

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2021

Anna Šmídová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DÍVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Charles Gounod: Faust a Markétka,
komplexní scénografické řešení**

Anna Šmídová

Vedoucí práce: Mgr. Milan DAVID, Mgr. Kateřina ŠTEFKOVÁ

Oponent práce: prof. Jan DUŠEK

Datum obhajoby: 28.6. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic Arts
Stage design

BACHELOR THESIS

**Complete scenographic project for Charles Gounod's
Faust and Margaret**

Anna Šmídová

Supervisors: Mgr. Milan DAVID, Mgr. Kateřina ŠTEFKOVÁ

Opponent: prof. Jan DUŠEK

Final exam date: 28. 6. 2021

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Charles Gounod: Faust a Markétka, komplexní scénografické řešení

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

Praha, dne

.....

Anna
Šmídová

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 dokumentuje cestu k vytvoření vlastního scénografického řešení opery Faust a Markétka skladatele Charlese Gounoda.

Součástí této práce jsou informace o vzniku opery a o hlavních literárních dílech týkajících se faustovského tématu. Subjektivní hodnocení několika slavných interpretací této opery a úvaha nad jejími filosofickými tématy vedou k vlastnímu výtvarnému řešení, které je obhájeno v závěru práce.

Abstract in English

This thesis documents the way to create new scenographic solution of the opera Faust and Margaret by the composer Charles Gounod.

Part of this thesis contains information about the origin of the opera and the main literary works related to the Faust theme. The subjective evaluation of several famous interpretations of this opera and the reflection on its philosophical themes lead to particular visual solution, which is defended at the end of the thesis.

Obsah

Úvod.....	7
Hudba.....	8
Faustovské téma v literatuře	9
Christopher Marlowe	11
Johann Wolfgang Goethe.....	11
Filozofická témata Fausta	14
Kazatel	14
Jobova kniha	16
Předchozí zpracování opery Faust Charlese Gounoda.....	17
Jean-Louis Martinoty, Bastille opera, 2011	17
Robert Wilson, Teatr Wielki, Varšava 2008.....	20
Philipp Stölzl, Deutsche oper, Berlin 2015	21
Reinhard von der Thannen, Salzburger Festspiele 2016	21
Úvaha nad světem Fausta podle Charlese Gounoda.....	23
Obhajoba mého scénografického řešení.....	31
Kostým	31
Scénografie	40
Umístění mého návrhu do prostoru Státní opery.....	48
Závěr	49
Seznam literatury	50

Úvod

Tato bakalářská práce reflektuje můj postup při hledání vlastního scénického řešení dané opery, a to včetně pátrání po kořenech a variacích Faustovského tématu a srovnání několika zahraničních interpretací této opery na základě dohledatelných podkladů.

Věnuji se zde krátce vzniku hudebního díla a jeho autorovi. Dále píš o zrodu faustovského mýtu a jeho nejslavnějších zpracováních v kontextu evropské literatury a o jejich srovnání s libretem Julese Barbiera. Z filozofických témat obsažených ve Faustovské problematice se věnuji hlavně tématu marnosti, které nacházím a dokazuji také v Biblii.

Při srovnávání předešlých inscenací opery Faust a Markétka věnuji pozornost především režijní koncepci a výtvarnému zpracování.

Svůj výklad témat a motivů opery vysvětluji úvahou mapující mé myšlenky během práce. Také popisuji vliv hudby na výtvarné řešení a tematické obsahy jednotlivých obrazů. V závěru své práce vysvětluji, jaké kostýmy a scénické řešení navrhuji a proč.

Cílem této práce je objasnit postup a myšlenky vedoucí k mému scénografickému řešení a toto řešení zde obhájit.

Hudba

Hudba opery vznikala v 19. století ve Francii a patří do období Velké francouzské opery.

Charles Francois Gounod narozen 17. června 1818 patří mezi nejvýznamnější francouzské skladatele všech dob. K hudbě ho přivedla jeho matka pianistka. Během studia hudby v Itálii získal postupně dvě Římské ceny. Po návratu do Francie se stal varhaníkem. Choval k náboženství hlubokou úctu a věnoval se komponování církevní hudby. Později cestoval po Německu, kde poznal Schumannovy skladby, které na něj silně zapůsobily a rozšířily jeho obzory pro budoucí tvorbu.

Nejvýznamnějším jeho dílem je jednoznačně opera Faust a Markétka (1856). Podobně úspěšná je opera Romeo a Julie (1867), jako jediná z mnoha jeho oper je schopna konkurovat té nejslavnější. Faust je velmi významnou operou v operní historii, tvoří počátek Velké opery v Paříži.

Faust nebyl publikem přijat okamžitě, byl pro diváky příliš hudebně složitý a temný. Diváci ocenili hlavně ty nejlíbivější hudební momenty, jako je pochod vojáků nebo Sieblova árie. To se ale časem změnilo a opera se dočkala velkého úspěchu a dodnes patří mezi často inscenované opery.

Gounod svou skladatelskou činnost zahájil církevní hudbou a na konec svého života se k ní zase vrátil. Dnes je všeobecně známá jeho církevní skladba Ave Maria.

Nikdy se neoženil, nejsou známi žádní potomci. Své umění předal několika studentům a následovníkům, mezi něž patří Victor Masse, Leon Gastinel, Jules Duprato. Zemřel jako slavný, bohatý muž roku 1893 ve městě Saint-Cloud ve Francii.

Gounodovým významným současníkem byl Ambroise Thomas. Thomas napsal mnoho oper, z nichž vyniká komická opera Mikron (1866) a velká opera Hamlet (1868), nebo Francois de Rameni (1874). První francouzskou operu s dějem pramenícím ze soudobého dění a života, Carmen (1875), napsal Georges Bizet. Bizet a Gounod sdíleli společného vydavatele hudby, tedy investora. O tom také vznikla dobová anekdota, kterou zde musím ocitovat.

„Choudens, Gounodův pařížský vydavatel hudby (velmi zbohatl na Faustovi a Markétce a Bizetově Carmen) šel Gounoda navštívit maje na sobě nový velmi elegantní svrchník.

Gunod uchopiv jej za svrchník zvolal: „Faust!” Choudens, sejmuv z hlavy velmi ošuntělý cylindr, odvětil: „Le tribut de Zamora!” (velmi neúspěšná opera)¹

Gounodova hudba má charakteristickou melodičnost a živý náboj. Soustředí se na lyrické sentimentální pasáže.

Libreto k opeře Faust a Markétka vytvořil Jules Barbier, francouzský básník a libretista, syn malíře krále Ludvíka Filipa. Vytvořil libreta i dalších slavných operních děl, jako jsou Hoffmannovy povídky od Jacquese Offenbacha nebo Le Timbre d'Argent od Camilla Saint-Saënsa. Libreta psal většinou ve spolupráci s Michelelem Carrém, tak je tomu i u Fausta a Markétky.

Faustovským tématem v opeře se zabýval také další významný francouzský skladatel Hector Berlioz. Opera s názvem Faustovo prokletí je rovněž inspirována Goethovým Faustem.

Faustovské téma v literatuře

Příběh Fausta jako vzdělance zahrávajícího si s magií koluje mezi lidmi již od 16. století. Stal se velmi populárním svými přitažlivými tématy už v této době, kdy se propast mezi vědou a vírou znatelně prohlubovala. Legenda získala časem mnoho literárních, divadelních, výtvarných a filmových interpretací, což svědčí o věčnosti lidského dilematu, které je zde vystiženo. Faustův příběh se stal mýtem plným přitažlivých témat, protože se zabývá otázkami lidské mysli a lidských hodnot, na které nejsou jasné odpovědi.

„Mýtus je totiž otázka, kterou se lidé obracejí k lidem, otázka přicházející z hlubiny, jež leží v člověku ještě hlouběji než logos, a tato radikální otázka, kterou my neklademe, nýbrž kterou jsme sami problematizováni, volá básníka, aby ji výslovně formuloval a zpracovával.“²

¹ WUNSCH, Hugon Václav, Encyklopedie humoru a vtipu. V Praze: Jos. R. Vilímek, 1889, sv. Svazek III. H-I s. 266

² PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVÁTÍK, ed. Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-113-7.s. 511

V Čechách se příběh ujal hlavně v loutkářství a stal se jeho významnou součástí. K tomu se také odkazuje Jan Švankmajer ve filmu Lekce Faust.

Idea vzdělaného muže posedlého ďáblem zde byla už dříve. Například Paracelsus je jedním takovým dokladem této tendence, nacházet vysvětlení nepochopeného v magii. Předlohou pro postavu Fausta byl údajně Georg Johan Faust, alchymista se základními rysy Fausta, jak ho dnes známe. Prameny se liší ve výkladech jeho působení a rovněž v dataci jeho života. Všechny se ale pohybují v první polovině 16. století. První tištěné vydání pochází z roku 1587 v němčině a roku 1611 je přeloženo do češtiny Martinem Krausem z Krausentalu. Na motivy slavného příběhu vznikaly také kramářské písně a loutkové hry.

V divadle se Faust proslavil hlavně díky Marlowovi a Goethovi. Dále v literatuře vznikla mnohá díla na toto téma. Mezi nejslavnější patří Doktor Faustus Thomase Manna, který vypovídá o životě hudebního skladatele, který zaprodal duši ďáblu za inspiraci a úspěch.

Krásným volným zpracováním Faustova námětu je román Mistr a Markétka od ruského autora Michaila Bulgakova. Bulgakov rovněž zpracovává témata lásky, víry, zla a úspěchu.

KRAUS, Arnošt Vilém a Vrchlický, Jaroslav. Johannes Doktor Faust: stará loutková hra o pěti jednáních. V Praze: Máj, 1904
ZÍBRT, Čeněk. Historia o životě doktora Jana Fausta, znamenitého čaroděje, též zápisů d'ábelských i čarů a hrozná smrti jeho. Praha: J. Otto, 1927
BARBIER, Jules, GOUNOD, Charles, CARRÉ, Michel a BÖHM, Hanuš. Faust a Markétka: velká opera v pěti jednáních. V Praze: Fr. A. Urbánek
ČERNÝ, Arnošt Julius. Stručné dějiny hudby: přehledně seřazený popis dějinného vývoje hudebního umění : vhodná příručka pro školu i dům. 3., přeprac. a dopl. vyd. Kutná Hora: Česká hudba, 1928. s. 256

Christopher Marlowe

První významnou dramaturgií legendy je divadelní interpretace Christophera Marlowa z roku 1592. Christopher Marlowe za svůj bouřlivý a krátký život stihl napsat jen několik her, zato jsou ale významné a pokrokové. Jeho nejslavnější hrou je právě Tragická historie o doktoru Faustovi.

V jeho podání se setkáváme hned na začátku s dobrým a zlým andělem. Ti nám jasně představují možnosti volby, před kterou se Faust ocitl. Je jasné, že neexistuje žádná střední cesta. Andělé představují vnitřní boj dvou vnitřních stránek člověka. Na jedné straně strach ze zatracení, na druhé touha po vědění, mládí. Jeho Faust touží hlavně po moci a po uspokojení svého ega.

Dalším specifickým prvkem této interpretace je postava Lucifera. Mefistofeles musí mít Luciferovo svolení k zavázání se Faustovi ke službám, dohoda je tedy mezi Luciferem a Faustem, nikoli Mefistofelem. Mefistofeles je zde jen bytost odsouzená k věčné službě peklu. V jednu chvíli dokonce Faustovi rozmlouvá jeho volbu a vykresluje peklo jako nejhorší možné místo. Lucifer je zde chytrý a lstivý, usiluje neustále o svůj cíl, dostat všechny lidské duše do pekla.

Faustus několikrát výrazně pochybuje o své volbě, stačí k tomu interakce s hodným andělem nebo Starcem, kteří mu tvrdí, že když bude prosit o odpuštění, má ještě šanci být spasen před zatracením. Faust je zde velmi nerozhodný, několikrát mění svoje přesvědčení. S nabytými možnostmi nakládá naprosto nerozumně. Místo toho, aby se snažil dosáhnout některého ze svých původních cílů, ponižuje ostatní, nebo sobě a ostatním dokazuje svou moc nesmyslnými triky, které k ničemu nevedou. Svým arogantním chováním nedosáhne žádného poznání, protože moudrost mu chybí už od začátku. Faust se kaje, nebo se o to alespoň pokouší, ale nakonec je i přes to zatracen.

Hra je velmi zábavná a děj má rychlý spád. Vážné, temné pasáže jsou dobře vyváženy komickými situacemi.

Johann Wolfgang Goethe

Celá Goethova tvorba je spjata s problematikou smyslu života, jeho radostí a strastí. Podobné motivy jako ve Faustovi můžeme vidět už v díle Utrpení mladého Werthera. Tato dvě díla sdílí hledání smyslu života hlavního hrdiny v lásce. Sebevražda

je rovněž společným motivem. Utrpení mladého Werthera sebevraždou končí, ale ve Faustovi se pokus o sebevraždu otravou jedem objevuje hned na začátku a Goethe zde vkládá další velké téma víry. Faust je zastaven sborem andělů s božím posláním.

Goethe napsal nejprve knihu Urfaust, kratší stručnější verzi svého dvoudílného díla, Faust I a II. V Urfaustovi jsou obsazena všechna velká témata, které převzal Jules Barbier pro libreto Gounodovy opery. Dominuje zde téma marnosti, zla a ženy, stejně jako v opeře.

První díl Fausta začíná předehrou v divadle, ředitel, básník a komik zde ztělesňují problematiku a zásady, se kterými se Goethe potýkal při své tvorbě. Ředitel je praktický, zajímá se o úspěch a poutavý děj hry. Přeje si, aby byla hra pro diváky zábavnou podívanou. Básníka zajímá umělecká hodnota díla, originalita a poselství. Komik se snaží prosadit elementárnost, milostné plotky a zábavu. Předehra je vlastně o divadle na divadle.

Další částí je prolog v nebi mezi Mefistofelem a Bohem. Bůh označí Fausta za svého oblíbeného služebníka. Tvrdí, že dobrý člověk cestu najde i v temnotě. Mefisto se vůbec nejeví jako protiklad Boha, neztělesňuje zlo. Naopak upozorňuje Boha na lidské strasti. Uzavírají sázku o Faustovu duši a začíná děj. Předobraz sázky známe ze Starého zákona, Knihy Jobovy (viz následující kapitola).

Faust je zde velmi negativistický a nemá co ztratit. Je nespokojený, k peklu se obrací spíše s rezignací na život než s akutním zájmem o magii. Faust je cynický a nezajímá ho, co se stane s jeho duší, chce umřít. Dokonce říká, že ani pes by nežil dál. Faust vyvolává Ducha země, který mu dá jasně najevo, že je pro něj podřadným tvorem. Útočí na Faustovo ego.

Scéna za branou města je předobrazem pro druhé dějství Gounodovy opery. Slavnost má podobný charakter, jsou zde také vojáci. Na rozdíl od opery je zde Faust ještě bez Mefistofelovy společnosti. Lidé Faustovi děkují za jeho lékařské služby a Faust přenechává zásluhy bohu.

Mefistofeles se zjevuje nejprve ve slavné podobě černého pudla. Pudl jej tak dlouho pronásleduje, až ho Faust v dobré víře pozve domů. Zdá se, že přesně tohle bylo pro Mefistofela nutné, aby mohl začít Faustovi zasahovat do života. Faust zjišťuje, že Mefista ovládá, sám mu rozkazuje a řídí tak svůj osud. Vyskytuje se zde stejnojmenná postava jako v opeře, Siebel. Ale má úplně jiný charakter, zde je to hrubý a odvážný piják.

Mefistofeles bere Fausta k Čarodějnici, Faustovi se hnusí levné triky, a Čarodějnice mu dává vypít lektvar, po kterém se mu každá žena zdá krásná. Pod

vlivem tohoto lektvaru setkává Faust v následující scéně Gretchen na ulici a zamiluje se do ní. Goethe se tím šikovně vyhýbá tématu pravé lásky z Utrpení mladého Werthera. Gretchen je předobrazem Markétky. Na rozdíl od opery je zde negativní vliv Fausta na Markétku mnohem jasnější. Aby Faust mohl Gretchen svést, dává jí jed na otrávení její matky, a tvrdí, že jde o lék na spaní. V Opeře je Markétka sirotek. Gretchen je prokleta svým umírajícím bratrem a zabije dítě, které čeká s Faustem. Je přesvědčena, že si trest smrti zaslouží. Přes všechny hříchy je po smrti spasena. Její spasení se stalo finální scénou opery.

Goethe v tomto díle otevřeně kritizuje církev. Matka vidí v dárkách, které Gretchen dostává negativní síly a nařizuje, ať je zanesou do kostela. Zmiňuje, že církev shrábne všechno bohatství. Gretchen dárky ukrývá u sousedky Marty, jejich vztah je zde o něco bohatší než v opeře.

Scéna chrámu souvisí s Markétčinou árií v kostele, zde ale nemluví k Markétce Mefisto, ale Zlý duch. Rovněž Valpuržina noc ve čtvrtém dějství opery má zde svůj jasný vzor.

Postava ďábla je tady skoro zajímavější než sám Faust. Slouží peklu, ale není jednoznačně zlý. Na zástupce zla je příliš pozitivní postavou.

Filozofická témata Fausta

Faust obsahuje mnoho velkých témat jako je láska, víra, dobro a zlo, lidská duše a její nesmrtelnost, zodpovědnost a další.

Velkým tématem Faustova příběhu je marnost, se kterou se Faust potýká a dříve než se upíše peklu. Toto téma je pravděpodobně aktuální čím dál tím více, protože úroveň života většinové populace se stále zlepšuje, což může vést k přerušení kontaktu se základními principy naplňování lidských potřeb. Život v blahobytu může lidi nutit k zpochybňování vlastní podstaty. Každý se pozastavuje nad smyslem svého života a nalhává si jednoduchou frází, která mu jej nahrazuje.

Faust ztratil víru. Znamená to, že by neztratil smysl života, kdyby neztratil víru? A o jakou víru tady jde? Tato víra znamená pravděpodobně pro každého něco jiného. Může to být víra ve spravedlnost, v lásku, v Boha a spasení nebo v dobro.

Mnoho literárních děl se věnuje této problematice, ale mě zajímala především Bible, a co se dozvím v Bibli o ztrátě víry a vůle k životu. Má křesťanství odpovědi na otázky, které vedly ke vzniku faustovského mýtu? Našla jsem dvě části Bible, které se věnují této problematice, starozákonní Šalamounova kniha Kazatel a Jobova kniha.

Kazatel

Izraelský král Šalamoun byl známý pro svou moudrost. Byl dobrým panovníkem a myslitelem. Dnes je stále populární příběh o Šalamounově rozsouzení sporu mezi dvěma ženami o dítě. Je údajným autorem několika částí starého zákona, mezi nimi také knihy Kazatel.

Kniha začíná vyznáním pocitů demotivace a marnosti. Táže se, k čemu je člověku všechno pachtění se v životě a jaký to má smysl. Tato část se velmi podobá popisu situace, ve které je Faust na začátku příběhu. V obou případech jde o moudrého člověka stojícího čelem k absenci smyslu žití a nevědoucího si rady.

Kazatel říká, že se snažil, jak nejlépe dokázal, najít smysl a vyzkoušel vše, co země nabízí, ale dospěl k závěru, že vše je marnost. Kazatel se snažil užívat si života, ale život ho omrzl. Ohlédl se za vším, co vykonal a neviděl v tom smysl.

Kniha se věnuje také vlivu moudrosti na lidský život. K Faustovi se vztahuje tento verš.

*„Čím více moudrosti, tím více mrzutosti;
kdo množí vědění, množí žal.“³*

Kazatel byl rovněž moudrý, vlivný a také měl velké prostředky. Zároveň jasně říká, že moudrost je lepší než hloupost, protože hlupák životem jen bloudí a nerozumí tomu co se kolem děje. Kazatel se v této krajní životní situaci nezdráhá promlouvat o tom, jak závidí klid zemřelým.

Oproti Faustovi ale Kazatel později mluví i o řešení a dává lidem rady, jak s podobnou situací naložit. Konstatuje, že v lidském životě má všechno svůj čas a ani tomu negativnímu neunikneme. Lidé se nemají trápit tím, co změnit nemohou, musí své okolnosti přijímat. Jednoznačně vypovídá o negativních vlivech dlouhodobé samoty a doporučuje život v páru. Lpění na penězích a hojnosti považuje také za marnost, protože kdo na nich lpí, nebude nikdy spokojen s tím, co má. Přiznává, že na zemi nepotkal nikoho, kdo by nehřešil a doporučuje vzdát se kontroly nad vnějšími vlivy a užívat si života se svými blízkými. Žena a mládí jsou zde jako radosti ze života.

*„ Čehokoli se chopí tvá ruka,
tomu se věnuj ze všech sil.. “⁴*

Nenabádá k hledání podstaty, ale ke konání toho, co je zrovna potřeba. Varuje před řečmi hlupáků a doporučuje naslouchat klidným moudrým lidem. Také doporučuje, ať své jmění a zásoby šetříme a neplýtváme jimi, protože nikdy nevíme, jak se životní okolnosti rychle mohou změnit. A na závěr připomíná, že náš život směřuje stále blíž a blíž ke smrti a nemá smysl zbytečně čekat na pravou chvíli. Konat musíme i za neideálních podmínek.

Takže ano, Šalamoun by Faustovi určitě uměl poradit, otázkou zůstává, jak by tato slova přijal a zda by se pokusil o jejich realizaci. Pokud ale bereme Fausta jako

³ ČAPEK, Filip. *Kazatel: zneklidňující kniha pro neklidnou dobu*. Praha: Centrum biblických studií AV ČR a UK v Praze ve spolupráci s Českou biblickou společností, 2016. Český ekumenický komentář ke Starému zákonu. ISBN 978-80-87287-91-0. 1;18

⁴ ČAPEK, Filip. *Kazatel*. 9;10

modelový příklad vzdělaného muže, dá se u něj předpokládat znalost Bible. Mezi Faustovským mýtem a křesťanským učením existuje značné napětí a nesoulad.

Jobova kniha

Job žil šťastný život plný úspěchu a radosti. Na základě pře o původ Jobovy víry, mezi Bohem a Satanem se Bůh rozhodne Jobovu víru podrobit několika strašným zkouškám, aby vyzkoušel, zda je Jobova víra jen výsledkem jeho vděku za veselý a úspěšný život, nebo je jeho víra opravdová a mnohem hlubší. Dábel tvrdí, že by v boha věřil každý, kdyby se mu dařilo tak dobře jako Jobovi.

Đáblové poznámky k nespravedlnosti lidského údělu můžeme vidět také v Goethově Faustovi při rozhovoru Mefistofela a Boha v úvodu knihy.

Job přijde o majetek, rodinu i zdraví, ale přesto neztratí víru, nakonec je odměněn dlouhým a opět šťastným životem.

Bůh se snaží ďábla přesvědčit o tom, že člověk je schopen konat dobro, aniž by si tím snažil vysloužit odměnu, ale pro dobro samo. Bůh věří, že lidé jsou schopni konat dobro, i když se jim to v životě nevyplatí. Velkou otázkou této knihy je, zdali může člověk věřit v dobrého Boha, přes vše zlé, co na zemi dopustil, a přes utrpení, kterým člověk prochází.

Job je svým způsobem opakem Fausta. Faust si v neštěstí ďábla do života přivolal sám, ale Job se o nic takového neprosil. V Jobově knize se také zmiňují čtyři druhy utrpení, za které člověk sám nutně nemůže. Jsou to činy lidské zloby spáchané na nevinném, živelné pohromy, nemoci, a nakonec duchovní újmy. Aby Bůh Satanovi dokázal, že lidé jsou dobří, nesměl Job vědět příčiny svého utrpení. Bůh v lidi věří a lidé ho nemají zklamat. Starý zákon radí lidem, ať jsou upřímní, straní se zlu a jsou bohobojní, což je v rozporu s myšlenkou konání nezištného dobra. Motivace k počestnému chování strachem z Boha naprosto vyvrací celý princip sázky.

Job je na konci obeznámen s důvodem jeho utrpení a osočuje Boha z krutosti. Bůh Jobovi ukáže stvoření světa a Job si díky tomu uvědomí, že je jen malou součástí velkého království, které stvořil Bůh.

V Goethově knize je Faust také podroben zkoušce víry na základě pře mezi Bohem a Đáblem. Bůh je přesvědčen, že jeho oblíbený člověk ho nezklame, ale jak dobře víme, Faust je tak utrápený, že jednoduše podléhá pokušení.

Faust je člověk bez důvěry k Bohu, obrací se raději k Ďáblu. Nejde zde o víru v existenci Boha ale spíše o jeho podstatu a podstatu fungování celého světa, o té Faust pochybuje.

Předchozí zpracování opery Faust Charlese Gounoda

V této kapitole srovnávám několik moderních interpretací této opery, které mi pomohly najít cestu při hledání vlastního řešení. Vybrala jsem takové inscenace, které mě oslovily svou originalitou a odvážným přístupem. Sledovala jsem, jaká témata v opeře interpreti nacházejí a jak je předkládají publiku.

Řešením režiséra Jean-Louise Martinotyho se zabývám podrobněji, protože jeho zpracování je scénograficky bohaté, podrobně se věnuje příběhu, je nabitě symboly a využívá všech možných témat zmíněných v opeře. V průběhu své práce jsem se k němu často vracela.

Je zároveň velmi těžké si z dostupných zdrojů udělat celkový obrázek o dané inscenaci. Čerpám z dostupných videí, fotografií, recenzí a článků. Ne všechny následující inscenace mi byly dostupné ke zhlédnutí v plném rozsahu.

Jean-Louis Martinoty, Bastille opera, 2011

Dnes asi nejslavnější uvedení opery Faust Charlese Gounoda režíroval Jean-Louis Martinoty v Paříži roku 2011, dirigoval Alain Lombard a hlavní role ztvárnili: Roberto Alagna jako Faust, Inva Mula jako Markétka a Paul Gay jako Mefistofeles.

Po celou dobu tvoří pozadí půlkruhová Faustova mnohopatrová knihovna a točité schodiště po levé straně. Téměř stále je přítomná na pozadí obrovská socha ukřižovaného Krista a jednotlivá dějství předěluje poloprůhledná opona s motivem panny Marie. Křesťanské motivy zpřítomňují po celou dobu opery vyšší moc, která nás vede k pozitivnímu konci. Netlačí nás do jasného názoru vyplývajícího z Goethova Fausta, kde jsou jasně artikulované protiklerikální akcenty.

Ve Faustově pracovně na začátku opery vidíme plastový model lidského těla sloužící k výuce anatomie vedle obrovské kovové sochy nosorožce, třímetrového dalekohledu a skleněného globusu, ze kterého posléze vystoupí omlazený Faust ve

zlatém triku. Pohled na jeho kuriózní sbírku, dle mého názoru, ubírá vážnosti Faustově osobě a jeho vzdělání. Tomu napomáhá také to, že starý pán zpívá první árii v županu. Adresuje ji svým studentům a rozčileně načmárá na tabuli Rien a vyhání je pryč. Mefisto se objeví v černém koženém fraku s červenou vázankou, starý Faust nadšeně přijímá své mládí. Mefisto převléká Faustovo mladé já do slavnostního vyšivaného fraku a vyráží na slavnost.

První dějství je zásadní pro zasazení děje do konkrétního světa, v jehož prostoru se divák orientuje ve faktické rovině, kde jeden obraz vytváří podklad následujícímu. Nutně vznikají jejich vztahy, které tvoří plasticitu díla. Rovněž zde předkládá základ vizuálního systému, ve kterém má být pro diváka čitelný vývoj, proměny prostorů a nálad. V tomhle řešení je divák zahlcen velkým množstvím informací a detailů ze scénografie hned v prvním obraze, k tomuhle zahlcení nikde nevzniká kontrast. Celou operou se drží zpomalující a zrychlující rytmus, se kterým se vizuální prvky objevují a ztrácejí. Tento rytmus nabývá nejvyšší frekvence v druhém dějství.

Ve druhém dějství se z provaziště spouští obrovská lidská kostra, signalizující přítomnost smrti v souvislosti s odchodem vojáků do války, a na ní visí spousta barevných girland. Součástí oslav je soutěž krásy a také soutěž ve valčíku v jednoduchých současných kostýmech. Probíhá komická mela mezi vojáky, děvčaty a ostatními účastníky slavnosti, naruší ji Mefisto se svými triky. Trik s vínem je zde zprostředkován příjezdem zlatého vozu, na kterém sedí muž se zlatou maskou býka. Mefisto víno načepuje z kanystru s motivem firmy Shell. Řešení s použitím loga největší soukromé petrochemické společnosti v Evropě otevírá úvahu o vlivu pekla zajímavým směrem. Ďáblovo palivo funguje také jako vítané vtipné odlehčení. Bohužel však zaniká mezi množstvím ostatních motivů druhého dějství a netvoří tak pomyslný vrchol druhého dějství, kterým trik s vínem nepochybně je. Radikálně mění náladu na jevišti, prozrazuje Mefistův charakter a reakce lidí definuje společnost, ve které se děj odehrává. To je podstatné pro pochopení Markétčina příběhu. Markétka poprvé vystoupí na scénu v botách na podpatku, v jednoduchých modrých šatech přepásaných černým páskem a s čepcem na hlavě. Její kostým nepůsobí mladistvě, už vůbec ne vedle dívčích uniforem použitých pro mladé dívky na slavnosti. Černý pás a boty z ní dělají spíše ženu, a čepce dokonce vdanou paní.

Ve třetím dějství jsme zase ve Faustově pracovně, na zemi se objevil křídou nakreslený obrys mrtvého těla starého Fausta, prochází kněz s ministranty. Tvůrci

nám tak jasně předkládají vysvětlení zmizení starého Fausta, ke kterému se sama opera nijak nevyjadřuje. Přítomnost kněze se inscenátorům hodila především pro zprostředkování svěcené vody. Kněz posvětil Siebelovu vadnou květinu, k níž Mefisto přikládá šperky ve zlaté krabičce. Pro tento obraz jsou klíčové vadnou květinu. Příchod Siebela s kyticí, která je od začátku v pořádku, vlastně popírá libreto.

V následujícím obraze Markétka pere s ostatními služebnými prádlo a nachází dárky. Mefisto jí v průběhu celé árie ovládá a manipuluje jí jako loutku, přináší zrcátko, aby probudil v Markétce samolibost. Sousedka Marta je oblečena jako další služebná. Kolem Markétčiny postele se objevuje zelené křoví, které se po zneuctění promění v uschlé stromky. Předvedení deflorace uhynutím části přírody mi připadá trefné. Markétka se budí s realistickou panenkou miminka. Veselé sbory vítají válečné invalidy, Mefisto Valentinovi hraje loutkové divadélko o Faustovi a Markétce, ta vítá Valentina s dítětem v náručí a vyslouží si bratrovo prokletí jako jeho poslední slova.

Ve čtvrtém dějství na scéně přibývá kovaná brána kostelního interiéru, za níž Mefisto v papežském rouchu přesvědčuje Markétku o jejím prokletí. Papežské honosné roucho na Mefistofelovi dobře vystihuje Goethovu proticírkevní náladu. Markétka sama dítě položí na oltářní stůl a probodne jej nožem. Sbory se obrátí proti Markétce. Oltář se mění v rakev překrytou látkou, ze které povstane muž opět v kostýmu býka. V této opeře není nutné znázorňovat zabití dítěte. Pokud se pro to inscenátoři rozhodnou, stojí před nabídkou několika možností. V předem vybudovaném vizuálním kontextu této výpravy fungovalo výborně použití realisticky vypadající panenky miminka. Tento obraz byl pro mě nejsilnějším v celé této realizaci.

Velký kříž se sklápí nad rakev a Mefisto s Faustem po něm přichází jako po můstku předvést Faustovi Valpuržinu noc, aby rozptýlil Faustovu pozornost od myšlenek na Markétku. Na slavnosti jsou u stolu ženy v kostýmech krásek a královen všech dob Faustovi plně k dispozici. Vidina volající Fausta zpět je ztvárněna jako spouštějící se krystal z prvního dějství, v němž je socha ženy. V pátém dějství Faust nachází Markétku ostříhanou na krátko ve svěrací kazajce. Markétka si sama za řetězy přitáhne velkou gilotinu, na které se nechá popravít katem, který se po sundání kápě ukáže být i jejím vlastním bratrem. Odvážný, ale velmi výstižný zásah do literární předlohy zdůrazňuje dopad bratrova prokletí.

Sbory přináší zlatý relikviář, do kterého vkládají Markétčinu sřatou hlavu. Určitou morbiditu by, podle mě, poslední obraz neměl postrádat.

Scénografie je opakem minimalismu, plná zbytečných objektů, které vůbec nehrají, jen dokreslují dané prostředí. Kostýmy jsou někdy podivně historizující a parodizující. Jejich nesjednocená estetika neukotvuje děj pevně na místě. Výprava je tak přehlcená, že se mi v ní špatně orientuje. Avšak režijní řešení je plné zajímavých výkladů, nad rámec libreta opery, ze kterých budu vycházet ve svém řešení.

Robert Wilson, Teatr Wielki, Varřava 2008

Robert Wilson tuto operu nejen reříroval, ale postaral se tradičně i o scénografii. Wilsonova typická divadelní estetika pracuje s jednoduchými plochami, abstraktními tvary a specifickou vizáží herců nebo zpěváků. Inscenace jsou sledem prolínajících se minimalistických obrazů s výraznou symbolikou a vizuální a hereckou stylizovaností. Wilson se nesnaží pomocí aktuálních vizuálních prvků přiblížit příběh každodennímu životu diváka a jeho zkušeností. Naopak, pracuje s příběhem jako metaforou a využívá jedinečných vlastností divadla. Herci hrají téměř loutkovým způsobem. Inscenace se odehrávají zpravidla v bezčasí surreálního světa na čistém horizontu a postavy mají výrazné líčení přejaté z líčení mimů či klaunů.

Do tohoto výrazného výtvarného rukopisu je zasazena i tato opera. Wilson zachovává v prvním dějství slavný motiv Faustovy kruhové knihovny s několika ochozy, ale větřina opery se odehrává na pozadí prázdného horizontu. Velkou roli hraje působivá práce se světlem a stínem. Často na scéně kombinuje osvětlené objekty či postavy s černými siluetami jiných postav či scénografie. Velice jasně akcentuje a zveličuje charakter y postav. Přístup ke kostýmům je odvážný a ironický. Kostýmní výtvarník Jacques Reynaud pracuje velmi vtipně s tradicí oblékání postav Faustova příběhu. Barevnost kostýmů je velice jednoduchá, používá černou, bílou a některé základní barvy s tím, že je přiřazuje postavám velmi tradičně a prvoplánově. Například červená je barva Mefista, kouzelných krásk a pekla obecně. Faust se po spolčení s ďáblem převléká také do červené. Nevinná Markétka je v bílém a podobně. Wilsonova práce s jednoduchými, tradičními asociacemi je důkazem toho, že použitím prvoplánových prvků neodsuzujeme celou inscenaci k jednoduchému obsahu. S kýčovíty mi prvky se dá pracovat velmi chytře. Dokonce nejde jen o několik prvků,

vlastně celé geniální umělecké dílo je postaveno na naprosto konzervativních základech, které jsou zde dovedené do extrému a předvedené v netradičním ironizujícím světle.

Na Wilsonovi je pro mě nejzajímavější jeho schopnost vykládat všechny příběhy podobným způsobem v prakticky identické výpravě a nebýt přitom ani zdaleka nudný a předvídatelný. Jeho Faust je svěží a inspirativní.

Philipp Stölzl, Deutsche Oper, Berlin 2015

Vizuálně působivé představení vytvořil scénograf Heike Vollmer a kostýmní výtvarnice Ursula Kudrna. Uprostřed točny je široký betonový komín, který divákům zakrývá nástupy na točnu zezadu. Obrazy vznikají otáčením točny pomocí jednoduše manipulovatelných objektů stavěných a sklizených z točny z místa za komínem. Postavy tak mohou chodit na místě jako na běžícím páse a krajina kolem nich se neustále mění. Interpretace je docela odvážná, Markétka bydlí v lese v maringotce a od Fausta dostává svatební šaty. Systém objektů je esteticky laděný do světlé barvy. Objekty jsou často v nadživotní velikosti. Například obrazy slavnosti v druhém dějství jsou vytvořeny pomocí autíček z autodromu. Kostýmy jsou všechny ve světlých barvách, Faust s Mefistofelem mají na sobě světle růžové třpytivé obleky, kožešiny a cylindry. Sboristé mají na sobě masky porcelánových hlaviček panenek. Sbor vojáků má na sobě světlé uniformy a civilisté jsou oblečeni do různých historizujících oděvů. Stříhy jsou citlivě stylizované pro potřeby opery. V aranžmá se často vyskytují nehybné obrazy měnící se točením točny okolo komína. Sboristé v obrazech působí jako porcelánové panenky bez vlastní vůle, dělají jen pozadí příběhu. Není zde nouze o efektní prvky, jako jsou neony a sníh. Výprava je pojatá velmi vkusně. Systém objevování obrazů se rychle okouká a za celou dobu se nijak výrazně nezmění. Neodvážuji se soudit opodstatnění obrovského komína uprostřed, protože jsem neměla možnost zhlédnout celou inscenaci.

Reinhard von der Thannen, Salzburger Festspiele 2016

Scénografka Katrin Hauer vytvořila pro operu sterilně bílé prostředí s kruhovým bílým portálem ve výšce prvního patra nad jevištěm, ke kterému vedou dvoje symetrické schody, každé z jedné strany. Faustova pracovna je v kruhu o průměru

zhruba 4 metrů s podlahou kousek pod úrovní okolní podlahy jeviště. Faust je v černém hábitu s výrazným bílým historizujícím renezančním límcem, obklopen hromadami papírů a několika havrany na bidýlkách. Havran je všeobecně chápán jako symbol vědění a inteligence, zároveň je spojen s určitou temnotou a strachem. Bíle, elegantně oděný Mefistofeles Faustovi podává ruku, aby mohl vystoupit ze své pracovny a pracovna i se svým obsahem zajíždí do podlahy jeviště. Faust je následně převlečen do stejného oděvu, jaký má na sobě Mefisto. Sboristé mají na sobě jednoduchou kombinézku připomínající kostým bílého klauna se švy a stehy na zádech připomínajícími páteř. Používají různé pokrývky hlavy a líčení mimů. Sbory mají vždy pevně danou choreografii, která z nich dělá umělé postavičky jednající, jako by byly naprogramované. Markétčin pokoj je otočná kruhová místnost uprostřed scény, uvnitř je na zemi trávník s vysokými kopretinami, které sbírá Siebel. Mefistofeles používá pro kouzla kouzelnou bílou krabici s písmenem M, ze které bere převleky pro Fausta a dárek pro Markétku. Dárkem je stříbrný třpytivý přehoz. Markétka se o přestávce mezi třetím a čtvrtým dějstvím převléká z bílých jednoduchých šatů do černých. Kostýmní systém je velice jednoduchý a minimalistický. V druhé polovině se Markétka probouzí s krabicí, ke které se chová jako k dítěti. Krabice vypadá spíš jako dáreček než malá rakev. Na scénu v kostele sjíždí z tahů varhanní píšťaly, jsou jednotlivě a daleko od sebe, dělají dojem pichlavé klece a nehostinného prostředí spíše než bezpečného místa pro Markétčinu zpověď. Po této scéně zůstává Markétka ležet na zemi a kolem ní několik sboristů pomalu převaluje dvoumetrové černé koule po jevišti. Jejich význam si vykládám, jako převozníky duší zatížených hříchem mezi dvěma světy, kde se zrovna nachází i Markétka. Po probuzení balancuje po kružnici, která zbyla na scéně po Faustově pracovně. Během smrti Markétky mají všichni, kromě ní, na hrudi připnutý bílý karafiát.

Scénografie je abstraktní a těžko uchopitelná, pokud jsou zde konkrétní prvky, jsou vlastně nepodstatné. Bílý prostor je trochu matoucí svým futuristickým designem. Kostýmy sboru jsou zajímavé svou multifunkčností. Scénografie se vyhýbá mnoha tématům, která příběh nabízí.

Úvaha nad světem Fausta podle Charlese Gounoda

Při poslechu operního díla ve mně vznikla určitá vizuální nálada, se kterou jsem se snažila pracovat různými způsoby, ale její základ daný hudbou zůstával pořád stejný. Nálada Gounodova Fausta je pro mě o samotě, marnosti bytí, ztrátě kontaktu s vlastní přirozenou podstatou. Svět, který tvoří prostředí pro tento příběh, pro mě od začátku byl nepřívětivý betonový nekonečný prostor. Z hudby jsem měla dojem neustále chmurného chladného počasí, a hlavně smogové husté mlhy, ve které postavy dýchají celý život a nic jiného neznají. Beznaděj vidět všude jen betonovou planinu, jen lidské dílo a žádnou přírodu, pramení také z témat libreta.

Velkým tématem opery je válka a její nesmyslnost. Není vůbec podstatné, proti komu a kvůli čemu jdou vojáci za svou vlast do války, je zde podstatná spíše obecná idea války a vztah společnosti k ní. Společnost se nad hrůzou války vůbec nepozastavuje a nevnímá ji, oslavuje ji. Ale v hudbě, kromě naivně pozitivních pochodů a melodií v pasážích patřících k válce, slyšíme i temnotu a nezvratitelnost osudu vojáků. Celá opera je zatížena válkou někde na druhém konci světa. Nevidíme ji, ale vesele se loučíme se spoustou lidí odcházejících na smrt. Tohle téma bylo pro mě při řešení velmi podstatné. Vlastně mě vedlo k tomu, jak vykládat svět za hranicemi našeho příběhu. Strach z politické moci a nepředvídatelnosti je přítomný i dnes. Nadšení v hudbě při odchodu vojáků zavání ideologií a manipulací, ale přímo o tom opera není.

Dalším tématem pro pojmenování světa opery je Faustova odbornost. Hledala jsem, kým je vlastně Faust profesně, protože tím se dá přímo reflektovat problematika současné společnosti. Kým je dnes Faust, aby se jeho působení dalo považovat za hratky s přírodou? Vzdělaný muž, vědec, s profesně úspěšným životem za sebou, který ho ale neuspokojil a který chce najednou víc: mládí, lásku, druhou šanci. Fausta známe jako muže z obrovské knihovny, dnešním ekvivalentem knihovny jsou technologie. Místo magie a zahrávání si s hranicemi danými slovem božím si Faust dnes zahrává spíše s etickými hranicemi. Faust začíná být znuděný a přestává vidět smysl, protože zjistil, že je schopen zázraků.

Přečtyračil lidské tělo, je schopen udržet umírajícího člověka při životě prakticky nekonečně dlouho. Umí transplantovat jakoukoli selhávající lidskou část za novou a ještě lepší, protože je technologicky dokonalejší než sama příroda. Takže je jeho oborem medicína nebo robotika? Podstatným fenoménem je ale nesmrtelnost duše. Co když Faust umí nahrát vzpomínky, představy nebo celé vědomí člověka do počítače a

nechat jeho duši zavřenou v mikročipu a zajistit ji tak nesmrtelnost? Tyto úvahy jsou samozřejmě scifi, ale nedílnou součástí Faustova příběhu je právě fikce či magie. Nebo je Faust také součástí nesmýslné války a vyrábí zbraně, kterými je schopen ovládnout celé lidstvo, kdyby chtěl? Může tedy mít moc a vliv na společnost jaké bude chtít. Toto řešení není v rozporu s libretem opery, protože Faust zde netouží po moci ale hlavně po mládí. V jiných literárních interpretacích by nemuselo dávat smysl, právě proto, že by už měl v rukou neskutečnou moc od začátku.

Faust mohl ovládnout tyto tři oblasti: smrtelnost lidského těla, lidské duše a celého lidstva. Má tedy neskutečné možnosti, není nic co by nedokázal, a proto je naprosto logická nastávající fáze, kdy pro něj nemá nic smysl. Nemá žádný rozumný cíl, proč tohle všechno dělat. Technologický pokrok dovedl tak daleko, že už ničemu nepomáhá. V každé z těchto tří oblastí se dá najít dobrý záměr, který se ale v určitou chvíli zvrtné v hraní si na boha. Faust ztratil hranice obyčejného smrtelníka, vše je možné a on neví co dál, ztratil vůli o cokoliv se snažit a toto je první moment vyprávěného příběhu.

Jak tolik informací sdělit divákovi pomocí Faustovy pracovny a Faustova kostýmu, je první problém, na který narážím. Toto rozhodnutí je klíčem celé interpretace, představuje divákovi společnost a situaci, ve které se nacházíme. Jde vlastně o pasivní varování před technologickým pokrokem a jeho vlivem na člověka. Příběh samotný neobsahuje žádné Faustovy etické zločiny v oblasti jeho profese, ale v mém výkladu bychom měli cítit jejich hrozbu. Etickými zločiny myslím udržování lidského těla do nekonečna při životě za vědeckými účely. Jde o oddělení duše od těla? Nebo naopak o věznění lidské duše bez těla za pomoci nepochopitelné technologie? To je dnešní magie. Ve třetí militantní oblasti není potřeba etické zločiny vysvětlovat. Na druhou stranu si myslím, že se těmto věcem Faust mohl vyhnout. Je to tedy možnost volby a vnitřních lidských hodnot. To neznamená, že ho odsuzují a považují za zlého člověka. Nevíme, co ho do takové situace přivedlo. Okolnosti jeho předešlého života neznám a nesoudím. Ve světě, kde hrají velkou roli technologie a válka, se dá takový vývoj Faustova profesního života předpokládat. Muselo by jít o neskutečně silnou osobnost, která by se za takových podmínek začala věnovat například ekologii nebo obnově krajiny. Ve Faustově betonovém světě je toto absurdní. Společnost je unavená a odříznutá od přírody. Okolní svět má na lidi velmi negativní vliv. Ztrácejí motivaci a vůli k životu. Faust v takové situaci nachází jediné východisko v mládí a lásce.

V tomto světě žije i Markétka, nešťastná dívka z nižších vrstev. Je osamělá, přišla o rodiče a malou sestru. Žije sama skromným životem, vydělává si nějakou prostou prací na nejnnutnější výdaje. Na nic většího nemá ambice ani vzdělání. Jejím únikem je víra, žije podle písma božího a ví, že tak je to správně. To ji také pomohlo překonat velké životní ztráty. Její jedinou kamarádkou je prostoduchá Marta, která si žije život vesele právě díky své prostoduchosti. Jsou kamarádky vlastně jen proto, že jsou sousedky, nebo spolu pracují. Martě vyhovuje, že ji někdo nechá mluvit, a vypadá, že ji poslouchá. Markétka nemá žádné sebevědomí a společnost je jí vzácná. Pro ni je velice jednoduché a pravděpodobné podlehnutí staršímu muži, který o ní jeví tak silný zájem, má určitou úroveň a vybrané chování. Nevinný Siebel pro dívku s takovou historií není pravděpodobným objektem zájmu. Tajemný elegantní muž je pro ni vzácné vytržení ze stereotypního života práce a modliteb. Okamžitě se zamiluje. Její víra v Boha a dobro je však silná, je vlastně morální hrdinkou opery, a nakonec si zaslouží spasení.

Společnost, ve které se nacházíme, je konzumní a do sebe zahleděná. Vede nesmyslné války a oslavuje je. Na rozloučení s vojáky se dozvídáme, že jediným hnacím motorem společnosti jsou nízké pudy. Lidé se chtějí bavit, co jim také zbývá. Pod nebo nad tímto světem je ještě úplně jiná rovina. Rovina kouzel reprezentovaná Mefistofelem, pekelným služebníkem, který, jak je známo, chtíc páchat zlo vždy dobro vykoná.

„Ten síly díl jsem já, chtíc páchat zlo vždy dobro vykoná“⁵

Tento výrok z Goethova Fausta podle mě vlastně znamená, že Mefisto nevidí do lidských osudů, ani do svého. Řídí se svým vědomím a je určitým způsobem na úrovni lidské. Od člověka ho dělí poznání pekla a závazek služby peklu. A hlavně jeho kouzelné schopnosti, které provází celý příběh.

Jak se postavit ke scénografii?

Zprvu jsem rozklíčovala jednotlivé obrazy a jejich význam a hledala prostředí, které by umožňovalo všechny potřebné proměny. První variantou, kterou do teď nepovažuji za úplně špatnou, byla naprosto minimalistická scénografie. Prázdná scéna v mlhovém oparu a betonově vyhlížející podlaha by pracovala s jevištními stoly Státní

⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Vydání v Akademii třetí, opravené. Přeložil Otokar FISCHER. Praha: Academia, 2019. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-2883-9. I. Díl s.73

opery. Jde o sled skoro až abstraktních kompozic vyvolávajících ve mě pocity korespondující s hudbou a dějem opery.

První dějství by sdělovalo hlavně Faustovu samotou pomocí jednoho monolitu vztýčeného z jeviště (vzdviženého stolu), na kterém by Faust zpíval své árie jako na útese, což by evokovalo blízkost jeho rozhodnutí k definitivnímu ukončení svého trápení. Mefisto měl Fausta přesvědčit k podepsání pouze tím, že mu ukáže novou možnost. Faust je ve svém zoufalém stavu rád, že se má čeho chytit. Cokoli, co v něm vyvolá nějaké vzrušení, je lepší než východisko, které mu před chvílí připadalo jako jediné možné, sebevražda. Toto řešení vůbec nekonkretizuje Faustovu profesi. Zaměřuje se na jeho vyhořelý zoufalý psychický stav bez ohledu na obor, kterým se zabývá.

Ve druhém dějství bylo hlavním úkolem scénografie vytvořit z veselé slavnosti děsivý zážitek pro všechny účastníky. Mefisto zde věští Siebelovi a Valentinovi a také dělá trik s vínem, což společnost pobouří. Veselí vytváří kontrast k samotě prvního dějství.

Slavnost musí mít od začátku potenciál pro děsivou mystickou akci, zde vyřešenou pouťovým kolotočem s labutěmi. Jedna z nich by fungovala jako loutka, která na Mefistův povel obživne, červené víno z ní začne téct jako z chrlice a zmáčí celého Mefistu se zdviženou číší. Změna nálady v hudbě by byla podpořena světelnou změnou na jevišti. Slavnost jsem si představovala jako pouť u kostela. I když k této situaci není náboženský motiv vůbec nutný, jeho přítomnost dodává zajímavou protiváhu ke svádění mladých děvčat a vojáků na scéně, říká něco o jejich upřímnosti k sobě samým. Přítomnost náboženského motivu už v tuto chvíli, by rozšířila téma víry v příběhu. Víra je tématem Markétky. Pokud by na slavnosti byl křesťanský symbol přítomný, pojmenovalo by to vztah společnosti reprezentované sborem k víře jako nepravý a alibistický. Falešné vlastnosti společnosti se potvrdí během scény v kostele, kde vidíme ty samé sboristy, kteří koketovali na pouti, převlečené do slušných oděvů soudit Markétku. Náboženský motiv by byl spojen s falešností společnosti, taky by tlumočil pohled na boha jako spravedlivého a všudypřítomného. Výsledkem toho je spasení Markétky na konci.

Ve třetím dějství se setkáváme se Siebelem a Markátkou, jedinými dosud nevinými postavami příběhu. Jejich kostýmy by je měly prezentovat jako tiché, chudé děti. Na scéně by se jejich nezkaženost projevila jejich vnímáním a interakcí s plevelem prorůstajícím skrze beton. Jediný zbytek přírody, který se snaží přežít, by byl podpořen při jejich áriích světelně a jindy by si ho diváci téměř nemuseli všimnout.

Velkým motivem třetího dějství jsou dary Markétce. Dary fungují jako symboly volby, před kterou Markétka stojí, aniž by si to pořádně uvědomovala. Siebelův dar, květina ze zmiňovaného plevele, je to nejkrásnější, co jí jeho nevinná, zamilovaná duše může dát. Silnou vírou dokonce prolomil Mefistovu kletbu. Kytice je důkazem toho, že víra a láska je silnější než peklo.

Protipólem je dárek od Mefista, na Faustův rozkaz a podle libreta, šperky. Úkolem Mefistova dárku je Markétku zkazit, probudit v ní ctižádostivost a samolibost. Šperky takto fungují, ale rozhodně to není jediná možnost. Podobně mohou fungovat i krásné šaty, nebo jen boty. Vzniká tady prostor pro kostýmní proměnu Markétky z dítěte na ženu. Kouzelným darem Markétka nabude zvláštní, nezřízené síly, která jí provází až k úplnému zbláznění. K dárku se později upne jako ke vzpomínce na Fausta, když ji Faust opustí. Vztah dvou dáreků je srovnatelný se vtažením jejich dárců a jejich osudů.

V tomto dějství se nacházíme před Markétčiným domem. Ten jsem zamýšlela jako další jednoduchý kvádr, tentokrát se třemi textilními zdmi, aby asocioval interiér Markétčina pokoje, ve kterém je jen chudá postel. S pokojem by se dalo jednoduše manipulovat. Tentokrát by nešlo o jevištní stůl, ale o pojízdnou, jednoduchou stavbu. Markétka přichází na scénu s Martou. Obvykle jsou představovány jako pradelny nebo nějaké služebné. Dnes této pozici ve společnosti odpovídají i jiné profese.

Třetí dějství končí svedením Markétky, kterému se inscenátoři tradičně vkusně vyhýbají. V dnešní době jsou diváci vůči takovým věcem silně otrlí. Proto bych volila surové explicitní zobrazení soulože pomocí stínohry na textilní stěnu Markétčina (dětského?) pokoje bez jakékoli romantiky. Samozřejmě, že by si to divák zvládl domyslet sám a nepatřičnost, dá se říci pedofilního činu, by na něj dolehla každopádně. Dnes nemáme důvod být k divákovi šetrní. Sex, krev a násilí vidíme všude kolem, v opeře se taková nízkost neočekává. Pokud má být divák zhnusen a ořesen, tak je to právě v momentě zneuctění Markétky. Způsob zobrazení ostatních obrazů by v tomto řešení nebyl z daleka tak explicitní. Narušení poetického a abstraktního systému obrazu nepříjemně konkrétním intenzivním výjevem by mělo fungovat přesně tak, jak příběh potřebuje. Je to poslední obraz před přestávkou.

Po přestávce nacházíme Markétku, už s dítětem, v podobné situaci jako byl Faust na začátku. Markétka je zoufalá a úplně sama. Paralela těchto hraničních životních momentů opuštění v životě obou postav by měla být vizuálně podpořena. Zoufalý útěk na útes či střechu vysokého domu reprezentovanou monolitem z prvního

dějství lze použít i tady. Postavy se ocitly na úplném dně, už neví, co se sebou dělat, a mají velmi blízko k sebevraždě nebo vraždě dítěte.

Následuje návrat vojáků z války. Nikdo se zvláště nepozastavuje nad tím, že většina se jich vrací mrtvá nebo zmrzačená. Hudební motivy navazují na druhé dějství a stále se snaží působit ironicky agitativně. Obrazy loučení a návrat vojáků by podle mne měly mít následující vztah. Návrat vojáků je také návratem do reality, přestože se hudba snaží pokračovat v rozhodné a hrdé náladě z obrazu loučení, jde to hůře v bezprostřední přítomnosti smrti.

Markétčina scéna v kostele by měla být její vlastní zpověď, rozhřešení jí ale místo kazatele dává Mefisto. Tady se dozvídáme něco spíše o něm než o ní. Ukazuje se, že Mefisto se nezastaví v manipulaci okolí k vlastnímu prospěchu před ničím. Tato scéna je o odsouzení a zavržení Markétky společností. Opět jsem původně uvažovala v abstraktnějších rovinách a představovala jsem si Markétku zhroucenou u zdi, která působí pevně betonově, ale je to měkká napnutá hmota, skrze kterou se protlačují obličejové tváře, které Markétku pronásledují jako duchové. Výhodnější je použít sílu davu a ukázat jejich nestálost. Najednou jsou z nich dokonalí křesťané a vrhnou se na hříšnou Markétku. Jsme v kostele. Jak je vlastně důležité v tomto příběhu křesťanství? Nepochybně je podstatná Markétčina víra.

Mezitím bere Mefisto Fausta na Valpuržinu noc. Je to už druhá slavnost v tomto příběhu. Nabízí se nám srovnání s lidskou slavností v druhém dějství. Na Valpužině noci jsou jen zasvěcení, démoni a čarodějnice. Není nutné, aby to byla úplně nová skupina tvorů, která žije mimo lidské zraky a jednou za rok vyleze z děr na magickou horu, kde si užije bouřlivou noc. Myslím, že to mohou být bytosti žijící mezi normálními lidmi, ve společnosti zaujímající různé funkce. Tvoří vlastní vlivnou síť. Mohlo by jít o velkolepou dekadentní párty v Hollywoodském stylu. Divoká hudba je dramatická tajemná a napjatá, nebezpečí visí ve vzduchu. Pak se zklidní a zjemní, když Mefisto prezentuje Faustovi krásy Valpuržiny noci a snaží se ho rozptýlit a povzbudit.

Inspirací pro mě byl film *Eyes wide shut* režiséra Stanleyho Kubricka, kde se hlavní hrdina dostane na podobnou tajnou událost. Početná skupina lidí se schází v luxusním sídle za účelem elegantních orgií s přísnou strukturou a pravidly. Následkem porušení pravidel je smrt. Účastníci jsou maskovaní k nepoznání, ale nezasvěceného vetřelce okamžitě poznají a potrestají i přes dodržení dresscodu. Kromě kompletně zahalených postav se události účastní nádherné nahé ženy s maskou na obličejích. Krásy Valpuržiny noci? Jde o podobnou strukturu, jakou je

Zednářská lóže. Členové chrání svou identitu a nesmí dojít k prozrazení jejich tajemství, aby si zachovali svůj vliv ve struktuře lidské společnosti.

Uvažovala jsem o použití labutího kolotoče z druhého dějství ale jiným způsobem. Labutě by mohly mít funkční křídla a krky jako loutky. Kolotoč by mohl být složený a částečně přikrytý plachtou. Tato varianta vznikla na základě úvahy o použití kouzelné labutě ve druhém dějství. Principem je Mefistovo kouzlo vygradovat a použít na kouzelné slavnosti. Oživlé labutě by mohly létat samy v kruhu nad jevištěm a vrhat temné stíny na události pod nimi. Variantu inspirovanou Goethem by představovalo přírodní magické místo tvořících nepravidelný vrcholek hory pomocí jevištních stolů a lehce diagonálně natočené točny. Mělo by působit jako čedičové skály nebo Petrovy kameny. Valpuržina noc je vrcholem všech kouzel a temných sil příběhu, tvoří opak víry. Protipólem Valpuržiny noci by mohlo být Markétčino spasení na samém konci. Obraz Valpuržiny noci by měl vytvořit vztah s obrazem kostela. Měla by to být prostředí s úplně opačným nábojem.

Během Valpuržiny noci má Faust vidinu Markétky s červenou stužkou na krku, to ho přiměje se za ní vrátit. Markétka je vlastně obětí démonů. Chtěla jsem vytvořit obraz s tímto sdělením. To by šlo uskutečnit realistickou figurínou Markétky bezvládně nad účastníky slavnosti za nohy a s šaty přes obličej. Vycházela jsem zde z rituálních obětí různých kultur. Omráčená oběť se věšela za nohy, aby její krev, potřebná k rituálu, rychleji vytékala. Hlavou dolů visí prase na zabijačce. Vlastně všechna jateční zvířata se takto věší.

Vidina se dá udělat jako reálný předobraz jejího osudu, takže se nám připomene v momentě, kdy se osud naplní. Jejím osudem je brzká smrt, ale také spasení. Bezvládně visící tělo bych proto chtěla zopakovat v okamžiku její smrti.

Přenášíme se do vězení, kde vidíme Markétku živou, ale rozumu zbavenou. Dozvídáme se, že dítě pravděpodobně zavraždila, i když to popírá a svádí to na okolí. To je vlastně pravda. I kdyby dítě vlastnoručně usmrtila, viníkem je vlastně společnost, která na ní vyvíjela takový tlak, že jí nenechala jinou možnost. Za Markétčino šílenství je také zodpovědná společnost, hlavně její vlastní bratr, který jí před smrtí proklel, a samozřejmě Faust, který jí opustil a nechal s dítětem samotnou. Faust opustil město, aby unikl trestu za vraždu Valentina, Markétčina bratra. O Markétku sice má starosti, ale nijak nejedná až do chvíle, kdy se mu zjeví její tělo.

Markétka je odsouzena k smrti za vraždu dítěte. Dnes už u nás trest smrti není aktuální a člověk s psychickou poruchou bude s největší pravděpodobností v psychiatrické léčebně. Markétka se často zobrazuje ve svěrací kazajce. Svěrací

kazajka se dává agresivním lidem nebezpečným sobě nebo svému okolí. Myslím, že Markétka nemusí být nutně agresivní ke svému okolí, spíše ho nevidí a prožívá dokola své halucinace.

V některých interpretacích se inscenátoři rozhodli pro zobrazení zabití dítěte. Může proběhnout v Markétčině nejzoufalejším okamžiku, což je v kostele, pod vlivem Mefista. Nebo během Faustovy vidiny na Valpuržině noci. Zobrazování vraždy dítěte nepovažuji za nutné, líbí se mi varianta předepsaná libretem, kde se o vraždě dozvídáme až z úst blouznící Markétky, úplně na konci. Bratrovo prokletí se stává poslední kapkou a od této chvíle dítě na scéně už nevidíme. Zmizení dítěte se vysvětlí až na konci.

Vchod k Markétčině cele hlídá Mefisto a celou záchrannou akci urychluje. Hudba zní jako ponuré requiem, občas jí probleskne jasnější nit, jako vzpomínka na zamilované chvíle. Probíhá přetahování mezi Faustem a Markétkou, která ho nepoznává a děsí ji jeho vzhled. To by se dalo vizualizovat krátkou projekcí velké fotky zpěváka Fausta nalíčeného děsivým způsobem, jako by byl několik týdnů po smrti. To proto, aby divák viděl střet dvou přítomných sil. Hudba je čím dál tím intenzivnější a naléhavější, v momentě Markétčiny smrti se změnil na jemný kostelní zpěv sboru zpoza jeviště o jejím spasení. Před sebou máme finální obraz spasení. Úleva přichází už v podobě hudby. Myslím, že na scéně nemusí poletovat andílci, jak tomu někdy bývá u jiných interpretací. Naopak na scéně vidíme bezvládné dívčí tělo. Poslední obraz je vesměs pozitivní, ale pořád je závěrem příběhu dívky dohnané k hrozným činům a k šílenství. Přítomnost Fausta a Mefista na scéně na ně přitahuje vinu za její osud.

Při tvorbě vizuální části příběhu pro mě není děj tak podstatný, jako společnost a okolnosti, za kterých musel příběh nutně vzniknout. Chci vytvořit nepřívětivé prostředí, kde je potlačena lidská přirozenost a jednotlivci se ztrácejí v chodu společnosti.

Obhajoba mého scénografického řešení

Kostým

System kostýmů začnu vysvětlovat na kostýmech sboru pro první a druhé dějství. Sboristé představují společnost okolo hlavních hrdinů. Zpěváci jsou rozděleni podle hlasů do skupin: studenti, vojáci, matróny a dívky.

Společnost v tomto příběhu je nepřirozená a zdevastovaná urbanizací a technologizací. Lidé jsou sebejistí a vypočítaví, mění své chování podle okolností.

Lidé se svým oblečením prezentují na velké pouťové slavnosti na počest odchodu vojáků do války, kde se všichni přišli předvést a pobavit. Hlavním motivem je zde vzájemné svádění chlapců a dívek. Každý chce vyniknout. Používám mnoho barev, lesklé a třpytivé materiály, zvířecí nebo květinové motivy, kožešiny a peří. Chci podtrhnout lidskou jednoduchost a sebestřednost. Dívky mají na sobě sexy šaty nebo sukně moderních střihů, boty většinou na vysokém podpatku. Každý se snaží zaujmout trochu jiným způsobem, tak jak si sám myslí, že nejlépe uspěje. Proto jsou kostýmy tak rozmanité. Někteří chlapci jsou barevní a akční, jiní zase chtějí působit tajemně a vznešeně. Cílem každého z nich je co nejlepší sebe reprezentace za účelem zalíbení se opačnému pohlaví. Kostýmy mají působit drze, sebejistě a neomaleně.



Zároveň zde máme vojáky zpívající hrdé vojenské pochody. Pro ně jsem zvolila služební stejnokroj armády České republiky vzor 95.

„Stejnokroj 95 se nosí jako základní stejnokroj při výkonu služby, v kanceláři, při služebních pochůzkách v posádce, při nástupech útvaru, při výcviku v posádce, v dozorčí a strážní službě, při polním výcviku a pobytu ve vojenských výcvikových prostorech, při plnění úkolů v zahraničních misích a za nouzového stavu, stavu ohrožení státu nebo válečného stavu a na služební cestě.“⁶

Jde tedy o běžný vojenský oděv, jehož součástí je zelený baret. Pro kostým Markétčina bratra Valentina jsem zvolila červený baret, který v České armádě nosí výsadkáři a členové speciálních sil.

⁶Vladimír Brož. Současné stejnokroje Armády České republiky. Liberec, 2017. Bakalářská práce. Technická univerzita v Liberci, fakulta textilní. Vedoucí práce: Ing. Hana Štočková. S 37.



Po slavnosti se sboristé převlékají do civilních, městských kabátů tlumených barev. Nálada se mění z bujarého veselí na vážnou. Společnost se vrací do zajetých kolejí, to reflektují i kostýmy změnou na každodenní elegantní oděv. Dojem ze společnosti by měl být nadále odtazhový. Lidé působí namyšleně. Oblečení je luxusní a módní, protože se bavíme o technologicky vyspělé společnosti. Některé kostýmní prvky mohou být až dekadentní. Šedohnědá masa lidí je najednou odosobněná oproti prvním kostýmům. Všichni nasadili kamennou tvář a hrají své profesionální business verze sama sebe ve velkoměstě. Když je jim předhována Markétka s nemanželským dítětem, jsou najednou všichni spolu proti ní a ví přesně co je správně. Falešnost a zkaženost jsou rysy, které mají vyniknout, protože s Markétkou nikdo nemá soucit.

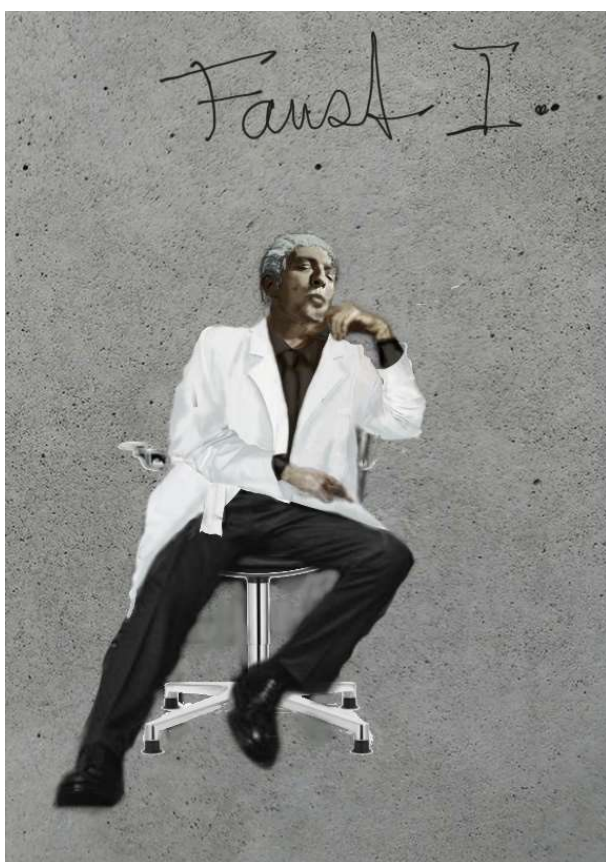


Hlavní postava má paradoxně nejobyčejnější kostým, protože Faust je kromě svého intelektu opravdu jen normální člověk. Faust je úspěšný vědec, velmi inteligentní a vzdělaný člověk. Žije ve sterilní čistotě a pořádku, na sobě má jednoduchý praktický oděv, který mu slouží v práci, ale je dost elegantní, aby byl hoděn muže jeho formátu. Proto jsem zvolila bílý laboratorní plášť oblečený přes černou košili s černou kravatou a černé společenské kalhoty. Kombinaci černé kravaty a černé košile považuji za velmi elegantní, což je vhodné pro tak vysoko postaveného muže.

Problematiku Faustova omládnutí řeším na jednom zpěvákovi, nedochází k žádné výměně. Zpěvák má na začátku napudrované vlasy na bílo. Když mu do něj Mefistofeles sáhne, začne se pudr z vlasů viditelně odprašovat. Mefistofeles to prezentuje jako své kouzlo.

V druhém dějství přichází Faust na scénu převlečený s umytými vlasy. Během prvního dějství kolem Fausta a Mefista projdou sbory dívek a chlapců oblečených na pouť, takže Faust ví, kam ho Mefisto láká. Oděv, který má na sobě, kontrastuje se sborem na slavnosti paradoxně více než Mefistofelův právě díky své obyčejnosti. V jeho kostýmu je podstatná absolutní absence dekadentních prvků. Mladá verze Fausta působí jako vetřelec, jako podivný tajemný pán. Z toho vyplývá, že mladého Fausta neprezentují jako veselé sluníčko, kterému vráceným mládím zmizely všechny problémy, ale jako rozporuplnou postavu, která má v hlavě mnohem více informací než ostatní.

Barevně je nový kostým negativem k prvnímu. Vycházela jsem také z úvahy, jak se Faust za mlada opravdu oblékal. Nemyslím si, že se oblékal jako šprt studující co nejvíce škol najednou. Představuji si jej jako tichého outsajdra, kterému už tehdy docházelo více věcí než jeho vrstevníkům.

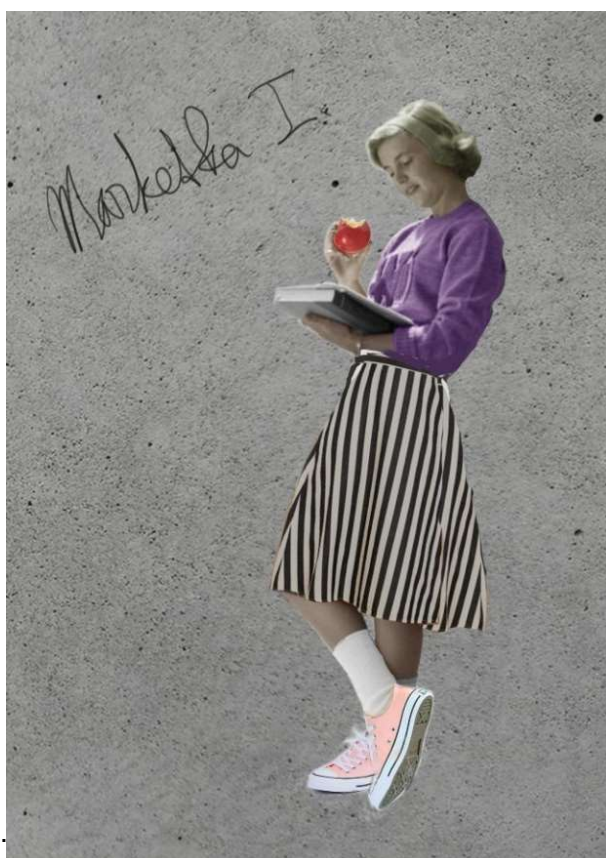


Když poprvé vidíme Markétku, jsme překvapeni tím, jak je mladá. Působí jako dítě školou povinné a taky na to má věk. Sociální situace ji donutila začít pracovat v ubohém zaměstnání, ale duší je stále nevinná čtrnáctiletá holčička. Její vzhled je hluboce naivní, vlastně na první pohled nevypadá jako sirotek se strašlivou životní zkušeností. To se od holčičky ve fialovém svetříku dozvídáme až později.

Základem Markétčina kostýmu jsou černobíle pruhované šaty. Šaty samy o sobě působí divoce a neobvykle, dívčí tělo v nich vypadá křehce. Na slavnost přichází v růžových plátěných teniskách, ve kterých má vysoké bílé ponožky. Přes šaty má fialovou mikinu. Je to hodná upravená holčička.

Ve třetím dějství dochází k obrovské vnitřní transformaci Markétčiny postavy. Na scénu přichází z práce se sousedkou Martou. Obě mají na sobě zástěry a pokrývky hlavy, pracují totiž jako prodavačky.

Markétka dostává drahý dárek, se kterým si najednou připadá krásná. Krásné červené lodičky v ní probudí ctižádostivost a sebevědomí. Markétka během své árie svléká všechny nepotřebné vrstvy, zůstává jen v šatech a lodičkách. Takto oblečená zůstává skoro až do konce. Lodičky fungují jako stále přítomná vzpomínka na Fausta.



Poslední Markétčin převlek proběhne mezi scénou v kostele a scénou v blázinci. Markéta je tou dobou v rukou odborné pomoci, přichází o svou identitu. Nacházíme jí rozcuchanou oblečenou do nemocničního andělíčka. Bosky ve světlém jednoduchém oděvu je najednou nejnevinnější a nejkřehčí za celou dobu.



Siebelův kostým je paralelou k Markétčině prvnímu kostýmu. Siebel je také velmi slušné a tiché dítě. Oba mají na nohou plátěné tenisky. Rovněž Markétčiny bílé ponožky a Sieblova bílá košile mají stejnou úlohu. Jejich povahové rozdíly jsou v kostýmu reflektovány barevně. Siebel má na sobě bílou košili, svetr a kalhoty tlumených barev. Kostým zajišťuje, že zpěvačka s touto rolí bude působit jako chlapec. V kontextu sborových kostýmů na slavnost je Siebel nenápadný. Mezi sboristy v jejich civilním oděvu barevně zapadá, ale jako jediný jedná s Markétkou soucitně. Siebel je konzistentní postava. Jeho kostým se na rozdíl od sboristů v průběhu příběhu nemění, vytváří s nimi vztah, který tvoří jeho charakter.



Mefistofeles a krásky Valpuržiny noci reprezentují jiný svět, který ale úzce souvisí se světem hlavním, zvláště s hříšným sborem ze slavnosti. Jejich kostýmy jsou vrcholem luxusu a dekadence. V obou případech používám vzor hadí kůže a odkazují tím na zvířecí vzory z druhého dějství. Stírám tím hranici mezi dvěma světy. Nemáme jasno v tom, kdo je účastníkem které slavnosti. Na Valpuržině noci mají všichni sboristé na sobě dlouhé černé pláště s velkou kapucí a obličejovou masku. Burleskní tanečnice představující dávno mrtvé královny, zmiňuje se zde Kleopatra a řecká Helena, se od sebe nijak výrazně neliší. Na jejich vznešený původ odkazují velké koruny z černého peří. Koruny tanečnicím zakrývají oči, stejně jako masky sboristům. Jejich jednotlivé identity nejsou podstatné, jde hlavně o jejich těla.

A konečně Mefistofeles ve žlutočerné vestě a pantoflích na nízkém podpatku se vzorem žlutočerné hadí kůže je tím nejodvážnějším a nejdivočejším kostým celého opery. Působí nebezpečněji a agresivněji než vojáci. Jeho vesta má vojenská prvky. Přes sebe má černé kožené popruhy a pouzdro na lovecký nůž, který plní svou úlohu při vraždě Valentina. Do sboru na pouti zapadá právě odvážností svého oděvu, to nabízí úvahu, kolik Mefistofelů na slavnosti vlastně je. Zároveň patří i k Faustovi jejich společnou hlubší zasvěceností do principů fungování světa a za svými černými brýlemi působí tajemně. Mefistofeles vypadá tak, jak sám chce, nemá důvod se nikomu podřizovat a rozhodně se nebojí prozrazení svého původu.



Scénografie

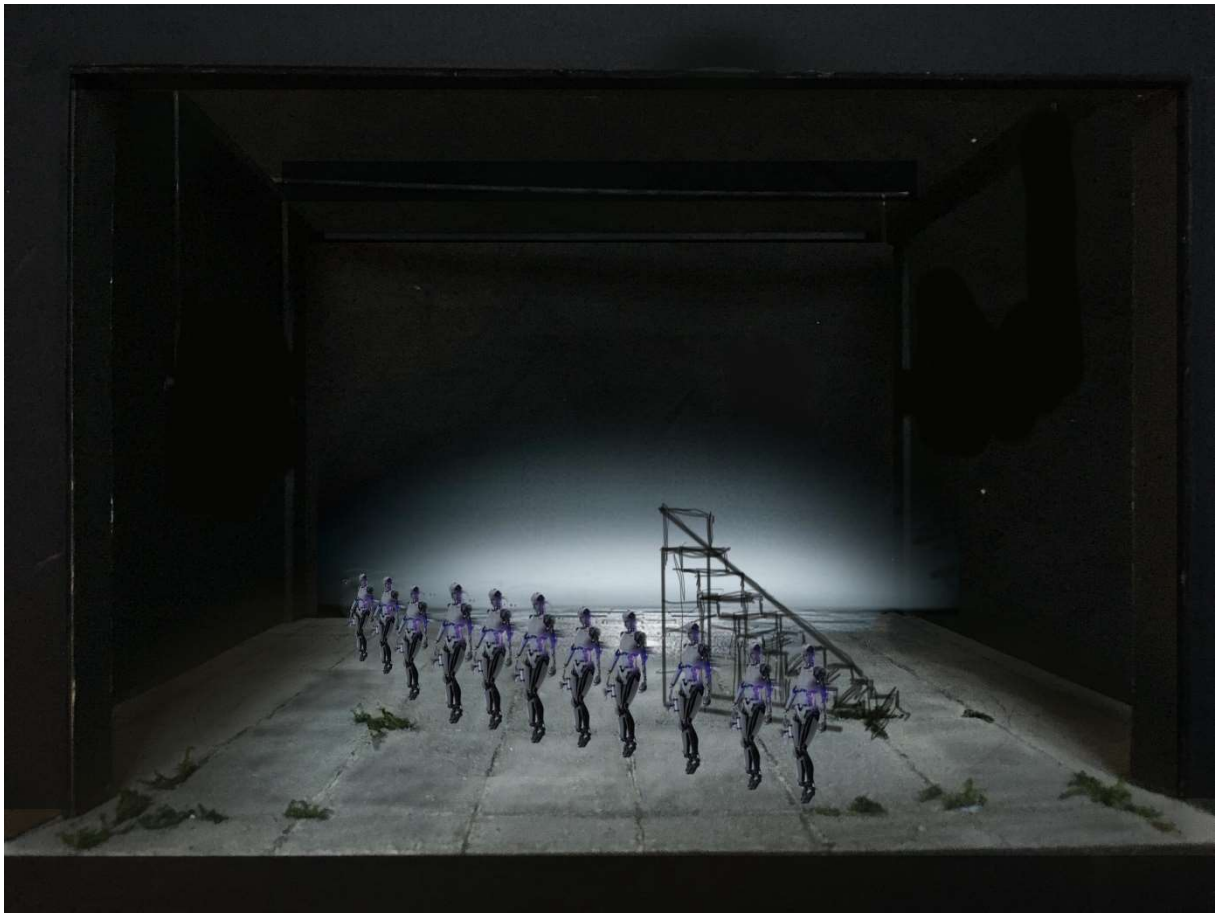
Po zvážení několika možností, jsem zvolila řešení pomocí sledu několika obrazů, vytvořených ze závěsných a pozemních dekorací. Obrazy mezi sebou vytváří vztahy, poukazují na kontrasty a paralely v příběhu. Základ, který je přítomný na scéně po celou dobu opery, tvoří podlaha z betonových bloků prorůstající rostlinami. Světelná atmosféra je ponurá a studená. Mlha na jevišti vytváří iluzi smogového oparu ve městě. Betonová plocha s prorůstajícími trsy rostlin je podkladem pro každé z následujících prostředí a definuje atmosféru celé opery.

Jakmile se zvedne opona, nacházíme se v tajné podzemní laboratoři. Prostředí laboratoře je zjednodušené jen na to nejdůležitější, což jsou humanoidní roboti. Touto volbou narážím na již zmiňované etické otázky zneužití technologického pokroku. Faust zde možná pracuje na neporazitelných vojácích nebo na umělých lidských schránkách, které mohou nahradit ty biologické.

S masou robotích těl se dá zacházet tak, aby nám ji později připomněly sbory, zejména pak sbory vojáků. Vznikne zde souvislost mezi živými sboristy a roboty, která akcentuje téma duše a její absence.

Každopádně těla působí znepokojivě. Laboratoř je opuštěná, světla poblikávají. Prostor je osvětlen studeným světlem, které vytváří dojem sterilního prostředí, a opticky tlačí strop níže. Na scéně jsou také kovové schody (pužité dále ve třetím dějství), po kterých se prochází Faust a shlíží dolů na své pracoviště. Krásná melodická hudba prvního dějství zavřená do betonové laboratoře se stroji s lidskou tváří vyznívá velmi naléhavě.

Tady vidíme základy, na kterých stojí svět Faustova příběhu. Nepříjemné prostředí přímo vysvětluje Faustovy pocity, o kterých zpívá. Později se objevuje Mefistofeles, který prostor výrazně ožíví svým vzhledem a nabídkou.



Druhé dějství vytváří radikální kontrast k mrtvému technologickému podsvětí. Vojáci a pestře odění sboristé se vyhrnou na scénu mezi pouťové labutě vznášející se nad jejich hlavami. Pozadí tvoří silueta pouťových atrakcí měnící barvy pomocí zabudovaného led osvětlení.

Zanedlouho se dozvídáme, že jde o veselou oslavu odchodu vojáků na smrt, do války, jejíž smysl nikoho příliš nezajímá. Chaos na jevišti doplňují héliové balónky a stánek s cukrovou vatou. První přízemní lóže slouží jako pouťové střelnice.

Scéna mění výrazně svou atmosféru ve chvíli, kdy se Mefistovi povede pobouřit všechny přítomné svými triky. Vše se zpomaluje a mění se světelná nálada. Mefistovo slavné vyčarování vína proběhne pomocí pouťové labutě, která zafunguje jako velká loutka. Jedna labuť má pohyblivá křídla a krk. Mefisto se pod ni postaví s napřaženou rukou se sklenicí na víno, labuť ožije, roztáhne křídla a svěsí hlavu. Změní se na chrlič červené tekutiny, která vyteče na Mefista.



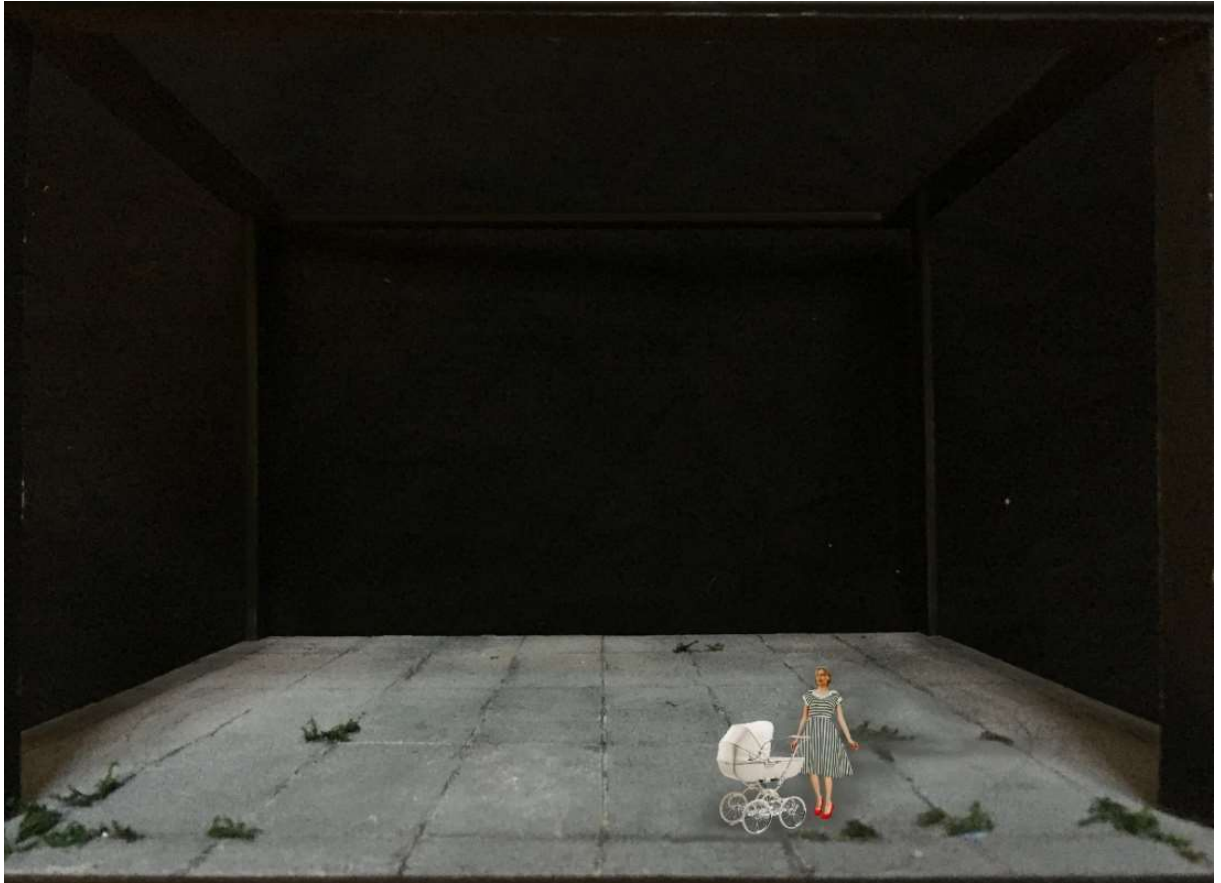
Třetí dějství se odehrává ve čtvrti, kde bydlí chudá Markétka. Z podlahy jeviště vyjede řada tří jevištních stolů pojednaných betonovou strukturou a pouličními grafiti, představující řadu domů. Na střechu domů vede zvenku kovové schodiště. Siebel trhá plevel mezi betonovými bloky, aby vytvořil dárek pro Markétku, ale rostliny mu vadnou pod rukama kvůli Mefistově kletbě.

Několik kopretin nebo chrp opravdu mechanicky uvadá před zraky diváků díky mechanismu povolení gumičky uvnitř květiny, která drží květinu vzpřímenou. Zpěvačka tento jev ovládá například sešlápnutím připraveného propojeného místa před květinou.

Markétka pak dostává své dary v podobě kytice a elegantních lodiček. Faust a Mefistofeles pozorují její reakce ze střechy domu. Po svedení Markétky následuje přestávka.

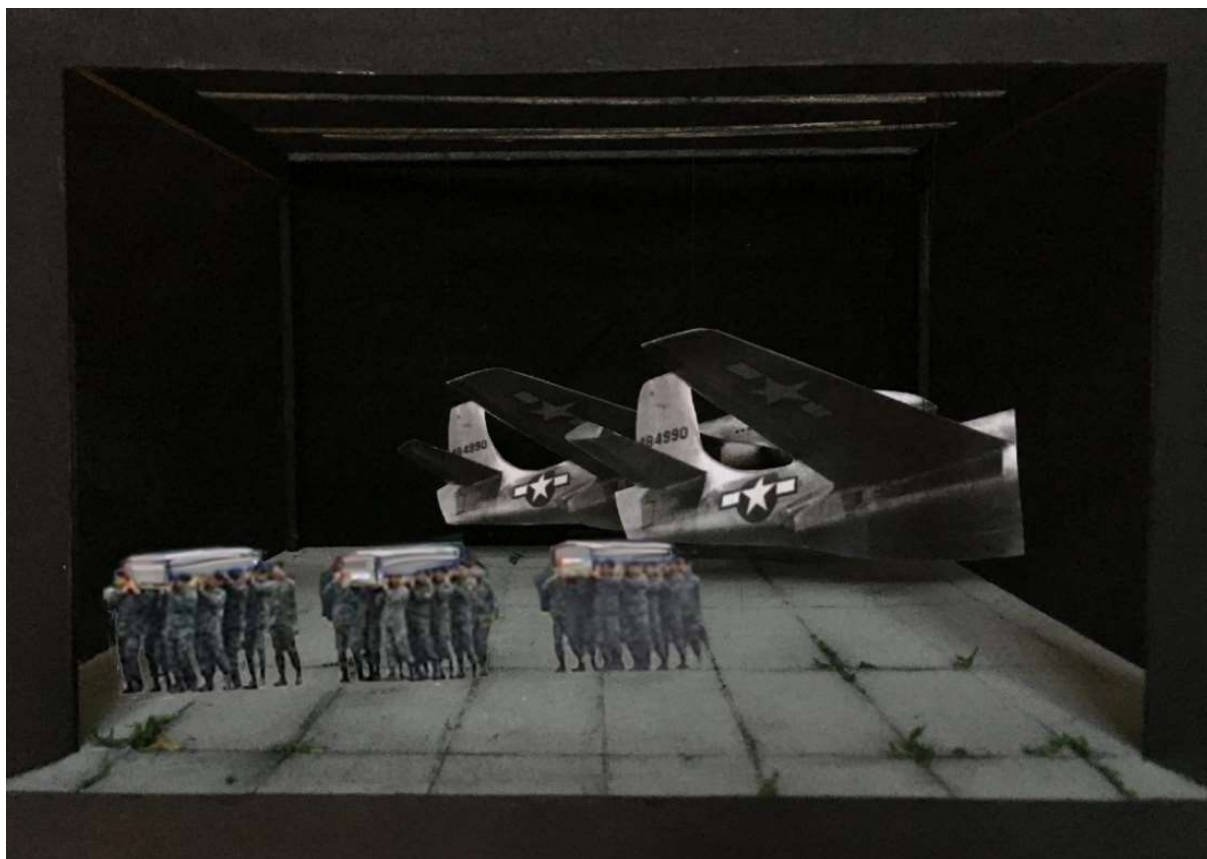


Ve čtvrtém dějství, po přestávce, je jeviště úplně prázdné a Markétka se prochází s kočárkem.

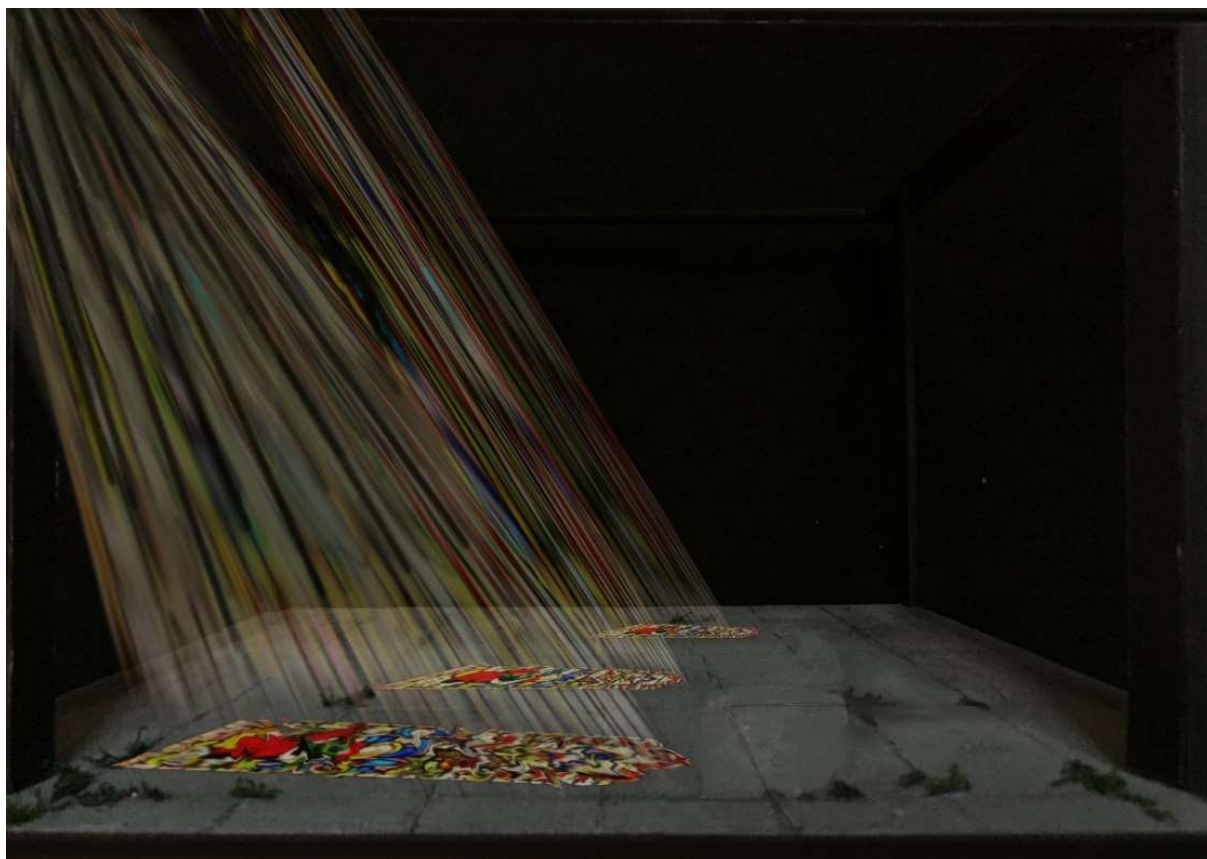


Náhle se z provaziště spouští dvě vojenská přepravní letadla, tedy jejich plošné znázornění. Zprava mezi letadly nastupují vojáci nesoucí zinkové rakve. Průvod vojáků zprava doleva se chvíli bude zdát nekonečný. K tomu hraje veselá vojenská pochodová hudba odkazující k druhému dějství. To vytváří velmi silný paradox.

S vojáky se vrací také Valentin, který je zabit Faustem pomocí Mefistofelova loveckého nože. Bratr proklíná Markétku a ta se podle Siebelovy rady uchýlí hledat klid do kostela.



Scéna se opět vyprázdní a uklidní. Na zemi se objeví světelné kresby kostelních vitráží. Technicky jde o projekci, jejíž paprsky jsou zviditelněny pomocí jevištní mlhy. Markéta se prochází mezi světelnými paprsky v jinak potměnělém prostředí interiéru kostela. Markéta panikaří, ale prostor má působit klidně a velkolepě. Mefisto zde vnáší opačný prvek a Markétu utvrzuje v jejích obavách. Mefistův kostým ladí s vitrážemi kostela mnohem lépe než Markétčin, proto je Mefisto v prostoru méně nápadný než ona. Mefistofeles a kostel se stavají jednotou, ve které Markétka bloudí. Divák má před očima další paradoxní obraz opery spojující neslučitelné.



Poté se přesouváme na Valpuržinu noc, ta se odehrává na vrcholku hory. Hudba je neklidná a prostor se také stále proměňuje. Vrcholek je vytvořen pomocí jevištních stolů, které vyjíždí do různých výšek. Tanečnice či akrobatky představující krásné královny jsou ve středu pozornosti a používají zavěšené hrazdy z provaziště a houpou se na nich přes celé jeviště. Faust má vidinu Markétky, která se objevuje bledá v nemocničním oblečku mezi monotónně oděnými sboristy.



Faust se za Markétkou vrací a nachází ji v chladném, studeně osvětleném prostoru, který známe z prvního dějství. Je zde pouze nemocniční postel, což nám napovídá, že je v nějaké léčebně. Dozvídáme se o vraždě dítěte. Atmosféra je vyhrocená a hudba je velmi naléhavá. Mefisto se snaží záchranou akci urychlit a Faust pod jeho nátlakem bere odporující Markétku do náručí. V momentě největšího nátlaku se hudba promění v jemnou jednoduchou melodii sdělující Markétčino vykoupení.

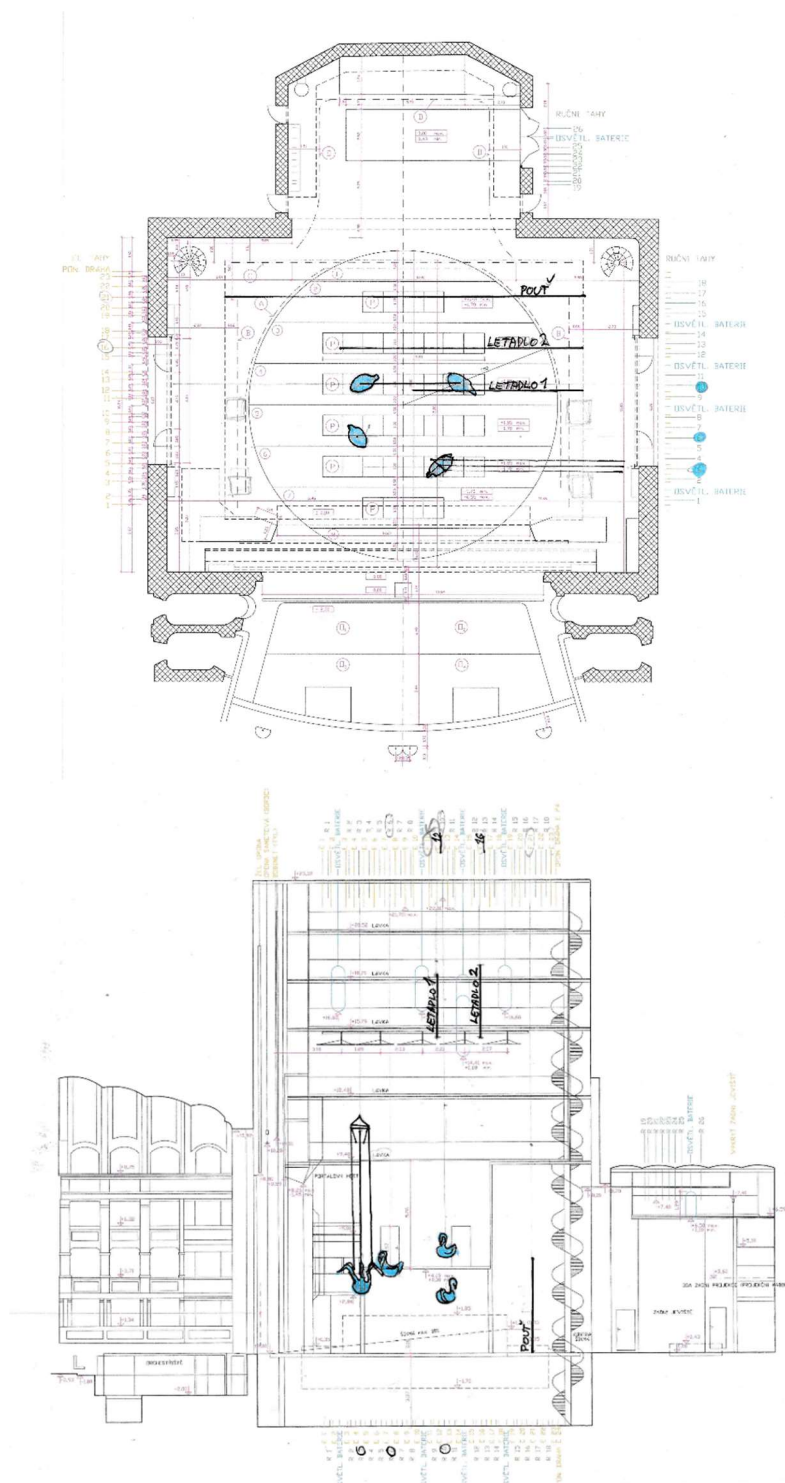
Markéta pomalu vyklouzne z Faustova sevření a zůstane bezvládně viset těsně nad zemí za lano, které má připnuté u pasu k postroji pod nemocničním oděvem. Vlasy se jí rousají po zemi. Posledním obrazem opery je mrtvé tělo mladé dívky houpající se bezvládně betonovým prostorem a dva muži prchající před vlastním svědomím.



Umístění mého návrhu do prostoru Státní opery

Řešení, které zde předkládám, počítá s plně funkčními jevištními stoly a točnou Státní opery. Kromě výrazného pojednání podlahy a jednoduchých pojízdných objektů používám několik závěsných kulis. Na tazích visí 4 labutě, svítící pouťová kulisa a dvě plošné kulisy letadel. O přestávce je nutné labutě z tahů sundat a jednu labuť připravit pro scénu Valpuržiny noci.

Zde na půdorysu a řezu jeviště zachycuji obsazení tahů během druhého dějství.



Závěr

Během práce na titulu Faust a Markétka jsem zjistila, že operní žánr má specifické požadavky na vizuální stránku díla. Z technického hlediska musí výtvarník počítat s velkými sbory zpěváků pohybujícími se na jevišti, také musí mít na paměti akustické parametry scénografie tak, aby hudebníkům neznemožnil jejich výkon.

Práce na výtvarné stránce opery je diametrálně rozdílná od scénografie činoherního divadla. Základním kamenem opery je hudba a ne text. Na rozdíl od škrťů v textu a svobody v interpretaci činoherního díla je v opeře atmosféra do jisté míry daná hudbou. Scénografické principy a motivy fungující v činohře nefungují v opeře a naopak. Opera vyžaduje většinou scénograficky mohutnější gesta než činohra už jen kvůli obvykle většímu počtu účinkujících na jevišti, kteří se sami stávají významným prvkem scénografie. Operní aranžmá bývá mnohem statictější než činoherní, což ovlivňuje práci kostýmního výtvarníka.

Libreto je stručnější než dramatický text, proto patří hlavní linka v opeře hudbě, ale také výtvarné složce. Rozdíl mezi koncertem a operou tvoří z velké části právě scénografie.

Operní scénografie vyžaduje citlivost k hudbě, má opeře dát konkrétní tělo pracující s hudbou ku prospěchu interpretace příběhu.

Seznam literatury

BARBIER, Jules, GOUNOD, Charles, CARRÉ, Michel a BÖHM, Hanuš. Faust a Markétka: velká opera v pěti jednáních. V Praze: Fr. A. Urbánek

BROŽ, Vladimír. Současné stejnokroje Armády České republiky. Liberec, 2017. Bakalářská práce. Technická univerzita v Liberci, fakulta textilní. Vedoucí práce: Ing. Hana Štočková.

BULGAKOV, Michail Afanas'jevič. Mistr a Markétka. V tomto překladu vyd. 4. Přeložil Libor DVOŘÁK. Praha: Odeon, 2013. Knihovna klasiků (Odeon). ISBN 978-80-207-1490-9.

ČAPEK, Filip. Kazatel: zneklidňující kniha pro neklidnou dobu. Praha: Centrum biblických studií AV ČR a UK v Praze ve spolupráci s Českou biblickou společností, 2016. Český ekumenický komentář ke Starému zákonu. ISBN 978-80-87287-91-0.

ČERNÝ, Arnošt Julius. Stručné dějiny hudby: přehledně seřazený popis dějinného vývoje hudebního umění : vhodná příručka pro školu i dům. 3., přeprac. a dopl. vyd. Kutná Hora: Česká hudba, 1928.

WUNSCH, Hugon Václav, Encyklopedie humoru a vtipu. V Praze: Jos. R. Vilímek, 1889 sv. Svazek III. H-I s. 266

GOETHE, Johann Wolfgang von. Faust. Vydání v Akademii třetí, opravené. Přeložil Otokar FISCHER. Praha: Academia, 2019. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-2883-9.

GOLDSTEIN, Clifford. Kniha Jób. Praha: Církev adventistů sedmého dne, 2016. Průvodce studiem Bible. ISBN 978-80-88026-09-9.

KRAUS, Arnošt Vilém a VRCHLICKÝ, Jaroslav. Johannes Doktor Faust: stará loutková hra o pěti jednáních. V Praze: Máj, 1904

LANDORMY, Paul. Dějiny hudby. Praha: Otto, 1918. s. 258.

MANN, Thomas. Doktor Faustus: život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, který vypráví jeho přítel. Přeložil Hanuš KARLACH. Praha: Academia, 2015. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-2436-7.

MAREŠOVÁ, Petra. Faustovský mýtus u Jana Švankmajera na divadle a ve filmu. Praha, 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Just, CSc

MARLOWE, Christopher. Doktor Faustus. Přeložil Vladimír PRAŽÁK. Praha: Dilia, 1969.

PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVATÍK, ed. Umění a čas: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-113-7.

ZÍBRT, Čeněk. Historií o životu doktora Jana Fausta, znamenitého čaroděje, též zápisích ďábelských i čářích a hrozné smrti jeho. Praha: J. Otto, [1927].