma poutá opravdu Gulietta nebo nějaká odvrácená síla. Každopádně Erasmus podléhá a daruje jí svůj odraz v zrcadle. Může se to zdát jako zbytečnost, ale Erasmus si později ve světě uvědomí, že ho bez odrazu nikdo nebere vážně. Absenci odrazu můžeme chápat jako ztrátu vlastní tváře, sebereflexe. Není schopen vidět svou pravou, dosud skrývanou tvář, které podléhá. Ztratil nad sebou kontrolu. Když se po návratu domů manželka o jeho pochybení dozví, posílá ho zpět do světa hledat svůj odraz. Na cestě se Erasmus setkává se Schlemihlem, který zase zaprodal svůj stín a stávají se soupeřícími životem.

V opeře je Schlemihl postaven do role Hoffmannova konkurenta a dalšího Guliettina obdivovatele. Hoffmann je žárlivostí dohnán až k jeho vraždě. Linka Erasmovy rodiny je vynechána. Jinak opera tento příběh převzala relativně v původním vyznění.

¹¹ str. 134, Hoffmann, E.T.A. : Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. MF, Praha 2003

1.4. Sigmund Freud – esej Něco tísnivého

Literatura E.T.A. Hoffmanna ve mně často vyvolávala neklid z čehosi, co nelze pochopit rozumem. Zároveň jsem v něm potřebovala setrvat, dokud jsem se nedozvěděla alespoň drobnost, která by byla nápovědou k vysvětlení situace. A když se občas dostavilo zdánlivé objasnění, stále ve mně hlodala nejistota, že je to poznání prvotní, povrchní, a že mě mívá něco důležitějšího, vyššího. Freud se podobným pocitům věnuje v eseji Něco tísnivého, kde dává přímo za příklad Hoffmannovu literaturu s konkrétními motivy – nejistota mezi realitou a snem, pochyby o duši živých a připisování duše neživým, dvojníci, jakási nevysvětlitelná všemohoucí síla. Krátce a zjednodušeně bych se těmito motivům chtěla věnovat a rozebrat jejich možné interpretace v opeře.

Freud připouští, že popis pocitu tísnivosti a podmínky pro jeho vznik jsou složité a často se ke každému příkladu najde protichůdná teze, která tísnivost vyvrací. Přesto je podle něj nejpřesnější tvrzení, že tísnivost je pocit vyvolávající úlek, jenž vychází z toho, co je nám odedávna dobře známé, ale časem to podlehlo vytěsnění a nyní se to z něj navrátilo.

Lidé kdysi byli přesvědčení o reálné existenci nadpřirozených sil, o všemohoucnosti myšlenek, o návratu mrtvých do života. Dnes jsme podle Freuda tyto způsoby již překonali, avšak i v dnešním smýšlení cítíme jisté pochybnosti, a proto v nás toto staré přesvědčení stále žije. Stačí pak jen maličkost potvrzující jeho pravdivost, aby se dostavil tísnivý pocit. Jinou skupinou vytěsněného jsou komplexy z dětství. Jedná se o skutečné vytěsnění nějakého obsahu, při jehož znovuoživení vzniká pocit tísnivosti. Mohli bychom říci, že v tomto případě je vytěsněn samotný obsah, v případě prvním je vytěsněna víra v jeho reálnou existenci.

Freud uvádí i pohled na pocit tísnivosti psychologa Ernsta Jentsche. Pro něj je to pocit intelektuální nejistoty, ve které se člověk ocitá, jakmile se kolem něj děje něco, co nemůže rozumem vysvětlit, uchopit. Podle něj zažíváme tíseň například v situaci, kdy si nejsme jistí, zda zdánlivě živá bytost má duši a nebo naopak, zda nějaký neživý předmět není oduševnělý. Tento pocit zažíváme v setkání s loutkami, automaty, roboty. Dnešní doba tomu přispívá i virtuální realitou. Je stále jednodušší vyvolat pochybnost jen o skutečnosti natož o oduševnělosti dané osoby. Dále v eseji opět cituje Jentsche: *„Jedna z nejjistějších fint, jak snadno vyvolat vyprávěním tísnivý účinek,*

je pak založena na tom, že ponecháme čtenáře v nejistotě, zda má v určité postavě před sebou nějakou osobu nebo snad nějaký automat, a to tak, že se tato nejistota nedostane přímo do ohniska jeho pozornosti, aby se u něj nezavdal podnět k tomu, že by danou věc okamžitě prozkoumal a vyjasnil, protože tím, jak řečeno, zvláštní pocitový účinek, snadno zmizí.“¹² V opeře to souvisí s postavou Olympie. Každý kromě Hoffmanna na Olympii tuší něco podivného, ale kdyby působila jako loutka/ umělá žena hned od počátku, tísnivost se nedostaví.

Další tísnivou nejistotou v Hoffmannově literatuře je vržení do děje, ve kterém se ztrácí hranice skutečnosti a pouhé představy vypravěče. Záměrně tyto vrstvy mísí a maže tím pevnou mez, jejíž překročení by pro čtenáře či diváka jasně znamenalo, že je svědkem pouhého snu protagonisty, a dostavil by se tak klid.

Freud dále za tísnivou považuje existenci dvojníků ve všech formách. Jako dvojníky vnímá osoby fyzicky identické; osoby, které jsou napojeny telepatii – tzn. jedna osoba je spoluvlastníkem vědění, cítění a prožívání té druhé; dále osoby, které své Já identifikují s Já někoho jiného nebo postaví cizí Já na místo toho vlastního – vznikne tak zdvojené Já, sdílené Já. A za tísnivé označuje i stálý návrat téhož v rámci následujících generací – opakování rysů, charakterů, osudů, zločinných skutků i jmen. Podle Freuda můžeme za jiné Já považovat i „svědomí“. Svědomí je podle něj oddělené Já, co se staví na odpor a slouží k sebezpozorování a sebekritice vlastního Já - vykonává práci psychické cenzury. Původně je vznik dvojníka chápán jako pojištění proti zániku Já. Prvním dvojníkem se tak stala „nesmrtelná duše“. S motivem dvojníků opera pracuje od začátku do konce - záporné postavy, do kterých se vtěluje Lindorf a postavy ideálních žen, které ztvárňuje Stella, jsou toho příkladem. Zároveň je možné interpretovat samotného Lindorfa jako stinné druhé Já básníka Hoffmanna. Byl by to tedy on sám, s kým zápasí a kdo mu brání ve šťastné lásce.

Freud dodává, že slovem tísnivý můžeme označit i člověka, a to tehdy, očekáváme-li od něj zlé úmysly. Nicméně tyto úmysly nám škodit se musí uskutečnit za pomoci zvláštních, nevysvětlitelných sil. Podle Hoffmanna tato „zvláštní síla“ doprovází právě Lindorfa: „*Přátelé, dnes špatnou žeň asi sklídím. Tohoto naproti sobě když vidím,*

¹² str.181, Freud, Sigmund : Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1917-1920, Něco tísnivého, 2003

*předem už jde mi vždy po zádech mráz. Neštěstí hlásívá mi včas.*¹³ Samozřejmě příčinou Hoffmannova neúspěchu může být jeho naivita, přílišné podléhání emocím, a neúnosné naléhání na ženy nebo prostě jen smůla, přesto podivnou sílu kazící Hoffmannovo spojení s láskou cítíme v celém příběhu.

Valnou část své eseje věnuje Freud kastrální úzkosti, kterou vnímá jako příčinu Nathanelova chování v povídce Pískoun. Nicméně tato část eseje mě nijak dál v inspiraci pro koncept opery neposunula, proto se jí zde nebudu věnovat.

¹³ str.43 Vonásek, Rudolf: Hoffmannovy povídky - Operní liberta, řada II, svazek 19, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959

2. JACQUES OFFENBACH

2.1. Vznik opery

Jacques Offenbach patří mezi největšího představitele francouzské operety. Přesto se do povědomí diváků dostal hlavně díky své opeře Hoffmannovy povídky. Byla to jeho druhá opera za život a také poslední. Můžeme říct, že to je jeho stěžejní dílo, které všechny jeho operety předčilo.

Na sklonku svého života měl sen - dobýt pařížskou Operu comique. Spoléhal na svůj poslední počin – operu Hoffmannovy povídky. V květnu 1879 předvedl sám Offenbach v Opéra comique některé úryvky z Hoffmannových povídek. Měl úspěch a divadlo se rozhodlo, že toto dílo přijme. Protože Offenbach už předvídal svou blížící se smrt, snažil se práci na opeře uspěchat, ale neobýt. Na jaře 1880 se přesunul do ústraní v St.Germain a intenzivně se opeře věnoval. Jeho přítel Wolff líčil: *„Časného rána, když jsme se při probuzení ptali, zda Offenbacha nalezneme ještě naživu, zazněl z přizemí klavír; znovuvzkříšený mistr již od prvých ranních hodin pracoval a dával známky života vážnými a krásnými melodiemi Hoffmannových povídek, které každou chvíli přerušoval záchvat strašného kašle. Byla to symfonie smrti, která se mísila do muzikantské inspirace.“*¹⁴

Když však 5. října 1880 umírá, hudba je zpracována jen v roztroušených klavírních skicách s poznámkami o další instrumentalizaci. Desátého února 1881 se Hoffmannovy povídky po mnoha úpravách konečně dostaly na jeviště Opéry comique v Paříži a dočkaly se více než sta repríz. Operu poté po různých divadelních nehodách a nesnázích doprovázely pověry a přestala se téměř hrát. Až v roce 1905 po úspěšném uvedení v Berlíně nad ní byla kletba zlomena a opera se těšila oblibě po celém světě.

¹⁴ str.168, Šulc, Miroslav: Papá Offenbach. Supraphon, Praha 1977

2.2. Libreto a hudba

Libreto vychází z činoherní předlohy Julese Barbiera a Michela Carrého. Jules Barbier text upravil do finální podoby libreta tak, jak ho známe dnes. Opera je psána „hoffmannovským“ stylem, sám Hoffmann je hlavním protagonistou a k tomu zažívá volné adaptace svých literárních příběhů.

Libretům, pro které bylo předlohou literární dílo, je většinou vyčítáno, že příběhy jsou ošizeny, zkracovány či zjednodušovány. Přestože i libreto Hoffmannových povídek má předlohy v jeho próze, jsou z ní záměrně vyňaty jen nejzajímavější motivy, které se dále proplétají s životem Hoffmanna. Můžeme tedy říct, že opera je stavěná stejně jako Hoffmannova literatura samotná. Vzniká tak jedinečné libreto, které podle mě nelze srovnávat s povídkami, protože je samostatným uměleckým dílem. Navíc divák, který zná Hoffmannův život a tvorbu, ocení množství propletených odkazů. Například Píseň o skřítku Zachýskovi je odkazem na Hoffmannovu pohádku Klein Zach, gennant Zinnober, student Nathanel odkazuje k hlavní postavě povídky Pískoun, Lindorf je převzaná postava tajemného archiváře a alchymisty Lindhosrta z povídky Zlatý hrnec, pro Luthera je předlohou reálný podnikatel Christopher Lutter, který provozoval Hoffmannův oblíbený lokál nebo třeba postava Schlemihla je z románu Podivuhodný případ Petera Schlemihla, který napsal Adelbert von Chamisso, Hoffmannův dobrý přítel. Ale to všechno je jen třešničkou na dortu pro zapálené fanoušky Hoffmannovy literatury. Libreto je podle mě stavěné tak, že i divák, který Hoffmanna nezná, je dějem zcela uchvácen.

Podle Miroslava Šulce nebyl Offenbach typ člověka, který by přemýšlel nad duchovním významem díla nebo o možnosti napravovat uměním svět.¹⁵ Chtěl tvořit hlavně zábavu s jevištním účinkem, což je v rozporu s Hoffmannovým nazíráním na umění.

Hudební mluva mi přijde lehce srozumitelná, občas až zbytečně vysvětlující a předbíhající děj. Příkladem je opakující se hudební motiv zla, který zaznívá před každým příchodem záporných protagonistů nebo valčík Olympie, kdy svým sekavým

¹⁵ Šulc, Miroslav: Papá Offenbach. Supraphon, Praha 1977

zpěvem ilustruje skomírání mechanismu. Divák je tím pádem trochu ošizen o moment překvapení. Přesto si myslím, že vznikla hudba příznačná pro Hoffmannův život. Je energická, melodická, často se střídají rytmické, úderné pasáže s pomalejšími, lyrickými. Nejznámější skladbou je barkarola, která nemá dějovou funkci, byla do opery přidána až posléze. Její účel je navodit jižní atmosféru.

Jak jsem psala v předchozích kapitolách, opera má dějový rámec tvořený hospodou a i v hudbě je využito stejného principu. Začátek epilogu hudebně navazuje na konec prologu – veselou písničkou o skřítku Zachýskovi.

3. HOFFMANNOVE POVIEDKY V BRATISLAVĚ

Z různých provedení Hoffmannových povídek jsem si pro detailnější nastudování vybrala inscenace vytvořené v Bratislavě. Inscenaci Viktora Šulce z roku 1935 - protože byla přelomová v celkovém nazírání na divadlo jako na gesamtkunstwerk. A inscenaci z června 2019. Tu jsem měla možnost vidět osobně a nemusela se tak spoléhat jen na kritiky a recenze. Navíc mě zajímalo, jak bude fungovat aktualizace děje do dnešního světa.

3.1. Spolupráce Viktora Šulce a Františka Trösterera

Tröster je v Bratislavě od září 1934. Vede kovoobráběčské oddělení na Škole umeleckých remesiel se zaměřením na kovovou galanterii, osvětlovací tělesa, kovový nábytek a reklamní klempířství. Experimentuje s technickými a světelnými efekty uvnitř dekorací, používá nové materiály tam, kde se doteď nepoužívaly. Novátorským přístupem k řemeslu chtěl vzbudit zájem studentů i veřejnosti. Jedním z hostů jeho přednášek byl i Viktor Šulc, který se zajímal o vše nové, neotřelé, schopné mu nějak posloužit při jeho práci.

Tröster s Šulcem spolupracují v Bratislavě od roku 1934 do roku 1937. V této době vytvořili 16 inscenací. Na počátku spolupráce musel Tröster zápasit s nedostatečnými finančními i technickými možnostmi divadla. Svědčí o tom chybějící točna a dílny divadla. Výroba dekorace byla zařizována v dílnách Školy uměleckých remesiel. Točna byla zkonstruována roku 1934.

Tröster odmítal dosavadní scénografické postupy – skládání scénografie ze starých fundusových kulis divadla, které tvořily často jen bezúčelnou ilustraci prostoru. Byl to právě on, kdo položil zásadu, že každá inscenace potřebuje svoji specifickou scénografii, která bude vyhovovat jak předloze, tak režijnímu pojetí. Prostor nevnímal staticky a neměnně, naopak pro něj byl kinetický, dynamický, plastický a hlavně funkční. Světlo a zvuk pro něj byly stavebním prvkem scénografie stejně jako konstrukce či nábytek.

Se Šulcem požadovali na divadle totéž. Snažili se, aby všechny složky divadla fungovaly dohromady. V ideálním případě mělo vše splynout s hereckou akcí a tvořit tak „gesamtkunstwerk“. Zároveň hledali nejučinnější tvar inscenace, ze které si divák odnese nejen slovo a obraz, ale i obsah, myšlenku hry. Díky vzájemné podpoře se jim podařilo svůj přístup prosadit a zrealizovat. Diváci tento nový způsob divadla přijali s nadšením. Jejich divadelní činnost ve Slovenském národném divadle se stala zlomovým obdobím divadelní tvorby v Bratislavě a nejspíše i na Slovensku obecně.

Tröster napsal o období se Šulcem toto: *„Měl jsem za sebou už výtvarnou pubertu, svoje výtvarné lásky a zklamání. Našel jsem už svůj charakter, svůj nos, za kterým jsem mohl jít a který potřeboval jen nějaké korektury, kterých se mi dostalo příkladem i poučením takové osobnosti – u nás nikdy nedoceněné – jako byl režisér Viktor Šulc. Ten mě zbavil posledních chorob mladosti, výtvarných rozmarů, frajeřin a senzací. U něho jsem pochopil, že umění nejde dělat bez absolutního charakteru, že v něm musí být vidět lidská tvář, že dělat umění je vážná, zodpovědná práce, že tvar musí mít obsah. Prostě mě naučil zodpovědnosti. Od té doby mi nebylo líto ani času, ani papíru a pracovních modelů, aby jsem pronikl k pravdě, neboť základem umění je pravdivost myšlenky. Pochopil jsem, že je nutné celou silou své osobnosti vytvářet, dávat sebe, svou krev i tělo, myšlení i zdraví.“¹⁶*

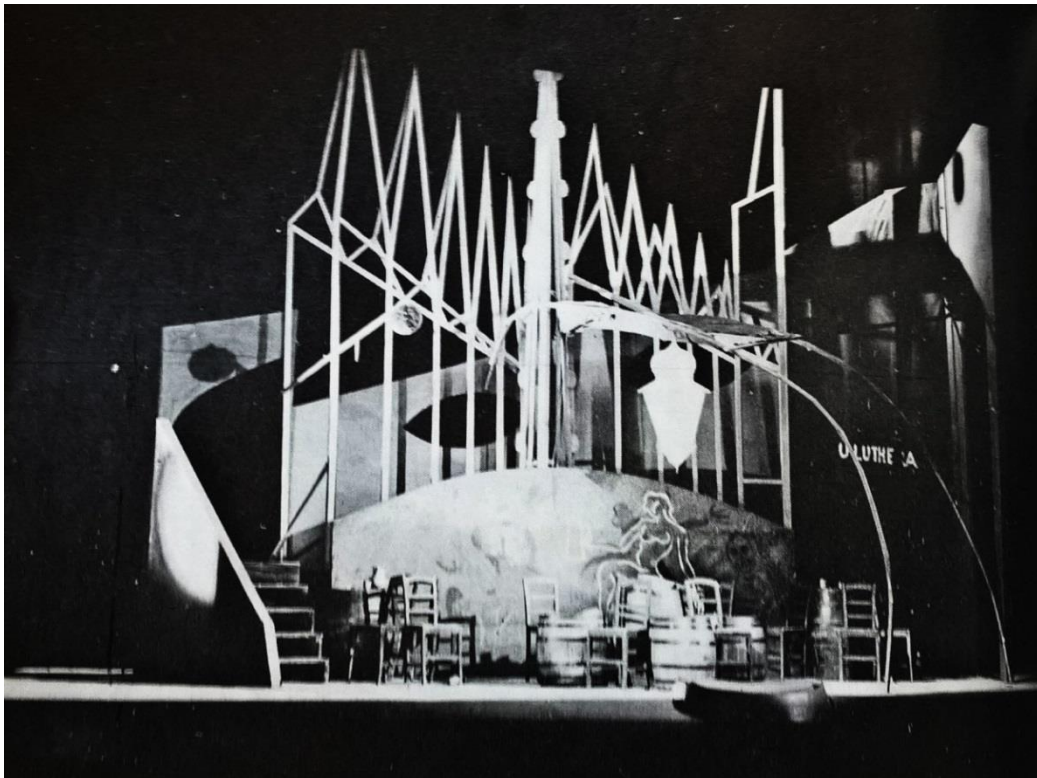
¹⁶ Lajcha, Ladislav - Predvojnová Bratislava a František Tröster, Sympóziium k 100. výročiu narodenia prof. arch. Františka Tröster, 29.11.2004, Praha; DU Bratislava

2.1. Opera Hoffmanove poviedky

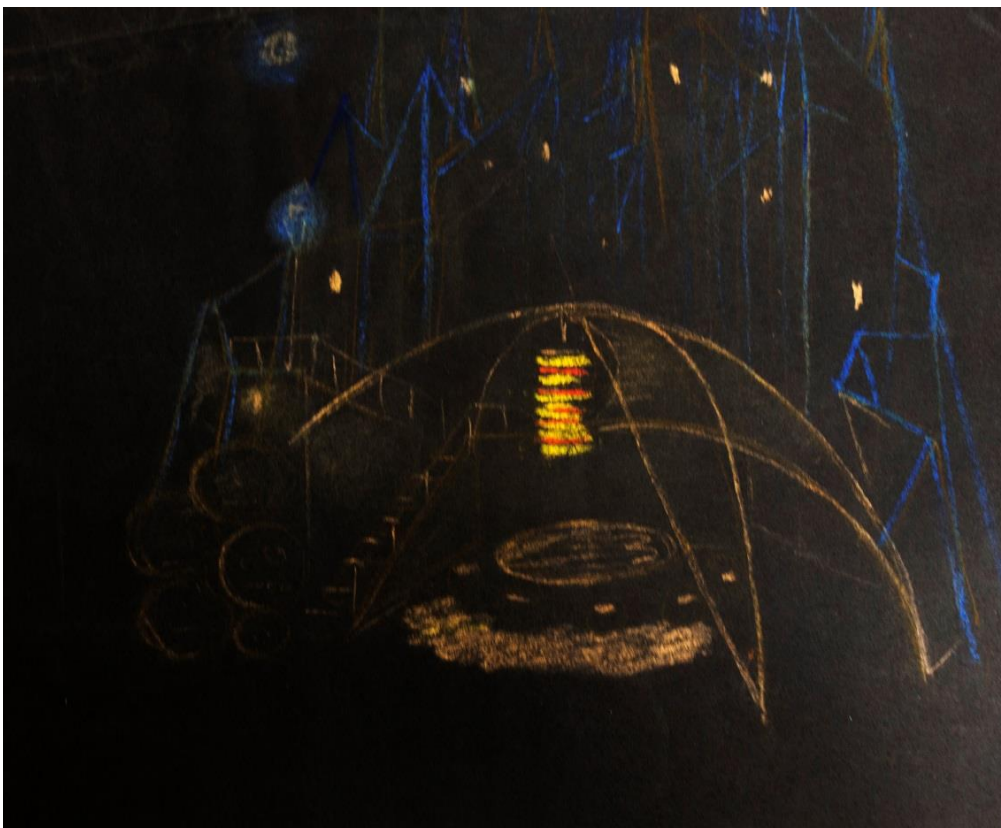
Prvního března roku 1935 proběhla premiéra Hoffmannových povídek v Bratislavě v režii Viktora Šulce. Z dochovaných návrhů, skic a kritik, jsem se pokusila co nejvěrněji přiblížit scénografické řešení této inscenace. S jistotou můžeme říct, že Tröster ve scénografii využil točnu. Nepodařilo se mi však zjistit, jak probíhaly přeměny či přestavby.

Prolog

Operu rámcuje prostředí hospody. Děj začíná v hospodě a v hospodě i končí. Šulc zároveň využívá hospodu na počátku každého dějství, kdy Hoffmann začíná vyprávět svůj další příběh o nenaplněné lásce. Prostor hospody tedy musel být na točně stabilní po celý průběh inscenace, aby se Hoffmann mohl lehce navracet z fantazijních představ do skutečného prostředí hospody. Z dochované fotografie rozeznáme, že hospodu tvořila zeď, za kterou se tyčila konstrukce připomínající věže města. Na zdi svítila neonová silueta ženské postavy, před zdí stály sudy s vínem a stoly s židlemi. Přicházelo se pravděpodobně seshora po schodech.



Obrázek 1: František Tröster, Hoffmannove poviedky, Opera SND, 1935, foto: Archív SND



Obrázek 2: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) –prolog,epilog, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum

Další dochované skicy prvního dějství:



Obrázek 4: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - I.dějství, Divadelní archiv Terežín, Národní muzeum



Obrázek 5: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - I.dějství, Divadelní archiv Terežín, Národní muzeum

Druhé dějství

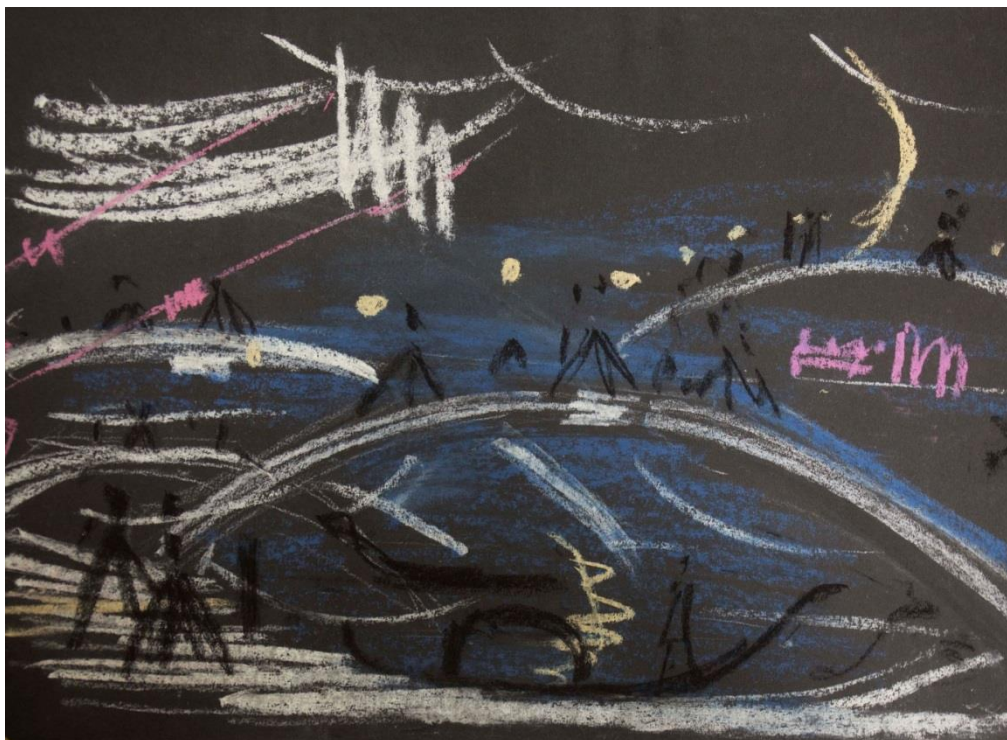
Druhé dějství probíhá v Benátkách v hlavní roli s kurtizánou Guliettou, kterou hrála Milada Formanová. Jevišti dominoval velký vějíř, na kterém byla namalovaná architektura Benátek. Při slavné barkarole se vějíř rozvinul až do osmi metrů. Před ním byly zmenšené a stylizované náznaky gondol. Na rampě stály ozdobné taburety pro čísla sólistů. V pozadí vějíře můžeme vidět lampiony, které jsou použity na návrhu hospody a obloukovitou konstrukci (viz Obrázek č.1), což dokládá stálou přítomnost hospody na jevišti. Údajně měl každý obraz své barevné svícení. Víme, že druhé dějství bylo svíceno červeně, kvůli erotickému náboji, vášni a také určité krutosti, která je pro toto dějství typická. Na návrhu mě zaujalo rámování kompozice, s kterým by se podle mě také dalo pracovat. Nicméně Tröster rám používal nejspíše jen jako ozdobu návrhu, rám se totiž opakuje i u návrhů z prvního dějství (viz Obrázek č.4).

V novějším zpracování Hoffmanových povídek dochází ke změně pořadí, kdy dějství s Guliettou není druhé, ale až třetí. Viktor Šulc pořadí nepozměnil. Na konci ponechává Hoffmanna s citlivou umělkyní Antonií.

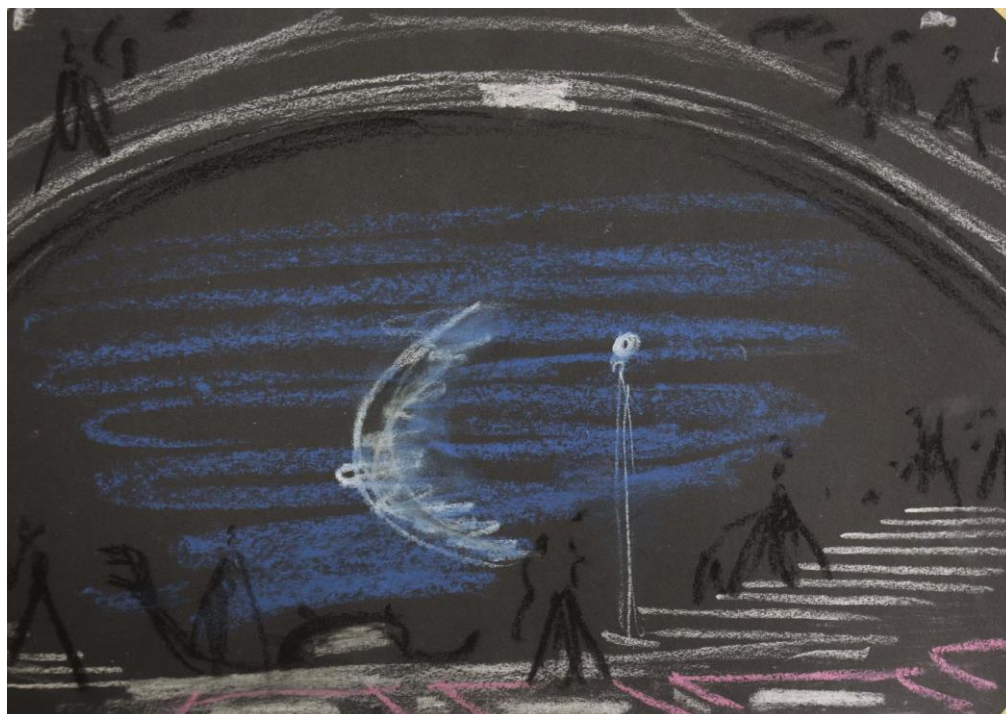


Obrázek 6: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - II.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum

Další nejspíše nepoužité návrhy druhého dějství:



Obrázek 7: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - II.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum

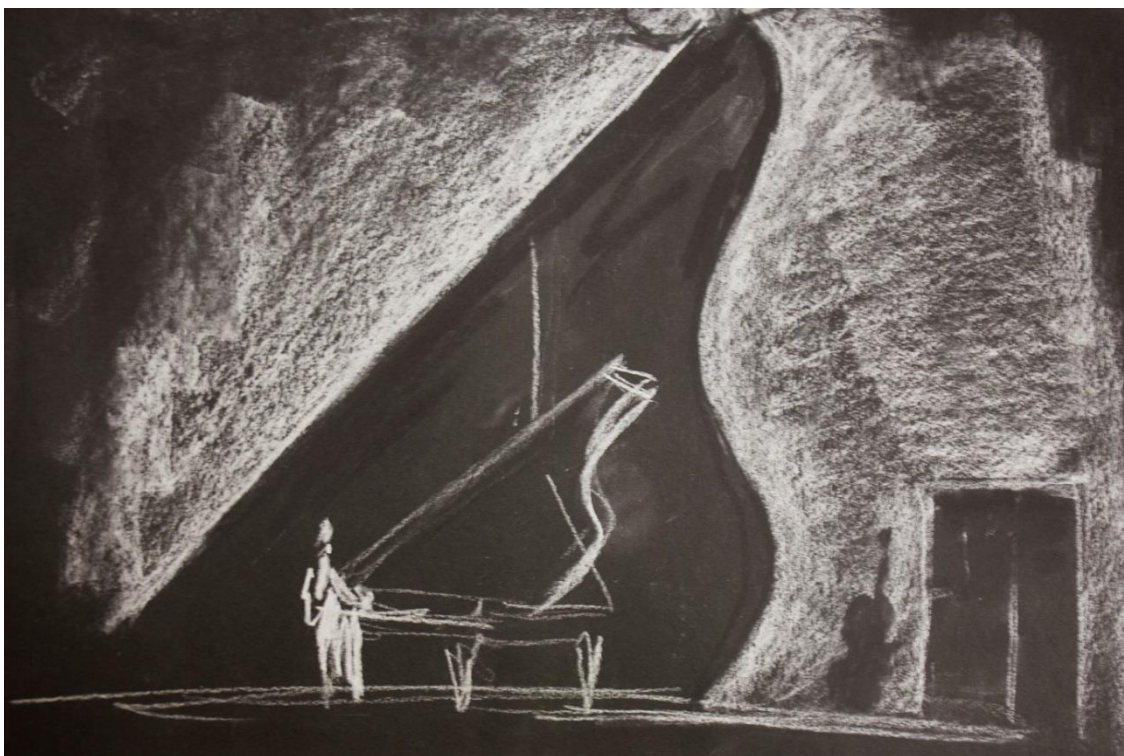


Obrázek 8: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - II.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum

Třetí dějství

Ve třetím dějství vystupuje křehká a citlivá zpěvačka Antonie, kterou ztvárnila Helena Bartošová. Prostor představoval interiér domu Antonie. Ta má na rozdíl od prvních dvou žen složitější charakter a celé dějství je zaměřeno na city. V horní části jeviště se odehrávala údajně pantomima, případně stínohra. Zobrazoval se tam například přízrak mrtvé matky. Není však dochován žádný návrh, který by řešení prostoru zobrazoval. Známe pouze skicu, která zachycuje vržený stín klavírního křídla.

V jediné dostupné kritice se o třetím dějství píše: „Šulc s Trosterem vytvořili vo vzácnom súlade na scéne krásné obrazy, z ktorých zvlášť výrazně bola zostavená tretia scéna, v ktorej vystupujúce osoby sú doprevádzané ich stelesnenými myšlienkami.“¹⁹



Obrázek 9: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - III.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum

¹⁹ Novovyprávěné Hoffmannove poviedky, Slovenská politika, roč.6 č. 54, 1953

3.2. Hoffmannove poviedky v roce 2019

Příběh Hoffmannových povídek považuju za časově bezbřehý. Pro mě bylo stěžejní nazírat na lásku metafyzicky, bez časového umístění. Nicméně řešit Hoffmannovy povídky v současných kulisách je také možností a myslím, že otvírá v příběhu další témata. Tuto možnost zvolil i režisér Pavol Smolík. Hoffmannovy povídky v jeho režii měly premiéru v červnu 2019. Na konferenci uvedl:

„Ako inscenačný tím sa usilujeme v Hoffmannových poviedkach popri samotnom sujete jednotlivých príbehov hľadať a vnímať ich skryté významy: je príbeh o Olympii len čudnou rozprávkou, alebo je za ním aj niečo iné? Čo dnes znamená „umelá žena“? Žena – výtvor fantázie? Ale aj žena – ideál? Nemá v tom dnešná spoločnosť tak trochu chaos? A ďalej: nie je nám vnútorný boj Antonie voľiť kariéru alebo rodinu až príliš povedomý? Je kariéra pokušením? Je rodina príťažou? Stoja tieto dve veci zákonite proti sebe?... A napokon: čo znamená tá časť príbehu o Giuliette, v ktorej táto spupná žena „zoberie Hoffmannovi tvár“? Rozprávkový obraz – alebo hrozivo reálnu možnosť?“

V ďalších odstavciach se pokusím rozebrat, jaké prostředky použil k vyjádření těchto významů.

Aktualizaci děje použil hlavně v I. dějství. Důraz byl kladen na počítačové technologie, ovladače, projekce. Olympii znázornil jako umělou ženu na dálkové ovládání. Oděna do oranžového koženého kostýmu působila jako hrdinka akčních komiksů. Byla doprovázena četou pracovníků ve žlutých kombinézách s roušky a gumovými rukavicemi. Zatímco zbytek sboru – hosté byli oděni v krémových kostýmcích. Celé dějství na mě působilo nepatřičně a nesourodě.

V dalším dějství s Antonii se Smolíkovi ani trochu nepodařilo vyjádřit těžkost volby mezi rodinou a kariérou. Možná na to měla upozornit pieta zahalená v draperii... Nicméně celé dějství se najednou neslo v duchu „tradičním“ bez vkladu současných prvků a aktualizace. Scéna působila jako divadlo na divadle. Na jevišti byl otočený portál, který nakonec posloužil Antonii k odchodu do ráje a věčné slávy. Proč byly za portálem nemocniční postele a draperie jsem nerozluštila.

Ve třetím dějství se odehrává jakási mediální slavnost s kupou fotografů, kteří Hoffmannovi „ukradnou“ tvář. Fotografie, na které je s Guliettou ve vášnivém objetí pak padají na jeviště do rukou společnosti.

Byly využity hlavně scénické objekty a rekvizity. Kostýmy nebyly sjednoceny dobou, stylem, ani barevností. Postavy bohužel pozbyly veškerého tajemství. V celém představení se nadmíru používá gobo svícení a promítání, které často jen ilustruje nebo dovysvětluje děj. Celé představení na mě působilo nesourodě a chaoticky. Ve snaze předat svoji interpretaci, respektive vysvětlit ji, ztratilo se z příběhu veškeré tajemno.

Podobné dojmy z inscenace popisuje ve své kritice i Pavel Unger: *U Smolíka nájdeme na jednej strane kópie použitých postupov, na druhej, kde chcel byť sám sebou a snažil sa hľadať časové a významové presahy (polemizovať by sa dalo, či práve táto opéra fantastique, ktorej žánrové ukotvenie bulletin zamlčuje, ich vôbec ponúka), kde mal ambíciu aktualizovať, pôsobil skôr samoučelne a prešpekulovane. Do svojej koncepcie si zakomponoval otázky o symbolike „umelej“ ženy, o kariére verzus rodinnom živote chorej speváčky, resp. o bulvárnej medializácii či dosť nezreteľnej (skutočne len vo fantázii realizovateľnej) krádeži Hoffmannovej tváre v benátskom dejstve. Škoda, že inscenácia na ne nevedela čitateľne odpovedať a vytvárala skôr percepčný chaos.*²⁰

²⁰ <https://operaplus.cz/hoffmannove-poviedky-v-bratislave-bodka-za-sezonou-bez-tvare/?pa=2>



Obrázek 10: Hoffmannove poviedky, Opera SND 2019 (foto Anton Sládek) – Martin Gyimesi (Cochenille), Jana Bernáthová (Olympia)



Obrázek 11: J. Offenbach: Hoffmannove poviedky, Opera SND, 2019, Ľubica Vargicová (Antonia), Gustáv Beláček (Miracle), foto: Anton Sládek



Obrázek 12: J. Offenbach: Hoffmannove poviedky, Opera SND, 2019, D. Hamarová (Nicklausse), M. Gyimesi (Pitichinaccio), A. Kohútková (Giulietta), zbor Opery SND, foto: Anton Sládek

4. PRAKTICKÁ ČÁST

4.1. Nerealizovaná řešení

Mé prvotní myšlenky směřovaly k opulentním nápadům. Měla jsem představu, že opera by měla být „velká“, čistá a minimalistická. Začala jsem neurčitou místností s různými vchody. Místnost se měnila podle toho, co určité dějství právě vyžaduje. V hospodě byly jen stoly, židle. V dalších dějstvích se pracovalo s velkými kusy látky, zrcadly, optickými triky. Ale hlavně jsem chtěla využít principu bludiště díky různým vchodům do místnosti. Od nápadu jsem nakonec upustila, protože řešení ztrácelo moment překvapení a stalo se jen pouhým vcházením a odcházením různými dveřmi. Nicméně mi zůstal v hlavě problém příchodů a odchodů, který jsem musela vyřešit, a na kterém jsem chtěla stavět pocit nejistoty a mystiky.

Dalším pokusem bylo odehrát vše v téměř realistické hospodě, která bude budit podivný dojem jen díky maličkostem – opakujícím se gestům herců, pokrouceností rysů nebo skze bizarní rekvizitu, nápis, zvuk. Hlavní protagonistky by se nenápadně objevovaly ve všech dějstvích. Antonie by se jako zpěvačka objevila již v prvním dějství na obrazovce televize, Olympia by se ve třetím dějství stala servírkou se znuřenými, zautomatizovanými pohyby a Guiletta by byla každodenní zákaznicí sedící v temném koutu hospody. Přišla mi ale škoda, že se z příběhů ztrácí fantaskno, že děj nepůsobí tajemně, ale jen divně. Rozhodla jsem se tedy, přemýšlet nad scénografickým řešením, které by do inscenace vneslo něco těžce vysvětlitelného. Vrátila jsem se na začátek a začala řešit příchody a odchody sboru. Věděla jsem, že se musí záhadně zjevovat a zase mizet. Začala jsem hledat různé optické triky a iluze prostoru, což umožňovala hlavně zrcadla. Pokoušela jsem se tvořit zrcadlové bludiště, které by tříštilo původní jednotný obraz. Neustále jsem narážela na to, že triky jsou použitelné jen pro hrstku diváků, kteří pozorují situaci pod úhlem, pro který byla scéna vytvořena. Zbytku publika požadovaný výsledek unikal. Se zrcadly se navíc pojil i problém nežádoucích odrazů zákulisí. Nedokázala jsem vytvořit prostor, který by se proměňoval cíleně a promyšleně. Vznikal stále jen chaos. Nechtěla jsem se ale vzdát klamu, který umožňují

zrcadla v pravém úhlu – dojem nekonečna. Pokusila jsem se tedy prostor vyčistit a co nejúčinněji využít tuto nejjednodušší variantu.

4.2. Inspirace

Prvně jsem se snažila pochopit Hoffmannovu situaci a životní stav. Hoffmann je sám. Hledá svou osudovou lásku. Snaží se být součástí veřejného, společenského života, zapojovat se. Navštěvuje kulturu a večerní dýchánky v hospodách, ale ve skutečnosti je obklopen existenciálním osaměním. Tomu se brání sentimentálním vzpomínám, při kterém se opíjí a sám nerozeznává, co si vymyslel, co se mu zdálo a co se stalo doopravdy. Hlavní pro něj je, že na chvíli utekl přítomnosti. Tíha osamění je nejpatrnější v epilogu, kdy Hoffmann na jevišti zůstává opilý jen se svou Múzou. Ženu, na kterou celý večer čekal, si nechal proklouznout mezi prsty a zůstává věrný tomu, co pro něj má smysl – umění a své jediné ženě - Múze. Není tedy divu, že existují i interpretace, ve kterých je Lindorf, coby osoba kazící Hoffmannovy vztahy, oděn v kostýmu samotného Hoffmanna.²¹ Divák pociťuje namísto soucitu s Hoffmannem spíše lítost. Má totiž pocit, že za své nešťastné pokusy o láskyplný vztah si může sám.

Situace prologu a hlavně epilogu, kdy Hoffmann zůstává v baru sám, na mě působila jako z obrazů Edwarda Hoopera, na kterých jsou osamocené postavy často ve veřejném prostoru. Hopper zastavuje všední chvílky a dává jim existenciální význam. Postavy nechává odcizené od okolního světa, pohroužené samy do sebe. Atmosféra obrazů je melancholická, každodenní a divák má přesto pocit, že vnímá niterní, důležitou, čímsi až nadpřirozenou chvílku zobrazené osoby. Lze si jen domýšlet, co se lidem na obrazech zrovna honí hlavou, a jestli třeba nevzpomínají na své skutečné nebo jen vysněné lásky jako Hoffmann.

Pro scénografické řešení jsem se u Hoppera nechala inspirovat častým motivem vitrín, pohledů skrze okna, výlohy a prací se světlem a odrazy. Zkoušela jsem použití různých odrazných ploch pro vytvoření nekonečného prostoru, který mi přišel pro Hoffmannův snový svět vyhovující. Chtěla jsem použít nekonečno jako hlubinu nevědomí, jako jinou dimenzi, ze které vyplouvají, ať už postupně nebo se zjevují rychle a nečekaně potlačené emoce, zapomenuté zážitky, strachy i touhy. To vše se Hoffmannovi zhmotňuje v postavách příběhu. Vznikla tak představa nečekaných

²¹ <https://operaplus.cz/drazdany-hoffmann-s-lotrem-po-levici-a-muzou-po-pravici/>

příchodů z černého neurčitého prostředí do prostředí útulného, příjemného baru. Ostatně sám Hoffmann tento kontrast prostorů využívá v povídce Don Juan.

Dalším inspiračním zdrojem mi byl Kubrickův film *Eyes Wide Shut*. Film je nejbližší mým představám o třetím dějství s kurtizánou Guliettou. Ve filmu se ženatý muž dostává do utajené společnosti, do které je umožněn přístup jen s heslem. Všichni jsou zde maskovaní benátskými maskami a oddávají se až rituálním sexuálním orgiím.



Obrázek 13: Edward Hopper, *Automat*, 1927 (www.edwardhopper.net)



Obrázek 14: Edward Hopper, Nighthawks, 1942 (www.edwardhopper.net)

4.3. Scénografické řešení

Z opery Hoffmannovy povídky lze bezesporu cítit nádech temna a grotesknosti. Bylo pro mě důležité udržet operu v roušce záhadna. To znamená, že jsem se musela vyvarovat upozorňování na různá „kouzla“ hned od počátku, včlenit je do prostoru, který působí normálně – civilně a fantaskní prvky v něm postupně odhalovat.

Nejdůležitějším scénografickým úkolem pro mě bylo vytvořit prostor, umožňující nečekané nástupy herců a plynulé prolnutí světa reálného se světem představ. Popírání hranice mezi těmito světy by diváka mělo udržet v neustálé tenzi. Měl by být překvapen novými peripetemi příběhu a nemělo by se mu dostat pocitu jasného a předvídatelného průběhu děje. K nejistotě přispívá také prolínání postav. Mohli bychom říct, že reálné osoby jsou jen ty v prologu a epilogu a vyprávěním přecházejí do dalších rolí, přičemž charakter jim zůstává. Lindorf coby představitel zla se mění v Coppelia, Mirakla, Dapertutta. Do Stelly Hoffmann promítá všechny své nešťastné lásky – Olympii, Antonii, Giuliettu. Rozhodla jsem se použít stejný princip i pro prostor – zachovat reálný bar (původní hospodský sklípek mi přišlo vhodnější nahradit barem), který vyprávěním nemizí, ale rozšiřuje se, proměňuje se v místa jednotlivých dějství, aby se v závěru zase zúžil na svou základní podstatu - na reálný bar. Za bar jsem postavila vyvýšené podium pokryté černým lesklým baletizolem. Na podiu je zavěšená kovová konstrukce, která zrcadlí tvar pravého úhlu v baru. Za konstrukcí jsou pověšeny pětimetrové desky černého lesklého plexiskla „do L“. V ideálním případě by divák měl mít pocit jakéhosi zrcadlového, prostoru s těžce rozpoznatelnými vstupy a konci.

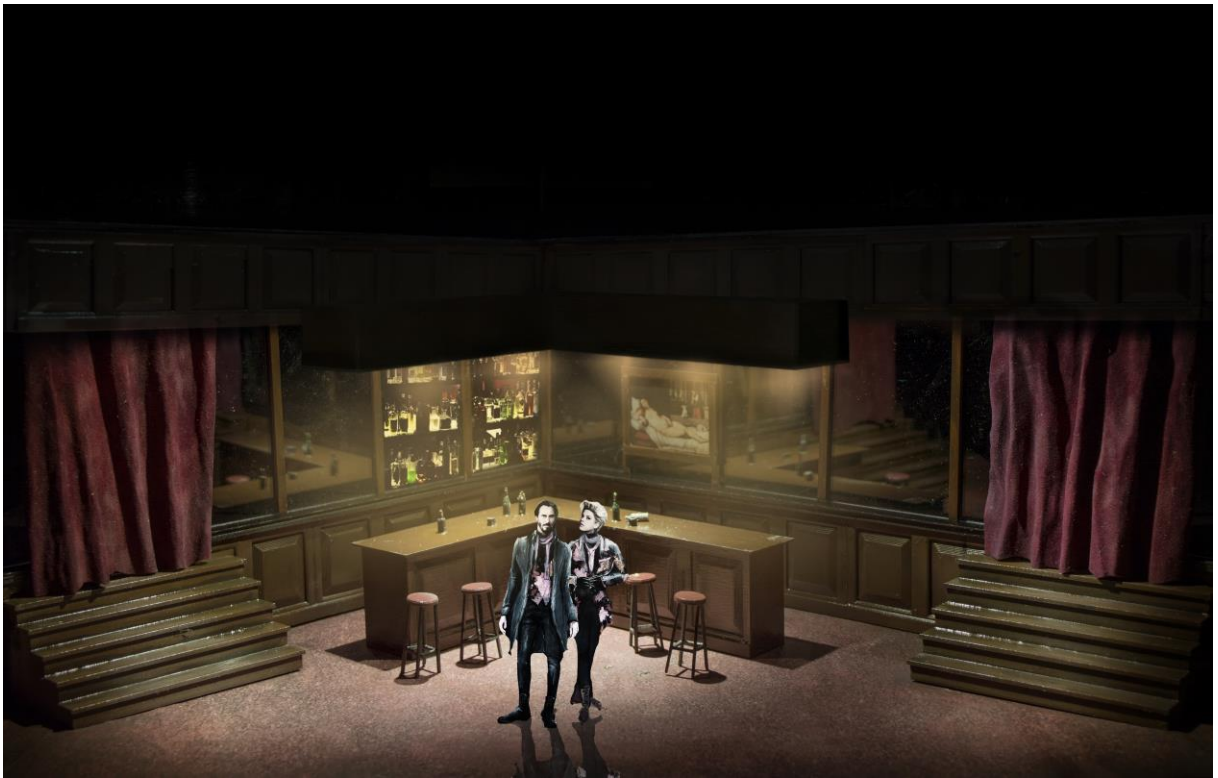
Prolog

Děj začíná v baru. Šlo mi hlavně o to, vytvořit skutečné realistické prostředí podniku, které bude v kontrastu s fantaskními prvky Hoffmannova vypravování. Bar, stejně jako jeho návštěvníci, se snaží zachovat svou okázalost a svěžest, ale i přesto je patrná časová propast mezi jejich vrcholem slávy a přítomností. Prostor by mělo být příjemné, s teplým nevnučujícím se světlem, ideální pro nostalgické vzpomínání na minulost a sebelitostné povzdechy nad fádňí přítomností.

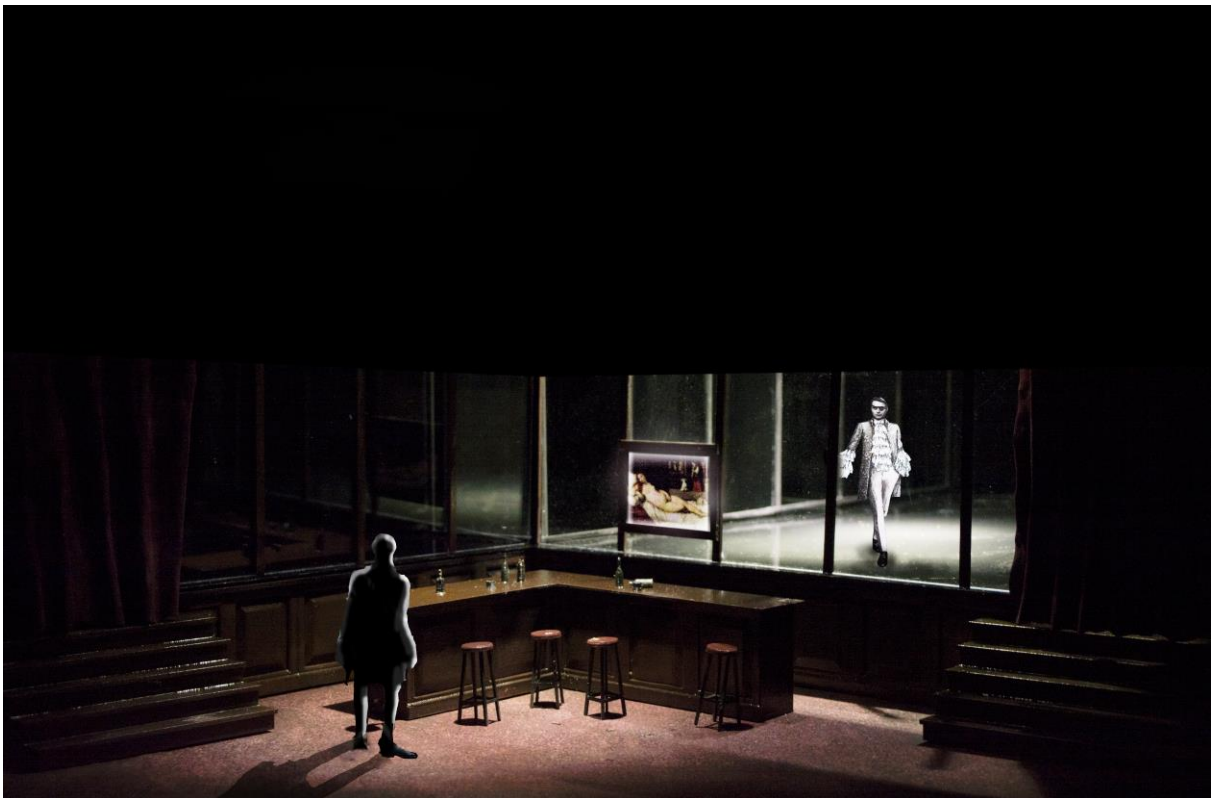
Barový pult a obložení je dřevěné, na zemi je zašlý, politý bordó koberec. Ve vzduchu je cítit kouř z levných cigaret a doutníků. Osvětlení je slabé. Za pultem je stěna s polopropustným zrcadlem, která odráží prostor baru. Pro zesílení reality baru je zeď vyzdobena lahvemi s alkoholem. Mezi nimi visí nasvícený obraz Urbinské Venuše od Tiziana - symbol krásné a ideální ženy. Její vlasy jsou zrzavé kvůli napojení na Stellu a všechny její ztvárněné varianty v Hoffmannově mysli.

Část sboru vchází do baru skrz sametový závěs, nesou si mokré deštníky, pro zesílení pocitu, že vchází z venku. Část vystoupí zpoza portálu.

Přechod do první scény vyprávění je plynulý. Stane se tak nasvícením prostoru za plexisklem barové stěny, kde se objeví Spalanzani, který poté vchází do hospody a prostor za barem se zhasíná— opět jsme jen v obyčejném baru. V divákovi tak roste zvědavost, odkud to hosté vlastně přichází. Spalanzani sedí u baru s Hoffmannem, teprve s příchodem Coppelia se barová stěna zvedá a zjevuje se nám zadní prostor.



Obrázek 15: Hoffmannovy povídky – prolog



Obrázek 16: Hoffmannovy povídky - přechod z prologu do I.dějství

První dějství

V prvním dějství Hoffmann vzpomíná na Olympii – loutku. S příchodem Coppelia se tedy barová stěna zvedá a ocitáme se v prostoru jakéhosi mystického prostoru.. Zpěváci jsou schovaní za stěnami, přičemž nasvícení seshora je zobrazí v různých zrcadlech a znásobí tak jejich počet. Olympia je umístěna v uzavřeném pravém úhlu kovové konstrukce. Vzadu s černým plexisklem, vepředu je plexisklo s polopropustnou zrcadlovou folií. Olympiino zjevení je založeno taktéž na svícení. Uvnitř kvádru jsou LED pásy, které Olympii osvětlí. Olympie by měla v uzavřeném nasvíceném prostoru působit jako vystavený předmět. Poté přední část s polopropustnou folií vyjíždí nahoru a Olympie se přidává mezi hosty. Pro hostinu nevzniká žádný speciální prostor, nejlepší variantou mi přišlo rozprostřít sbor po celém jevišti. To znamená, že hostina a tanec proniká i do reálného baru a smazává se tak dělení prostoru. Ze zákulisí si sebou přináší skleničky, které na konci dějství nechají na barovém pultu a s posměšnou písní, o tom že Hoffmann miloval loutku, se zase ztrácí v černém bludišti. Hoffmann zůstává v baru sám a v depresi. Barová stěna se mezi dějstvími nevrací. Zadní prostor jenom potemní. Zbylá část kvádru, ve kterém byla Olympie, se na tazích vytáhne a zůstává tam až do třetího dějství. Světlo je soustředěno na osamocené Hoffmann. A volně se přechází do druhého dějství.

Druhé dějství je původně psáno s kurtizánou Giulietou a třetí s citlivou Antonií. V novější úpravě se tato dějství prohazují, k čemuž se přikláním i já. Ve druhém dějství s Antonií dojde k jakémusi emočnímu vrcholu Hoffmannových citů, kdy podle mě poznává opravdovou lásku, aby ji vzápětí ztratil. Tím opodstatněnější a působivější mi přijde následující scéna s Giuliettou, ve které se projevuje Hoffmannova ztráta víry v další lásku a oddává se rozkoši bez citu.



Obrázek 17: Hoffmannovy povídky - I. dějství



Obrázek 18: Hoffmannovy povídky - I. dějství

Druhé dějství

Druhý Hoffmannův ideál krásy je zpěvačka Antonia, kterou považují za Hoffmannovu opravdovou lásku, jak jsem už psala v kapitole 1.3. Celé dějství je bez sboru. Jde o intimní, citlivý vztah mezi Hoffmannem a Antonií. Ze začátku se hraje pouze v pravé půlce podia, kde se pod slabým osvětlením potkává Antonie s Hoffmannem. Je zde křeslo, nad ním visí obraz Antoniny matky. Mrtvá matka se zjevuje tak, že se rozsvítí její totožný obraz v zadní části jeviště - prostor se rozšiřuje, rozpíná. Ve vzdálenějším obraze matka ožívá a se zpěvem vstupuje do děje. Rám je doplněn o pomocnou konstrukci se schody. Vše probíhá s hojným využitím kouře, aby se tato konstrukce, co nejvíce zamaskovala. Tomu také přispívají matčiny dlouhé šaty. Smrt Antonie je vyjádřena společným odchodem s matkou zpět do obrazu. Celkové atmosferické ladění by v tomto dějství mělo být mystické až duchovní. Světelné ladění by mělo být v barvě indiga.

V různých režijních adaptacích se v tomto dějství využívá sbor například pro smuteční pochod nebo jako Miraklovi pomocníci ze záhrobí, či jako stíny lidské duše. Já jsem se rozhodla dějství zanechat v co nemějším počtu lidí, právě proto, aby se ryzí city, které v tomto dějství vznikají, neztratily v mumraji smyšlených a neopodstatněných postav.



Obrázek 19: Hoffmannovy povídky - II. dějství



Obrázek 20: Hoffmannovy povídky - II. dějství

Třetí dějství

Po nešťastné lásce, kterou choval Hoffmann k Antonii, nechce plýtvat city a ztrácet čas něčím, v co už nevěří. Útěchu hledá v slasti, v mámení citů. Jak už jsem psala, inspirací pro atmosferické ladění tohoto dějství mi byl film *Eyes Wide Shut*. Z počátku by prostředí mělo působit jako sešlost vybrané společnosti. Postupně se však začnou odhalovat zhýralosti, které společností prostupují. Nechci, aby na jevišti byla přímá vyzývavá erotika a nahota, ale aby vše zůstalo jen ve vášnivě, mučivé tenzi. Z dějství by mělo jít cítit erotické dusno, touha a odhalování stinných, pudových stránek.

Jelikož opera má přinejmenším tři hodiny, určitě bych využila pauzu před třetím dějstvím i pro úpravu scény. Na jeviště se spustí dvě černé plexiskla do L, které vyjely v prvním dějství. V zadní části jeviště se také nachystají gondoly na kolečkách. Ty jsou uskladněny na zadním jevišti. Sbor využívá gondoly pro příjezd z temnoty, jsou zevnitř růžově nasvíceny. Gulietta s Hoffmannem poté využívají gondoly pro své milostné písně a intimní chvíle. Pro větší pohodlí jsou v gondolách krémové kožešinové polštáře. V baru mezitím probíhá šachový turnaj Hoffmanna a Guliettiných obdivovatelů. Rozhodující šach mat táhne až Gulietta a Hoffmann propadá jejímu pekelnému kouzlu. Přemluví ho, aby jí daroval svůj odraz v zrcadle. Na jevišti se rozsvítí zrcadlo ve tvaru srdce. Jsou to dvě zrcadla naproti sobě, mezi kterými je světlo. Jeho rozsvícením mizí Hoffmannův odraz a vzniká dojem nekonečna. Je to moment, kdy Hoffmann ztrácí svou tvář, ztrácí nad sebou kontrolu a naplno se začnou projevovat jeho potlačené tužby.



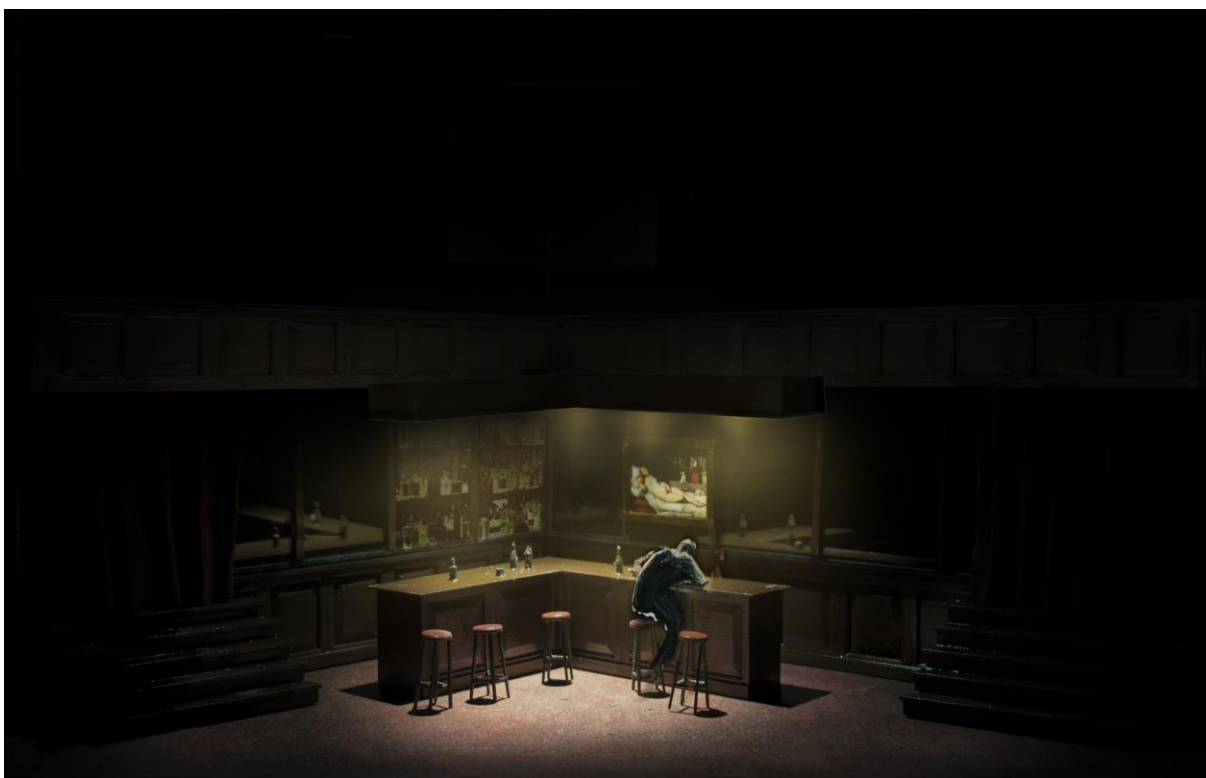
Obrázek 21: Hoffmannovy povídky - III. dějství



Obrázek 22: Hoffmannovy povídky - III. dějství

Epilog

Hoffmanovo vyprávění je u konce, prostor znázorňující nevědomí se mu pro dnešek uzavírá. Všechny bizarní postavy zmizely. Barová stěna sjíždí dolů a bar se zmenšuje na svůj reálný základ. V závěru přichází na scénu herečka Stella, na kterou Hoffmann celou dobu čekal a vysníval si ji v podobě tří různých žen. Příležitost ale promarní, Stella odchází s Lindorfem. Hoffmann se nechal příliš unést svým sentimentálním vyprávěním, propadá svému zoufání a okolní svět se mu stává lhostejným. Zůstává sedět na baru po boku své Múzy a pozoruje obraz Venuše. Pije.



Obrázek 23: Hoffmannovy povídky - epilog

4.3. Kostýmní řešení

Kostýmní řešení taktéž vychází s rámcového pojetí opery - nejdůležitější pro mě bylo vymezit si pevný kostýmní základ postav v prologu a epilogu a v jednotlivých dějstvích tento základ rozvíjet či jen mírně pozměňovat.

Prvně jsem se snažila kostýmy přenášet do současnosti. Inspiraci jsem hledala hlavně na módních molech mezi různými extravagancemi a bizarnostmi. Poté jsem si uvědomila, že účinnější bude ponechat základ oděvu přiměřený, vcelku obyčejný a do něj přidávat odvážnější kousky. Postavy tak budou mít možnost diváka překvapit. Z období Hoffmanna jsem použila fiží, zdobené manžety, brokáty, vějíře, cylindry. Tyhle prvky by měly splynout s moderními střihy kalhot, sukní, sak, košil. Výsledný dojem by neměl být ani dobový ani současný, ale měl by působit nezařaditelným, nadčasovým řešením. Kvůli nádechu dekadence a potměšlé atmosféry mi přijde vhodné u některých postav pracovat s bílým líčením.

Nejvýraznější kostýmy mají ženy, jakožto hlavní osoby Hoffmannova i divákova zájmu. Všechny ženy by ideálně hrála stejná herečka. Pokud by to nešlo, určitě by je měla spojovat paruka stejné zrzavé barvy. Měly by uchvátit svou krásou a ženskostí. Ale hlavně by v každé z nich mělo být jiné svůdné tajemství, které se dříve nebo později odhalí či promění v něco jiného. Každá z nich má na sobě variaci obrovských šatů, hodící se k její úloze a povaze. Skrz kostýmy žen jsem chtěla vyvolat dojem jakéhosi vývoje v Hoffmannově nazírání na lásku.

Olympia zastupuje nedospělou, platonickou lásku. Hoffmann je zaslepen něčím, co neexistuje. Je to falešná láska, která končí tvrdým nárazem prozření. Olympia je proto oděna v růžově dětinských šatech, skrývající maximum umělého těla, učesané má copy a přehnané líčení. Při osudovém tanci je jí utržen kus šatů, odhaluje se tak její umělé tělo stroje. Sbor je oděný v temnějších odstínech. Jsou ladění hlavně do černé v kombinaci se vzory brokátu v odstínu slonovinové kosti. Doplněné bílými detaily – punčochy, vějíři, fiží. Pánové nosí cylindry, dámy mají vysoké účesy. Všichni jsou oděni téměř totožně. Znázorňují zkostnatělé, spokojené měšťanstvo, které Hoffmann ve své tvorbě kritizoval.



Obrázek 24: Olympie



Obrázek 25: Olympie - loutka



Obrázek 26: I. dějství - sbor

Antonie je představitelkou ideální, ale hlavně křehké, citlivé ženy – umělkyně. Vybrala jsem pro ni pomněnkové šaty, ve kterých by měla vypadat trochu upjatě, uvězněně. Osvobození se jí dostává až se smrtí. Když Antonie umírá, prosvícením se zdůrazní její křivky těla – měla by působit étericky, efemérně. Matka Antonie by měla

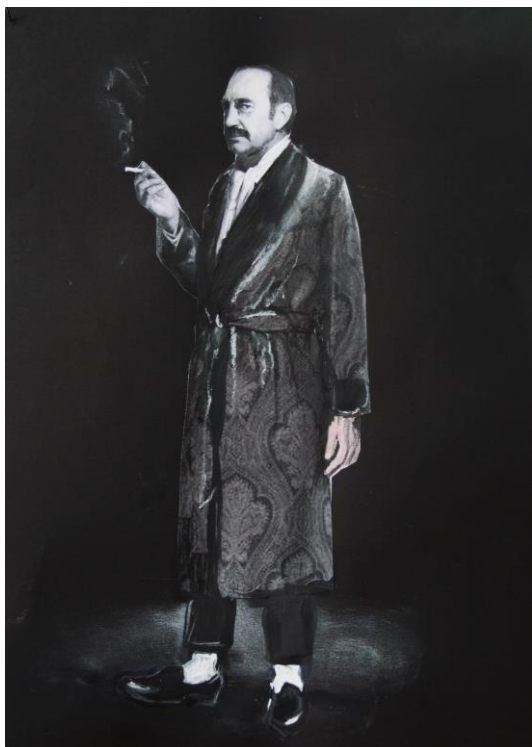
vypadat jako starší verze Antonie. Crespel je zde znázorněný opět jako zástupce z řad nevnímavého, upjatého měšťanstva.



Obrázek 28: Antonie



Obrázek 27: mrtvá Antonie



Obrázek 29: otec Crespel

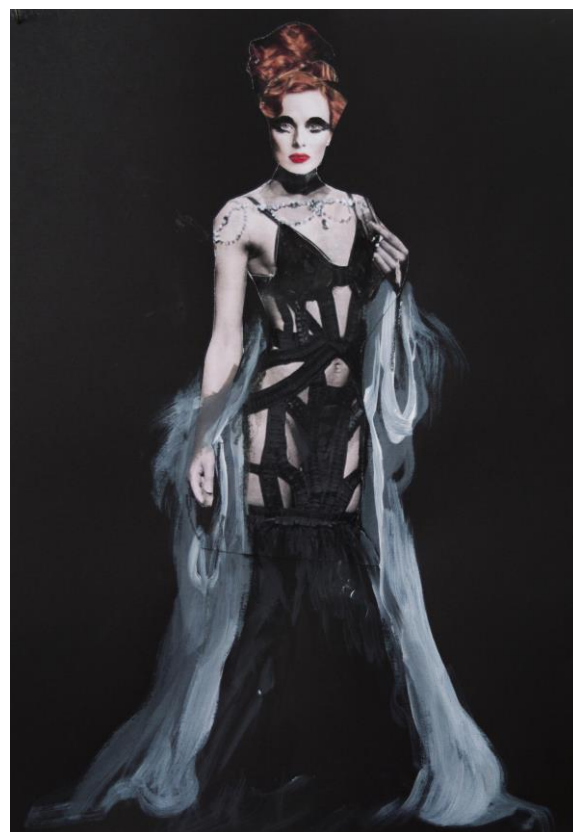


Obrázek 30: matka Antonie

Gulietta zastupuje tělesnou lásku a vášeň. Jediná je spjatá s určitým místem – Benátkami, které jsem do kostýmu jak Gulietty tak sboru chtěla promítnout. Gulietta je oděna do šedivého pláště s kožešinou. V intimnějších chvílích s Hoffmanem plášť sundává a zůstává v kožených šatech s odhalujícími průstřihy a třpytivými kameny. Sbor má benátské masky a odění jsou v průhledných košilích. Nechtěla jsem, aby byli všichni od počátku polonazí nebo nějak jinak eroticky vyzývaví. Fiží, klobouky, masky, jakožto prvky společenského oděvu v kombinaci s průhlednými materiály odhalující nahé hrudníky, mi přišly ideální pro vybranou společnost, která se tváří vznešeně a ctnostně a zatím se tajně oddává zhýralým činnostem.



Obrázek 32: Gulietta



Obrázek 31: kurtizána Gulietta

Postava Schlemihla na mě působí jako vystrašené zvířátko, které neumí pracovat se svou pudovostí a není ani intelektuálně příliš na výši. Je to ztroskotanec, který se zaprodal Guliettě a není schopen se z jejího čarovného vlivu vymanit.



Obrázek 33: III. dějství - sbor

Na konci přichází Stella, která by měla být esencí všech těchto pojetí lásek. Oblékla jsem jí proto rudé šaty s hlubokým dekoltem jako symbol dospělé, citové lásky i erotického vzplanutí.

Další důležitou postavou je Lindorf. Opět by Lindorfa, Coppelia, Mirakla a Dapertutta měl hrát jeden herec. Lindorf zůstává oděný stále ve stejném základu – krémovém brokátovém saku s nevýrazným vzorem a světlých kalhotách. V jednotlivých dějstvích mu přibývají pouze atributy doplňující právě hranou roli. Coppelius má pásku přes oko - kvůli jeho vědeckým pokusům pojících se s optikou. A protože je to z těchto tří záporných postav osoba nejvíce groteskní, obléká si přehnané ozdobné fiží, v marné snaze zapadnout do vybrané společnosti. Doktor Mirakl má jen ilustrující doktorský



plášť a brašnu, ve které nosí místo lékařských potřeb housle. Těmi Antonii ovládá. Ďábelský Dappertutto nosí liščí srst přes ramena. Ta se nám může pojit s mazanou, ale oddanou, zrzavou Guliettou. Také má zvýšený podpatek pro „čertovsky“ kulhavou chůzi s holí.



Obrázek 34: Lindorf



Obrázek 35: Coppelius



Obrázek 37: doktor Mirakl

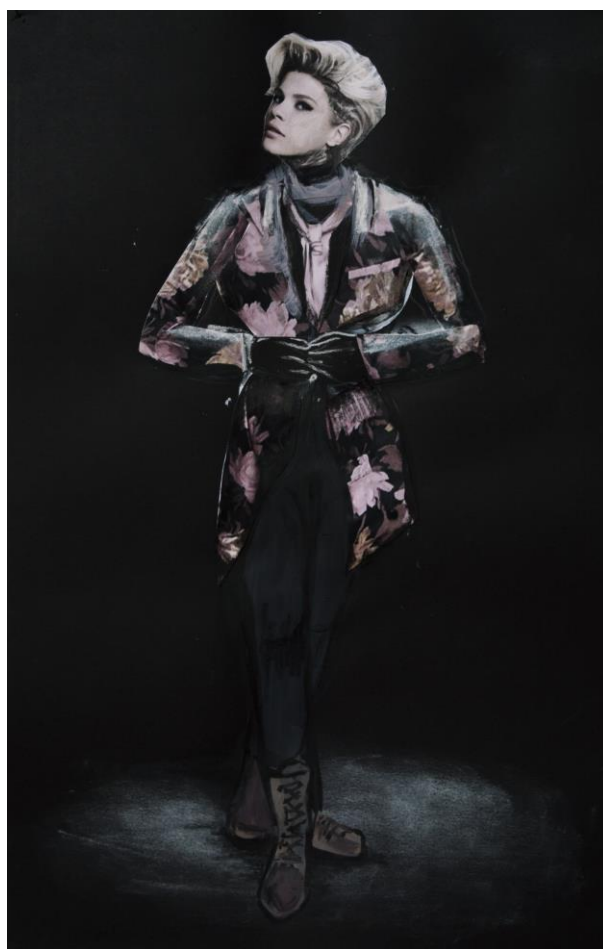


Obrázek 36: Dappertutto

Hoffman zůstává oděný obyčejně. Jako umělec by měl zaujmout nedbalou elegancí. Vrstvy oděvu by měly vypadat, že jsou na něm jen volně pohozené, rozepnuté. Žádné upjaté způsoby odívání. Múza alias Niklas pro mě byl největším oříškem. Hlavním úkolem pro mě bylo obléknout ji do mužského maskujícího oděvu, který ji ale nezavíjí ženskosti a ladnosti. Zároveň by ji nějaký prvek měl pojit s Hoffmannem, protože je součástí jeho osobnosti a jakýmsi usměrňovatelem jeho nezkrotných a přehnaných tužeb.



Obrázek 39: Hoffmann



Obrázek 38: Niklas

ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo zpracovat komplexní scénografické řešení a toto řešení co nejsrozumitelněji odůvodnit. Přišlo mi důležité pochopit souvislosti příběhu a vyjádřit jeho nadčasovost. Neupínat se k žádné konkrétní době. Chtěla jsem se vyvarovat pohádkovému fantazijnímu světu, který v některých koncepcích existuje (např. filmová muzikálová adaptace Emerica Pressburgera a Michaela Powella z roku 1951), ale klást důraz na psychologický význam Hoffmannova počínání. Snažila jsem se najít odpověď na otázky související s Hoffmannovou marnou snahou hledání lásky. Co dělá Hoffmann špatně, že jeho milostný život selhává dřív, než začne? Je to jeho vlastní zapříčinění a urputná snaha lásku získat nebo za jeho neštěstím stojí nějaká vyšší síla? Hoffmannovy povídky jsou bezedným zdrojem pro pokládání nejrůznějších otázek s nespočtem různých protiřečících si odpovědí. Uvědomuju si inscenační nevyčerpatelnost této opery. Nicméně pokusila jsem se operu „usadit“ do roviny, která mě zajímá, a kterou momentálně považuju za nejosobnější pro mě i pro člověka jako diváka.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: František Tröster, Hoffmannove poviedky, Opera SND, 1935, foto: Archív SND	21
Obrázek 2: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) –prolog,epilog, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	21
Obrázek 3: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - I.dějství, Slovenské národné divadlo Bratislava, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	22
Obrázek 4: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - I.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	23
Obrázek 5: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - I.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	23
Obrázek 6: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - II.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	24
Obrázek 7: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - II.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	25
Obrázek 8: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - II.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	25
Obrázek 9: František Tröster, Hoffmannovy povídky (1935) - III.dějství, Divadelní archiv Terezín, Národní muzeum.....	26
Obrázek 10: Hoffmannove poviedky, Opera SND 2019 (foto Anton Sládek) – Martin Gyimesi (Cochenille), Jana Bernáthová (Olympia).....	29
Obrázek 11: J. Offenbach: Hoffmannove poviedky, Opera SND, 2019, Ľubica Vargicová (Antonia), Gustáv Beláček (Miracle), foto: Anton Sládek.....	29
Obrázek 12: J. Offenbach: Hoffmannove poviedky, Opera SND, 2019, <i>D. Hamarová (Nicklausse), M. Gyimesi (Pitichinaccio), A. Kohútková (Giulietta), zbor Opery SND, foto: Anton Sládek</i>	30
Obrázek 13: Edward Hopper, Automat, 1927 (www.edwardhopper.net).....	33
Obrázek 14: Edward Hopper, Nighthawks, 1942 (www.edwardhopper.net).....	34
Obrázek 15: Hoffmannovy povídky – prolog.....	37
Obrázek 16: Hoffmannovy povídky - přechod z prologu do I.dějství.....	37
Obrázek 17: Hoffmannovy povídky - I. dějství	39
Obrázek 18: Hoffmannovy povídky - I. dějství	39
Obrázek 19: Hoffmannovy povídky - II. dějství	41
Obrázek 20: Hoffmannovy povídky - II. dějství	41
Obrázek 21: Hoffmannovy povídky - III. dějství	43
Obrázek 22: Hoffmannovy povídky - III. dějství	43
Obrázek 23: Hoffmannovy povídky - epilog.....	44
Obrázek 24: Olympie.....	46
Obrázek 25: Olympia - loutka.....	46
Obrázek 26: I. dějství - sbor.....	46
Obrázek 27: mrtvá Antonie	47
Obrázek 28: Antonie.....	47
Obrázek 29: otec Crespel	47
Obrázek 30: matka Antonie.....	47
Obrázek 31: kurtizána Gulietta	48
Obrázek 32: Gulietta	48

Obrázek 33: III. dějství - sbor.....	49
Obrázek 34: Lindorf.....	50
Obrázek 35: Coppelius.....	50
Obrázek 36: Dappertutto	50
Obrázek 37: doktor Mirakl	50
Obrázek 38: Niklas.....	51
Obrázek 39: Hoffmann	51

POUŽITÉ ZDROJE:

Berkovskij, Naum : Německá romantika. Odeon, Praha 1976

Blaho, Jaroslav : Operné inscenácie Viktora Šulca 1934 – 1938, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Fisher, Otokar: Literární studie a stati II, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015

Freud, Sigmund : Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1917-1920. Dvanáctá kniha. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, J. Kocourek, 2003

Hodulík, Ervin : Spolupráca Viktora Šulca a Františka Trösterera v SND (1934-1937), Bakalárska diplomová práca, 2010

Hoffmann, E.T.A. : Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. MF, Praha 2003

Hučín, Ondřej : program ND, Hoffmannovy povídky, Národní divadlo 2010

Lajcha, Ladislav- Predvojnová Bratislava a František Tröster: Ladislav Lajcha. Sympóziu k 100. výročiu narodenia prof. arch. Františka Trösterera, 29.11.2004, Praha; DU Bratislava

Poulová, Helena: Osobnost E.T.A.Hoffmanna a jeho postavení v rámci německé romantiky, Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, 2006

Stromšík, Jiří a Krolop, Kurt: Eseje o německé romantice, nakladatelství Pavel Marvart, 2013

Šulc, Miroslav: Papá Offenbach. Supraphon, Praha 1977

Tröster, František : osobní zápisky, 1968

Vonásek, Rudolf: Hoffmannovy povídky - Operní liberta, řada II, svazek 19, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959

Novovyprávěné Hoffmannove poviedky, Slovenská politika, roč.6 č. 54, 1953

www.operaplus.cz/hoffmannove-poviedky-v-bratislave-bodka-za-sezonou-bez-tvare

www.operaslovakia.sk/snd-uvadza-premieru-offenbachovej-opery-hoffmannove-poviedky/#prettyPhoto