

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

JULIETTA ANEB SNÁŘ

Jana Kahounová

Vedoucí práce: doc. MgA. Karel Glogr

Oponent práce: prof. MgA. Jan Dušek

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing arts

Stage design

BACHELOR THESIS

JULIETTE (THE KEY TO DREAMS)

Jana Kahounová

Thesis advisor: doc. MgA. Karel Glogr

Examiner: prof. MgA. Jan Dušek

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

JULIETTA ANEB SNÁŘ

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato práce se zabývá mojí scénografickou a kostýmní interpretací opery českého skladatele Bohuslava Martinů - Julietta aneb Snář. Prezentuji zde své návrhy a celkový postup, v němž jsem zkoumala různé možnosti a principy. Řešení mého návrhu scénografie stojí na principu koláže. Snažím se vycházet z obrazové imaginace, kterou rozvíjel surrealismus. Kostýmy jsem pojala velice konkrétně, bez přílišné stylizace. Při jejich tvorbě jsem využívala možnosti střetu různých individuů z různých částí společnosti na jednom místě, ve snu.

V práci se dále snažím přiblížit a analyzovat hlavní téma opery, kterým se stal sen. Zamýšlím se nad rolí snů v našich životech a na základě toho nad motivací jednání hlavní postavy opery.

Abstract

This bachelor's thesis describes my own concept of costumes and stage design. The work is based on the opera Juliette (The Key to Dreams) by well-known Czech composer Bohuslav Martinů. In this work I present my drafts and entire progress, in which I explore various possibilities and principles that I experienced during the working process. The result of my stage design drafts has roots in principles of a collage. I aim at bringing imagination that developed surrealism. The costume design deals with characters in a very specific way without much conventionalization. The essential inspiration for the costumes is originated in real people. During the making of costumes I exploited the possibility of the clash of different individuals from various society levels at one place, in a dream.

These paragraphs attempt to analyse and approach the main topic of the opera, the dream. I explore the role of dreams in our lives and consequently behaviour motivations of the main character of the opera.

Poděkování

Děkuji vedoucím práce doc. MgA. Karlovi Glogrovi a Mgr. Haně Fischerové za cenné rady a připomínky nejen v průběhu tvorby závěrečné práce, ale i po celou dobu studia. Dále děkuji doc. PhDr. Vlastě Koubské za pomoc s písemnou částí bakalářské práce. Ale také mojí mamince za ochotu, laskavost a podporu.

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Bohuslav Martinů.....	10
2.1 Operní dílo.....	11
2.2 Snová hudba Bohuslava Martinů.....	12
3. Literární předloha opery.....	14
3.1 Rozdíl operního libreta a dramatického textu – jak fungují jednotlivé situace v činohře a opeře.....	15
4. Studentské práce.....	18
4.1 Koncepce Anny Brotánkové.....	18
4.2 Koncepce Jána Tereby.....	19
5. Realizovaná zpracování.....	20
5.1 Inscenace Františka Muziky.....	20
5.2 Inscenace Josefa Svobody.....	21
5.3 Inscenace Jana Duška.....	23
6. Julietta dnes.....	25
6.1 Julietta v Ostravě.....	25
6.2 Julietta v Brně.....	27
7. Spojité nádoby - André Breton.....	28
7.1 X.....	28
7.2 Němka.....	29
7.3 Shrnutí.....	29
8. Role snu v životě.....	30
9. Hledání Julietty.....	32
9.1 Principy surrealismu v kolážích Karla Teigeho.....	34
10. Koncepce scény.....	35
11. Koncepce kostýmu.....	39
12. Závěr.....	44
Zdroje.....	45

1. Úvod

Opera českého skladatele Bohuslava Martinů Julietta aneb Snář patří k jeho vrcholným dílům, která vznikla v třicátých letech v Paříži na základě dramatického textu Georgette Neveauxe.

Mým záměrem bylo napsat práci, která obeznámí čtenáře nejen se životem autora a jeho dílem, ale hlavně s tím, jak se na Juliettu dívají generace tvůrců od dob prvního uvedení opery až po současnou českou operní produkci. Všímám si scénografických řešení Františka Muziky, Josefa Svobody, Jana Duška, studentských návrhů Jána Tereby a Anny Brotánkové a současných realizací Martina Chocholouška a Davida Radoka.

V další části práce se věnuji otázce snu, otázce důležitosti a role snu v našem životě. Kladu si za cíl, aby provedená analýza posloužila k lepšímu pochopení chování a jednání hlavní postavy opery. Má vést k zamyšlení nad tím, jak se sny mohou stát v určitých životních situacích klíčovými pro naše rozhodování. Tuto studii jsem postavila na prozaickém díle Andrého Bretona – Spojité nádoby, ve kterém se autor zabývá analýzou svých vlastních snů o ženách a reflexí svých tužeb, které jsou z mého pohledu velice blízké hlavnímu tématu opery. Nacházím podobnost mezi sněním Andrého Bretona a Michela v Juliettě.

Na závěr jsem se pokusila popsat proces hledání klíče ke scénografickému a kostýmnímu řešení mé interpretace opery v praktické části bakalářské práce.

2. Bohuslav Martinů¹

Bohuslav Martinů se narodil 8. prosince 1890 v Poličce v rodině ševce a pověžného. Už od mládí projevoval výrazné hudební nadání, které následně rozvíjel na Pražské konzervatoři. Studoval obor hra na housle, ze kterého následně přestoupil na varhanní oddělení, zde se také věnoval studiu kompozice. V roce 1910 je: „propuštěn pro nenapravitelnou nedbalost“.

Roku 1911 začal navštěvovat první konzultace u Josefa Suka a v roce 1915 vypomáhat jako houslista v České filharmonii. Roku 1922 se stal žákem Josefa Suka.

Poté odjel do Paříže a započal studium u Alberta Roussela. V Paříži se seznamuje s hudbou impresionistů, Pařížské šestky a Igora Stravinského. V roce 1926 se setkal s Charlotte Quennehen, která se později stala jeho manželkou.

Po vypuknutí druhé světové války Martinů emigroval do USA, kde vyučoval na univerzitě v Princetonu a na Mannes School of Music v New Yorku. V roce 1952 získal americké občanství, ale v následujícím roce se přestěhoval s manželkou do Nice. Od té doby žili střídavě ve Francii, Itálii a Švýcarsku. Od roku 1956 vyučoval na akademii v Římě. Zemřel 28. srpna v Liestalu u Basileje ve Švýcarsku. Jeho ostatky byly roku 1979 převezeny do rodné Poličky, kde se nachází jeho muzeum a Centrum Bohuslava Martinů.

¹ MIHULE, Jaroslav. Martinů: osud skladatele. Nakladatelství Karolinum, Praha 2017

2.1 Operní dílo

Voják a tanečnice (1926-27)

Slzy nože (1928)

Tři přání aneb Vratkosti života (1928 – 29)

Den dobročinnosti (1931)

Hry o Marii (1933-34)

Hlas lesa (1935)

Veselohra na mostě (1935)

Divadlo za branou (1935-36)

Julietta aneb Snář (1936-37)

Dvakrát Alexandr (1937)

Čím lidé žijí (1951-52)

Ženitba (1952)

Žaloba proti neznámému (1953)

Mirandolina (1953-54)

Ariadna (1958)

Řecké pašije (1956-59)

Z poznámek Bohuslava Martinů k Juliettě:

„Julietta je sen a tím je už jaksi psychologický proces převeden do jiné sféry a do jiného plánu. Je to rovněž vnitřní proces, ale vybočující z mezí zákonů běžné psychologie, je to, chcete-li, psychologie snu, tj. fantazie. Julietta sama je symbol touhy, všechny dívky ve hře se jmenují Julietta a všichni hledají toto jediné jméno. Je to stále jedna a tatáž Julietta? Existuje vůbec, anebo je to jenom fikce, myšlenka?“²

² B. Martinů – Poznámky k Juliettě - Časopis „Národní divadlo“ roč. XV. čís. 8, str. 4 (1938)

2.2 Snová hudba Bohuslava Martinů

Atmosféra snu a fantastičnost provází dílo Bohuslava Martinů v průběhu celé jeho tvorby. Snový nádech je již patrný ve volbě skladatelových námětů, zhudebnujících texty pohádek, mýtů či starověkých legend. Přítomnost snu je patrná v operách, které jsou zkomponovány v době působení skladatele v Paříži a odráží v nich vliv surrealismu a dadaismu. Typickým rysem pro užití snu v operách se stává konfrontace snu a reality. Není mnohdy jasně vymezena hranice mezi těmito světy.

Celá opera je po formální stránce rozdělena do tří jednání. Libreto k opeře zpracoval Martinů z předlohy činoherního dramatu od Georges Neveauxe. Text sám je výrazným prvkem celé opery. Hudební čísla jsou prokládána mluvenými texty. Opera má konverzační charakter. Ať už se zpívá nebo jedná o mluvený text. Texty samotné jsou spíše civilní, než metaforické.

„Divák, který nevstřebá do své duše poesii slovního originálu a jen pod zorným úhlem jejím nesleduje děj, má nezbytně dojem, že vidí realitu života, jímž se občas mihne nějaká halucinace předrážděného mozku. Při premiéře Julietty v Národním divadle režisér Honzl vycítil správně, v čem je jeho úkol, má-li básnické iluze býti v divákovi vzbuzena a nerušeně zachována. Také tím cílem vše vynaložil – v tom duchu jde také výprava Muzikova – ale tvrdá skutečnost jeviště jest silnější než nejideálnější intence inscenační.“³

Ant. Šilhan 18. března 1938 /neznámé noviny

Hlavní postava příběhu, Michel, cestující s knihami, se jednoho dne ocitne v městečku, kde již dříve slyšel milostnou píseň krásné dívky jménem Julietta. Tato vzpomínka se mu ve snech neustále vrací, a proto se ji rozhodne vyhledat. Po příjezdu do městečka zjišťuje, že obyvatelé zde nemají paměť. Žijí pouze přítomným okamžikem, který si svou fantazií vytvářejí. Pomíjivost je zde přítomna v každém okamžiku. Vše, co se zde odehraje, náhle mizí v zapomnění. Jediný, kdo je v tomto příběhu obdařen svou pamětí, je Michel. Po určité době se objeví pochybnosti i u něho a začne se ztrácet ve smyslu vlastní přítomnosti. Například tím, že se ptá mladého námořníka, jestli neví, proč sem vlastně přijel. Rozhodující okamžik nastává ve chvíli, kdy se Michel dostane do kanceláře snů. Zde se ocitáme v možné konfrontaci se skutečností. Úředník prodává sny a nabádá Michela, aby se probudil a odešel odsud. Michel neustále slyší píseň Julietty, která ho volá k sobě, ale nemůže ji najít. Jediné po čem Michel touží, je Julietta. Martinů vrací děj na začátek ke scéně prvního jednání, a tím se Michel rozhodne zůstat v říši snů. Všechny vzpomínky prožité v tomto snu se mu vracejí. Hra by mohla začít od začátku. Děj není ukončen, stále pokračuje, je to jen sen.

Formu opery Martinů volí a má rád pro svoji možnost projevit fantazii. Důležitá je i úvaha o smyslu opery a co od ní divák očekává. Nikoli iluzi skutečnosti, ale

³ Ant. Šilhan 18. března 1938 /neznámé noviny (144a, archiv ND)

obrazotvornost, imaginaci, která vzniká v diváckém nitru. Sen dodnes vyvolává otázku po svém skutečném smyslu a původu. Bohuslav Martinů nás v díle nechává vstoupit do snového světa, kterým vyvolává otázky o smyslu samotného bytí. To, co hledá a opěvuje je poezie, to nejtajnější a nejskrytější, co se dá dílem vyjádřit, co tak potřebuje ke svému životu. Prostředkem k vyjádření této poezie se mu stává sen.

3. Literární předloha opery

Julie aneb Snář – Georges Neveux

Stavovské divadlo, Praha

Režie: Jiří Frejka, scénografie: Bedřich Feuerstein

Premiéra 13. 10. 1932

„Tam, kde Freud by vykládal, Neveux zobrazuje“⁴

Prvního uvedení činoherního textu v Praze ve 30. letech 20. století se režijně ujal Jiří Frejka se scénografem Bedřichem Feuersteinem.

Jiří Frejka ve svých poznámkách ke hře vysvětluje, že sen nespočívá v tom, co není, ale v tom, co bylo a uchovalo se v podvědomí. Tvář, která Michela pronásledovala minulého dne, objevuje se mu znovu a znovu ve snu u různých úřednických funkcí. Spojitost není mezi figurami, ale v Michelovi samém, v jeho zkušenosti.

Frejka tvrdí, že by se nemělo říkat, že je něco neskutečné jako sen, ale spíš tak určité, tak konkrétní, jako ve snu. Tak to vidí Michel. V čem spíš vidí problém, je jeviště. Je příliš hmotné a s obtížemi se poddává požadavku vlnivého prostoru snů.

„(...) V celkovém pojetí vyhnul se Frejka vhodně expresionisticky horečné přeludnosti i nadměrně lyrizující intonaci: za pomoci odhmotněle stylizující výpravy Feuersteinovy (znamenitě symbolisující v závěru klec šílenství) pojal první akt jako rozmarnou exotickou pohádku a teprve druhý, nejzdařilejší, vnořil do přízračnějšího šerosvitu. Ale především: jak pracoval s podporou sugestivní hudby Poncovy, vylehčil a hudebně vyladil celé představení, jak komponoval hlasy a pracoval se světlem, jak propracoval skupinové výjevy i jednotlivé výkony – v tom všem bylo mnoho čisté práce i vynalézavé obraznosti.(...)“⁵ AMP.

U scénografického řešení původní činoherní inscenace se Feuerstein inspiroval Picassovou scénografií Třírohého klobouku (1919) pro Ďagilevův ruský balet. Prostor je pojat velice jednoduše s velkou mírou stylizace. Mě nejvíce zaujal prostor 3. jednání (na rozdíl od jednání předešlých, která na mě působí maličko pohádkově), v němž Feuerstein uzavírá prostor do vysoké klece, za kterou vidíme tajemné dveře vedoucí do snu za Juliettou.

⁴ FREJKA, Jiří. Divadlo je vesmír. Divadelní ústav, Praha 2004, str. 290

⁵ AMP. Č 376a (archiv ND)

3.1 Rozdíl operního libreta a dramatického textu – jak fungují jednotlivé situace v činohře a opeře

Základním rozdílem těchto dvou textů je ten, že podkladem libreta je hudba, to znamená, že tento text je mnohem více rytmizovaný než v dramatickém textu. Nerozvíjí tolik dialogy a spíše dává důraz na důležité věty, které třeba opakuje několikrát za sebou (třeba i sborově). Velmi krásný příklad tohoto použití si můžeme ukázat v porovnání 2. výstupu z činoherního textu a 2. výstupu libreta, kdy přicházejí na scénu obchodnice s rybami a s ptáky:

Ptáčnice: Co se děje?

Rybářka: Slyšela jsem hovor.

Ptáčnice: /k mladému Arabovi/ Co to děláš?

Mladý Arab: Hraji si se suváky. Dávám čtyři takhle, dva semhle a jeden támhle.

Ptáčnice: Neslyšel jsi nic?

Rybářka: Nesnesitelný kluk. Nikdy si nevšimne, co se děje.

Ptáčnice: Dělá, že nemá nohy, aby mu lidi dávali suváky.

Rybářka: A sestavuje podle hvězd.

Ptáčnice: Kdyby raději pracoval a nenechával dřít otce.

Rybářka: Ten nešťastník nikdy ani z domova nevytáhne paty.

(...)

Mladý Arab: Mlčte. Celý den si jen vymýšlíte báchorky.

Rybářka: Co to mluví? Dřepí tu jako krab.

Mladý Arab: Povídám, že si obě vymýšlíte báchorky, protože si na nic nevzpomínáte a nemůžete vzpomenout. (...)

Georges Neveux – Julie aneb Snář, Výstup 2.

Obchodnice s ptáky: Co se děje?

Obchodnice s rybami: Co se děje?

Obchodnice s ptáky: Co se děje?

Obchodnice s rybami: Co se děje?

Obchodnice s ptáky: Někdo tady mluvil!

Obchodnice s rybami: Někdo tady mluvil!

Obchodnice s ptáky: Někdo tady mluvil!

Obchodnice s rybami: Někdo tady mluvil!

Obě obchodnice: Neslyšeli jste nic?

Obchodnice s ptáky: Neslyšelas nic?

Obchodnice s rybami: Neslyšelas nic?

Obchodnice s ptáky: Neslyšelas nic?

Obchodnice s rybami: Neslyšelas nic?

Obchodnice s ptáky: Někdo tady mluvil!

Obchodnice s rybami: Někdo tady mluvil!

Obchodnice s ptáky: Někdo tady mluvil!

Obchodnice s rybami: Někdo tady mluvil!

Obě obchodnice: Neslyšel jsi nic?

Obchodnice s rybami: Jakživ nic nevidíš! Nevidíš! Nevidíš!

Obchodnice s ptáky: Jakživ nic nevidíš! Nevidíš! Nevidíš!

Obě: Lenchu! Ničemo! Lenchu!

(...)

Malý Arab: Mlčte už! Vy si stále vymýšlíte, protože si nemůžete na nic vzpomenouti. Vy hned všechno zapomenete! Všecko zapomenete! (...)

Bohuslav Martinů – Julietta, Scéna 2.

Ačkoliv libreto Julietty je hodně blízko činohernímu textu, v tomto je opera svým způsobem velmi jedinečná, jak pracuje s výstavbou situací. Často je hudba pouze podkresem a text není v opeře po celou dobu pouze zpívaný, ale střídá se i s recitativem. Martinů v podstatě zanechává všechny menší situace sporů, které se dějí mezi obyvateli městečka, ve kterých se Neveux snaží popsat a seznámit diváka s mentalitou a chodem města na několik stran – Martinů tyto mikro situace shrne do pár taktů a směřuje veškeré dění hlavně kolem Michela a jeho hledání Julietty.

Na ukázkách, které vidíme výše, je jednoduché si povšimnout zvukomalby, se kterou Martinů v libretu pracuje. Je kladen velký důraz na popsání podivného chování, zapomětlivostí města, ve kterém se Michel ocitá. Na rozdíl od dramatického textu, ze kterého nemáme nijak zvláštní podezření, že by mělo být něco špatně - na scénu přichází na první pohled obyčejné prodejkyň, které tráví svůj den pozorováním toho, co se děje na náměstí a následným roznášením pomluv. Celá hra mnohem pomaleji odkrývá to, že podivné chování obyvatel, kteří vše hned zapomínají, není realita, ale sen.

Zatímco operní podání už jako takové je velmi stylizované – jako diváci musíme nejdříve přistoupit na to, že ve světě, ve kterém se objevujeme, se nemluví normálně, ale zpívá. Obyvatelé v rozhovoru mezi sebou jakoby nesmyslně opakují věty několikrát za sebou. Takže v trochu překroucené realitě se ocitáme hned od začátku děje. Když na tento způsob inscenování přistoupíme a nenecháme se ovlivnit stylem opery jako takovým (což podle mého názoru možné prostě není) a pozorujeme pouze děj – i tak mají situace rychlejší spád, vše se prostě zdá takové víc neuchopitelné a vratké. Tím, že Martinů klade akcent na opakování vět, nám dává možnost rychleji pochopit fungování města, které rychle zapomíná.

Další rozdíl, u kterého se chci zastavit je práce s ozvěnou. V dramatickém textu se dočteme, že město používá tzv. přístroje na ozvěnu, aby lidé nezapomněli, když třeba někdo volá o pomoc. Jakmile se zešeří, přístroje zachycují všechna slova. Mají odstraňovat každé nebezpečí.

V libretu je dialog Michela a Komisaře o přístroji také, ale často bývá vyškrtnut, jelikož se jedná o rozsáhlou prózu. V libretu, které bylo použito v uvádění Julietty v Národním divadle v Praze v roce 2000 a se kterým pracuji já, tato skutečnost není. Tvůrčí tým pracoval s vydáním Státního hudebního vydavatelství z roku 1963. Naopak libreto, se kterým pracovali SKUTŘI v Ostravském národním divadle (uvedení 2019) dialog o přístroji s ozvěnou je a dokonce je i součástí scénografie. Libreto je uvedeno podle znění v klavírním výtahu (DILIA, Praha 2004 – editor Aleš Březina). Zmiňuji to proto, že obě libreta jsou vlastně úplně jiná. Ve starším vydání jsou promluvy jednotlivých postav mnohem delší na rozdíl od vydání z roku 2004, ve kterém jsou promluvy často jen jednovětné. Nicméně opera pracuje s ozvěnou primárně zvukově, zatímco činohra klade důraz na ilustraci.

Dramatický text Julie aneb Snář končí monologem Michela zavřeného v kanceláři snů k Julietě, kterou se neustále snaží najít. Monolog je plný slibů, že se za ní vrátí a plný poklon, jak je krásná. Neustále ji žádá, ať znovu promluví a řekne, kde je. Pomalu padá opona.

V opeře na konci 3. jednání, kdy Michel naposledy uslyší hlas Julietty, a proto se rozhodne v kanceláři zůstat a dále ji hledat, se scéna a děj vrací na úplný začátek. Michel je zpět ve snu, zpět v přístavním městě a hledá hotel „U Námořníka“. Zůstává navždy uvězněn ve svém podvědomí. Scéna se zvolna stmívá, opona padá.

Je těžké rozhodnout, jaké provedení je lepší nebo horší. Obě mají svoje kouzlo. Činohra je přirozeně více civilní a déle nás drží v iluzi, že se jedná o realitu a ne o sen. Ale také má svoje poetično. Díky opernímu zpracování, díky hudbě, která vše dokresluje, nám dává možnost se mnohem dříve odlepit od země a vletět do říše snů. Díky složkám, které opera používá, zapomenout na realitu. Užít si nejen vizuální, ale i hudební zážitek.

„Podívejme se tu na složku, která je předmětem různých nedorozumění, a sice akcentování citového, tj. vnitřního procesu osob, jeho hudební vyjádření, jež může často nechat volný projev hudbě, ale jež je schopna také tento projev oslabit tím, že jej odvádí od formální stránky celého díla, tedy přesněji řečeno: proces psychologický. Všechny moje syžety jsou vybírány se zřetelem na to umírnit a ukázat tuto složku do formy celku. A tak i v Juliettě nejde především o přesné sledování funkce psychologické.“⁶

⁶ B. Martinů – Poznámky k Juliettě - Časopis „Národní divadlo“ roč. XV. čís. 8, str. 4 (1938)

4. Studentské práce

Na začátku mé práce jsem se zajímala o to, jak Juliettu zpracovali předešní studenti katedry scénografie.

4.1 Koncepce Anny Brotánkové⁷

Pro Annu Brotánkovou se stává nejdůležitějším – nosným scénografickým kamenné nábreží /náplavka v podobě stěny. Tato stěna má vymezovat prostor Michelova snu. Měla by v sobě nést pocit nemožnosti uniknout. A tímto má uzavírat Michela ve světě snu. Ve stěně jsou současně ukryta okna, která představují přístavní město, později prodejní přepážky ve třetím jednání. Na konci se ze stěny má stát výsek lodi, do které nastupují snící. Zároveň slouží jako projekční plocha pro iluzivní stínohru pro tvorbu situací v lese. V prostoru před stěnou jsou ve vzduchu zavěšeny abstraktní tvary, které představují jak plachty lodí, tak markýzy kupeckých krámků, které se pohybují dle potřeby nahoru, dolů.

U výpravy Anny Brotánkové mám osobně problém s přílišným důrazem na technické řešení. Návrhy na mě působí příliš stroze, šedivě. Chybí mi tam asi určitá snovost. Myslím, že se jí snažila dosáhnout právě těmi abstraktními prvky, které visí z provaziště. Na mě, jak je mohu vidět na návrzích, působí jen zbytečně. Když se posunu od vyobrazení přístavního města k situacím odehrávajícím se v lese, musím říci, že řešení s projekcí vnímám jako dobrý tah. V lese se Michel ocitá hned – stříhově. Také divákovi může teprve teď dojít, že se nejspíš děj neodehrává v realitě, což doposud možná nepostřehl. Také vyřešení třetího jednání беру jako zajímavý nápad, kdy snící nastupují přímo z kanceláře snů na palubu lodi, která je odveze do světa snů. Nejsem si ale jistá, jak by celková koncepce fungovala v konečném provedení. Působí na mě příliš uchopitelně a jasně, což podle mě Julietta není. To, co pro mě Julietta znamená, rozvedu později.

⁷ BROTÁNKOVÁ, Anna. Bakalářská práce(BcA.)--Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra scénografie, 2013

4.2 Koncepce Jána Tereby⁸

U scénografického návrhu Jána Tereby mě velmi oslovila myšlenka práce s objekty, které se postupně mění v nepředvídatelné, jiné věci. Snahu o dávání věcí/objektů/ do nových, jiných souvislostí mám i já při tvorbě mé koncepce.

Základním stavebním prvkem Terebovy Julietty se stává obrovský prospekt – plocha, která může být čímkoli. Je iluzivním prvkem na scéně. Má to být obraz, objekt, přenesená představa Michela – dokresluje prostředí daných scén. Obraz náměstí v přístavním městě mají dokreslovat malé stánky a kiosek, který se vizuálně váže na molo. Na závěr zjistíme, že zástavba domečků je jen hromada staré pošty.

Právě z rozlitaných dopisů se stává „les vzpomínek“. Na zadním sklopeném prospektu má být vidět klenba rozbitého skleníku a současně koruna stromů. Barevné město má být vystřídáno černobílým světem – světem částečně vybledlým, jako staré fotografie. Tento nápad by byl zajímavý, kdyby ovšem scéna před tím byla opravdu obrazem barevného přístavního městečka. Opět, podobně jako u scénografického řešení Anny Brotánkové, mě mrzí skutečnost opět zašedlého světa.

Třetí dějství Tereba řeší pouze na forbíně. Záměrem bylo vytvořit velmi stísněný prostor. Měl působit přesně, vymezeně, civilně – ale mělo být zjevné, že se nejedná o obyčejnou kancelář. Portál snížený na 4 metry. Zde je i zajímavá práce se světlem, pomocí kterého se snaží vytvořit velmi studenou atmosféru celé kanceláře. Ve scéně mají svítit pouze kancelářské zářivky. S přeměnou do následující scény zářivky mají začít poblikávat, až úplně zhasnou. Kancelář snů se začne měnit s přicházejícím koncem pracovní doby. Potom, kdy se Michel rozhodne vstoupit zpět do snu, se portál otevře a divák má vidět na velkém plátně obraz Michelovy myslí, jeho snu. Sen má být zahalený v mlze. Zkreslené siluety městečka. V mlze se začnou objevovat malá světélka, bludičky, které ho vábí do světa snů. Autor si přeje, aby divák měl z posledního obrazu dojem, že se díváme na dílo malíře Williama Turnera.

U této koncepce mě baví celkový pohled na téma Julietty. Na rozdíl od předchozího návrhu, tuto koncepci tvořil muž, a také se na danou problematiku jako muž dívá. Není pro něj důležité vykreslovat přesnou atmosféru přístavního města. Nejde tady o prostředí, ze kterého Julietta pochází. Jde o sen muže toužícího po ženě. O obraz Michelova podvědomí. Stejně jako při tvorbě scény se s tímto faktem snaží koncepce pracovat ve tvorbě kostýmů. U mužů se snaží tvořit jasné typy, pevné siluety – zatímco u žen je zde snaha o vytvoření určitého tajemna. Motiv skrývání a následného odhalování je klíčový vlastně v celé koncepci – nejen u kostýmu.

⁸ TEREBA, Ján. Bakalářská práce(BcA.)--Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra scénografie, 2014

5. Realizovaná zpracování

Dalším krokem v mé práci byla rešerše a porovnání tří realizací Julietty napříč 20. stoletím. Popisují koncepci prvního uvedení, kde se scénografické práce ujal František Muzika. Dále pak řešení Josefa Svobody a Jana Duška.

5.1 Inscenace Františka Muziky

Národní divadlo Praha

Režie: Jindřich Honzl, scénografie: František Muzika

Premiéra: 16. března 1938

U výpravy Františka Muziky se hlavním stavebním prvkem stávají profily vlasů Julietty.

Výprava je velice symbolistní, snová, surrealistická. Návrhy jsou velmi podobné surrealistickým obrazům umělce. První jednání – obraz přístavního města je zbytečně doslovný, ilustrativní. Autor se divákovi snaží vnucovat svůj osobní pohled na problematiku děje. Nenechává lidem žádný prostor pro imaginaci své verze snu o Juliettě. Na scéně vidíme domeček s okny, z něj vystupuje plachta lodi a výstup z ní. Po pravé straně je pojednán dům Julietty ve tvaru profilu dívky. Z obou stran scénu lemují dívčí vlasy. Jakým způsobem je řešeno 2. jednání v lese, nevím. Scénický návrh se mi do rukou nedostal. Po přestavbě vidíme kancelář snů. Tvoří ho triptych složený z dívčích profilů (profil Julietty), které tvoří zároveň dveře. Na pravé straně je pracovní stůl, za ním kartotéka s abecedním pořadím. Vedle šipka – východ. Místnost je ohraničená stropem, přes který jde vidět hvězdná obloha. Výtvarné řešení tohoto prostoru není úplně výhodné. Profily vlasů, které se objevují během snu, vnímám jako základní stavební prvek, který odlišuje právě svět snů od reality. Důvodu, proč se objevují v kanceláři, nerozumím. Prostor působí ještě více snově než scény předešlé. Myslím, že kancelář by měla být pravým opakem. Úplně odlišným místem, než je městečko a les. Sice ano – jedná se o jakousi přestupní stanici mezi reálným světem a světem snů, ale právě proto, že nejsme ani v jednom z těchto dvou světů, by neměl prostor tíhnout více k jednomu z nich. Kancelář by měla být pouze motivací k tomu, aby se Michel rozhodl vrátit do světa snů. Poetika návrhů Františka Muziky se podle mě bohužel ztratila v realizaci. Určitá lyričnost, o kterou si inscenace určitě říká, u Muziky zajisté obsažená je, na rozdíl od výtvarných řešení studentů. Ale také až zbytečně moc doslovená. Způsob, jakým odhaluje příběh a svět Julietty se mi v této realizaci zdá zbytečně unáhlený.

5.2 Inscenace Josefa Svobody

Národní divadlo Praha

Režie: Václav Kašík, scénografie: Josef Svoboda, kostýmy: Jan Skalický

Premiéra: 5. dubna 1963

Další pohled na problematiku Julietty, kterou jsem na sebe nechala působit, je koncepce Josefa Svobody, která byla uvedena roku 1963 v Národním divadle v Praze. „Skladatel ve scénických poznámkách k této opeře žádá, aby celá dekorace měla v sobě něco nepřírozeného, nenormálního, co by se však na první pohled nedalo postřehnout. Aby to byl sen natolik reálný, aby byl znepokojující – a přitom zůstal snem.“ Svoboda vytvořil na scéně pět zdvihajících se chodníků, které ubíhaly mimo zákony perspektivy do hloubky jeviště. Cesty byly ukončeny dveřmi, které nikam nevedly, nebo se otvíraly do snových dálek. Proměnlivost obrazů dělala diaprojekční a filmová technika umístěná i v otvorech dveří nebo slepých oknech. Jako ve snu bylo vše dovoleno. Obrazy se nečekaně objevily a náhle zmizely.

Koncepce Josefa Svobody je mi asi nejbližší. Neustálé uvádění diváka do pochybností, co je to za realitu, ve které se nachází/ kterou pozoruje. Navržený prostor sice vychází z prostředí světa, který všichni dobře známe, ale najednou se nám před očima začíná měnit, kroutit, otvírat nové světy. Myslím, že tento způsob interpretace Julietty je z výběru možností, jakými je možné operu inscenovat, které jsou popsány výše, opravdu nejbližší představám o snech. A přitom je prostor pojatý v zásadě nejvíc minimalisticky ze všech.

Pravý opak tvrdí divadelní kritika Jaromíra Průši a Jiřího Bajera z roku 1963.

„(...) A tak v Národním divadle svádí hudba Martinů, hledačská, poetická, strhující – nerovný boj s mašinérií, s neschůdným půdorysem scény (však si představitelka Julietty na ní málem zlomila nohu!), se secesními rekvizitami a arsenálem „nápadů“, které jsou ovšem jen samoúčelné. (...) Divíte se proč muž v okně musí mít klaunský čumák (...), proč obchodnice hystericky musí vybíhat ze svých posad jako figurky na střelnici, proč celý „reálný“ svět Michelův je charakterizován právě prošoupaným divanem, proč replika „Mám už jen několik minut, než mne probudí budíček“ musí být ilustrována starým budíkem, proč všude tolik veteše na tazích, v propadech, ve vozech i filmu – takových proč je tu mnoho. Příčiny omylů nejsou ovšem jen v přístupu režiséra Kašíka a výtvarníka Svobody k této práci. Jistě – především Kašík nedokázal pochopit jak dílo samé, tak tvořivě využít pokrokových tradic, v tomto případě tak báječně daných prvním provedením. Nahradil výklad díla ilustrací, přičemž jakkoli používá novodobých postupů, tone s nimi v intencích staré, naturalistické velké opery.“⁹

Jaromír Průša, 1963/neznámé noviny

⁹ Jaromír Průša, 1963/neznámé noviny (144a archiv ND)

„(...) K slabinám ovšem patří také momenty výtvarné – řešení kostýmů na prvním místě. Symbolika výtvarného projevu má své meze, které nelze překročit. Zde se tak stalo z obou stran – potrháný divan, budík, ... se ocitá vskutku až někde za hranicí nejprimitivnější divadelní ilustrativnosti a na druhé straně jsou tu v masce a kostýmu výtvarné symboly, které jsou téměř nedešifrovatelné (například zmíněný klaunský nos a klobouček muže v okně).(...)

Celý problém inscenace je v tom, že Kašlík jako režisér není schopen spokojit se s podřízenou rolí ve vztahu k dílu. (...)¹⁰

Jiří Bajer, 1963/neznámé noviny

¹⁰ Jiří Bajer, 1963/neznámé noviny (144a archiv ND)

5.3 Inscenace Jana Duška

Janáčkovovo divadlo Brno

Režie: Evald Schorm, výprava: Jan Dušek

Premiéra: 19. února 1982

Pevným a neměnným scénografickým prvkem, který je přítomen po celé trvání inscenace se v koncepci Jana Duška stává velký pochozí objekt ve tvaru lodi s nápisem Julietta. Obraz přístavního města dokreslují otevřená okna obyvatel, levitující v prostoru kolem lodi. Dále jsou na scéně dva prodejní stánky s rybami a ptáky. Les je vytvořen zcela jednoduše. Pro potřebu, aby se najednou stalo něco „divného“, pro realitu neočekávaného, je toto řešení pro mne zcela dostačující. Před obrovskou lodí najednou vyrostou stromy. Loď v lese. Dva naprosto realistické prvky, okamžitě rozpoznatelné, ale vztahy mezi nimi jsou nepřirozené. Jeden z principů surrealismu. Pro obraz lesa mi řešení připadá naprosto správné. Ale už v předchozím obraze cítíme, že se nejedná o obyčejné město, což se mi zdá škoda divákovi hned napovídat, že není něco v pořádku. Že se nejedná o realitu, nýbrž o sen. Stejně tak je to u kanceláře snů. Myslím, že by se mělo jednat buď o prostor naprosto realistický, a nebo by měl fungovat jako nějaká „přestupní stanice“ mezi reálným světem a světem snů. Moc nevím, co si o této koncepci myslet. Pohybuje se někde mezi přílišnou doslovností/ilustrativností děje a stylizovaností.

Myslím, že je velmi důležité zamyslet se nad tím, jakým způsobem by se mělo zacházet se surrealismem ve scénografii. Jak používat surreálné prvky na jevišti. Baví mě na jevišti dávat různé prvky do nových souvislostí. Vzájemně odporující si předměty na místech, na kterých je nikdy nenacházíme. Nepřirozené vztahy mezi prvky, které by k sobě v realitě nikdy cestu nenašly. Ale nejsem si jistá, jestli je touto cestou správné jít, jedná-li se o surrealistickou hru. Na první pohled/přečtení nám přijde, že o takové řešení scénář přímo volá, ale otázka je, zdali to právě už není zbytečné. Proč divákovi hned od začátku prozrazovat, že se světem, na který se právě dívá, něco není v pořádku? Že se dívá na pouhý sen cizího muže? Nemělo by náhodou jít o sen nás všech? Když v noci sníme, nechová se přeci svět, ve kterém se najednou nacházíme, nijak nepřirozeně – ty divné věci se stávají až postupně, až když se dostáváme čím dál hlouběji do snu. Jiné úhly pohledu, zvláštní stříhovost situací. Nevíme, jak jsme se na daném místě vzali, odkud jsme přišli.

A proto si myslím, když se sen snažíme inscenovat na divadle, je hloupost divákovi rovnou přiznat onu snovost.

V koncepcích, které jsem se zde snažila popsat a vložit k nim vlastní názor na možnou funkčnost i nefunkčnost jednotlivých situací, se tato problematika, tedy jak naložit se snovostí inscenace, objevuje různě. V některých řešeních je na surreálně kladen větší důraz, v některých tolik ne. Nedá se říci, že by některá z uvedených koncepcí byla vyloženě špatně nebo naopak. Anna Brotánková používá k naznačení něčeho „divného“ plachty visící z provaziště, což je pro mě zase málo. Na návrzích mi objekty nepřipomínají lodní plachty ani markýzy krámků. A to podle mě není smysl surrealismu. Teď tam v prostoru visí pouze divná, bílá věc. Ján Tereba posunuje věci do jiných, nových souvislostí. I ta mlhovitost, určitá vratkost, se kterou pracuje, mě na konceptu baví. Jan Dušek

zase staví objekty do nepřirozených vztahů mezi nimi. Což je dle mého názoru velmi dobrý tah. František Muzika pracuje se symbolikou snu. A právě zde mi tato vizualizace připadá už zbytečně ilustrativní.

„Nemůžeme chtít, aby Snář měl jediný smysl, aby k němu byl jediný klíč. Protože by také odpovídal jedinému člověku a jeho životní zkušenosti. Chceme zasahovat všechny. Reprodukci jde o to, aby podporovala divákův a posluchačův výklad veškerou silou umělcovy invence. Každé nové pochopení znamená nové obohacení díla. To, co by jej oslabovalo, by bylo lpění na realistické slupce postav, dějů a situací. V tom je naddramatický – poetický – záměr Snáře i jeho inscenace.“¹¹

Ovšem každá ze zmíněných koncepcí se snaží do inscenace zasadit surreálné prvky. Každá se nás snaží zavést do snového světa v podstatě už od začátku prvního dějství. Některé více využívají fragmenty reality, například výtvarné řešení Františka Muziky. Toto řešení mi není úplně blízké, ale rozumím tomu, že v 30. letech 20. století byly na scénografii kladeny jiné požadavky a nároky než dnes. Konkrétně František Muzika vyhověl požadavkům Bohuslava Martinů. Na rozdíl od profesionálního řešení, jsou studentské práce více sterilní. Ze všech porovnávaných scénografií je pro mě zlatou střední cestou řešení Josefa Svobody.

¹¹ Jindřich Honzl – K inscenaci Julietty neboli Snáře - Časopis „Národní divadlo“ roč. XV. čís. 8

6. Julietta dnes

Při tvorbě této práce jsem se zajímala o současná scénografická zpracování. V Divadle Antonína Dvořáka v Ostravě jsem měla možnost zhlédnout derniéru celého provedení opery. Také jsem navštívila Janáčkovu operu v Brně, kde uváděli Tři fragmenty z Juliette.

6.1 Julietta v Ostravě

Julietta aneb Snář

Národní divadlo Moravskoslezské

Režie: SKUTR, scénografie: Martin Chocholoušek, kostýmy: Simona Rybáková

Premiéra 11. a 13. dubna 2019

Scénografické řešení Martina Chocholouška mě bohužel zklamalo. Celý děj umístil do studeného – bílého prostoru vlakového nádraží, které se v průběhu hry nějak zvláště neproměňuje. Na začátku prvního jednání se děj odehrává pouze v předním plánu jeviště. Posléze se nám prostor otevírá dozadu tím, že odjede přední stěna ilustrující nádraží. V prostoru za stěnou se otevírá místnost ubíhající do umělé perspektivy, uzavřená ze všech stran. Ve stropě vidíme obdélníkové otvory, přes které na podlaze vznikají stíny podobající se kolejím, kolem kterých stojí železniční značky a semaforey. Ze stropu je zavěšen na půl rozdělený kmen stromu. Celkově prostor může připomínat ubíhající kýl lodi. Do druhého jednání – v lese přijíždí také klavír otočený na stranu. Otevřením křídla vzniká jakýsi palouček v lese. Celá scéna je osvětlena studeným, bílým světlem. Pouze Michel a Julietta jsou při jejich výstupech nasvíceni teplým, žlutým světlem. Třetí jednání – kancelář snů je zobrazena opět na nádraží – stěna sjíždí zpět, stejně jako na začátku prvního jednání. Z provaziště mezitím sjíždějí obrovská světla, která nad sebou nesou podlahu s křeslem pro úředníka. Konec se odehrává ve stejném prostoru jako začátek.

U kostýmů mě mrzelo u některých menších mužských rolí řešení postavy oblečené pouze v dlouhém kabátě a pyžamu. Hlavní postava Michela, která od začátku do konce běhá po scéně v pyžamu, příběh úplně shazovala. Hned je přeci jasné, že se jedná o příběh snícího člověka. Kostým Julietty vypadal jako šaty nějaké lesní divoženky, která před chvílí upadla do bahna. Představitelka Julietty byla sama o sobě nádherná, se skvostným hlasem. Ale kostým ji nemohl ke tvorbě postavy pomoci.

Co mě na Juliettě v Ostravě zaujalo, tak interpretace Stařenky a Stařečka jako zestárlou Juliettu a Michela (i kostýmově - stejné šaty, ale o poznání vybledlejší a potrhanější). Také režijní práci dost oceňuji. Opera byla pojata velice komorně. Velmi činoherní řešení, tvorba drobných situací, a ne velkých operních obrazů, představení velice ozvláštnila. Myslím, že text Julietty si asi příliš neříká o velká operní gesta. V komornějším prostoru (s porovnáním Ostravského divadla s velikostí Státní opery v Praze) toto řešení fungovalo. Ovšem celkové režijně-výtvarné řešení zklamalo.

Zkrácená verze opery – Tři fragmenty z Juliette mě zaujala.

Jelikož v době svého vzniku se celá opera po premiéře v roce 1938 hrála pouze 6x, protože tři dny před premiérou vstoupila německá vojska do Rakouska a nad Evropou se začala shromažďovat mračna, která znamenala na dlouhou dobu konec uměleckých počinů, rozhodl se Martinů o vytvoření francouzského textu k opeře, aby jí umožnil cestu na světová jeviště. Udělal vlastně výtah z Julietty, tři scény, aby se mohlo dílo hrát na koncertě nebo v rádiu. Jednalo se o dvě scény z 2. dějství – scénu v lese a scénu vzpomínek. Výběr uzavírá finále 3. dějství opery z kanceláře snů. Vznikl tak průřez operou, kde dvě velké orchestrální scény rámují intimní scénu vzpomínek jen za doprovodu klavíru. K uvedení Tří fragmentů ve francouzském rozhlasu nakonec nedošlo a Martinů na ně zřejmě ve víru válečných událostí zapomněl. Dílo bylo dlouho nezvěstné a až v 90. letech se podařilo najít vlastníka autografu klavírního výtahu. Tři fragmenty z Juliette tak nakonec zazněly koncertně v roce 2008 v Praze. Bohuslav Martinů nám zanechal jedinečné dílo plné poetiky. Dílo, které nabízí více otázek než odpovědí. Vlastně zanechal díla dvě. Tři fragmenty z Juliette, ač to skladatel původně nezamýšlel, jsou zcela plnohodnotným dílem, které v mnohém umocňuje podstatu celovečerní verze opery a otázku, kterou položil sám Martinů: Co je člověk, co jsem já, co jste vy, co je pravda?¹²

¹²Bohuslav Martinů -Tři fragmenty z Juliette, Francis Poulenc – Lidský hlas, Národní divadlo Brno – programová brožura, Brno 2019

6.2 Julietta v Brně

Tři fragmenty z Juliette

Národní divadlo Brno

Režie, scénografie: David Radok, kostýmy: Zuzana Ježková

Premiéra 14. června 2019

Zde se opět setkáváme s uzavřeným prostorem ze všech stran. S šedivým pokojem, obrovským oknem, zakrytým jemným světlým závěsem. Po levé straně tajné dveře/ otevírající se stěna. Vedle dveří je na stěně cítit jemná malba ženy stojící k divákovi zády, dívající se ven z okna – obraz Vysoká okna od dánského malíře Wilhelma Hammershøie. Ještě jednou se malba objevuje vedle okna na zadní stěně – stěna s obrazem se v průběhu také otevírá, ale pouze jako okno, ve kterém vidíme další obraz od stejného malíře. V popředí pokoje stojí dlouhý stůl a tři židle, každá z jedné strany. Čtvrtá stojí u okna.

Jakmile se děj dostává do situace v lese, za závěsem, který se sám (jako duch) odtáhl z výhledu okna, začíná videoprojekce lesa, který se nám animací proměňuje v cestu/alej stromů, uprostřed které vlaje červený šál Julietty.

Dostáváme se do jakéhosi éterického prostředí. Celá místnost je najednou v pohybu. Na stěny padají stíny, u kterých se špatně odhaduje, odkud přicházejí. Z boku, skrz okno? Z děr ze stropu? Vidíme stíny vlajícího závěsu u okna. Na toto konto je podle mne nutno zmínit tvůrce light designu Přemysla Jandu a tvůrce videoprojekce Dalibora Fencla, díky kterým se z šedivého pokoje stal pro mne pokoj, ve kterém je možné najednou všechno, stejně jako ve snu.

Vše se vztahuje k oknu, ze kterého Michel poprvé slyšel Juliettin hlas. Skrz okno začal Michel hledat svoji vytouženou lásku.

Závěs se na konci sám zatahuje. Pocitově se objevujeme ve studeném prostředí kanceláře snů, ve kterém se Michel i přes všechny výstrahy nočního hlídače rozhodne zůstat a vrátit se za svojí Juliettou.

Kostýmní řešení bylo pojato, řekla bych, velmi „civilně“ a jednoduše. V Juliettě zůstala rozevlátost a přitom taková správná ženskost (která mi v Ostravě chyběla) i v jemně modrošedých krátkých šatech nad kolena.

I když obě uváděné inscenace měly podobný vizuální základ, tak brněnské pojetí na mě působilo mnohem více snově a mysticky, než celá opera v Ostravě. David Radok zanechal více tajemna, které opera v sobě skrývá.

Sny možná v mlze jsou, ale rozhodně nejsou šedivé. Mám dojem jako by se tvůrci, jak v Brně, tak v Ostravě, báli použití barvy. V den, kdy jsem jela do Brna nebo další den do Ostravy, bylo velmi pochmurné, deštivé počasí. Pohled z vlaku okna na šedivou oblohu nepatřil zrovna k nejveselejším, ale krajina, ani atmosféra nebyla bez barev. Svět je stále barevný a sny možná nakonec ještě více.

7. Spojité nádoby – André Breton

„A přitom stačí tak málo: věnovat pozornost svým snům“¹³

V této kapitole se chci zaměřit na pojetí žen v díle Spojité nádoby Andrého Bretona, čelního představitele francouzského surrealismu. Jedná se o text, který samozřejmě nese větší množství témat – vztah snu a reálného života, politická a sociální témata. Důležitým tématem jsou ale také ženy, kterými se chci v této práci hlavně zabývat, vzhledem k tématu opery.

Breton v analýze svých snů přichází k poznání, že sen reaguje na každodenní zkušenost a svým způsobem se podílí na řešení problémů v životě. Jde o reflexi vztahu reálného života a snu, ke které ale Bretona přivedl rozpad milostného vztahu.

7.1 X

Breton na začátku Spojitých nádob vypráví svůj sen o ženě, která je v díle nazývána X. Ve chvíli, kdy tento text vznikl, už byl její vztah s Bretonem skončen. „X. tu již nebyla a nevypadalo to, že se vůbec ještě kdy vrátí, přestože jsem dlouho doufal, že si ji udržím navždy. (...)“¹⁴ Breton dále říká: „Musel jsem se smířit s tím, že už nebudu vědět nic o tom, jak ona žena žije, jak bude žít – bylo to kruté, bylo to šílené“¹⁵ a také konstatuje, že když je už je schopen mluvit o tomto vztahu, znamená, že už je pro něho po citové stránce ukončen. Ze způsobu, jakým Breton o X mluví, se dá vyčíst, že rozchod pro něj představoval opravdu těžkou ránu.

Ve snu jistá stará žena pronásleduje X, Breton se o ni obává. X nakonec ujíždí v taxíku. V analýze snu si Breton uvědomuje, že tato žena je Nadja (jejímu příběhu patří samostatná kniha). Tento výjev chápe jako důsledek strachu z představy, že by se skutečná Nadja vrátila a mohla si přečíst knihu, kterou o ní napsal.

O X se také dozvídáme, že měla fobii z přecházení ulic, protože její dědeček zemřel při dopravní nehodě, což je důvodem, proč v reálném životě i v Bretonově snu jezdila taxíkem. Ve snu se také objevuje jméno *Manon*, které dal své sestřenci jako přezdívku. Říká: „Když mi bylo kolem devatenácti let, cítil jsem se k ní sexuálně velice přitahován a tehdy jsem to považoval za lásku. Sen tu vůčihrdně směřuje ke znovuvyvolání této iluze, aby zmenšil význam, jaký pro mne měla X. (...)“. Dále se také dozvídáme, že X zažila silný pocit osamění v den svých 20. narozenin, který byl přerušen nečekaným darem (bidetem plným slunečnic). Při vyprávění vzpomínky na tuto událost, X plakala.

X se dále objevuje v pozici ženy, která Bretona zradila. „Sen se zde vypořádává způsobem pro mne nejpohodlnějším s trýznivými pochybami o ní, jež jsem tak často pociťoval, neschopen obviňovat v ní ženu, kterou jsem kdysi miloval: dopustila se na mně viny ona, nedopustil jsem se viny i já na ní (...)“ Breton také

¹³ DRYJE, František. Surrealismus není Umění. Concordia, Praha 2005, str. 31

¹⁴ BRETON, André. Spojité nádoby. Dauphin, Praha 1996, str. 35- 36

¹⁵ BRETON, André. Spojité nádoby. Dauphin, Praha 1996, str. 36

hledá příčinu rozpadu vztahu s X v jeho hmotné situaci. Ať už to bylo jakkoli, X zůstává tajemnou. V popisu se odkrývají jakési dvě její stránky – něžná, citlivá bytost, kterou Breton miloval. Na druhou stranu ji Breton vidí jako zrádnou a lenivou ženu, jejíž potřeby podcenil a která mu způsobila velké trápení. Tuto povahu si dovolím připodobnit k Michelově Juliettě.

Více Breton vztah k X nepopisuje. Tento fakt může být spojený s pokračující těžkostí o tomto vztahu mluvit. Na druhou stranu je jasné, že tato žena stojí za celou Bretonovou reflexí.

7.2 Němka

Ve druhé části Spojitých nádob Breton analyzuje události, které prožil v bdělém stavu stejně, jakým způsobem rozebíral skutečnost snu. „*Popisuje své subjektivní zážitky, pocity a myšlenky, ale také objektivní události a aktivity z jistého krátkého období, jakoby se odehrály ve snu, a následně jim přiřítá skryté, nevědomé významy (...)*“¹⁶.

Bretona zaujme mladá Němka, kterou potkává v kavárně s nesympatickým starším mužem. Žena se mu velice líbí. Představa, že by ti dva spolu žili, připadala Bretonovi k smíchu. Usuzuje, že by se mohlo jednat o lidi od cirkusu. „*Hlavou mi bleskla propast bídy a sociální nespravedlnosti, s níž se v kapitalistických zemích setkáváme vskutku den co den.*“¹⁷ Z tohoto setkání na něj padla úzkost, že by sociální postavení této ženy mohlo znemožnit jejich další setkání. Myslím, že v tom, jak o ní Breton sní, jak stále doufá v další setkání s ní, aniž by něco reálného podnikl a skutečně se pokusil s ní svůj život spojit, můžeme najít spojitost v Michelově neustálém hledání Julietty. Domnívám se, že se jedná u obou případů opravdu jen o touhu. Ani jeden z nich nejspíš nechce budovat vztah s reálnou ženou.

7.3 Shrnutí

Žena ve Spojitých nádobách označována jako X, se v díle stává tím, kdo výrazně ovlivňuje autorovy úvahy, ale jako reálná osoba zcela mizí a zůstává jen jakási snová představa o ní. Podobně mladá Němka, která se stala předmětem Bretonových tužeb. V obou případech jde o ženy, o nichž se sní, stávají se pouze ideou v autorově hlavě bez vztahu k reálným ženám. Spojité nádoby patří do volně na sebe navazující trilogie knih (Nadja, Šílená láska). Lze říci, že Breton zasvětil svůj život surrealistickému hnutí a své tvorbě. Je jasně vidět, jak významnou roli měly v jeho životě osobní vztahy. Ženy ve svém díle spojuje hlavně s láskou, protože pro něj je to cesta k nalezení smyslu vlastního života.

¹⁶ DRYJE, František. Surrealismus není Umění. Concordia, Praha 2005, str. 27

¹⁷ BRETON, André. Spojité nádoby. Dauphin, Praha 1996, str. 82

8. Role snu v životě

Připouštím, že sny mohou ovlivnit naše rozhodování se v reálném životě, že nám mohou napovědět řešení nějaké situace, ve které se reálně nacházíme. Také nám dávají možnost dělat, co nás napadne, myslet si, co chceme, jít kam se nám zachce – jednoduše roztáhnout křídla a létat. Dávají možnost popustit uzdu naší imaginaci.

Na snech je úžasné to, že nám nikdo nemůže diktovat, o čem máme nebo můžeme snít. Můžeme snít absolutně o čemkoliv. O svých životních cílech, kariéře, lásce nebo čemkoli jiném. Stejně nádherné je potom plánování, jak svého snu dosáhnout. A záleží jen a jen na nás samotných, zda za svým snem cílevědomě půjdeme nebo ho necháme napořád jen snem. Role snu v životě je podle mého názoru velice důležitá. A myslím si, že každý z nás nějakým způsobem ze svých snů čerpá inspiraci.

Jinou kapitolou jsou sny ve spánku. Tam nepřichází jen krásné sny, sny které „chceme snít“. Ve spánku přichází také nepříjemné noční můry, které člověka dokážou pronásledovat třeba i dlouhý čas. Já osobně děsivé sny nemám, ale mám takové, ve kterých se ventiluje můj strach z řešení nepříjemných situací v reálném životě. Většinou mi ukazují situace, které mohou nastat, když daný problém nezačnu včas řešit. Tohle jsou pak pro mě noční můry.

Pokud se mám vyjádřit k tomu, kde jsou meze a nebezpečí snění, tak to podle mě nastává v situaci, kdy se člověk snaží sny převádět násilně do reality. Myslím, že takové situace mohou vznikat v případech, kdy chceme nebo toužíme po tom, aby nám v životě někdo druhý šel naproti. A on tu ruku stále nepodává. Mizí.

Asi je důležité nepřekračovat hranici snu a bdění. Nesnažit se vyplnit do puntíku v reálném životě to, co se nám v noci zdálo. Nevím, jestli se dá věřit tomu, že každý předmět, o kterém se nám zdá, nese přesně ten význam, který popisují různé snáře a vykladači snů. Myslím, že obrazy, které se nám ve spánku objevují, jsou odrazem nějakých konkrétních situací, které jsme buď prožili, nebo o nich přemýšlíme, nebo z nich máme strach atd. Naše skryté myšlenky potom ve snu vycházejí z našeho podvědomí na povrch v extrémních až naddimenzovaných expresivních výrazech. Proto jsou výsledné obrazy často tak nepochopitelné.

Mohou nás před něčím opravdu varovat. Upozornit na něco. Sny nám mohou naznačovat skryté informace o našem já, o vnitřních problémech a konfliktech, mohou signalizovat poruchy zdravotního stavu, zdroje strachů a nejistot. Nebo jen nechávají otevřený prostor naší fantazii. Sníme většinou o tom, čím žijeme, čeho jsme plní.

Možná má smysl naučit se snům rozumět. Poznat význam alespoň nejčastějších snových symbolů, naučit se myslet metaforicky.

Například sen o pronásledování, který se mi nějakou dobu neustále ve spánku opakoval, symbolizuje (podle různých snářů) stydlivost, kterou jsem v sobě ukryvala, úzkostné stavy nebo obtíže, které mi kladly do cesty lidé či okolnosti, dějící se kolem mě.

Na otázky ohledně důležitosti a nebezpečí snů nikdy nebude jednoznačná odpověď. Už jen proto, že každý z nás má sny jiné, a přestože některé sdílíme a snažíme se o jejich výklad, tak nikdy je druhý člověk nebude vnímat stejně jako ten, kterému se zdály.

Nevím, do jakého psychického stavu by se člověk musel dostat, aby pro něj sen byl místem, kde chce žít, a realita se stala vězením. A jestli by byl schopný si kvůli tomu vzít i život.

Jestliže tedy platí, že „sen je druhý život“, pak mám pocit, že to může být život mnohem skutečnější, poetičtější a pravdivější než ten, který žijeme v rutíně každodenní skutečnosti. Schopnost snít většina lidí snad ani nevnímá.

9. Hledání Julietty

Lyrická opera Julietta českého skladatele Bohuslava Martinů na text hry Georgese Neveuxe je o francouzském, nesmělém obchodním cestujícím s knihami, který stále hledá, nalézá a zase ztrácí svou lásku, tajemnou a krásnou dívku Juliettu. Bloudí podivným přístavním městečkem, setkává se s podivnými lidmi bez paměti. Vše postupně začíná jít proti smyslu a zákonitostem reality. Postupně zjišťujeme, že se jedná o bloudění snem.

Celý děj se nepohybuje ani ve skutečnosti, ani v iluzi, ale na hranici obou. Takže skutečné se zdá fikcí a všechny fikce vypadají jako realita. Situace se střídají bez příčin a následků. Ve městě, ve kterém se příběh odehrává, existuje vše jen pro daný okamžik. Neexistuje minulost a není zde ani přítomnost. Stejně tak vnímáme sen. Nikdo neví, co se stane v příštím okamžiku. Jakmile se probudíme, nejde se „vrátit“ a „dosnit“ ho. Obyvatelé města si nepamatují více než 10 minut své minulosti. Stejně, jako když se probudíme ráno ze snu. Nevíme, jak jsme se na daném místě ve snu ocitli. Odkud jsme přišli.

„Celá hra je zoufalým bojem o hledání něčeho stabilního, o co by se člověk mohl opřít, o konkrétnost, o paměť, o vědomí, které je každým okamžikem podlamováno, převáděno do tragických situací. Je to boj o udržení zdravého rozumu. Podlehne-li, zůstaneme v tomto světě bez paměti, bez času. Navždy.“¹⁸

Také je třeba si uvědomit, že jde o sen muže toužícího po ženě. Není o městečku. Není to ani příběh Julietty. Není náhoda, že se děj odehrává v přístavním městě a že Michel přijíždí lodí. Moře, vlny, lodě, námořníci – ve snu neexistuje pevná půda pod nohama, sen je neuchopitelný. Cítíme neustálou nejistotu. Jako vratkost lodě plující po moři. Citový rozvoj, uvolnění Michela nitra znázorňuje touhu po obraze neznámé dívky.

V závěru na mě tento příběh vlastně lyricky už tolik nepůsobí. Sen o Juliettě vnímám jako noční můru, která se neustále vrací každou noc. Chce polapit snícího do svých sítí. Až se z toho člověk dočista zblázní. Přestane věřit realitě, ve které žije. Život ve snu se stane jednodušším. Atraktivnějším pro žití.

Od začátku práce na vizuální složce opery jsem se prala s myšlenkou, jaké postavení má, nebo by mělo mít surrealistické zobrazení tohoto světa na jevišti ve stránce výtvarné. Není právě surrealismus v divadle víc než otázkou výtvarnou, otázkou režijní? Výtvarná složka ovšem může podtrhnout surreálnost, ale je nebezpečí, že přílišným výtvarným názorem a postojem (nadměrnou stylizací) textu, dílu v konečném důsledku uškodí.

Tím, jakým způsobem je opera komponovaná a o jaký se jedná děj, si samozřejmě o surreálný princip řešení říká. Sám autor o to i ve své podstatě žádá. Jen je potřeba s těmito principy pracovat vědomě. Jít s nimi naproti situacím a obrazům, které v příběhu jsou. Myslím, že je tady velmi tenká hranice mezi ilustrací – přílišnou doslovností a dostatečným množstvím zvolených prvků pro vyprávění příběhu.

¹⁸ MIHULE, Jaroslav. Martinů: osud skladatele. Nakladatelství Karolinum, Praha 2017, str. 229

Na začátku mého uvažování o Juliettě jsem se na příběh dívala, myslím, velmi romanticky. Muž, který jede pro svou lásku do zámořských dalek, aby ji konečně získal. Je toto opravdu láska? Není to jen pomatená mysl? Vždyť to jediné, na čem celé Michelovo rozhodnutí vydat se hledat Juliettu stojí, je hlas. Jediná konkrétní věc, která v celé opeře je, je hlas a okno, ze kterého vychází zpěv. Není tedy možné, že Michel hledá Juliettu v každém ze svých snů?

Od počátku jsem se snažila prostor tvarovat tak, aby pocit toho, že se jedná o sen, a ne o realitu, přicházel postupně. Sen reaguje na každodenní zkušenosti a okolnosti. Když v noci sníme, pohybujeme se v prostředí, které známe nebo jednoduše, které nejeví známky nějaké jiné reality než té, kterou známe ze světa, ve kterém žijeme. Čím více jsme pak hlouběji ve snu, tím méně stojíme nohama na zemi. Tím méně jsme si jistí v prostoru, ve kterém se pohybujeme. Neustále se mění úhly pohledu, prostředí, tváře lidí, se kterými se ve snové krajině potkáváme. Proto tu byla od začátku myšlenka jevištního prostoru, který na začátku nevypadá nijak zvláštně, nepřírozeně tomu, co známe. Ale postupně se v něm začnou dít věci, které nečekáme. Při tom všem jsem musela myslet na to, že neilustruji svůj sen a že je potřeba nechat i divákovi prostor pro vlastní imaginaci. Prostor pro vlastní snění.

Ovšem neustále jsem měla potřebu dostat nějakým způsobem na jeviště tu vratkost, o které stále mluvím. Pocit toho, že se kolíbáme na lodi. Přišla jsem s řešením, které vycházelo z tvaru trupu lodi – podlahou, která by se chovala jako houpačka – loď na vlnách. Zvažovala jsem možnost umístit tento obrovský scénografický prvek na točnu a využívat druhé strany ohnuté podlahy pro různé průlezy do oken a dveří města. Po bocích a na horizontu by prostor byl uzavřený bílými stěnami, na které by se promítalo město a potom les v různých, nepřírozených úhlech pohledu. Naopak prostor ústřední kanceláře snů by působil jednoduše a studeně. Podobně jako například vlaková nádraží. Na horizontu stěna se skleněnými okny a za nimi promítané lodě, které se chystají na odjezd do snů. Tato verze je ovšem moc doslovná. Jako kdybych zapomněla na to, co jsem si na začátku řekla o tom, jak sen funguje. V této koncepci tohle naprosto popírám a rovnou lidem říkám – díváte se na sen, budu se vás neustále pokoušet šokovat změnami prostředí, ale na vás to tak zvláštně působit nebude, jak by mělo, protože jsem vám po zvednutí opony řekla konec příběhu.

Od tohoto řešení jsem tedy postupně odešla a snažila se na děj dívat od konce. Co kdyby se vše odehrávalo v kanceláři snů? Jenže to opravdu zjistíme až na konci. Snažila jsem se tedy více čistit. Přemýšlela jsem také o kostýmech, které by samy o sobě tvořily objekty. Možná postavy, tím, co budou mít na sobě, budou tvořit přístavní město a nebude třeba ilustrací oken a střech kolem. Prozatím jsem tedy nechala skleněnou zeď kanceláře, která se může stát pevným scénografickým prvkem po celou dobu vyprávění. Inspirovala jsem se tím, jakým způsobem pracují luxfery se světlem, jakým způsobem tříští obraz/krajinu, když se díváme na svět skrz tyto skleněné kostky. Inspiraci jsem také hledala ve vitrážích, kde se různobarevné kousky sklíček spojují v jeden obraz. Stěna by měla mít půlkruhový půdorys, kterým by uzavírala hrací prostor. Uzavírala by sen. Možná tedy půjde moje cesta. Na skleněnou zeď, nejspíš zadní projekcí a ještě přes projekční folii, promítat nepřírozené úhly pohledu do prostoru, ve kterém se nacházíme. Někde by byl obraz ostrý, někde roztržitý díky funkci luxfer. Trošku mlhovité, kolážovité, stříhovité – jako sny. Na konci by se stěna narovнала a vznikl by studený prostor kanceláře. Už bez promítání. Divákům by

se nakonec prozradila jedna jediná místnost, ve které byl sen promítán Michelovi, protože si ho koupil. Podlaha celou dobu připomíná podlahu lodi, ale konečným nasvícením zjišťujeme, že se nejedná o dřevěnou, ale studenou kamennou podlahu. Možná je trochu na šikmě a v ní okna, která postupem času ve městě tvoří obydlí. Ale takto by se svět převrátil až v situaci po lese, kdy Michel znovu hledá Juliettu, která mu opět zmizela. Vrací se sice do stejného města, ale mění se zde fyzikální zákonitosti.

9.1 Principy surrealismu v kolážích Karla Teigeho

Každý prvek je realisticky znázorněný a okamžitě rozpoznatelný, ale vztahy mezi nimi jsou nepřirozené. Vzájemně odporující si předměty na místech, na kterých je nikdy nenacházíme. Protimluv a prolínání snu a skutečnosti. Dále pak propojování odlišných časů a prostorů.

Surrealismus není směrem pouze uměleckým. V první řadě šlo o směr filozofický, společenský, který se snažil o revoluci ve společnosti. Toto hnutí se vyvíjelo primárně mezi 1. a 2. světovou válkou. Po hrůzách spojených s válkou už nebylo možné vrátit se ke starým hodnotám. Nastal všeobecný úpadek civilizace. Hlavními osobnostmi, které surrealismus formovaly, byli Aragon, Breton, Éluar, Péret.

Troufám si říci, že moje řešení se maličko přibližuje kubisticko-surrealistickým kolážím a malbě Karla Teigeho. Nejbližší tomu je malba Krajina se semaforem, 1922. Nedávno jsem toto dílo měla možnost vidět na výstavě umělecké skupiny Devětsil, pořádanou Galeríí hlavního města Prahy. Kolážovitá malba je inspirovaná architekturou, kterou byl Teige mimo jiné, také hodně ovlivněný. Jde o obraz s pohledem na moře a město. Taige rozkládá krajinu na jednotlivé fragmenty architektury a přírody. Kombinuje je s geometrickými tvary, abstraktními plochami barev a různými perspektivními pohledy.

Taige dále ve svých kolážích tematizoval hlavně ženské tělo. Často zvětšuje detaily – např. ňadra a ostatní části těla. Nemyslím si, že je to surrealisticky náhodné setkání náhodných předmětů. Naopak, jde o systematickou práci se symboly.

10. Koncepce scény

Hlavním scénografickým prvkem se pro mě stal fragment lodi, který představuje nestabilitu celého příběhu. Situace postrádají logiku. Různě se mezi sebou prolínají a nenavazují na sebe. Podlaha lodi s nakloněným stěžněm se umí pozvolna naklánět jako loď na vlnách. Znamená očekávání, které pořád nepřichází. Kdyby loď stála rovně, neměla by v sobě tu dynamiku. V tomto příběhu není jediný člověk nohama na zemi. Každou vteřinou děj nabírá nový a neočekávaný spád. Dalším důležitým prvkem je okno Julietty, kvůli kterému se vlastně Michel do města vrátí. Když vidím svítící okno ve tmě, probudí se ve mně zvědavost a touha vědět, co v okně je. Stejně tak to cítí Michel. Cítí v něm bezpečí, teplo domova, vyvolává touhu po matčině lůně. Vidí v něm místo, kde na něj čeká bezmezná láska jeho matky, kterou hledá u Julietty. A třetím bodem, na který nesmím zapomenout, je kancelář snů, která vše, co se tady děje, spojuje dohromady. Všichni muži v kanceláři čekají na to stejné, jako Michel. Všichni čekají, že zažijí stejný pocit, jaký mívali, když byli dětmi. Bohužel je to nemožné.

V 1. jednání tvoří obraz přístavního města vysoké zdi/panely s okny a dveřmi, které obklopují palubu lodi (viz. obr. 19). Z oken a dveří postupně vycházejí obyvatelé města. To, co s sebou nesou lidé z města, je pomíjivost a nestálost. Přináší Michelovi varování, kterým ale nerozumí, nebo možná rozumět ani nechce. Nechává se dále unášet na vlnách nejistoty za představou Julietty, která jeho život pohání kupředu. Velké francouzské okno, ze kterého vedou schody na palubu, patří Juliettě.

Přechodem z prvního do druhého jednání se postupně začíná město rozpadat. Na části panelů pomocí zadní projekce je promítaný les z ptačí perspektivy. Chci, aby Michel procházel světem, který nemá absolutní logiku. Objevuje se sice v lese, ale z pohledu, který pro člověka není vůbec přirozený. Také se odhaluje konstrukce panelů prosvícená zezadu. Geometrické dělení konstrukce vychází z dělení oken vitráží a luxfer. Má představovat právě ty útržky snů, o kterých jsem mluvila. Nedokončené příběhy. Zdi města se dělí, postupně vyjíždí nahoru a do stran (viz. obr. 20). Podlaha lodi se začíná naklánět/houpat. Z přístavního města se stává les.

Poté, co se Michel vrací zpět do města hledat Juliettu, která mu v lese zmizela, se z lesa stává opět přístavní město. Ovšem celé naruby. Okno Julietty se najednou objevuje v podlaze ještě s dalšími okny, ve kterých vidíme průhledy do jiných krajin. Panely jsou ještě ve větším rozpadu. Celý sen o Juliettě se rozpadá. Nic není na svém místě. Žena, která žije v „Juliettině domě“ dává Michelovi jasně najevo, že sen je u konce. Že jeho touha se nenaplní. Jenže Michel tomu stále nerozumí. Celý obraz doplňuje projekce přístavního města z ptačí perspektivy (viz. obr. 21). Čím hlouběji se Michel ve snu nachází, tím šílenější se snažím tvořit prostor kolem něj. Propojovat odlišné časy a prostory do jednoho. S odjezdem Michela z města se podlaha sklápí zpět dolů.



19



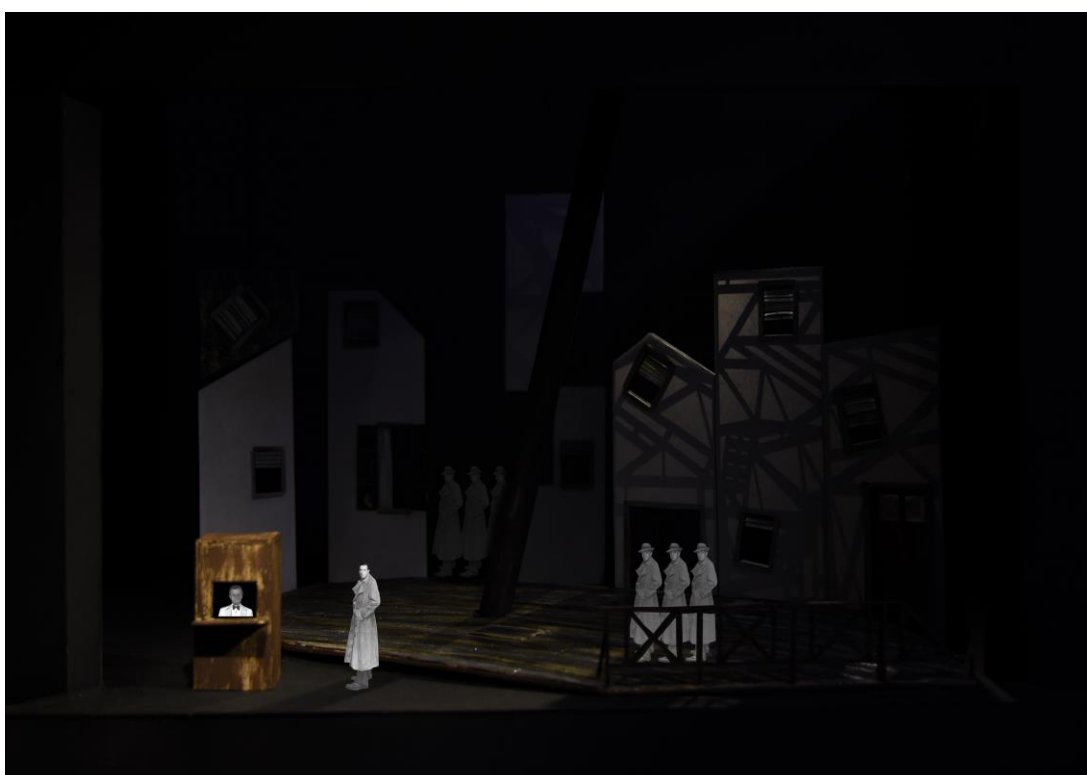
20

¹⁹ Fotografie makety – 1. jednání Město

²⁰ Fotografie makety – 2. jednání Les



21



22

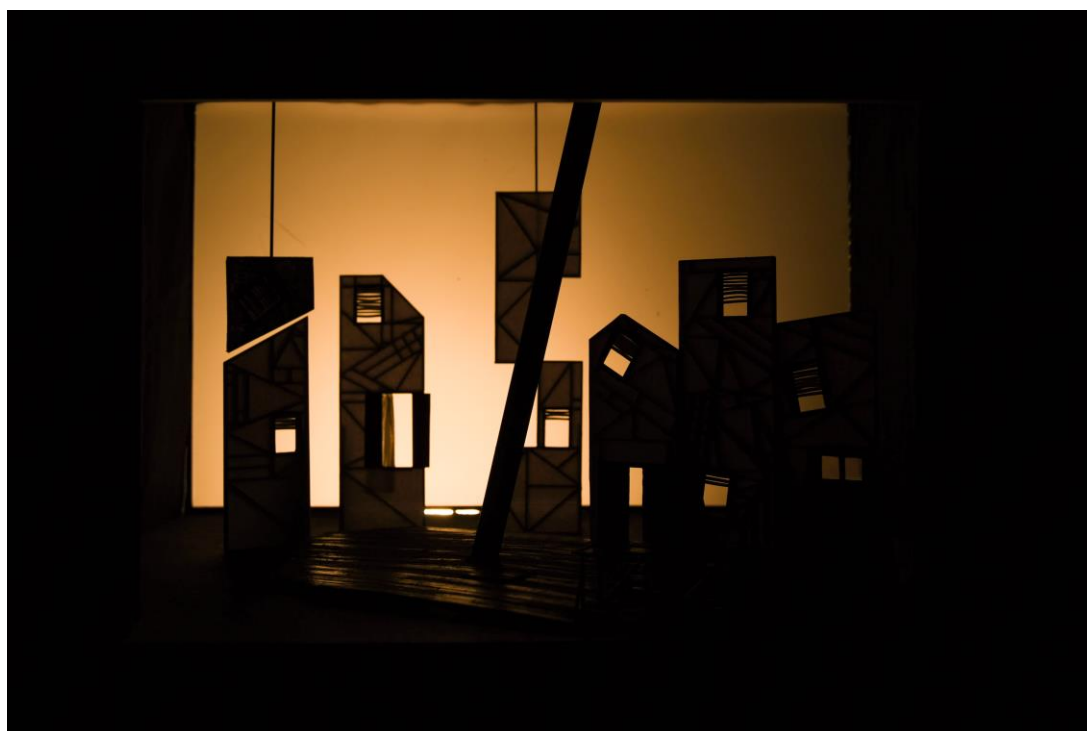
²¹ Fotografie makety – 2. jednání Město

²² Fotografie makety – 3. jednání Kancelář snů

Ve 3. jednání zadní prostor zhasíná. Téměř na forbíně stojí malá budka připomínající dřevěnou telefonní budku. V ní sedí prodejce snů. Nasvícený zůstává pouze stěžeň, který se stává lákadlem pro zákazníky, přístavem, ze kterého se odjíždí do říše snů. Stává se cestou za Juliettou. Tmou uzavřený, mělký prostor vytváří kancelář snů.

V kanceláři jsou také hodiny, ukazující ubíhající čas (viz. obr. 22). V hudbě si můžeme všimnout tikotu hodin. Hudba zdůrazňuje krátící se čas, který Michelovi zbývá do odchodu z kanceláře.

Kancelář se začne měnit s nastávajícím koncem pracovní doby. Přicházejí postavy v šedém - vidina toho, co se stane, když Michel neopustí kancelář včas. Jakmile Michel zůstane v kanceláři úplně sám a rozhodne se vstoupit zpět do snu, na scéně pomalu svítá, jako když přichází nový den a před Michele se znovu otevírá nekonečný sen o Juliettě. Scéna vypadá stejně jako v 1. jednání a vše začíná od začátku (viz. obr. 23).



23

11. Koncepce kostýmu

U kostýmů se snažím konkrétně vykreslit každou postavu. Jsem přesvědčená, že každá tam má své poslání a důvod, jakým jedná v jednotlivých situacích. Nechci se na ně dívat mlhovitě nebo dělit důležitost mužů a žen v Michelově snu, přestože ženy v tomto snu působí tajemněji. Každá z postav přichází vlastně odjinud. Každá je samostatnou postavičkou – samostatným zvláštním individuem, které najednou vychází z Michelova podvědomí. Postavy, se kterými se už někdy v realitě setkal, ale najednou ve snu dělají jinou nebo jen překroucenou činnost. Například u prodavače vzpomínek (viz. obr. 24) se inspiroji plážovými prodavači, kteří nosí zavěšené plavky na slunečníku a trochu tak nelegálně nabízí lidem často kradené zboží. Zatímco prodavač vzpomínek má na slunečníku zavěšené staré pohlednice/ fotografie s cizími vzpomínkami. Samozřejmě každá postava není takovým způsobem přetransformovaná, některé jsou pojaty naopak úplně realisticky, protože například uniforma, která je znakem jejich profese, je dostatečně popisná. Dále kostýmy obchodnic s ptáky a rybami jsou inspirované černošskými ženami, které nosí mísy nebo džbány s potravinami na hlavě. Obchodnice s rybami (viz. obr. 25) je celkově pojatá jako žena černé pleti s lavorem plným ryb na hlavě. Obchodnice s ptáky (viz. obr. 28) nese na hlavě plata s vejci a právě vylíhlými kuřaty. Její kostým jsem navrhla ve velmi teplých materiálech, aby navodil dojem, že ona sama je schopna vejce zahřívát.

Zajímavá byla také slovní hříčka Dědeček „Mládí“ (viz. obr. 29), postava, která nabízí v lese víno a vypráví Stařence a Stařečkovi (viz. obr. 26 a 27), kteří ztratili paměť, o jejich mládí. Vyzkoušela jsem několik možností kostýmu Dědečka „Mládí“, nakonec jsem ho pojala jako vinaře v moravském kroji.

Když se zastavím u kostýmu Julietty (viz. obr. 30 a 32), má od autora předepsané žluté šaty. Žlutá je barva nejbližší světlu. Povzbuzuje, osvobozuje, přináší uvolnění, pocit souladu, harmonie, působí vesele a otevřeně, dává impuls k navázání kontaktu, ale může být spojována i s povrchností a přelétavostí. Je-li barva znečištěna, stává se z ní barva hanby, ošklivosti a nevolnosti. Myslím, že tohle všechno se opravdu v této postavě odehrává. Takže v zásadě nejsem proti předepsanou barvu šatů ponechat. Pro Michela musí Julietta působit jako anděl, kterého pro něj seslali z nebe, ale přitom by měla působit velice svůdně a eroticky. Je to dívka s velice uhrančivým pohledem tvářící se ale nevinně. Volím průsvitné šaty z lesklého hedvábí, mírně kopírující siluetu těla s několikametrovou rozevlátou vzdušnou vlečkou, která navozuje dojem křídel. Vlečku ztrácí Julietta v lese po Michelově výstřelu.

Kostým Michela (viz. obr.31), jako jediného, by měl být nejvíc nenápadný. Inspiroji se módou 30. let, ve kterých původní text hry vznikl. Gentleman třicátých let. Přichází v kabátě. Kostým je velmi svázaný s kostýmem trestanců/postav v šedém, které mají stejné kabáty jako on, jen starší a vybledlejší. Chodí v kloboucích. Stejný klobouk Michel nasadí, jakmile se rozhodne vstoupit do snu znovu – stává se z něj další postava v šedém (viz. obr. 33). Šedá barva zde symbolizuje nekonečné uvíznutí ve snu.

V diskuzi o mých návrzích padl názor, že jsou příliš činoherní, méně vhodné pro velká operní gesta. Zapracovala jsem tedy na scéně, aby kostýmy lépe vynikly. Přesto Juliettu jako operu vnímám pouze částečně.



24

OBCHODNÍK SE VZPOMÍNKAMI

25



OBCHODNICE
S RYBAMI

Libreto sice stojí na činoherním textu, vytváří prostor pro tvorbu menších situací, ale stejně tak operních obrazů. Moje koncepce se snaží vyjít vstříc obojímu. Julietta nemá klasický operní sbor. Každá z postav v ní má svoje postavení v konkrétní situaci.

Snažila jsem se zvolit kostýmy, které nebudou v přehnaném operním gestu. Naopak splní moje požadavky na individualizované ztvárnění každého typu, ale přesto budou vzhledem ke vzdálenosti diváků zřetelně vidět. Věřím, že snové představy jsou jen jinak poskládaná realita, ve které je možné všechno. Nemusí ji přitom provázet nijak robustní stylizace. Proto považuji detailnější vykreslení kostýmů za vhodné.

²⁴ Návrh kostýmu – Obchodník se vzpomínkami

²⁵ Návrh kostýmu – Obchodnice s rybami



26

27

STAŘEČEK



28

29

OBCHODNICE S PTÁKY



26 Návrh kostýmu – Stařeček

27 Návrh kostýmu – Stařenka

28 Návrh kostýmu – Obchodnice s ptáky

29 Návrh kostýmu – Dědeček „Mládí“



30

31

32



³⁰ Návrh kostýmu – Julietta

³¹ Návrh kostýmu – Michel

³² Návrh kostýmu – Julietta



33

12. Závěr

V mé koncepci vizuální stránky hudebně-dramatického díla Bohuslava Martinů jsem se snažila vycházet ze základních principů surrealismu. Jedním ze zásadních bodů, které moji práci velmi ovlivnily, byly dobové dokumenty, zachovalé fotografie inscenací nebo inscenace, které jsem měla možnost vidět na vlastní oči, které vytvořilo několik scénografů přede mnou. Ať už to byli lidé s bohatou praxí nebo teprve studenti scénografie, každý z nich se díval na problematiku jinými očima. Každý si v Juliettě našel svoje téma, které se divákovi pokusil vizualizovat. Stejně tak jsem se snažila já. Velmi důležitá byla pro mě práce s vrstvením snu, s útržky vzpomínek a koláží. Od začátku jsem se snažila vyvarovat přehnané doslovnosti a přitom vytvořit uvěřitelnou realitu snu, která se stane pouhou iluzí reálného světa. Současně jsem musela počítat s takovou cestou, která by nezaběhla do příliš abstraktního světa a naopak. Dále bylo důležité mít celou dobu na mysli styl hudby Bohuslava Martinů, počítat s velikostí prostoru Státní opery a jejími technickými možnostmi. S některými postavami jsem pracovala jako se samostatně fungujícími objekty, které se mohou stát součástí scénografie pomocí výrazných rekvizit (Obchodník se vzpomínkami, Listonoš, Dědeček „mláď“, Starý námořník) a dostat se jejich použitím do neobvyklých souvislostí.

Ve tvorbě pro mne byla také důležitá role snu v životě. Ať už mi v tom pomohla studie Andrého Bretona, díky kterému jsem mohla více nahlédnout do mužského podvědomí, jež bylo klíčové pro tvorbu opery, neboť hlavní postavou je muž, tak zamyšlení nad sny vlastními. Od doby, kdy jsem začala pracovat na konceptu této práce, se snažím soustředit na vlastní sny, věnovat jim mnohem větší pozornost, než kdykoli před tím. Možná také jedením z důvodů, proč jsem si toto téma vybrala, byla jakási potřeba odpovědět si prostřednictvím této studie na svoje vlastní otázky ohledně rozdílu lásky a touhy. Také uvědomění si, jak moc moje sny reflektují to, co se odehrává v reálném životě a co případně mohou dále znamenat, je vlastně pro mě v něčem trochu děsivé.

„Chceme-li pochopit celek snu, chceme-li sen vyložit, musíme dosazovat za snový les, za snové dveře, za snový revolver – jiné věci a musíme hledat mezi nimi vztahy. Chceme-li pochopit význam snu, musíme najít klíč snových symbolů (musíme každý otevřít svůj Snář) – tj. musíme najít způsob, kterým bychom dosazovali za osoby a věci snu takové osoby a věci, které dávají v celku snového příběhu smysl (...). Cítění každého z nás se opírá o jiné životní zážitky, jiné vzpomínky a dojmy, jiné lásky a touhy – a jeviště musí dát každému možnost hledat ve směru jeho touhy a jeho života.“³⁴

Svět skutečný a svět snu tvoří jeden celek. Ten druhý čerpá při svém utváření z toho prvního. Kde je hranice a rozlišení těchto dvou světů, závisí zcela na duševní rovnováze každého z nás. Proto jsem se v této práci nesnažila o jednostrannou interpretaci Julietty. Snažila jsem se naopak nechat prostor všem, kteří sní. Aby každý, kdo na představení přijde, si dokázal i díky vlastní imaginaci číst svůj příběh o Juliettě.

³⁴ Jindřich Honzl – K inscenaci Julietty neboli Snáře - Časopis „Národní divadlo“ roč. XV. čís. 8

Zdroje

FREJKA, Jiří. Divadlo je vesmír. Divadelní ústav, Praha 2004

MIHULE, Jaroslav. Martinů: osud skladatele. Nakladatelství Karolinum, Praha 2017, ISBN 978-80-246-3797-6

DRYJE, František. Surrealismus není Umění. Concordia, Praha 2005, ISBN 80-85997-26-642

BRETON, André. Spojité nádoby. Dauphin, Praha 1996

NADEAU, Maurice. Dějiny Surrealismu. Votobia, 1994, ISBN 80-85619-63-6

ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda scénograf. Institut umění - Divadelní ústav, Praha 2012, ISBN 978-80-7008-290-4

GOETHE, Johann Wolfgang von. Smyslově-morální účinek barev. Fabula, Hranice 2004, ISBN 80-86600-13-0

Bohuslav Martinů- Julietta (Snář), Opera Národního divadla v Praze – programová brožura Praha 2000, ISBN 80-7258-032-0

Bohuslav Martinů – Julietta aneb Snář, Národní divadlo Moravskoslezské – programová brožura, Ostrava 2019

Bohuslav Martinů -Tři fragmenty z Juliette, Francis Poulenc – Lidský hlas, Národní divadlo Brno – programová brožura, Brno 2019

Archiv Národního divadla, Praha 144a, 376a

http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Feuerstein,_Bed%C5%99ich
přistoupeno 12.3. 2020

BROTÁNKOVÁ, Anna. Bakalářská práce(BcA.)--Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra scénografie, 2013

TEREBA, Ján. Bakalářská práce(BcA.)--Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra scénografie, 2014