

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCA

2018

Andrea Majerčíková

**Opera 20. storočia ako hlavná programová línia
Jiřího Nekvasila v Národnom divadle moravsko-
slezskom v Ostrave**

Andrea Majerčíková

Katedra divadelných a filmových štúdií

Vedúci práce: doc. Mgr. Helena Špurná Ph.D.

Študijný program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

Prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému *Opera 20. storočia ako hlavná programová línia režiséra Jiřího Nekvasila v Národnom moravskosliezskom divadle v Ostrave* vypracovala samostatne s použitými prameňmi a literatúrou, ktorú uvádzam v poznámkovom aparáte. Ďalej prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Dátum

.....

podpis

Pod'akovanie:

Touto cestou by som rada vyjadrila svoje srdečné pod'akovanie doc. Helene Spurnej Ph.D. za cenné rady a nielen akademickú podporu pri vedení mojej diplomovej práce.

Taktiež by som chcela pod'akovať riaditeľovi Národného moravsko-sliezskeho divadla Jířimu Nekvasilovi za vrelý otvorený prístup a ochotu podieľať sa na mojom teatrologickom výskume.

Obsah:

| | |
|--|-----|
| Úvod | 6 |
| Ciel' a zameranie diplomovej práce | 6 |
| Zvolený metodologický postup | 9 |
| Charakteristika pramennej základne a odbornej literatúry | 13 |
| 1. Životopis Jiřího Nekvasila | 17 |
| 2. Analýzy inscenácií | 22 |
| 2.1 Cardillac | 22 |
| 2.2 Káťa Kabanová | 33 |
| 2.3 Život prostopášníka | 43 |
| 2.4 Mirandolina | 55 |
| 2.5 Ohnivý anjel | 66 |
| 2.6 Tri želania | 78 |
| 3. Dramaturgicko - režijný štýl Jiřího Nekvasila | 90 |
| Záver | 105 |
| Zoznam prameňov a literatúry | 109 |
| Zoznam operných inscenácií | 114 |
| Obrazová príloha | 122 |

Úvod

Cieľ a zameranie diplomovej práce

Zameranie mojej diplomovej práce vychádza z môjho doterajšieho osobného záujmu o súčasné hudobné divadlo, praktizované na českých, ale aj zahraničných scénach. V diplomovej práci nadväzujem zároveň na svoj predošlý výskum operných réžií Ondreja Havelku a zameriavam sa na inscenačný prínos ďalšej významnej osobnosti českého operného divadla - Jiřího Nekvasila. Pri výbere osobnosti z oblasti opernej réžie som pri rozhodovaní zohľadňovala súčasné aktivity umelcov, ale taktiež ich doterajšie výsledné divadelné produkcie a ďalšie oborové činnosti, ktoré v priebehu ich kariéry nabrali heterogénny charakter. Po niekoľkých konzultáciách so svojou vedúcou diplomovej práce som sa rozhodla pre Jiřího Nekvasila hlavne pre jeho neustálu umeleckú činnosť a aj pedagogickú činnosť. Ďalším aspektom vo výbere tohto umelca bol fakt, že jeho doterajšia práca od nástupu v Ostrave do pozície riaditeľa divadla ešte nebola žiadnym odborníkom prebádaná. Na základe vybraných inscenácií, ktoré našťudoval v prostredí Národného divadla moravsko-sliezského (ďalej NDM), budem analyzovať jeho nedávnu režijnú prácu a mojim finálnym cieľom diplomovej práce bude charakterizovanie režisérovho dramaturgického a režijného prínosu českému opernému divadlu. V poslednej kapitole taktiež okrajovo podotknem Nekvasilov umelecký vývoj a vystihnem jeho súčasnú režijnú poetiku.

Kritériom môjho výberu inscenácií Jiřího Nekvasila v NDM bola opera 20. storočia, ktorá tvorí osovú líniu jeho ostravských réžií a rovnako tak je zásadná z hľadiska celoživotného umeleckého zamerania tohto režiséra. Vo

svojich analýzach sa zaoberám týmito Nekvasilovými ostravskými inscenáciami z rokov 2011-2015, ktoré rozoberám v chronologickom poradí: Cardillac (Paul Hindemith), Káťa Kabanová (Leoš Janáček), Život prostopášnika (Igor Stravinskij), Mirandolína (Bohuslav Martinů), Ohnivý anjel (Sergej Prokofjev), Tri želania (Bohuslav Martinů).¹

Z rady operných diel 20. storočia, ktorým sa Nekvasil ako režisér v Ostrave venoval, vysvitá dôraz na tvorbu Bohuslava Martinů, s ktorou má tento režisér bohaté a dlhodobé skúsenosti. Vo svojej kariére inscenoval väčšinu hudobno-divadelných diel Martinů, pričom nemožno opomenúť ani jeho spracovanie pre Českú televíziu,² zásadné televízne dokumenty o živote Martinů³ a v neposlednom rade jeho bádateľský zámer v podobe dizertačnej práce, ktorá však ešte čaká na svoje zavŕšenie. Zo všetkých týchto martinůvských „aktivít“ Jiřího Nekvasila vyplýva, aký význam režisér tvorbe jedného z najvýznamnejších a v zahraničí najznámejších českých skladateľov prikladá. Obzvlášť príznačná sa mi javí voľba filmovej opery Tri želania, ktorá presne zapadá do Nekvasilovho umeleckého názoru. Okrem toho sa tu prejavuje aj ďalší Nekvasilov umelecký talent, či odborná „kompetencia“, ktorá súvisí s jeho bohatou skúsenosťou s televíznym a filmovým médiom.

¹ Podrobné informácie s dátumami premiér, inscenátormi, osobami a obsadením vid' príloha práce. Predmetom môjho skúmania nie sú inscenácie, ktoré Jiří Nekvasil vytvoril na objednávku festivalu Dny nové opery v Ostrave (NODO).

² Pre ČT Jiří Nekvasil natočil operu Slzy nože (1998), mechanický balet Podivuhodný let a do tretice opäť operu Hlas lesa (2001). Celý projekt bol koncipovaný ako voľný cyklus, ktorý tvorcí nazvali Bohuslav Martinů – scénické bibeloty a ktorý mal pokračovať spracovaním ďalších diel. Zo strany Českej televízie však už nebol záujem. Rozhovor autorky práce s Jiřím Nekvasilom, Ostrava, 16. 2. 2018 (osobný archív autorky).

³ Návrat z exilu (1998) a Martinů a Amerika (2000).

V priebehu pôsobenia v Ostrave (od roku 2011) vytvoril Nekvasil v rámci operného repertoáru 20. storočia ešte ďalšie inscenácie,⁴ ktoré do svojho výberu nezaradujem z toho dôvodu, že z hľadiska dramaturgicko-inscenačného prínosu nemali taký zásadný význam, alebo preto, že sa časovo „minuli“ s mojou diplomovou prácou. V priebehu môjho výskumu a tvorby diplomovej práce mala v Ostrave v Nekvasilovej réžii premiéru veľmi významná, ba dokonca jedna z najvýznamnejších opier minulého storočia, *Lady Macbeth Mcenského okresu Dmitrija Šostakoviča*. Do výberu analyzovaných inscenácií som ju teda už nemohla zaradiť z časových dôvodov, tak ako predchádzajúce operné inscenácie Jiřího Nekvasila. Každopádne aj jeho najnovší režijný počín potvrdzuje stále trvajúci záujem tohto divadelníka o opernú „klasiku“ 20. storočia a je ďalším dokladom jeho svojskej režijnej poetiky.

Nekvasilova preferencia opier 20. storočia, hlavne s vplyvmi módnych medzivojnových smerov (dadaizmus, surrealizmus, nová vecnosť, jazz), ide ruka v ruke s Nekvasilovým divadelným názorom. Preto sa domnievam, že na jeho režijnú poetiku možno najlepšie nazrieť práve cez túto líniu repertoáru. Môžeme tvrdiť, že Nekvasilove myslenie o opere, prípadne o divadle, vychádza v ústrety tomu, ako o hudobnom divadle uvažoval Bohuslav Martinů, E. F. Burian či Igor Stravinskij. Inak povedané: pokiaľ teda charakterizujeme režijnú poetiku Jiřího Nekvasila cez jej základné princípy, ktoré sa v nej prejavujú - dôraz na antiiluzívne stvárnenie operného diela a prácu s hereckou zložkou, snaha o zdivadelnenie opery a jej priblíženie súčasnému divákovi – , dostaneme sa oblúkom k medzivojnovnej avantgarde

⁴ 2016: *Chytračka* (Carl Orff), 2017: *Zneuctění Lukrécie* (Benjamin Britten), 2018: *Lady Macbeth mcenského újezdu* (Dmitrij Šostakovič).

a snahám o reformu opery v duchu antipsychologického hudobného divadla, v ktorom sa výrazne emancipujú herectvo, scéna a réžia.

Zvolený metodologický postup

Základným metodologickým východiskom, ktoré najlepšie odpovedá sledovanému cieľu práce, je metóda *sémantickej analýzy*. V rámci tejto metódy sú opera a operné inscenácie chápané v ich zložitosti ako komplexné umelecké dielo, v ktorom sa kulminujú znakové systémy libreta, hudby a ich scénická *konkretizácia*, ktoré medzi sebou nejakým spôsobom interagujú a generujú nový kvalitatívny celok. Interakciu môžeme sledovať na *intermediálnej* úrovni (libreto - hudba, libreto - konkretizácia, hudba - konkretizácia) alebo na úrovni *plurimediálnej*, kedy je pozornosť uprená k inscenácii ako k celku.⁵

Znakové systémy hudby a libreta spoločne utvárajú potenciálny *významový rámec*, ktorý je východiskom pre scénickú interpretáciu.⁶ Každá inscenácia predstavuje aktualizáciu tohto významového rámcu, v ktorom sú prostredníctvom znakových systémov nadčasovo uložené významové určenosti libreta a hudby.⁷ Ťažisko záujmu *sémantickej analýzy* pritom tkvie nielen v hľadaní *analogií*, ale aj v *diskrepancii* medzi libretom a hudbou a medzi každou zložkou zvlášť vo vzťahu k jej konkretizácii na scéne.⁸ V niektorých dielach je vytváranie diskrepancií na úrovni jednotlivých zložiek súčasťou autorského zámeru. Je

⁵ Podrobnejšie k *sémantickej analýze* vo vzťahu k opere porov. GROßMANN, Stephanie. *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, Westhofen:2013. ISBN 10: 3826049993.

⁶ Tamtiež, s. 137.

⁷ Tamtiež.

⁸ Podrobný výklad *analogií* (Analogie) a *diskrepancií* (Diskrepanz, Opposition) medzi libretom a hudbou a na úrovni inscenácie viď. tamtiež, s. 138-142 alebo 206-211.

známe, že napr. Kurt Weill spoločne s Bertoltom Brechtom mali eminentný záujem na protipohybe slova (situácie) a hudby, ktorý bol jednou zo súčastí ich dômyselného konceptu epického, sociálno-kritického divadla.

Medzi hudbou a scénickou konkretizáciou nastáva obvyklejšia diskrepancia vtedy, keď v hudbe, v ktorej dominujú repetitívne štruktúry, vytvorí režisér na scéne situáciu, vyznačujúcu sa premenou a dynamickosťou. Z tohto pohľadu sa mi javí ako majster významových diskrepancií režisér Bob Wilson - samozrejme v jeho inscenáciách sa tento jav uplatňuje úplne opačným smerom. Naopak niektorí režiséri sa snažia o natoľko dôslednú synchronizáciu hudobnej motoriky a rytmu s gestickými a pohybovými znakmi, až dochádza k vzniku efektu, ktorý sa ujal pod názvom „micky-mousing“.⁹

Mojou snahou nie je hrubá sémantická analýza jednotlivých znakových systémov a ich vzájomné interakcie na úrovni skladateľovho diela, a následne Nekvasilove inscenácie. Sústredím sa len na *uzlové body* Nekvasilových inscenácií, v ktorých sa najviditeľnejšie prejavil vychádzajúci zámer režiséra vo vzťahu k partitúre a v ktorých sa s dielom vyrovnáva interpretačne a scénicky neopozieraným spôsobom. Budem sledovať, čo u Nekvasila konkrétne znamená, keď hovoríme o *transformácii* partitúry do podoby inscenačného diela. Na základe svojich zistení sa pokúsím stanoviť povahu tejto transformácie, ktorá pre mňa bude odrazovým mostíkom k charakteristike dramaturgicko-režijného štýlu Jířího Nekvasila. Miera transformácie alebo *transformačný potenciál* Nekvasilových réžií bude pre mňa dôležitým meradlom, podľa ktorého

⁹ SPURNÁ, Helena. Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie. Prolegomena ke každému příštímu bádání. *Theatralia* 1/18, s. 173 (v tlači).

určím jeho postavenie ako operného režiséra - bez ohľadu na nezávislosť každej režijnej poetiky, teda aj Nekvasilovej - v rámci súčasného režijného divadla.

Aj napriek faktu, že moja práca explicitne nerieši problematiku analýzy opernej inscenácie a ani sa nezaobera metodológiou hudobného divadla, nedá mi to, aby som v tejto súvislosti neotvorila niektoré otázky, ktoré v rámci odboru teatrologie vidím ako alarmujúce. Hudobným divadlom a výskumom opery sa na poli českej teatrologie zaoberá ani nie desiatka odborníkov.

Ako príklad je možno uviesť štúdie Jitky Ludvovej,¹⁰ Heleny Spurnej,¹¹ či publicistickú činnosť Jozefa Hermana, Lenky Šaldovej a Heleny Havlíkovej. V tradičnom českom teatrologickom prostredí je bádanie hudobného divadla v úzadí pre neustálu argumentáciu, že výskum v tejto oblasti „stojí a padá“ na muzikologickej erudícii.¹² Pritom sa však zabúda, že neodlúčiteľnou súčasťou či priamo bytostnou podstatou opery a ďalších žánrov a druhov hudobného divadla je scénické prevedenie, ktoré vie najlepšie zanalyzovať jedine učený teatroológ. Tak ako dramatický text, tak aj druhy a žánre hudobného divadla sú určené k inscenovaniu.¹³ Tým samozrejme nijako nepopierame skutočnosť, že hudobná technika a kompozičný štýl sú významnými konštituentami dramaturgie diela.

Hudobné divadlo sa od činohry odlišuje najvýraznejšie v možnostiach interpretácie. Je možné skonštatovať, že činoherní inscenátori majú možnosť omnoho väčšej voľnosti, pretože nie sú limitovaní hudobnou zložkou, ktorá

¹⁰ LUDOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zemích. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2006. ISBN: 80-200-1346-6

¹¹ SPURNÁ, Helena. Hudební divadlo jako výzva. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN: 80-7258-161-9

¹² SPURNÁ, Helena, op. cit. (pozn. 9), s. 169.

¹³ Tamtiež, s. 166.

pevne zakotvuje čas situácií. Obyčajná stránka dramatického textu môže byť realizovaná na javisku v úseku hodín, alebo aj piatich minút. Takúto voľnosť opera, v ktorej hudba fixuje časový priebeh replík, nepozná.¹⁴ Práve tu má svoj základ tradičná polemika o medziach zástancov konzervatívnej a modernej réžie. Vo svojej práci pripomínam Estetiku dramatického umenia, v ktorej Zich s obdivuhodným predstihom pred ostatnými vyslovil dnes už bežne prijímaný názor, že skladateľ spolu s partitúrou predpokladá súčasne už aj prvý režijný výklad diela.¹⁵

V súvislosti s analýzou operného predstavenia sa na povrch vynára otázka o metódach, ktoré sú tomuto typu divadelného artefaktu najvlastnejšími. Helena Spurná vo svojej štúdií Metodologické otázky výzkumu hudobného divadla (opery) v rámci teatrológie tvrdí, že „pri analýze inscenace a představení hudobního divadla řešíme metodologické otázky, které platí pro analýzu jakéhokoli divadelního představení“. Zároveň však upozorňuje na isté špecifiká hudobného divadla, prípadne opery. V opere do „hry“ vstupuje dôležitý performatívny moment, ktorým je jedinečný a nezameniteľný spev ľudského hlasu. O to viac je potrebné v analýze operného predstavenia vyžadovať prístup z hľadiska performatívnej estetiky.¹⁶ Veľmi inšpiratívnymi mi v tomto ohľade prídu texty nemeckého teatrológa Clemensa Risiho, hl. Opera in Performance - In Search of New Analytical Approaches¹⁷ a Von (den) Sinnen in der Oper. Überlegungen zur Aufführungsanalyse im

¹⁴ Tamtiež.

¹⁵ ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, Praha:1986, s. 248.

¹⁶ Tamtiež, s. 176.

¹⁷ RISI, Clemens. Opera in Performance- In Search of New Analytical Approaches. The Opera Quarterly. č. 2-3. 2011.

Musiktheater.¹⁸ Clemens Risi zdôrazňuje, že pri opernom predstavení je možné zažiť ešte intenzívnejšie než v činohre momenty, ktoré nemôžeme popísať ako *zobrazenie* alebo *stelesnenie* (*Darstellung/ Verkörperung*) niečoho. V prvom rade slúžia na to, aby v recipientovi vzbudzovali zmyslový a silný emocionálny zážitok a s ním spojené reakcie, ktoré vnímajú v podobe vzrušení, šoku či uspokojení z naplnenia priam animálnej túžby.¹⁹ Stredobodom opernej udalosti je hudba a krása ľudského spevu, ktorý si podrobuje všetko, čo sa na scéne odohráva, a vďaka ktorému sa naše recepcia zameriava na telesnosť herca (speváka).²⁰

Charakteristika pramennej základne a odbornej literatúry

S inscenáciami, ktoré sú pre mňa hlavným prameňom, som sa konfrontovala okrem inscenácií Cardillac, Mirandolíny a Život prostopášnika v rámci živých predstavení. Vracala som sa k nim samozrejme aj prostredníctvom pracovných záznamov divadla. Možnosť rekapitulácie situácií a celých predstavení mi umožnila nahliadať na inscenáciu prehĺbeným spôsobom a overila som si, že každé predstavenie je iné, rovnako tak sa v čase premieňa spôsob našej recepcie. Na vlastnej koži som pocítila silný emocionálny dopad hudobnej zložky, ktorá je bázou operných inscenácií a recipienta ovplyvňuje až priamo fyzicky. Hudobný štýl a všetko ostatné, čo utvára partitúru spolu s textovou zložkou, je vopred nastavené a raz a navždy dané, avšak naše momentálne subjektívne nastavenie je zakaždým iné, pričom hudba dokáže - a v tom vidím zásadný rozdiel a zároveň obrovskú divíziu

¹⁸ In BALME, Christopher – FISCHER-LICHTE, Erika - GRÄTZEL, Stephan. Theater als Paradigma Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28). Tübingen/Basel: Francke, 2003. s.353–363. ISBN:3-7720-2796-2.

¹⁹ Cit. podľa SPURNÁ, Helena, op. cit. (pozn. 9), s. 176.

²⁰ Tamtiež.

hudobného divadla oproti činohre – získať diváka na svoju stranu aj vtedy, keď konštelácia ostatných faktorov nie je priaznivá.

Druhým najdôležitejším prameňom pre mňa boli myšlienkové okruhy, ktoré vzišli z mojich početných rozhovorov so samotným tvorcom. Jiří Nekvasil patrí k vzácnej „hŕstke“ režisérov, ktorí dokážu s potrebnou dávkou kritického odstupu hovoriť o svojej vlastnej tvorbe, ku ktorej pristupuje teoreticky i historicky dobre „vyzbrojený“. V jeho spôsobe uvažovania o opernej réžii a premýšľania interpretácie každého jednotlivého diela sa prejavuje hlboká dramaturgická erudovanosť, utvrdená aj formou štúdia dramaturgie ako doplnkového odboru k hlavnému odboru opernej réžie.

Pri analýze inscenácií som zohľadňovala doterajšiu tradíciu uvádzania vybraných operných diel a ich dopad na súčasné uvádzanie opery 20. storočia na českých scénach. Mojm primárnym zdrojom, ktorý som v kontexte vyhodnocovania tohto problému využila, boli dobové publicistické i odborné články. Tie som využila ako dôležitý konfrontačný materiál samozrejme aj v prípade Nekvasilových inscenácií.

Tvorbe Jiřího Nekvasila bolo venovaných už niekoľko diplomových prác, v každej z nich je však riešená určitá problematika tvorby režiséra. Otázke režijného štýlu sa dôkladnejšie venuje iba jedna z nich. Jedná sa o prácu Milana Černého - Experimentální tvorba Jiřího Nekvasila, obhájenú na Katedře divadelní vědy FF UK v roku 2008. Černý však svoju pozornosť výhradne zameriava na prvé tvoriace obdobie režiséra, späté s experimentálnymi súbormi Opera Furore a Opera Mozart. Práca Milana Černého bola pre mňa dôležitou literatúrou v otázke vývoju

režisérovej tvorby. Toto obdobie, nosiace radu znakov neskoršej Nekvasilovej tvorby, bolo veľmi špecifické svojou prvoplánovou dadaistickou poetikou a dramaturgiou, ktorá mala základ v najrôznejších operných kolážach a perziflážach. Milan Černý spolu s Pavlom Petráňkom v roku 2004 vydali obsiahlu publikáciu Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo, ktorú však nemožno radiť medzi klasické odborné práce. Význam tejto knihy spočíva v dôkladnej heuristike, ktorej výsledkom bolo zhromaždenie dokumentácie k predstaveniam menovanej dvojice z rokov 1989-2004. Okrem zmienenej magisterskej diplomovej Milana Černého som do svojho zoznamu literatúry pridala aj bakalársku prácu Tomáša Vítka - Život prostopášnika Igora Stravinského na scéne, ktorá síce nebola riadne obhájená, no nie z dôvodu nekvality práce. Vítek sa vo svojej práci zaoberá síce len rozborom jednej inscenácie, ktorá je obsiahnutá aj v mojom výbere, no jeho záverečná komplexnosť pri hodnotení Nekvasilovho režijného štýlu bola pre môj výskum ďalším nápomocným pilierom.

V jednotlivých analýzach si kladiem otázku osobitosti tej ktorej opery, zaradím ju do širších umenovedných súvislostí, k čomu som náležite využila základnú odbornú literatúru, týkajúcu sa daného diela alebo skladateľovej tvorby ako takej. Významnou pomôckou pre mňa boli historiografické práce muzikológov Jiřího Šafaříka, Jiřího Vysloužila, Jaroslava Mihuleho, Miloše Šafránka a ďalších. Opomenúť nemôžem ani dnes už i v češtine dobre dostupnú literatúru o dejinách opery. Zo slovníkov som uprednostnila štvorzväzkový The New Grove Dictionary of Opera (1992), ktorý edične pripravil Stanley Sadie.

Z hľadiska analytického prístupu bola pre mňa inšpiráciou monografia nemeckej opernej bádatel'ky

Stephanie Großmannové Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik (2013). Großmannová stanovila podrobnú metodiku analýzy opery a operného predstavenia, vychádzajúc pritom zo semiotiky. Vzhľadom k jasne vymedzenej téme a cieľu mojej práce som však nemohla využiť viac než hrubý teoretický rámec tejto metodiky. V niektorých záveroch sa opieram o už citovanú esej Clemensa Risiho Opera in Performance - In Search of New Analytical Approaches. Clemens Risi predstavuje v Nemecku jedného z priaznivcov a žiakov Eriky Fischer-Lichte, na ktorej fundamentálnu Estetiku performativity nadväzuje a aplikuje jej východiska na materiál opery. Risi rovnako ako Lichte boli pre mňa inšpiráciou v otázkach prezítntosti a stelesňovania v opernom divadle.

Niektoré moje kontextuálne tvrdenia a závery sú opreté o texty, ktoré v práci priamo necitujem. Jedná sa hlavne o state a knihy, zaoberajúce sa fenoménom režijného divadla v opere. Okrem najčastejšie citovanej knihy nemeckej publicistky Nory Eckert Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure (1995) mi v tejto záležitosti poskytla vhodný background práca Guido Hiße Die Geburt des Regietheaters aus dem Geist des Gesamtkunstwerks.

1. Životopis Jiřího Nekvasila

Jiří Nekvasil sa narodil 26. novembra 1962 v Ostrave a od svojich detských čias bol veľmi úzko spojený s operou. Jeho otec Miloslav pôsobil v ostravskom Národnom divadle najskôr ako sólista opery a neskôr od roku 1960 ako operný režisér. Nekvasilove zoznamovanie sa s operou najlepšie vystihujú jeho vlastné slová: „do opery jsem se dostal ze začátku takřka nedobrovolně, neb mě už nebylo kde odložit, tak jsem třeba s otcem navštěvoval odpolední představení, kdy měl umělecký dozor, což mi ale umožnilo poznat zákulisí.“²¹ Neskôr v školskom veku spoločne so svojim starším bratom v operách komparzovali v inscenáciách ako detské postavy, alebo v neskorších rokoch ako vojaci apod.

„Operu od dětství vnímám jako přirozenou věc, součást života, a kupodivu se mi opera zalíbila.“²²

Po ukončení gymnázia v Ostrave sa Nekvasil niekoľkokrát hlásil na Divadelnú fakultu Akadémie umění v Praze, kam ho však nevzali. Následne pracoval rok ako divadelný osvetľovač a ako rekvizitár vo filmových štúdiách Barrandov. Nakoniec sa rozhodol prihlásiť na štúdium českého jazyka a hudobnej výchovy na pedagogickej fakulte Karlovej univerzity, vďaka čomu nabral z oblasti hudby odbornejšie znalosti. Poté sa odvážil prihlásiť na odbor opernej réžie na Hudobnej fakulte Akadémie umění. Na HAMU študoval pod vedením Ladislava Štroša²³ a simultánne s opernou réžiou

²¹ Rozhovor autorky práce s Jiřím Nekvasilom, Ostrava, 16.2. 2018. (osobný archív autorky).

²² Tamtiež.

²³ Ladislav Štros je považovaný za jedného z najvýznamnejších predstaviteľov českej opernej školy druhej polovice 20 storočia. Jedným z autorských prvkov Štrosovej réžie boli jeho transformácie

študoval divadelnú dramaturgiu na Divadelnej fakulte Akadémie umění. Po svojom absolutóriu (1989) spoločne s Danielom Dvořákom²⁴ založil Operu Furore - opernú scénu, ktorá vytyčovala smer zameraný na experimentálne divadlo. V tomto období umeleckej tvorby na prelome desaťročí a v období „nežnej revolúcie“ uvádzajú odvážne operné tituly. Hneď prvou premiérou v priestoroch niekdajšieho divadla na Novotného lávke²⁵ bola inscenácia Faust českého skladateľa Josefa Berga. Dvojica pokračovala v koncepcii tohto projektu pod názvom Opera Mozart vo forme progresívnej dramaturgie operného divadla až do roku 1998. Počas týchto deviatich rokov bola na českú divadelnú scénu uvedená rada doposiaľ nenaštudovaných titulov, ktoré som uvádzala už vo svojom úvode. Od roku 1992 si Opera Mozart dokonca prenajímala Stavovské divadlo počas letnej prevádzky. Bola to pre túto dvojicu zahrievacia skúška na opery veľkého tvaru. S väčšou scénou a priestorom prichádza aj odlišné vnímanie inscenácii. Nekvasil s Dvořákom v Stavovskom divadle predstavili kompletne Mozartové dielo bez skracovania a nekonvenčných zásahov. A v tomto prišiel bod zlomu - to čo bolo doteraz v komorných priestoroch publikom vnímané ako vtipné a klasiku kritizujúce, vyznievalo v tomto klasickom kukátkovom priestore skôr rozpačito. Pre autorov bolo potrebné nájsť správny balans.

V roku 1998 sa Jiří Nekvasil stáva umeleckým šéfom, režisérom a dramaturgom Štátnej opery.

hudobnej zložky do výtvarnej štylizácie diel spolu s výraznou snahou o uplatňovanie symbolov v scénografii. Jeho inscenácie vždy patrili medzi významné divadelné udalosti.

²⁴ Ich umelecké duo je v knihe Milana Černého a Pavla Petráňka dokonca prirovnávané ku pokračovaniu významných divadelných dvojíc ako Karel Hugo Hilar s Vlastislavom Hofmanom, Jiří Frejka s Františkem Trösterem, Josefa Svobodu s Alfrédom Radokom či Václav Kašík s Otomarom Krejčom.

²⁵ V súčasnosti divadlo funguje ako Klub Lávka.

V osobnom rozhovore na pôsobenie v Prahe spomína ako na veľmi úspešné a plné zaujímavej práce, veľkú školu života a divadelnú školu pre seba. Započal nový trend otvárania divadelných brán západnému divadlu a uvádzaniu operných titulov, ktoré v Prahe doposiaľ ešte neboli uvedené, alebo boli zabudnuté (aj napriek ich niekdajšej sláve)²⁶. Definíciu tohto obdobia histórie Štátnej opery dobre vystihuje Věra Ptáčková v prvej kapitole publikácie zachytávajúcej Nekvasilove divadlo v spolupráci s Danielom Dvořákom. „Přesto, že pobýli jenom čtyři sezóny, začalo se o Státní opeře najednou mluvit jako o živém organismu, kde je možné s každou premiérou očekávat překvapení – dramaturgické, režijní, scénografické – a pochopitelně hudební.“²⁷

Rok 2002 znamenal pre Nekvasila ďalší posun, je navrhnutý na post šéfa opery Národného divadla v Praze, a prenáša svoju progresívnu dramaturgiu do veľkého „kamenného“ divadla. Okrem neustáleho uvádzania neznámych alebo nehraných titulov Nekvasil v Národnom divadle rozbieha aj projekty na podporu mladých inscenátorov²⁸ alebo na zvýšenie povedomia verejnosti o českej opere²⁹. O otvorenosti Národného divadla v etape Nekvasilovho vedenia súboru voči súčasnej českej opernej tvorbe svedčilo aj uvedenie hokejovej opery Nagano (2004) Martina Smolka v režijnom naštudovaní Ondřeja Havelky, ktorému som sa

²⁶ Uvedenie Meyerbeerovho oper Róbert Diabol alebo Hugeni bolo Nekvasilom (spoločne s Danielom Dvořákom) opätovne v Prahe zrealizované po takmer sto rokoch.

²⁷ PETRÁNEK, Pavel - ČERNÝ, Milan. Daniel Dvořák a Jiří Nekvasil a jejich divadlo. Praha: Národní divadlo, 2004. s. 8. ISBN: 80-7258-172-4.

²⁸ Projekt mal názov Bušenie do železnej opony. Umožňoval mladým komponistom uplatňovať svoje scénické skice v zázemí Stavovského divadla, vďaka čomu divadelná železná opona prestáva byť pre nich brzdiacou, no naopak provokuje a inšpiruje k progresívnemu premýšľaniu o divadle. Tamtiež, s. 9.

²⁹ Tento projekt – Český triptych – bol odštartovaný v sezóne 2002/2003. Bol zameraný na uvádzanie neznámych českých operných skladateľov. Prvá etapa bola zameraná na predmetanovských autorov, jeho realizácia prebiehala v Stavovskom divadle. Tamtiež.

venovala vo svojej bakalárskej práci. Funkciu umeleckého šéfa opery Národného divadla Nekvasil zastával len do začiatku divadelnej sezóny 2006/2007.³⁰ Až do roku 2010, kedy preberá pozíciu riaditeľa NMD, sa venuje hosťujúcim réžiám v rôznych českých a zahraničných divadlách.

Jiří Nekvasil má vo svojom kariérom životopise aj radu zahraničných aktivít. Inscenoval opery hlavne v susednom Nemecku (Zpráva pro akademii, Příhody líšky Bystroušky - Trier, Don Giovanni Giuseppeho Gazzanigy - Hamburg, Adriana Lecouvreur- Erfurt, Blúdny Holand'an, Eugén Onegin - Regensbur, Tri želania - Rostock).³¹

Avšak okrem divadelnej činnosti sa Nekvasil vo svojom profesionálnom živote venoval aj televíznej tvorbe. Ako som už vo svojom úvode zmieňovala, pre Českú televíziu pripravil filmové spracovanie vybraných diel Bohuslava Martinů, ku ktorým patria: mechanický balet Podivuhodný let, opera Slzy nože a radio-opera Hlas lesa. Taktiež v produkcii Českej televízie spracovával záznamy svojich inscenácií z Národného divadla³² a spracoval aj televízne opery Josefa Berga Odyseov návrat a Európska turistika. Točil vlastné televízne úpravy inscenácií z Národného divadla marioniet³³ a série dokumentov s hudobnou tematikou o českých skladateľoch dvadsiateho storočia.

³⁰ Na konci novembra 2006 je z postu odvolaný vtedajším dočasným riaditeľom divadla Janom Mrzenom.

³¹ Ďalej inscenoval aj vo Francúzsku (M. Gurlitt - Vojaci, Nantes), Írsku (Její pastorkyně, Dublin), v Nórsku (Circus Terra T. Madsena, Oslo), Slovensku (Rusalka, Bratislava), Fínsku (scénické prevedenie Verdiho Requiem, Tampere), Lotyšsku (Utahování šroubu B. Brittena, Její pastorkyně, Riga, Tallin) a v Estónsku (opäť Utahování šroubu, Tallin). Mimo Európy hosťoval aj v južnej a severnej Amerike (Argentína, Buenos Aires – Teatro Colón, Příběhy líšky Bystroušky; USA, Nabucco).

³² Golem, Bubu z Montparnassu, Polský žid, Es war einmal.

³³ Orfeo ed Euridice Christopha Willibalda Glucka.

Ostravské NDM v súčasnosti Jíří Nekvasil vedie ako programovo bohatú inštitúciu, ktorá ponúka divákovi kvalitné umenie s nielen celorepublikovým, ale aj európskym významom. Divadlo každoročne organizuje v spolupráci s Ostravským centrom novej hudby festival Dny nové opery Ostrava (NODO), ktorý v českých alebo svetových premiérových uvedeniach predstavuje tituly súčasných českých a zahraničných skladateľov. Nekvasil sa neustále aktívne venuje opernej réžii na ostravskej scéne a pôsobí aj ako pedagóg na Fakulte umění Ostravskej univerzity, kde vyučuje dejiny opery a divadla.³⁴

³⁴ Na Katedre sólového zpevu.

2. Analýzy inscenácií

2.1 Cardillac

Opera *Cardillac* predstavuje napriek len deväťdesiat minútovej stopáži prvé celovečerné hudobno-dramatické dielo skomponované skladateľom Paulom Hindemithom v roku 1926.³⁵ Jedná sa o hudobné dielo nového typu, odvracajúceho sa od Wagnerovho ideálu „hudobnej drámy“, vracajúce sa k opere s číslovacím princípom.³⁶ V kontraste s wagnerovskou prekomponovanosťou a deklamatórnym štýlom obsahuje árie v duchu koncertného koncerta grossa, ktoré je blízke skôr Bachovým či Telemannovým kantátam.³⁷ Skladateľ používa kontrapunktický princíp, ktorý ozvláštňuje s pomocou príkrych dizonancií, ktoré v hudbe dvadsiateho storočia mali s konsonanciou rovnoprávne melodické postavenie.³⁸ Do Hindemithovej opery sa premietla aj dobová jazzová vlna. Ako príklad môžeme uviesť krčmovú scénu z tretieho dejstva. Jedným z prvkov jazzového ozvláštnenia partitúry, ktorá nesie menej významné znaky Hindemithovho neskoršieho neoromantického štýlu, je použitie saxofónu.

Hindemith vytvoril typ opery, v ktorej sa hudba javí ako viacmenej autonómna zložka. Vzďoruje obvyklej predstave o vzťahu textu a hudby v hudobno-dramatickom diele. Inak

³⁵ Pred touto operou napísal Hindemith v štýle tzv. časovej opery (Zeitoper) aktovky *Mörder, Hoffnung der Frauen* alebo *Hin und zurück*.

³⁶ V roku 1952 Hindemith pôvodnú partitúru, s nadšením alebo naopak sklamaním niektorých kritikov a muzikológov, zrevidoval a preukladal poradie niektorých čísiel, operu rozšíril o jeden takt, ale predovšetkým reinterpretoval ústrednú postavu, ktorá vyznela omnoho humánnejšie oproti spracovaniu z 20. rokov. Druhá verzia opery mala premiéru v Curychu v roku 1952. Hindemith dokonca vydal zákaz, aby sa inscenátori vracali k pôvodnej verzii. Tento výnos padol s jeho smrťou (1963). Pokiaľ sa opera dnes uvádza, tak práve obvykle v pôvodnej prvej verzii.

³⁷ HRADECKÝ Emil. *Paul Hindemith - Svár teorie s praxí*. Praha: Supraphon, 1974. s.29.

³⁸ VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. Vizovice: Lípa, 1955. s.150. ISBN 80-901 199-0.

povedané: Hindemith v partitúre maximálne zvýraznil pevnú hudobnú konštrukciu.³⁹ „Absolútny“ inštrumentálny charakter hudby je posilnený vysoko rytmickou faktúrou a, ako už bolo zmienené, polyfónnym kompozičným štýlom. Pre správne pochopenie Hindemithovho zámeru však hrá kľúčovú rolu pochopenie libreta, jeho tematických zložiek a dramatickej štruktúry.

Libreto napísané Ferdinandom Lionom je inšpirované romantickou novelou *Slečna zo Scuderi* E. Th. A. Hoffmanna. Dej sa odohráva v Paríži sedemnásteho storočia, expozíciu deja otvára scéna rozhorčeného ľudu, ktorý sa na základe niekoľkých nedávnych vražd zmieta v panickom strachu a nepokoji o svoj osud. Následne hlavnú dejovú zápletku uvádza scéna bohatej Lady a Dvorana. Lady ho požiada s prísľubom večernej schôdzky, aby jej priniesol najkrajší kúsok od známeho zlatníka Cardillaca, ktorého šperky a výrobky majú nevyčísliteľnú hodnotu. Ich večernú schôdzku však prekazí neznámy zločinec, ktorý sľúbený dar ukradne, ale taktiež Ladynho ctiteľa zavraždí. Následne sa táto hlavná detektívna zápleтка rozvíja a zoznamujeme sa s ďalšími dejovými líniami. Okrem pátrania po tajomnom vrahovi sa v opere rozvíja aj príbeh neopätovanej lásky otca a dcéry. Cardillacova dcéra sa zo všetkých síl snaží získať otcovu náklonnosť, no jeho plnú pozornosť a lásku dostávajú len vlastnoručne vytvorené šperky. Cardillac svoju dcéru prehliada, je k nej nevlúdny. Berie ju skôr ako záťaž a zbytočné rozptýlenie od svojej práce. Lionove libreto obsahuje aj romantickú zápletku. Lúboštný pár v librete tvorí Cardillacová dcéra s Oficierom. Ten sa jej vytrvalo dvorí a snaží sa jej otvoriť oči o skutočnej otcovej povahe,

³⁹ ŠAFAŘÍK, Jiří. Dějiny hudby, III. díl (20. století). Věrovany: Nakladatelství Jan Piskiewicz, 2006. ISBN 80- 86768- 17- 1.

ktorú má zidealizovanú. Nakoniec, po zavŕšení detektívnej línie príbehu, je záhadný vrah odhalený. Je ním Cardillac. Jeho potrestanie za zločiny je predurčené umučením samotným rozbúreným ľuďom. Jeho dcéra nachádza vo svojom ctiteľovi útočisko a oporu a stáva sa jeho snúbenicou.

Hlavná zápleтка dramatického textu je postavená na nevšednej vlastnosti titulnej postavy zlatníka Cardillaca, ktorý je tak naviazaný na svoje zlatnicke výtvyry, že je ochotný pre ne aj vraždiť. Toto je však len povrchná charakteristika postavy, ktorá sa vyznačuje hlbšou psychológiou a motiváciami jednania. Hindemith s pomocou hudby ešte podtrhuje zhubnosť Cardillacovho umeleckého ega a jeho konflikt so zvyškom sveta. Ani pre jeho najbližšie okolie nie je vášeň hraničiaca s posadnutosťou k svojim umeleckým výtvorom pochopená a je v závere zatracovaný. Svoje umenie stavia na piedestál, je pre neho najväčšou prioritou, a to do konca aj voči vzťahom ku svojim blízkym. Šperky sú pre neho priam božským predmetom a sú pre neho posvätné. Zvolená hudobná dramaturgia a virtuózna koncertná hudba nachádza svoju cestu v myslení a jednaní „autonómneho“ kreatívneho umelca, čo vraždí všetkých, ktorí sa chcú zmocniť jeho geniálneho božského výtvyry, a tým ho zneuctiť. Nemôžeme však hovoriť o priamej väzbe hudby na slovo v zmysle sprostredkovania významu s pomocou jej daných prostriedkov. Aj napriek tomu Hindemithová hudba tvorí symbiózu so zápletkou, charakterom postavy a fundamentálnymi konštrukčnými princípmi deja, resp. konštituuje významové vyznenie diela. V duete medzi dcérou a Cardillacom (obr. 10) je napríklad dcérina zúfalá snaha vzbudiť otcovu pozornosť, hudobne stvárnená fugátom. Scéna medzi Cardillacom a davom (obr. 17), ktorý

naliehavo žiada vyriešenie vrážd a zverejnenie mena vraha, ilustruje hudobná forma *passacaglia*.⁴⁰ Koniec koncov, nesmieme zabúdať aj na to, že ani v tejto opere Hindemith nerezignoval na techniku leitmotívov, ktorými je posilnená činoherná dramaturgia kompozície.

Na území Českej republiky bola opera inscenovaná len jedenkrát po prvej celosvetovej premiére v Drážďanoch (9. 11. 1926). Na hlavnej nemeckej scéne, vtedy v Novom nemeckom divadle v Prahe (1927), a na scéne súčasného NDM. Rozhodnutie pre inscenovanie tejto opernej klasiky dvadsiateho storočia padlo aj pre osobnú prepojenosť Hindemitha s Ostravou, ktorú v minulom storočí niekoľkokrát osobne navštívil, a to dokonca trikrát. Skladateľ prijal pozvanie od Spolku pro soudobú hudbu, čo vypovedá aj o kultúrnej vyspelosti mesta. Hindemith sa v Ostrave predstavil ako skladateľ a hráč na violu a violu d'amour. Prvé vystúpenie je datované 6. novembra 1931, kedy sa predstavil na I. symfonickom koncerte v NDM. Po druhýkrát sa predstavil 6. decembra v roku 1932 pod dirigentským vedením Jaroslava Vogela a tretie vystúpenie 3. februára 1936 bolo skladateľovým posledným. Koncerty boli venované skladateľovej tvorbe. Jeho význam v regióne, ako súčasného progresívneho autora, sa premietol dokonca aj v hudobno- pedagogických aktivitách.⁴¹

Naštudovanie Jiřího Nekvasila je teda historicky významné nielen v tom, že sa titul objavil na českej scéne po viac ako osemdesiatich rokoch, ale tiež s ohľadom na jeho návrat do Ostravy. *Cardillac* bol pre režiséra zároveň

⁴⁰ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols (vol 3.). London: Macmillan Publishers, 1992. s. 904. ISBN: 0-19-522186-9.

⁴¹ V roku 1934 bola ostravským detským zborom Národného divadla moravsko-sliezského po prvýkrát na území vtedajšieho Československa naštudovaná Hindemithová spevohra *Stavíme mesto* (1930). MAZUREK, Jan. *Dětské matinée 1934, Příspěvek Kruhu přátel vážné hudby hudební výchově na Ostravsku. Těšínsko, č.3. roč. XLIV. 2001. s.11.*

debutovou inscenáciou na poste riaditeľa divadla, ale v prvom rade bola prvou z rady jeho ostravských inscenácií v rámci cyklu oper 20. storočia. Rovnako ako v prípade nasledujúcich opusov, ktorými sa budeme ešte zaoberať, bola táto inscenácia kritikou prijatá pozitívne.⁴²

Nekvasil s operným súborom našudoval prvú trojaktovú verziu opery. Ako som už uvádzala vyššie, charakteristickým znakom tejto opery je Hindemithové pochopenie hudby ako virtuózne-koncertnej zložky. V súvislosti s réžiou potom nastáva otázka, ako stvárniť na scéne nielen príbeh, ale taktiež vykresliť veľmi plastický charakter hrdinu. Vnímavý režisér sa pokúsi vystihnúť aj „reč“ hudby samotnej a už zmieňovaný fakt, že význam v Hindemithovej opere z veľkej časti konštituuje aj hudobná metóda, spôsob, akým je dielo z kompozičného hľadiska vystavané. Nekvasil tento prejav hereckým vedením podporil, lebo pracuje aj s nezávislou telesnosťou hercov, ktorá je oslobodená od textovej zložky.

Postava Cardillaca je zvýrazňovaná v rovine chladného, materialistického a do seba zahľadeného človeka. Vizuálne je Cardillac zvýraznený silným bledým líčením a kostýmom tradičnej zlatníckej pracovnej uniformy. Pre jeho postavu je taktiež používané spodné svietenie, ktoré podtrhuje hovorovosť a podozrivosť tejto postavy. Postava používa emočne strohé herecké gestá, ktoré sú doplnené hlbokou mimikou. Už samotné bytie tejto postavy na scéne má rovnakú paradigmatickú funkciu ako text. Toto tvrdenie je možné obhájiť v expozičných situáciách jednotlivých obrazov inscenácie, v ktorých je postava Cardillaca svojou nonverbálnou komunikáciou s recipientom prepojená len na základe gestických znakov, ktoré nahrádzajú textovú

⁴² HRDINOVÁ, Radmila. Ostravský Cardillac zářil v Praze. Právo. 25.10.2011. s. 7.

zložku. Stelesnenie titulnej postavy je spájané so silným zmyslovým pôsobením a podmanením si celého priestoru len na základe prítomnosti spevákovho semiotického tela, ako o tomto pôsobení hercov pojednáva Erika Fischer-Lichte v *Estetike performativity*.⁴³

Cardillacova dcéra je na scéne predstavovaná ako jemná mladá nevinná postava, ktorá sa neustále snaží získať si náklonnosť svojho otca. Ako jediná figúra má kostým v pastelových farbách a pri jej výstupoch je použité mäkké teplé svetlo. Jej nástupy doslova scénu vždy rozžiaria. Spevácky a hudobne je postava Cardillacovej dcéry odlišená jemnejšou harmóniou a menej radikálnymi obratmi, ktoré nechajú vyznieť ženský soprán. Taktiež herecký prejav sólistky sa vyznačuje jemnými krehkými gestami a mimikou, ktorá opisuje literárny text. Aj napriek režisérovmu zámeru viesť herectvo bez statických figúr sa speváčkin prejav zapríčinený nemennými fyziognomickými speváckymi javmi mení na nevyhnutné scudzovanie od postavy a jej prezencia je recipientom vnímaná. Speváčkina fyziognomická stránka pri náročných sólových partoch predchádza hereckú rovinu semiologickej postavy a upozaduje jej herecký výraz.

Vzťah medzi týmito postavami je jednou z dôležitých línií inscenácie. Cardillac svoju dcéru nemiluje, pričom ona aj napriek tomu, že je pre neho bezvýznamná, sa neustále snaží získať si jeho priazeň. Ich vzťah je divákovi

⁴³ „Atmosféra v divadle býva nazíraná a interpretovaná ako nebezpečne nakažlivá. Herci na jevišti predvádajú emotívny jednání, diváci je vnímajú, pričom na ňé tato jednání pôsobí, jsou jimi nakaženi a sami pak pocítují emoce. Percepčním aktem, se emoce zpřítomněných těl hercu nakažlivě přenášejí na přítomná těla diváků. Obháje i odpůrci divadla se shodují v tom, že tento přenos je umožněn výhradně zpřítomněním aktérů a jejich jednáním, potažmo spolupřítomnosti aktérů a diváku.“ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika Performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. s.136. ISBN 978-80-904487-2-8

predstavený v desiatom obraze, kedy sa mu dcéra vyznáva, že je zamilovaná, no zároveň ho nechce opustiť. Cardillac však neustále myslí len na svoje zlato, remeslo a svoje budúce šperky. Režisér Cardillacovu nedostupnosť k svojej dcére inscenoval pantomimickou etudou, v ktorej sa jeho dcéra snaží ku Cardillacovi dostať, no bohužiaľ jej v tom bráni obrazne naznačená neviditeľná stena, ktorá sa medzi nimi nachádza. Taktiež pri spoločných duetách tieto dve postavy nikdy nenaviažu spoločný očný kontakt. Toto metaforické odcudzenie stavia vzťah postáv každým obrazom do čoraz väčšmi prehĺbujúcej sa chladnosti.

Cardillacova posadnutosť šperkami, ktorá je slabosťou postavy, je ďalšou líniou inscenácie. Jeho samolúbosť a strach zo straty svojej milovanej práce graduje až do momentu, kedy zlatník nie je schopný ani len predaja svojich nových šperkov, a dokonca už ani peniaze a zisk nie sú pre neho dostačujúcim zadosťučinením. K svojim šperkom sa prihovára ako ku svojim deťom a spieva veľké ódy na ich krásu. Táto nezdravá pýcha v postave prerastá a divákovi je odhalená jeho premena na kriminálnika, ktorá taktiež objasňuje počiatočnú detektívnu zápletku, kde Cardillac brutálne zavraždí pred zrakom divákov náruživého ctiteľa Lady. Vnútorň psychologickej progres postavy je divákovi predstretý cez stupňujúce sa výrazové herectvo doplnené dynamickým pohybom v priestore, ktorý podporuje vývin hudobnej zložky.

Nonverbálnym herectvom Nekvasil vyplňa aj inštrumentálne pasáže. K partitúre režisér vytvoril radu pantomimických scén, ktoré dopĺňajú implicitnú hereckú rovinu a pomáhajú k dotvoreniu dramatických situácií, navezujúcich na spievaný text. Inštrumentálne medzihry a predohru režisér dopĺňa o pantomimické vsuvky, ktoré

recipientovi približujú charakter postáv. Ako príklad nám môže poslúžiť medzihra medzi prvým a druhým obrazom. Lady na gestický povel necháva svojho dvorana, aby jej kúpil najcennejší kúsok od zlatníka Cardillaca. Sólistka pantomimicky zdôrazňuje svoju panovačnosť. Výrazné gestá, ako rozhadzovanie rukami, prehnaná mimika či povýšenecká chôdza prezrádzajú charakterové vlastnosti tejto epizódnej postavy.

Nástupy a výstupy režisér vedie rôznorodo, rozširuje scénu o ďalšie dimenzie, k čomu slúži využívanie prepadlísk vo forme výt'ahov na scéne. Používanie javiskovej techniky je efektívne nielen pri nástupoch a výstupoch spevákov na scénu, ale aj pri zmene obrazov. Pri prelínaní druhého obrazu Nekvasil plynule naviaže použitím výt'ahov vychádzajúcich spod javiska a do priestoru nad javiskom. Taktiež používa režijne obľúbenú krajinú lôžu hľadiska či otočnú plochu javiska, ktorou prehľbuje herectvo do celkového priestoru javiska a rozširuje performatívny priestor.

Opera Cardillac je na spevácku techniku náročná. Spev je samostatným elementom s vysokou inštrumentalitou, pripomínajúci skôr hudobný nástroj nezávislý na orchestrálnom sprievode. Duetá neznejú konsonantne ako v romantických operách. Naopak, znejú takmer disharmonicky. Veľké intervalové skoky spolu s dlhými držaním tónov vyžadujú vyspelú spevácku techniku. Aj napriek tomu, že je prednes sólistov vedený koncertne, Nekvasil apeluje na dynamické herectvo spevákov. Divák sa nestretáva s forbínovým statickým prednesom, režisér vedie svojich sólistov k opaku.

Najdôležitejšia je pre režiséra herecká energia, ktorá sa spája s hudobnou zložkou v zborových scénach. Na rozdiel

od nemeckého romantizmu, ktorým bolo libreto inšpirované, sa do deja zbor aktívne nezačleňuje a má skôr oratórny rozsah. Zbor režisér využíva na inscenovanie do hĺbky javiska, nevyužíva ho len ako spevácku zložku, ale aj ako výtvarnú výrazovú zložku, ktorá dopĺňa prostredie a atmosféru deja. Zbor má priestor v úvodnej a finálnej scéne, kedy je na scéne prítomný. Zbor predvádza rôzne pantomimické etudy, ktoré obrazne podtrhujú energiu na scéne. Zborový speváci taktiež počas výstupov sólistov zostávajú v štronzových figúrach, a majú funkciu živých sôch, ktoré výtvarne nahrádzajú absentujúce kulisy.

V librete má zbor pomenovanie Populo, teda ľud. Už toto samotné označenie zboru iným pomenovaním nás núti vnímať tradične odprevádzajúcu spevácku zložku za samostatného kolektívneho hrdinu. V tomto nás utvrdzuje niekoľko scén. Hneď úvodný obraz, ktorý otvára dej mysticky, pochmúrne ba až hororovo, Nekvasil podporil hromadnou scénou zboru, ktorý uvádza diváka do deja a prostredia inscenácie. Zbor tu prezentuje občanov Paríža, ktorí sa obávajú novej smrti, pretože v uliciach vyčína neznámy vrah. Režisér tento obraz štylizuje expresívnym herectvom. Veľké trhané gestá, individuálna výrazná mimická a telesná komunikácia ansámbľu a celková vizáž, od kostýmov až po make-up, vzbudzuje v divákovi strach, úzkosť či pomätenosť. Vysoké strapaté účesy, roztrhané oblečenie, popolavý make-up na celom tele sú vizuálne atribúty postačujúce k navodeniu príznačných emócií. Taktiež nám je vďaka týmto atribútom jasné, že sa jedná o dav občanov z nízkych sociálnych vrstiev Paríža.

Táto davová scéna je aj napriek početnosti vystupujúceho ansámbľu zinscenovaná čisto a usporiadaná. Čistota inscenovania spočíva v minimalistickej scénografii

a dominantným postavením len hereckej zložky. Na scéne sa nenachádzajú žiadne kulisy či rekvizity, ktoré by nám mohli doplniť časopriestor inscenácie. Nekvasil stavia na herectve podporované hudobnou zložkou, ktorá diváka uvádza do situácie a atmosféry deja.

Zvýraznenie záverečného konfliktu po Cardillacovom odhalení je ďalším príkladom, kedy režisér nechal na scéne vyznieť silu a energiu zboru, ktorý k smrti Cardillaca - vraha, ktorý desil celý Paríž - utľčie bez akéhokoľvek oficiálneho súdneho procesu. Túto finálnu satisfakciu spoločnosti Nekvasil zinscenoval s veľkou hudobno-dramatickou gradáciou. Zvýrazňovanie kolektívneho hrdinu v dramatickom texte môžeme vnímať aj ako odraz zmeny spoločnosti po I. svetovej vojne, kedy Európa prešla výraznou politickou a geografickou zmenou a k slovu sa, vďaka rozširovaniu demokracie, dostáva ľud.

Scénografia inscenácie je jednoduchá, čistá a minimalistická, aby mohla vyniknúť herecká a hudobná zložka opery. Symbolické kulisy sú vyrobené zo súčasných materiálov. Hliník, alebo spomínané plexisklo, pôsobia chladno a prioritne pragmaticky. Tieto materiály poskytujú dobrý lom svetla pre lightdesign, ktorý je výtvarným ťažiskom inscenácie. V niekoľkých scénach inscenácie sa vyskytuje centrálna pohyblivá kovová konštrukcia. Táto konštrukcia inscenátorom poslúžila ako pult či ako vyvýšené pódium, s ktorým sólisti pracovali pri prednese duet. Ako príklad môže byť dueto Cardillacovej dcéry so svojím ctiteľom (dôstojníkom) v piatom obraze prvého dejstva, v ktorom sa výstavné stolové vitríny premieňajú na výstupné mólo, po ktorom sa dôstojník ostentatívne prechádza a vyznáva svoje city voči nej spoločne

s odhodlaným presviedčaním o Cardillacovej bezcitnosti voči nej.

Holá scéna poskytuje veľký priestor osvetleniu - rovnako je aj dobrým východiskom pre rozohranie hereckých akcií. Vďaka osvetleniu nám režisér navodzuje energiu a atmosféru jednotlivých scén. Ponurost' zvýrazňuje neostrým nasvietením, ktoré zvýrazňuje hlavne vrchnú polovicu postáv na scéne. Sólistov zvýrazňuje ostrým svetlom, ktoré kontrastuje s tmavým prostredím a prípadne ho rád dopĺňa o éterické farby. Medzi tieto farby patrí napríklad červená, ktorá je príznačná pre erotiku, vášeň, či kriminalitu. Ďalšou výraznou farbou, ktorá sa objavuje v inscenácii, je neónová modrá. Je zastúpená v scénach, ktoré navodzujú tajomnú atmosféru. Taktiež používa silné podsvietenia, ktoré vychádzajú zo samotných kulís.

Jedným z najvýraznejších prvkov scénografie je projekcia. Do centra javiska je zasadená projekcia veľkého, nesúmerného červeného križa na schaufóliu, ktorý diagonálne prekrýva celú scénu a je jediným výtvarným prvkom na scéne. Túto projekciu postupne vystrieda na pozadí scény použitá projekcia obrazu dažďových oblakov. Tieto len symbolické náznakové výtvarné prvky sú však pre recipienta dostačujúce k navodeniu atmosféry inscenácie.

Komplexne výtvarná koncepcia inscenácie vyznieva ako anachronická jednotka príbehu sedemnásteho storočia zasadeného do modernej doby. Na jednej strane sa stretávame s postavami v dobových kostýmoch korešpondujúcich s obdobím, do ktorého je dej opery zasadený. Použité je aj expresívne líčenie, ktoré má podporiť hororovú atmosféru opery. Následne sú nám na javisku predstavené futuristické konštrukcie, ktoré vôbec nepripomínajú éru sedemnásteho storočia. Výt'ahy, ktoré

postava Cardillaca používa na vybrané nástupy a výstupy, majú geometrické tvary valca alebo kvádra s výrazným neónovým nasvietením sýtomodrou farbou. Predel'ovanie scén a obrazov veľkou pohyblivou konštrukciou z plexiskla jasne člení prostredie deja.

2.2 Káťa Kabanová

Káťa Kabanová je jednou z tých opier svetového repertoáru, ktoré sú divákovi schopné sprostredkovať emocionálne silný, ale zároveň intímny zážitok. Libreto k opere si Janáček napísal sám na základe Ostrovského dramatického textu Búrka, ktorý pred Janáčkom zhudobnil už i ruský skladateľ V. I. Kašperov (1867). Bolo by zaujímavé preskúmať všetky motivácie, ktoré Janáčka priviedli k tomu, že zvolil ako predlohu práve túto drámu, pričom je viac než isté, že kľúčovú rolu zohralo Janáčkovu rusofilstvo i osobný vzťah s Kamilou Stösslovou.⁴⁴

Opera predstavuje typický prípad tzv. literárnej opery, zhudobňujúcej známy literárny text, veľmi často spadajúci do okruhu literárnej „klasiky“.⁴⁵ Janáček tiež pristúpil k úprave osobitým spôsobom; dá sa povedať, že na rozdiel od iných skladateľov, ktorí si tiež za predlohu zvolili nejaké známe literárne dielo,⁴⁶ s textom naložil radikálne autonómne. Výrazne ho krátil (z pôvodných piatich dejstiev zostali tri, takmer polovica textu bola eliminovaná), zjednodušoval,

⁴⁴ Podrobnejšie k problematike Janáčkovho rusofilstva, k jeho vzťahu k folklóru, o jeho vyhradenom nacionalizme či vzťahu k ženám – vid' kapitolu Mladý konzervatívec – v stáří avantgardista?!? In ŠTĚDRŇ, Miloš. Leoš Janáček a hudba 20. století, Paralely , sondy, dokumenty. Brno: Masarykova Univerzita, 1998. s. 225- 235. ISBN: 80- 210- 1917- 4.

⁴⁵ Termín pochádza z nemeckého hudobno- vedného prostredia, po prvý krát ho použil Edgar Istel. Teorii Literaturoper teoreticky rozpracoval hl. DAHLHAUS, Carl. Vom Musikdrama zur Literaturoper. München: Piper,1989. ISBN-13: 9783492182386.

⁴⁶ Príkladom môžu byť opery Pelléas a Mélisande (Debussy), Elektra (Strauss), Vojcek a Lulu (Berg), Oedipus Rex (Stravinskij) ad.

pozmeňoval postavy, zbavoval sa príliš popisných a rozvláčných situácií, čím dej nadobudol väčší spád, ešte následne umocnený hudbou. Hudobnosť libreta v porovnaní s pôvodnou predlohou je až šokujúci. Rovnako energicky, až živelne ako v hudbe si počínal aj v roli libretistu. Vybraní historici o tomto Janáčkovom diele hovoria ako o najvrúcnejšom či najintímnejšom diele jeho kariéry.⁴⁷

Zmyslom tejto kapitoly však nie je vypočítavať početné zmeny v deji a v charakteroch postáv tejto hry. Všeobecne môžeme túto problematiku uzavrieť konštatovaním, že Janáček bol vedený snahou vytvoriť čo najväčší priestor hlavnej postave, na ktorú sústredil všetku pozornosť a podľa ktorej získala opera svoj názov.

Titulná postava Káti vedie skoro totožné vnútorné otázky, ktoré si kládla aj hlavná postava Tolstojovho románu Anna Karenina. - Je nevera v nešťastnom manželstve naozaj hriechom? Janáček sa stotožnil s tolstojovskou etikou sociálneho cítenia a humanizmu. Nie je možné zamlčať fakt, že v roku 1907, tzn. takmer pätnásť rokov pred vznikom Káti, pracoval na zhudobnení i Tolstojovho románu, operu však nedokončil. Rovnako sa tak zaoberal aj inou predlohou slávneho románopisca a dramatika, Živou mŕtvolou. Príkladov jeho inšpirácie veľkými ruskými autormi by sme našli určite viac až do konca jeho života, kedy skomponoval svoju najmodernejšiu operu podľa Dostojevského románu Zápisky z mŕtveho domu, ktorú pomenoval Z mŕtveho domu.

Libreto možno vnímať ako vášnivú obhajobu nevinnej hriešnice proti skutočným vinníkom. Kát'a i Anna Kareninová sú spoločnosťou donútené k samovražde. V opere je preto dôležité si povšimnúť ostrý kontrast, v ktorom vystupujú dva

⁴⁷ ŠAFARÍK, Jiří. Dějiny hudby, III. díl (20. století). Věrovaný: Nakladatelství Jan Piskiewicz, 2006. s.67. ISBN 80- 86768- 17- 1.

milostné páry. Káťa a Boris predstavujú dvojicu s tragickým koncom svojej lásky. Kudrjáš a Varvara sú naopak milostným párom, ktorý prežíva nezáväznú lásku so šťastným koncom.

Opera v troch dejstvách pojednáva o príbehu hrdinky, ktorá hľadá únik zo zatuchnutého prostredia od svojho slabošského manžela a nevlúdnej násilníckej svokry cez hľadanie pravej lásky. Je to životná tragédia mladej ženy, ktorá kvôli nepochopeniu svojho prostredia a vnútornému nepokoju sa rozhodne svoj život dobrovoľne ukončiť skokom do rieky.

Toto Janáčkove operné dielo má na scénach (nielen) českého divadla veľkú tradíciu inscenovania. Opera je trvalou súčasťou repertoáru veľkých operných domov. Jedno z najvýznamnejších a najdiskutovanejších uvedení Káti Kabanovej na poli českej divadelnej scény bolo v roku 2009 na scéne Národného divadla v Prahe v naštudovaní Roberta Wilsona. V Káti Kabanovej zastal úlohu nielen ako režisér, ale aj ako scénograf a tvorca light designu jeho jednoznačne špecifickej poetiky. Rovnako v tejto inscenácii svetlom tvarovaný priestor navodzoval určité emócie. Vnímanie deja je svetelnou réžiou vo Wilsonových inscenáciách výrazne ovplyvnené. Príznačná je i herecká zložka, vedená v štylizovanom spomalenom tempe a rytme.⁴⁸ Takto vyhradené divadlo s jeho špecifickou režijnou poetikou obsahujúcu metomorfóznosť, snovosť, ambivalentnosť si však nie vždy dokáže nájsť svojho diváka. Bolo tak tomu aj na pražskej premiére Káti, ktorej prijatie bolo závislé aj od dlhodobej inscenačnej tradície tohto diela.⁴⁹ Jedným z argumentov proti Wilsonovi býva fakt, že na diela rôznych štýlov a poetík stereotypne aplikuje postupy, ktoré už dnes

⁴⁸ LEHMANN, Hans-Thies. Post dramatické divadlo. Bratislava: Institut umění - Divadelní ústav, 2007. s.89. ISBN 978-80-88987-81-9

⁴⁹ „Pro mnohé diváky nepochybně naplnila očekávání, i když se po premiéře kromě volání „bravo“ ozývalo i odsuzující bučení.“ HRDINOVÁ, Radmila. Kaťa Kbannová jako maloměstská groteska. Právo. 28.6.2010. s.1.

môžeme považovať za akúsi marketingovú značku tohto vyhláseného režiséra. Je teda otázkou, či práve u Káti Kabanovej, opery s výraznou emocionálnou hĺbkou a psychologicky prepracovanými postavami, dopadla wilsonovská chladná a odosobnená javisková reč na úrodnú pôdu.⁵⁰

Káťa Kabanová bola v poradí tretou inscenáciou, ktorú v NDM Jíří Nekvasil na poste riaditeľa divadla zrežioval. Základným záverom z tejto inscenácie je, že režisér pristúpil k opere so zjavnou snahou dosiahnuť skladateľský zámer i v zmysle hereckého prevedenia postáv. Janáčkov odkaz oživil pre neho typickým spôsobom - modernými scénickými prostriedkami, ktorými chce zaujať súčasného diváka.

Nekvasilove naštudovanie prináša do českej klasiky pre súčasného diváka atraktívne interpretovanie Janáčkových tém a myšlienok, ktoré sú v opernom diele zakorenené. Zachytenie dramatických momentov je pre každého divadelníka inscenačnou výzvou. Len zdanlivo prekvapuje fakt, že Nekvasil sa tentoraz rozhodol o interpretovanie textu cez silné psychologické herectvo.

V rozhovore pre Moravskoslezský deník Nekvasil formuloval v podstate základný dramaturgický výklad Janáčkovho diela, keď uviedol: „Naše inscenace zbavuje Káťu atributů ruského maloměsta první poloviny 19. století a naopak se soustředí na psychologický aspekt příběhu. S trochou nadsázky říkám, že tuto operu inscenujeme jako psychothriller o nemožnosti odejít z prostředí, které nás deptá,

⁵⁰ Tieto otázky pokladá napr. podrobná recenzia Heleny Havlíkovej v kultúrnej rubrike denníka Lidové noviny. HAVLÍKOVÁ, Helena. Mezi rukopisem a stereotypem. Lidové noviny. 28.6. 2010. s. 9.

z toho zvláštního vychýleného světa slabých mužů a jedné silné ovládající ženy, Kabanichy“.⁵¹

Je poznať, že režisér chce, aby vynikla úzkoprsá a rezervovaná morálka spoločnosti v kontraste s prirodzenou povahou Káti a jej túžbou po láske a slobodnom sebaurčení. Káťa v Nekvasilovej inscenácii prechádza niekoľkými vnútornými fázami. Dúfanie v lepší súčasný život, s ktorým nie je spokojná, sa strieda s veselou slobodnou myslou, ktorá je v nej zakorenená ešte z čias dievčenskosti. Napokon sa však z veselej, život milujúcej postavy mení na ustráchanú a hriešnu figúru, schovávajúcu sa v nore či pod stolom, pred celým svetom. Túto vnútornú búrku titulnej postavy možno chápať ako nepochopenie ľuďom, ktorého morálne presvedčenie je zakrpatené v ortodoxných staromódnych konvenciách malomeštiactva. Jej smrť nastáva bez akejkoľvek katarzie a završuje dej celej inscenácie. Je to jeden zo znakov Janáčkovej humanistickej filozofie, ktorú prevzal od ruských autorov⁵², ktorá je prítomná aj v jeho niekoľkých ďalších operných dielach⁵³. Dramatický záver, v ktorom sa Káťa hádže do Volgy, Nekvasil inscenoval náznakovo. Zvislú oponu použil ako znak rieky, ktorú sólistka strháva a celá sa do nej ovíja. Opona je zo zadnej strany modrej farby, tá evokuje farbu rieky. Zborový spev, ktorý tento obraz sprevádza, symbolizuje hlasy rieky Volgy, ktorá k sebe Káťu volá.

Voči Káti hlavnou antagonistickou postavou nie je nikto iný než Kabanicha, ktorá svojím silným konzervatívnym chovaním je predstavovaná ako emblém starej tradičnej ruskej

⁵¹UHLÁŘ, Břetislav. Ostravská premiéra opery Káťa Kabanová nabídne hvězdné obsazení [online].13.11. 2012. [cit. 5.5. 2018]. Dostupné z: https://moravskoslezsky.denik.cz/kultura_region/ostravska-premiera-opery-kata-kabanova-nabidne-hvezdne-obsazeni-20121113.html

⁵²DOLANSKÁ, Věra - PROCHÁZKA, Jaroslav. Operní libreta, řada I, svazek 24. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961. s.20.

⁵³Z mrtvého domu (1928), Příhody lišky Bystroušky (1923), Její pastorkyňa (1903).

generácie. Kabanicha svoje okolie neustále zmraňuje a poučuje. Káti psychicky ubližuje, ba priam ju šikanuje. Vysvetlenie tohto správania sa naskytá hneď na začiatku prvého dejstva. Kabanicha Káti vyčíta nemravné správanie a ľahostajnosť voči svojmu manželovi, čomu Káťa oponuje. Ďalším príkladom Kátinej neoblúbenosti v Kabanichiných očiach nám môže byť prvá scéna v druhom dejstve, kedy sa tieto dve postavy dostávajú do priameho stretu záujmov. Svojmu synovi Tichoňovi vyčíta nedostatočné prejavy náklonnosti, ktoré po uzavretí manželstva prejavuje viac svojej manželke Káti a nie k svojej matke. Predstaviiteľka Kabanichy jej dodáva určité charakteristické rysy. Neprejavuje žiadne iné emočné nálady než strojenosť a direktívnosť. Jej prísny postoj a neprípustnosť iným názorom sú Nekvasilom inscenované cez chladné a strohé gestá a prísnu mimiku. Práve táto postava má pre svoju výraznú energiu v inscenácii dôležité postavenie. Wilsonove ponímanie postavy Kabanichy bolo v porovnaní s Nekvasilom veľmi podobné. Prísna, ba až hororová mimika v neposlednom rade podmanivo pôsobí sama o sebe a zintenzívňuje divácku percepciu prezéntnosti predstaviiteľky, ktorá len svojou prítomnosťou dokáže pohltiť celý divadelný priestor. Nie len z hereckého prejavu, ale aj z vizuálnej štylizácie postavy vieme vyčítať antagonický charakter Kabanichy. Vysoko zopnutý účes, dlhé čierne šaty a výrazný biely make-up sú pre nás vedúcimi znakmi vyjadrujúci charakter postavy.

Postavu Tichoňa režisér Nekvasil vo svojej inscenácii predstavuje ako slabého a ľahko manipulovateľného alkoholika, ktorý si nevie stáť za svojím slovom. Ako metafora slabosti pre alkohol nám slúži situácia zahanbujúceho odhalenia obsahu Tichoňovej skrine pri balení do Kazane, kde bol vydaný za trest svojou matkou. Zo skrine začnú vypadávať

desiatky prázdnych fľašiek tvrdého alkoholu, ktoré následne schováva do svojich kufrov. Ďalšou scénou, v ktorej sa prejavuje Tichoňova slabosť, je posledná scéna prvého dejstva, v ktorej si necháva rozkazovať od matky, aby karhal svoju manželku mravnostnými poučkami z Kabanichinej hlavy.

Akcia a pohyb spevákov na scéne je pre režiséra základným stavebným materiálom inscenácie. Hercov rozmiestňuje do priestoru celého javiska a nonverbálnymi etudami vyplňajú aj predohru medzihry a premeny obrazov. Sú to etudy, ktoré dotvárajú predošlé situácie a dávajú za nimi poslednú bodku, alebo pripravujú divákovi atmosféru pre situácie nadchádzajúce a uvádzajú ho do deja. Energia tiel sólistov sa citel'ne prenáša aj na diváka.

Operné herectvo pod Nekvasilovým režijným vedením je plné interakcie medzi postavami. Postavy sú vedené realisticko-psychologickým herectvom, pri ktorom je recipientovi interpretovaná vnútorná premena postáv, vychádzajúca z dramatického textu, cez výrazové gestá a fyzickú akciu. Pri osobných dialógoch je kľúčová výrazná gestikulácia a fyzický kontakt medzi spevákmi. Intenzita fyzického kontaktu v dialógu medzi spevákmi je pre recipienta vedúcim ukazovateľom psychického stavu postáv. Ako príkladnú scénu možno uviesť duet medzi Kát'ou a Varvarou. Intímna spovedná scéna pomaly prechádza až po intenzívne emočné zrútenie titulnej postavy. Kát'a sa Varvare vyznáva zo svojej nespokojnosti so súčasným životom a túžbe po novom vzťahu, ktorý sa však snaží v sebe za každú cenu potlačiť. Blízky fyzický kontakt speváčok a výrazná mimika pridávajú na intenzite scénického prevedenia a podporujú dramatické vyznenie.

Pri skupinových výstupoch, kde je prítomná aj časť zmiešaného zboru, režisér zapája do interakcie všetky figúry

prítomné na javisku. Aktívne ho začleňuje do scénického diania a nie je len obyčajným komentátorom, či pasívnym pozorovateľom. Ako vzor nám môže slúžiť jeden z posledných obrazov tretieho dejstva, v ktorom je Káťa kolektívne odsúdená davom. Zbor obkľučuje dejové epicentrum, rozložený do hĺbky javiska, ukazujúc na postavu výrazným gestom, ktoré ju označuje za jadro skazy.

V Nekvasilovej inscenácii taktiež registrujeme metaforické etudy, ktoré pomáhajú divákovi čítať vrstevnatosť tém v Janáčkovom diele. Príkladnou nám môže byť etuda pri premene obrazov v prvom dejstve, v ktorej sa Varvara a Káťa snažia o zmenu nábytku. Ani maximálne vynaložená námaha postavám nestačí k tomu, aby nábytkom pohli čo i len o milimeter. Je to totiž tým, že je pevne pripevnený k javisku, tak ako zaryté tradície a zvyklosti, v ktorých nevoľky žijú. Tento výstup je metaforou snahy zmeny prostredia, ktoré sa im nepáči. Nie je však v ich silách urobiť akúkoľvek premenu. Uvedomujú si, že žijú v nezmeniteľnom prostredí.

Tento Janáčkov titul je všetkými odborníkmi označovaný za najrusofilnejší⁵⁴. Zvýraznenie ruskej ľudovosti opery vychádza z variácií ruských ľudových piesní a inšpirácií ruskými folklórnymi prvkami v texte a hudbe. V hudobnom naštudovaní Roberta Jindru, ktorý s Nekvasilom spolupracoval, nie sú tieto folklórne prvky dané do úzadia. Dirigent ich naopak zintenzívňuje a akcentuje ich. Za najpríkladnejšie možno považovať úvodné číslo postavy Kudrjáša na začiatku druhého dejstva, do ktorého Janáček aplikoval motívy z ukrajinskej piesne „Vo sadu li v agarode devica gul'ala“ zo zbierky Ivana Práča⁵⁵. Janáček si však túto pieseň nechal prebásniť Petrom Bezručom, ktorý na tento text

⁵⁴ PLAVEC, Josef. Dějiny české hudby II. Praha: Rektorát Karlovy university, 1951. s. 55.

⁵⁵ Tamtiež, s.9.

zložil dvojstrofovú nápevkovú uzavretú pieseň. Ďalšie podobné melodické invencie, ktoré sa nesú v rýdzo ruskom spirite, sú pasáže dialógových dvojspevov Kudrjáša a Varvary, ktoré boli taktiež prebásnené Petrom Bezručom. Tieto dvojspevy pri premenách obrazov rámcujúcich dej sú jasným príkladom typickej ruskej ľudovej romancy. Nekvasil inscenačne tieto folklórne motívy taktiež podporil pohybovým prejavom hercov. Postavy vo svojich etudách používajú výrazné gestá podobné prejavu ľudových folklórnych spevákov, no neustále nepresahujú z roviny operného prejavu.

Záver posledného tretieho dejstva má po hudobnej stránke formu lyricko-dramatickej kantáty, do ktorej sú zapojené vokály zmiešaného zboru. Zbor hudobne navodzuje atmosféru celého obrazu a graduje až do tragického záveru. Neviditeľný zborový spev sa v priestore ozýva už pred samotným vyvrcholením deja. Predstavuje veštbu blížiacej sa tragédie sťa by hlas Kátinho svedomia. V tomto obraze sa taktiež nachádza osudový melodický motív, ktorý je apostrofovaný už v piatom a šiestom takte predohry.

Minimalistická scénografia je v inscenácii pre všetky obrazy jednotná. Dobový kolorit po výtvarnej stránke režisér taktiež výrazne zredukoval, v inscenácii nachádzame minimum výtvarných prvkov, ktoré by v divákovi mohli evokovať historický kontext. Inscenácia tak vyznieva nadčasovo. Svojím výtvarným spracovaním podporuje vnútorné emocionálne stavy a aj jednoduché kulisy výtvarne medzi sebou korešpondujú a majú praktické využitie pre exteriérové i interiérové scény. Nadrozmerné geometrické kusy nábytku ako stôl, stoličky, lávka, skriňa, pouličná lampa sú doplnené o praktické priestorové elementy. Tie podporujú členitosť a variabilitu priestoru. Príkladné pre nás môžu byť nora, rebrík či schody, ktoré vďaka svojmu funkčnému priestorovému

využitíu dopomáhajú v hereckom znakovom vyjadrovaní. Hlavne spomínaný prehĺbený priestor scény v podobe nory je v tomto ohľade pre nás najväčšmi nápomocný. Jeho funkciu využíva len titulná postava - Káťa, ktorá sa v nej schováva pred svetom, zabalená v kľbku s výčitkami svedomia, ktoré sú jej podvedome okolím vsugerované. Režisér taktiež tieto scénografické elementy používa pri nástupoch a výstupoch postáv pre dramatický efekt. Príkladné nám môže byť Kabanichine opúšťanie scény do tmavého schodiska či Kudrjášovo otváranie úvodnej scény prvého dejstva z rebríka. V inscenácii je taktiež použité prepahlisko. Jedná sa konkrétne o Borisovo priam až bizarné zmiznutie zo scény po rozlúčke s Káťou spustením do prepahliska.

Ďalšou výtvarnou stránkou, ktorú nemožno opomenúť, sú kostýmy sólistov. Tie sú všeobecne v neutrálnych nevýrazných farbách. Z desingového hľadiska majú nadčasový univerzálny charakter. Jednoduché čisté strihy a materiály pôsobia na diváka konvenčne. Jedine postava Kabanichy je ako jediná výrazne kostýmovo odlišená. Dlhé čierne korzetové šaty s vysokým golierom a brošňou korešpondujú s designom príznačným pre aristokratickú viktoriánsku módu, ktorá bola nosená vo vysokých kruhoch. Celková vizáž ďalších postáv je nadčasová.

Osvetlenie je v Nekvasilovom režijnom vedení najdominantnejším prvkom v scénografickej zložke inscenácie. Kopíruje hudobnú zložku, podporuje atmosféru a jasne definuje zmeny dejových línií či prostredí. Režisér ním zvyrazňuje Janáčkov dôraz na dramatický prežitok dejových línií a podporuje aforickú reč. Prevažujú chladné tóny plošného osvetlenia v zelenej a modrej farebnej škále. Toto plošné osvetlenie je podporené ostrým bodovým osvetlením,

ktoré zvyrazňuje plastickosť spevákov na scéne a ohraničuje prostredie.

Svetelné efekty s rôznymi farebnými obmenami podporujú dramatickosť a gradáciu deja. Ako príkladom nám môže byť scéna na konci tretieho dejstva, v ktorej sa Kát'a priznáva k svojej milostnej afére s Borisom. V tejto scéne je použitý radikálny prechod z tmavozeleného mystického osvetlenia do kontrastného agresívneho červeného osvetlenia. Dramatické odhalenie režisér podporuje výrazným červeným osvetlením, aby zvyraznil hriešnosť postavy. Tento radikálny prechod má tiež metaforicky v divákovi evokovať peкло, v ktorom sa Kátina duša ocitla. Nasledovné zvyraznenie fatálnej dramatickej situácie je podporené ostrým prerušovaným osvetlením, ktoré taktiež podporuje hudobnú gradáciu.

2.3 Život prostopášnika

Rozsiahla kompozičná tvorba Igora Stravinského prešla v priebehu skladateľovho tvoriaceho vývoja niekoľkými zmenami a fázami. V prvej etape, v ktorej je možné vyčítať vplyv Stravinského niekdajšieho učiteľa Nikolaja Rimskeho - Korsakova, ale aj znaky vplyvu francúzskeho impresionizmu Clauda Debussyho. Z toho tvoriaceho obdobia sú skladateľovými najvýznamnejšími umeleckými produktmi Petruška (1911) a Svätenie jari (1913). Stravinskij vychádzal z ruského „mestského folklóru“ (odtiaľto vychádza aj názov etapy ako ruská alebo folklórna). Vytváral ostré súzvukové zhluky, rytmicky zložité štruktúry a hudobné plochy, ktoré k sebe prirad'oval bez prechodov, pripomínajúcich „strih“. Po vojne sa vo svojej tvorbe navracia k historickým hudobným slohom a stáva sa

vedúcou osobnosťou v tvorbe neoklasicistického⁵⁶ a neobarokového štýlu. Táto Stravinského hudobná etapa, manifestujúca diela ako Príbeh vojaka (1918) alebo Oedipus Rex (1925), sa taktiež nazýva aj francúzskou, pretože valná väčšina hudobných diel vznikla počas skladateľovho pobytu vo Francúzsku. Odpútava sa od veľkých symfonických orchestrov, komponuje pre menšie hudobné telesá tak, ako tomu bolo v predromantických epochách. Po vypuknutí II. svetovej vojny sa skladateľ presťahoval do USA. Tu započal na sklonku 40. rokov pod vplyvom dirigenta Roberta Crafta, ktorý mal veľmi blízko k Schönbergovi, so svoju seriálovou tvorbou, do ktorej spadajú diela ako Omša (1948), Canticum sacrum (1955) alebo Agon (1957).⁵⁷

Život prostopášnika je jedinou celovečernou operou Igora Stravinského, ktorú komponoval v rokoch 1948-1951 počas svojho života v USA. Táto opera je taktiež jeho posledným neoklasicistickým dielom, ktoré vo svojej kariére vyprodukoval. Po hudobnej a aj dejovej stránke je Stravinského prostopášnik inšpirovaný Mozartovým Donom Giovannim⁵⁸ či Prokofjevovým Hráčom,⁵⁹ avšak neustále obsahuje originálne hudobné obraty príznačne pre jeho autorskú poetiku.⁶⁰ Opera je komponovaná pre menší orchester podľa neoklasicistických štandardov (jadro

⁵⁶ Neoklasicizmus sa vyvinul v medzivojnovom období ako protiklad k neskorému romantizmu a novým experimentom hudby dvadsiateho storočia, medzi ktoré patrí hlavne expresionizmus, programová hudba či atonalita. SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers, 1980. s. 104. ISB 1-561559-174-2.

⁵⁷ Podrobnejšie k jednotlivým etapám tvoriaceho vývoja Igora Stravinského vid'. napr. ŠAFARÍK, Jiří. Dějiny hudby III. Díl (20. století). Věrovany: Nakladatelství Jan Pizskiewicz, 2006. s. 84. ISBN: 80-86768-17-1.

⁵⁸ Don Giovanni bol tiež potrestaným voľnomyšlienkárom. Podobné sú aj kľúčové scény odohrávajúce sa na mestskom cintoríne. Tomová stávka v kartách o jeho dušu je podobná so scénou Giovanniovho chvastania sa soche zavraždeného komtura, ktorá sa taktiež odohráva na mieste posledného odpočinku.

⁵⁹ V tomto ohľade vidím podobu s Prokofijevovou operou hlavne v podobnosti charakterov hlavných postáv. Obe hlavné postavy majú antihrdinské znaky. Sergej Alexaškin je tiež odsúdený do morálnej a existenčnej záhuby po tom ako vyjde najavo jeho záujem jeho netrzeplivé vyčkávanie smrti bohatej Tetušky, aby mohol zaplatiť svoje hazardárske dlhy.

⁶⁰ ŠAFARÍK, Jiří, op. cit. (pozn. 57). s.90.

spočíva v sláčikových nástrojoch, ďalej sú v ňom prítomné dve flauty - variantné pikolá, dva hoboje - variantný anglický roh, dva klarinety, dva fagoty, dva lesné rohy, dve trúbky, tympány, zvony a čembalo - alebo klavír). Čembalo je uplatňované v recitatívnych pasážach vyslovene v duchu barokovo-klasicistickej opery. Ako zmieňuje Tomáš Vítek vo svojej bakalárskej práci, zameranej na rozbor tohto operného diela: „Žádné jiné dílo Stravinského a dosti možná i kohokoliv jiného neztělesňuje tolik umělecké sebevědomí – umělecké sebevědomí v krizi. To je podstata a esence neo-klasicismu.“⁶¹ Stravinského hudba je napísaná s miernou travestiou a dokonalým, virtuóznym zvládnutím skladateľských prostriedkov, je vrcholom skladateľovho neoklasicizmu na hudobnom javisku.⁶²

Inšpiráciu skladateľ čerpal aj z výtvarného umenia, a to konkrétne z obrazov maliara W. H. Hogartha, ktorého cyklus rovnomenných morálnych malieb zachytáva burleskný život buržoázie 18. storočia cez dokumentovanie životného štýlu Toma Rakewella, ktorý svoje zdedené bohatstvo po otcovi utopil v hazarde a prostitútkach. Stravinskij sa poprvýkrát zoznámil s Hogarthovými obrazmi na umeleckej výstave v Chicagu 2. mája 1947. Táto séria obrazov ho mu vnukla myšlienku vytvoriť na ich motívy opernú drámu v anglickom jazyku, ktorú plánoval už od svojho príjazdu do Spojených štátov (1939), no až doteraz nevedel nájsť vhodný námet. Námet prostopášnického mladíka ho veľmi zaujal a v spolupráci s libretistom Chesterom Kallmanom zostavili operu, ktorá vychádza zo životného osudu Toma Rakewella. Život prostopášnika je príbeh o životnom ponaučení s morálnym

⁶¹ VÍTEK, Tomáš. Život prostopášnika Igora Stravinského na scéne Národního divadla moravskoslezského. Olomouc: 2013. Univerzita Palackého v Olomouci. Katedra divadelních a filmových studií. s.16.

⁶² Tamtiež.

vyznením. Hovorí o tom, ako jednoduché a nebezpečné môže byť podľahnutie veľkému bohatstvu a že je vždy potrebné, aby sme sa nechali viesť vlastnými inštinktmí a nenechali sa zmanipulovať zlými pokušeniami, ktoré sú častokrát zahalené v barančom rúchu. Prvky morality môžeme v Živote prostopášnika nájsť nie len v samotnom vyznení príbehu, ale aj v atribútoch a menách postáv. Pri dôkladnom analytickom náhl'ade na libreto prichádzame aj na niekoľko interpretačných odkazov, ktoré by sme mohli priradiť Goetheovmu Faustovi.

Tom žijúci v harmónii na vidieku s rodinou Trulovových dvorí ich jedinej dcére Ann. Ich poetický vzťah a radosť zo spoločného života sú narušené neznámym poslom, ktorý nesie Tomovi správu, radikálne zasahujúcu jeho terajší (a nevediac aj budúci) život. Tom odchádza do veľkého sveta, v ktorom zažíva rôzne životné úskalia, od sklamaní svojej pôvodnej snúbenice Ann, cez nešťastné manželstvo s cirkusantkou, až po totálny existenčný krach. Je neustále obklopený záhadnou postavou posla, z ktorého sa vo veľkom finále vykl'uje Tomov životný nepriateľ a manipulátor jeho osudu. Tom na svoje činy a nerozvážnosť dopláca a zapredáva svoju dušu diablu. Nakoniec skončí v sanatóriu pre bláznov, v ktorom ho čaká len smrť a zatratenie.

Celosvetovú premiéru opera mala 11. 9. 1951 v divadle La Fenice v Benátkach. Opera zaznela pod taktovkou samotného skladateľa. Okrem Nekvasilovho naštudovania bol tento operný titul doposiaľ naštudovaný len trikrát - v Národnom divadle v Prahe v roku 1972, o desať rokov neskôr v Divadle J. K. Tyla v Plzni v roku a v Národnom divadle v Brne v roku 1989.

Komicky ladený príbeh so životným ponaučením zväčša zdôrazňuje Nekvasil niektorými inscenačne neopozieranými postupmi. V úvodnej scéne prvého dejstva diváka uvádza do prostredia anglického vidieka. Stretávame sa s mladým nevinným zamilovaným párom - Ann a Tomom, plánujúcim si spoločnú budúcnosť. Režisér pracuje s pohybovými etudami a tesnou interakciou medzi spevákmi. Zamilovanosť a infantilnosť postáv zachytáva cez jemné náznakové gestá a mimiku. Celá situácia je inscenovaná na forbíne javiska, takže si režisér mohol dovoliť zvoliť herectvo zamerané na detail. Z mimického výrazu, ktorý je podporený mäkkým jasným osvetlením, si vie divák lepšie odčítať emocionálne stavy a relácie medzi postavami.

Dejová kolízia nastáva príchodom posla Nicka Shadowa z Londýna, ktorý nesie Tomovi správu o nadobudnutom dedičstve po jeho strýkovi. Pre Toma nastáva začiatok nového života, ktorý však pre svoju naivitu netuší a prisľubuje Anne svoj návrat. Hojdačka s modelom idyllickej anglickej krajinky sa zdvíha a ružové kvietkované pozadie je Nickom strhnuté. Nasledovne sa v druhom obraze divák prenáša do diametrálne odlišného prostredia. Ocitáme sa v hlavnom meste Anglicka; Nick sa vzápätí stáva Tomovým mentorom. Zoznamuje ho s novým spôsobom života a možnosťami veľkomesta. Režisér v tomto obraze kladie výrazný dôraz na zborové partie. Zborové scény pohybovo formuje do dynamického, takmer tanečného usporiadania. Inscenačne podporuje gradáciu príbehu vďaka používaniu javiskovej techniky, konkrétne použitím točiacej plošiny, ktorá tvorí výraznú významotvornú rolu v tomto obraze. Použitie plošiny ponúka perspektívu vnútorného myslenia postavy. Točiaci priestor divákovi evokuje mladíkovu opitú myseľ. Jedná sa

o inscenačnú metaforu Tomovho vnímania nového sveta. Jeho uchvátenie a opojenie bohatstvom je prezentované ako kolotoč zážitkov spojených so slobodomysel'nou zábavou, ktorú vo svojich službách neviestky ponúkajú. Tento inscenačný prvok bol využitý aj v pražskej inscenácii Karla Jerneka, ktorý však, v spolupráci s Jozefom Svobodom, využil kolotočový efekt k posilneniu premeny priestoru dramatického deja vo forme živých obrazov⁶³.

Po tomto „kolotoči“ nových skúseností a zábavy prechádza postava Toma výraznou premenou. Z hanblivého a neskúseného mladíka sa stáva majetnícky a pôžitkársky boháč. Po hereckej stránke režisér túto premenu postavy evokuje sebaistými nadriadenými gestami a výraznou mimikou. Divák si plne uvedomuje psychologický progres, zapríčinený zoznámením postavy s novými konvenciami a prostredím, ktoré mestský život pre bohatých ľudí ponúka. Postava zabúda na svoju nedávnu minulosť a sľúbené záväzky voči Ann a rodine Trulovových.

Avšak tento nový životný štýl prostopášnika Toma veľmi rýchlo omrzí. Pokiaľ zostaneme čisto len v rovine zápletky, z libreta vysvitá, že Tom si začína uvedomovať fakt, že plytké povrchné potešenie životnú spokojnosť a šťastie neprinášajú. Na podnet svojho mentora Nicka, ktorý ho po celý čas manipuluje, sa rozhodne oženiť s miestnou cirkusantkou Babou, povestnou pre svoje nezvyčajné ochlpenie a telesné proporcie. Nový manželský zväzok mu však šťastie neprináša, ba naopak nastavuje mu ďalšiu životnú lekciu. Dejová kríza nastáva v bode, keď sa Tom rozhodne pre Nickov nápad samovýrobníka chleba na báze perpetum mobile, ktorým by pomáhal chudobným

⁶³ BOR, Vladimír. Stravinského život prostopášnika v Praze. Lidová demokracie. 15.7.1972. s.7.

a uspokojil tak svoju vnútornú nespokojnosť zo svojho plytkého života. Prístroj však prirodzene nie je ani zd'aleka úspešný a Toma čaká ťažký ekonomický a osobný pád.

Nekvasilov dramaturgicko-režijný koncept konvenuje žánru satirickej morality s edukatívnym odkazom. Postava Toma ukazuje morálne zlyhanie človeka tvárou v tvár s bohatstvom a dočasnými svetskými radovánkami. Z mladého neskúseného muža sa pod vplyvom Nicka Shadowa, ktorý tu plní úlohu diabla, ale môžeme ho interpretovať aj ako to zlé a temné v nás, stáva majetnícky boháč a márnotrtník. Postavu Nicka Nekvasil ešte pred začatím opery necháva posadiť do krajnej lóže, pričom táto samotná postava dáva dirigentovi povel k predohre, čím rozširuje svet divadelného príbehu. Je priamo naviazaná na postavu Toma a jeho prítomnosť na scéne je s ním úzko prepojená. Do deja vchádza vždy po Tomovom hlasnom vyslovení jedného z prianí. Tie mu pomáha naplniť v bizarej až absurdnej rovine a vždy s neblahými konečnými následkami. Táto postava balansuje na hraniciach divadla odcudzovaním sa od divadelného prostredia. Nick publikum priamo oslovuje a otvorene so znakmi sarkazmu komentuje hlúposť a konanie hlavnej postavy s prehovorom k hľadisku. Nick do publika dokonca priamo vchádza, čím narúša bariéry divadelného prostredia, s divákmi nadväzuje blízky kontakt a posúva hranice divadla. V závere odhaľuje svoju pravú démonickú identitu a jeho priame prepojenie na podsvetie. Všetky neresti a hriechy, ku ktorým Toma pobádal, sú v závere odôvodnené ako jeho poslanie, pre ktoré bol na zem povolaný. Uzavretím stávkou o Tomovu dušu, ktorá dopadne v prospech Nicka, pripomína záver Goetheovho Fausta.

Ann je v inscenácii vedená ako dobrá a poctivá postava. Je poslušnou dcérou a vernou snúbenicou, a to aj po tom, čo ju Tom sám po svojom sobáší s Babou vyženie zo svojej blízkosti. Ann sa však zachová priam podľa pravých kresťanských zvyklostí a Tomovi po tejto „facke“ nastavuje druhé líce, a aj napriek jeho hrubému správaniu sa v závere, po bankrote a strate rozumu, k nemu vracia a robí mu spoločnosť až do jeho smrti. Táto postava je Tomovým protikladom a je nositeľkou cnostných ľudských vlastností, ktoré majú ísť divákovi príkladom. Pokiaľ by sme aj na túto postavu nahliadali z hľadiska interpretačnej príbuznosti s Faustom, postava Ann má blízko k Markétke. Je Tomovou spásou a cez sebaobetovanie sa tesne pred smrťou Tomovi navracia jeho zatratená duša.

Pri nahliadaní na interpretáciu diela je nemožné nepodotknúť aj význam výkladu priezvisk postáv, ktoré majú alegorický charakter (tak ako aj u postáv v moralitách). U hlavnej postavy Toma Rakewella pri rozdelení priezviska na slovíčka „rake“ a „well“ po preložení z angličtiny do slovenčiny podľa oxfordského výkladového slovníka prichádzame na prívlastky, ktoré postavu definujú. Slovo „rake“ znamená obzvlášť bohatú a módnú osobu, o ktorej je pomýšľané ako o človeku s nízkymi morálnymi zásadami pre jeho alkoholizmus, gamblerstvo či promiskuitu. Slovo „well“, ako dobrý či správny, dopĺňa význam charakteru postavy. Ďalší meno, ktoré je zložené z dvoch významových slov, patrí postave Ann. Jej priezvisko na rozdelenie na „tru“ a „love“ jasne poukazuje na jej význam v príbehu ako pravej alebo pravdivej lásky. V prípade postavy Toma Shadowa nie je tento rozklad potrebný. „Shadow“ ako tieň má význam neustáleho zatieňovania hlavnej postavy negatívnymi

myšlienkami a skutkami, a taktiež ako jeho neustály prenasledovateľ, ktorý je mu v päťách na každom rohu.

Opera sa skladá z jednotlivých uzavretých speváckych sólových čísel a duet. Speváci sú herecky vedení ako nositelia textového významu. Vedenie spevákov v klasickom spôsobe v momentoch áriového prednesu, v ktorých je herectvo takmer figurálne, je odvoditeľné zo speváckej techniky. Spev je vedený v technike bel canto, ktoré bolo používané v operách až do obdobia verizmu. Táto spevácka technika si vyžaduje technicky vyzretý hlasový register a patrí medzi náročnejšie. Preto režisér spevákov nezaťažuje náročnou hereckou akciou a necháva im priestor pre čistý spevácky prednes.

No Nekvasil tieto momenty nahradzuje inscenačnou inovatívnosťou v situačnom humore, ktorý pre diváka aktualizuje, vďaka čomu odstraňuje z opery žánrovú ťažkopádnosť a stereotyp. Konkrétne v scéne z „harmonického“ manželského života Toma a Baby, v ktorej ju umlčuje spontánnym nasadením kartónovej krabice na hlavu. Tento operný titul inscenátorom umožňuje kreatívne podtrhovanie komických situácií, čo využívali aj predošlí inscenátori. Konkrétne v pražskom naštudovaní režisér Jernek necháva spevákom herecký priestor na čiastočnú improvizáciu.

„Jernekova fantázie tu fascinuje hýřivou vynalézavosťou a odvahou k frivolite, z níž se někdy znenadání zrodí obraz cudné čistoty. Zálibu ve špílcích nebudu u něho pomlouvat, ale také ne omlouvat. Patří k němu a k jeho způsobu výkladu komedie jako tečka nad písmenem i. Zdá se, že je to jeden z triků, jak uvolnit herce ze zajetí rutiny, jak odpoutat jeho pozornost od naučených pohybových stereotypů a donutit ho k tvorbě miniaturní momentové

formy, k něčemu, co by se za jiných okolností mohlo nazvat improvizací.“⁶⁴

Situačný humor však Nekvasil nevyužíva len vo verbálnej komunikácii medzi postavami. Začleňuje ho aj do nonverbálnych etúd na scéne prítomných postáv. Jednou z nich je aj Nickov príchod s novým nevidaným vynálezom - samovýrobníkom chleba. Jeho prezentovanie diváckemu publiku s komediálnymi gestami malo zároveň pre divákov výrazný scudzujúci efekt, v ktorom je fiktívna divadelná realita divákovi priznaná. Ďalším totožným inscenačným prvkom, o ktorom som sa už vyššie v analýze zmieňovala, je aj Nickovo vystúpenie za rampu javiska, priamo do hľadiska medzi divákov v prvej rade. Tento postup, v ktorom inscenátori približujú divadelný svet recipientovi, je v súčasnej (nielen opernej) réžii veľmi častým.

Ako som už v úvode svojej analýzy zmieňovala, Igor Stravinskij pri komponovaní partitúry priamo vychádzal z maliarskej tvorby W. H. Hoggartha, preto má výtvarná stránka v inscenácii veľmi dôležité postavenie. Scénografia v minimalistickom a čistom prevedení pomáhala vo vyniknutí hereckej a hudobnej zložky. Prostredie obrazov bolo vždy koncipované v náznakovej forme. Už v prvom obraze nám inscenátori len náčrtovo približujú situovanie deja. Biela plachta so vzormi ružových jarných kvetov v pozadí a v strede umiestnená hojdačka s modelom malebnej vidieckej krajinky sú pre diváka výtvarne dostačujúcimi znakmi k vlastnému dotvoreniu predstavy o prostredí. Použitie červených vankúšov či svetelných inštalácií v tvare srdca inscenátori používajú ako znaky prostredia vykričaných domov. Zlaté krabice a dekorácie v podobe rôznych sošiek a búst a červený gauč sú zase

⁶⁴ POSPÍŠIL, Vilém. Slovo na rozchodnou. Hudební rozhledy. č.3. 1973. s.7.

scénografickými znakmi predstavujúcimi prostredie Tomovho luxusne vybaveného príbytku. Význam zlatých krabíc rozložených v priestore je však omnoho širší, než len obyčajné prezentovanie bohatstva postavy. Pod krabicami sa totiž ukrývajú náhrobné kríže, ktoré sú na scéne postupne odokrývané po Tomovom finančnom a osobnom bankrote, znamenajúcim fatálny koniec osudu hlavnej postavy. Táto inscenačná metafora môže v divákovi otvoriť myšlienku, kam niekedy bohatstvo v kombinácii s nezrelou a ľahko ovplyvniteľnou osobnosťou môžu človeka priviesť.

Osvetlenie má doplnujúcu výtvarnú funkciu. Jeho škála presahuje od mäkkého plošného charakteru cez použitie dominantného červeného svetla, až po použitie ostrého osvetlenia pre väčší odlesk pozlátených rekvizít. Osvetlenie dotvára atmosféru deja a hudobnú zložku. Príkladom tohto pre nás môže byť expozícia druhého obrazu prvého dejstva, v ktorom variovanie svetelných efektov je rytmicky naviazané na rytmiku medzihry orchestra.

Z výtvarnej koncepcie inscenácie sú taktiež dôležité použité farby, ktoré dominujú jednotlivým dejovým motívom. Jedná sa konkrétne o farby bielu, červenú, zlatú a čiernu. Biela farba predstavuje panenskosť a nevinnosť. Jej dominantnosť je v inscenácii zastúpená v scénach spájanými s vidieckym prostredím a jej hlavnou nositeľkou je postava Ann, ktorej kostýmy sú v tejto symbolickej farbe. Nositeľom bielej farby bola aj postava Toma až do momentu charakterovej premeny. Červená farba má atribút pokušenia a vášne veľkomesta. Jej dominantný výskyt nájdeme prioritne v scéne z vykričaného domu a na kostýmoch spoločníčok. Zlatá farba predstavuje bohatstvo a luxus, ktorým sa Tom obklopuje. A napokon čierna farba

je v záverečnom dejstve, predstavuje spoločenskú a napokon aj fyzickú smrť hlavného hrdinu.

Výtvarne prevedenie kostýmov a vizáž postáv vychádzajú a dôveryhodne zachytávajú obrazy W. H. Hogartha. Veľké dámske róby a pánske volánikové kabáty, vysoké parochne a aristokratický make-up sú takmer identické so vzhl'adom postáv, zachytených na obrazoch. Je to taktiež najvýraznejší dobový element vo výtvarnej zložke.

Zbor je do deja zasadený ako komentátor, vyzdvihujúci gradáciu deja a popis rozvoja situácie. Na scéne vždy vystupuje ako anonymný kolektívny hrdina, zastupujúci presne vymedzenú občiansku skupinu. Nekvasil ho taktiež využíva ako komického hrdinu so satirickým vyznením. Príkladnou nám môže byť scéna, v ktorej operný zbor popisuje vo svojom výstupe možnosti, ktoré život v Londýne prináša. Scéna je zasadená do prostredia vykričaného domu plného slobodomyselnej lásky. Režisér zbor štylizuje do estrádnych pohybových etúd a taktiež pre komické vyznenie využíva možnosti cross castingu, v ktorom necháva mužských členov zboru vystupovať ako ženské figúry.

V porovnaní s predošlými uvedeniami v českých divadlách bola inscenácia Jíriho Nekvasila českou kritikou prijatá s kladnou odozvou. „Ostravské Národní divadlo moravskoslezské uvedením Stravinského opery Život prostopášníka opět suverénně potvrdilo svou pozici na špici našich divadel - jak dramaturgicky, tak vlastním provedením.“⁶⁵ „Život prostopášníka byl zážitkem, který

⁶⁵ HAVLÍKOVÁ, Helena. Prostopášníková moralita. Lidové noviny. 28.4. 2012. s.10.

potvrzuje přední místo ostravské opery na pomyslném žebříčku hudebního divadla.“⁶⁶

Avšak nie všetky predošlé naštudovania dokázali podchytiť divadelný potenciál operného titulu tak ako Nekvasilová inscenácia. Z dochovaných dobových recenzií sa bádateľ dozvedá, že nie každý inscenátor zvládol úspešne interpretovať hlavné myšlienky dramatického textu. „Alena Vaňáková nerozehrála plnokrevné divadlo, jednotlivé výstupy pôsobi staticky, na diváka dopadajú zriedka, zpravidla pak pouze tehdy, jsou-li aranžovány do jakýchsi živých obrazů (např. výjevy v ústavu choromyslných).“⁶⁷

2.4 Mirandolína

Komická opera vznikla v roku 1954 počas skladateľovho pobytu na juhu Francúzska v Nice a jej dokončenie sa datuje k roku 1954. Prostriedky na tvorbu skladateľ získal z americkej Guggenheimovej nadácie, čo svedčí o jeho významnom postavení v zámorí, ktoré nadobudol počas svojho pôsobenia v New Yorku. Ku komponovaniu Mirandolíny sa vracia po dlhej prestávke v oblasti opernej tvorby; bezprostredne pred vznikom tejto ľahkej komickej opery sa venoval Martinů aj zhudobneniu Gogolovej Ženitby, ktorá sa nedočkala veľkého ohlasu, či nakoniec nedokončenej Žaloby proti neznámemu (podľa dramatického textu Martinů obdivovaného francúzskeho spisovateľa Georgesa Neveuxa).

Mirandolína je komornou operou v duchu talianskej opery buffy, ktorej libreto vychádza z dramatického textu

⁶⁶ HRDINOVÁ, Radmila. Ostravský Prostopášnik zážil v Praze. Právo. 24.5.2012. s.7.

⁶⁷ ČECH, Vladimír. Prostopášnik s otazníky. Svobodné slovo. 2.3. 1989. s.7.

Carla Goldoniho *Pani Hostinská* (*La Locandiera*, 1753). Martinů komponoval priamo podľa talianskeho originálu: „Píšu to na italský text a to je lepší, je to zpěvný jazyk a pěkně se s tím pracuje.“⁶⁸ Pri tvorbe libreta využil pomoc dlhoročného básnika Antonia Anianteho, s ktorým sa poznal už od predvojnových čias počas svojho pobytu v Paríži. S Aniantom, ktorý bol v dobe práce na opere zamestnaný na talianskom konzuláte v Nice, konzultoval predovšetkým fonetickú stránku talianskeho textu.⁶⁹

Martinů pôvodný text výrazne skrátil o pitoreskné komické situácie s prelietavými dialógmi, a to najmä u epizódnych postáv. Oproti predlohe je meno markíza di Forlipopoli nepatrne, možno pre skladateľovu nedôslednosť, zmenené na Forlimpopoli. Sluhov grófa a baróna zlúčil do jednej postavy, vynechal niekoľko scén, týkajúcich sa postavy markíza a rozhovorov herečiek s grófom. Môžeme sa nazdávať, že to bol nevyhnutný zásah, pretože okresanie o tieto prvky pridávajú textu na sviežosti a ľahkosti, je bližšie uchopiteľný v kontexte operného spracovania, a to všetko bez toho, aby mu bolo niečo podstatné z vyznenia tradície *comédie dell'arte* uprené. Výbušný humor je výrazne oslabený. Tak ako zmieňuje v životopise Bohuslava Martinů Jaroslava Mihule: harlekýnsky charakter je v činohre plne akceptovateľný, ba až vítaný, no v opernej metamorfóze je jeho uplatnenie obmedzené.⁷⁰

Mirandolína sa v kontexte hudobno-dramatickej tvorby Martinů radí k operám ako *Divadlo za branou* a *Veselohra na moste*. Chýba jej snovosť a lyrickosť, ktorá je spoločná v predchádzajúcich hudobne javiskových dielach *Julieta*,

⁶⁸ MIHULE, Jaroslav. *Martinů, osud skladatele*. Praha: Karolinum, 2002. s. 461.

⁶⁹ Tamtiež, s. 461.

⁷⁰ Tamtiež.

Slzy noža či Tri želania, s ktorými je predovšetkým identifikovaná jeho špecifická umelecká poetika. Partitúra je priehľadná, tonálna, priesračná, s jasnými znakmi skladateľovej príslušnosti k neoklasicistickému prúdu európskej hudby 20. storočia a s názvukmi na Stravinského tvorbu a tvorbu Les Six rovnako tak ako na českú hudobnú tradíciu. Hudobná reč je tak, ako aj text, ponechaná bez zdĺhavých hudobných pasáží a odbočiek a je poháňaná dopredu v rovnakom tempe ako Goldoniho repliky. Konverzačno deklamačný štýl obsahuje náznaky kantilény, tá však nedosahuje patričnú dĺžku. Opera obsahuje aj parlandové pasáže, ktoré slúžia komickej dikcii a sú dobrým východiskom k javiskovej štylizácii.

Jedná sa o komornú operu, v ktorej sa o priazeň titulnej hrdinky, majiteľky malej krčmičky, uchádza dvojica hostí, nápadníkov zo šľachtických kruhov, ale aj jej oddaný služobník Fabrízio. Túto už zažitú atmosféru z Mirandolíninho pohostinstva narúša príchod mizogínneho rytiera Ripafatty, ktorý Mirandolínou a všetkými ženami na svete pohŕda. To však v hlavnej hrdinke namiesto odporu naopak prebudí odhodlanie a vnútorné pokušenie zatrpknutého rytiera zlomiť a získať si jeho náklonnosť, čo sa jej aj podarí a dokonca aj on začne šibalskej Mirandolíne dvoriť. Dej je prepletený tradičnými komickými situáciami a peripetiami, ako komika zámeny, slovnými hričkami a dokonca aj situačnými komickými momentmi. Po vyhrotených dejových situáciách sa príbeh uzatvára Mirandolíninim rozhodnutím vydať za Fabrízia, pre ktoré sa rozhodla pre dobro všetkých, no najmä pre to svoje. V závere je však všetkým jasné, že ani po vydaji sa jej prirodzená prefíkaná nátura v podobe láskovania a jemného flirtovania so svojimi nápadníkmi nikdy nezmení.

Po speváckej stránke ide o náročnú operu, ktorej interpretáciou zaťažuje hlavne polymetria, kedy v rámci duetov či ansámblov súčasne znejú vokálne party spievané v inom metre. Opera má mnohé rysy talianskych intermezz 18. storočia (*La serva padrona*) aj napriek tomu, že v tomto prípade vystupuje viacej osôb, orchester je väčší a zápletka je prepracovanejšia. V článku Viléma Pospíšila je *Mirandolina* dokonca prirovnávaná k dielam Mozarta či Rossiniho, no vidí v nej aj prvky skladateľovej doterajšej skladateľskej práce, ktorá sa stáva kompaktnou s jeho hudobno-divadelnou tvorbou.⁷¹

Opera od svojho vzniku čakala celkom päť rokov na svoje scénické prevedenie, nakoľko si samotný skladateľ musel pred pražským premiérovým uvedením jej hudobnú stránku oprášiť. Z osobnej korešpondencie skladateľa sa dozvedáme, že hlavnou príčinou tohto dlhého ticha bolo rozpačité prijatie zo strany divadelných praktikov, ktorí tvrdili, že opera je scénicky veľmi ťažko realizovateľná. Martinů prirodzene na rozdiel od nich *Mirandolinu* vnímal odlišne, ako uvádza vo svojom dopise kamarátovi a autorovi publikácie o skladateľovom divadle Milošovi Šafránkovi: „Doufám, že mi napíšeš svůj dojem po premiéře, tak bych byl zvláště rád, kdybys mi popsal, co je na tom těžké, neboť ja mám dojem, že je to nejlehčí partitura, kterou jsem kdy napsal“.⁷² Názory na hudobné spracovanie Goldoniho komédie sú rôzne. Myslím si, že slová kritika Bohumila Karáska, ktorými ohodnotil premiérové pražské uvedenie, vystihujú zmýšľanie kritikov

⁷¹ „Je to dílo, které nezapře svou příbuznost s atmosférou nejlepších komických děl Mozartových či Rossiniových, nevyděluje se ale nijak ani ze souvislostí s ostatní skladatelovou tvorbou, třeba s jeho 4. symfonií, jejíž scherzo, jak rovněž nejnověji upozorňuje Halbreich [Harry Halbreich sestavil katalog děl Bohuslava Martinů, vydaný v Curychu roku 1968 – pozn. AM], dostalo v Saltarellu *Mirandoliny* o devět let později svou „sesterskou“ větu — stejně velkolepou a strhující.“ POSPÍŠIL, Vilém. *Mirandolina se vrací*. Hudební rozhledy. č.1. 1969. s.7.

⁷² ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979. s. 101.

o tomto opernom kuse najväčšmi: „Z temperamentní, krevnaté Goldoniho komedie s nádhernou lidovou postavou svůdné hostinské, tropící si žerty ze svých pošetilých šlechtických nápadníků, podařilo se skladateli vykřesat jen málo opravdově silně působící živosti. Zůstal nejen ve stínu Goldoniho, také však ve stínu svých hudebních vzorů, mistrů staré italské komické opery, aniž se mu podařilo vytvořit cosi výrazně nového. Z toho snad pramení základní dojem, jako by to celé dílo bylo jen ohlasem starých dobrých časů opery“.⁷³ Podobný názor zaznieva z niektorých recenzií, ktoré pred nedávnom vznikli pri príležitosti zahraničných uvedení diela.⁷⁴ Podľa Marka Berryho, ktorý recenzoval inscenáciu uvedenú v rámci operného festivalu v Garsingtone, sa Martinů tentokrát nebezpečne priblížil k opernej banalite a aj napriek skvelej hudobnej a inscenačnej interpretácií stojí za zváženie, či sa vôbec oplatí vynaložiť energiu do realizácie takéhoto diela.⁷⁵

Martinů bol v tomto období svojho života emigrantom a držiteľom amerického občianstva, čo bolo hlavnou príčinou nemožného návratu do socialistického Československa, avšak to nebránilo tomu, aby prvé celosvetové uvedenie opery sa odohralo práve v Prahe v máji 1959 v Stavovskom divadle. Toto prvé uvedenie opery v réžii Lud'ka Mandausa na scéne českého divadla bolo zahrnuté do hlavného programu Pražskej jari a odznelo v českom preklade Rudolfa Vonáska, ktorého sa

⁷³ KARÁSEK, Bohumil. *Mirandolina* jako komická opera. *Rudé právo*. 5.6. 1959. s.7.

⁷⁴ V roku 2002 ju uviedli na Wexford Opera Festival (dirigoval Ricardo Frizza, režisér bol Paul Curran), v roku 2009 bola opera realizovaná v rámci Garsington Opera Festival (dirigoval Martin André, režijné spracovanie patrilo Martinovi Duncanovi). V roku 2016 v benátskom Teatro La Fenice zaznela pod taktovkou Johna Axelroda a v režijnom spracovaní Gianmaria Alivertiho.

⁷⁵ BERRY, Mark. Opera festival 2009 - Martinů, *Mirandolina* etc. *Seen and Heard UK Opera Review*. MusicWeb International's Worldwide Concert and Opera Reviews. [online]. 28.6. 2009 [cit. 4. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.musicweb-international.com/sandh/2009/jan-jun09/mirandolina2806.htm>

pridržiavali aj inscenátori v ďalších šiestich naštudovaniach. Prvá pražská inscenácia bola štylizovaná do tradičnej *commedie dell'arte*. Režisér Mandaus použil v inscenácii balet, maskovaný ako postavy talianskej ľudovej komédie, ktorý vyplňal premeny scén. Jeho dramatická funkcia nebola úplne jasná (niektorí kritici dokonca usúdili, že týmto postupom chcel vytvoriť tieňové obrazy ústredných postáv).⁷⁶

Nekvasil, ktorý operu *Mirandolina* zinscenoval vôbec po prvýkrát v originálnom jazyku, sa taktiež pridŕžal tanečného orámovania jednotlivých obrazov, avšak nie v tak intenzívnom pomere ako v prvom uvedení. Zapojenie tanečných figúr poníma nielen ako obyčajnú estetickú výplň hudobných medzihier. Tanečníckam, odetým v identických čiernych trikotoch, pridáva významotvornú funkciu. Obrazne nohami posúvajú javiskovú plošinu, ktorá je v inscenácii používaná na dynamizáciu deja, a obkresľujú atmosféru komickej estrádnosti. Tanečné figúry nie sú štylizované vo forme klasického baletu. Niekoľkominútové tanečné čísla sú vedené v synchronizovanom zrkadlovom výrazovom pohybe s nuansami dobového tanečného pohybu. Tieto tanečné čísla je možné taktiež spájať s vyobrazením známeho televízneho klipu 60. rokov *Mackie Messer*,⁷⁷ ktorý vznikol v prespievanej verzii Jiřího Suchého z divadelnej hry *Žobrácka* opera Bertolda Brechta. Tanečnice majú vzhľad i choreografiu takmer identickú s televíznym klipom. Táto alúzia tak utužuje hravý antiiluzívny ráz naštudovania, pomáha grotesknosti a odľahčuje inscenáciu od konverzačných obrazov.

⁷⁶ BOR, Vladimír. Umělci v nové opeře- *Mirandolina*. Lidová demokracie. 28.5. 1959. s.7.

⁷⁷ HRDINOVÁ, Radmila. Barevné retro z let šedesátých. Právo. 9.1. 2014. s.11.

Vyplňanie medzihier bolo v predošlých naštudovaniach koncipované v rôznom spektre, avšak prevažne s pridanou tanečnou vložkou. Ako som sa už zmieňovala, Mandausova inscenácia v spolupráci s Antonínom Landom bola vyplnená maskovaným baletom, avšak kritika túto vložku prijala veľmi rozpačito.⁷⁸ O deväť rokov neskôr bola brnenská inscenácia Róberta Snítla vyplnená v intermezzových pasážach hereckou pantomímou, a to hlavne medzi druhým a tretím dejstvom, kde vybraná divadelná kritika vyzdvihovala pantomimickú „áriu“⁷⁹ postavy Fabrizia, ktorá je v režijnej štylizácii považovaná za jeden z kľúčových prvkov.⁸⁰

Opera sa takmer vo všetkých naštudovaniach hrala v porovnateľnom komickom štylizovaní, až na výnimku inscenácie Karla Jerneka z roku 1980, ktorý k titulu pristupoval odlišným spôsobom. Postavy čiastočne psychologizuje a celkovo dodal tejto oddychovej opere buffe vážnejšie momenty.⁸¹ Avšak nie každý kritik tento nový inscenačný zámer berie ako pozitívum a ako pochopenie skladateľovho diela: „Martinů se nesnažil hudbou podrobně popisovat dramatický děj a sledovat psychologii postav, neusiloval o vnější divadelní působivost. [...] Čím víc se v tomto představení ‚hraje‘, tím víc ubývá skutečného humoru na scéně a srdečného úsměvu v publiku.“⁸² Pripomeňme v tejto súvislosti Jaroslava Mihuleho, ktorý oklasifikoval operu Martinů ako „rozmarynou odpočinkovou

⁷⁸ BOR, Vladimír. Umělci v nové opeře- Mirandolina. Lidová demokracie. 28.5. 1959. s.7.

⁷⁹ HERMANOVÁ, Eva. Nová brněnská Mirandolina. Divadelní noviny. 6.9. 1968. s.7.

⁸⁰ „Důležitou součástí režijního plánu je i tanečně pantomimický výstup jednoho herce před třetím aktem.“ POSPÍŠIL, Vilém. Mirandolina se vrací. Hudební rozhledy. č.1. 1968. s.8.

⁸¹ „Nešel tradičně se nabízející cestou commedie dell 'arte, kterou sám Goldoni ve své Paní hostinské (La locandiera) šťastně překonal. Všechny postavy představení žijí totiž i v těch nejvypjatějších dějových situacích svým vnitřním životem, mají své hluboké zázemí, které se před divákem překvapivě pootevírá i prostřednictvím smíchu, veselí, nadějí, zklamání, konfliktního střetávání i dívčích povzdechů a slz. A právě tento lidský podtext patří k nejvýraznějším kladům dnešní Mirandoliny.“ PÁVEK, Josef. Mirandolina Bohuslava Martinů. Rudé právo. 1.7. 1980. s.1.

⁸² BROŽOVSKÁ, Jarmila. Buffa bez radosti. Mladá fronta.11.7. 1980. s.1.

operu buffu, při níž se lze potěšit krásným zpěvem a vtipnou hudbou.“⁸³ Taktiež Václav Nosek, dramaturg a dirigent brnenského naštudovania v roku 1968, v tejto opere nevidel nič než komédiu a „divadlo, ktoré se neprožívá, ale které se hraje“.⁸⁴

V intenciách typovej komédie a nepsihologizovaného divadla pristupoval rovnako aj Jiří Nekvasil. Nekvasil tiež tradičnú komiku dopĺňa o satirickú rovinu. Je badateľná v ostrých výsmechoch náruživých Mirandoliných ctiteľov titulnou postavou. Výrazným sa stáva pohybový prejav spevákov, ktorý dostáva až groteskný ráz. V parlandových pasážach sa speváci herecky prispôsobujú. Ich prejav je civilnejší, no s neustálym groteskným rázom. Nekvasil herecky rozvíja pantomimické humorné etudy, ktoré vychádzajú z trápnych situácií počas dvorenia rôznych ctiteľov - vzájomné šikanovanie medzi mužskými postavami a malicherné fyzické potýčky. Ako príkladné pre nás môžu byť situácie ľúbostných trojuholníkov, v ktorých sa vždy stretávajú dvaja ctitelia s Mirandolínou. Vzájomné predbiehanie a dokazovanie statusu „alfa samca“ režisér podporuje gradujúcou súťažnou gestikuláciou, pričom zo „súboja“ vyjde pomyselný víťaz. Výrazné fyzické herectvo má v Nekvasilovej inscenácii aj iné podoby. Záverečné scény jednotlivých dejstiev zakončuje skupinovým štronzom, ktoré je následne trhavými rytmickými pohybmi rozpohybované do komickej, takmer až tanečnej variácie. Tieto etudy sú následne využité na premostenie intermez, v ktorých sú začlenené krátke tanečné čísla tanečného ansámblu.

⁸³ MIHULE, Jaroslav. Martinů, osud skladatele. Praha: Karolinum, 2002. s. 464.

⁸⁴ Tamtiež, s. 465.

Ženské postavy sú v inscenácii interpretované ako zákerné a falošné archetypy. Okrem Mirandolíny sa v hre objavujú aj ďalšie dve ženské epizódne postavy herečiek z kočovného divadla, ktoré predstierajú urodzený pôvod a tiež sa snažia očariť miestnych šľachticov, ktorí dvoria Mirandolíne. Ich faloš a ľahkovážnosť je v komickej rovine založená na ostentatívnej gestikulácii a prehrávanom mimickom výraze.

Titulná postava - Mirandolína, koketná živá dievčina, ktorá sa rada baví na účet druhých, je hlavnou nositeľkou dramatickej zápletky. Je výraznou ženskou postavou, v ktorej sa spája vysoký intelekt a ženská krása, vďaka ktorej si podmaňuje mužské postavy. Túto základnú charakteristiku skladateľ podporil koloratúrnymi ozdobami. Nekvasil túto postavu viedol vo výraznom fyzickom prejave. Speváčka vyjadruje skryté lišiacke pohnútky líškavými gestami a fyzickým kontaktom s nápadníkmi. Vo výraznej mimike a gestikulácii rozoznávame falošný prehrávajúci naturel, v ktorom sa zabáva v zahrávaní si so slabosťami mužov. Vyzývavou chôdzou a držaním tela dostáva predstaviteľka postavu do silnej dominantnej pozície v kontexte s ostatnými postavami.

Kavaliere ako nedobytný a ženami opovrhujúci mužský archetyp je na rozdiel od libretovej predlohy v Nekvasilovej interpretácii zobrazovaný ako plachý a utiahnutý hrdina. Jeho povahové rysy sú divákovi predávané na základe spevákovho gestického prejavu, no najmä z pohybovej a priestorovej reči. Základnými atribútmi hereckého prejavu tohto typu postavy je strohá chôdza a utiekanie sa v šachovnicovej veži. Zelená bašta je pre postavu Kavaliera únikovou a nedobytnou zónou pred zvodnou Mirandolínou, preto postupne po podľahnutí

Mirandolíninmu šarmu v treťom dejstve tento scénografický prvok spolu so strachom postavy zo scény zmizne.

Vo výstavbe hereckých typov si Nekvasil dopomáha aj štylizovanými kostýmami a maskami, ktoré korešpondujú so scénografiou a výzorom postáv. Kostýmy a vizáž sú v priamej korešpondencii s výtvarnou výpravou inscenácie. Najväčšmi sa to prejavuje u titulnej postavy Mirandolíny a u postavy Kavaliéra, ktorí sú hlavnými nositeľmi deja. U Mirandolíninej postavy sú vďaka kostýmovému prevedeniu zvýrazňované zvodné ženské atribúty a u postavy Kavaliéra môžeme na základe uhladenej vizáže a výrazných okuliarov vyčítať vlastnosti prisudzované plachým introvertom. Kostýmy sú ladené do designu 60. rokov minulého storočia, ženské postavy sú charakterizované objemnými dámskymi sukňami, ktoré dodávajú groteskným gestám a herectvu pridanú hodnotu. Farebné prevedenie kostýmov je tiež ladené do škály odtieňov farieb použitých v scénografii či v osvetlení.

Jiří Nekvasil pre túto inscenáciu opätovne naviazal spoluprácu so svojim dlhoročným kolegom Danielom Dvořákom, s ktorým spoločne pôsobili v pražskom Národnom divadle. Scénografia opery je funkčná a hravá. Vytvárajú ju kulisy vyznačujúce sa geometrickým tvarovaním, umiestnené na ukotvených vyvýšených ostrovčekoch s dominantnými ružovými dverami, ktoré sú umiestnené v strede hracieho priestoru a sú používané ako predel medzi jednotlivými prostrediami. Dlhý pistáciový stôl s prehnutým stredom je v inscenácii jedným zo znakov odmeranosti Kavaliéra voči ženskému pohlaviu. Ďalším scénografickým znakom je šachovnicová veža, ktorú môže recipient vnímať ako symbol pre partiu šachu, ktorá sa pomyselne medzi ctiteľmi titulnej postavy na scéne

odohráva. No pritom práve ona je najsilnejší hráč, ktorý hýbe jednotlivými figúrkami, postavami nápadníkov, za účelom svojej výhry - zlomiť každé mužské srdce svojim šarmom. Taktiež siluety čiernych mačiek umiestnených na rampe javiska majú recipientovi naznačovať jeden z hlavných motívov komédie, a to konkrétne ženskú faloš a pretváрку, ktoré sú často týmto zvieratám stereotypne prisudzované. Použité pastelové farby a lichobežníkové aplikácie na forbíne sa vo svojej kombinácii navzájom dopĺňajú a sú farebnou škálou takmer totožné s navrhnutým osvetlením.

Geometrickosť a pestrofarebnosť v scénografii využívali aj predošlí inscenátori opery Martinů. Výtvarne sa chceli neustále približovať talianskej ľudovej komédii. V prvom naštudovaní bol autorom výpravy František Tröster, ktorý scénu doslova preťažil „barvami a množstvom prekrývajúcich se geometrických vzorů na horizontu i variabilní scénické konstrukci. [...] Odtud bylo daleko k jevištní lehkosti a vznosnosti à la italienne; navíc abstraktnost vzorů šla proti žánrovému pojetí některých postav.“⁸⁵ Zahltienie scény v inscenácii Lud'ka Mandausa vystriedala brnenská inscenácia jednoduchším výtvarným riešením, v ktorej „ústředním znakem byl kosočtverec (základní vzor Harlekýnova oděvu a jedna z mála reminiscencí na commedii dell'arte v této inscenaci)“. Výprava, zložená z týchto vzorov (zmenou ornamentov na veľkom podlažnom kosoštvorci sa pri otvorenej scéne „divadelne“ realizovali zmeny prostredí) bola priam ľahká, vzdušná, „taliansky“ pestrofarebná.⁸⁶ Scénograficky efektívne bolo vnímané hlavne prevedenie v olomouckom Divadle Oldřicha Stibora z počiatku 80. rokov, v ktorom sa

⁸⁵TAŠLOVÁ, Věra. *Mirandolina nestylizovaná-úspěšná*. Scéna. roč. 82, 1982. s.1.

⁸⁶ Tamtiež.

výtvarníci navracali do doby vzniku operného diela: „Výprava se vrací k tradičním výtvarným prostredkům (vzdušná architektonická konstrukce s prvky dobových staveb).“⁸⁷

V Nekvasilovej inscenácii javisková technika zohráva výraznú rolu, a to hlavne točiaca javisková plošina. Jej multifunkčné využitie je badateľné nielen pri zmene prostredia deja, ale aj v dynamizácii plynutia scénického času či v komickom štylizovaní situácií. Vďaka použitiu točiacej plošiny môže k premene jednotlivých prostredí dochádzať plynule a bez potrebnej prestavby a taktiež pri správnom natočení umožňuje simultánne sledovanie deja v dvoch rôznych prostrediach. Príkladnou pre nás môže byť situácia Kavalierovho spovedného monológu o citoch k Mirandolíne, ktorý si samotná Mirandolína vypočuje špehovaním za dverami. Divák tak registruje dianie na oboch stranách dverí, čo akcentuje komickosť situácie.

2.5 Ohnivý anjel

Ohnivý anjel je jednou z Prokofievových najťažších a najpracnejších opier, ktorú vo svojej kariére vyprodukoval, a to ako po hudobnej, tak po inscenačnej stránke. Na jej tvorbe strávil celých osem rokov života (1919-1927),⁸⁸ prvého uvedenia sa tento operný kus dočkal až po smrti skladateľa v roku 1954 (v koncertnom prevedení ho naštudoval orchester parížskeho divadla Théâtre des Champs-Élysées). V septembri 1955 bola

⁸⁷ Tamtiež.

⁸⁸ Hudobné témy z opery sú taktiež použité v Prokofievovej Tretej symfónii, ktorú skomponoval v roku 1928.

opera na festivale Bienále súčasnej hudby v Benátkach vôbec po prvýkrát inscenovaná.

Ohnivý anjel je operou filozofickou, emotívnou, dramatickou a miestami sarkastickou. Je to spleť tém a protipólov života. Najhlavnejšie odkazy a vývoj postáv sa odohrávajú z veľkej časti v implicitnej rovine, ktorú je potrebné zachytiť správnou voľbou dramaturgického prístupu, a preto je to operný kus náročný na inscenovanie. Aj preto je to opera, ktorá sa síce pútavo počúva, no neustále sa na súčasnej opernej scéne inscenuje len výnimočne a je veľkou výzvou pre nejedného umelca. Nekvasilovo naštudovanie patrí podľa môjho názoru medzi divadelne vydarené. Jeho symbiotické vedenie a prepojenie jednotlivých zložiek zanecháva v recipientovi bohatý umelecký zážitok.

Libreto si skladateľ napísal sám podľa rovnomenného románu symbolistu Valerije Brjusova. Dej opery je zasadený do šestnásteho storočia v stredovekom Nemecku a nesie sa vo veľmi vypätej, až psychadelickej atmosfére. Je plný nadprirodzených zjavení, kabalistických rituálov, ale aj humanistických tém. Štylisticky má libreto blízko k čechovovskej naturalistickej poetike. Popiera konvencie tradičného operného libreta, obsahuje bohaté vrstevnaté monológy plné pocitových obrazných momentov, ktoré sú pre inscenátorov snáď najväčšou výzvou. A čo je dôležité: je plné inteligentného, až sarkastického humoru, pre Prokofievove opery tak príznačného.

Dej nás privádza do prostredia Kolína nad Rýnom šestnásteho storočia. V miestnom hoteli svetaskúsený vzdelaný vojak Ruprecht stretáva Renátu, ktorá ho okamžite na prvý pohľad očaruje svojou krásou

a nespútanou náturou. Renáta svoju silu nad Ruprechtom využije a zlanári ho na výpravu za jej Ohnivým anjelom, ktorý ju k sebe neustále privoláva. Ruprecht sa s nim nakoniec stretne v boji, z ktorého vyjde zmrzačený, zároveň stráca Renátu, ktorá je obvinená z okultizmu a posadnutosti démonom. V závere je hlavná hrdinka súdená inkvizičným súdom za čarodejníctvo, pri ktorom svoju posadnutosť prenesie aj na ďalšie rádové sestry kláštora.

Stelesnenie hlavnej postavy Renáty je doslova vysilujúcou úlohou, každá jej scéna je vo svojej podstate scénou šialenstva, okrem toho jej predstaviteľka nezíde z javiska de facto ani na chvíľu. S ohľadom na tému opery, ktorú by sme mohli označiť ako sexuálnu hystériu, je Prokofjevova hudba dokonalá v tom, ako dokáže zvukovo postihnúť duševné vyšinitie a stavy posadnutú diablom. Ohnivý anjel je možno Prokofjevovou najexpresionistickejšou operou, no v širšom chápaní toho pojmu je určite jeho, v dobrom slova zmysle, hudobne i dramaticky najvášnivejšou. Renátine privolávanie svojho Ohnivého anjela v prvej scéne druhého aktu evokuje zvukovo elektronickú hudbu, skôr než hudbu, ktorá bola napísaná v prvej tretine 20. storočia.

Ohnivý anjel sa v českých divadlách pred Nekvasilovým uvedením inscenoval len dvakrát, a to v Národnom divadle v Brne v roku 1963 a v Národnom divadle v Prahe v roku 1981. Obe inscenácie boli prezentované aj na medzinárodnom hudobnom festivale Pražské jaro. Avšak Nekvasilove naštudovanie je jedinečné v tom, že je ako vôbec prvé zrealizované v pôvodnom ruskom jazyku a nie v českom preklade Evy Bezdekovej. Brnenské naštudovanie bolo vôbec ako

prvým na území Československa. Stretlo sa len s mierne rozpačitými dojmami československej kritiky. Režisérovi Milošovi Wasserbauerovi bolo kritikou vyčítané hlavne pretransformovanie Ruprechtovho realistického postojú do naturalistickej roviny a vypustenie symbolickej scény Ruprechta s Faustom a Mafistofom z tretieho dejstva⁸⁹. Veľmi doceneným bolo hudobné naštudovanie Františka Jílka, ktoré bolo v mnohých recenziách hodnotené ako citlivé a precízne⁹⁰. Celkovo bola inscenácia hodnotená pre inscenačnú a hudobnú náročnosť diela ako odvážny podarený počin, ktorý sa zapísal do operných dejín⁹¹. Druhé, pražské naštudovanie bolo zverené do rúk hosťujúcemu sovietskemu režisérovi a odborníkovi na Prokofjevove operné diela - Borisovi Pokrovskému. Toto naštudovanie bolo kritikou a publicistami oslavované nielen pre významnosť štatútu ruského režiséra v sovietskom kultúrnom prostredí. Vyzdvihovali bolo precízne pracovanie s hereckou zložkou, veľmi dôkladné interpretovanie hlavných postáv⁹² a rada invenčných režijných postupov, ktoré zostávali rozkročenými medzi „štylizáciou“ a „nepopisným realizmom“⁹³.

Ostravské naštudovanie Ohnivého anjela od začiatku až do konca pripomína dramatický thriller vo všetkých divadelných zložkách. V Nekvasilovom repertoáre sa jedná o ďalšiu inscenáciu s výraznou

⁸⁹ BROŽOVSKÁ, Jarmila. Prokofjev objeovaný. Mladá fronta. 14.4. 1963, s. 7

⁹⁰ „/.../ hudobní nastudování je precízni, dynamicky i agogicky propracované s citovou a dramatickou účinností, která bedlivě sleduje i jevištní akci. Operní orchestr tu rovněž i zvukově zaznamenal úspěch.“ JIRKO, Ivan. Významný čin Janáčkovy opery. Svobodné slovo. Brno 24.4. 1963, s. 7.

⁹¹ JIRKO, Ivan. Neznámy Prokofjev. Hudební rozhledy. č. 12. 1963. s. 470.

⁹² Podle Viléma Pospíšila pracoval režisér s herce m „s hlubokou znalostí podstaty v š e ch komplikovaných vazeb uvnitř díla“. „Fantazijně“ realizoval „divadelnost“ opery, kterou v určitých momentech až „ohromujícími nápady zvýraznil a podtrhl“. POSPÍŠIL, Vilém. Návrat Ohnivého anděla. Svobodné slovo. 27.5.1981. s.1.

⁹³ BOR, Vladimír. Prokofjevovo operní dílo u nás. Lidova demokracie. 30.5. 1981. s.1.

ženskou postavou s neblahým osudom. Hlavná hrdinka Renáta trpí od malička problémami s výraznými emočnými výkyvmi, ktoré sú definované ako „posadnutie diablom“. Postava Renáty je doposiaľ inscenátormi a odborníkmi vnímaná rôzne. V brnenskom našťudovaní ju režisér Wasserbauer divákovi predstavoval ako veľkú hrdinku, čo mu bolo divadelnou kritikou vyčítané⁹⁴. Režisér Pokrovský vo svojom našťudovaní Renátu vníma ako symbol slobodného myslenia, ktorá protestuje proti cirkevnej i svetskej dogme ľudského života⁹⁵. Nekvasil nám vo svojom interpretovaní postavy dáva na výber. Postavu Renáty nestavia do heroickej, kacírkej či snád' trpiteľskej pozície. Môžeme ju vnímať niekoľkými spôsobmi. Renáta je bez pochyb obeťou dobových konvencií a pravidiel, odsúdená a upálená na hranici. No zároveň je z veľkej časti manipulatívnou a morálne nejasnou postavou.

Táto rola, ako som už vyššie spomínala, patrí po speváckej a hereckej stránke medzi najnáročnejšie vôbec. A to preto, lebo každý Renátin výstup je v podstate bláznivou scénou, plnou vyhrotených situácií, gest, nálad a silného emocionálneho rozpoloženia. Rola je smršťou intenzívnych hereckých momentov a vokálne náročných postupov s výraznými dynamickými a rytmickými prechodmi, ktoré si vyžadujú vyzretú speváčku. U takto náročnej postavy, akú predstavuje Renáta, je potrebné, aby režisér rešpektoval speváčkine limity, ktoré si vokálne našťudovanie role vyžaduje a prispôbil k tomu aj herecký prejav. Pri svetlých momentoch postavy, v ktorých si uvedomuje svoje vlastné bytie, je speváčkina

⁹⁴ „Chybné je, myslím, traktovanie Renaty jako velkohrdinské role, neboť se tím hodně otupuje hrot konfliktu: Renata má být až do konce onou prostou, čistou, průzračnou bytostí, křehkou obětí doby.“ LÉBL, Vladimír. Poprvé Ohnivý anděl. Literární noviny. 27.4.1963. s.1.

⁹⁵ ROUČKOVÁ, Ivana. Divadelnost opery. Večerní Praha. 21.5. 1981. s.1.

mimika a gestikulácia vedená Nekvasilom civilne. V ostrom kontraste sú vedené momenty Renátinho vedomia v stave „posadnutia“ pri spomienkach na jej „Ohnivého anjela“, po ktorom neustále túži. Tieto hysterické výstupy sú vedené cez expresívne herectvo s výraznou mimikou a gestikuláciou. Najvýraznejšími sú monologické scény na začiatku prvého a druhého dejstva, ktoré sú pre túto postavu emblémom vypätej hystérie.

Pokiaľ je operný spev možné prirovnať k „erotickému objektu“, ako zdôrazňuje americká muzikologička Carolyn Abbate, ku ktorému je upínaná všetka pozornosť recipienta operného predstavenia, práve spev Renáty, jej široký hlasový register s výraznými intervalovými skokmi, by túto predstavu naplňoval úplne a bezozbytku.⁹⁶ Pôsobenie speváka je v opere naviazané na recipientovu potrebu fyzicky prejavovanej reakcie (aplauz, ovácie či naopak bučanie, dupanie apod.) ako satisfakcia z estetického zážitku.⁹⁷ Hudba, spev, spolu s nimi telesnosť speváka dokážu prinútiť obecnstvo k otvorenej a spontánnej reakcii, ku ktorej v činohre dochádza zriedkavo.⁹⁸ V opere omnoho intenzívnejšie než v činohre zažívame momenty, ktoré sú v nej prítomné v prvom rade práve preto, aby vzbudzovali zmyslový zážitok a s ním spojené fyzické reakcie. Môj vlastný zážitok z inscenácie mal túto podobu a odpovedal by téze Clemensa Risiho, že operný divák zakúša ľudský spev

⁹⁶ ABBATE, Carolyn. Music drastic-Gnostic. *Critical Inquiry*. č.3. 2004. s.508.

⁹⁷ „The prospect of hearing a particular voice creates concrete expectations of satisfying corporeal needs. Corresponding to the physical concept of the experience of voice, the concrete reaction—applause, ovation (an extreme, sometimes animalistic uttering of sound)—becomes understandable as physically necessary.“ RISI, Clemens. *Opera in Performance- In Search of New Analytical Approaches*. *The Opera Quarterly*. č. 2-3. 2011. s.286.

⁹⁸ SPURNÁ, Helena, op. cit. (pozn. 9), s. 169.

v opere v podobe vzrušenia, šoku či uspokojenia z naplnenia priam animálnej túžby.

Režisér Nekvasil sa priamo opiera o hudobnú zložku, čím umožňuje pre diváka o to jednoduchšie rozšifrovať významovú mnohvrstevnatosť diela. Pracuje s početnými neverbálnymi etudami, ktorými podporuje zmyslovo emočný dopad hudobnej zložky na recipienta. V opere sa striedajú rôznorodé nálady postáv a atmosféra. Postavy prechádzajú rôznymi emočnými štádiami od hystérie cez posadnutosť až k šialenstvu s rôznymi protipólnymi atribútmi. V inscenácii totižto môžeme vnímať rôzne interpretácie týchto emócií. Stretávame sa s posadnutosťou, ktorá je spájaná s láskou, ale aj s nezdravou imagináciou. Šialenstvo je v inscenácii prítomné vo forme lúboštného aktu, ale aj ako chorobná viera v nadprirodzeno. Neustále je tiež zvýrazňovaná mysteriózna atmosféra, ktorá dopĺňa prítomnosť nadprirodzených postáv. Tie sú režisérom Nekvasilom zobrazované figúrami natretými metalickými farbami, ktoré majú asociovať anjelov.

Opera má vo svojej hudobnej stránke najdominantnejšie prvky obdobia neskorého romantizmu. V partitúre sú použité nové reminiscencie s romantickými melodickými prvkami a hudobno-dramatická stránka sa opiera o ustálené overené postupy. Ohnivý anjel vyznieva ako tradične koncipované dielo. Prokofijev prehlbuje klasické postupy, v presvedčení o ich neustálej funkčnosti⁹⁹. Je veľmi diskutabilné, prečo práve na prelome 20. a 30. rokov v porovnaní s vtedajšou vznikajúcou novou hudbou Paula Hindemitha, Ernsta Křenka, Bohuslava Martinů, Leoša Janáčka či Kurta

⁹⁹ JIRKO, Ivan. Neznámy Prokofjev. Hudební rozhledy. č. 12. 1963. s. 469.

Weilla, v rozkvetení hudobnej avantgardy, atonality a expresionizmu, sa skladateľ odhodlal ku kompozícii na prvý pohľad hudobne anachronického diela¹⁰⁰.

V piatom dejstve je vypustený intenzívny orchestrálny sprievod, ktorý v predchádzajúcich dejstvách zachytával mysterióznosť a psychickú úzkosť postáv. Je nahradený dominantnými bicími a dychovými nástrojmi. Takýto „kludný“ hudobný priebeh posledného dejstva podporuje jeho grandióznosť a epilogický význam, a umožňuje vyniknutiu dramatickej zložky opery, ktorá preberá vedúcu rolu. Dej vrcholí katastrofou v podobe smrti hlavnej hrdinky.

V poslednom dejstve majú významné postavenie zborové pasáže. Vo veľkom finále opery sa ocitáme v kláštore, do ktorého bola Renáta umiestnená. Jej nevyliciteľná posadnutosť démonom sa prenáša aj na ostatné rádové sestry a Renáta je odsúdená k inkvizícii. Táto záverečná veľkolepá scéna, ktorá prináša dominantné obsadenie speváckeho zboru, je Nekvasilom zinscenovaná tak, aby evokovala jasné rozlíšenie božskej nadradenosti nad súdenou hrdinkou. Celá situácia je centralizovaná na stred javiska, do ktorého vystupuje na vyvýšenom piedestáli Hlavný inkvizítor, ktorý súdi Renátu. Ostré osvetlenie, veľké gestá a statický postoj nechávajú vyznieť libreto a význam monológu s patričným pátosom. Herecká akcia je v tejto situácii veľmi obmedzená, no statickosť na scéne slúži v podpore napätia a gradácii operného deja. Bola to práve táto scéna, ktorá v minulých inscenačných prevedeniach v Brne

¹⁰⁰ LÉBL, Vladimír. Poprvé Ohnivý anděl. Literární noviny. 27.4. 1963. s.1.

a v Prahe nabádala ku kritickým komentárom recenzentov pre prílišný pátos a statickosť.¹⁰¹

Scénografia je výtvarne koncipovaná v náznakovom zobrazovaní prostredia s jednoduchými kovovými konštrukciami prioritne funkčného zamerania a esteticky dotvárajúcimi surovosť a chladnosť, ktorá je prevládajúcim tónom inscenácie. Taktiež na základe výtvarnej stránky inscenácie nie je možné jasne identifikovať časovú periódu, v ktorej sa dej inscenácie odohráva. Nekvasil totiž operu neinscenuje ako kus s historickým odkazom, ale ako filozoficko-dramatické divadlo. Na základe výtvarných scénografických úlomkov je taktiež možné demonštrovať, že sa režisér pokúša o syntetickosť prostredí. Za pomoci náznakových scénografických historizujúcich elementov, ako historické svietniky, ornamentálne tapety, posteľ či lampy, prepája toto libretom predurčené prostredie šestnásteho storočia so surovým industriálnym výtvarne štylizovaným. Osvetlením, ktoré rámuje tieto dve roviny a členitými konštrukciami vytvára prepojenosť historického nadprirodzeného divadelného prostredia zároveň. Pričom divákovi stále nie je úplne presne objasnené prostredie, v ktorom sa nachádza. To necháva režisér na recipientovi samotnom. Scénografické konštrukcie nemajú len čisto pragmatický štrukturalistický charakter. Sú zároveň funkčné v prepájaní duchovného a reálneho divadelného sveta, v ktorých sa prelínajú reality, približujúce chorú myseľ hlavnej hrdinky.

Jedným z najdôležitejších aspektov inscenácie je svetlo. Výrazné postavenie má už v úvodnej scéne,

¹⁰¹JIRKO, Ivan. op. cit. (pozn. 99). FUKAČ, Jiří. Významná událosť v Janáčkovú opere. Rovnosť. 26.4. 1963. s. 7.

v ktorej je divákovi odhalený hlboký psychologický boj hlavnej postavy zo svojim vnútorným démonom. Zo svetlomodrých neónových žiariviek je vytvorený vysoký portál, ktorý divákovi symbolizuje vstup do sveta a prostredia nadprirodzena a zároveň do duše hlavnej hrdinky Renáty. Taktiež použitie výrazných červených neónových svietidiel je pre diváka zreteľným implicitným poukázaním na prítomnosť negatívnych síl, ktoré obklopujú Renátu. K vytvoreniu intimity na scéne režisér používa jemné bodové osvetlenie, ktoré je použité len pre zvýraznenie postavy, vedúcej osobný monológ. Ostré svietenie je v inscenácii použité vo vyhrotených a krajných scénach, v ktorých je zobrazované násilie.

Režisér zapojuje tiež prvky intermediality. Pri vybraných scénach pracuje s krátkymi videoprojekciami, v ktorých sú zobrazované v rôznych pohybových variáciách krátke animácie podporujúce okultistickú atmosféru. K tejto projekcii režisér taktiež zapojil tieňohru pohyblivých figúr, ktorá podtrhuje pohyblivý obraz. K hladkému priebehu predstavenia si Nekvasil pomáha javiskovou technikou. Dramatické situácie a hudobný priebeh sú podporované aj pohyblivou otočnou plošinou. Tá umožňuje dynamickú zmenu prostredia a odbremeňuje hereckú zložku. Za použitia prepahliska otvára ďalšie inscenačné možnosti – markantne podporuje mysteriózne vyznenie pri zakončovaní obrazov.

Kostýmy sú v inscenácii ponechané prevažne v historickom výtvarnom prevedení. Odlišné sú len kostýmy postáv, ktoré sú prepojené s nadprirodzenom: hlavne kostým Renáty, ktorá ma na sebe odeté dráždivé ružové zamatové šaty. Výrazná farba a materiál odzrkadľujú búrlivú sexualitu a démonickú posadnutosť

postavy. Metalické kostýmy s výrazným designom Anjelov, ktorí sa zjavujú na scéne, sú tiež jasnými signifikantmi nadpozemského pôvodu.

Aj napriek celkovému anti-romantickému inscenačnému vyzneniu je možné v Nekvasilovej inscenácii nájsť rezídua romantizmu, ku ktorému však Nekvasil - a to je pro neho práve príznačné - zaujíma dištancovaný postoj. V deji libreta sa vyskytuje hneď niekoľko príkladov nenaplnenej lásky: neustála frustrácia, nenaplnenie túžob, osudovosť silnejšia než samotné postavy a ich činy. Tieto silné romantické atribúty sú v Nekvasilovej inscenácii podané scudzovacou formou. Ako príklad Nekvasilovho kritického zaujatia voči romantickému námetu nám môže slúžiť scéna súboja medzi Ruprechtom a Heinrichom o Renátinu priazeň. Divákovi sa tu naskytá čitateľná alúzia na Puškinovho, resp. Čajkovského Eugena Onegina. Scéna vyznieva ale skôr parodicky. Rivali v láske Ruprecht a Heinrich totiž vedú súboj laserovými mečmi vo farbách postáv Star Wars. Vysoko napätá atmosféra a gradujúca dejová linka, ktorú by v tradičnom inscenačnom poňatí režisér nechal patrične vyznieť, hraničí v Nekvasilovom podaní s tragikomédiou. Ako sme už ale uviedli, k satire a paródii mal blízko aj sám Prokofjev. V tejto scéne môžeme zároveň zaznamenať diskrepanciu medzi hudobnou a pohybovou zložkou, ktorá by rovnako mohla odkazovať k Nekvasilovému kritickému vzťahu ku všetkému, čo môžeme označiť ako romantické. Pohyb hercov na scéne v spomalenom tempe ostro kontrastuje s hudbou, ktorej základným znakom je agitato a búrlivé tempo. Nepomer medzi hudbou a scénou má pochopiteľne silný dopad na recipienta, ktorý podvedome očakáva súlad videného s

počutým. O tejto problematike pojednáva Clemens Risi vo svojej štúdií In Search of New Analytical Approaches, v ktorej uvádza príklad inscenácie Heinera Müllera, kde režisér spomaleným pohybom v nepomere s hudobnou zložkou zintenzívnil plynutie dramatického času¹⁰². Nekvasil dosahuje totožným postupom, myslím, rovnaký efekt.

Ako som už vyššie zmieňovala sarkazmus s parodickosťou, ktorá bola skladateľovi vlastná, môžeme zaznamenať aj v ďalšej scéne. Je ňou scéna odkazujúca na nemeckú ľudovú legendu o Faustovi, odohrávajúca sa v miestnej kolínskej krčme. Táto scéna je známou sarkastickou pasážou, ktorá bola brnenskými tvorcami v prvom divadelnom uvedení Ohnivého anjela vyškrtnutá. Nekvasil ponecháva scéne pretrvávajúcu éterickú atmosféru - vyzývavé stredoveké krčmové prostredie, ktoré divákovi mierne asociuje prostredie pekla. A to nielen výtvarnou výpravou s ostrým žltočerveným osvetlením, ale aj tým, že postava Mefista, diablovho posla, je odetá do luciferského kostýmu. Celá scéna so sebou nesie komediálne sarkastické narážky s burlesknými nuansami, v pohybovom a hereckom vedení spevákov.

Čisto komická je situácia, v ktorej Faust pokarhá malého chlapca, oblečeného v kostýme šaša, za neskoré prinesenie čaše s vínom, tým, že ho roztrhá na márne kusy. Malý chlapec sa však na scéne nasledovne opätovne objavuje v smetnej nádobe, ktorá je prinesená Krčmárom. Táto výrazne odlišná scéna od doterajšej atmosféry a tematického jadra inscenácie vnáša do inscenácie nový

¹⁰² „What we experience with Heiner Müller’s staging is strong protention—that is, the great, unfulfilled expectation of parallelism between music and scene combined with a rather meager offering of present events. The movement in slow motion thus produces a deceleration and intensification of time“ RISI, Clemens. Opera in Performance- In Search of New Analytical Approaches. The Opera Quarterly. č. 2-3. 2011. s. 289.

moment. Síce sa od dejového jadra odchyľuje, no zároveň obohacuje o nové tematické a ideové myšlienky, a obohacuje náhľad na operné dielo o ďalšiu rovinu. Preto práve vypustenie tohto obrazu s malými epizódami dejovými odbočkami brnenskými inscenátormi, znamenalo fatálnu chybu.

Do hlavného deja nás vracajú Inkvizitori svojim strojeným chladným výzorom, aluzívne odkazujúcim na agentov tajnej sovietskej bezpečnostnej služby. Divák si tento odkaz uvedomuje v momente, kedy mužské postavy v čiernych oblekoch s uhladenými účesmi na záver ostentatívnym gestom ukazujú do publika svoje červené preukazy, pripomínajúce preukazy agentov ŠTB. Pretože tak, ako v stredoveku, tak aj za čias komunizmu, v ktorom skladateľ komponoval, boli v spoločnosti vyčlenení jedinci, ktorí dohliadali na správne myslenie a chovanie ľudí. Túto situáciu môže divák vnímať ako nepriamu politickú kritiku režiséra, ktorá má však s ohľadom na celkový výklad diela len okrajový význam.

2.6 Tri želania

Opera-film v troch dejstvách s prológom a epilógom *Tri želania*, alebo *Vrtkavosti života* Bohuslava Martinů je jedno najprogresívnejších a najinvenčnejších operných diel dvadsiateho storočia vôbec. Jedná sa o dielo, ktoré vzniklo v dobe, kedy Martinů pod vplyvom parížskeho pobytu ako skladateľ experimentoval.¹⁰³ *Tri želania* sú výsledkom skladateľovej celoživotnej snahy transformovať tradičný operný žáner, vnímaný v 20. storočí ako žáner, ktorý sa ocitol v kríze, do podoby hudobného divadla, prinášajúceho

¹⁰³ Bližšie k tomu porov. MIHULE, Jaroslav. *Martinů, osud skladateľa*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0426-4. Hl. kap. Paříž – léta vřavy (s. 110-140) a Jazzové opojení (s. 142-176).

kvalitatívne odlišnú syntézu textu s hudbou, výtvarným a hereckým prejavom. Opera, ktorej syžet sa vyvíja v duchu divadla na divadle, predstavuje dielo, v ktorom sa prejavila rada noviniek hudobného divadla 20. rokov, vrátane inšpirácie euroamerickým jazzom. Martinů patril ku skladateľom, ktorí podľahli dobovému presvedčeniu, že vážnu hudbu je možné štylizáciou jazzových rytmov a tancom so zapojením netradičných hudobných nástrojov (v tomto prípade to je flexaton, bendžo, saxofón či akordeón)¹⁰⁴ obohatiť bez toho, aby strácala na svojej hodnote. Avšak to, čo robí operu Bohuslava Martinů vo svojej dobe v európskom merítku ojedinelou, je uplatnenie filmu (Bergová Lulu, ktorej je v zahraničnej odbornej literatúre prisudzované v tomto ohľade prioritné postavenie, vznikla o šesť rokov neskôr).

Prvú filmovú operu vytvoril Martinů v spolupráci s francúzskym libretistom Georgesom Ribemont-Dessaignesom, s ktorým sa zoznámil v čase rozkvetu dada v Paríži, kedy Dessaignes tvoril ešte ako hudobný skladateľ klavírne manifestové skladby pre divadlo L'Oeuvre a stretával sa s významnými francúzskymi maliarmi, pripravujúcimi pôdu pre toto nové politicko-umelecké hnutie.¹⁰⁵

Projekt, vtedy ojedinelý, spoločne naplánovali na konci júna 1928. Fakt, že doposiaľ ešte nikto takýto odvážny umelecký počin nezrealizoval, bol pre nich najväčšou motiváciou.¹⁰⁶ „Včera jsem dostal dopis od p. Ribemont-Dessaignese a s ním scénář k opeře. Je to kouzelná, prostá pohádka. Líbí se mi to a jsem spokojen, že budu mít na čem

¹⁰⁴ Ďalším podobným skladateľom medzivojnovovej českej hudby bol napríklad E. F. Burian, ktorý v roku 1929 napísal „jazzovú“ operu Bubu z Montparnassu. Bližšie porovnanie s SPURNÁ, Helena. E. F. Burian a jeho cesty za operou. Praha: KLP, 2014.

¹⁰⁵ ŠAFRÁNEK, Miloš. Divadlo Bohuslava Martinů. Praha: Supraphon, 1979. s. 41.

¹⁰⁶ Tamtiež, s.46.

pracovať,“ uvádza vo svojej osobnej korešpondencii Martinů svojej neskoršej manželke bývajúcej v Paríži, k čomu dodáva: „Udělám to celé, jako by to byl film [...] musím vymyslet nějaké moderní zarámování.“¹⁰⁷ Síce bola opera dokončená už nasledujúci rok (máj 1929), premiérového uvedenia na divadelných doskách sa opera dočkala až o 42 rokov neskôr. Svoju svetovú premiéru mala v Brne v Janáčkovej opere 16. júna 1971. Následne bola na českých divadelných scénach inscenovaná len dvakrát, a to v Národnom divadle v Prahe v roku 1990 a následne v Ostrave v roku 2015 v Nekvasilovom režijnom naštudovaní. Režisér Nekvasil mal už s týmto titulom pred ostravským uvedením skúsenosti. V roku 2007 inscenoval ako hosťujúci režisér Tri želania vo Volkstheater v Rostocku.

Najskôr si však zrekapitulujme syžetovo pozoruhodnú dvojrstevnú zápletku opery, ktorá je založená na prelínaní fiktívneho filmového príbehu a deja z reálií sveta filmovej tvorby. Princíp divadla na divadle je v tomto prípade vo forme špecifického „filmu v opere“. Opera začína prológom, a to vo filmovom štúdiu, kde sú prítomní herci, režisér, osvetľovači, garderobieri, hlavná produkčná s telefónom v ruke doladuje logistické detaily - skrátka všetko nasvedčuje tomu, že sme uprostred tvoriaceho procesu pri výrobe filmovej produkcie. Artur de St. Barbe bude hrať hlavnú rolu Justa, jeho žena Nina Valencie Justovú manželku Indolendu a mladý Serge Eliacin Indolendinho bratranca Adolfa. Medzi Ninou a Sergom sa za Artúrovým chrptom začína flirt. Po pokyne „Natáčame!“ sa pred divákovými očami v rámci dvoch dejstiev začne rozvíjať príbeh filmu. Jeho hlavnými

¹⁰⁷ Tamtiež, s.47.

hrdinami sú Just a Indolenda. Starnúcemu manželskému páru naruší rutinný život Justov úlovok zázračnej Víly, ktorá im prisľúbi výmenou za slobodu, ako zlatá rybka, splnenie troch želaní. Následne hlavní hrdinovia tohto vloženého filmu zažívajú kolos divokých vyhrotených absurdných následkov za svoje chamtivé samolúbe želania, ako bohatstvo, mladosť, či lásku. Všetky tri želania dovedú hlavné postavy do diametrálne odlišného stavu, než si pôvodne predstavovali. Po vyrieknutí túžby po bohatstve sa síce na malý moment manželia tešia z blahobytu (ich dom sa premení na palác), no ten sa rýchlo skončí. Justa a Indolendu spoločne s Adolfom a žobráčkou Eblouie pri plavbe na Zlatý ostrov, na ktorom ich mal čakať veľký zámok, postretne búrka zlatého dažďa. Ťarcha drahého kovu poškodí loď a v zápätí sa potápajú. Stroskotancov zachráni opustený ostrov. Just si uvedomí, že prvé želanie nebolo úplne podľa jeho predstáv, a tak si zažela, aby jeho manželka Indolena bola opäť mladá. Indolenda je opäť krásnou a uteká od svojho manžela za Adolfom. Po sklamaní aj zo svojho druhého želania si Just do tretice zažela, že by chcel byť opäť milovaný. Aj toto želanie sa mu však vypomstí, zamiluje sa totiž do neho prvá žena, ktorá ho uvidí a ktorou je Eblouie. Fatálne následky týchto troch želaní eskalujú až do Justovej smrti, ktorú zapríčini úder do zátylku od žiarlivej Eblouie. Dej príbehu uzatvárajú jeho slová „Ach, ako ťažké je žiť!“ (s rovnakou finálnou poznámkou sa stretávame aj na konci epilógu inscenácie, ktorý je premietnutím osudov filmových postáv do reálneho sveta). Ako 3. dejstvo nasleduje slávnostná premiéra filmu. Vtedy sa divák v divadle ocitá v pozícií diváka filmového. Je mu prezentovaný krátky klasický snímok nemého filmu s už videným dadaistickým príbehom v divadelnej forme za sprievodu, tak, ako to bývalo v ére

nemého filmu, symfonického orchestru. Osobné vzťahy hercov sú dopovedané na záverečnom večierku, ktorý je jedinou kompaktnjšou spievanou scénou. Táto scéna nakoniec rovnako prechádza do projekcie sprevádzanou symfonickou medzihrou *Odjazd* (a strieda komornejšie pojatý sprievod nemého filmu).

Historicky prvé uvedenie *Troch želaní* v Brne (v dramaturgii a pod taktovkou Václava Noska) sa nieslo v znamení v spolupráci s filmovým režisérom Evaldom Schormom. Inscenácia, ktorá zožala zaslúžený úspech u kritiky aj divákov,¹⁰⁸ bola obohatená aj o vložený krátky filmový snímok, štylizovaný v ére nemého filmu s medzitulkami.¹⁰⁹ Na jeho realizácii sa podieľal filmový režisér Evald Schorm so svojim spolupracovníkom Jaroslavom Kučerom. Inscenátori viedli scénické prevedenie v dadaistickej štylizácii s absolútnym pridržiavaním sa revuálneho libreta s prvkami filmového scenára. O devätnásť rokov neskôr sa do druhého naštudovania pustila operná scéna Národného divadla v Prahe. Pre režiséra Zdeňka Kaloča to bol debut v pozícii operného režiséra. Kaloč doposiaľ inscenoval činoherné inscenácie, čo sa aj odrazilo na výsledku, ktorý síce odborná verejnosť pochválila,¹¹⁰ ale publikum - ako sa dočítavame v recenzií Jana Dehnera na premiéru - zostalo voči udalosti intaktné.¹¹¹ Inscenácia akcentovala parodickú rovinu

¹⁰⁸ „Brněnští byli důslední až do konce a originální dílo zživotnili originální inscenací,“ napísal denník *Lidová demokracie* (Opera, film a džez v jednom predstavení. *Lidová demokracie*. 24.6. 1971. s.7.). V denníku *Práce* sa zase objavilo nasledujúce hodnotenie: „Divák musí být okouzlen sugestivností, se kterou je zachyceno prostředí, spádem děje, řadou znamenitých nápadů a v neposlední řadě tím, že se celou dobu představení znamenitě baví.“ (Světová premiéra v Janáčkově divadle. *Práce-Venkov*. 15.7. 1972. s.7.)

¹⁰⁹ POSPÍŠIL, Vilém. *Trojí přání Bohuslava Martinů*. *Hudební rozhledy*. č. 8. 1971. s. 339.

¹¹⁰ Hana Pešková sa vyjadrila o inscenácii ako o „humorném, a radostí nadneseném akčním divadle.“ PEŠKOVÁ, Hana. *Operní Fantazie*, Večerní Praha. 24.1. 1990. s.1.

¹¹¹ „Obecenstvo jindy tleskající po každé aspoň trochu zdařilé árii však reagovalo v průběhu premiéry dosti rezervovaně.“ DEHNER, Jan. *Zřídka hraný Martinů*. *Svobodné slovo*. 31.1. 1990. s.1.

a vyznačovala sa väčším dôrazom na tanečnú zložku. Komicky v inscenácii mali pôsobiť nedokonalé rekonštrukcie kulís a rekvizít pri zmene prostredia v deji. Režisér týmto mohol cieľiť odkazovanie na vloženú fiktívnu realitu a seba napodobovanie divadla - filmu. Zaujímavým ozvlášťujúcim prvkom bolo využitie mikrofónu vo výstupoch čarovnej Víly pre zvýraznenie jej magických schopností.

Ostravské prevedenie bolo ako prvé bez škrtov v partitúre. Môžeme súhlasiť s konštatovaním recenzenta Josefa Hermana, že Martinů v tomto diele nešetril príliš dramatickým časom. Nie je sa čomu diviť, že predchádzajúce dve naštudovania boli sprevádzané skracovaním.¹¹² Zvolený ostravský pietny prístup k hudbe Martinů už čo to naznačuje - „doslovné“ naštudovanie nechalo vyniknúť originálnej forme opery aj po stránke inscenačne zvolených prostriedkov. Opery s postupmi typickými pre medzivojnovú avantgardu, hnutie dada, poetizmus a surrealizmus majú svoju svojráznu poetiku a je pre nich charakteristický štýl hudobnej perziflážie (ako príklad môžeme uviesť opery francúzskeho združenia Les Six). Nekvasil ako režisér tiež pristupuje k tomuto dielu s veľkou pietou a snahou dodržať originálne predstavy autora, vrátane predstáv o voľbe scénických prostriedkov (ako napríklad dodržaných všetkých autorských poznámok v partitúre môže rovnako slúžiť jeho inscenácia Burianovho Bubu z Montparnassu). Ako som už v úvode naznačila, zdá sa, že duch týchto hravých antiiluzívnych opier z obdobia avantgardy 20. rokov je presne v intenciách Nekvasilovho operného názoru, vyvedeného práve z etapy európskej hudby a divadla. Mohli by sme teda povedať, že

¹¹² HERMAN, Josef. [online]. 9.11. 2015. [cit. 4. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/tri-prani-aneb-vrtkavosti-zivota-recenze>.

snahy transformovať partitúru tohto diela Martinů bola minimálna.

Jiří Nekvasil založil svoj režijný výklad na skutočnosti, že opera Bohuslava Martinů predstavuje akýsi voľný sled či pásmo skečov, v ktorých sa striedajú, či dokonca prelínajú rôzne druhy, žánre a štýly a v ktorých reálne situácie dostávajú surreálny snový rozmer, pre Martinů tak typický.¹¹³ Rozprávanie deja inscenácie nesie v sebe výrazné vplyvy filmovej narácie, ktorá tiež sama na seba odkazuje.

Osou inscenácie sa stáva herecká zložka a jej rozohranie v intenciách štýlového miešania a prezentácie rôznych polôh. Ansámbl plynule prechádza medzi rôznymi hereckými štýlmi, ktoré identifikujú jednotlivé príbehové línie. Režisér Nekvasil aj napriek výrazným odlišnostiam jednotlivé herecké štýly zjednotil. Herectvo pôsobí kompaktné a vytvára celistvú štruktúru. Činoherné herectvo je prítomné v obrazoch zo zákulisia výroby a natáčania filmového snímku. Pobehujúca produkčná, režisér, či už samotné herecké hviezdy na pľaci majú civilný prirodzený prejav. Operné herecké prvky sú značne odlišné, a to aj preto, lebo sa vyskytujú primárne vo vloženej filmovej časti inscenácie. Herci sú v tomto prejave viac štylizovaní a menej autentickí. Inscenácia v sebe teda nesie rysy herectva činoherného, operného a taktiež kabaretného, bez toho, aby sa medzi sebou prebíjali.

Vybrané ansámblové a zborové scény hraničia až s muzikálovou či tanečnou štylizáciou dvadsiatych a tridsiatych rokov minulého storočia, ktoré pridávajú inscenácii dobové vyznenie. Znamky kabaretu a jazzovej kultúry v týchto scénach nie sú len zábavným doplňujúcim

¹¹³ Poetika sna je prítomná aj v ďalších vybraných operách ako *Slzy nože*, *Hry o Marii* alebo *Julietta*.

hybridným prvkom. Pre súčasného diváka je to taktiež zrkadlo modernej zábavy a kultúry dvadsiatych a tridsiatych rokov. Bohaté pohybové variácie, burleskná nálada na scéne, radosť zo života a uvoľnenie konzervatívnych spoločenských zábran boli typické pre obdobie po I. svetovej vojne. Toto všetko Nekvasil inscenuje s dobovým nádychom 20. rokov minulého storočia, ktoré boli najzásadnejším produktívnym obdobím českého skladateľa. U ďalších inscenátorov boli tieto scény zosnované v odlišnom vyznení. Schorm poňal význam zboru v opere v antickom, komentujúcom vyznení.¹¹⁴ A u režiséra Kaloča sa práve tieto pasáže nestretli u kritiky s veľkou chválou. Boli hodnotené ako nedotiahnuté a neusadené.¹¹⁵ Vo svojom osobnom rozhovore s Nekvasilom som sa režiséra opýtala aj na jeho postoj k tomuto dramaturgicky odlišne uchopenému naštudovaniu Troch želaní. Z jeho odpovede jasne vychádza, že ani z jeho pohľadu produkcia Zdeňka Kaloča nie je pre interpretáciu diela Bohuslava Martinů inšpirujúcou:

„Inscenaci opery Tři přání Zdeňka Kaloče jsem viděl v roce 1990 a vůbec se mi nelíbila. Tehdy jsem dílo příliš neznal (pouze jsem kdysi pro listoval klavírní výtah). Poté jsem měl možnost se na ní podívat na televizním záznamu, když jsem připravoval inscenaci opery v roce 2006 pro divadlo v německém Rostocku. Svůj dojem z roku 1990 jsem si jenom potvrdil a prohloubil. Myslím, že se tvůrci zde dopustili řady chyb a vlastně nepochopení díla. Byla tady použita naprosto nepřijatelná dramaturgická úprava, deformující dílo a jeho strukturu, zcela zde chybí film a symfonické mezihry (zejm. Odjezd). Je zde řada škrťů, přestávka je v polovině 2. dějství.

¹¹⁴ BOR, Vladimír. Opera, film a džez v jednom představení. Lidová demokracie. 24.6. 1971. s.7.

¹¹⁵ BOR, Vladimír. Národní divadlo: opera, film a džez. Lidová demokracie. 23.1. 1990. s.1.

Vizuálně byla inscenace zatěžkaná, neustálá přítomnost filmového štábu i během dalších obrazů (která v libretu takto traktována není), komplikované přestavby, neustále demonstrováné jako součást natáčení, rozbíjejí tah příběhu. Jestli že mě inscenace Zdeňka Kaloče něčím ovlivnila, tak tím, že se to takto opravdu dělat nemá.“¹¹⁶

V naštudovaní režisérom Kaločom bola v inscenácii výrazne prítomná aj pohybová zložka.¹¹⁷ U Nekvasila má tanečná zložka v inscenácii tiež svoje miesto. Tanečníci s epizódnym vystupovaním na scéne druhého dejstva majú personifikovaný charakter. Predstavujúci lesné kvety, zvieratá či nadprirodzené tvory podporujú rozprávkový význam zobrazovanej scény. Ich pohybová reč je vedená formou výrazového tanca s prvkami klasického baletu.

Nekvasil v inscenácii využil nápaditým spôsobom voiceband, ktorého hlavným propagátorom a inovátorom bol v 20. - 30. rokoch Emil František Burian. Je to jeden z výrazných prvkov - vedľa výtvarnej zložky - v ktorých je táto opera prezentovaná ako svojim spôsobom modelové dielo istého druhu poetiky, spätého s obdobím medzivojnovkej kultúry. Voiceband do deja vstupuje pri zvýraznení hlavných tém, či myšlienok. Na scéne vystupuje tradične a capela, alebo v čisto klavírnom sprievode. Komickosť na vystupovaní voicebandu vychádza nielen z intonovanej reči, ale aj z telesnej prezentácie telesa: zoradenie spevákov vo vzostupnom poradí podľa telesnej výšky a hlasového registra, od najvyššieho tenoru až po najnižší bas, či ich synchronizovaný pohyb.

Po hudobnej stránke je toto jedinečné dielo Bohuslava Martinů veľmi inovatívnym a progresívnym. V partitúre sú

¹¹⁶ Rozhovor autorky s Jiřím Nekvasilom, Ostrava 15. 2. 2018 (v archíve autorky).

¹¹⁷ PEŠKOVÁ, Hana. Operní Fantazie. Večerní Praha. 24.1. 1990. s.1

prítomné motívy z jazzovej hudby, ktorá podkresľuje prioritne dejovú líniu z prostredia filmových hviezd a pridáva dobovým scénam autenticnosť. Filmový dej je naopak sprevádzaný klasickým symfonickým orchestrom. No magické dejové momenty, v ktorých sú prítomné kúzla nadprirodzených postáv, sú zvýraznené hudobnými efektami plechových rytmických hudobných nástrojov, ktoré sú používané v rozprávkových inscenáciách. Taktiež neustále opakujúci sa motív kukučkových hodín, ktorý slúži ako strih použitý pri prelínaní dramatických svetov, odlišuje naratívnu rovinu inscenovaného filmu od roviny divadelnej.

Bohuslav Martinů komponoval *Tri želania* s myšlienkou zvýraznenia a zviditeľnenia nového nezávislého umeleckého druhu prvej polovice 20. storočia – filmu.¹¹⁸ Skladateľ postavenie nového umenia komentuje aj vo svojej osobnej korešpondencii: „udělám to celé jakoby to byl film“.¹¹⁹ Jeho funkciu vníma natoľko, že mu vyčleňuje aj samostatný priestor. Konkrétne sa jedná o pasáž medzi 3. dejstvom a epilógom. Toto pomyslené zarámovanie poskytuje samostatný priestor na retrospektívne filmové zrekapitulovanie na scéne už odohratého príbehu. Veľká plocha symfonickej hudby v tomto priedely *Le Départ* (Odjazd), ako som už na začiatku analýzy zmieňovala, má zámerne v partitúre svoje vlastné nezávislé postavenie a pôsobí ako samostatné koncertné dielo, ktoré umožňuje prepojenie s modernou scénickou vizualizáciou, resp. možnosťou projekcie filmu.¹²⁰ Nekvasil túto myšlienku ešte väčšmi rozšíril, a to konkrétne intenzívnym zapojením videoprojekcii do inscenácie tak, že dominuje nad ostatnými výtvarnými zložkami. Nie sú to len projekcie

¹¹⁸ ŠAFRÁNEK, Miloš, op. cit. (pozn. 105). s.101.

¹¹⁹ Cit. podľa MIHULE, Jaroslav. Bohuslav Martinů - profil života a díla. Praha: Supraphon, 1974. s. 162.

¹²⁰ Tamtiež, s.168.

výtvarne doplňujúce prostredie jednotlivých dejstiev s fantastickými momentmi, či premeny prostredí a obrazov, ale aj zábery, zachytávajúce reálne momentálne dianie na scéne. Videoprojekcia v inscenácii umožňuje nové perspektívy pohľadov pre diváka, pretože zábery sú zachytávané z uhlov pohľadu, ktoré by sa štandardne divadelnému divákovi nenaskytli. Ako príklad môžem uviesť stropné zábery na dejové epicentrum, ktoré v recipientovi evokujú dojem, že číta dva rôzne druhy dramatického umenia. Tieto nadhľady sú totiž najčastejšie používané vo filmovom rozprávaní a v jeho estetike. Projekcia strháva divákov a stáva sa dominantným elementom na scéne. Projekcie taktiež divákovi umožňujú sledovanie nielen celkovej divadelnej scény, ale má možnosť nazrieť vo veľkom detaile na herecké výrazy. Časté duplikovanie vybraných záberov v dvoch rôznych priblíženiach sú tu pre zvýraznenie významnosti zachyteného momentu, ktoré svojimi vyjadrovacími prostriedkami dokáže len film. Konkrétne sú to dejové situácie, v ktorých je podstatné zachytiť individuálny skrytý postoj hereckej postavy. To je vo filme možné vďaka využitiu detailu na ľudskú tvár, z ktorej je možné prečítať jasné vnútorné pocity snímanej postavy. Nekvasil ďalej uplatnil momenty evokujúce dobu nemého filmu, ktorý divák zažíval vrátane zrnienia a zasekávania pomysleného filmového pásu. Zároveň bolo zrejmé, že nie je predtočný, ale v priebehu prestávky zostrihaný z práve natočeného materiálu a upravený do výslednej zhruba štvrt' hodinovej podoby. Nekvasil vložil do symfonickej medzihry *Odjazd* okrem spracovaného nemého snímku aj ďalší, animovaný film. Hovorí o ceste za úspechom filmovej produkcie v zámorí a o veľkom úspechu, ktorý film na svojej premiére v New Yorku zožal. Kombinovaná animácia dej inscenácie

obrazne rozvíja za pomoci jednoduchých náznakových animácii v kombinácii s reálnymi moreplaveckými zábermi, ktoré ladia s orchestrálnou hudbou.

Scénografia je zámerne rozštiepená do dvoch štýlových rovín. Prvú určuje design a móda „jazzového“ obdobia, teda skladateľovej súčasnosti. Druhá, značne odlišná, sa vyznačuje použitím fantastických, rozprávkových prvkov. Nadrozmerné bizarné rekvizity v podobe dámskej lodičky, zlatého býka či kvetín odlišujú fabulu filmového príbehu od operného deja. Kostýmy majú výrazné strihové a materiálové spracovanie (nadrozmerné sukne a vysoké čelenky s perím, zlaté ligotavé plášte atď.). Naopak filmové prostredie Nekvasil priblížil súčasným konvenciám. 3. dejstvo sa začína defilé hercov, resp. predstaviteľov filmového príbehu, na červenom koberci formou tradičnej prezentácie hviezd pred vstupom do kina. Je to obraz splneného amerického sna, ktorý je dodnes jedným z veľkých fenoménov západnej kultúry.

3. Dramaturgicko- režijný štýl Jiřího Nekvasila

V tejto kapitole mojej diplomovej práce objasním základné rysy operno-režijnej poetiky Jiřího Nekvasila na základe typického vzoru jeho ostravských inscenácií, z ktorých podľa svojho uváženia zhodnotím jeho prínos pre českú opernú inscenačnú prax. K bližšiemu explikovaniu zadaných cieľov mi poslúžilo nielen naštudovanie a analyzovanie vybraných inscenácií, ale aj možnosť osobného stretnutia a rozhovoru s umelcom.

Tvorba Jiřího Nekvasila je doposiaľ vedená vo veľmi rozmanitom spektre. V období druhej polovice osemdesiatych rokov na začiatku svojej kariéry operného režiséra tvorí operné inscenácie v opozícii voči vtedajším veľkým operným domom, ktoré boli veľmi konzervatívne a nedávali mladým umelcom veľkú možnosť sa pod ich záštitou presadiť. V spolupráci so scénografom Danielom Dvořákom vytvorili radu netradičných až bizarných inscenácií v komornej Opere Furore¹²¹. V tomto ranom období kariéry sa režisér venoval titulom, ktoré sa úplne vymykali z repertoárov operných scén vtedajšieho Československa. Medzi najznámejšie patrili napríklad inscenácie Houslema do železa, Andy Warhol, najpovrchnejší opera všech dob nebo Golem - extáze expresionizmu. Tieto inscenácie boli spracované v kolážovej naratívnej rovine s prvkami dada a absurdného humoru. Okrem netradičného naratívneho spracovania sa tieto Nekvasilove prvotné inscenácie odlišovali aj hudobným

¹²¹ V roku 1990 uviedli Nekvasil s Dvořákom do života ďalší projekt - Operu Mozart. Vznikla reorganizáciou Komornej opery Praha. Aktivity Opery Furore k nej boli priebežne pripojené.

spracovaním. Pracoval s rôznymi zvukovými efektmi, nahrávkami a dokonca aj hudobnými štýlmi.¹²²

Už v tomto období tvorby si Nekvasil stanovil ako hlavný cieľ vyhl'adávanie a inscenovanie predovšetkým nových diel - operné koláže a pasticcie, využívajúce citácie zo známych domácich a svetových oper boli v podstate len z núdze cnosť, pretože nových diel, ktoré by boli vhodné na uvedenie, bolo poskromne. Z tejto ranej etapy Nekvasilovej opernej kariéry by som vyzdvihla ďalší dôležitý moment, a to je nadväznosť na poetiku medzivojnového hudobného divadla svojim nepokrytým dôrazom na javiskovú štylizáciu, antiiluzívne postupy, zdivadelňovanie opery a prezenciu širšieho významu toho, čo sa dá pod názvom opera chápať. Toto Nekvasilove kariérne obdobie výstižne zosumarizoval Milan Černý vo svojej diplomovej práci: „Jeho inscenace oslovily zcela novou diváckou obec a to především zásluhou moderního pohledu. Nekvasil dokázal, že opera není mrtvým a přežilým hudebním divadlem, že se může stát hravou, zábavnou a nápaditou. Experiment se stal časem v tvorbě Nekvasila stále zřetelnější. Veškerou svoji zkušenost z počátečních alternativních let později zúročil v inscenacích "kamenných" operních domů, kde se klasická operní forma střetávala s nekonformní hravou variantou. Ne vždy to byl střet divácky úspěšný, přesto v kontextu vývoje novodobé operní režie byla tato konfrontace více než užitečná.“¹²³

¹²² „Se zvukovými efekty a různorodými nahrávkami pracoval Nekvasil v počáteční éře své tvorby. Určoval to především komorní ráz nejen inscenací, ale i technického zázemí, ve kterém se produkce hrály. Využíval především deformovaných hlasů, nahrávek a ruchů. [...] Také vkládáním rozličných hudebních stylů získal další významový prvek inscenace. V Houslích do železa nechal zaznít Purcellův sbor v popové formě hraný na syntezátor. Oddělení a vyčlenění tohoto čísla signalizovalo nejen novou scénu, která kontrastně navazovala, ale i změnu jednajících postav, ve které se zpěváci proměnili.“ ČERNÝ, Milan. Experimentální tvorba Jiřího Nekvasila. Praha: 2008. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy. s.52.

¹²³ Tamtéž, s. 58.

V nasledujúcich rokoch Nekvasil svoj dramaturgický záber rozšíril o operné tituly, ktoré sú domácimi opernými domami zabudnuté, alebo len sporadicky uvádzané v duchu jeho presvedčenia, že „život je príliš krátky na to, aby sme neustále poslouchali stejné opery, které neustále cirkulují v operních domech po celém světě“.¹²⁴ Ako najčastejšie dôvody tohto javu vníma pohodlnosť a konzervatívnosť operných šéfov a dramaturgov.¹²⁵ Ako príklad jeho iniciatívnej dramaturgie môžeme uviesť uvedenie opery E. F. Buriana Bubu z Montparnassu (1999) či Poľského žida Karla Weisa (2001). V roku 2002 inscenoval Circus Terra od súčasného nórskeho skladateľa Trygve Madsena. Inscenácia bola svetovou premiérou tohto nového súčasného titulu. Tieto opery režisér našťudoval v období pôsobenia v pražskej Štátnej opere. Ani počas svojej umeleckej činnosti v pražskom Národnom divadle vo svojej dramaturgii nepoľavoval, o čom svedčí aj našťudovanie Zprávy pro akademii Jana Klusáka (1997) a jej obnovenie v roku 2002. Jednalo sa o svetovú premiéru tohto operného titulu súčasného českého skladateľa. The Death of Klinghoffer Johna Adamsa (2003), Výlety páně Broučkovy Leoša Janáčka (2003), Adriana Lecouvreur Francesca Cilea (2004) sú ďalšími potvrdzujúcimi inscenáciami Nekvasilovej dramaturgickej stratégie uvádzania menej známych, no neustále kvalitných titulov, ktorú presadzoval aj na scéne Národného divadla v Prahe.

V kontexte tvorby na ostravskej scéne z obdobia, na ktoré sa zameriava môj výskum, môžeme o všetkých šiestich inscenáciách, ktoré som v predošlých kapitolách analyzovala, tvrdiť, že predstavujú dramaturgický prínos tak, ako z hľadiska domáceho, tak aj zahraničného divadla.

¹²⁴ Rozhovor autorky s Jiřím Nekvasilom, Ostrava, 15. 2. 2018. (v osobnom archíve autorky).

¹²⁵ Tamtiež.

Snáď až na výnimku Káti Kabanovej sú tieto opery inscenované len sporadicky. Nekvasilovým hlavným vodidlom vo výbere operných titulov je ich divadelný potenciál. Primárne si vyberá autorov dvadsiateho storočia, ktorí sa snažia prekročiť štandardné hranice opery a objavujú nové hudobno-scénické formy (Paul Hindemith, Sergej Prokofjev, Igor Stravinský, Bohuslav Martinů). Dôležitým aspektom pri výbere operných titul pre NDM bol aj kontext s lokálnou hudobnou scénou z historického pohľadu. Hindemith, Stravinskij i Prokofjev boli v prvej polovici dvadsiateho storočia v Ostrave aj umelecky prítomní. Do Ostravy ich pozval vtedajší riaditeľ Jaroslav Vogel na koncertné host'ovanie.¹²⁶

Cez svoje operné inscenácie chce Nekvasil dať recipientovi nielen správu o diele ako takom, ale aj aktualizovať ranejšie témy, pretlmočiť ich súčasnému divákovi v divadelnom jazyku a formách súčasnej doby. Hľadá prepojenie medzi dielom ako takým a súčasným časom a priestorom. Uprednostňuje tituly, ktoré aj napriek svojej náročnosti v recipientovi vďaka dobre spracovanému príbehu zarezonujú. Aktuálnosť témy je dôležitým kritériom, podľa ktorého sa pre danú operu rozhodne. Je zástancom toho, že z divadla si má divák vziať aj ponaučenie otvorením aktuálnej spoločenskej témy. Príkladným nám môže byť príbeh Toma Rakewella z titulu Život prostopášnika, ktorý doplatil na túžbu po rýchlym bohatstve a svojej nezrelosti. Taktiež príbeh zlatníka Cardíllaca divákovi ukazuje, kam až egocentrizmus a spupnosť môžu zájsť, či Renátin a Ruprechtov osud v Ohnivom anjelovi s fatálnym deštruktívnym koncom sú

¹²⁶ STEINMETZ, Karel - MAZUREK, Jan - KUSÁK, Jiří - OLŠAROVÁ, Pavla. Ostrava hudební, Vývoj hudební kultury jednoho města v posledních 160 letech. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostrave, 2014. s. 50.

mementom horlivej posadnutosti. A mohli bysme pokračovať: Tri želania aj napriek rozvoju rozprávkových motívov troch splnených želaní nevedú k dobrým koncom. Ako Nekvasil sám uvádza, zauímajú ho príbehy, v ktorých je hrdina vystavený hraničnej situácii, v ktorej sa prejaví jeho morálny charakter či vlastné zlyhanie.

Dôkladne si vyberá spevácke obsadenie, svoju réžiu vedie tak, aby pre diváka vytvoril čo najzaujímavejší divadelný artefakt. Divákov oboznamuje s hudobne neobvyklými operami, pretože mu nejde o vytvorenie prvoplánovej oddychovej zábavy, ale o zaujatie inými možnosťami žánru a s ním spojenými inými spôsobmi vnímania.¹²⁷

Ku každému titulu pristupuje individuálne a režíruje ho po vlastnom zmysle daného diela. Nesnaží sa ho prevracat' do jednotného režijného konceptu, nechce sa stať „otrokom svojho rukopisu“.¹²⁸ Režisér si podľa neho musí uchovať možnosť variabilných interpretácii operných titulov. Snaží sa podčiarknuť jedinečnosť a špecifickosť diela, a tú pri inscenovaní zdôrazniť prostriedkami súčasného divadelného jazyka. Nekvasil se nesnaží o násilnú modernizáciu klasických diel, nejde mu o prezentovanie sa v roli originálneho režiséra s nezameniteľnou poetikou. Nejde mu o šokovanie a nepridáva bezdôvodné samo účelové prvky, ktoré by skôr umeleckú hodnotu diela degradovali.

Čiastočne rešpektuje estetické normy doby vzniku operného diela, ako sa to najviac prejavilo v opere Tri želania. Život prostopášnika (Igor Stravinský) je číslovou neoklasicistickou operou, ktorej štýl sa Nekvasil snažil

¹²⁷ Rozhovor autorky s Jiřím Nekvasilom, cit. v pozn. 124.

¹²⁸ Tamtiež.

dodržať aj v rovine výpravy. Ďalšou časovou rovinou, ktorú vo svojich inscenáciách reflektuje, je doba, do ktorej je zasadený príbeh opery. Opery všeobecne častokrát vychádzajú zo štýlovo a historicky odlišných literárnych predlôh. Najmä operné diela dvadsiateho storočia samy o sebe nie sú úplne štýlovo čisté, a to nielen z hľadiska dramatickej, ale aj hudobnej zložky. Príbehy oper *Život prostopášnika*, *Ohnivý anjel* či *Cardillac* vníma Nekvasil ako základnú stavbu, ktorú je potrebné uchovať, no zároveň aktualizovať. Treťou časovou vrstvou, ktorá sa odráža v jeho inscenáciách a s ktorou je konfrontovaný štýl námetu a jeho hudobné spracovanie, je práve prebiehajúca doba našej súčasnosti. Nekvasilove inscenácie poskytujú radu príkladov anachronických prvkov, ktoré nekorešpondujú s dobou vzniku diela, sú však jedným z najdôležitejších prostriedkov, ktorými režisér približuje historické dielo súčasnému divákovi a dostáva ho do fokusu jeho záujmu. Vo svojich analýzach som uviedla scénografické prvky, ako napríklad svetelné meče v *Ohnivom anjelovi*, výťahy v *Cardillacovi*, či svetelný ukazovateľ v *Živote prostopášnika*.

Nekvasil preferuje prácu s pôvodným znením diela. Ako príklad nám môže poslúžiť opera Bohuslava Martinů *Mirandolína*. Pre svoje spracovanie Nekvasil zvolil originálne talianske znenie. Tak isto opera *Ohnivý anjel* bola v Nekvasilovej réžii tiež vôbec po prvýkrát na českej opernej scéne naštudovaná v pôvodnom ruskom jazyku libreta. Jeho motivácia v spracovaní v originálnych jazykových predlôh namiesto českého prekladu spočíva v možnosti podporenia hudobnej zložky, ktorá s originálnym jazykom pôsobí autentickejšie. V *Mirandolíne* mu šlo rovnako o podporenie hravosti a istej artistnosti, ktorá z opery vychádza, a súčasne vďaka taliančine sa

v opere výraznejšie rozoznieva tradícia talianskej ľudovej komédie, s ktorou bolo libreto v tesnom prepojení.

Nekvasil pracuje režijne už s opernou predohrou, zatiaľ čo väčšina operných režisérov ponecháva predohru čisto ako hudobné číslo, pre Nekvasila je príležitosťou pre uvedenie deja. Jedná sa o dramatické pantomími, ktoré uvádzajú základný tón diela a náladu, od ktorej sa odvíja celý nasledujúci dej. Nekvasil má tiež rád poestrý pohyb na scéne, čo je v porovnaní s väčšinou iných českých inscenácií pomerne vzácny prvok. Pri voľbe inscenačného jazyka zohľadňuje potenciál dramatických situácií v diele. Najdôležitejšou je v deji pre Nekvasila katarzia, cez ktorú vidí najintímnejšie prepojenie s divákom.¹²⁹ Základom pri výstavbe operných inscenácií je pre Nekvasila príbeh dramatického textu, ktorý interpretuje pre recipienta v čo najzreteľnejšej rovine. Z toho príbehu následne vyvíja ďalšie interpretačné vrstvy a významy operných diel. Na základe toho volí možnú formu interpretácie a hereckú štylizáciu. Čo sa chápania herectva spevákov v Nekvasilovom poetickom štýle týka, veľmi výstižne ho vykreslil aj Tomáš Vítek vo svojej bakalárskej práci zameranej čiastočne aj na definíciu režisérovej poetiky: „Někteří režiséři zejména u nás operu stále ještě pojmají jako svého druhu kostýmní koncert, pohřbívající divadelnost v galerii líbivých statických obrazů, jež se před divákovými zraky vynořují za zvuků hudby. Taková představa operní inscenace je Nekvasilovi zcela cizí. Nekvasil se také snaží o přiblížení operního herectví činohernímu.“¹³⁰ S týmto bádateľským výrokom po dôkladnom naštudovaní Nekvasilových

¹²⁹Rozhovor autorky s Jiřím Nekvasilom, cit. pozn. 124.

¹³⁰VÍTEK, Tomáš, op. cit. (pozn. 61). s. 31.

inscenácií súhlasím a vo svojom vnímaní režisérovej poetiky sa s ním stotožňujem.

Štylizáciu hudobného divadla 18. storočia používa Nekvasil len výnimočne, a to len v prípade diel, ktoré píramo takéto režijné pojetie vyžadujú. Napríklad Dvořáková „Armida“ ktorú inscenoval na scéne NDM (2012) je dielo, ktoré by sa dalo označiť za „veľkú operu“ operu ktorá potrebuje „veľkú štylizáciu“ francúzskej opernej školy. V tejto inscenácii, bol konvenčný režijný štýl priam nutný, pretože vyplýva zo samotnej podstaty diela. Je nemysliteľné aby Rytier Rinald a Armida boli vedený v civilnom herectve, ako v prípade moderných autorov. V tomto prípade by takéto dramaturgicko-režijné vedenie pôsobilo voči dielu nepatrične.

V Nekvasilovej rézii je herecká zložka špecifická aj v tom, že každej postave, vyskytujúcej sa v príbehu diela, dáva možnosť vyniknúť a zaujať svojou charakteristikou. Nepatrí medzi režisérov, ktorí nechávajú vyniknúť len hlavné postavy pred ostatnými. Uvedomuje si význam a hodnotu aj vedľajších a epizódnych postáv, no neustále si je vedomý ich vzťahov k hlavným postavám a predovšetkým k téme diela. Nekvasilové pojetie herectva je kapitolou sama o sebe. Snaží sa o maximálne civilné herectvo bez operného pátosu a teatrálnosti. Snaží sa aby herecké výkony operných spevákov dosahovali úroveň činohernú. V jeho inscenáciách platí, že operný spevák musí byť zároveň aj výborným hercom.

V západných operných domoch je opera často režisérmi realizovaná ako „režijné“ divadlo. Nekvasilov vzťah ku režijnému divadlu je veľmi špecifický. Nekvasil sa k

„doktrína“ režijného divadla vyslovene nehľasi. Do tohto prúdu by sme ho teda zaradili skôr s ohľadom na stupeň vývoja a celkovú situáciu českej opernej praxe v poslednom štvrtstoročí, ktorá však zďaleka nedosahuje progresivity napr. nemeckej opernej scény. Ak chápeme režijné divadlo v opere vo všeobecnom a obvyklom zmysle, teda ako divadlo, v ktorom režisér nakladá s dielom tak, aby sa mohol slobodne vyjadriť a prejavíť ničím nespútanú tvoriacu fázu, tak by sme Nekvasila do tejto línie mohli zaradiť len ťažko. V osobnom rozhovore mi zmienil, že je naklonený najrôznejším interpretáciám diela, pokiaľ z neho vychádzajú, miera k podstate deja a rešpektujú partitúru v jej celistvosti.¹³¹ Tento názor len málo konvenuje subverzívnemu štýlu, ktorý presadzujú dnes už „klasici“ režijného divadla ako Hans Neuenfels, Peter Sellars, Christof Nel alebo Peter Konwitschny, či o generáciu mladší Martin Kušej, Andreas Homoki, Sebastian Baumgarten alebo „najškandalnejší“ operný režisér súčasnosti Calixto Bieito. Tvoriaci svet operného režiséra má podľa Nekvasila určité hranice. Na rozdiel od činohry je režisér v opere viazaný nielen textom, ale tiež hudbou, ktorá si podriadiť všetky zložky hudobno-dramatického diela.¹³² Rytmom, tempom a dynamikou ohraničuje hudba i herecké gesto a pohyb hercov na scéne.¹³³ Pripomeňme v tejto súvislosti Zichovu Estetiku dramatického umění, v ktorej Zich predbehol svoju dobu, pretože na počiatku 30. rokov vyslovil tézu, ktorú až polstoročia po ňom razili vo svojich odborných prácach osobnosti nemeckej teatrologie a muzikológie ako Guido Hiss alebo Jürgen Schläder. Totiž,

¹³¹Tamtiež.

¹³² SPURNÁ, Helena, op. cit. (pozn. 9), s. 169.

¹³³ Tamtiež.

že skladateľ spolu s partitúrou predkladá súčasne už aj prvý režijný výklad diela.¹³⁴

V inscenovaní si Nekvasil zakladá na bohatom scénickom obraze, ktorý prebúdza divákovu aktivitu a predstavivosť. Jeho inscenácie využívajú antiiluzívne aj tvrdé realistické prvky, ktoré sú však súčasťou režisérovho výkladu a majú funkciu divadelného znaku. Ako režisér vedie v spolupráci so scénografmi na javiskové prostriedky skromnú výtvarnú štylizáciu, no vždy dokáže aj s minimom kulís a rekvizit vytvoriť pôsobivý divadelný zážitok. Vnímavejší divák si uvedomuje svetelnú prepracovanosť jeho inscenácií. Svetlo je pre neho veľmi dôležitou súčasťou inscenácie nielen preto, že vytvára špecifickú atmosféru, ale predovšetkým preto, lebo je nositeľom dramatického významu. Osvetlením si dopomáha vo zvýrazňovaní dramatických situácií či v podporení intimity na scéne. So svetlom pracuje filmovým spôsobom: svetlo pomáha vytvoriť vďaka svojmu variabilnému využitiu aj potrebný fokus na hranie na detail a vytvára detailný záber na javisku, či supluje filmový strih pri zmenách obrazov. Svetlo je tak, ako hudobná zložka, nehmotné, na scéne nehmatateľné. Preto ho Nekvasil - v appiovskom zmysle - používa k atmosférickému pôsobeniu a k podporeniu hudobnej zložky. Podporuje tak emocionálny dopad predstavenia na diváka. Dôležité je u Nekvasila poukázať na určitú symbolickosť použitých farieb vo výtvarnej zložke (prioritne v osvetlení), ktorá je v jeho poetike neustále prítomná. Vo vybraných ostravských inscenáciách, ktoré som vo svojej diplomovej práci analyzovala, som sa neustále stretávala s veľmi podobným využitím tónov

¹³⁴ ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, Praha:1986. s.248.

farieb, ktoré evokovali a odkazovali na ich interpretácie. Používanie červeného osvetlenia alebo červených elementov v scénografii v Ohnivom anjelovi, Živote prostopášníka, Káti Kabanovej, Cardillacovi odkazovalo na pekelnosť, hriešnosť a násilnosť postáv alebo samotného dej. Modrá farba sa u Nekvasila objavuje hlavne pri hlbokých monológoch postáv, ktorá navodzuje v divákovi chlad a osamelosť. Tóny zelenej v Káti Kabanovej využíva v živých a rozvíjajúcich situáciách. Metalické farby, ktoré sú použité v Živote prostopášníka, Cardillacovi, Tri želania a Ohnivom anjelovi znamenali vždy pre postavy na túto farbu naviazané záhubu a deštrukciu. Táto Nekvasilova symbolika bola povšimnutá aj v predchádzajúcej analýze režisérovej poetiky: „Nekvasilovou tvorbou prostupuje i symbolika barev v kostýmech, dekoráciách a svícení. Nejvýrazněji např. kombinací černé a bílé ve Faustu jako dualita dobra a zla; charakterizováním dvou rozdílných světů pomocí oranžové a černobílého op-artu v Houslích do železa nebo červené a bílé v Andy Warholovi. Chlapecký a dívčí princip zobrazil barvami modré a růžové v Donu Juanu Bastienovi. Význam barev hrál důležitou roli i v pozdějších inscenacích. Za všechny bych připomněl červenou barvu jako vášně v kontrastu s modrou symbolizující netečnost a citový chlad v inscenaci Adriana Lecouvreur. Červená barva vystřídala na krátký moment potmělé odstíny v Její pastorkyni ve scéně poranění Jenůfčiny tváře. Ostré světlo po pádu stěny v Requiem symbolizovalo očištění.“¹³⁵

Projekcie a intermedialitu Nekvasil už vo svojej tvorbe nevyužíva často, ale pokiaľ áno, realizuje ich plánovane a s jasným zámerom. Najvýraznejšie ju začlenil do

¹³⁵ ČERNÝ, Milan, op. cit. (pozn 122). s. 50.

inscenácie Tri želania, a to preto, lebo filmové médium ako také je v tomto opernom titule prítomné už v samotnej partitúre. Opera bola Martinům skomponovaná so zámerom sémantickej implementácie filmu do hudobného divadla, preto sa Nekvasil tejto poetike plne oddáva. Režisér pracuje s projekciami, ktoré zachytávajú dianie na scéne formou priameho prenosu tak, aby v divákovi evokoval dojem, že sa pozerá na film, ktorý sa odohráva v divadle. Podtrháva tým princíp inscenovania divadla na divadle (v tomto prípade filmu na divadle). V tejto inscenácii sú tiež vložené multiplikačné projekcie. V inscenácii Ohnivý anjel režisér použil projekciu s efektom camery obscury, ktorou zrkadlí atmosféru a významový rozmer príbehu. Na pozadí scény sú premietané okultistické symboly a morbidné obrazy, ktoré podporujú fatalitu príbehu. No vo svojich skorších rokoch režisérskej praxe projekcie a intermedialitu používal v značnom množstve. Milan Černý vo svojej diplomovej práci tento fakt zahŕňa pri definícii Nekvasilovej poetiky: „K vrstvení výrazových prostředků používal diaprojekcí nebo filmových dotáček. Diapozitivy s textem se objevily ve Faustu, promítání tváří jako znázornění stavu myslí v Houslích do železa. V pozdějších režiiích využil projekci díky větším technickým možnostem daleko častěji. V Burianově opeře Bubu z Montparnassu to byly světelné reklamní nápisy a vývěsní štíty, umocňující avantgardní dynamiku a poetiku jevištní básně, tím, že byly v pohybu. V The Turn of the Screw projekce diapozitivů s dětskými kresbami zastupovala na jedné straně dekoraci a na straně druhé pomáhala dotvářet atmosféru. V Polském židovi diapozitivy s dobovými reklamami konkretizovaly časové přesazení děje do roku 1958. V opeře The Death of Klinghoffer využil Nekvasil rozpohybovanou projekci palestinských a izraelských státních vlajek, oblohy nad

luxusním parníkem a motivu ptáků. Konkretizovala obsah příslušných pasáží libreta a svým houpajícím se pohybem i prostředí plující lodě. Za stejným účelem využil Nekvasil projekci v inscenaci Výlety páně Broučkovy. V tomto případě to bylo znázornění Měsíce, siluety Prahy, Langweillova modelu, luceren, sklepení, klenotnice, autografu Svatopluka Čecha, symbolických motivů (scéna Malíře) a požáru. V Requiem byla projekce lidských tváří (v části Dies irae) obrazem utrpení lidí v očištění.¹³⁶ Můžeme tak teda zaznamenat, že jeho tvorba a poetika zaznamenala čiasťočnú premenu. Vo svojich súčasných inscenáciách sa už prestáva spoliehať na „nové“ výrazové prostriedky a prechádza ku klasickejšim možnostiam zvýrazňovania, cez osvetlenie či scénografiu.

Pre dotvorenie komplexného obrazu o jeho poetike a umeleckej činnosti je potrebné neopomenúť aj jeho celkový vzťah a postoj k divadlu ako k inštitúcii. Divadlo umožňuje prežiť spoločný zážitok aj s ľuďmi, ktorých nepoznáme, no zároveň dáva priestor (vd'aka tme v hľadisku) pre vybudovanie individuálnej skúsenosti. Divadlo má pre Nekvasila význam kultúrnej inštitúcie, ktorá vd'aka svojej dramaturgii vedie ľudí k diskusii nad rôznymi témami. V jednom z našich osobných rozhovorov mi Nekvasil podotkol, že český divák nechodí do divadla za politickým divadlom a očakáva skôr odpočinok a sofistickovanú zábavu a že v Českej republike, a to aj v Prahe, nachádza neustále problém v absencii „pravého“ sofistickovaného operného publika, ktoré v iných európskych metropolách bez problémov nájdeme, vyhľadávajúceho nové súčasné operné tituly a inscenácie. Toto tvrdenie podporuje hlavne Nekvasilova medzinárodná skúsenosť z rôznych

¹³⁶Tamtiež, s.56.

zahraničných operných domov, v ktorých realizoval niekoľko hosťujúcich inscenácií.

Divadlo predstavuje určitý spôsob komunikácie medzi umelcom a divákom. V divadelnom hľadisku vzniká jedinečná energia, ktorú nie je možné zažiť ani u iných druhov dramatického umenia, pretože jedine v divadle sa recipient stretá so „živým umením“, ktoré tvoria herci svojou telesnou prítomnosťou na reálnom mieste v reálnom čase. A to platí pre všetky druhy divadla. U opery je tento efekt ešte znásobovaný živou hudobnou zložkou a spevom. Po analytickom rozbere Nekvasilových inscenácií a detailnom naštudovaní jeho osoby, musím potvrdiť, že pri inscenovaní svojich produkcií tento jav plne zohľadňuje a svoju režijnú poetiku mu podmaňuje.

V diplomovej práci Martina Černého v kapitole sumarizujúcej Nekvasilovu poetiku odznieva autorova myšlienka o nepriamom zaradení režisérovej prvotnej tvorby: „Jiřího Nekvasila lze nepřímou řadit mezi postmoderní tvůrce s pevně zakořeněným duchem avantgardního umění. Navazuje tak na českou tradici 20. a 30. let. Jeho zájem upoutává celá řada projektů korespondující s tímto obdobím. Počátkem Nekvasilovy lyrické avantgardní cesty byl Bartoňův Golem, který později vyústil v opeře E. F. Buriana Bubu z Montparnassu ve Státní opeře Praha a řadou významných televizních filmů a dokumentů.“¹³⁷ Svoju niekdajšiu poetiku v našom spoločnom rozhovore mi Nekvasil vysvetľuje ako opozíciu voči konzervatívnosti zaužívaných a na západe už dávno prekonaných foriem divadla. Postmoderné vplyvy sa ku generácii umelcov nastupujúcich na konci osemdesiatych rokov dostávali hlavne cez časopisy o architektúre. V ére

¹³⁷ Tamtiež, s. 52.

tvorby Opery Furore - Opery Morazt išlo Nekvasilovy o relativizáciu zabehnutých scénických štandardov cez prepojenie na prvý dojem nespojitelných štýlov (tzv. štýlovú nečistotu). Moment hravosti a farebnosti v inscenáciách bol kľúčovým pre dosiahnutie hudobného divadla, ktoré vnímal ako dynamické dramatické umenie v estetike dobových videoklipov vznikajúcich v osemdesiatych rokoch.¹³⁸

Jeho súčasná tvorba sa tomuto už prekonaného štýlu hudobného divadla úplne vymyká a jeho práca prešla značným umeleckým rozvojom. Síce mi Nekvasil v osobnom rozhovore zveril, že nemá rád definitívne kategorizovanie a priradovanie jeho poetiky ku konkrétnym umeleckým smerom, jeho súčasné vnímanie divadla a interpretácia operných diel, z môjho pohľadu, svedčia o inklinovaní k divadelnej moderne. Je nutné taktiež podotknúť, že Nekvasil zároveň zohľadňuje možnosti interpretácie a ako sám tvrdí, príbeh operného diela by mal byť divákovi vždy dostupný a interpretovaný s čo najčistejším porozumením: „Na divadle se nemusí ukazovat všechno, ale to, co se tam řekne, by mělo být jasné a přesné, a mělo by to diváka podnítit k hledání dalších významů.“¹³⁹ Domnievam sa, že Nekvasilove operné divadlo je divadlom, ktoré dáva divákovi priestor pre dialóg a hľadanie ďalších významových rovín operných diel.

Na záver kapitoly by som ešte rada použila citát Josefa Hermana, o ktorom si ymslím, že vystihuje Nekvasilovurežijno-dramaturgickú výziu operného divadla:

„Jestli chceme do operní Evropy, tak tudy: repertoárem, názorem na operní divadlo, propojením hereckého a pěveckého výrazu, nasazením a schopnostmi kolektivních těles. A mezinárodním

¹³⁸ Rozhovor autorky s Jiřím Nekvasilom. Ostrava 18.2. 2018 (archív autorky).

¹³⁹ Tamtiež.

obsazením lidí stoupajících v kariéře! Takové inscenace se mohou koprodukovat a v Evropě bez uzardění ukazovat. ¹⁴⁰

¹⁴⁰ HERMAN, Josef. Prostopášně do Evropy. Divadelní noviny. 20. 3 2012. s. 6.

Záver

Svoj fokus som intenzívne zameriavala na šesť vybraných inscenácií Jiřího Nekvasila v NDM, ktoré som dôkladne vybrala so svojou vedúcou diplomovej práce. Ako som už v úvode svojej práce zmienovala, inscenácie sme vyberali na základe možností bádania. Tieto inscenácie boli v tejto etape režisérovej tvorby ešte nezdokumentované, a tým pádom pre teatrologický výskum ideálne.

Po analytických rozboroch inscenácií, ktoré som naživo zhliadla alebo som sa k nim vracala formou záznamu, a dialógoch s režisérom som došla k záverečným stanoviskám svojich cieľov. Jedným z nich bola definícia Nekvasilovej dramaturgicko-režijnej poetiky. Cez analýzu šiestich inscenácií v spektre tvorby Nekvasila ako riaditeľa NDM som si nemohla nepovšimnúť režisérov postoj vo vzťahu diváka k opernému divadlu, ktorý je pre neho jednou z kľúčových motivácií a základným stavebným pilierom v jeho tvorbe. Tým mám na mysli jeho neustálu snahu v budovaní zaujímavého operného divadla cez príbehy titulov, ktoré sú častokrát inými dramaturgami vnímané ako náročné či divácky neatraktívne. Nekvasil si už od počiatku svojej umeleckej činnosti nastavil jasnú taktiku, ktorou je to, že aj napriek neznalosti titulu divák dokáže oceniť jeho kvalitné scénické prevedenie. Režisér divákovi verí, v čom ma uistujú aj moje vybrané „vzorky“ inscenácií, ktoré potvrdzujú, že neustále pokračuje vo svojom presvedčení o presadení kvality titulu nad kvantitou jeho repríz.

Režijný štýl Jiřího Nekvasila je v českom divadelnom prostredí považovaný za autorský a je častokrát o ňom hovorené ako o režijnom divadle. Avšak pokiaľ nahliadneme

na jeho inscenácie bližšie a porovnáme ich s produkciami západných operných domov, bádatel'ovi vyjde jasný záver, a to, že režijná poetika Jíriho Nekvasila sa nevymyká tradičným postupom a k dielam operných skladatel'ov sa zachováva pietne a súctou. Jeho poetika je síce viac naklonená k tradičnému inscenovaniu operného divadla, no neustále používa vo výrazových prostriedkoch prvky, ktorými ho aktualizuje a približuje súčasnému divákovi. Jednoducho povedané, Nekvasil operu dynamizuje a interpretuje do súčasného divadelného jazyka, no vždy v mantineloch podstaty a špecifickosti konkrétneho diela. Opery, ktoré doposiaľ v Ostrave uviedol, majú vo svojej štruktúre identické základné dramaturgické princípy ako emancipované herectvo, scéna a réžia. Cez tieto princípy aktualizuje nielen samotné tituly, ale aj divadelný druh samotný. Preto z môjho pohľadu považujem Nekvasilovu poetiku a jeho doterajšiu prácu v NDM za výrazný prínos. Avšak hudobné divadlo na poli českých profesionálnych divadelných scén má čo dobiehať, aby sa rovnalo západoeurópskym štandardom.

Nekvasil preniesol do Ostravy operu dvadsiateho storočia, ktorej sa venoval už od svojich prvotných kariérnych rokov v Prahe. Výber titulov do svojej dramaturgickej línie, ktoré som analyzovala, majú znaky jasného zamerania. A to tým, že pri selekcii operných diel sa Nekvasil neriadi len ich hudobnou kvalitou, ale aj celkovým vyznením vo vzťahu s regiónom,¹⁴¹ ansámblom, divadlom, historickým zaradením tvorby skladatel'ov alebo režisérovým osobným prepojením

¹⁴¹ Tu pre nás môžu byť najpríkladnejšími produkcie Cardillac či Kát'a Kabanová. Ako som už v predošlých kapitolách zmienila, Paul Hindemith Ostravu niekoľko krát osobne navštívil, a s predstavením svojej tvorby zožal úspech. Na pozvanie Jaroslava Vogela do Ostravy okrem Hindemitha zavítali aj Sergej Prokofjev či Igor Stravinský. Leoš Janáček síce profesne v Ostrave nepôsobil, no pochádza z ostravského regiónu (narodil sa v Hukvaldoch). Na jeho počtu Národné moravsko-sliezske divadlo spoločne s ďalšími vzdelávacími a kultúrnymi inštitúciami zorganizovalo projekt Janáček Ostrava 2018, ktorý počas celého kalendárneho roka bude pripomínať a oživovať tvorbu tohto českého hudobného veľikána.

s tvorbou skladateľa.¹⁴² Pre ostravskú scénu však Nekvasilova tvorba predstavuje dramaturgický posun od klasických operných titulov, ktoré sa uvádzajú na väčšine operných scén k scéne, prinášajúcej divákovi menej známe, ale kvalitné operné kusy, ktoré nie sú frekventovane uvádzané ani v medzinárodne uznávaných operných domoch. Nekvasilové inscenácie tiež tmočia závažné spoločenské témy na vysokej umeleckej úrovni, tak aby im porozumel každý. Svojim dramaturgickým zameraním sa Nekvasil zavďačil nie len operným znalcom, ktorí môžu s každou inscenáciou očakávať známe svetové opusy na českej opernej scéne, ale aj laikom.

Aj napriek tomu, že poetika Jiřího Nekvasila nie je zameraná na progresívne postmoderné či konceptuálne divadlo, jeho tvorba ako predmet teatrologického výskumu má pre jeho neustálu umeleckú činnosť potenciál ďalšieho bádania. Patrí medzi režisérov, ktorí pristupujú k divadlu a k divákovi zodpovedne a záleží im na čistoty a zrozumiteľnosti dramatického umenia. Avšak z môjho pohľadu je potrebné do budúcnosti otvoriť viac alarmujúcejšiu tému, ktorou je výskum a analýza opernej réžie ako takej. Už na základe môjho poznámkového aparátu a zoznamu literatúry je viac než jasné, že pokiaľ český alebo slovenský bádateľ operného divadla nesiahne po zahraničnej literatúre, dostane sa do „slepej uličky“. Preto vidím potenciál svojho ďalšieho odborného rozvoju práve v tejto oblasti.

¹⁴² Nekvasil má s tvorbou Bohuslava Martinů veľmi úzko prepojený profesijný vzťah (viď. kapitola Dramaturgicko réžijný štýl Jiřího Nekvasila). Jeho uvádzanie hneď dvoch inscenácií v horizonte troch divadelných sezón je preto pochopiteľné.

Zoznam prameňov a literatúry

Primárne pramene:

1. Rozhovor:

Rozhovor autorky práce s Jiřím Nekvasilom, Ostrava, 15. 2. 2018. (v osobnom archíve autorky).

2. Záznamy inscenácii:

HINDEMITH, Paul. Cardillac [audiovizuálny záznam na DVD]. Divadlo Antonína Dvořáka © 2011. Národní divadlo moravskoslezské.

JANÁČEK, Leoš. Kát'a Kabanová [audiovizuálny záznam na DVD]. Divadlo Antonína Dvořáka © 2012. Národní divadlo moravskoslezské.

STRAVINSKIJ, Igor. Život prostopášníka [audiovizuálny záznam na DVD]. Divadlo Antonína Dvořáka © 2012. Národní divadlo moravskoslezské.

MARTINŮ, Bohuslav. Mirandolína [audiovizuálny záznam na DVD]. Divadlo Antonína Dvořáka © 2013. Národní divadlo moravskoslezské.

PROKOFJEV, Sergej. Ohnivý Anděl [audiovizuálny záznam na DVD]. Divadlo Antonína Dvořáka © 2015. Národní divadlo moravskoslezské.

MARTINŮ, Bohuslav. Tři přání aneb Vrtkavosti osudu [audiovizuálny záznam na DVD]. Divadlo Antonína Dvořáka © 2015. Národní divadlo moravskoslezské.

Sekundárne pramene (kritiky, recenzie, ohlasy):

BERRY, Mark. Opera festival 2009 - Martinů, Mirandolina etc. Seen and Heard UK Opera Review. MusicWeb International's Worldwide Concert and Opera Reviews. [online]. 28.6. 2009 [cit. 4. 4. 2018]. Dostupné z:

<http://www.musicweb-international.com/sandh/2009/jan-jun09/mirandolina2806.htm>

BOR, Vladimír. Umělci v nové opeře- Mirandolína. Lidová demokracie. 28.5. 1959.

- BOR, Vladimír. Stravinského život prostopášníka v Praze. Lidová demokracie. 15.7.1972.
- BOR, Vladimír. Opera, film a džez v jednom představení. Lidová demokracie. 24.6. 1971.
- BOR, Vladimír. Prokofjevovo operní dílo u nás. Lidova demokracie. 30.5. 1981.
- BOR, Vladimír. Národní divadlo: opera, film a džez. Lidová demokracie. 23.1. 1990.
- BROŽOVSKÁ, Jarmila. Buffa bez radosti. Mladá fronta. 11.7. 1980.
- BROŽOVSKÁ, Jarmila. Prokofjev objevovaný. Mladá fronta.14.4. 1963.
- ČECH, Vladimír. Prostopášík s otazníky. Svobodné slovo. 2.3. 1989.
- DEHNER, Jan. Zřídka hraný Martinů. Svobodné slovo. 31.1. 1990.
- FUKAČ, Jiří. Významná událost v Janáčkově opere. Rovnost. 26.4. 1963.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Mezi rukopisem a stereotypem. Lidové noviny. 28.6. 2010.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Prostopášíkova moralita. Lidové noviny. 28.4. 2012. s.10.
- HERMAN, Josef. Prostopášíně do Evropy. Divadelní noviny. 20. 3 2012.
- HERMANOVA, Eva. Nová brněnská Mirandolína. Divadelní noviny. 6.9. 1968.
- HRDINOVÁ, Radmila. Kat'a Kabanová jako maloměstská groteska. Právo. 28.6.2010. s. 1.
- HRDINOVÁ, Radmila. Ostravský Cardillac zářil v Praze. Právo. 25.10. 2011.
- HRDINOVÁ, Radmila. Barevné retro z let šedesátých. Právo. 9.1. 2014.
- HRDINOVÁ, Radmila. Ostravský Prostopášík zářil v Praze. Právo. 24.5. 2012.
- JIRKO, Ivan. Neznámý Prokofjev. Hudební rozhledy. č. 12. 1963. s. 469 - 470.
- KARÁSEK, Bohumil. Mirandolina jako komická opera. Rudé právo. 5.6. 1959.

- KOULA, Vladimír. O plzeňské Mirandolíně. Pravda. roč. 1, č. 124. 1990.
- LÉBL, Vladimír. Poprvé Ohnivý anděl. Literární noviny. 27.4. 1963.
- PÁVEK, Josef. Mirandolina Bohuslava Martinů. Rudé právo. 1.7. 1980.
- PEŠKOVÁ, Hana. Operní Fantazie. Večerní Praha. 24.1. 1990.
- POSPÍŠIL, Vilém. Mirandolina se vrací. Hudební rozhledy. č. 1. 1968. s.7.
- POSPÍŠIL, Vilém. Trojí přání Bohuslava Martinů. Hudební rozhledy. č.8. 1971. s. 339.
- POSPÍŠIL, Vilém. Slovo na rozchodnou. Hudební rozhledy. č. 3. 1973. s.7.
- POSPÍŠIL, Vilém. Návrat Ohnivého anděla. Svobodné slovo. 27.5.1981.
- ROUČKOVÁ, Ivana. Divadelnost opery. Večerní Praha. 21.5. 1981.
- TAŠLOVÁ, Věra. Mirandolina nestylizovaná- úspěšná. Scéna, roč. 82. 17.9.1982.s.1.
- UHLÁŘ, Břetislav. Ostravská premiéra opery Káťa Kabanová nabídne hvězdné obsazení [online].13.11. 2012. [cit. 5.5. 2018]. Dostupné z: https://moravskoslezsky.denik.cz/kultura_region/ostravska-premiera-opery-kata-kabanova-nabidne-hvezdne-obsazeni-20121113.html

Literatúra (diplomové práce, bakalárske práce, odborné články, slovníky, publikácie):

- BALME, Christopher - FISCHER – LICHTER, Erika - GRÄTZEL, Stephan. Theater als Paradigma Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28). Francke, Tübingen/Basel: 2003. s.353–363. ISBN:3-7720-2796-2.
- ČERNÝ, Milan. Experimentální tvorba Jířího Nekvasila. Praha: 2008. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy.
- DAHLHAUS, Carl. Vom Musikdrama zur Literaturoper. München: Piper, 1989. ISBN-13: 9783492182386

- DOLANSKÁ, Věra - PROCHÁZKA, Jaroslav. Operní libreta, řada I, svazek 24. Praha: Statní hudební vydavatelství, 1961.
- ECKER, Nora. Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure, Henschel: 1995. ISBN 389-48-720-71
- FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika Performativity. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8
- GROßMANN, Stephanie. Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik. Würzburg: Königshausen & Neumann, Westhofen: 2013. ISBN 10: 3826049993
- HRADECKÝ, Emil. Paul Hindemith - Svár teorie s praxí. Supraphon, Praha: 1974.
- HISS, Guido. Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000, München: 2005. ISBN 3-9808231-4-8.
- LEHMANN, Hans-Thies. Post dramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LUDVOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zemích. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2006. ISBN: 80-200-1346-6
- MAZUREK, Jan. Dětské matinée 1934, Příspěvek Kruhu přátel vážné hudby hudební výchově na Ostravsku. Těšínsko, č.3. roč. XLIV. 2001 s.11.
- MIHULE, Jaroslav. Bohuslav Martinů- profil života a díla. Praha: Supraphon, 1974.
- PETRÁNĚK, Pavel - ČERNÝ, Milan. Daniel Dvořák a Jiří Nekvasil a jejich divadlo. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN: 80-7258-172-4.
- PLAVEC, Josef. Dějiny české hudby II. Praha: Rektorát Karlovy university, 1951.
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. Leoš Janáček. Praha: Horizont, 1984.
- SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers, 1980. ISB: 1-561559-174-2.
- SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Opera. 4 vols (vol. 4.). London: Macmillan Publishers, 1992. ISBN: 0935-85-9926

SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Opera. 4 vols (vol 3.). London: Macmillan Publishers, 1992. ISBN: 0-19-522186-9.

SPURNÁ, Helena. E. F. Burian a jeho cesty za operou. Praha: KLP, 2014.

ISBN: 978-80-87773-23-9

SPURNÁ, Helena. Hudební divadlo jako výzva. Praha: Národní divadlo, 2004.

ISBN: 80-7258-161-9

SPURNÁ, Helena. Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie. Prolegomena ke každému příštímú bádání. *Theatralia* 1/18 (v tlači)

STEINMETZ, Karel - MAZUREK, Jan - KUSÁK, Jiří - OLŠAROVÁ, Pavla.

Ostarva hudební, Vývoj hudební kultury jednoho města v posledních 160

letech. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostrave, 2014

ŠAFAŘÍK, Jiří. Dějiny hudby III. díl (20. století). Věrovany: Nakladatelství

Jan Pizskiewicz, 2006. ISBN 80- 86768- 17- 1

ŠAFRÁNEK, Miloš. Divadlo Bohuslava Martinů. Praha: Supraphon, 1979.

ŠTĚDRŮ, Miloš. Leož Janáček a hudba 20. století, Paralely , sondy, dokumenty. Brno: Masarykova Univerzita, 1998. s. 225- 235. ISBN: 80- 210- 1917- 4.

RISI, Clemens. Opera in Performance- In Search of New Analytical Approaches. *The Opera Quarterly*. č. 2-3. 2011.

VÍTEK, Tomáš. Život prostopášnika Igora Stravinského na scéně Národního divadla moravskoslezského. Olomouc: 2013. Univerzita Palackého v Olomouci. Katedra divadelních a filmových studií

VYSLOUŽIL, Jiří. Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část.

Vizovice: Lípa, 1995. ISBN 80-901 199-0.

ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986.

Zoznam operných inscenácií

Paul Hindemith- Ferdinand Lion:

Cardillac

Premiéra: 23.6. 2011

Divadlo Antonína Dvořáka

Inscenátori:

Dirigent: Robert Jindra;

Réžia: Jíří Nekvasil;

Scénografia: Petr Matásek;

Pohybová spolupráca: Števo Capko;

Vedúci zboru: Jurij Galatenko

Obsadenie:

Cardillac: Jacek Strauch;

Cardillacova dcéra: Eva Dřízgová- Jirušová;

Dôstojník: Weilong Tao;

Obchodník so zlatom: Jan Šťáva;

Kavalier: Luciano Mastro;

Dáma: Zuzana Šveda;

Veliteľ policajnej hliadky: David Szendiuch;

Ludovít XIV: Jan Kolda;

Leoš Janáček:

Kát'a Kabanová:

Premiéra: 15.11. 2012

Divadlo Antonína Dvořáka

Inscenátori:

Dirigent: Robert Jindra;

Réžia: Jíří Nekvasil;

Dramaturgia: Daniel Jäger;

Scéografia: Daniel Dvořák;

Vedúci zboru: Jurij Galatenko;

Pohybová spolupráca: Jana Ryšlavá;

Kostýmy: Zuzana Krejzková;

Obsadenie:

Kát'a Kabanová: Morenike Fadayomi;

Tichon Kabanov: Jan Vaculík;

Marfa Kabanová: Nadine Secunde;

Dikoj: Martin Gurbal';

Boris: Gianluca Zampieri;

Kudrjáš: Richard Samek;

Varvara: Jana Sýkorová;

Kuligin: Roman Vlkovič;

Glaša: Erika Šporerová;

Felkuša: Marianna Pillárová;

Pozdní Chodec: Petr Němec;

Žena: Monika Kratochvílová.

Igor Stravinskij - Wystan Hugh Auden:

Život prostopášníka

Premiéra: 1.3. 2012

Divado Antonína Dvořáka

Iscenátori:

Dirigent: Jakub Klecker;

Réžia: Jíří Nekvasil;

Dramaturgia: Daniel Jäger;

Scéna: Daniel Dvořák;

Kostýmy: Marta Roszkopfová;

Pohybová spolupráca: Igor Vejsada;

Vedúci zboru: Jurij Galatenko.

Obsadenie:

Tom Rakewell: Jorge Garza;

Anne Trulove: Nicola Proksch;

Nick Shadow: Ulf Paulsen;

Baba Turek: Yvona Škvárová;

Otec Trulove: Jan Martiník;

Sellem: Ondřej Koplík;

Dozorca v blázninci: Roman Vlkořvič.

Bohuslav Martinů:

Mirandolina

Divadlo Antonína Dvořáka

Premiéra: 5.12. 2013

Inscenátori:

Dirigent: Marko Ivanovic;

Réžia: Jíří Nekvasil;

Dramaturgia: Daniel Jäger;

Scénografia: Daniel Dvořák;

Kostýmy: Simona Rybáková;

Pohybová spolupráca: Jana Ryšlavá.

Obsadenie:

Mirandolina: Kateřina Kněžíková;

Ortensia: Eva Dřízgová- Jirušová;

Deianira: Anna Nitrová;

Fabrizio: Aleš Briscein;

Knieža d'Albafiorita: Josef Moravec;

Rytier di Ripafratta: Jan Willem Baljet;

Markýz di Forlimpopoli: Martin Gurbal';

Sluha rytierov: Ondřej Koplík;

Klenotník: Jan Rychtář.

Sergej Prokofjev:

Ohnivý Anjel

Divadlo Antonína Dvořáka:

Premiéra: 26. 2. 2015

Inscenátori:

Dirigent: Robert Jindra;

Réžia: Jiří Nekvasil;

Dramaturgia: Daniel Jäger;

Scénografia: Petr Matásek;

Kostýmy: Marta Roszkopfová;

Pohybová spolupráca: Igor Vejsada;

Vedúci zboru: Jurij Galatenko;

Projekcia: Zuzana Walterová.

Obsadenie:

Ruprecht: Ulf Paulsen;

Renáta: Morenike Fadayomi;

Matka predstavená/Hostinská: Yvona Škvárová;

Podomok/ Mathias Wissman: Jiří Příbyl;

Veštkyňa: Zuzana Švejda;

Jackob Glock/Lekár: Ondřej Koplík;

Agrippa z Nettesheimu/Mefistofeles: Oleg Kulko;

Johan Faust: David Szendiuch;

Hostinský: Václav Žitný;

Inkvízitor: Peter Mikuláš;

Heinrich: Petr Sýkora;

Tři kostry: Aleš Burda, Tomáš Pícha, Sergej Zubkevič;

Tři sousedé: Petr Urbánek, Jaroslav Marek, Vlastimil Nitschmann;

Dve mladé mnišky: Pavla Morysová, Andrea Jurčíková;

Mníšky: Elena Durajová, Lucie Dvořáková, Marcela Gurbaľová, Ida Gaidošová, Andrea Jurčíková, Pavla Morysová, Nikola Novotná, Tatiana Pituchová, Bohdana Šindlerová;

Vrátník: Jíří Dvořák;

Sekundant: Rastislav Širila;

Indiánka: Barbora Šulcová;

Čašník: Martin Zezulka, Matyáš Walder.

Bohuslav Martinů - Georgese Ribemont-Dessaigues:

Tri želania

Divadlo Antonína Dvořáka

Premiéra: 15. 10. 2015

Inscenátor:

Dirigent: Jakub Klecker;

Réžia: Jíří Nekvasil;

Dramaturgia: Eva Mikulášková;

Scénografia: Daniel Dvořák;

Kostýmy: Silvia Zimula Hanáková;

Pohybová spolupráca: Jana Tomsová, Lenka Dřimalová;

Vedúci zboru: Jurij Galatenko;

Video projekcie: Marika Haklová- Bumbálková, Otakar Mlčoch, Tomáš Picka, Zuzana Studená.

Obsadenie:

Arthur de Sainte Barbe/ Juste: Josef Škarka;

Nina Valencia/Indolena: Lucie Kašpárková;

Serge Eliacin/ Adolf: Jorge Garza;

Eblouie Barbichette/ Žobráčka: Eva Dřízgová- Jirušová;

Adelaida: Lucie Hilscherová;

Lilian Nevermore/ Víla Nulle: Jana Hrochová;

Majordómus/Barman: Václav Moris;

Kapitán: Roman Vlkovič;

Generál: Aleš Burda;

Černoška Dinah: Veronika Holbová;

Minister: Michal Onufer;

Hliadka: Jiří Halma;

Argentínsky spevák: Tomáš Savka;

Telefonistka: Miroslava Georgievová;

Režisér: Přemysl Bureš;

Jazzový vokální kvartet: Lukáš Červeka, Jaroslav Kotyk, Ondřej Sikora, Jan Zielesnik;

Dáma: Bohdana Šindlerová;

Vnitorné hlasy: Ivan Dejmal, Petra Lorencová;

Klavírne sólo: Michal Bárta;

Baletné výstupy: Eugenie Hecquet, Saki Kagawa, Jana Kopecká, Michal Bublík, Jana Zelenková, Macbeth Knstantin Kaněra, Rastislav Širila, Rodion Zelekov.

Obrazová príloha

Cardillac:



Scéna potrestania Cardillaca plebejským ľuďom.



Cardillacová dcéra prosí o zľutovanie nad jej otcom Dôstojníka.



Cardillacov nástup na scénu pomocou javiskovej techniky.

Káťa Kabanová:



Káťa monologický výstup, v ktorom spieva o zatrazení svojej duše.



Kudrjášov veselý nápevok na motívy ľudovej piesne „Sadu li ogrode“.



Kabanicha umravňuje konanie svojich detí.

Život prostopášnika:



Rozhovor Ann Trulove s Babou o Tomovom nešťastí.

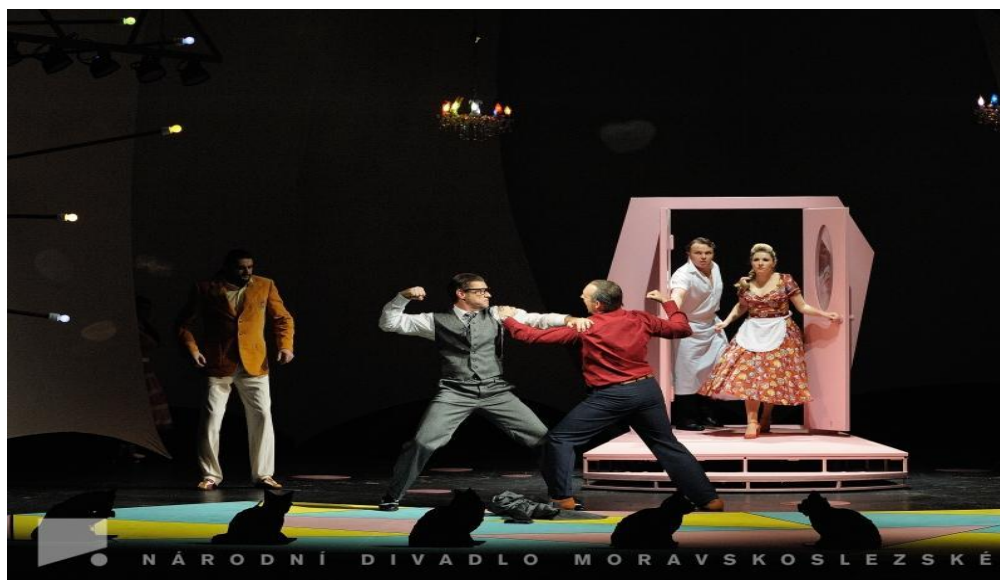


Ann sa s Tomom stretáva po dlhej odluke na jeho svadbe. Tom ju pre výčitky svedomia od seba odoženie.



Idilická krajinka anglického a infantilná naivnosť Ann z prvého obrazu.

Mirandolína:



Šarvátky nápadníkov o Mirandolíninú priazeň prerastá až po fyzické artistné súboje.



Tanečná scéna v štýle videoklipu Mackie Messer.

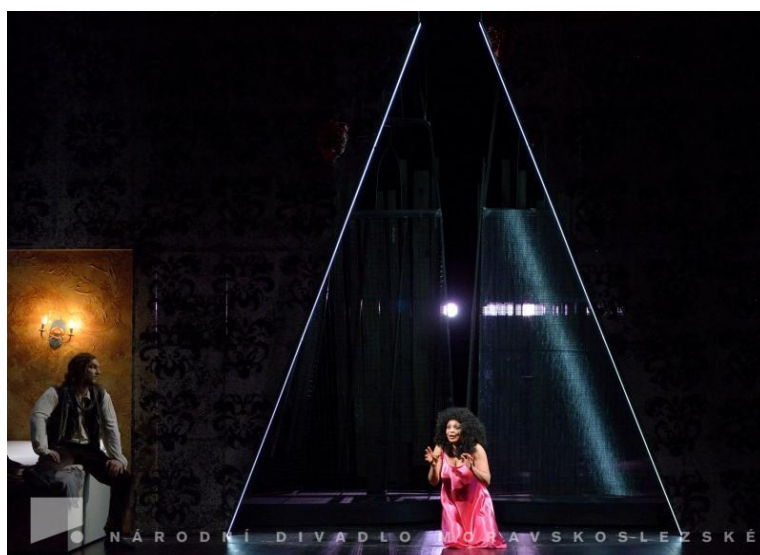


Mirandolíniné vábenie nedobytného Kavaliéra, ktorý sa pred jej šarmom skrýva vo svojej zdanlivo nedobytnej veži.

Ohnivý anjel:



Camera obscura v Ohnivom anjelovi dopomáhala vytvoriť mystické prostredie. Na obrázku Ruprecht (vpravo) a mystická figúra(vľavo) predznamenávajúca záhubu hrdinu.



Náznaková scénografia v Ohnivom anjelovi dotvárala v inscenácii obraz moderného inscenovania opery 20. storočia.



Renátina posadnutosť Ohnivým anjelom prerastala do hysterickéj slabosti spojenej s potrebou fyzickej náklonnosti.

Tri želania:



Vidoprojekcie s nadhľadovými zábermi umožňovali inscenátorom ešte väčšmi priblížiť autentickosť filmového jazyka.



Štylizované kostýmy odlišovali dve roviny príbehov.



Nevol'ky chytená Víla (vľavo) spĺňa želania unudeným manželom Indolende a Justovi (vpravo).

ABSTRAKT

NÁZOV: Opera 20. storočia jako hlavná programová línia Jiřího Nekvasila, v Národnom Moravsko-sliezskom divadle v Ostrave

AUTOR: Andrea Majerčíková

KATEDRA: Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDÚCI PRÁCE: doc. Helena Spurná Ph.D.

POČET ZNAKOV: 180 045

POČET PRÍLOH: 3

MNOŽSTVO POUŽITEJ LITERATÚRY: 30

Jedným z hlavných záujmov režiséra Jiřího Nekvasila predstavuje dlhodobá opera 20. storočia. Jeho uvádzaniu sa po predchádzajúcom pôsobení v Štátnej opere v Prahe a v Národnom divadle venuje tiež na pôde Národného divadla moravsko-sliezského, v ktorého čele stojí od roku 2010.

Vo svojej diplomovej práci sa zameriam na niekoľko významných opier 20. storočia od skladateľov, ktorých už dnes môžeme nazvať klasikmi modernej opery, a aj napriek tomu sa ich diela na českej scéne objavujú len zdriedkavo. Sú to Stravinského Život prostopášnika, Prokofjevov Ohnivý anjel, Hindemittov Cardillac, z českej tvorby Káťa Kabanová Leoša Janáčka a od ďalšieho významného skladateľa Bohuslava Martinů Mirandolina a Tri želania. Všetky tieto diela, až na výnimku Káti Kabanovej, uviedol Nekvasil v ostravskej premiére, bez toho, aby u väčšiny z nich mohol vôbec vychádzať z predchádzajúcej tradície uvádzania na domácich scénach. Cieľom práce bude postihnúť dramaturgický prínos každého jednotlivého titulu a dokumentovať originalitu Nekvasilových inscenačných postupov, a to s ohľadom na doterajšie scénické stvárnenia týchto diel aj v kontexte osobitej poetiky režiséra. Táto analyticky zameraná práca sa bude zakladať na zhliadnutých predstaveniach, recenziách a ohlasoch v tlači a na poznatkoch, ktoré získam na základe rozhovorov so samotným režisérom- Jiřím Nekvasilom. Dôležitým zdrojom informácií, vediacim k hlbšiemu preniknutiu do jednotlivých diel, budú odborné práce o dejinách opery alebo publikácie, venujúce sa menovaným skladateľom a ich opernej tvorbe.

KLÚČOVÉ SLOVÁ: opera, operná réžia, hudobné divadlo, Jiří Nekvasil

ABSTRACT

TITLE OF THESIS: Twentieth-Century Opera as a Dominant Line of Dramaturgy by the Director Jiří Nekvasil in the National Moravian-Silesian Theatre in Ostrava

AUTHOR: Andrea Majerčíková

DEPARTMENT: Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR OF THESIS: doc. Helena Spurná Ph.D.

NUMBER OF CHARACTERS: 180 045

NUMBER OF ATTACHMENT: 3

Opera of 20th century has been one of the main interests of the director Jiří Nekvasil for many years. Its' features were present in his previous work for State opera in Prague, National theater and its' presence remained also in his production for National moravian-selesian theater, which he has been managing since year 2010.

In my thesis I take a closer look to some remarkable operas of 20th century from classical modern opera composers. Unfortunately, their production is very rarely present in today's czech opera scene. I will focus on Stravinskis' Profligatels' life, Prokofjevs' Fire angel, Hindemits' Cardilas and from Czech production on Leoš Janáček's Kát'a Kabanová and Bohuslav Martinů's Mirandolina and Three wishes. All these pieces, excluding Kát'a Kabanová, were presented by Nekvasil in Ostravian premiere, without their previous historical presence in Czech scene. Main aim of my thesis is to inflict the dramaturgical gain of every individual title and to document originality of Nekvasils' inscenation methods, considering present scenic formations of these pieces also in context of directors' personal poetic. This analytically focused thesis is going to be based on viewed shows, reviews, printed articles and on my knowledge gained from personal interview with the director himself. I consider expert publications about the history of opera, publications about composers themselves or about their work, as an important source of information, leading into deeper infiltration into individual pieces.

KEY WORDS: opera, directing of opera, music theatre, Jiří Nekvasil