

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

WOZZECK

Petr Vaněk

Vedoucí práce: MgA. Jan Dušek, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Karel Glogr

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Stage Design

BACHELOR THESIS

WOZZECK

Petr Vaněk

Thesis advisor: MgA. Jan Dušek, Ph.D.

Examiner: doc. MgA. Karel Glogr

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Praha, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

Wozzeck

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

Praha, dne

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

V této bakalářské práci se zabývám vlastním vizuálním zpracováním opery *Wozzeck* (1926), kterou napsal rakouský skladatel Alban Berg na základě fragmentů hry *Woyzeck* (1836-1837) od německého spisovatele a vědce Georga Büchnera.

V první části rozebírám inscenaci *Wozzeck* z roku 1959 od režiséra Františka Pujmana v Národním divadle se zaměřením na výpravu, kterou dělal František Tröster. Tato část zahrnuje reakce kritiky a popis výtvarného řešení inscenace.

V druhé části této práce se zabývám vlastním zpracováním *Wozzecka* (s přihlédnutím k anglickému překladu libreta). Neomezuji se zde pouze na scénografickou/kostýmovou práci, ale popisuji také průběh práce na fiktivní inscenaci od pojmenování řešených problémů a ukázání jejich řešení v jiných inscenacích k finální podobě scénografie i kostýmů.

Pro lepší ilustraci metod použitých Františkem Trösterem v první části i v mém vlastním řešení v části druhé je celá práce doplněna fotografickou a obrazovou přílohou.

Abstract

In this bachelor thesis I talk about my visual interpretation of the opera *Wozzeck* (1926) written by the Austrian composer Alban Berg, based on the fragments of the play *Woyzeck* (1836 - 1837) written by poet and biologist Georg Büchner.

In the first part, I'm exploring the production of *Wozzeck* by the Czech director Ferdinand Pujman that premiered in 1959, with a special interest in the stage design by František Tröster. This part of the thesis includes an analysis and description of the visual part of the production.

In the second half of this thesis, I'm talking about my own visual interpretation of *Wozzeck* (working from the English version of the libretto). The scale of the work is not only focused on the stage and costume design aspect of the production, but I'm also laying out the basic challenges I was facing in working on this production as well as presenting other productions of the same opera and showing their solutions to the same problems. I will be ending with the description of my final results of stage and costume design.

For better understanding of the methods used by František Tröster in the first part and my own solutions in the second part, the whole work is accompanied by photographic and other visual attachments.

Seznam příloh

- 1.- Alban Berg (wikipediacommons)
- 2.- Doktor - Emil Poller (archiv ND)
- 3.- Vojcek s Marií (archiv ND)
- 4.- Doktor - Karel Berman (archiv ND)
- 5.- Půdorys (archiv ND)
- 6.- Vojcek s Marií (archiv ND)
- 7.- Vojcek s Hauptmannem (archiv ND)
- 8.- Vojcek s Doktorem (archiv ND)
- 9.- Marie (archiv ND)
- 10.- Vojcek s Doktorem (operraramblings)
- 11.- Scéna (AlfredEaker)
- 12.- Vojcek s Andreem (NationaleOperaandBallet)
- 13.- Povrch - beton (DepositPhotos)
- 14.- Povrch - kachličky (VideoBlocks)
- 15.- Vojcek s Hauptmannem (vlastní tvorba)
- 16.- Vojcek před scénou večírku (vlastní tvorba)
- 17.- Vojcek odchází (vlastní tvorba)
- 18.- Vojcek (vlastní tvorba)
- 19.- Marie s Tamburovou uniformou (vlastní tvorba)
- 20.- Margaret (vlastní tvorba)
- 21.- Hauptmann (vlastní tvorba)
- 22.- Tambur (vlastní tvorba)
- 23.-27.- Rozpočet Wozzecka 1959 (Archiv ND)

Poděkování

MgA. Janovi Duškovi, Ph.D.

Doc. PhDr. Vlastě Koubské

Ing. Stanislavovi Hrdličkovi

MgA. Daně Zábrodské-Hávové

Mgr. Jakubovi Vaňkovi

MA Richardovi L. Kramárovi

Obsah

Prohlášení	3
Upozornění	4
Evidenční list	5
Abstrakt	7
Abstract	8
Seznam příloh	9
Poděkování	10
Obsah	11
1. První část	13
1.1. Kontext, stručná historie a charakteristika hry	13
1.1.1. Historie	13
1.1.2. Atonální hudba	13
1.1.3. Základní informace o hře	14
1.2. Alban Berg	17
1.3. Uvedení Wozzecka v Národním Divadle	19
1.3.1. První uvedení v ND	19
1.3.2. Druhé uvedení Wozzecka v ND	20
1.4. Výtvarné zpracování Wozzecka Františkem Trösterem	21
1.4.1. Kostýmy	21
1.4.2. Scéna	21
1.4.3. Interiéry	22
Mariin pokoj	22
Hauptmannova kancelář	23
Doktorova ordinace	23
2. Druhá část	25
2.1. Vojcek a Wozzeck	25
2.1.1. Fragmentárnost literární předlohy	25
2.1.2. Velikost hudby a komornost předlohy	25
2.1.3. Scéna s koněm	26

2.2. Řešení problému marnost	28
2.2.1. Hudba	28
2.2.2. Řešení marnosti v jiných inscenacích	29
rež. Adolf Dresen, výp. Herbert Kapplmüller – Vienna State Opera (1987)	29
rež. i výp. Dmitri Tcherniakov – Moscow	30
rež. Krzysztof Warlikowski, výp. Małgorzata Szczęśniak – Dutch National Opera	31
2.2.3. Moje interpretace marnosti	32
2.3. Scénografie	33
2.3.1. Barevná paleta	33
2.3.2. Materiály	33
2.3.3. Tvary a scénické prvky	34
2.3.4. Finální podoba scény	35
2.3.5. Atmosférický popis děje na scéně	36
Akt I.	36
Akt II.	37
Akt III.	37
2.4. Kostýmy	40
2.4.1. Spodina	41
Vojcek	41
Blázen	41
Andrej	42
Marie	42
Margaret	43
2.4.2. Vojáci	43
2.4.3. Elita	44
Hauptmann	44
Doktor	44
Tambur	45
3. Závěr	46
Zdroje	47

1. První část

1.1. Kontext, stručná historie a charakteristika hry

1.1.1. Historie

Rukopisné fragmenty divadelní hry *Woyzeck* zanechal po své smrti německý spisovatel, vědec a dramatik Karl Georg Büchner roku 1837 (Büchner 2006, s. 10).

Hra byla po editorských úpravách Emila Franzose poprvé vydána roku 1879 pod jménem *Wozzeck*.¹

Wozzeck byl poprvé uveden roku 1913 v Rezidenčním divadle v Mnichově. Na jedné z repríz byl mezi diváky přítomen mladý německý skladatel Alban Berg, který se prý nechal slyšet: „Na takové dílo musí někdo napsat muziku.“ (Ross 2001, s. 71)

Alban Berg nedlouho na to dobrovolně vstupuje do německé armády, prvotně veden nadšením pro šíření německého ducha, které ho po střetu s realitou války brzy přejde mimo jiné i díky šikaně ze strany jeho nadřízených.

Během války skicuje do svého zápisníku počátky opery *Wozzeck*. Po konci války vydává nejprve roku 1924 tři kusy ze svého nového díla, roku 1925 se potom koná premiéra. Obojí je dobře přijato.

V Národní divadle v Praze se *Wozzeck* hrál do dnešního dne celkem třikrát. V roce 1926 v režii Františka Pujmana s výpravou Vlastislava Hoffmana, v roce 1959 opět v režii Františka Pujmana s výpravou Františka Tröster a v roce 2001 v režii Davida Radoka s výpravou Lars-Åke Thessmana (ND [2019]).

1.1.2. Atonální hudba

Zrozena z turbulentních nálad přelomu 19. a 20. století, atonální hudba představuje hudební převrat, který doprovázel současně se dějící revoluce (vědecké, politické i sociální).²

Atonální hudbu je možno definovat jako hudbu vymykající se ze systému durových a mollových tónin, tedy tónin do té doby (doby Arnolda Schoenberga, Antona Weberna a Albana Berga) považovaných za správné a uchu lahodící. Atonální hudba pracuje se všemi dvanácti tóny chromatiky, nikoli pouze s osmi, které obsahují běžné stupnice. Tak bylo rozšířeno pole hudebních možností, objevila se možnost pracovat s nečekanými a nelibozvučnými tónovými variacemi. (Ross 2011, s. 48, 62-64)

¹ Kvůli stáří a drobnopisu Büchnerova díla je chyba v názvu jen jednou z chyb a sporných míst v celém dramatu. Rozdíl *Wozzeck/Vojcek* se uchytil jako rozdíl v pojmenování činoherní a operní hry.

² Rozebrání těchto nálad a myšlenek, které motivovaly skladatele k novým objevům, by zabralo několik prací tohoto rozsahu, proto je zde nebudu popisovat, pro zájemce ale mohu doporučit knihu Alexe Rosse *Zbývá jen hluk* ze které jsem v této části práce vycházel.

1.1.3. Základní informace o hře

Wozzeck je opera o třech aktech a patnácti scénách (pět scén na každý akt). Objevuje se v ní jedenáct postav (z toho jedna dětská postava Vojckova syna) a tři davy (Berg 2003, s. 2).

Během práce na této inscenaci jsem pracoval s anglickým překladem libreta od Richarda Stokese (Berg 2003) a záznamy z produkcí v originální němčině. Pro pojmenování postav v této práci budu pracovat s originálními názvy s výjimkou označení postavy Vojcka, které je v českém prostředí zažité více než *Wozzeck*/*Woyzeck*.

Postavy:

Vojcek	(voják	vykořisťovaný	svým	okolím)		
Marie	(jeho	družka	a	matka	jeho	dítěte)
Dítě	(Vojcka	a	Marie)			
Tambur (Drum major),	Kapitán (Herr Hauptmann),	Doktor (Herr Doktor,	Vojckovi			
trýznitelé,		armádní				nadřízení)
André	(voják,	Vojckův				souputník)
Margaret		(Mariina				sousedka)
První	tovaryš,	Druhý				tovaryš
Blázen						

Davy:

Vojáci
Dívky
Děti

Protože při popisu inscenace často zmiňuji události, které se dějí za určitých písní, příkládám zde pro jednoduchou orientaci jejich jmenný seznam.

Akt
Scéna 1

I

Langsam, Wozzeck, langsam!

Scéna 2

Du, der Platz ist verflucht!

Scéna 3

Tschin Bum, Tschin, Bum!

Hörst Bub?

Scéna 4

Was erleb' ich Wozzeck?

Scéna 5

Geh einmal vor Dich hin!

Akt

II

Scéna 1

Was die Steine glänzen?

Scéna 2

Wohin so eilig, gehertester, Herr Sargnagel?

Scéna 3

Guten tag, Franz

Scéna 4

Ich hab' ein Hemdlein an

Scéna 5

Oh, oh, Andres! Ich kann nicht schlafen

Akt

III

Scéna 1

Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden

Scéna 2

Dort links geht's in die Stadt

Scéna 3

Tanzt Alle!

Scéna 4

Das Messer? Wo ist das Messer?

Scéna 5

Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!

1.2. Alban Berg

1. A. Berg

Narozen 9. února 1885 ve Vídni, ač se za života „stylizoval do role zchátralého baroneta pokleslého v sociálních poměrech“ (Ross 2011, s. 69), mladý Alban Berg vyrůstal v měšťanské rodině. Jeho otec Conrad Berg vlastnil exportní firmu a později prodával a opravoval svaté předměty, než zemřel a zanechal rodinu v finančních těžkostech. Albanův bratr Hermann byl odeslán pracovat pro otcova bývalého obchodního partnera, distributora hraček George Borgfelda (tam zbohatl na popularizaci plyšového medvídka). Budoucího skladatele nakonec matka (díky finanční podpoře tety) poslala studovat k úspěšnému skladateli Arnoldu Schoenbergovi. Alban Berg začal skládat hudbu už v raném věku 15 let, tato záliba byla ale doplňována divokou povahou a rodinná služka brzy porodila jeho nemanželské dítě, po dalším milostném vztahu se pokusil o sebevraždu.



V době svých studií pod Arnoldem Schoenbergem měl Alban Berg na starosti různé aspekty mistrova života, mimo jiné: balení a nakládání zavazadel, dohlížení na bankovní účty a dělání korektury a sestavování rejstříku v knize *Nauka o harmonii* od Arnolda Schoenberga. V záplavě těchto zodpovědností skládal Alban Berg různé kusy muziky, které byly ale mistrem odbívány.

Alban Berg bude později spolu se svým učitelem a Antonem Webernem, jeho druhým prominentním žákem tvořit Druhou vídeňskou školu (za První vídeňskou školou se označuje Joseph Haydn, Johannes Mozart a Ludwig van Beethoven).

Alban Berg, stejně jako většina jiných moderních skladatelů a postav soudobé kultury navštívil se svým učitelem premiéru Straussovy *Salome* v drážďanském divadle Semperoper v roce 1905. Tuto inscenaci za svůj život navštívil dohromady šestkrát.

Úspěch Straussovy *Salome* byl okamžitý, skandální pro vyobrazení téma (*Salome* inspirována stejnojmennou hrou od Oscara Wilda vyobrazuje sexuální city k hlavě Jana Křtitele, zatímco Herod je vyobrazen jako slabý král, neschopný odolávat půvabům své nevlastní dcery (Ross 2011, s. 20)) i hudební přelomovost. „Hudba se opakovaně nachází na hranici oblasti, které se později bude říkat atonalita, vzájemně si vzdálené akordy, které se zde jen letmo setkají, do sebe budou narážet v dlouhotrvajících třenicích.“ Pro Albana Berga byl toto jeden z důležitých inspiračních zdrojů pro hudbu. (Ross 2011, s. 29, 70)

Alban Berg dokončuje v den zahájení první světové války poslední větu *Pochod ze Tří kusů pro orchestr*. Svému učiteli píše: „Je škoda být pouhým divákem těchto monumentálních událostí.“ Stejně jako Arnold Schoenberg a Anton

Webern se dobrovolně přihlásil k službě v německé armádě. Ze slov Arnolda Schoenberga je jejich postoj patrný: „Teď přišel čas zúčtování! Teď uvrhneme ty průměrné kšeftaře s kýčem do otroctví a naučíme je uctívat německého ducha a modlit se k německému bohu.“ Toto počáteční nadšení (Arnold Schoenberg ho nazýval „válečnou psychózou“) ale nikomu z nich nevydrželo do konce války. Arnold Schoenberg byl přiřazen k armádnímu sboru, krátkozraký Anton Webern k záložním plukům a Alban Berg fyzicky zkolaboval při výcviku, načež byl hospitalizován a po zotavení přidělen ke kancelářské činnosti v týlu, kde byl jeho byrokracií vyplněný život znepríjemňován ze strany nadřízených. Hlavu a zápisník mu začínají plnit nápady na dílo, které by ukázalo válku ve světle opačném glorifikačním tendencím německých novin, *Wozzeck*.

Alban Berg poprvé viděl inscenaci hry *Woyzeck* od G. Büchnera v květnu roku 1914, nedlouho před svým nástupem do armády. Do úst se mu po shlédnutí vkládá věta: „Toto někdo musí předělat na operu.“ (Ross 2011, s. 72)

Alban Berg se později pod vlivem svých zkušeností z války ztotožňoval s hlavní postavou Vojcka, jak poněkud expresivně píše své ženě v roce 1918: „V postavě Vojcka je kus mého já, protože i já jsem strávil dobu války závislý na lidech, které nenávidím, byl jsem v řetězech, nemocný, zajatý, rezignovaný a skutečně ponížený.“ Pro inspiraci vedlejších postav (jmenovitě Doktora, Kapitána a Tambora) mu nejspíš posloužili nadřízení z jeho krátké vojenské kariéry. Zdá se přirozené, že se v opeře objevuje také nářážka na jeho učitele, jednak citace jeho *Pěti kusů pro orchestr* a také v notové osnově zakódovaný posun tónů z A do Es (iniciály Arnolda Schoenberga) při Doktorově příchodu, kterému Vojcek odpovídá v tónech B A (iniciály Albana Berga). Spekuluje se také o tom, že ve scéně roztržky mezi Vojckem a jeho ženou Marií je nářážka na manželskou krizi Arnolda Schoenberga roku 1908, na kterou sám reagoval *První komorní symfonií*, kde jsou použity stejné hudební nástroje, které později Alban Berg využije pro tuto scénu.

Alban Berg převzal libreto pro svou operu z originálního Georga Büchnerova textu sám (bez libretisty) a zkrátil ho.³ Jeho učitel s volbou tématu nesouhlasil, považoval je za nevhodné, v počátečních fázích projektu mu tak dokonce musel lhát, že pracuje na důležitém projektu: životopisu Arnolda Schoenberga. (Ross 2011, s. 74)

Alban Berg dopsal operu roku 1922 a poprvé byla uvedena v roce 1925. V roce 1924 z ní byly uvedeny tři ukázky. Tyto veřejné koncerty i samotná premiéra hry, která se konala v Berlínské státní opeře 14. 12. 1925 a kterou dirigoval Erich Kleiber, znamenaly jeho první veřejný úspěch. Toto představení tůrovalo po německých a rakouských divadlech až do roku 1933, kdy bylo staženo nacisty jako „zvrhlé umění“. Stejnou nálepkou byl označen i František Tröster, který musel během války tvořit a uvádět pod jiným jménem.

Druhé uvedení proběhlo v Praze už roku 1926 v režii Františka Pujmana.

³ Postup práce, který se v post-Wagnerovském hudebním světě očekával od mladého skladatele (Ross 2011, s. 27).

1.3. Uvedení *Wozzecka* v Národním Divadle

1.3.1. První uvedení v ND



2. Doktor - Emil Poller (1926)

Premiéra představení se konala roku 1926 v Národním divadle. Představení hudebně nastudoval Otakar Ostrčil v režii Ferdinanda Pujmana s Vlastislavem Hoffmanem jako výtvarníkem (ND [2019]). Dočkalo se bouřlivých reakcí kvůli domnělé poplatnosti ruskému režimu⁴ a pod tlakem veřejnosti bylo po třech uvedeních odvoláno.

Koncepci v prvním nastudování Ferdinanda Pujmana byla kritikou vytýkána přílišná uhlazenost a stylizovanost⁵. Například postavy Kapitána a Doktora, kteří šikanují Vojcka jsou zde redukovány na dobrácké postavičky, které Vojckovu ponižování spíše trpně přihlížejí, než že by se v něm aktivně angažovali (Vojtěch 1959).

⁴ Recenze, kde se toto obvinění objevilo, bohužel nebyla v době psaní práce dostupná a není zde proto možné uvést její bibliografické údaje.

⁵ „Hejtman (A. Votava) a Doktor (K. Berman) se tu proměnili z mrazivých cynických karikatur v jakési dobrácké figurky. Jejich cynismus, sprostota i zvrácenost zmizela. [...]“ (Ivan Vojtěch, ze dne 8.6. 1959, Literární noviny, Praha)

Naopak je kritikou chváleno hudební nastudování a práce dirigenta Jaroslava Krombholce stejně jako pěvecké výkony herců. Také Alban Berg gratuloval orchestru za výjimečné technické provedení své opery (Brožová [rok nezjištěn])⁶.

1.3.2. Druhé uvedení *Wozzecka* v ND

3. *Vojcek s Marií* (1959)

Tato část se bude zabývat druhým představením, které bylo uvedeno dne 28. 5. 1959 a které opět režíroval Ferdinand Pujman, s hlavním zaměřením na výtvarnou stránku navrženou Františkem Trösterem.

Výprava Františka Tröstera byla kritikou obecně přijímána dobře.⁷⁸ Scénografie byla nejčastěji popisovaná jako vizuálně působivá, abstrahovaná a zjednodušená skutečnost.

Zvláště je oceňována schopnost scény rychle a působivě měnit různé obrazy (Ps 1959).⁹

Rozpočet výpravy představení *Wozzeck* v roce 1956 byl dohromady 62 950 Kčs (z toho 25 730 Kčs na scénografii a 36 148 Kčs na kostýmy a 972 na paruky a um. vousy), honorář výtvarníka činil 8 200 Kč. (viz. fotografie 23.-27.)



⁶ „ Po pražské premiéře r. 1926 poslal A. Berg gratulaci orchestru Národního divadla. Dnes by učinil totéž. Hudební výkon souboru je pod taktovkou J. Krombholce prostě excelentní [...]“ (Jarmila Brožová)

⁷ „Hned první optický dojem scény F. Tröstera navodí pocit života vyšinutého. Městské domy se zdají na člověka padat, a přitom jsou neskutečné jako ve snu.“ (19.6. 1959 bor, Lidová demokracie, Praha)

⁸ „Ze starých spolupracovníků Ostrčilových se podílí na novém nastudování režisér Pujman, Vlastislava Hofmana nahradil František Tröster. Nahradil jej velmi šťastně, neboť chmurná, černošedá scéna, vytvářená projekcí na průsvitnou plochu závěsů a nejnutší rekvizitou, umožňuje dokonalé soustředění na hereckou akci, která je tu důležitější než kdekoliv jinde.“ (Ps, ze dne 31.5.1959, Svobodné slovo, Praha)

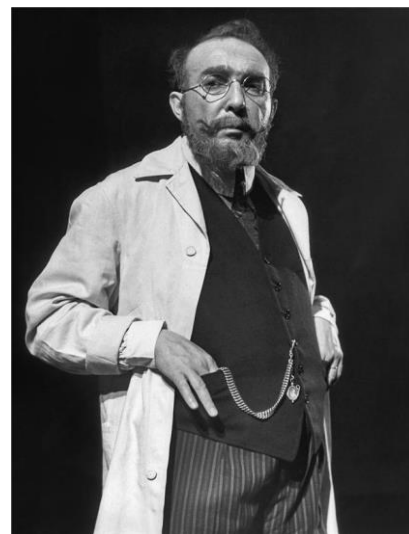
⁹ „[...] Fr. Tröster mu připravil působivou našedlou scénu, jež při bohatém využití projekce citlivě vyjadřuje náladu a prostředí rychle se střídajících obrazů.“ (Z. Candra, ze dne 30.5. 1959)

1.4. Výtvarné zpracování *Wozzecka* Františkem Trösterem

1.4.1. Kostýmy

4. Doktor - Karel Berman (1959)

Kostýmy této inscenace si nezasloužily žádnou velkou pozornost kritiky a ani zde jim nebude věnováno příliš mnoho prostoru. V samotné hře slouží hlavně jako ilustrační a kotvící prvek, který sděluje divákovi základní charakteristické prvky (armáda/civilisté, nadřízení/podřízený, Doktor/pacient) a uvádí ho do atmosféry hry. Postavy se zde nevymykají běžné figuře vojáka, Doktora nebo důstojníka, jakoby záměrně ztvárňovaly charaktery ze skutečného života, nedeformované divadelní stylizací.



Barevné téma kostýmů je podobně jako u scény šedé a nedivoké, v souladu s tísnivou náladou, kterou vyjadřuje libreto i hudba celé opery.

Snad jediným výraznějším prvkem takové stylizace jsou umělé vousy, které dotvářejí postavy Doktora a Hauptmanna, nijak je přitom však nevytrhávají z jinak zkratkovitého pojetí kostýmů.

Armádní kostýmy, do kterých jsou oblečeny postavy z vojenského prostředí (zahrnuje většinu postav s výjimkou Marie, Margaret, Doktora, týkářů a dětí) vycházejí z uniforem první světové války zbavených určujících symbolů.

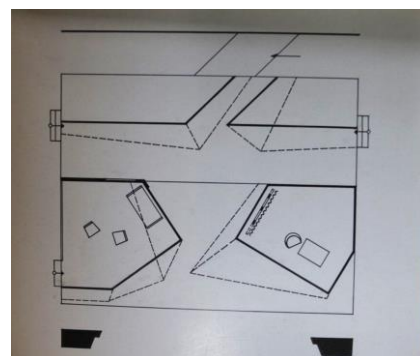
Samozřejmě zde nechci kostýmní práci nijak hanit, ani ji označovat za nedostatečnou, byla zjevně pečlivě zvolena jako doplněk expresivní scénografie, které svým realismem poskytla pevné nohy ke stání.

Kostýmy Marie, Margarity a dívek u vojenské oslavy jsou svými halenkami a širokými sukněmi inspirované moravským folklorem. Postrádají ale jeho zdobnost a přehnanou veselost.

1.4.2. Scéna

5. Půdorys scény (1959)

Scéně dominují čtyři průsvitné stěny, rozdělené na zadní a přední pár, viz. půdorys výše. Dvě přední v sobě ukrývají interiéry, levý Mariinu ložnici (vlevo z pohledu diváka), pravý Hauptmannovu kancelář a Doktorovu ordinaci. Pod nimi stojí šikmá jevištní podlaha a celou scénu uzavírá bílá stěna.



Oba naproti sobě stojící objekty jsou dramaticky zakloněné. Obsahují vybavení pro jednotlivá prostředí: židle, stůl, postel (viz fotky 6-8) stejně jako těžké závěsy¹⁰.

Scénu za nimi uzavírá zadní pár stěn, na kterých se projekcí ustanovuje prostředí a hloubka jeviště. Mezi dvěma předními a zadními stěnami je volná plocha sloužící jako veřejný prostor, náměstí a les.

Na scéně se objevuje také lavička pro ilustraci venkovních prostředí (kupříkladu při druhém setkání Marie a Tambura (*Geh einmal vor Dich hin!*) a přistižení Vojcka venku Hauptmannem a Doktorem (*Wohin so eilig, gehertester, Herr Sargnagel?*)).

Proměny scén se odehrávají za pomoci světla a projekce. Prosvětlením plastu stěn se odhalují pokoje uvnitř, zatímco projekce města/lesa je mění v neprůhledné objekty. Na jevišti jsou promítány malované obrazy města nebo expresivního lesa (viz. fotky 9, 3.), v původních návrzích zhotovené uhly a křídami. Na zadní prospekt je promítán obraz z vlastního projektoru. Celek tak přes relativně jednoduchou stavbu tvořil velmi působivý celek s vysoce efektivními proměnami, zapůjčenými světelnou povahou scénografie. (Hilmera, 1989, s. 150.-151.)

1.4.3. Interiéry

Mariin pokoj

6. Vojcek s Marií (1959)

Mariin pokoj je situován v levém předním objektu a zabírá zhruba dvě pětiny šíře jeviště (viz foto 5.).

Samotný pokoj je řešený pouze několika kusy dekorací (dvě židle, stůl a postel, vše v jednoduchém, téměř ořezaném dřevěném provedení).

Za povšimnutí také stojí zadní vnitřní stěna Mariina pokoje, která je pojednána projekcí velkého okna.

Vybavení tohoto interiéru, jako interiér celý, se během představení nemění, je využíváno pouze pro vyobrazení Mariina pokoje.



¹⁰ U pravého (Mariiného) domu jsou závěsy použity k otevření/uzavření kontaktu s věcmi mimo tylové stěny pokojů.

Hauptmannova kancelář

7. *Vojcek s Hauptmanem* (1959)

Používaná v úvodní scéně, Hauptmannova kancelář je zařízena v objektu předním pravém, kde se střídá ve využití prostoru s Doktorovou ordinací.

Stejně jako v případě interiéru Mariina pokoje je Hauptmannova kancelář ve většině scén skryta a objevuje se za pomoci prosvětlování projektované plochy.

Prostředí je zařízeno velmi skromně (nízký stolek, na který Vojcek pokládá holící náčiní, a křeslo, ve kterém sedí holený Hauptmann). Roh s holeným je pojednán těžkým závěsem, který vizuálně zatěžuje celé prostředí.

Pozadí je odsvíceno do temné tmy.



Doktorova ordinace

8. *Vojcek s Doktorem* (1959)

Doktorově ordinaci dominuje zadní stěna z bílého plastiku¹¹, na které jsou namalované kachličky. Přinášejí klinické prostředí pracovny stejně jako nepříjemnou atmosféru vlastní hudebnímu výstupu Doktora. Kromě toho využívá stejného



¹¹ viz. Rozpočet Wozzeck 1959, fotografie 23.-27.

nábytku jako Hauptmannova kancelář (nízký stůl a křeslo).

9. *Marie* (1959)



2. Druhá část

2.1. *Vojcek* a *Wozzeck*

Alban Berg, jak bylo řečeno již na začátku této práce, vycházel při tvorbě opery *Wozzeck* ze stejnojmenného dramatického fragmentu od Georga Büchnera. V této části se pokusím zmapovat hlavní rozdíly mezi těmito dvěma podobami zkoumané divadelní hry na rovině textu i v inscenační rovině.

Budu se zabývat posuny zpracování od původního textu, které považuji za nejzásadnější a projevují se v obsahu a organizaci libreta, hudebním zpracování a pojetí jednotlivých postav. V porovnání inscenačních praktik a možností vážících se k oběma podobám divadelní hry, bude vycházet z konvencí činoherního inscenování a operního inscenování (činoherní konvence aplikuji na text Georga Büchnera a operní na adaptaci Albana Berga) a z vlastních koncepcí pro činoherní a operní provedení příslušného kusu.

Pro snazší orientaci budu využívat zavedená pojmenování v českém prostředí, tedy *Wozzeck* (pro operní kus od A. Berga) a *Vojcek* (pro dramatický fragment od Georga Büchnera, vycházím z překladu Ludvíka Kundery (Büchner 1987)).

2.1.1. Fragmentárnost literární předlohy

První rozdíl v interpretačně divadelní práci je diktován rozdílnou povahou obou dramatických textů. Zatímco *Wozzeck* Albana Berga je psaný jako ucelený dramatický text, celistvé libreto s jasně uspořádanou strukturou a lineárním dějem, *Vojcek* Georga Büchnera je hra nedokončená. Byly z ní nalezeny jen scény, nejen nečíslované, navíc ale také špatně čitelné (Kundera 1987, s. 30–32. K edicím *Vojcka* srov. poznámku in Büchner 1987, s. 211–212.)

Různá provedení činoherního *Vojcka* se od sebe tedy liší nejen uchopením látky a scénickou stylizací, ale i vlastní úpravou textu (pořadím scén a tím pádem i jejich návazností a samotným příběhem). Inscenačnímu týmu se tak nabývá více možností úpravy výchozího textu. Tato volnost se ale může pochopitelně ukázat jako dvojsečná.

Libreto opery *Wozzeck* v sobě již výše zmíněné úpravy nese, tedy výběr pořadí scén a přepis textu, zde již navázaný na hudbu.

2.1.2. Velikost hudby a komornost předlohy

Tato část je obecnějšího charakteru, je ji možno aplikovat i na širší inscenační rozdíly, mezi uváděním operních a činoherních děl.

U atonální hudební složky opery Albana Berga je na první poslech jasné, že má jít o velkolepě působící dílo. Hudba se zdvíhá do obrovských výšin, jen aby spadla do větších hloubek, než z jakých vystoupila. Už samotný orchestr, s jehož

zapojením se u klasického uvedení operního kusu počítá, nastoluje svou muzikální přítomností pocit pompy a ohromení.

Samotnou předlohu Georga Büchnera lze oproti tomu hrát i komorně. Vybízí k tomu koneckonců téma soustavného ponižování a postupného propadu hlavní postavy do šílenství, jak je tomu také například v inscenaci Woyzeck (rež. Miroslav Bambušek, Studio Hrdinů, 2019).

Operní *Wozzeck* je navíc autorem "svázanější" nejen uceleným dramatickým textem libreta. Lze říci, že předepsaná hudba má na vyznění inscenace a stejný, možná dokonce i větší vliv než samotné libreto, a to hned dvojím způsobem. Zaprvé jde o nálady a tempo jednotlivých scén, když například Doktor a Hauptman potkají na procházce Vojcka a líčí mu poměr Marie s Tamburem, hudba se zde táhne jako med podávaný na ostří nože, mířící na chřtán. Inscenovat tuto scénu jako komickou scénku s taháním králíků by bez výrazných zásahů do původní partitury šlo jen obtížně. Při činoherní interpretaci původní fragmentární verze má inscenátor ruce volnější.

Zadruhé jde také o délku jednotlivých částí díla. U obou verzí je samozřejmě možno scény uspíšit či zpomalit, situace zpomalování mluvy dvou herců je ale výrazně odlišná, než dvou herců podporovaných orchestrem.

Vše výše zmíněné je v posledku podřízeno režijnímu záměru, veškeré změny ale staví inscenační tým před nutnost vymezit oproti původnímu textu a vyvažovat změny v momentech dramatikem zamýšlených na jednu či druhou stranu pro nastolení a udržení nového celku. Tento problém je výrazně menší u textu fragmentárního a neuceleného.

Na závěr z hlediska praktického: přidávání a ubírání replik, potažmo větší přezkušování v pozdější fázi harmonogramu příprav inscenace je mnohem složitější a nákladnější (jak na čas, tak i na peníze) v operní verzi, čistě kvůli množství zapojených lidí a počtu částí inscenace.

2.1.3. Scéna s koněm

"Vyvolávač (Předváděje drezírovaného koně) No, jen ukáže svůj talent! Pochlub se svým zvířecím rozumem! Zahanbi lidskou společnost!" (Kundera 1987, s. 174)

Důležitý posun opery Albana Berga od původního dramatu jsem sám vnímal ani ne tak v tom, co opera přinesla oproti původnímu textu nového, ale v tom, co z něho vynechala, a sice *scénu s koněm* (u Kundery řazena jako scény 3. - 5.).

Scéna s koněm se odehrává ve stanu s kuriozitami a podivnostmi. Jejímž centrem je astronomický kůň – atrakce, jejíž přitažlivou auru vytváří postava vyvolávače tím, že označuje veškeré pohyby a zvířecí činnosti koně za takřka magické odpovědi na své otázky. O koni se zároveň tvrdí, že má lidský intelekt, ale je zároveň podřízený zvířecím instinktům, čímž se nabízí zajímavá paralela s postavou Vojcka.

Scéna s koněm podle mého názoru přinášela do dramatu příležitost pro Tambura (spolu se seržantem, postavou, která není zahrnuta v operní verzi)

poznat a pojmenovat svůj zájem o Marii, ten je zde vyjádřen jejich komentáři o Mariiných ženských kvalitách, pojmenovaná jako "hotová líheň pro kyrysnický regimenty a pro chov plukovních tamburů". Zároveň ukazuje bytost potenciálně příbuznou Vojckovi v jeho podřadném společenském postavení. Koně chápat jako paralelu k hlavní postavě v tom, že obě bytosti se stávají zhmotněním představy svých nadřízených, jejichž moci podléhají. Kuriozita vykazující jisté známky inteligence a lidství, která ale ve výsledku není ničím více, než zvířetem.

Je zároveň důležité zmínit, že scéna s koněm funguje v tandemu s taktéž v opeře vynechanou scénou 7, kde Doktor ukazuje Vojcka studentům a prezentuje ho (a skrze něj výsledky svých „experimentů“) velmi podobným způsobem, jako vyvolávač prezentoval a „prodával“ koně. Po přečtení obou scén se paralela mezi Vojckem a koněm zdá velmi jasná.

Zatímco některé úkolyna sebe v libretu opery *Wozzeck* do jisté míry přebírají scény jiné, např. pojmenování Tamburova zájmu o Marii zabírá píseň *Geh einmal vor Dich hin!* a skupinové nadšení můžeme vidět ve *Ich hab' ein Hemdlein an*, tak koně a jeho metaforické účinky musíme bohužel v operní verzi oplakat. Jeden z důvodů pro vynechání scény s koněm mohla být obava o zbytečnou náročnost ilustrování koně na divadle, což je něco, co obvykle odhalí a občas i určí míru stylizovanosti inscenace (viz. rozdíl mezi muzikálem *War horse* (Nick Stafford, 2007)¹² a živým koněm na jevišti).

¹² Muzikál slavný nejen pro své loutky dvou koní, vyrobených ze dřeva a kovu, které během představení obsluhuje až 18 loutkovodičů.

2.2. Řešení problému *marnost*

Problém, který mě provázel skrze řešení celé hry je možno koncentrovat do několika otázek: Co je Vojckova *marnost*? Jak se dá vnějškově vyjádřit Vojckova vnitřní *marnost*? A neméně důležité: co je *marnost* v rámci tohoto představení?

Slovem *marnost* je zde míněn pocit tísnivého zoufalství, existenciální méněcennosti a následek sociálního útlaku, který provází diváka skrze celou inscenaci vnímanou subjektivním pohledem hlavního hrdiny. *Marnost* jsem zvolil jako primární inscenační klíč, jako nejdůležitější část koncepce inscenace.

V této kapitole nejprve načrtnu své pocity z muziky (ze kterých prvotně vyvstala otázka *marnosti*), poté krátce uvedu zobrazení *marnosti* na příkladech jiných uvedení Vojcka a nakonec popíšu své řešení.

2.2.1. Hudba

Atonální hudba Albana Berga v této opeře skřípe a řeže. Jednotlivé tóny bojují o převahu nad posluchačovým uchem. Skrze nelibost vyvolávající tóny někdy vytryskne čirá melodie, např. u Mariiny ukolébavky (*Hörst Bub?*), nebo dětského finále (*Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!*) na samém konci hry. Tento náhlý přechod ale působí spíše zneklidňujícím dojmem, jako sladký nektar mouchožravé květiny, jako „něco jiného“. Hlasy postav přecházejí z řeči do polořeči, polozpěvu až do plného zpěvu, jsou velmi vysoko i velmi nízko (Elder 2013, 0:29 – 1:10).

Muzika má v posluchači vyvolávat pocity znepokojení. Tento záměr není realizován slovy, ale projevuje se přímo v hudebním výrazu. Stejně jako Doktor neskrývá své akademické ambice, Tambur svou touhu ovládnout Marii, ani hudba neskrývá hrůzu, kterou vnímáme skrze oči Vojcka. Nejblíže se dotýkáme zástěrek a lží na samém začátku (*Langsam, Wozzeck, langsam!*), kde Hauptmann naoko skrývá svoje pohrdání Vojckem, a při krátkém pokusu Marie zamlčet svou zápletku s Tamburem, o které Vojcek v té chvíli už ví.

Wozzeck není detektivní román, tento příběh začíná ponížením Vojcka a končí ponižováním jeho syna. Drama v hudebním zpracování hry připomíná pastové plochy barev od Williama Turnera, charaktery postav zase figurální kresby Egona Schielle.

2.2.2. Řešení *marnosti* v jiných inscenacích

V této části uvedu několik světových uvedení *Wozzecka* vybraných pro ukázání rozdílných pojetí *marnosti* pod taktovkou různých inscenačních týmů.

rež. Adolf Dresen, výp. Herbert Kapplmüller
– Vienna State Opera (1987)

10. *Vojcek s Doktorem* (1987)

Uvedeno roku 1987, toto představení představuje vrchol realismu, alespoň v rámci mého výzkumu.¹³

Scéna je tvořena z plochých kulis malovaných na plátně, pro scénu v přírodě je přidáno dvou řad rákosů, pro Hauptmannovu scénu dřevěný nábytek a k Doktorovi cudná záclonka pro vyšetření a močení. Zkráceně se dá říci, že každá scéna má svou předepsanou výtvarnou podobu. Veškeré přestavby se dějí za zataženou oponou. Kostýmy spadají do módy německého menšího města poloviny 20. století bez výraznějšího názoru nebo výraznější práce se symboly než jsou Doktorovi brýle.

Marnost v této inscenaci je ponechána v hudbě, podpořená v několika scénách (vražda Marie (*Dort links geht's in die Stadt*) a finále (*Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!*)) promítaným obrazem malované přírody, ne nepodobnou obrazům promítaným v inscenaci Františka Tröster. Krom tohoto prvku ale nelze scény označit za podobné. Práce s realitou i přechody scén je zde naprosto odlišná od představení F. Pujmana z roku 1959. Ve srovnání těchto dvou inscenací je potřeba ještě zmínit kostýmy, které se dají považovat za velmi podobné ve své přímé inspiraci dobovým oděvem. Podobně ale jako je tomu u scénografie jsou kostýmy vídeňského představení „realisticky“ rozmanitější a ušmudlanější, zatímco pražské uvedení vykazuje větší selektivní a abstrahující práci s výchozím materiálem.



¹³ Cítím, že než krátce představím produkci, je na místě uvést, že toto provedení ve mně vyvolalo nejméně pocitů nadšení ze všech inscenací na tomto seznamu.

rež. i výp. Dmitri Tcherniakov –
Moscow
11. Scéna (2010)



Uvedeno roku 2010. Tým této inscenace nakládal s výchozím materiálem volněji než kterýkoliv jiný na tomto seznamu. Usazeno v realistickém prostředí moderního města. Vojcek s Marií zde nepředstavují spodinu společnosti ponižovanou vyšší vrstvou, ale znuděné příslušníky střední třídy zoufale hledající cokoli, co by navrátilo jejich dnům záchránu vzrušení a pocit skutečného života.

Úvodní scéna holení Hauptmanna (*Langsam, Wozzeck, langsam!*) je přestavěna do téměř sexuální fantazie zahrnující slovní ponižování i převleky (Hauptmannova armádní uniforma je tedy pouze převlekem). Stejně tak vražda Marie (*Dort links geht's in die Stadt*) je vyobrazena téměř jako zoufalý pokus o ozvláštnění sexuálního života. Tato scéna (ani zbytek hry) ovšem není dokonale zbavena büchnerovského šílenství. Vojcek nečekaně bodne do spodního prádla svlečenou a páskou oslepenou Marii, zatímco s ní dále hovoří. Ve finální scéně (*Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!*) přichází do pokoje se zavražděnou Marií její dítě, které si mrtvé matky nevšímá a usedá k videohře.

Scéna se skládá z dvanácti pokojů postavených na sebe ve třech řadách po čtyřech krabicích. Pokoje jsou stroze zařízené, jen jedním kusem nábytku (gauče/stoly/televize), vybaveny vlastním zdrojem světla (zadní či boční okno, případně lampy) a vlastní teplotou (barevným odstínem světla). Okolní pokoje (tj. pokoje mimo hlavní děj scén) jsou rovněž obývány lidmi. Spodní čtyři pokoje jsou během hry proměnitelné na jeden velký sportovní bar, zoufale bez chuti a charakteru. Kostýmy jsou stejně jako vybavení pokojů lazené do strohé a barevně tlumené současnosti.

Marnost je v této inscenaci umocněna umístěním do současného života, doslova do středu běžného lidského-městského života. Zvýrazněním prvků sexuálních tabu/úchylek, které jsou čitelné (ale rozhodně ne dominantní) v

samotné opěře je také podpořena dekadentní/zvrácená strana hudby.¹⁴

rež. Krzysztof Warlikowski, výp. Małgorzata Szczęśniak – Dutch National Opera
12. *Vojcek s Andreem* (2017)

Uvedena v roce 2017, tato inscenace vychází ve své interpretaci z původních pramenů, kterými se při psaní původní hry inspiroval Büchner, tedy z případu Johanna Christiana Woyzcka, parukáře, který se stal vojákem a zabil svou ženu. Děj opery začíná v kadeřnictví. Andrej s Vojckem namísto předepsaného řezání prutů (*Andres! This place is accursed!*) stříhají paruky na pannách. Během finální scény (*Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!*) Vojckovo dítě přeskakuje mezi anatomickým modelem lidského těla a akváriem, ve kterém je uschován nůž.

Vojenské prostředí je zde naprosto opuštěno, ve scéně i v kostýmech. Herci jsou namísto toho přesazeni do sak a obleků, Hauptmann dostává dokonce i tupé (nasazené na hlavu po oholení hlavy pod ním). Zoufalost Marie je zde zvýrazněná jejím převlekem na večer s Tamburem. Ve světě lesklých obleků a elegantních pohybů zbytku postav vyšší společnosti je Marie oblečena do upnutých kožených minišatů, které na místo sex-appealu působí dojmem zoufalého pokusu o uniknutí z nešťastné životní situace skrze svedení Tambura. Oproti těmto (dle mého názoru) chytrým doplňkům jinak čistě a stroze popisných kostýmům smutně kontrastuje kostým blázna, který ve své přepíchanosti působí jako ideální dekorace do obchodu s převleky na halloween (což vnímám jako přehmat, chybu).

Scéna je prostorná, po většinu času zaplněná jen plochými stěnami po bočních a zadní straně jeviště, s velkým množstvím otevřeného prostoru uprostřed. Zadní stěna se ve finální scéně (*Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!*) mění ve skluzavku, na jejímž vrcholu je pochozí plocha.

Marnost je zde zdůrazněna prázdnotou prostoru, kontrastem sak a obleků (a celkového luxusu) s výborně vybranými kostýmními doplňky.



¹⁴ Nejviditelněji v písni (*A hunter from the Rhine*), která zpívá na jedné straně o šťastném životě lovce a na straně druhé o dceři z lidu, která flirtuje s muži ve svém okolí: „Oh, happy is the hunter's life Upon the grassy heath! ...O daughter, dearest daughter, What were you thinking of, As you flirted with the coachman, And with stable boys made love?“ Berg 2003, s. 92, 108).

2.2.3. Moje interpretace *marnosti*

Jak by měl reagovat divadelní prostor na tak charakteristickou hudbu? Jak by ji měl umožnit na sobě stavět, aniž by ji dopředu vysvětlil? Jak takový prostor zobrazit bez uchylování se k realismu, který by u opery tak velké monumentality pravděpodobně jen působil zklamání nebo pocit zakopávání zlatých zubů pod dávno udusanou hlínu historismu? Jak propojit krutou realitu situace okolím ničeného Vojcka bez ztráty vidinami vedeného šílenství, které vyskakuje skrze Vojckovy oči, aniž by inscenace zapadla do neživého, technikou poháněného betlému, loutkového představení bez duše?

Vojcek je tradičně zobrazovaný v uniformovaném, vojenském prostředí (to vychází z původního pojetí Vojcka-vojáka i postav Hauptamanna a Tambura daného textem Georga Buchnera), které je výrazně inspirované realitou. Toto samozřejmě funguje jako skvělý odskakový můstek k vyobrazování ponížení a útlaku.

Druhou možností bývá prostředí fantastické, divoké a rozhárané, většinou pod záminkou zobrazit Vojckův vnitřní (mentální) svět na půdu divadla.

Jak lze pochopit z úvodních otázek této kapitoly, klíčová je pro mě 1) otázka utrpení Vojcka a zobrazení tohoto utrpení v prostoru a 2) otázka poměru realističnosti a z Vojcka vyvěrající vidiny do jevištně vyobrazového prostředí.

Na základě vrstvení nefungujících variant, možností a polovičatých řešení jsem došel k následující formulaci.

Děj *Wozzecka* je divákovi sdělován (tj. hudbou i vnější stránkou inscenace) skrze oči Vojcka. Toto pojetí inscenaci umožňuje práci mimo vázání realistických kulis a umožňuje postupné ztělesňování absurdnosti, která se stupňuje úměrně s Vojckovou ztrátou lidskosti i rozumu. Na základě tohoto klíče v následující kapitole ve zkratce nastíním svoje řešení.

2.3. Scénografie

2.3.1. Barevná paleta

První věc, kterou jsem stanovil jako součást svého vizuálního slovníku, jsou barvy. Pod heslem, že scéna musí sloužit jako podpůrná plocha pro velmi specifickou a náročnou hudbu této opery, jsem se rozhodl pro tlumenou monochromnost scény i kostýmů. Barevná paleta byla redukována na několik stupňů vojenské šedi (kombinace studené šedé s malým množstvím zelené) kombinované s pár rudými prvky pro akcent a důraz.

2.3.2. Materiály

13. povrch - beton

14. povrch - kachličky

Výběr materiálů (povrchů) pro tuto byl dlouhý proces. Zkoumáním různých armádních prostředí, počínaje americkými základnami a konče rozpadajícími se budovami Terezína jsem se pokoušel dohledat vhodný materiál.

Počáteční koncepce zahrnovaly velké množství kovu, který má zajímavé vlastnosti pod různě obarveným světlem. Experimentoval jsem s kovy snýtovanými z mnoha kusů, pokrytými rzí i oloupanou omítkou. Zvláště poslední z výčtu vypadal velmi nadějně. V malém množství působil jako vhodné zrcadlo pro zobrazení společnosti, ve které se Vojcek pohybuje. Tento materiál se nakonec bohužel ukázal jako nevýhodný pro svojí (alespoň mnou pociťovanou) tendenci na sebe strhávat ve velkém množství pozornost. Po návratu k inspiračním prostorům jsem se rozhodl pro chladný, ale ve velkém množství působivý litý beton.

Poté, co kostýmy začaly získávat groteskní tvary, ukázalo se nutným vdechnout prostoru nádech děsu a hororu, aby hudba s postavami nepředstihli ve vizuální přitažlivosti své v tu chvíli nudnější prostředí. Po inspiraci příšernou minulostí Terezína, jsem se rozhodl pro světlé kachličky, zpatinované nánosem špíny.

Od této chvíle byl základní duch prostoru utvořen a pojmenován: Umývárna.



2.3.3. Tvary a scénické prvky

Děj *Wozzecka* se odehrává v uzavřeném prostoru, který je ovládaný všemi krom Vojcka (a do jisté míry také Marie). Tento prostor vnímaný z pohledu Vojcka v sobě převyšuje a uzavírá všechny lidi, kteří se v něm nacházejí. Vojcek v něm vykonává nejnižší práce, které celý prostor udržují pohromadě. Pokud Vojcek zemře nebo odejde, je potřeba, aby byl nahrazen.

Tvar prostoru, stejně jako jeho materiál, procházel mnoha změnami, mimo jiné kvůli snaze vytvořit jedno prostředí, které by umožňovalo odehrání opery bez neustálého stavění a boření dekorací, snaha vycházející z četby textu a definice prostoru jako prostoru, který uzavírá hlavní postavu.

Prvotní experimenty s tvary se točily okolo jednoduchých stěn vybavených zlomy a pohyby v různých poměrech a pod různými schody, všechny ale nakonec byly vyřazeny pro přílišnou jednoduchost vzhledem k výchozímu materiálu opery.

Po té, co bylo ustanoveno pojmenování Umývárna, se tvarování scény ubíralo cestou uzavřených prostorů do nadějnějšího tvaru chodby. Ten se ukázal zvláště vhodný pro prostor Národního Divadla, který po použití zadního jeviště nabízí velmi dlouhý průhled dozadu, který je vhodný pro dramatický obraz. Chodba se ukázala jako velmi nadějná cesta, zvláště pro finální scény s Vojckem. Pokusy o uchopení prostoru chodby se prvotně stále ubíraly cestou jednoduchých, ideálně jednoduchých tvarů.

V této fázi vývoje přišel do hry další důležitý prvek, most. Most se ve skicách ukázal jako velmi účinné řešení rozporu mezi neměnným prostorem a množstvím předepsaných prostředí. Navíc poskytoval jevišti různé výšky pro hereckou akci a tím pádem mnohem zajímavější rozvrstvení v prostoru. Původně zamýšlený pouze pro Doktorovo vyšetření, most nabral v průběhu práce význam jako prostor doslova vyzdvihující rozdíly mezi nízkou a vysokou vrstvou.

Dalším nepostradatelným prvkem se staly sprchy. Jejich objevení byly v prostoru pojmenovaném Umývárna pochopitelně jen otázkou času. Původně zamýšlené pro Doktora a ponižování Vojcka, našly svoje místo jako podpora Mariina pokání. Během této scény Marie cituje z bible pasáž o Máří Magdaleně, zatímco ze sebe smývá předešlou noc.

V tématu umývárny byl pro zmenšování viděného prostoru a zakrývání výhledu přidán koupelnový závěs. Inspirací pro něj byla scéna ze slavného filmu *Psycho*, kde posloužil v ikonické vražedné scéně ve sprše. Zde je použitý velmi podobně ve scéně Mariina zavraždění.

Posledním důležitým prvkem, který vedl k uzavření celého díla, byl kanál. Zrozený z potřeby odstranění vody (pro tento účel doplněný kanálkem před scénou) ze sprch (pro zabránění promočení orchestru) byl kanál umístěný do středu scény. Dalším krokem z ovládnutí vody bylo vytváření podlahy třemi šikmami, které se sbíhají na středu přední strany jeviště. Sklon šikmou je přebraný z podlah otevřených koupelen, kde je s úspěchem používán namísto zábran vody.

Po tom, co byly všechny výše zmíněné prvky postaveny na svá místa, bylo vytvoření zbytku scény jen otázkou propojení teček a následování již zmíněného klíče.

2.3.4. Finální podoba scény

Půdorys trojdílné podlahy je směrem od diváka výrazně zúžený pro podpoření dojmu stísněného prostoru uzavírajícího v sobě herce. Tato nakloněná podlaha s povrchem z táhlého betonu je na třech stranách uzavřena vysokými stěnami pokrytými kachličkami. Za zadní stěnou se skrývá kontrašikma, na dvou stranách také uzavřená stejnými stěnami, která po odhalení prodlužuje prostor do dlouhé chodby, která využívá prostor zadního jeviště.

Všechny tři stěny jsou dělené, dvě boční se otevírají horizontálně směrem nahoru, zadní stěna vertikálně směrem do stran (jako dveře výtahu). Za bočními stěnami se v místě rozdělení skrývá prostor pro stání sboru ve výšce mostu.

Samotný most je pojízdný a jsou na něm upevněné sprchy a koupelnové záclony.

2.3.5. Atmosférický popis děje na scéně

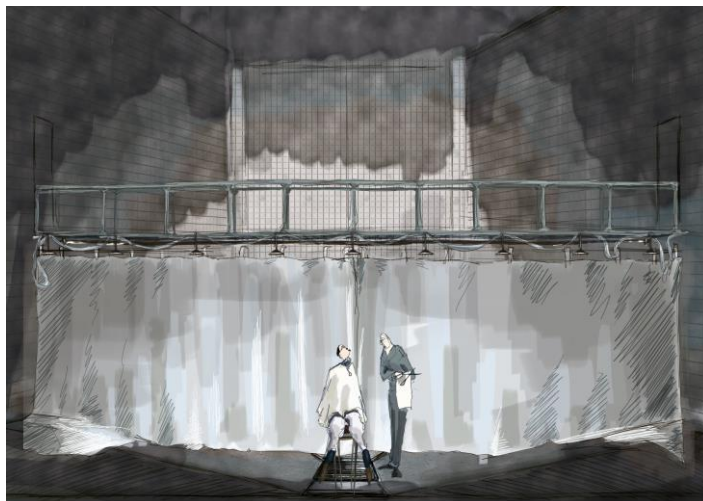
Mým záměrem v této kapitole není podat vyčerpávající popis každé herecké akce (tj., vzhledem k akademické povaze práce, každé hypotetické herecké akci), ale nastínit použití scénografie v této inscenaci.

Akt I.

15. *Vojcek s Hauptmannem*

(*Langsam, Wozzeck, langsam!*)

Hauptmann sedí na vysoké stoličce, díky které přesahuje Vojcka o hlavu, za ním je natažený závěs. Vojcek poskakuje kolem něho okolo a pokouší se dosáhnout na jeho zvýšenou hlavu, aby ho oholil ze svojí výškou znevýhodněné pozice. Hauptmann se směje jeho snaze a kritizuje jeho morální stav a nemanželské dítě. Vztah Vojcka a jeho okolí je nastaven.



(*Du, der Platz ist verflucht!!*)

Sledujeme další z prací Vojcka, nyní doprovázeného Andreem. Oba muži jsou vybaveni žlutými rukavicemi cítí kachličky. Vojcek vytahuje slepené vlasy z kanálu (odpad zpod scény) zatímco zpívá o tajemném pohybu a hluku kdesi hluboko pod nimi.

V této písni slyšíme kontrast mezi do života nadšeným Andreem, který zpívá o své touze stát se lovcem (téma později opakované při scéně večírku) a Vojckem, uhnaným a unaveným, který fantazíruje o hlavách a svobodných zednářích při čištění kanalizace.

Mariin pokoj, který se zjeví náhle do kachlíkovaného prostředí scény, sestává jen z postele a lampy, osamělé ve tmě a prázdnotě. Postel i lampa stojí na nakloněných plochách scény, působí tedy dojmem stromů nahnutých větrem, které mohou být každou chvílí sfouknuty.

(*Tschin Bum, Tschin, Bum!*)

Nafiřtený Tambur shlíží na Marii a dítě, zatímco oni sledují jeho vojáky v zářivých uniformách kteří se promenádují po mostě. Jejich sousedka Margaret si vyměňuje jedovaté komentáře s Marií. Dítě sleduje vojáky.

(*Was erleb' ich Wozzeck*)

Doktor vchází do tohoto dominantně šedého prostředí jako černý sup. Jako po lávce nad svou lékařskou halou, vymezenou plastovou plachtou, shlíží dolů na subjekt svého experimentu, Vojcka.

Akt II.

16. Vojcek před scénou večíрку

Poté, co Doktor s Tamburem prozradí Vojckovi Mariiny záletné úmysly a po následném střetnutí nemanželské dvojice se otevírá velká scéna večíрку.

(Ich hab' ein Hemdlein an)

Celá scéna je zakrytá závěsem. Za ním slyšíme pohyb, před ním je zády k nám (divákům) usazen Vojcek. Závěs se pomalu zvedá a



odhaluje tři řady stolů dělených na středu a obsazených sborem smíšeným z vojáků a pracovníků v kombinézách. Mezi nimi André, v jejich středu Marie a Tambur. Dvojice tančí, povzbuzována okolo sedícím sborem. Tanec se zostřuje a Tambur se svléká a svlečené věci zavěšuje na Marii. Vojcek nevěřícně sleduje jak je Marie obsouložena uprostřed síně.

Akt III.

Marie je odtáhnuta Tamburem a večírek pokračuje. Tovaryši zpívají a Vojcek stále sedí, neschopen pohybu. Z poklopu v podlaze, před prvními stoly, se pomalu souká Blázen. Vojcek se děsí vize své budoucnosti, které se dívá do očí rámovaných poklopem. Zpívají a Vojcek couvá, ztrácí se mu půda pod nohama. Vojcek utíká z večíрку, kterým je naprosto ignorován.

(Oh, oh, Andres! Ich kann nicht schlafen)

Když se s Marií potkáváme znovu, je zlomená a sama. Její postel je rozházená, její lampa stále svítí. Nad ní je spuštěný most a z něj visí sprchové hlavice. Marie cituje pasáže z bible o Máří Magdaleně, zatímco na ní shora padá voda.

(Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden)

Zatímco se snaží odplavit svůj dosavadní život, Vojcek přichází a zatahuje před ní závěs.

(Dort links geht's in die Stadt)

Za průsvitným platem vidíme pouze siluety. Následuje neceremoniální výstřik rudé krve na závěs. Marie umírá. Její krev se mísí s vodou a Vojcek ztrácí své poslední spojení s tímto světem.

Tělo Marie je odklizeny a stěny na stranách se horizontálně rozdělují. Vrchní část vyjíždí vzhůru a odhaluje sbor ze scény večíрку shlížící pod sebe jako do arény, která je nyní vyplněná krví. Mrtvá Marie je nahrazena svou sousedkou, Margaret. Dostrkána na scénu nesměle zpívá, muži na ni hledí shora. Ze strany vbíhá Vojcek vybavený lahví a dožaduje se tance s Margaret. Předešlá scéna mezi Tamburem a

Marií se opakuje, nyní ale zbavena svého lesklu a krásy. Margaret je tlačena do pozice Marie.

17. *Vojcek odchází*

(Das Messer? Wo ist das Messer?)

Křik obviňujícího davu zabráňuje novému znásilnění a rychle usvědčuje Vojcka z vraždy. Ten, uvězněný v uzavřeném prostoru, panikaří a ztrácí poslední zbytky zábran. Vykřikuje cosi o noži a jezeře. Celá scéna je osvětlena a postava utíkajícího Vojcka v ní působí jako hmyz uvězněný v pokoji.



Za ním se mezitím pomalu, téměř slavnostně otevírá stěna. Jako velké dveře od výtahu rozevírá se nyní diagonálně dělená stěna do obou stran a odhaluje neskutečně dlouhou chodbu. Do této doby uzavřený prostor, stísněný v monotóních kachličkách a podtržený betonem, se poprvé otevírá. Vojckovi dohnanému k vraždě, vyhnanému za své morální zásady a mimo společnost se nyní otevírá cesta pryč. Vojcek odchází dlouhou chodbou, jeho silueta vyřízla kontra světlem jako jediný tmavý bod na scéně. Vojcek umírá a Vojcek je osvobozen.

(Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!)

Zadní stěna/brána se pomalu zavírá a Vojcek se nám tak definitivně ztrácí
z dohledu.

Začíná finální scéna. Sbor dětí se vyřine na opět uzavřenou scénou. Děti oblečené do kombinéz spodiny táhnou za sebou dítě Marie, malého Vojcka, také převlečeného do kombinézy. Zpívají o mrtvé Marii a smějou se malému Vojckovi. Malý Vojcek zpívá o svém koni, poskakuje do rytmu, okolních dětí si ale nevšímá. Děti si jdou prohlédnout mrtvolu Marie a dítě-Vojcka nechají na scéně.

Padá opona, jakákoliv naděje nabitá z vysvobození Vojcka je smazána okamžitým ustanovením Vojcka nového. Svět Kapitánů, Tamburů a Doktorů se točí dál, dál láme záda Vojcků a Marií.

2.4. Kostýmy

Vojcek je obklopen společností do které nezapadá. Patří k nejspodnější vrstvě společnosti. Spolu se svým přítelem Andreem vykonává nejpodřadnější práce. On sám navíc snáší ponížení za účelem vydělání několika peněz navíc, které jsou mu házené vrchností zde zastoupenou Hauptmannem, který převyšuje Vojcka hodnotí, Doktorem, který Vojcka ponižuje z pozice intelektu a učenosti a také Tamburem, který se nad Vojcka povyšuje svou maskulinitou i sociálním postavením.

Vojcek se přes veškerá příkoří, která mu svět nachystal (nebo možná kvůli nim) upíná na dvě bytosti, které dávají jeho životu smysl. Jsou jimi Marie, Vojckova družka a bývalá prostitutka a jejich dítě, které za sebou táhne přilbu vojáků jako jiné děti tahají koně na tahání. Vojcek pomáhá živit Marii s dítětem, právě kvůli nim vykonává podřadné práce, kvůli nim se podrobuje celému kolotoči ponižování, kterého jsme svědky během prvního aktu hry.

Jediné použité barvy kromě odstínů šedé jsou modrá (u Marie a Margaret) a rudá (u kalhot Tambura a na odznacích rozdělených mezi vyšší sociální třídu a blázna).

Postavy zde pro ilustraci konceptu rozděluji do kategorií: spodina (nejnižší vrstva, vrstva Vojcka a Andreje, vrstva posluhovačů, tvoří část davu na večíрку), vojáci (vyšší střední třída, vojáci pochodující za Tamburem, tvoří část davu vojáků a žen na večíрку) a elita (vyšší třída, Hauptmann, Doktor a Tambur).

2.4.1. Spodina

18. Vojcek

Nejnižší vrstva společnosti. Údržbáři, uklízečky, hajzlzáby a podržtašky. Oblečení do kombinéz v základní barvě, tzv. myší šedi (šedá barva ukotvená kdesi mezi tmavě modrou a hnědavě zelenou) a nerovnoměrně pokrytí množstvím mastné patiny.

Střih kombinéz je silně inspirován německými kombinézami první světové války.

Marie a Margaret představují jinou, civilnější (tedy bez náznaků vojenství ukotvených v barvě kombinéz) verzi spodiny.

Vojcek



Vojcek je oblečen ve standardní kombinéze, ve které by dokonale zapadl mezi dav, kdyby nestál na jeho samém okraji. Jeho oblečení je patinou zašpiněné a v ramenu o několik velikostí větší, tvoří siluetu ne nepodobnou pytlu brambor. Tato patina zvyrazňuje Vojckovo bledé (bílým make-upem přikreslené) tělo, když se svléká a močí před nelidským Doktorem.

V mém konceptu se Vojcek, bytost nutná pro provoz systému, objevuje v inscenaci třikrát. Poprvé jako Vojcek hlavní hrdina, skrze kterého sledujeme celou hru, kterého sledujeme propadat se do zoufalství a šílenství, než je konečně osvobozen smrtí. Podruhé ho vidíme v postavě Blázna. Blázen, který se vynořuje při prvním úplném (na jevišti zhmotněném) pomatení z hlubin scény, které Vojcek předtím čistil, ukazuje děsivou vizi budoucnosti, Vojcka zlomeného systémem. Potřetí ho vidíme na samotném finále v postavě dítěte, které automaticky přebírá roli Vojcka.

Blázen

Poté, co strnulý sledoval veřejné zneužití své ženy, které jásavě podporoval dav jeho kolegů, se Vojckovy přeludy zhmotnily na scéně.

Zrozen z Vojckovy šokem podpořené představivosti, blázen představuje podobu Vojcka, který se definitivně podřídil tlaku společnosti, děsivou vizi jeho budoucnosti.

Vynořuje se z poklopu ve středu scény, který předtím Vojcek pečlivě cídil, jako pružinkový čert z krabičky s poklopem pevně připevněným na hlavě. Odkazuje na kanální krysy a na Vojckovo konečné místo ve společnosti, hluboko pod lidmi žijícími na povrchu.

Oblečen je ve stejné pytlovité kombinéze jako Vojcek, ozdobené shluky rudých odznaků, pod jejichž váhou se látka nesedící kombinézy lepí na tělo herce pod ním. Trhavé pohyby a špína z kanálů dotvářejí nevábnot této postavy.

19. Marie s Tamburovou uniformou

Dítě

Mariino dítě je svým původem také odsouzeno k životu spodiny. Dítě se nevymyká sociální vrstvě svých rodičů, je oblečeno do příliš velkých kalhot a trika vojenských barev, bezpochyby z armádních přebytků. Namísto plyšového medvěda tahá za sebou vojenskou přilbu, na jeho hlavě komicky velkou.

Dítě je zde odsouzeno nahradit Vojcka, který už není k užtku. Když je ve finální scéně vytaženo, je převlečeno do jeho staré kombinézy a není pochyb, že je odsouzeno ke stejnému osudu.



Andrej

Vojckův kolega s výrazněji optimističtější nálezem na život, bez Vojckových finančních závazků a šikany. Sní o svém budoucím dobrém životě a pije s přáteli na večírku, zatímco Vojcek sleduje veřejnou nevěru své družky. Andreova kombinéza je udržovaná, dobře padnoucí a tvořící příjemnou, lidskou siluetu.

Andrej je zde pojat jako protiklad k Vojckovi. Není jedním z těch, kteří Vojcka šikanují, ale představuje zástupce běžného člověka, který svou mentální rovnováhou a všedními sny zvýrazňuje rozkolísanost Vojcka.

Marie

Vojckova družka Marie je v první scéně oblečena v pracovním odění lazeném do běžových barev. Její košile je střižena podle ruské gymnastorky s nízkým stojáčkem, je v pase přepásaná na zem sahající zástěrou. V hlavě má Marie bílý čepec z umělé látky. Její notně zpatinovaný celek je doplněn žlutými gumovými rukavicemi a těžkými botami. Marie zde působí jako uklízečka nebo zaměstnankyně noční směny v pekárně. V následující scéně si Marie odstraní zástěru a odhalí rudou sukni pod ní, z vyčerpané pekařky se stává španělský šarm.

K příležitosti oslavy se obléká do volných, bílých, modře puntikovaných šatů pod kolena. Silueta šatů zvýrazňuje Mariinu ženskost a lesklá látka šatů spolu s viditelným hranatým spodním prádlem dodává Marii nepřírozený vzhled panenky, trofeje.

20. Margaret

Během tance s Tamburem je proměna Marie v panenku podtržena použitím jako odkládací věšák. Poté je obsouložena uprostřed sboru zbavena zbytků důstojnosti.

Po večíрку Marie čte svému dítěti pasáž z bible zabývající se Máří Magdalenou a následně se ze sebe snaží po jejím vzoru smýt své hříchy (pociťovanou zradu Vojcka). Mokrý šat odhalují tělo pod ním, mokré vlasy vrací život do Tamburem rozbité panenky. Nadějný moment změny a spásy je přetržen, když před ní Vojcek zatáhne závěs. Její silueta je potom pobodána a Marie umírá.

Flirt s Tamburem pro Marii představuje možnost finanční jistoty, „cestu ven“ z její sociální situace. Naději na nový život pro ni a její dítě. Marie se zoufale snaží vymanit se ze svého osudu, ale stejně jako pro Vojcka je i pro ni její místo ve společnosti pevné. Během večíрку je jí ukázáno její místo a je stejně jako Vojcek použita a zahozena.

Margaret

Mariina sousedka náležející ke stejné sociální vrstvě jako ona. Její oblečení je velmi podobné tomu Mariinu, jen pytlovitější a špinavější. Margaret se hádá s Marií, protože sdílejí ambice o vystoupení ze své zoufalé situace, jsou tedy potenciálními sokyněmi.

Ve scéně druhého večíрку zaujímá místo právě zemřelé Marie, oblečena do pytlovitých šatů modro-fialové barvy doplněných liškovým límcem. Margaret se dočkává možnosti zaujmout, scéna ve která se nachází je ale už jen pokrouceným obrazem předchozího večera a ona není ničím jiným než špatnou kopií Marie.



2.4.2. Vojáci

Střední vrstva společnosti, její kostýmy stříhově vycházejí z armádních uniforem německé armády. Uniformy jsou doplněné vysokými koženými holinkami. Když následují Tambura při přehlídce jsou kostýmy vojáků doplněny zlatými šňůrami.

2.4.3. Elita

Oděna v lesklých šatech, tato třída se tyčí vysoko nad zbytkem postav. Jejich postavy jsou kostýmem nejvíce deformované, jejich figura nejvíce zbavena lidských proporcí. Používají se lesklé, v některých případech i pogumované látky. Tato skupina znázorňuje sadistické nadřízené, které potkal Berg během války, a vládnoucí třídu úředníků, proti kterým Büchner psal pamflety a politické letáky.

Hauptmann

21. Hauptmann

Kostým Hauptmanna je ušit z pevné lesklé látky, jeho střih je převzatý z uniform německých důstojníků druhé světové války. Jestliže ale němečtí vojáci vděčí svým uniformám za vzhled urostlých mužů, Hauptmannova uniforma dělá se svým nositelem pravý opak. Ramena jsou zdvihlá na úroveň krku, pas k prsům, uniforma je široká a nohy pod ní jsou nad kolena stáhlé do podoby nohou kuřat. Lýtka jsou pod kolenem pevně staženy kůží vedoucí do nablýskané vycházkové boty.

Hauptmannova uniforma je doplněna důstojnickou čepicí, brigadýrkou a dlouhým vojenským kabátem s vysokým kožešinovým límcem, který dovršuje deformaci postavy.

V postavě Hauptmann lze vidět Bergovi nadřízené z války, byrokraty, kteří ho šikanovali po celý její průběh. Tento Hauptmann je vyšinutější než Vojcek, operuje ale z pozice moci. Díky jeho sociálnímu postavení jsou jeho úchylinky společností tolerovány, své choutky mu je umožněno uspokojovat.



Doktor

Doktor je oblečen do staromódního obleku s vysokou klopou v šedé barvě. Široké a pevně vycpané sako je zabrané na prsou dávajíc Doktorovi silnou žabobýčí postavu. Jeho klaunsky rozšířené kalhoty se sbíhají do pohodlných nazouvacích bot. Bílý límeček košile je zvětšen a nadsazen, zakrývá krk doplněný úzkou černou kravatu. Doktorův pohled je zvýrazňovaný světlometem na čele. Během Vojckovy prohlídky je jeho kostým doplněn řeznickou zástěrou z černé gumy doplněnou rukavicemi ze stejného materiálu.

Stejně jako Hauptmann je i Doktor vybaven kabátem. Ten je těžký, civilní, s vysokou klopou doplněný bohatou šálou z lesklého materiálu.

Bývá akreditován profesorem Georga Büchnera ze studií (Büchner 2006, s. 12), někdo v něm nachází i učitele Albana Berga, Arnolda Schoenberga. Doktor je chladný a kalkulujičtí člověk, vzrušený jen vyhlídkou na uznání za svůj výzkum.

Vojcek je pro něj jen objekt, o stupeň výš než žába na pitvání nebo myš na sociální experimenty. Spolu s Hauptmannem tvoří pomyslný sociální strop představení.

22. Tambur

Tambur

Oblečen ve vypasované šedé uniformě ušité z lesklé látky, která zdůrazňuje jeho mužnou siluetu, v rudých kalhotách, v podkolenkách a nízkých botách. Vysoká čepice zvyšuje jeho postavu, jeho knír podtrhuje její mužnost.

Na večírku, během písně *Ich hab' ein Hemdlein an* odkládá Tambur sako své uniformy a čepici na Marii-panenku a odhaluje plisovanou košili a mužnou hrud' pod ní.

Jeho proměna je dokončena při návratu do kasáren, při bití Vojcka. Příchozí Tambur se ztrátou bot i košile proměňuje v satira v rudých spodkách.

Zde zobrazený Tambur Vojcka válcuje silou svých mužných hormonů, sebevědomí i finančního zajištění. Vedle šikanovaného, slabého a do prachu poníženého Vojcka je ideálem mužů, snem žen. Tento ideál je samozřejmě rychle otočen na hlavu, když se ukáže jeho násilná stránka.



3. Závěr

Mým cílem v první části této bakalářské práce bylo zmapování a rekonstrukce scénografie v představení *Wozzeck* od Františka Trösterera. Na základě výzkumu v archivu Národního divadla, prozkoumání fotografií z představení a studia recenzí a technické dokumentace jsem sestavil rekonstrukci inscenace z roku 1959, popsal kostýmy, scénografii, její stavební složky i materiály, stejně jako jejich použití.

V druhé části práce jsem popsal problém, který jsem sledoval po celou dobu práce, a ilustroval jsem jeho řešení v různých inscenacích. Následně jsem popsal své řešení.

Při práci na této inscenaci jsem si prošel mnoha momenty nejistoty, zvláště v otázkách základního identifikování nejvhodnějšího uchopení tématu. Studium života Georga Büchnera, zvláště jeho zapletení do revolučních událostí (slavný pamflet „Mír chýším, válku palácům!“ (Büchner 2006, s. 14)), a službu Albana Berga v německé armádě pro mě určilo inscenační úhel představení jako sociální.

Téma *Wozzecka* je nadčasové. Díky nedokončenosti výchozího textového pramenu (hry *Woyzeck* od Georga Büchnera) je text otevřený velkému množství interpretací. Téma jednotlivce, který nezapadá do společnosti, ve které je soustavně ponižován, je univerzální ve všech dobách, rozdělení společnosti je dnes dokonce silnějším tématem než samotný propad do šílenství hrdiny, je-li však možno tyto dvě témata oddělit.

Svého *Wozzecka* jsem zpracoval pod vlivem současného pohledu na dějiny a pod vlivem nálad, které cítím v souvislosti s otázkami integrace jednotlivce do společnosti. Vojcka stavím do role, ze které není úniku, do pozice, kde jediným činem revoluce proti systému, ve kterém žije, nedosahuje změny nebo zlepšení vlastního života, ale ztráty zbytku své lidskost. Jeho smrt je zde podána jako vysvobození, ale nemá žádný vliv na svět, který ji zapříčinil. Svět je zde naprosto nezávislý na volbách tohoto Vojcka a po jeho smrti si vytváří Vojcka nového, mladšího, který vydrží po mnoho let služby.

Skrze tuto práci jsem objevil krásu a sílu hudby, stejně jako specifické možnosti vyjádření, které nabízí.

Zdroje

Berg, A., et al. (2003). *Wozzeck* [CD]. Transl. Richard Stokes. Colchester, Essex, England, Chandos.

(bor 1959) bor. *Lidová demokracie* 19.6. 1959. [recenze] Praha)

Brožová [rok nezjištěn] = Brožová, Jarmila. [recenze]

Büchner, Georg. *Leonce a Lena; Vojcek*. Překlad Ludvík Kundera. V tomto překladu vyd. 2., V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2006.

Hilmera, František Tröster [monografie s ukázkami ze scénografické tvorby] Praha: Divadelní ústav, 1989

Candra 1959 = Candra, Z. [recenze] ze dne 30.5. 1959

Elder, Mark et al. *How does Berg use Sprechgesang in Wozzeck?* [online video] Translation by Jonathan Burton. Royal Opera House, Youtube.com, 2013 [cit. 16.8.2019]. Dostupné z:
<https://www.youtube.com/watch?v=kXBVu1s-5E0>

ND [2019] = Národní divadlo: „Vojcek“ [online]. *Archiv Národního divadla*. [Cit. 14.8.2019]. Dostupné z:
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&sz=0&ti=301&abc=0&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67>

(Ps 1959) Ps. *Svobodné slovo* ze dne 31.5.1959. [recenze] Praha.

Ross, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011.

[Rozpočet 1959] = Slámová [vyřídila]. *Rozpočet opery Vojcek*. [archivní dokument] Národní divadlo, Praha, 1959.

Thomas, Nigel. *Německá armáda za druhé světové války: 1939-1945*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007.

Vojtěch, Ivan. *Literární noviny* ze dne 8.6. 1959. [recenze] Literární noviny, Praha.

Národní divadlo v Praze

V Praze dne 20. 5. 1959.

Plánovacímu oddělení.

Č.j.:

Přílohy:

Vyřizuje: Slánová

Rozpočetna výpravu ~~pro~~ ~~divadla~~ "WOZZECK"

Režisér : Ing. Ferd. Pujman	Premiéra dne 28. 5. 1959
Výtvarník dekorací: František Tröster	Výroba - započeti :
kostýmů : František Tröster	- ukončení :

	Dekorace Kčs	Kostýmy Kčs	Vlášenký Kčs		Celkem Kčs
1. Materiál a) základní ...	20.662.-	33.752.-	972.-		55.386.-
b) pomocný ...	5.168.-	2.396.-	-		7.564.-
22 M z d y	-	-	-		-
3. Honoráře ext.prac. (NF).	-	-	-		-
4. Honoráře výtvarníků ...	7.000.-	1.200.-	-		8.200.-
5. Národní pojištění	-	-	-		-
6. Ostatní náklady	-	-	-		-
V ý r o b a celkem ...	32.830.-	37.348.-	972.-		71.150.-
7. Nákup hotových předmětů	640.-	3.480.-	-		4.120.-
N á k l a d celkem ...	33.470.-	40.828.-	972.-		75.270.-

t.j. slovy Kčs ~~sedmdesát pět tisíc dvě stě sedmdesát sedm~~

Rozsah výroby obrazů ks ks

Schvaluji a dávám jako souhrnný příkaz k výrobě.

Místoreditel: Měněstek ředitel:

Slánová

Národní divadlo v Praze.
Režie: Fojman
Kostýmy: Trüster
Premiéra: 28.5.59

List: 1

ROZPOČET

na kostýmy

pro hru - operu - balet

Berg: VOJCEK.

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu	M a t e r i á l				Právní dosa- vřed.	Lozn.
	počet o jedn.množ.	č. Kčs	jednotlivě Kčs	celkem Kčs		
<u>Pánské kostýmy:</u>						
<u>Vojcek - Kráz, Jedlička:</u>						
uniforma a kalhoty 2x sukno a přípr.			334.00	668.00	56	
čepice 2x sukno			24.00	48.00	8	
pas 2x material			15.00	30.00	4	
<u>Podřet - V. Kočí, Ziesák:</u>						
uniforma a kalhoty 2x sukno a přípr.			334.00	668.00	56	
čepice 2x sukno			24.00	48.00	8	
pas 2x mat.			15.00	30.00	4	
<u>Sbor a balet - 30 x:</u>						
uniforma a kalhoty 30 x material			334.00	10020.00	1680	
čepice 30 x sukno			24.00	720.00	240	
pas 30 x material			15.00	450.00	120	
<u>Major - Žižek:</u>						
voj. blůza s aplik. sukno	3.00	250.00	750.00			
příprava, pas, dist.			150.00	900.00	55	
kalhoty vln. látka	1.30	200.00		260.00	12	
čepice mat.				50.00	6	
obuv vysoká "				400.00	26	
<u>Setník - Švehla, Votava:</u>						
<u>I. kostým:</u>						
kalhoty s lampasy vln. látka	1.30	300.00	390.00			
voj. blůza "	2.50	300.00	750.00			
příprava			150.00			
2 x			1.290.00	2.580.00	142	
<u>II. kostým:</u>						
voj. blůza vln. látka	2.50	300.00	750.00			
kalhoty jezdecké "	1.50	"	450.00			
přípr.			150.00			
2 x			1.350.00	2.700.00	146	
převod				19.572.00	2563	

ROZPOČET

na

pro hru-operu-balet:

Název: Vojcek

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu:		M a t e r i á l				Pracovní doba v hod.	Pozn.
		počet a jedn. množ.	o k z i	jednotlivě Kčs	celkem Kčs		
Přehled							
čepice	2k mat.			50.--	100.--	12	
rukavice - nákup	2 x			30.--	60.--	-	
vysoká obuv /nebude-li sklad/	2 x			400.--	800.--	52	
láštěnka	materiál s přípr.				1.000.--	28	
Vojenská hudba - sbor, 15x:							
vojen. blůza modrá	sukno	2,50	60.--	200.--		300	
	přípr.			100.--			
čepice	sukno	1,30	"	24.--		90	
	15 x			324.--	4.260.--		
Doktor L. Agnus, Bernan:							
I. kostým:							
šakot, vesta, kalhoty	2 x			1.360.--	2.720.--	156	
II. kostým:							
černý převlečník	2 x mat. s přípr.			850.--	1.700.--	100	
bílý plášť pracovní	2 x nákup			70.--	140.--		
černé kalhoty a císař. kabát - fundus							
/jinak Kčs 1.000.--/							
I. a II. řemeslaři - Horáček, Jelenčík, Jindrák, Joran, sbor 35 x, bale							
	4x, maselnice 6 x:						
20 kalhot ojk. - nákup, úprava			80.--	1.920.--		30	
34 dělnických košil - nákup			40.--	1.360.--	3.280.--		
ostatní fundus, na úpravu						400	
Dělnická, sold. děln. oper. sbor, děti:							
vybere se pokud možno ze skl. du - úprava					3.000.--	700	
Celkem					57.232.--	4451	
Rekapitulace:				skutečnost	rozpočet	+	
1. Materiál a) základní 7.1.....					2.396.--		
b) pomocný ... % 7.59.....							
2. Mzdy (..... hod. x prům. mzda Kčs)							
3. Honoráře externích prac. (z NF)					1.200.--		
4. Honoráře výtvarníků (os. výd. mimo řády)							
5. Národní pojištění (10% mezd)							
6. Ostatní náklady					37.748.--		
V ý r o b a celkem					3.480.--		
7. N á k u p hotových předmětů					40.828.--		
N á k l a d celkem 6.5.59							
Rozpočet sestavil v)	Zborník dat	Hlavní výtvarník v)	dat	Řídící rozp. odb. v)	dat		
Vedoucí výroby v)	dat	Vedoucí umělecké výroby v)	dat	Vedoucí účetní v)	dat		
Schvaluji a dávám jako úřední příkaz k výrobě							
Historik: dat							

Přip. připomínky uvést na zadní straně.

ROZPOČET

dekorací a
norskvialty

pro hru operu "VOJENK"

Role, představitel, odzvužrobku, druh materiálu:		M a t e r i á l				Pracovní doba v hod.	Pozn.
		počet a/odn.množ.	oKz	jednotlivé kz	celkem kz		
plátne rež.	-základní podlahy	m	100	16.-	1.600.-		
" "	-potah na podesty	m	40	16.-	640.-		
tyl	-promítací plochy	m	320	18.-	5.760.-		
molino	-prospekt posadí	m	120	11.-	1.320.-		
šamet	-draperie na okno	m	24	45.-	1.080.-		
šamet černý	-2.obraz výkryt k oknu	m	26	45.-	84.-		
plastik	-4. " stěna	m	6	14.-	1.170.-		
plátne rež.	-kavalce, slavníky	m	8	16.-	128.-		
" "	-13 obraz, kulisy	m	30	16.-	480.-		
" "	" pozadíčko	m	50	16.-	800.-		
žezivo jehliš.		m3	4	1100.-	4.400.-		
praktička		m2	50	20.-	1.000.-		
mimořádné výlohy					2.000.-		
šátečky hedvábné 50x50-	hedvábi	m	5	40.-	200.-	20.462.-	
rekvizity - nákup:					200.-	20.662.-	
holičské nářadí					30.-		
tmavý pléd					120.-		
lakmavky a lahvičky na léky					90.-		
liakové pruty 140 ks					70.-		
háušnice dobové					130.-		
na různé nepředvídané vydání					200.-	640.-	
v dílnách vyrobít kašir.hudební nástroje							
Celkem						21.302.-	

Rekapitulace:		Skutčnost	Rozpočet	±
1. Materiál a) základní			20.662.-	
b) pomocný ... %			5.168.-	
2. Mzdy (..... hod. x prům.mzda Kč				
3. Honoráře externích prac. (z NF)				
4. Honoráře výtvarníků (os.výd.mimo řdy)			7.000.-	
5. Národní pojištění (10% mezd)				
6. Ostatní náklady				
V ý r o b a celkem			12.830.-	
7. N á k u p hotových předmětů			640.-	
N á k l a d celkem			33.470.-	

Rozpočet sestavit	28.4.1959.	dat	Hlavní výtvarník	dat	Plán. rozp. odb.	dat
Vedoucí výroby		dat	Vedoucí umě.l.průmysl	dat	Vedoucí účetní	dat

Schvaluji a dávám jako úsekový příkaz k výrobě.

28/4 59

Říštitel: [Signature]

*) Při připomínkách uvést na zadní straně.

ROZPOČET

Vladimir

pro hru - operu - balet

"Vojcek"

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu			Materiál				Pracovní doba v hod.		Lohn.	
			počet a jedn.-množ.	c. Kčs	jednotlivě Kčs	celkem Kčs				
C/1	Jedlička	vlásenka				100.	24			
C/2	Jedlička	—"				100.	24			
C/3	Židek	vousy				—	4			
C/4	Votava	vlásenka				60.	24			
C/5	Švehla	—"				70.	24			
C/6	Karpíšek-Vonásek	—"				160.	48			
C/7	Hrnčířová-Mizková	—"				280.	48			
C/8	Miková	—"				150.	24			
C/9	Švehla-Votava-									
C/10	Asmus-Bermann	vousy				12.	16			
	20 knířů					12.	20			
	15 braď s knířy					28.	68			
						972.	324			
Materiál Kčs 972.										
<p>Rozpočet sestavil: 11.5.1959 <i>Z. K. ...</i></p> <p>Vedoucí výroby: <i>...</i></p> <p>Hlavní výtvarník:</p> <p>Ved. uměl. správy:</p> <p>Plán. odd.: <i>...</i> 18/5</p> <p>Vedoucí účetní:</p> <p>Schvaluji a dávám jako úsekový příkaz k výrobě:</p> <p><i>...</i> 12/5 59</p> <p>ředitel závodu <i>...</i></p>										
převod										