

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Barbora Dolejšová

Operní inscenace v Divadle Kolowrat – opera v komorním prostoru

Opera Productions in the Kolowrat Theatre – Opera in a Chamber Theatre

Praha 2011

vedoucí práce: PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Děkuji vedoucí své diplomové práce PhDr. Zuzaně Augustové, PhD. za její rady a připomínky, stejně jako za vstřícnost, ochotu a trpělivost. Děkuji také své rodině a přátelům, jejichž podpora pro mne byla velice důležitá.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 17. 1. 2011

ANOTACE

Diplomová práce mapuje tvorbu operního souboru Národního divadla na scéně Divadla Kolowrat v průběhu dosavadních patnácti let. Autorka se v ní zamýšlí nad obecnou problematikou inscenování komorních oper a na základě analýz konkrétních inscenací poukazuje na některé možnosti scénického využití komorního prostoru pro operní žánr.

ANNOTATION

This thesis presents the history of opera productions which have been staged by the National Theatre Opera Company in the Kolowrat Theatre during last fifteen years. The author reflects the problems of staging chamber operas in general and, by analysing several productions, she points out certain possibilities of using the chamber space for staging operas.

KLÍČOVÁ SLOVA

opera	komorní opera	divadelní prostor	Národní divadlo
současná opera		minimalismus	Divadlo Kolowrat

KEY WORDS

opera	chamber opera	theatrical space	National Theatre
contemporary opera		minimalism	Kolowrat Theatre

OBSAH

	strana
1. Úvod	7
2. Historie Divadla Kolowrat	9
2. 1 Kolowratský palác a jeho vazba k ND	9
2. 2 Okolnosti vzniku Divadla Kolowrat	9
2. 3 Repertoár Divadla Kolowrat	12
3. Operní dům a jeho vývoj	13
4. Dramaturgie uvádění operních inscenací v Divadle Kolowrat	19
4. 1 První pokus	19
4. 2 Samotáři, šílenci, géniové	22
4. 3 Hledání formy (i obsahu)	27
4. 4 Operní událost v „činoherním“ divadle	36
4. 5 Kritická reflexe	38
5. Šílenství a vášně	39
6. Klusák-Nyman-opera	47
7. Zítřka se bude...	60
8. Závěr	68
Literatura a prameny	71
Seznam fotografií	76

SEZNAM ZKRATEK

ND	Národní divadlo
StD	Stavovské divadlo
SAD	Svět a divadlo

1. ÚVOD

Opera jako divadelní druh vznikla na přelomu 16. a 17. století v důsledku snahy skupiny florentských hudebníků a literátů, sdružených ve spolku Camera-ta, oživit antickou tragédií v původní podobě. První opery se hrály v soukromých salónech pro uzavřenou společnost. V průběhu 17. století se ale opera rychle vyvíjela a už v první polovině 17. století se přesunula do veřejných divadel. Její publikum v této době tvořila hlavně vybraná společnost šlechticů a bohatých měšťanů. Barokní období s sebou přineslo výrazný rozvoj opery kromě hudebního i ve scénickém zpracování, které se vyznačovalo velkolepostí a působivými scénickými efekty. Složení publika se v průběhu staletí měnilo, v klasicistním období do něj výrazněji pronikají měšťanské vrstvy a v 19. století, v éře vzniku národních divadel, je opera přístupná téměř všem sociálním vrstvám obyvatelstva. Spolu s vývojem operní formy, zejména s mohutnější orchestrací a nárůstem počtu účinkujících, dochází v 19. století ke zvětšování operních domů. Na rozdíl od činoherního divadla, kde postupně začíná vznikat komorní drama a komorní divadlo, s sebou ani moderní hudební směry počátku 20. století nepřinesly zintimnění operního prostoru. Charakter hudby se sice výrazně mění, forma ale zůstává až do poloviny 50. let prakticky stejná: velký orchestr, mnoho sólových rolí, početné sbory. Výjimku tvoří rozhlasové opery, které začínají vznikat ve 20. letech v souvislosti s rozvojem tohoto média a které mají většinou komornější obsazení. (U nás je psal ve 30. letech například Bohuslav Martinů.)

Teprve od poloviny 20. století se začíná prosazovat žánr komorní opery, díky němuž se opera dostává i mimo tradiční operní dům a který umožňuje divákům bližší kontakt s interprety a tím jiný druh vnímání díla. Touha publika přiblížit se opernímu umělci je také jedním z důvodů úspěšnosti současného fenoménu přímých přenosů z velkých světových operních scén do kinosálů po celém světě, přestože se zde jedná pouze o iluzi blízkosti vyvolanou detailním záběrem kamery.

Ve své diplomové práci se věnuji specifické otázce provozování komorní opery na jevišti komorní scény Národního divadla, v Divadle Kolowrat, od počátků v roce 1995 až do současnosti. Sleduji dramaturgickou linii, která se dá z uváděných děl vypožorovat, poukazují na rozdíly, které pro operní inscenátory a

interpretu přináší takto netypický prostor. Na základě analýz tří z celkem osmi inscenací, které zde za 15 let vznikly – *Šílenství a vášně*, *Klusák-Nyman-opera* a *Zítřka se bude...* – jimž se věnuji v samostatných kapitolách, se pokouším vysledovat podmínky a předpoklady pro úspěšnou operní komorní produkci.

Vzhledem k aktuálnosti tématu neexistuje v současné době literatura, která by tuto konkrétní problematiku zpracovávala. V diplomové práci tedy vycházím především z pramenů, jako jsou divadelní recenze a kritiky, publikované rozhovory, divadelní programy, fotografie a v případě analyzovaných inscenací zejména jejich videozáznamy.

Cílem práce je kromě zmapování dosavadní operní produkce v Divadle Kolumrat a pojmenování příčin úspěchů a neúspěchů i nastínění možných směrů, kterými by se provozování komorní, soudobé opery souborem Národního divadla mohlo v budoucnu ubírat.

2. HISTORIE DIVADLA KOLOWRAT

2. 1 Kolowratský palác a jeho vazba k ND

V bezprostřední blízkosti budovy Stavovského divadla se nachází barokní Kolowratský palác, který spojuje dva původně gotické domy.¹ Z něj se dodnes dochovalo pouze průčelí směrem k Ovocnému trhu, barokní klenby v přízemí a malované trámové stropy v prvním patře paláce.

Spolu s rozsáhlou rekonstrukcí Stavovského divadla v letech 1983-1991 probíhala současně i rekonstrukce Kolowratského paláce, jejímž cílem bylo odstranit znehodnocující stavební úpravy, ke kterým v průběhu let na budově došlo. Rekonstrukce byla dokončena r. 1991 a poté v rámci restitučního řízení připadl palác původním majitelům, jmenovitě Jindřichu Kolowratovi-Krakovskému (1897-1996). Ten celý komplex pronajal v r. 1993 za symbolické nájemné 1 Kč ročně na dvacet let Národnímu divadlu, které už v tu dobu budovu plně využívalo jako provozní zázemí i komorní scénu. Tuto smlouvu potvrdil po smrti otce i Jindřichův nejmladší syn Tomáš Kolowrat-Krakovský (1943-2004), stejně jako matka jeho dětí Maxmiliána Alexandra a Francesky a správkyně jejich jmění Dominika Kolowrat-Krakovská. V současné době je smlouva o užívání prostor paláce Národním divadlem uzavřena do roku 2013.

2. 2 Okolnosti vzniku Divadla Kolowrat

Národní divadlo od svého otevření r. 1881, resp. 1883, užívalo pro svá představení několik scén. Po určitou dobu stačila provozu tři souborů – činohry, opery a baletu – pouze historická budova na rohu Národní třídy a Masarykova nábřeží, stavebně propojená s budovou Prozatímního divadla. 16. listopadu 1920 došlo k násilnému zabránění budovy Stavovského divadla, do té doby v německém nájmu, českými herci a jejímu přičlenění k Národnímu divadlu. Na tuto scénu se nadále soustředila zejména činoherní produkce, zatímco na scéně Národního di-

¹ Šlechtický rod Kolowratů získal první z domů r. 1670, druhý r. 1697. Barokní přestavba, navržená nejspíše italským architektem Giovannim Domenicem Orsim, byla dokončena r. 1725.

vadla převládala opera a balet. Po krátkém působení činohry na scéně Vinohradského divadla (1944) a po uzavření českých divadel 1. 9. 1944 byl provoz v historické budově obnoven 27. 5. 1945, ve Stavovském divadle 17. 6. 1945. Roku 1948 byl k ND přiřčen soubor Velké opery 5. května, působící v bývalém Neues deutsches Theater. Tato budova, od roku 1949 nesoucí název Smetanovo divadlo (Stavovské od roku 1948 neslo název Tylovo), se stala třetí scénou Národního divadla.

Provoz na všech scénách fungoval plynule až do konce 60. let, kdy se postupně začaly provádět rekonstrukce jednotlivých budov.² Současně se začal na prostranství mezi Národním divadlem a voršilským klášterem budovat nový stavební komplex, jehož součástí měla být jak provozní budova, tak nový divadelní sál. Projekt byl několikrát přehodnocován a měněn, až byl nakonec realizován podle návrhu Karla Pragera. *Nová scéna* byla dokončena na podzim 1983, a přestože od začátku ne zcela vyhovovala provozním požadavkům (vadila zejména špatná akustika), byla v 80. letech z důvodu uzavření Stavovského divadla za účelem rekonstrukce plně vytížena zejména činoherním souborem.³

Situace se opět změnila v letech porevolučních. Roku 1991 byla dokončena rekonstrukce Stavovského divadla, kam se opět přesunula značná část činoherního repertoáru a vzhledem k mozartovské tradici divadla také část repertoáru operního. Hned v dalším roce ale přišlo ND o dvě ze svých scén. Novou scénu získal soubor Laterny Magiky poté, co musel opustit své působiště v divadle Adria, kam se vrátilo Krejčovo Divadlo Za branou.⁴ Citelnější ale byla ztráta Smetanova divadla, kam odešla část operního souboru a kde vznikla nová instituce – Státní opera Praha. Pro každodenní provoz to znamenalo, že se velké operní a baletní inscenace musely nadále uvádět pouze na jevišti historické budovy Národního divadla, což s sebou přinášelo mnohé problémy v koordinaci činnosti všech tří souborů.

² Rekonstrukce Smetanova divadla probíhala v letech 1967-73, Národního v letech 1977-83 a Tylova v letech 1983-91.

³ Jedinou operní inscenací, která se v 80. letech realizovala na Nové scéně, bylo uvedení opery Bohuslava Martinů *Dvakrát Alexandr* společně s operou Henryho Purcella *Dido a Aeneas* v režii Ladislava Štrose (prem. 15. 12. 1988, dern. 1. 6. 1990). V sezóně 1983/84 byla na NS uvedena opera Jiřího Pauera *Žvanivý slimejš*, jednalo se však o baletní provedení za doprovodu nahrávky.

⁴ Od 1. 1. 2010 je soubor Laterny Magiky i budova Nové scény opět součástí ND.

Ve stejnou dobu jako rekonstrukce Stavovského divadla skončily také stavební úpravy Kolowratského paláce, kde našla zázemí správa činoherního souboru a v jehož podkrovních prostorech vznikla komorní scéna, určená zejména pro činoherní inscenace a sloužící také jako zkušebna činohry. Scéna dostala název Divadlo Kolowrat. První zde premiérovanou inscenací byla 2. 12. 1991 hra Felixe Mitterera *Návštěvní doba*.

V následujících tabulkách je pro představu uveden počet premiér podle souborů v jednotlivých divadlech a sezónách na počátku 90. let.⁵

1989/90	Národní divadlo	Smetanovo divadlo	Nová scéna
Opera	2	3	0
Činohra	2	0	2
Balet	0	2	0

1991/92	Národní divadlo	Smetanovo divadlo	Stavovské divadlo	Divadlo Kolowrat
Opera	3	5	2	0
Činohra	2	0	6	1
Balet	1	0	0	0

1992/93	Národní divadlo	Stavovské divadlo	Divadlo Kolowrat
Opera	3	1	0
Činohra	3	4	2
Balet	1	2	0

⁵ Zdroj: Archiv ND

2. 3 Repertoár Divadla Kolowrat

Nová komorní scéna měla být určena především činoherním inscenacím, prostor zde dostala zejména dramatika 20. století, která se do té doby objevovala na Nové scéně. Celkem zde během dosavadních 20 sezón činohra uvedla 49 premiér. Tanečnímu umění tento prostor svými rozměry příliš nevyhovuje, přesto zde soubor baletu ND dosud nastudoval dvě inscenace (Siraël, 1999/00; Camouflage, 2008/09).

V sezóně 1995/96 byla v Divadle Kolowrat poprvé uvedena i opera. Operní soubor nastudoval ve spolupráci s činohrou komponovaný večer věnovaný židovskému skladateli Viktoru Ullmannovi. Melodram *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka* přednesl Radovan Lukavský, druhou část večera tvořila opera *Císař Atlantidy*. Operní soubor postupně uvedl na scéně Kolowratu osm inscenací, často formou komponovaných večerů, tvořených dvěma i více jednoaktovými operami či jinými scénicky provedenými kompozicemi.

3. OPERNÍ DŮM A JEHO VÝVOJ

Již krátce po samotném vzniku opery na přelomu 16. a 17. století se ustavila podoba *operního divadla* či *operního domu*, tedy budovy, která svými parametry odpovídá provozovacím nárokům operních děl.⁶ Postupem času docházelo k dílčím změnám v architektuře operního domu nebo v provozovací praxi, které většinou směřovaly k větší iluzivnosti operní produkce (např. elevace hlediště, zapuštění orchestřiště, neosvětlené hlediště během představení). Od barokní doby se tedy veřejné operní divadlo vyznačovalo velkým jevištěm s co nejdokonalejším technickým zázemím, které bylo od hlediště odděleno orchestřištěm. Hlediště se pak skládalo z parteru a několika dalších pořadí, kde se většinou nacházely divadelní lóže. Obecně lze říci, že operní domy se v průběhu doby zvětšovaly. Do konce 19. století to bylo zejména z důvodu zvětšování obsazení orchestru, protože romantická hudba je bohatěji instrumentovaná nežli hudba klasicistní nebo barokní. Romantické náměty vyžadovaly i větší množství postav, zvyšoval se tedy nejen počet sólových rolí v operách, ale i počet sboristů, případně statistů, pohybujících se na jevišti. Dvacáté století potom přineslo jiný typ operní architektury: moderní sál, který je často součástí víceúčelových kulturních komplexů a který pojme i několik tisíc operních diváků.⁷

Přibližně od poloviny 20. století ale začínají v operní literatuře vznikat díla určená pro menší orchestr a malý počet interpretů, pro něž se ujal označení *komorní opera*. Za první komorní operu⁸ je považováno *Zneuctění Lukrécie* (*The Rape of Lucretia*) anglického skladatele a zároveň autora pojmu *komorní opera* Benjamina Brittena z roku 1946. V roce 1947 založil Britten s tenoristou Peterem Pearsem a libretistou Erikem Crozierem za účelem provozování komorní opery společnost English Opera Group, pro kterou napsal několik dalších děl a pro niž v roce 1948 založil Aldeburghský festival. Komorní opera jako specifický žánr

⁶ Prvním veřejným operním divadlem bylo benátské Teatro San Cassiano, otevřené v roce 1637.

⁷ Příkladem může být newyorské Lincoln Center for the Performing Arts, jehož součástí je Metropolitan opera, dále Sydney Opera House, Operaen v Kodani, Operahuset v Oslu nebo Großes Festspielhaus v Salcburku ad.

⁸ Název je odvozen od komorní hudby, tedy hudebních skladeb, určených pro malé nástrojové skupiny.

získala v druhé polovině 20. století značnou popularitu, byť se jejímu provozování nejvíce věnují nejrůznější alternativní či poloprofesionální soubory nebo umělecké školy, kterým vyhovují právě malým vokálním i instrumentálním obsazením. V současné době se označení *komorní opera* někdy užívá i pro menší opery z období baroka či klasicismu.⁹

Pro provádění komorních oper je nutné nalézt odpovídající prostor. Často to bývají koncertní či taneční sály, zámky, kostely, knihovny, zahrady nebo nádvoří či jiná volná prostranství, v poslední době i nejrůznější industriální prostory, haly apod. Inscenovat komorní operu v klasickém operním domě samozřejmě lze, nejedná se však o řešení ideální. I na relativně malém jevišti se totiž malý počet účinkujících ztrácí, podobně jako malý ansámbl hudebníků v orchestrů. Stejně tak diváci, pokud svým zájmem o netradiční formu opery zaplní velké divadlo, jsou od děje na jevišti natolik vzdáleni, že veškerý účel komorní opery, tedy přiblížení se publiku a zbavení se omezení, která představuje velká opera, přichází vniveč. Velké operní soubory tedy většinou pro své komorní produkce volí inscenování formou *site-specific*.

Operní soubor pražského Národního divadla měl v začátcích uvádění komorních oper volbu ulehčenu, neboť jednou ze scén ND bylo již v tu dobu konstituované komorní Divadlo Kolowrat. Pro členy souboru byl ale podobný prostor svou velikostí i uspořádáním nový. Liší se samozřejmě rozměry jeviště, které je nejmenší ze všech operních scén v České republice a výrazně menší než jeviště obou hlavních budov, na kterých soubor ND hraje – Národního a Stavovského divadla.¹⁰ Ostatní české operní domy mají přibližně srovnatelné rozměry jeviště jako StD.¹¹ Nejmenším divadlem, ve kterém se u nás v současné době pravidelně

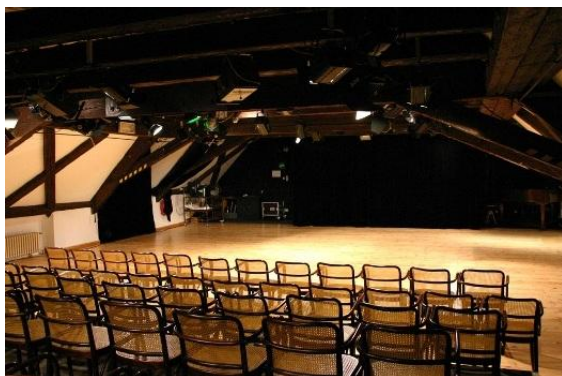
⁹ Např. *La serva padrona* Giovannioho Battisty Pergolesiho nebo Mozartův *Bastien und Bastienne*.

¹⁰ Historická budova Národního divadla má hlavní jeviště o šířce 14,5 m (rozpětí portálových věží 11,66 m), hloubce 14 m a výšce portálového mostu 8,03 m, jeviště Stavovského divadla měří na šířku 18,82 m (šířka hracího prostoru je 14 m, vzdálenost portálových věží 9,56 m) a do hloubky 16,61 m, přičemž výška portálového mostu je asi 10,5 m. Obě divadla mají ještě zadní jeviště o rozměrech 11 krát 12, resp. 8,5 krát 8 m.

¹¹ Větší jeviště než Národní divadlo má Státní opera, která má absolutní šířku jeviště 22,2 m, šířku mezi výkryty 16 m a portálové rozpětí 12,27 m, hluboké je její jeviště 15 m, a brněnské Janáčkovovo divadlo o rozměrech portálového zrcadla 15 m na šířku a 10 m na výšku.

provádí profesionální operní produkce, je brněnská Reduta s rozměry jeviště 8 m (v portále 7,5 m) a 15 m.¹²

Naproti tomu Divadlo Kolowrat má absolutní velikost 17,72 m na délku a 10,87 m na šířku. Tento prostor je variabilní a dá se v něm libovolně uspořádat hrací plocha a auditorium. Pro všechny operní inscenace, které se zde od roku 1995 uváděly, bylo však zvoleno frontální uspořádání kukátkového typu.



1. Divadlo Kolowrat. Vlevo pohled z hledištní části, vpravo z jeviště. Řady se směrem dozadu zužují a jsou mírně elevovány. Dřevěné zábradlí na úrovni první řady sedadel na pravém obrázku patří ke schodišti, kterým se vstupuje do sálu. Foto: www.narodni-divadlo.cz

V takto uspořádaném prostoru představuje hrací plocha po vykrytí boků asi 7,5 m na šířku a 10,5 m do hloubky. Výška prostoru k dřevěným trámům je pouze 2,47 m. Do hlediště se vejde 80 diváků, s přistavěnými židlemi maximálně dalších 15 až 20, ti už ale mají většinou ztíženou viditelnost.¹³ Z plochy jeviště je pak při operních inscenacích ještě nutno odečíst prostor, kde je umístěn orchestr.

Snad ještě větší rozdíl než ve velikosti jeviště je v samotném uspořádání prostoru, které je zcela odlišné od dispozic tradičního operního divadla. Operní sólista, ale i režisér, dirigent nebo instrumentální hráč je tak konfrontován se skutečnostmi, na které z velkého jeviště není připraven. Tyto faktory, které musí při svém vystoupení na komorní scéně reflektovat a kterým se musí podřídit, lze

¹² Na přelomu 80. a 90. let se opera pravidelně provozovala také v Malostranské besedě a v Klubu Lávká, kde své inscenace uváděl soubor Opery Furore, vedený Danielem Dvořákem a Jiřím Nekvasilem.

¹³ Hlediště Národního divadla pojme 996 diváků, Stavovské divadlo 659 diváků. Brněnská Reduta je koncipována pro 280 diváků.

rozdělit do dvou základních skupin, přičemž obě se částečně prolínají: *hudební a scénické*.

Asi nejvýraznějším rozdílem oproti běžné operní praxi, patrným na první pohled i naprostému laikovi, je umístění orchestru. V běžném operním domě je orchestřiště umístěno mezi jevištěm a hledištěm a je zapuštěno pod úroveň jeviště, aby hudebníci nebránili divákům ve výhledu na scénu. Protože Divadlo Kollowrat nedisponuje zapuštěným orchestřištěm, bylo nutné – a stalo se tak ve všech inscenacích, které měly orchestrální, nikoli jen klavírní doprovod¹⁴ – umístit orchestr s dirigentem až za hrací plochu, tedy za zpěváky. Úskalí tohoto řešení je v *absenci očního kontaktu* mezi zpěváky a dirigentem, který tak řídí pouze orchestr, nikoli sólisty.¹⁵ Proto takové dispoziční řešení vyžaduje důkladnou hudební přípravu, dokonalé ovládnutí často rytmicky náročného pěveckého partu, sezpívání s orchestrem i s ostatními účinkujícími a přesnou znalost nástupů.

Komorní prostor také vyžaduje odlišný *způsob zpěvu*. Pěvci se učí na konzervatořích a akademiích rozeznít hlas tak, aby prorazil pomyslnou „zeď“, kterou mezi jevištěm a hledištěm tvoří zvuk orchestru, a hlas se nesl daleko a vysoko do hlediště. V komorním prostředí s orchestrem za zády a diváky prakticky na dosah ruky se najednou tato technika nejen stává zbytečnou, nýbrž naopak působí nepatřičně, protože hlas je v malém prostoru předimenzovaný, což může být pro posluchače až nepříjemné. Neznamená to, že by zpěvákovi stačilo ubrat na dynamice, laicky řečeno ztišit. I zde je třeba zpívat v celé dynamické škále od piana po forte, je ovšem nutno přizpůsobit vokální techniku prostoru. S předchozím souvisí i otázka *akustiky*. Divadelní akustika, která napomáhá šíření zvuku hlasů a hudby a na kterou jsou pěvci zvyklí, samozřejmě v půdním prostoru chybí.¹⁶ Na druhé straně bývá za pozitivum provozování komorních oper označován fakt, že zpěváci „šetří“ své hlasové ústrojí, že nemusejí hlas přepínat. I proto jsou komor-

¹⁴ S klavírním doprovodem se hrál pouze *Zápisník zmizelého* v rámci inscenace *Šílenství a vášně* (1997) a *Čtyřnotová opera* (2005).

¹⁵ V inscenaci *Zítřka se bude...* bylo využito scénografického prvku polopropustného zrcadla, v jehož odraze účinkující dirigenta vidí.

¹⁶ Akusticky ideální je půlkruhové hlediště, nahoře uzavřené kupolí.

ní opery vhodné pro studenty a začínající zpěváky, kteří nejsou ještě hlasově zralí například na velké romantické úlohy.¹⁷

Kromě pěveckých odlišností jsou tu také *rozdíly v hereckém ztvárnění role*. Tak jako činoherec musí oprostit svůj projev od výrazné mimiky a velkých gest, která jsou důležitá na velkém jevišti při hraní pro početné publikum, platí totéž pro operní interprety. Situace je pro ně o to složitější, že na rozdíl od činoherců nepřicházejí do styku s komorním prostředím nebo například s filmem zdaleka tak často. Navíc opera jako žánr je již sama o sobě vysoce stylizovaná a umělá. Přejdem do komorního prostoru ale musí získat co nejvíce na přirozenosti, což pro zpěváky povětšinou znamená vzdát se naučených a zažitých gest, postojů, chůze, ale například i výrazného líčení, přičesků a paruk, které jsou v běžné operní praxi na denním pořádku, v intimním prostředí komorního divadla jsou ale akceptovatelné buď pouze v rovině parodie, nebo využité symbolicky. Oproštění se od vyumělkovanosti operního světa a koncentrování se na věrohodný herecký projev může být pro mnohé operní zpěváky úkol, se kterým se nevypořádají, a jejich interpretace pak může působit nechtěně směšně, přestože na velkém jevišti by mohla zanechat efektní dojem.

Novou zkušeností pro zpěváky je rovněž *bezprostřední kontakt s diváky*. I v tradičním divadle může samozřejmě interpret cítit náladu a atmosféru v hledišti a případně jí přizpůsobit svůj herecký projev. Publikum reaguje na výkon pěvce potleskem, ne vždy se ale jedná o reakci bezprostřední. Potlesk při závěrečné děkovačce je reakcí ex post, následující až po uměleckém výkonu, který už v dané chvíli ovlivnit nemůže. Potlesky na otevřené scéně „uvnitř“ opery, tedy po jednotlivých výstupech, jsou zase běžné téměř výhradně u tzv. číslových oper a jsou velmi často konvenční, takže se tleská právě po známých a populárních číslech (předehře, áriích, duetech, ansámblech), často bez ohledu na to, jak byla interpretována. Naopak u prokomponovaných oper se zpravidla tleská jen na konci dějství (někdy ani tam ne, pokud nenásleduje přestávka), takže jedinou re-

¹⁷ V Divadle Kolowrat se mladí začínající zpěváci výrazněji uplatňovali zejména v prvních letech: Jaroslav Březina, Jiří Hruška, Jana Tetourová, později Gabriela Kopperová, Stanislava Jirků a celé druhé obsazení *Čtyřnotové opery*, tvořené převážně konzervatoristy (Lívie Vénosová, Tereza Chyňavová, Adam Plachetka, Vojtěch Šafařík). Zároveň zde proběhlo několik hostování pohostinských vystoupení pražské konzervatoře.

akci publika na předvedený výkon interpret získá až při potlesku na závěr představení. Kontakt s konkrétními diváky v komorním prostoru – ne anonymním publikem velkého hlediště – během představení a sledování jejich reakcí může tak být pro operní sólisty obohacující zkušenost, ze které lze čerpat například při dalším zdokonalování herecké i pěvecké interpretace. Na druhou stranu některé interprety může blízký kontakt s diváky znervózňovat a vyvádět ze soustředění.

Pro režijní ztvárnění inscenovaných děl není zanedbatelná absence některých jevištních technologií v Divadle Kolowrat. Režiséři a scénografové se musejí obejít například bez opony, točny nebo hydraulického zvedacího zařízení (propadu) a vystačit si s omezeným světelným parkem.

4. DRAMATURGIE UVÁDĚNÍ OPERNÍCH INSCENACÍ V DIVADLE KOLOWRAT

4. 1 První pokus

Myšlenka na využití prostoru Divadla Kolowrat operním souborem se začala realizovat za šéfování Josefa Průdka. Pro první zdejší operní produkci bylo zvoleno dílo česko-německého židovského skladatele Viktora Ullmanna¹⁸, patřícího spolu s Hansem Krásou či Pavlem Haasem do okruhu tzv. terezínských autorů. V rámci komponovaného večera, připraveného společně s činoherním souborem a poprvé uvedeného 30. 11. 1995, přednesl v první části Radovan Lukavský za klavírního doprovodu Tomáše Hály Ullmannův melodram *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*¹⁹, ve druhé části byla v české premiéře uvedena opera *Císař Atlantidy*²⁰, kterou napsali Ullmann a libretista Petr Kien²¹ během svého věznění v koncentračním táboře Terezín.

Děj opery pojednává o zemi, v níž vládne císař Overall (německy Über Alles – v jedné z árií se objevuje i hudební parodie německé hymny Deutschland, Deutschland, über alles), toužící po ovládnutí celého světa. Tomu se vzepře Smrt, která cítí, že její význam a vážnost uprostřed válek a hromadného vraždění klesá, a rozhodne se proto, že odteď nenechá nikoho zemřít. Císař bez smrti ztrácí svou moc, lidé objevují vedle strachu nové city jako lásku nebo přátelství a zároveň sílí odpor vůči diktátorskému císaři. Ten nakonec uzavře se Smrtí dohodu: Smrt začne opět plnit svou úlohu, ale Overall bude první, kdo smrt podstoupí.

¹⁸ Viktor Ullmann (1. 1. 1898 Český Těšín – 18. 10. 1944 Auschwitz-Birkenau). Studoval kompozici ve Vídni u Arnolda Schönberga a v Praze u Aloise Háby. Do Terezína byl deportován 8. 9. 1942, působil zde jako skladatel, organizátor, publicista i interpret.

¹⁹ *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, text Rainer Maria Rilke.

²⁰ *Der Kaiser von Atlantis, oder Die Tod-Verweigerung*, někdy též pod názvem *Der Kaiser von Atlantis, oder Der Tod dankt ab*, česky jako *Císař Atlantidy aneb Odepření smrti* nebo *Císař Atlantidy aneb Smrt abdikuje*.

²¹ Petr (Franzpeter, František Petr) Kien (1. 1. 1919 Varnsdorf – říjen 1944 Auschwitz-Birkenau). Studoval Akademii výtvarných umění u Williho Nowaka, poté soukromou Officinu Pragensis. V roce 1941 byl deportován do koncentračního tábora Terezín, kde pokračoval ve výtvarné a literární činnosti. Autor kreseb, maleb, grafických návrhů, básnické sbírky *Morové město*, divadelní hry *Loutky*.

Opera, zkomponovaná na přelomu let 1943 a 1944, prošla v Terezíně zkouškami a byla připravena k uvedení, k němuž ale nakonec nedošlo.²² Poprvé bylo dílo uvedeno roku 1975 v Amsterdamu v aranžmá a instrumentaci dirigenta Kerryho Woodwarda, od autorské verze díla se však značně lišilo.²³ V souvislosti s obecným trendem tzv. autentické interpretace hudebních děl se postupně objevovaly snahy o návrat k originální verzi. V roce 1981 bylo na základě nové edice Michaela Grauberta a Nicholase Tilla, kteří přijali některé Woodwardovy úpravy, ale přece jen se více drželi Ullmannova rukopisu z roku 1943, dílo poprvé uvedeno v Londýně. Až v roce 1993 došlo k provedení rekonstruované původní verze opery společností ARBOS²⁴ v Klagenfurtu. Autorem edice byl Ingo Schultz, režisérem inscenace Herbert Gantschacher a ARBOS uvedl inscenaci kromě Německa a Rakouska taky v České republice (v roce 1993 v Praze, v roce 1995 v bývalém koncentračním táboře v Terezíně), Švédsku, Kanadě a USA. Dva roky po premiéře Schultzovy edice následovala 30. 11. 1995 česká premiéra díla v Kolowratu v překladu Martina Stolbenka. Dirigentem byl Přemysl Charvát, který se posléze stal kmenovým dirigentem kolowratských inscenací. Scénu a kostýmy navrhl Daniel Dvořák, zvyklý jako jeden z intendantů bývalé Opery Furore a Komorní opery Praha na práci v komorním prostoru, režijně dílo nastudoval německý režisér Michael Sturm. Stísněný a tlumeně nasvícený prostor Kolowratu dobře korespondoval s atmosférou díla i jeho příběhu. Hlavní roli Smrti ztvárnil přední basista souboru Dalibor Jedlička²⁵, ostatní role byly obsazeny převážně

²² Neexistuje záznam o tom, že by bylo zakázáno vedením tábora. Podle svědectví houslisty Herberta Thomase Mandla ([cit. 3. 1. 2011] URL: <http://www.arbos.at/web_tv/v_3_terezin.html>) sama židovská samospráva tábora vyhodnotila provedení jako rizikové, protože Overall by mohl být vykládán jako paralela k Hitlerovi. Ullmann před svou deportací do Osvětimi svěřil rukopis spoluvězni dr. Emilu Utitzovi, profesorovi filozofie, estetiky a psychologie na Německé pražské univerzitě, který pracoval v terezínském táboře jako knihovník a který jej po skončení války předal Ullmannovu příteli, dr. Hansi Adlerovi.

²³ První uvedení *Císaře Atlantidy* má poněkud kuriózní pozadí. Dirigent Woodward oslovil spiritualistku Rosemary Brownovou, aby mu pomohla spojit se s mrtvým Ullmannem a podle jeho přání dokončit partituru. Woodward skutečně podle instrukcí Brownové upravil zejména instrumentaci některých částí (Ullmann psal vzhledem k okolnostem pro malý ansámbl složený často i z netradičních hudebních nástrojů). Po uvedení této své edice v Amsterdamu dirigoval Woodward stejnou verzi v následujících letech v Bruselu, Soletu, San Francisku a New Yorku.

²⁴ ARBOS – *Gesellschaft für Musik und Theater* je rakouská společnost, která se zaměřuje na realizaci netradičních forem divadla, zejména soudobého hudebního dramatu, divadla pro mladé lidi, pro hluchoněmé, koncertů, divadelních výstav apod.

²⁵ Při plánovaném uvedení opery v Terezíně v roce 1944 měl tuto postavu hrát Karel Berman (14. 4. 1919 Jindřichův Hradec – 11. 8. 1995 Praha), pozdější přední český operní pěvec, režisér a pře-

zástupci mladší střední (Vladimír Doležal, Aleš Hendrych) a nejmladší pěvecké generace (Jaroslav Březina, Jiří Hruška, Pavla Zobalová, Lenka Šmídová).

První české uvedení *Císaře Atlantidy* je dodnes jediným profesionálním scénickým nastudováním některé z Ullmannových oper v České republice. Česká premiéra *Pádu Antikrista*, asi nejznámější Ullmannovy opery z roku 1935, se uskutečnila 21. 6. 2009 v Terezíně pouze koncertně. Původně mělo být scénické nastudování této opery součástí projektu ND *Český triptych II – Terezín* v roce 2007. Vzhledem k odvolání ředitele divadla Daniela Dvořáka a šéfa operního souboru Jiřího Nekvasila na podzim 2006 a následnému přehodnocení dramaturgického plánu však k uvedení nedošlo.

Inscenace *Císaře Atlantidy* se uváděla půl roku (do 20. 5. 1996) a dosáhla devíti repríz. Operní soubor si při ní poprvé vyzkoušel všechna specifika, která prostor Divadla Kolowrat pro provozování operních děl přináší v oblasti režijního a hereckého uchopení i v otázce hudební a pěvecké interpretace: hudební doprovod je instrumentován pro 13 nástrojů a hráče bylo nutno spolu s dirigentem umístit za zpěváky.

Na základě této zkušenosti vykrytalizoval dramaturgický záměr, který do budoucna operní soubor za šefování Josefa Průdka v Divadle Kolowrat sledoval: 1. uvádění *dramaturgických novinek* v českých i světových premiérách, 2. námětové zaměření na osudy a konání *výjimečných hrdinů ve výjimečných životních situacích a psychických stavech*, 3. využití potenciálu intelektuálního činoherního publika Divadla Kolowrat, *oslovení jiného diváka*, než návštěvníka velkých operních představení, a vybudování širší divácké základny.²⁶

kladatel operních libret a dlouholetý člen souboru Národního divadla. České premiéry díla se nedožil, zúčastnil se ale terezínského uvedení společností ARBOS na jaře 1995.

²⁶ „Jsem přesvědčen, že jde o zajímavý večer nejen hudebně dramatický, ale i s neobvyklou literární náplní, blízkou zájmům intelektuálního publika, navštěvujícího Divadlo Kolowrat (...) Navíc shledávám důležité, aby se do širšího povědomí návštěvníků tohoto divadla dostaly ve větší míře i produkce hudebně dramatické, zcela odlišné od velkých operních představení. To je způsob, jak oslovit i jiný typ diváka a vybudovat širší diváckou základnu pro originální hudební produkce zamýšlené pro Divadlo Kolowrat.“ Návrh dramaturga opery Jana Panenky na zařazení večera *Šílenství a vášeň* do předplatného Divadla Kolowrat na sezónu 1997/1998 z 12. 1. 1997. Uloženo v archivu ND, složka *Šílenství a vášeň*.



2. V. Ullmann: *Císař Atlantidy* (ND, 1995). V pozadí je vidět orchestr umístěný za scénou, včetně dirigenta. Zpěváci zpívají bez očního kontaktu s ním, naopak v bezprostředním kontaktu s diváky, od kterých je obvykle odděluje orchestrální ště. Foto: Archiv ND

4.2 Samotáři, šílenci a géniové

Pro sezónu 1997/1998 se na scéně Kolowratu začala připravovat tentokrát už kompletně operní produkce. Komponovaný večer, premiérováný 10. 3. 1997, dostal název *Šílenství a vášně* s podtitulem *Večer hudebnědramatických skladeb Petera Maxwella Daviese a Leoše Janáčka*. Pod tímto označením byly uvedeny Daviesovy²⁷ opery *Osm písní pro šíleného krále* a *Vrtoch slečny Donnithornové*²⁸ a Janáčkův²⁹ písňový cyklus pro tenor, mezzosoprán a tři ženské hlasy na text Ozefa Kaldy *Zápisník zmizelého*. Obě Daviesovy aktovky byly na českém jevišti nastudovány poprvé, libreto Randolfa Stowa do češtiny přeložil dirigent inscena-

²⁷ Sir Peter Maxwell Davies (8. 9. 1934 Salford, Velká Británie) je anglický skladatel a dirigent, vůdčí osobnost současné světové klasické hudby. Během své kariéry byl ovlivněn nejrozličnějšími hudebními styly. Typické je pro něj kombinování různorodých hudebních stylů v rámci jedné skladby, od parafrází renesanční nebo barokní hudby, přes jazzovou a taneční hudbu 20. století až po atonální a disonantní kompoziční postupy. Od roku 2004 zastává funkci Master of the Queen's Music.

²⁸ V orig. *Eight Songs for a Mad King* (1969) a *Miss Donnithorne's Maggot* (1974).

²⁹ Leoš Janáček (3. 7. 1854 Hukvaldy – 12. 8. 1928 Ostrava) byl český skladatel, v současné době světově uznávaný zejména díky svým operám. Ve své hudbě čerpal z melodiky moravské lidové hudby. V *Zápisníku zmizelého* (1917-1919) byl Janáček tematicky ovlivněn svým seznámením s Kamilou Stösslovou (1916), která se mu stala múzou po zbytek jeho života.

ce Přemysl Charvát. Ten byl také pověřen instrumentací *Zápisníku*. Protože obě Daviesovy opery mají orchestrální doprovod, inscenátoři chtěli instrumentací třetí části napomoci lepší hudební soudržnosti inscenace. V průběhu zkoušek se ale od tohoto řešení upustilo vzhledem k obtížnosti souhry mezi sólisty, tříčlenným sborem a orchestrem, umístěným v zadní části jeviště, a k omezenému času na přípravu inscenace (operní soubor byl na zájezdě v Japonsku, ze kterého se vrátil měsíc před premiérou). Proto byl *Zápisník* nakonec uveden v původní verzi s klavírním doprovodem Jiřího Pokorného. Scénu a kostýmy vytvořila Jana Zbořilová, režijně dílo nastudoval choreograf Pavel Šmok.

První dvě hudebně vysoce expresivní díla korespondovala beze zbytku s dramaturgickou linií uplatňovanou v Divadle Kolowrat. Vypovídají o lidech pohybujících se na hranici či za hranicí šílenství, o lidech psychicky narušených, žijících osamoceně ve světě svých vlastních představ: anglický král Jiří III. učí zpívat ptáky a povídá si s neživými předměty, pokládá je za živé bytosti, bláznivé Australanka celý život truchlí – dobrovolně uzavřená ve svém domě – po svém snoubenci, jenž se v jejich svatební den nedostavil k oltáři. Přesto je zejména v *Šíleném králi* prostor i pro groteskně komické momenty (například když si král plete nočník s královnou a rozmlouvá s ním nebo když napodobuje zvuky ptáků). Naproti tomu poslední část, příběh mladého vesnického chlapce Janíčka, který se zamiluje do cikánky a uteče s ní i společným nemanželským dítětem od rodičů, působí spíše baladicky. V kontextu s předchozími částmi působila jako pozitivní vyústění, dramaturgicky jako by však z koncepce večera poněkud vybočovala. Janíček musí učinit rozhodnutí, které ovlivní celý jeho život, jeho šílenství je však pouze metaforou, šílenstvím lásky, nikoli reálnou duševní nemocí. Hudebně se jedná o skladbu zcela odlišnou, hluboce emotivní a melodickou, byť zde byla v interpretaci patrná snaha o vyzdvižení dramatických momentů oproti lyrickým pasážím a tím o hudební přiblížení se Daviesově expresivitě. Na rozdíl od Daviese je u nás Janáčkův *Zápisník zmizelého* uváděn poměrně často, většinou ale v koncertní podobě.

Jako klíčové pro úspěch inscenace se ukázalo obsazení hlavních rolí, na kterých jsou všechny tři příběhy postaveny. Zejména Jaroslava Maxová a Ivan

Kusnjer, který za ztvárnění role krále Jiřího získal cenu Thálie 1997 v operní kategorii, předvedli vysoce koncentrovaný výkon pěvecký i herecký.³⁰

Inscenace se hrála v této podobě celkem dvacetkrát, derniéra Daviesových oper proběhla 29. 11. 1998. Při jednom z představení nebyla z důvodu nemoci Ivana Kusnjera uvedena úvodní část a hrál se pouze *Vrtoch a Zápiskník*, *Zápiskník* pak měl ještě tři další reprízy navíc (celkem tedy 24), při kterých byl uveden v komponovaném večeru s operou Jana Klusáka *Zpráva pro akademii* v lednu a únoru 1999. V říjnu 1998 se ND zúčastnilo s inscenací *Šílenství a vášně* Mezinárodního divadelního festivalu *Na hranici* v Českém Těšíně.

Tématem oper, uvedených pod názvem *Šílenství a vášně*, byly krajní psychické stavy hrdinů, v případě Daviesových aktovek až patologické, a v podobném duchu se nesly i náměty dvou dalších děl, spojených opět do jednoho komponovaného večera, nesoucího tentokrát v názvu jména obou skladatelů – *Klusák-Nyman-opera*. V případě opery Jana Klusáka³¹ *Zpráva pro akademii*, uváděné v první polovině večera, se jednalo o světovou premiéru, Nymanův *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*³² měl v Kolowratu svou českou premiéru. Dirigent inscenace a překladatel libreta Nymanovy opery Přemysl Charvát označil obě díla za „psychiatrické studie“. Obě opery podle něj také spojuje absence děje v klasickém slova smyslu a absence dramatického vývoje postav.³³ Zaměření dramaturgie na psychicky narušené nebo labilní jedince lze vysvětlit dvěma hlavními argumenty. Do komorního divadelního prostoru takovýto typ hrdiny

³⁰ Jako problematické se ukázalo obsazení role Janíčka v *Zápiskníku zmizelého*. Tenorový part je velmi exponovaný, vysoko položený a náročný i na výrazové ztvárnění, protože se v průběhu dvaceti písňových útvarů střídají nejrůznější emoce a nálady. Navíc v kombinaci s choreografií Pavla Šmoka byl celkový výkon ještě znesnadněn poměrně náročnou pohybovou složkou. Původně obsazený Jan Markvart (jeho jméno figuruje v návrhu z 25. 9. 1996, podepsaném šéfem souboru Josefem Průdkem) byl posléze z obsazení vyškrtnut a ještě v době zadávání programu inscenace ke korektuře nefiguroval u postavy Janíčka žádný interpret. 16. 1. 1997 je v zápisu z inscenační porady uvedeno jméno Vladimíra Doležala, hostujícího Zbyňka Brabce z Divadla Josefa Kajetána Tyla z Plzně a Jaroslava Březiny, který se měl role ujmout pouze studijně. Brabec nakonec v inscenaci nikdy nevystoupil, naopak Březina odzpíval přibližně třetinu z celkových 24 představení. Materiály uloženy v archivu ND, složka *Šílenství a vášně*.

³¹ Jan Klusák, pův. jm. Jan Filip Porges (18. 4. 1934, Praha). Hudební skladatel, herec, autor scénické hudby. Zpočátku ovlivněn neoklasicismem, později se přiklonil ke kompozičním metodám Druhé vídeňské školy, dodekafonii, seriální hudbě.

³² V orig. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, světová premiéra 27. 10. 1986.

³³ Klusák-Nyman-opera, program k inscenaci, Praha : ND, 1997, str. 38.

zapadá mnohem lépe než například hrdina romantického typu, který v sobě nese rysy patetické heroičnosti, hodící se spíše na klasické velké jeviště. Zároveň je třeba si uvědomit, že právě tematika dotýkající se psychických nemocí, osamělosti, vyčlenění ze společnosti nebo jakékoli abnormality je velmi častá pro operní díla druhé poloviny 20. století, ze kterých se repertoár Kolowratu zejména skládal.³⁴

Klusák zkomponoval svou operu podle námětu povídky Franze Kafky³⁵ *Zpráva pro jistou akademii*³⁶ s použitím motivu z Kafkovy povídky *Sen*³⁷. Zajatý opičák se stává cirkusovým a varietním umělcem, postupně se polidšťuje a učí se žít ve světě lidí, kterými ale pohrdá. Jedná se v podstatě o jakousi Anti-Proměnu, kdy se zvíře mění v člověka. Důsledkem je ale odmítání Opičáka jak ze strany zvířat, tak ze strany lidí, a jeho výsledná osamělost. Libretisté *Zprávy pro akademii* Jaroslav Gillar a Alex Koenigsmark zhmotnili i některé postavy, které Opičáka doprovázejí na jeho cestě ke slávě a polidštění (Krotitelka, Zřízenec, Hagenbeck, Ošetřovatelka, Námořník, Učitel, Impresáριο, Šimpanzice) a o kterých Kafkův Opičák Rotpetr pouze vypráví.

Uvedení opery na scéně Kolowratu bylo podmíněno několika úpravami partitury. Libreto opery bylo původně německé, vycházející z originálu Kafkovy povídky, a bylo nutno jej přeložit do češtiny. Jako závažnější problém se jevil obsazení hlavní role, kterou Klusák zkomponoval pro kontratenorový hlas, jenž se zdál být svou nepřirozeností a asexualitou (mužský falzetový hlas pohybující se v rozsahu typickém pro ženský hlas) příznačný pro vyjádření Opičákovy vykořeněnosti. Nakonec ale došlo po dohodě s autorem k transpozici partu a provedení role klasickým tenorem. V dramaturgické zprávě z 24. 6. 1996³⁸ zmiňuje Jan Dehner základní charakteristiky a možná úskalí provedení opery: velké množství textu, soustředění na vokální party s deklamační melodikou a nepřetržité expo-

³⁴ Když v další inscenaci sáhla dramaturgie opery po autorech starších (D. Milhaud, B. Martinů), objevil se v jejich dílech poněkud odlišný typ hrdiny, který tragicky a zbytečně, ale svou vlastní vinou přichází o životní štěstí.

³⁵ Pro Jana Klusáka to nebylo první setkání s Kafkou, už v roce 1960 zkomponoval melodram *Čtyři malá hlasová cvičení* na texty F. Kafky.

³⁶ V orig. *Ein Bericht für eine Akademie*.

³⁷ V orig. *Ein Traum*.

³⁸ Uložena v archivu ND, složka Klusák-Nyman-opera.

nování postavy Opičáka (jedná se vlastně o jeho monolog). Tato role byla nakonec svěřena Jaroslavu Březinovi, vedlejší postavy byly rozděleny mezi Jaroslavu Maxovou a Aleše Hendrycha.

Klusák svou operu komponoval pro malý, devítičlenný orchestr v neoklasicistním duchu Stravinského *Příběhu vojáka* a s ním si také původně představoval svou operu uvést.³⁹ Pro druhou část večera byl ale nakonec vybrán současný anglický komponista Michael Nyman⁴⁰ a jeho opera *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*.⁴¹ Jako námět je zde použit skutečný příběh Doktora P. (hlavní postavy opery se téměř kafkovsky nazývají Doktor S. a Doktor P.), který zaznamenal v 80. letech americký neurolog Oliver Sacks.⁴² Doktor P., významný zpěvák, trpí psychickou poruchou, kvůli níž zaměňuje osoby s předměty a není schopen dát abstraktní tvary a detaily do souvislostí s reálným světem. Choroba se postupně zhoršuje a doktor S. radí pacientovi soustředit se na hudbu, která mu může nahradit ztrátu vizuálních představ. Hudba je zde tedy přímo tématem opery. Do titulní role byl, poprvé na jevišti Kolowratu, obsazen Roman Janál.

Oba příběhy tedy tematicky spojuje vykořeněnost hlavních postav, u kterých je jejich genialita (schopnost dokonale napodobit lidi a výjimečná hudební paměť) vykoupena nepochopením a osamoceností. Z toho vycházely také původní návrhy názvu večera: Samoty, Samoty duše, Na hranicích duše, Extrémní samoty.⁴³ Žádný z těchto poetických, romantizujících názvů, vzbuzujících emoce nakonec nebyl použit, snad proto, že ne zcela korespondují s oběma díly. Expresivní *Zprávě pro akademii* i stroze civilistnímu *Muži, který si spletl svou ženu*

³⁹ Klusák byl Stravinským a jeho tvorbou z neoklasicistického období ovlivněn a sám se k němu jako jednomu ze svých hudebních vzorů hlásí. V baletu *Příběh vojáka* použil Stravinskij prvky taneční hudby a amerického jazzu, výraznější roli než ve své dosavadní tvorbě přisoudil dechovým nástrojům. Právě sekce dechových nástrojů je bohatě využita i v Klusákově *Zprávě pro akademii*.

⁴⁰ Michael Nyman (23. 3. 1944, Londýn, Velká Británie) je anglický hudební skladatel, muzikolog a hudební kritik, autor hudebního pojmu *minimalismus*, který označuje styl, jenž je pro Nymana typický (využití, opakování a variování omezeného počtu kompozičních postupů). Autor filmové hudby (např. Piano). Z jeho děl uvedlo ND ještě operu *Man and Boy: Dada* na scéně Stavovského divadla v sezóně 2004/2005 v koprodukcii s Badisches Staatstheater Karlsruhe.

⁴¹ Jedním z důvodů mohla být finanční podpora projektu ze strany Britské rady, která spolufinancovala i uvedení Daviesových aktovek.

⁴² Sbírka Olivera Sackse, nazvaná podle jedné z povídek, které obsahuje, zaznamenala celosvětový úspěch. V českém překladu vyšla pod názvem *Muž, který si spletl manželku s kloboukem a jiné klinické povídky* poprvé v roce 1993, druhé vydání je z roku 2008.

⁴³ Záznam z jednání u šéfa opery p. Josefa Průdka k premiéře v divadle Kolowrat v prosinci 1997 dne 27. 5. 1997. Uloženo v archivu ND, složka Klusák-Nyman-opera.

s *kloboukem*, stejně jako inscenační podobě obou stylově protikladných děl, odpovídal lépe faktografický a prozaičtější název.

Klusák-Nyman-opera byla první společnou prací tvůrčího tandemu Jiří Nekvasil (režie) – Daniel Dvořák (scéna a kostýmy) na jevišti Divadla Kolowrat. Inscenace měla jako celek 16 repríz, přičemž derniéra Nymanovy opery proběhla na zájezdu souboru opery ND ve Výmaru. *Zpráva pro akademii* se pak hrála ještě třikrát v jednom večeru se *Zápisníkem zmizelého*, původní součástí inscenace *Šílenství a vášeň*, a o několik let později se dočkala obnovené premiéry. Uvedení se *Zápisníkem* si nepochybně vynutily provozní důvody⁴⁴, při kterých bývají dramaturgické záměry odsunuty poněkud do pozadí. Přesto ale skutečnost, že bylo možné měnit skladbu komponovaných večerů, nasvědčuje tomu, že propojení jejich jednotlivých částí nebylo natolik silné a organické, aby se tomu výrazně vzpíraly a aby jedna část byla bez kontextu celku nepochopitelná.

4.3 Hledání formy (i obsahu)

Strohé a stručné pojmenování poslední kolowratské operní premiéry jako by uspokojilo dramaturgii opery ND, která napříště už pro své komponované večery nehledala (nebo nenalezla?) příznačný jednotící název. Další inscenace, která měla v Kolowratu premiéru 18. 12. 1999, tak nesla prostý název *Milhaud – Martinů*, přestože samozřejmě nešlo jen o náhodně spojené aktovky těchto autorů a společné téma se zde přímo nabízelo. Opera Daria Milhauda⁴⁵ na libreto Jeana Cocteaua *Chudák námořník*⁴⁶ je baladou o námořníkovi, po patnácti letech se vracejícím ke své milující ženě. Chce však vyzkoušet její věrnost, a tak se v převlečení za svého přítele nechá ubytovat ve svém vlastním domě. Svě ženě oznámí, že její manžel se brzy vrátí domů, je ale chudý. On naopak v cizině zbo-

⁴⁴ Nebylo možné hrát pouze jednu část komponovaného večera, která má délku trvání okolo 30 minut, a proto bylo zapotřebí spojit ji s jinou kratší inscenací, která byla na repertoáru aktuálně nebo v nedávné době.

⁴⁵ Darius Milhaud (4. 9. 1892 Aix-en-Provence – 22. 6. 1974 Ženeva) byl francouzský hudební skladatel a pedagog židovského původu, absolvent pařížské konzervatoře, člen Pařížské šestky. Ve své tvorbě byl ovlivněn americkým jazzem, od emigrace do Spojených států v roce 1939 žil poté střídavě v USA a Francii. Autor mnoha scénických, symfonických i komorních děl, mimo jiné vůbec nejkratší opery *Vysvobozený Theseus*, trvající sedm minut.

⁴⁶ V orig. *Le pauvre matelot*, premiéra v Paříži r. 1927.

hatl. Žena, která svého muže nepozná, ho pro peníze ubije kladivem, protože doufá, že jí peníze umožní šťastný život s manželem. V operní hříčce B. Martinů⁴⁷ *Dvakrát Alexandr*⁴⁸ na libreto André Wurmsera je podobná zápleтка nahlížena z humorného úhlu. Alexandr si oholí plnovous a zpočátku nepoznán svádí svou vlastní ženu. Ta, nejprve zdrženlivá, se nakonec nechá přesvědčit k milostnému dobrodružství. Posléze dojde k závěru, že jí nic nebrání mít mladého milence, a skončí v náručí svého ctitele Oskara. Oba hlavní hrdinové tedy doplatí na svou nedůvěru či rozmar v lepším případě ztrátou manželky, v horším případě vlastním životem.

„Francouzský večer“ se hrál v českých překladech dramaturga Jana Panenky (*Chudák námořník*) a Evy Bezděkové (*Dvakrát Alexandr*). V případě opery českého autora se jednalo o druhé uvedení souborem ND v poměrně krátké době. První a do té doby poslední inscenace opery z r. 1937 v ND byla uvedena v sezóně 1988/89 spolu s Purcellovou *Didonou a Aeneem* na Nové scéně. Naopak u Milhauda šlo o českou premiéru a uvedení teprve druhého jeho díla v historii ND (prvním byl zpívaný balet *Zmatek* v sezóně 1925/26). K nastudování byl pozván polský inscenační tým. Režisérka Jitka Stokalská měla zúročit své zkušenosti z Komorní opery ve Varšavě, ale společně se scénografkou Lucjou Kossakowskou a choreografkou Ewou Wycichowskou se nedokázala upůsobit velmi specifickému prostoru divadla⁴⁹ a podle většiny kritik ani nejlépe nevystihla lehkého francouzského ducha obou děl. Inscenátorky se nesnažily opery režijně či scénograficky sjednotit. Naopak scénickým pojetím zdůraznily rozdílnost obou děl. U Milhaudovy opery si „vystačily se sugestivním příšeřím a jen s nejnutnějším scénickým vykrytím a rekvizitami“ a sólisty nechaly „v sošných postojích a velkých gestech jako na velké scéně“⁵⁰, takže inscenace působila těžkopádně. Naproti tomu pikantní francouzskou konverzačku B. Martinů pojaly až příliš frivolně a

⁴⁷ Bohuslav Martinů (8. 12. 1890 Polička – 28. 8. 1959 Liestal, Švýcarsko) byl český představitel hudební moderny 20. století. Od r. 1923 žil trvale mimo vlast, převážně ve Francii. Do jeho francouzského období Spadá i operní aktovka *Alexandre bis*, psaná ve stejné době jako jeho velká stěžejní díla *Hry o Marii* a *Julietta*.

⁴⁸ V orig. *Alexandre bis*, premiéra v Mannheimu r. 1964 (původně se premiéra měla konat na Světové výstavě v Paříži r. 1937).

⁴⁹ Sál, ve kterém hraje Komorní opera ve Varšavě je malé, ale klasické kukátkové divadlo se zapuštěným orchestřištěm. Prostor se tedy od Kolowratu značně liší.

⁵⁰ HERMAN, Josef. Milhaud s Martinů se do Kolowratu skoro nevešli. *Divadelní noviny* 2/2000

v operetním duchu. V *Chudákovi námořníkovi* se na prakticky prázdné scéně hrálo psychologizující a toporně realistické divadlo (např. při znázornění vraždy), naprosto odporující požadavkům komorního divadla, v *Alexandrovi* byl naopak dekoracemi a vlastně i postavami a hereckou akcí malý prostor Kolowratu téměř přeplněn. Lépe nakonec dopadla druhá část večera, a to zejména díky sólistům, z nichž někteří už s tímto prostorem měli předchozí zkušenost (Roman Janál, Jaroslava Maxová, v první části Dalibor Jedlička, kromě nich ještě Martina Baue-rová). Jiní byli naopak kritizováni za nepřizpůsobení hlasového i hereckého pro-jevu komornímu prostředí (Vladimír Doležal, Dana Burešová, Vratislav Kříž). Inscenace se udržela na repertoáru rok a dosáhla počtu 10 představení. Po něko-liku kritikou ceněných inscenacích se tak *Milhaud – Martinů* dočkal reakcí méně nadšených, přestože i nadále byl obecně pozitivně přijímán fakt, že se opera v Kolowratu inscenuje.



3. D. Milhaud: *Chudák námořník* (ND, 1999). Zleva Dana Burešová, Dalibor Jedlička, Vladimír Doležal. Foto: Hana Smejkalová, archiv ND.



4. B. Martinů: *Dvakrát Alexandr* (ND, 1999). Zleva Roman Janál, Martina Bauerová, Zdeněk Harvánek. Foto: Hana Smejkalová, archiv ND.

Milhaud – Martinů byl poslední kolowratskou premiérou operního souboru za vedení Josefa Průdka. Až do jeho odchodu z funkce v r. 2002 k další operní produkci na této scéně nedošlo, zřejmě i po dohodě s vedením činohry, která prostor využívala primárně. Nový ředitel ND Daniel Dvořák jmenoval od sezóny 2002/2003 šéfem opery ND režiséra a svého stálého spolupracovníka Jiřího Nekvasila, který hned v první sezóně ve funkci obnovil svou inscenaci *Zprávy pro akademii* v původním obsazení a doplnil ji „novou“ operou Jana Klusáka *Bertram a Mescalinda aneb Potrestaná věrnost, též Očarované housle Einsteinovy čili Krakonošův dar* (premiéra 28. 11. 2002). Tímto klusákovským večerem se rozhodl uctít nadcházející Klusákovu jubileum a zřejmě i jejich osobní dlouholeté přátelství. Klusák, bývalý spolupracovník Divadla Jára Cimrmana, rozpracoval svou hudbu k *Úspěchu českého inženýra v Indii* (součást inscenace *Cimrman v říši hudby* z roku 1973) a Svěrákův a Smoljakův text nahradil vlastním librettem. Vzniklo hudební pasticcio, tvořené hudebními i textovými recesistickými narážkami na nejznámější díla Smetany, Dvořáka, Janáčka, Wagnera, Bizeta, Verdiho nebo Mozarta. Rytíř Bertram je v něm při svém putování za dobrodružstvími doprovázen svou ženou převlečenou za poustevníka. Ta ho zachrání před smrtícím

inkoustem záškodníků Smolíčka a Pacholíčka (Klusákova narážka na Smoljaka a Svěráka), vyslaných Bertramovou milenkou Laškundou. Krakonoš věnuje Bertramovi housle, na které má hrát, aby neměl chuť na zálety. A Mescalinda váhá, zda pro ni Bertramova falešná houslová hra nebude větším utrpením nežli jeho nevěra.

Znovuvedení *Zprávy* bylo přijato pozitivně s konstatováním, že všichni interpreti své role ještě detailněji propracovali a vystavěli a vzájemná interakce mezi nimi i s publikem se prohloubila. Více se pochopitelně kritika věnovala nové inscenaci *Bertrama a Mescalindy*, která byla považována za trochu „malichernou operní mstu“⁵¹ nehodnou autora a navíc ještě poněkud prvoplánově zdůrazněnou Dvořákem a Nekvasilem v postavách Smolíčka a Pacholíčka nasazenými maskami s obličejí obou cimrmanologů. Prázdné scéně dominovala uprostřed umístěná zmenšenina svobodovského schodiště jako charakteristického prvku operní scénografie 70. let, po kterém účinkující neustále vystupovali a sestupovali a posedávali na něm. Sólisté, pravidelně v Kolowratu účinkující (Roman Janál, Jaroslava Maxová, Aleš Hendrych, Jiří Hruška), prokázali v recesistické hříčce, utahující si mimo jiné i z žánru opery jako takového, notnou dávku smyslu pro humor i sebeironii, parodující sladkobolné operní nápěvy, jednoduché rýmy naivních libret a velká operní gesta. Přesto se druhá polovina večera jevila spíše jako humorné odreagování po existenciální první části než jako výraznější dramaturgický či inscenační přínos. Inscenace dosáhla během roku a půl uvádění 17 repríz.

Bohužel ani druhá premiéra sezóny 2002/2003, umístěná do Divadla Kolowrat, neznamenal výraznější inscenační úspěch, ale naopak pokles úrovně, kterou ve druhé polovině devadesátých let nastavily inscenace *Šílenství a vášně* a *Klusák-Nyman-opera*. V symbolické datum 1. 5. 2003 byla uvedena světová premiéra opery Emila Viklického⁵² *Máchův deník aneb Hynku, jak si to představuješ?* Viklický byl vyzván Dvořákem a Nekvasilem ještě v době jejich působení ve Státní opeře Praha (1998-2002), kde uvedli jeho operu *Faidra* (2000), aby zkomponoval komorní operu na námět Máchových deníků. Viklický dlouho nemohl na-

⁵¹ HAVLÍKOVÁ, Helena. Poněkud malicherná operní msta. *Lidové noviny* 11. 12. 2002, s. 24.

⁵² Emil Viklický (23. 11. 1948, Olomouc) je český jazzový klavírista a hudební skladatel.

jít libretistu, nakonec ale objevil izraelského autora Yohanana Kaldiho, kterého námět zaujal. Anglické části libreta do češtiny přeložil Pavel Dominik, německé zůstaly v originále. Libreto si vybírá některé události z Máchova života (odmítnutí *Máje* současníky, přátelství se Sabinou, vztah s Lóri, žárlivost, narození syna, smrt v Litoměřicích) a snaží se je tlumočit jazykem Máchových zašifrovaných deníků, nevyhýbajícím se ani vulgarismům. Ten je poněkud neorganicky kombinován s úryvky z Máchových veršů. Cílem opery i její inscenace mělo být znázornění postavy K. H. Máchy jako dobového rebela, demytizace jeho samotného i dalších významných postav české literatury (v opeře vystupují i Sabina, Kollár, Palacký, Šafařík, Tyl, Tomíček, Chmelenský) a vůbec státních symbolů, znaků a ikon (například Mácha omotaný prapory v barvách trikolóry, kterými se také mávalo). Vzniklo ale dílo zjednodušující a plné klišé, které kritikou určitých stereotypů podpořilo stereotypy jiné (např. Mácha jako národní básník versus Mácha jako snílek a buřič, ovládaný sexem a žárlivostí).

Režisérka Nina Vangeli s šéfem souboru Jiřím Nekvasilem a ředitelem Danielem Dvořákem spolupracovala už na začátku 90. let v rámci Opery Furore a Opery Mozart⁵³, a měla tedy zkušenosti s prací v komorním prostoru. S autorem výpravy Jiřím Davidem dala inscenaci skandalizující podobu: ženské postavy byly obdařeny jedním obřím nadrem na přední části těla, postavy literátů měly nasazený prasečí hlavy s rypáky ve tvaru mužských pohlavních orgánů, na zadní stěně svítilo neonové srdce/vulva, které tvořilo prakticky jediný scénografický prvek.⁵⁴ Bohužel erotičnost se nepodařilo vyjádřit hlavním představitelům Robertu Šichovi a Gabriele Kopperové, kteří se více než na herecký výkon soustředili na pěvecký part a navíc neodhadli velikost prostoru a zbytečně přepínali hlas. V případě Šicha vadila i špatná srozumitelnost slova. Inscenátoři nepochopili potřeby a zároveň možnosti prostoru Divadla Kolowrat a velkým množstvím postav

⁵³ Jako režisérka se podílela na klipových pořadech *The Best of Mozart I.* a *The Best of Mozart II.* z r. 1990, jako choreografka na televizní inscenaci opery Josefa Berga *Odysseův návrat* z r. 1995.

⁵⁴ Inscenace měla premiéru pouze tři měsíce poté, co zhaslo Davidovo neonové srdce na Pražském hradě, kam bylo jako symbol jedné éry umístěno na konci funkčního období prezidenta Václava Havla. Po celou dobu svého umístění na sídle českých panovníků a prezidentů (od 17. 11. 2002 do 31. 1. 2003) vyvolávalo spory a kontraverze. Použití stejného motivu v inscenaci tedy šlo velmi dobře chápat jako provokaci či jednoduše obchodní značku výtvarníka, zároveň šlo ovšem vzhledem k asociaci s Pražským hradem o další příklad zesměšnění jednoho ze symbolů české státnosti.

(19 rolí rozdělených mezi 9 interpretů) a až příliš výraznými výtvarnými prvky jej zahltily a zneřehlednily.



5. E. Viklický: *Máchův deník* (ND, 2003). Gabriela Kopperová v roli Lóri. Foto: Archiv ND.

Máchův deník byl vůbec první operní inscenací na půdě Kolowratu, na které se nepodílel dirigent Přemysl Charvát. Autorem hudebního nastudování byl mladý hostující dirigent Tomáš Hála. Viklický zkombinoval umělé hudbu s jazzovými a gospelovými prvky, místy hudba připomíná muzikálové melodie. Inscenace, která měla značnou mediální propagaci, se dočkala poměrně přísných kritik. Polemicky s kritikou se do diskuse zapojil i Jiří David, který své dílo hájil proti „konzervativcům“. Během jednoho roku byla opera uvedena v 15 představeních.

Snad ve snaze navázat na úspěchy Daviesových psychologických studií z 90. let zvolila dramaturgie opery ND pro příští kolowratskou produkci další dílo tohoto autora, monodrama *Médium*⁵⁵. Příběh věštkyně-média, která (bez hudebního doprovodu) popisuje své psychické stavy, je velkou příležitostí pro interpretku jediné postavy díla. Ženě se zjevuje její ochránce (mileneček, kterého se současně

⁵⁵ V orig. *The Medium*, premiéra r. 1981 ve Stromness, Skotsko.

bojí i štítí) a její mrtvé nemanželské dítě, které snad sama zabila - pokud ovšem kdy existovalo. Oddává se svým sexuálním fantasiím a nakonec odchází za svým pokušitelem. Do role Média byla obsazena zkušená Jaroslava Maxová v alternaci se začínající Stanislavou Jirků.

Médium bylo uvedeno v jednom večeru s *Čtyřnotovou operou*⁵⁶ Američana Toma Johnsona⁵⁷, která tvořila první část anglo-amerického minimalistického večera (premiéra *Čtyřnotové opery* a *Média* byla 2. 2. 2005). I zde dalo vedení opery ND šanci kromě svých kmenových sólistů i nejmladší generaci. Role Sopránu, Kontraaltu, Tenoru, Barytonu a Basu připadly Věře Novákové, Lence Šmídové, Vladimíru Doležalovi, Aleši Hendrychovi a Luďkovi Velemu. Mladou pěticí alternantů tvořili Livia Vénosová, Tereza Chyňavová, Václav Lemberk, Adam Plachetka a Vojtěch Šafařík, s výjimkou Lemberka všichni studenti konzervatoře. Jedná se o jakousi metahudební operu, v níž hudební skladba, konkrétně opera, je samotným tématem díla. V *Muži, který si spletl svou ženu s kloboukem* je vylíčeno, jak může hudba fungovat jako existenčně důležitá součást lidského života. Ve *Čtyřnotové operě* jsou popisovány samotné zákonitosti fungování hudební skladby. Postavy, charakterizované a pojmenované hlasovými obory, popisují na čtyřech tónech A, B, D a E, v nichž je celá opera zkomponovaná, své party.

Mladý režisér Ondřej David se scénografkou Terezou Durdilovou poměrně jednoduše, ale účinně pojali divácky a hudebně náročnější *Médium*, kdy zpěvačku, oblečenou do bílých splývavých šatů, umístili do uzavřeného bílého látkového tubusu jen s minimem dalších rekvizit. V této minimalistické scéně, korespondující s hudbou, měly možnost lépe vyniknout nejrůznější projevy psychických stavů hrdinky. Naopak komická *Čtyřnotová opera*, utahující si z provozní operní praxe, charakterových škatulek jednotlivých hlasů i jejich nositelů a dalších operních stereotypů, by nejspíš lépe vyzněla v pojetí režiséra s většími zkušenostmi s operní režii a znalostmi operního zákulisí. David, místo aby využil parodického potenciálu díla, nechal čtyři hlavní postavy, oblečené do kancelářských sak a kostýmů, pouze posedávat u stolu a popíjet kávu či vodu. Kleветění, hašteření a

⁵⁶ V orig. *L'opéra de quatre notes (The Four Note Opera)*, premiéra v New Yorku v r. 1972.

⁵⁷ Tom Johnson (18. 11. 1939, Greely, USA) je americký hudební skladatel a kritik, představitel hudebního minimalismu. Od roku 1983 žije ve Francii.

stěžování si postav tak mohlo připomínat přestávku na kávu ve velké firmě nebo televizní politickou debatu.

Inscenace se hrála pouhé čtyři měsíce, během nichž se dočkala celkem 12 představení. Byla poslední prací Přemysla Charváta na scéně Kolowratu a v ND vůbec.⁵⁸ Podílel se na ní jako autor hudebního nastudování, klavírista (v inscenaci nevystupoval orchestr) a překladatel libreta k *Čtyřnotové operě* (libreto k *Médiu* přeložil Jan Dehner). Poprvé v sérii komponovaných operních večerů v Divadle Kolowrat jeho části nebyly propojeny společným či alespoň podobným tématem. Svorníkem však tentokrát byl hudební styl – minimalismus.

Čtyřnotová opera/Médium byla třetí a poslední operní inscenací v Kolowratu za vedení Daniela Dvořáka a Jiřího Nekvasila. Nutno na tomto místě ovšem poznamenat, že na rozdíl od předchozího Průdkova vedení, které dramaturgické novinky a zajímavosti směřovalo téměř výhradně do Kolowratu, Dvořák s Nekvasilem pro ně hledali i jiné prostory. Za čtyři roky jejich působení se realizovalo celkem patnáct premiér českých oper v rámci projektu *Bušení do železné opony I. – XII.* ve Stavovském divadle. Tento provokativně nazvaný projekt, který přenesli do ND ze svého předchozího působiště, Státní opery Praha, umožňoval českým skladatelům jevištně realizovat svá díla na velkém divadelním jevišti. Ve Stavovském divadle mimo tento cyklus dále uvedli světové premiéry Smolkova a Duškova *Nagana*, jehož námětem bylo vítězství českého hokejového týmu na zimní olympiádě, a Hanzlíkových *Lacrimae Alexandri Magni* na latinský text školské hry, zhudebněné v duchu tzv. barokního minimalismu. Dalšími premiérami ve Stavovském divadle v tomto období byly Nymanovo *Man and Boy: Dada*, Karlovo *Ilseino srdce*, Veidlovi *Maloměšťáci* a v koncertním provedení tři předsmetanovské opery autorů Jana Bedřicha Kittla, Františka Škroupa a Leopolda Eugena Měchury v rámci tzv. *Českého triptychu I.* Na scénu Národního divadla se v této době dostal John Adams a jeho opera *Smrt Klinghofera*, dále *Kráska a zvíře* Philipa Glasse, *Poslední pokušení* Joonase Kokkonena nebo *Montezuma* Lorenza Ferrera. Došlo ale i na netradiční prostory. Brittenovu *Řeku*

⁵⁸ Přemysl Charvát zemřel 20. 11. 2005 ve věku 75 let.

Sumidu uvedli v Českém muzeu hudby ve vysoce ceněné inscenaci Jiřího Heřmana, Hurníkovy *The Angels* v rámci projektu Bouda a Šimáčkovu, Kofroňovu a Plachého operu *Fantom, čili Krvavá opera* ve foyerech historické budovy ND a v prostoru u základních kamenů. Těžko mezi těmito díly vysledovat jednotnou dramaturgickou linii, lze zde ale hovořit o dvou hlavních skupinách uváděných oper: 1. díla významných, převážně současných autorů (Nyman, Adams, Glass, Kokkonen, Britten), 2. díla česká, zejména nově zkomponovaná (Smolka, Hanzlík, Hurník, Kofroň). Jejich životnost na jevišti byla různá, některá byla uvedena pouze v jednom či dvou představeních. Přesto je třeba ocenit snahu tehdejšího vedení seznámit české publikum se současnou operou a umožnit českým soudobým autorům svá díla jevištně realizovat, ačkoli v některých sezónách se to dělo téměř na úkor kmenového repertoáru, za což byli Dvořák s Nekvasilem často kritizováni.⁵⁹

4. 4 Operní událost v „činoherním“ divadle

Zatím poslední a jednoznačně nejúspěšnější operní inscenací na půdě Kolowratu, realizovanou po tříleté přestávce, během níž kolowratskou scénu opanovala činoherní produkce, je opera-proces hudebního skladatele a spoluautora libreta Aleše Březiny⁶⁰ a libretisty Jiřího Nekvasila *Zítř se bude...* Její uvedení bylo zpočátku ohroženo vzhledem k faktu, že inscenátoři Jiří Nekvasil a Daniel Dvořák byli v průběhu sezóny 2006/2007 před vypršením svých funkčních období odvoláni z vedení divadla, resp. operního souboru. Nově jmenovaný šéf Jiří Heřman operu nasadil do dramaturgického plánu na sezónu 2007/2008, ale původně se počítalo pouze s reprízami od dubna 2008 do konce sezóny s možným nasaze-

⁵⁹ Například v sezóně 2002/2003 opera připravila premiéry Mozartova *Dona Giovanniho* (na základě konceptu Kašlíkovy a Svobodovy inscenace z roku 1969), Janáčkových *Příhod lišky Bystroušky*, dvě inscenace v Kolowratu (*Zpráva pro akademii/Bertram a Mescalinda* a *Máchův deník*), koncertní uvedení tří předsmetanovských oper (každá z nich se hrála dvakrát), Adamsovu *Smrt Klinghoffera* a čtyři produkce v rámci Bušení do železné opony.

⁶⁰ Aleš Březina (17. 9. 1965, Teplice) je český hudební skladatel a teoretik, od 1994 ředitel Institutu Bohuslava Martinů v Praze. Je autorem hudby k řadě divadelních a televizních inscenací a filmů (častý spolupracovník režiséra Jana Hřebejka).

ním na několik repríz v sezóně příští. Obrovský divácký úspěch a velmi příznivé kritické přijetí způsobily, že inscenace je v současné době stále na repertoáru a má za sebou od své premiéry 9. 4. 2008 již téměř 60 repríz.

Opera, reflektující politický proces s Miladou Horákovou a jejími spoluobviněnými, byla napsána pro českou operní zpěvačku a herečku Soňu Červenou. Libreto je sestaveno z autentických záznamů spojených s procesem – hlášení Státní bezpečnosti, protokolů z výslechů, záznamů samotného soudního přelíčení, novinových článků, žádosti o milost – a z úryvků veršů Jana Vodňanského, Jana Zábrany a Pavla Kohouta. Jeho text k budovatelské písni „Zítřej se bude tančit všude“, který se v libretu v pozměněné podobě objevuje, dal celému dílu název. Libreto postihuje období od příprav k zatčení Horákové až k její popravě. Jednotliví interpreti nemají přiděleny konkrétní role. Party jsou označeny jako Soňa, Jan (podle druhého sólisty, kontratenoristy Jana Mikuška), Sbor a Dítě 1 – 5. Kromě obou vynikajících sólistů mají na úspěchu inscenace výrazný podíl i členky Kühnova dětského sboru⁶¹ v rolích Děti (prokurátorů) a jeho členky bývalé, sdružené ve sboru Canti di Praga, které z různých pozic komentují děj. Autorem hudebního nastudování a dirigentem inscenace je Marko Ivanović, orchestr Národního divadla byl v tomto případě nahrazen instrumentálním souborem PurPur.

Inscenace se dočkala uvedení na domácích i zahraničních festivalech a získala mnohá domácí divadelní ocenění, např. Cenu Alfréda Radoka 2008 v kategorii Ženský herecký výkon pro Soňu Červenou (Jan Mikušek byl nominován v mužské kategorii) a v kategorii Hudba pro Aleše Březinu nebo Cenu Sazky a Divadelních novin 2008 pro Aleše Březinu a Jiřího Nekvasila v kategorii Hudební divadlo. Režisér Jan Hřebejk natočil záznam představení (původně pro svůj film Kawasakiho růže, kde ho ovšem nakonec nepoužil), který byl v roce 2010 uveden do filmové distribuce v kinech.

⁶¹ Původně byla pro ztvárnění dětských rolí vybrána Dětská opera Praha a pro druhou sólovou roli její vedoucí, sopranistka Jiřina Marková. (Zdroj: Zápis z inscenační porady k připravované premiéře [...] Zítřej se bude..., konané dne 22. 11. 2007. Uloženo v archivu ND, složka Zítřej se bude...) Dětská opera i Jiřina Marková ale z projektu krátce před zahájením zkoušek odstoupily.

4. 5. Kritická reflexe

Od počátku byla operní tvorba v Divadle Kolowrat sledována operní kritikou. Jedním z hlavních faktorů byla samozřejmě skutečnost, že se jednalo o produkce operního souboru Národního divadla, tedy předního souboru v zemi, jehož inscenace jsou pravidelně kriticky reflektovány. Zároveň po včlenění Opery Furore do Komorní opery Praha a její přeměnu v Operu Mozart, která uváděla svá představení na jevišti Stavovského divadla v rámci letní stagiony, neexistoval v polovině 90. let profesionální soubor, který by se věnoval opernímu experimentu co se prostoru i dramaturgie týče. Soubor ND a jeho kolowratské inscenace tak slibovaly zaplnit mezeru, která tu po Opeře Furore vznikla.

Recenze a kritiky na operní inscenace v Kolowratu vycházely pravidelně ve všech denících a opakovaně i v odborných muzikologických (Hudební rozhledy) a divadelních periodikách (Divadelní noviny, rozsáhlé kritiky na *Šílenství a vášeň*, *Klusák-Nyman-opera* a *Zítřka se bude...* v SADu). Kontinuálně tak operu v Kolowratu reflektovali pražští operní kritici, napojení na tato periodika (Drápelová, Havlíková, Herman, Hrdinová, Veber), spousta dalších příležitostně (Slavíková, Hejzlar, Jiří Černý ad.). Inscenace *Zítřka se bude...* vzbudila velký ohlas i mezi kritiky neoperními, což vedlo mimo jiné ke dvěma Cenám Alfréda Radoka pro Soňu Červenou a Aleše Březinu.

Hodnocení zdejších operních inscenací vyznívalo ve srovnání s velkými inscenacemi souboru ND vždy nadprůměrně. Výrazně pozitivně byly přijaty zejména inscenace *Šílenství a vášeň*, *Klusák-Nyman-opera* a *Zítřka se bude...*, ale i v inscenacích nehodnocených jednoznačně kladně (*Máchův deník*, *Milhaud-Martinů*, *Čtyřnotová opera/Médium*) byly vyzvedávány výkony konkrétních interpretů či inscenátorů. Kritika obecně vítala provozování komorních operních děl v Divadle Kolowrat i v době, kdy její počáteční nadšení postupně po inscenaci *Klusák-Nyman-opera* opadalo v souvislosti s dočasným poklesem inscenační a interpretační úrovně.

5. ŠÍLENSTVÍ A VÁŠEŇ

V pořadí druhý operní projekt v Divadle Kolowrat po „zkušebním“ *Císaři Atlantidy* z roku 1995, inscenace *Šílenství a vášně*, spojil do jednoho komponovaného večera tři vokálně-instrumentální skladby, z nichž minimálně dvě nelze nazvat přímo operami. Hudební monodrama *Osm písní pro šíleného krále* významného britského skladatele *Petera Maxwella Daviese* a libretisty *Roberta Stowa* bylo původně napsáno pro činoherce vybaveného mimořádnými vokálními schopnostmi. Právě pro hlasovou náročnost bývá ale obvykle při provádění interpretován profesionálními zpěváky. Skladba *Vrtoch slečny Donnithornové* stejných autorů, který na předchozí dílo volně navazuje, už se opeře podobá více, zejména ve vokálním partu, kde zpěv hraje výraznější roli na úkor jiných zvuků a deklamace. Poslední, popřestávkovou část večera tvořil písňový cyklus *Leoše Janáčka* na slova básníka *Ozefa Kaldy Zápisník zmizelého*. Třebaže v sobě má scénický potenciál, provádí se většinou koncertně.

Všechny tři skladby spojuje téma šílenství, v prvním případě dané nemocí, v druhém životním zklamáním a nenaplněním, ve třetím vášnivou zakázanou láskou. Hudebně jde ovšem o výrazně odlišné skladby. Davies v obou dílech z let 1969 a 1974 navazuje na tzv. druhou vídeňskou školu a zejména na jejího vůdčího představitele Arnolda Schönberga. Jedná se o hudbu posluchačsky náročnou, disharmonickou, kakofonickou, většinou bez melodické linky. Jednotlivé nástroje (smyčce, flétna, klarinet, bicí nástroje) nehrají ansámblově, každý z nich má vlastní linku, rovnocennou s ostatními i se sólovým vokálem, s kterým se dostávají i do přímého dialogu. Naproti tomu Janáčková hudba k *Zápisníku* (1919/20) je melodická, lyrická a velmi emocionální, přestože se ani zde nejedná o romantické melodie, ale o hudbu po všech stránkách patřící do 20. století. Obě Daviesovy skladby jsou navíc zkomponovány pro malý orchestr (šesti- a sedmičlenný), zatímco *Zápisník* má klavírní doprovod. V případě Daviese se jedná o hudební monodramata, Janáček k hlavní postavě Janíčka přidružil postavu cikánky Zefky a ansámbl tří ženských hlasů, představující hlas lesa nebo přírody.

Odlišnosti, které nacházíme v hudební podobě děl i v jejich námětech, se inscenátoři – režisér a choreograf *Pavel Šmok* a scénografka a výtvarnice *Jana*

Zbořilová – pokusili vyrovnat společnou jevištní podobou. Jde o jedinou operní inscenaci v Kolowratu, kdy všechny části jednoho komponovaného večera spojuje stejná scénografie. Zbořilová vytvořila minimalistickou scénu, která sestává z širokého, úhlopříčně nataženého pásu z bílé hmoty (připomínající linoleum), který se vzadu zdvihá a vytváří tak dojem stěny, v níž je dveřní otvor. Jím přicházejí všechny postavy na jeviště. V každé části je scéna doplněna o základní, charakteristické rekvizity – panovnické křeslo a naddimenzovanou ptačí klec u *Šíleného krále*, velkou postel ve *Vrtochu slečny Donnithornové* a dřevěnou lavičku v *Zápisníku*. Boční strany hrací plochy nejsou vykryté, jeviště je tedy opticky značně široké, ačkoli se celé jeho šířky nevyužívá. V pravém zadním rohu je umístěn orchestr, v *Zápisníku zmizelého* místo něj klavír. Při odkrytých bocích a absenci větších dekorací vyniká více než jindy nízký strop Divadla Kolowrat, který působí zejména v poslední části, založené na pohybovém ztvárnění, omezujícím a poněkud stísňujícím dojmem.



6. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášně* (P. M. Davies: *Vrtoch slečny Donnithornové*), ND 1997. Foto: Oldřich Pernica, archiv ND

Hrdina první skladby, anglický král Jiří III., trpí psychickou chorobou, která ho postupně vyřazuje ze společnosti. Mluví s ptáky, učí je zpívat, povídá si s křeslem, jako by se jednalo o něj samotného, nočník oslovuje jako svou ženu. Hermelínem potažené křeslo je středobodem králova jednání: obrací se k němu, hladí ho, převrací, pádluje na něm jako na loďce po Temži a na konci v něm nachází i smrt, když ho udeří do hlavy paličkou okolo procházející bubeník, personifikovaná smrt. Bicí nástroje, ve většině instrumentací zastávající spíše doprovodný a rytmizační úkol, mají v Daviesově skladbě vůdčí úlohu a v závěru se symbolicky projeví jejich dominance i nad vokálním partem. Bubeník několikrát obejde křeslo s králem důstojným krokem za úderů do bubnu, jako by odpočítával poslední vteřiny králova života, než udělí poslední, smrtící ránu.

Do role krále Jiřího byl obsazen barytonista *Ivan Kusnjer*, výborný interpret především italského a českého lyrického repertoáru. Tento part po interpretovi ale nevyžaduje krásný zpěv, vůbec zpěvu jako takového obsahuje role poměrně málo. Většinu z ní vyplňují různě vysoko položené skřeky, kvílení, vytí, napodobování zvuků ptáků, v závěru dojde i na mluvený text, když král ohlašuje svou smrt. To vše zvládá Kusnjer s obdivuhodnou suverenitou. Nebojí se hlas deformovat, přechází do falzetu a fistule, to vše jakoby samozřejmě a aniž by působil směšně. Navíc přesně dodržuje pohybové aranžmá, dané režisérem: pobíhá, skáče, padá, plazí se po zemi. Vykračuje si důstojnou chůzí, v ruce místo královských insignií hlávku zelí a ředkev, o které se vzápětí podělí s dirigentem. Dostává se do kontaktu i s hráči – kromě bubeníka i s flétnistou a klarinetistou, představujícími ptáky. Jednomu z instrumentalistů vezme z ruky housle a následně je v záchvatu roztríská o zem a rozdupe.

Skutečnost, že skladba byla původně napsána pro činoherce s dobrými vokálními předpoklady, napovídá, v čem leží její hlavní úskalí. Pro školeného zpěvák nepředstavuje problém ani tak nestandardní hlasový projev⁶², ale spíše herecké a výrazové ztvárnění komplikované hlavní postavy. Její expresivita a bláznovská grotesknost vyžaduje k fyzicky náročné pěvecké interpretaci připojit i fyzické herectví, což se Kusnjerovi, dobře vedenému režisérem Šmokem, výborně

⁶² Správná hlasová technika umožňuje zpěvákovi střídát nejrůznější styly a polohy, aniž by hlasu uškodil. Přesto je pravděpodobné, že ne každý pěvec by podobnou úlohu z obav o svůj hlas přijal.

podářilo, přestože paradoxně na velkém jevišti patří spíše mezi statictější operní interprety.



7. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášně* (P. M. Davies: *Osm písní pro šíleného krále*), ND 1997. Foto: Hana Smejkalová, archiv ND

Vrtoch slečny Donnithornové je jakousi ženskou variací na příběh šíleného krále. V tomto případě ale známe příčinu šílenství hlavní hrdinky. V její svatební den ji bez vysvětlení opustil ženich a ona ho už nikdy nespatriila. Slečna Donnithornová se uzavřela v domě, kde ponechala vše ve stejném stavu jako v den svatby, a nevychází ven. I ona je vyčleněna ze společnosti, ovšem na rozdíl od Krále z vlastního rozhodnutí. To, co začalo jako trucovitý vrtoch, se postupně stává její životní tragédií, ze které není cesty zpět. *Jaroslava Maxová* vytvořila skvělou studii citově i sexuálně frustrované ženy, která žije pouze vzpomínkami a představami a cítí se jako žena nenaplněna. Proto plyšovému klokanovi, sedícímu na její posteli, vezme z kapsy mládě a strčí si je za pás, než je následně v zlosti odvrhne. Právě postel jako symbol manželského a mileneckého vztahu, který slečna Donnithornová ve svém životě postrádá, je dominantou scény. Maxová se

na ní svíjí a toužebně se otírá například o čelo postele nebo o svíci. Při vzpomínce na svého snoubence si z omšelých svatebních šatů, které stále nosí, utvoří falický symbol. Její sexuální nenaplněnost a vyprahlost je ústředním charakterovým rysem postavy, ve které se snoubí snaha o zachování středostavovské měšťácké morálky s neskrývanou animálností. V závěru se svému milenci oddává alespoň v představách s plyšovým klokanem v klíně.

Maxová měla svůj úkol oproti Kusnjerovi ztížený zejména skutečností, že ve *Slečně Donnithornové* jde o velmi intimní téma, vyžadující od interpretky jistou dávku odvahy, navíc v natolik malém prostoru, kde divák vidí sebemenší pohyb a gesto herce. Naproti tomu se mohla více než Kusnjer opřít o pěvecký part, který byl v případě *Slečny* přece jen méně výstřední a více založený na klasické pěvecké technice, přestože v hudebním doprovodu jsou si obě díla velmi podobná použitím téměř shodného nástrojového obsazení a stejných kompozičních postupů, které ignorují obvyklá melodická nebo harmonická pravidla. Tím, že byla více než Kusnjer svázána pěveckou linkou, mohl se její výkon zdát uměřenější, a tudíž méně efektní. Její kontakt s publikem, kterému vypráví příběh Slečny, byl intenzivnější než v případě Kusnjera, měla k tomu ale v partu, který obsahuje více lyrických míst a ubíhá ve volnějším tempu, také více příležitostí. K publiku se obrací, komunikuje s ním pohledem, mimikou tváře, zpívá často čelem k němu.

Oba pěvecko-herecké výkony vynikají svou propracovaností a precizností, byť v méně vděčné pozici je Maxová. Kusnjerův král během necelé půlhodiny ve vysoce koncentrované podobě představí šokovanému publiku bohatou škálu výrazů, na Daviesovu hudební řeč si divák po čase zvykne. Maxová pak „jen“ variuje v mírně odlehčeném stylu už dříve použité hudební prostředky.



8. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášně* (P. M. Davies: *Vrtoch slečny Donnithornové*), ND 1997. Foto: Hana Smejkalová, archiv ND

Zcela jiný druh divadla potom následuje po přestávce. Již byla zmíněna odlišnost hudební podoby *Zápisníku zmizelého* od Daviesových postexpresionistických aktovek. Tento rozdíl se ale projevuje i v námětu a následně ve scénickém pojetí. Hlavní hrdina *Janíček* není v pravém slova smyslu šílený. Jeho šílenství je myšleno jako metafora vášnivé lásky. I krok, ke kterému se Janíček rozhodne a který nerespektuje zažitá společenská konvence, lze z pohledu okolí označit za šílený. Nachází se v situaci, kdy se musí rozhodnout mezi dvěma druhy lásky – synovskou a mileneckou – ale zároveň mezi dvěma druhy odpovědnosti. Janíček ví, že by pro okolí byl jeho svazek s cikánkou nepřijatelný. Jeho závěrečná volba odejít z domova je už ale motivována nejen láskou k ženě, ale také odpovědností ke společnému dítěti. I on se rozhoduje dobrovolně opustit společnost lidí, v níž dosud žil, ale jeho rozhodnutí není „vrtochem“ jako u slečny Donnithornové. Je to dobře rozmyšlená, racionální úvaha, která navíc respektuje přirozený řád: mladí lidé opouštějí zázemí rodiny, z níž vzešli, aby založili vlastní domovy. I tento závěr – kromě Janáčkovy hudební lyričnosti – působí jako smírná katarze po dvou předchozích emočně vyčerpávajících studiích.

V prostém vesnickém příběhu, postrádajícím grotesknost a bizarnost námětu Daviesových oper, akcentoval režisér Šmok jeho přirozenou baladičnost a rustikálnost a zvolil jiné inscenační řešení, blízké jeho původní profesi choreografa. K oběma hlavním postavám milenců připojil taneční dvojníky (Ludvík Vidlák a Ivana Benešová), kteří svým tancem většinou ztvárňují emoce, o kterých Janíček se Zefkou zpívají. Do tohoto pohybového divadla ale Šmok zapojuje i pěvecké interprety, často paralelně s tanečníky. Představitel Janíčka *Vladimír Doležal* naplnil choreografické požadavky role stejně jako alternující *Jaroslav Březina* velmi dobře, zejména v kombinaci s obtížným pěveckým partem. Možná ve snaze alespoň trochu vnitřně připodobnit dílo dvěma předchozím skladbám pojal Doležal s klavíristou Jiřím Pokorným part více dramaticky, než bývá obvyklé. Naopak Březina ztvárnil roli poněkud lyričtěji, s důslednějším odlišením dramatických a lyrických momentů. Tato skutečnost mohla být částečně dána odlišnými hlasovými dispozicemi obou zpěváků, zároveň ale také jejich osobním interpretačním vkladem. Březinovo výrazově i dynamicky odstíněnější pojetí však působilo přirozeněji, a stejně tak i skutečnost, že svým věkem více odpovídal představě mladého naivního chlapce. Jeho kontakt s publikem byl bližší a intenzivnější, jemu se svěřoval se svými city a obavami.

Postavu Zefky ztvárnila *Jaroslava Maxová* v alternaci s tehdejší čerstvou absolventkou plzeňské konzervatoře *Janou Tetourovou*. Obě interpretky si ve své roli vyzkoušely mimo jiné i zpěv ve vysoké nesené taneční figuře. Šmok zhmotnil i tři ženské hlasy, které v Janáčkově pojetí mají představovat hlas přírody, která je svědkem milostného vzplanutí hlavních postav. Účast tří sboristek v malých rolích vesnických dívek, přihlížejících Janíčkovu setkání se Zefkou, však vyzněla nelogicky a navíc zbytečně popisně. Podobně popisně ale působily i některé taneční ilustrace děje, například přímé znázornění některých v textu jen symbolicky naznačených situací (sexuální poměr, těhotenství Zefky) nebo neustálé přenášení lavičky. Na rozdíl od Daviesových aktovek se zde projevila jistá stylová nedůslednost, když byl lyrický příběh mladého, první láskou a erotickou touhou poblázněného chlapce zatěžkán některými zbytečnými realistickými prvky a psychologizováním postav.



9. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášně* (L. Janáček: *Zápisník zmizelého*), ND 1997. V pozadí taneční pár, vepředu Vladimír Doležal a Jana Tetourová. Foto: Hana Smejkalová, archiv ND

Jestliže omezený prostor divadla korespondoval u Daviesových hrdinů s jejich uzavřeným vnitřním světem, u svobodomyšlné Zefky a Janíčka, toužícího po volnosti, působil omezujícím dojmem. Nízké dřevěné trámoví Divadla Kollowrat dokreslovalo rustikálnost příběhu, kladlo ale také překážky tanečníkům, už tak dost omezeným ve volnosti pohybu. Klaustrofobicky působící prostor představuje pro Janíčka jak svět, svázaný společenskými pravidly a konvencemi, tak i nemožnost úniku před osudovým rozhodnutím, které musí učinit. Svůj dosavadní dětský a mládenecký život v závěru opouští zadními dveřmi, protože jediná možná cesta odtud vede za Zefkou.

V rámci inscenace *Šílenství a vášně* vznikla tři vysoce kvalitně nastudovaná díla, z nichž poslední se přes snahu inscenátorů o kompaktnost inscenace svým duchem natolik odlišovalo, že mělo být spíše součástí jiného komponovaného večera.

6. KLUSÁK-NYMAN-OPERA

V pořadí třetí inscenace opery ND v Divadle Kolowrat, která měla premiéru 6. 12. 1997, spojila v jednom večeru dvě hudebně odlišné současné opery. Jan Klusák napsal svou *Zprávu pro akademii* v letech 1993-1994 v expresivně deklamativním stylu, vycházejícím z přirozeného spádu mluveného slova a intonace řeči. Z této parlandové linky, plné expresivních výkřiků i ztišených, lyrických pasáží, se občas vyklene výrazná melodie, například při pijácké písničce Opičáka a Námořníka, při vzpomínce na krásu krotitelky nebo v popisu snu. Naproti tomu Nymanova opera *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem* z roku 1986 je komponovaná přesně v duchu hudebního minimalismu, kterého je Nyman vůdčím představitelem a který se vyvinul jako reakce na hudební expresionismus a přílišnou kompoziční komplikovanost hudby poloviny 20. století. Minimální (nebo také strukturální) hudba využívá velmi omezeného množství rytmických, melodických a harmonických prvků, které neustále opakuje a pouze minimálně variuje. Neustálé opakování může působit na posluchače uklidňujícím i iritujícím dojmem a jeho důsledkem je změněná rovina vnímání, kdy čas jako by ubíhal pomaleji. Každé sebemenší vybočení ze stereotypu – z pravidelného rytmu, jednotného tempa a dynamiky – je příznakové a významotvorné.

Režisér *Jiří Nekvasil* zvolil i pro scénickou podobu obou děl odlišnou koncepci, korespondující s charakterem hudby. *Zprávu pro akademii* pojal jako barevnou show v přímém kontaktu s diváky, v inscenaci Nymanovy opery zvolil „chladně laboratorní analytický pohled.“⁶³ Vnějšíkově jsou obě opery spojeny pouze jednou společnou rekvizitou: kloboukem, který v závěru zůstává na scéně po Opičákovi a se kterým si pan P. později splete svou manželku. Ve své podstatě ale mají obě díla mnoho společného. Předně je to téma vyčleněnosti a osamocení obou hlavních postav a jejich psychická abnormalita, v případě *Zprávy* fiktivní, v případě Nymanovy opery založená na skutečném klinickém případě. Oba hlavní hrdinové nejsou schopni skutečné sociální interakce a komunikace se svým okolím, byť u obou k tomu vedou odlišné důvody. Obě opery nesou také typické znaky hudebnědramatických děl druhé poloviny 20. století, jako jsou podří-

⁶³ Klusák-Nyman-opera. Pohledem režiséra. *Národní divadlo* 2/1998.

zenost hudby textové složce nebo obecně velké množství zpívaného textu. Významy, které opera dříve vyjadřovala ustálenými hudebními prostředky (například jednotlivým afektům a náladám odpovídal druh tóniny, akordického postupu, rozklady apod.), bývají v moderní opeře explicitně vysloveny. Vokální linka je spíše parlandového charakteru, mizí repetitivní árie, dlouhé mezihry, baletní výstupy. Děj je hutnější a má větší spád. Oproti předcházejícím obdobím narůstá u operních děl procentuální poměr zpívaného textu, který se už neopakuje, ale přirozeně plyne. Dochází proto ke zkracování délky oper, ale současně roste náročnost pro interprety i nároky na diváka a posluchače.⁶⁴

Klusákova aktovka *Zpráva pro akademii* čerpá námět z povídky Franze Kafky *Ein Bericht für eine Akademie* (Zpráva pro jistou akademii). V původní Kafkově předloze i v Klusákově opeře se jedná o monolog Opičáka, který popisuje členům akademie svůj vývoj směrem ze zvířete v polidštěnou bytost. Klusák spolu s dalšími libretisty Alexem Koenigsmarkem a Jaroslavem Gillarem rozpracoval v libretu epizody Opičákovy setkání s lidmi, kteří ho doprovázeli na jeho evoluční cestě, a začlenil do něj námět jiné Kafkovy povídky *Ein Traum* (Sen), kdy je Josef K., v tomto případě Opičák, fascinován vidinou vlastního hrobu.⁶⁵

Ústředním motivem opery je hledání svobody, v Opičákově interpretaci se jedná o *východisko* z jeho zdánlivě bezvýchodné situace. („Musím najít východisko, chci-li zůstat na živu.“) Chycen loveckou výpravou v pralese a odvečen na lodi do Evropy dochází po určité době, strávené uvnitř klece, k poznání, že jediným východiskem je pro něj přijetí lidského chování a lidského způsobu myšlení. Aby zajatý Opičák získal zpět volnost, musí se stát člověkem, což pro něj ale představuje pouze jiný druh nesvobody. Přesto volí raději varietní dráhu cvičené polidštěné opice, protože mu poskytuje alespoň zdánlivou volnost, na rozdíl od života v zoologické zahradě, kde by si sice mohl ponechat svou zvířecí identitu, ale byl by odsouzen k doživotnímu pobytu v kleci. Tímto rozhodnutím se z něj ovšem stává bytost na rozhraní lidské a zvířecí říše. Lidé ho sice obdivují, stává se slavným, ale když se s nimi pokusí navázat bližší vztah, odvrhují ho s odporem jako

⁶⁴ *Zpráva pro akademii* trvá asi 35 minut, *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem* necelou hodinu.

⁶⁵ Obě povídky vyšly poprvé ve sbírce *Venkovský lékař (Ein Landarzt)* v roce 1920.

zvíře, které nepatří do lidské společnosti. Jediným tvorem, který se s Opičákem sblíží, je nakonec polocvičená šimpanzí samice, která mu poslouží alespoň k uspokojení tělesných pudů, když jeho pudy sociální naplnění nedocházejí.

Jiří Nekvasil s výtvarníkem *Danielem Dvořákem* našli paralelu k Opičákovi v soudobé popkulturní ikoně Michaelu Jacksonovi. Zpodobením Opičáka jako zpěváka s bíle nalíčeným obličejem, rudými rty a dlouhými vlasy je u něj akcentována jeho sláva, popularita a úspěch, zároveň ale také jeho vykořeněnost, abnormalita, neschopnost navázat normální mezilidské vztahy. V obou případech se za mediálním obrazem suverénního profesionála skrývá citlivá a nešťastná bytost, kterou okolní svět uvrhl do sociální izolace. Když se Opičák snaží už jako osobnost showbyznysu zaujmout svou bývalou krotitelku, ta se mu vysměje slovy: „Ani člověk, ani zvíře! Ty zrúdo! Už ani do manéže se nehodíš.“ Taková aktualizace by znamenala, že mediální obraz, tedy ona nereálná, vykalikulovaná podoba, kterou si od Jacksona/Opičáka žádá svět a publikum, je ona lidská stránka jeho osobnosti. Ta původní zvířecí, které dává průchod pouze v soukromí, je přirozená a upřímná. Současně ale vyvstává otázka: stal se Opičák opravdu člověkem? Je to, co vidíme, opravdu Jackson, nebo jen jeho estrádní opičí imitátor, odsouzený k věčnému napodobování lidí? Naučil se napodobováním těch, které postupně potkal (Námořníka, Učitele ad.), opravdu lidskému chování, nebo se jen naučil dobře napodobovat? A pokud jen imituje, proč si vybral za svůj vzor právě populárního zpěváka? Protože chce být slavný jako on, nebo protože cítí, že s ním má mnoho společného? I on jen předvádí naučená gesta, která od něj jeho okolí očekává. Inscenace je otevřena obojí interpretaci. Z Opičákova přezíravého a pohrdlivého přístupu k lidské rase a jejím příslušníkům lze však usuzovat, že s lidským způsobem chování a myšlení ztotožněn není a že jen využívá jejich znalosti.



10. J. Klusák: *Zpráva pro akademii*, ND 1997. Jaroslav Březina jako Opičák. Foto: Archiv ND

Na scéně Divadla Kolowrat vystavěl Dvořák v podstatě kukátkové jeviště s černě vykrytými boky. Na levé straně je zavěšen výukový plakát s vyobrazením opice, na pravé straně stejný s člověkem, čímž je znázorněn vývoj hlavní postavy. Scéna je horizontálně rozdělena na dvě části dlouhým stolem či katedrou, zabírajícím celou šířku jeviště. V přední části je jedinou rekvizitou dřevěná židle, která v jednotlivých fázích příběhu představuje například strom nebo dětskou židličku ve školní lavici. V zadní části jsou umístěny busty akademiků, kterým je Opičákova zpráva adresována. Tento předěl jako by rozdělával lidský a zvířecí svět. Všechny lidské postavy, které v opeře vystupují – Lovec, Krotitelka, Hagenbeck, Námořník, Impresáριο – přicházejí ze zadní části jeviště. Naopak Opičákovi je vyčleněn prostor v bezprostředním kontaktu s diváky v přední polovině scény. Zde také nalezne útočiště v náruči Šimpanzice. Retrospektivní epizody, popisující Opičákovo setkání s lidmi, se odehrávají právě na hraně obou světů, většinou přímo na zmíněném stole.



11. J. Klusák: *Zpráva pro akademii*, ND 1997 (2002). Celkový pohled na scénu: vpředu prostor, ve kterém se pohybuje Opičák a odkud vypráví divákům svůj příběh, za stolem „svět lidí“ s bustami akademiků. Až vzadu za nimi je umístěn orchestr. Foto: Archiv ND

Za zvuku úvodních fanfár, které ohlašují Opičákovo vystoupení před akademií, nastupuje Opičák v setmělém sále na jeviště. Oslovuje akademiky a je otočen zády k divákům. Následně se odvrátí od „slovutných členů akademie“ čelem k divákům, kteří se od této chvíle stávají skutečnými adresáty jeho vyprávění. K akademikům se v průběhu celé opery otočí už jen výjimečně – když jim, podle lidských zvyklostí, jako důkaz své socializace podává ruku, kterou oni ovšem nepřijímají, a v samotném závěru své zprávy, kdy je opět jmenovitě oslovuje. Diváci jsou tedy ústy Opičáka stručně seznámeni s jeho životem, což Opičák doprovází efektními jacksonovskými pohyby a suverénními naučenými gesty. Po této úvodní sekvenci, na jejímž konci Opičák odloží svůj černobíle žíhaný klobouk, následují jednotlivé epizody z Opičákova života: jeho postřelení, zajetí a plavba lodí. Z nich občas Opičák vystupuje, z pozice vypravěče komentuje svou tehdejší situaci, vysvětluje své myšlenky a pocity a zase zpět vstupuje do role sebe sama před svým polidštěním. Tyto epizody z minulosti jsou zobrazovány formou retrospektiv. Stejně tak by ovšem mohlo jít i o součást představení pro akademiky, kdy varietní umělec (Opičák) přehrává před zraky diváků (akademiků) svůj minulý život, a tím vlastně o určitý typ divadla na divadle. Této interpretaci inscenace by odpo-

vídaly použité světelné i kouřové efekty, které dávají tušit, že vše, co se tu odehrává, je vlastně varietní představení. To je ostatně způsob, jakým Opičák komunikuje s lidským světem, v takové roli je svět ochoten ho přijmout. Mlhavě si vzpomíná na krásnou krotitelku, která ho skrz mříže krmila banánem. Uvědomuje si dobře své věznění v malé kleci, ve které se nemůže ani vzpřímeně postavit, a chtěl by z ní utéci, ale na lodi nemá kam. Nechce svobodu, kterou označuje za „vznešený klam“ a „šalbu“, kterou se lidé pouze obelhávají, neboť absolutní svoboda v lidském světě – možná na rozdíl od zvířecího – neexistuje. Vše je podřízeno společenským normám a pravidlům. On chce pouze najít východisko ze své situace. Při setkání s námořníkem, který ho učí kouřit dýmku a pít kořalku, si uvědomí, že východiskem pro něj je přijmout lidské chování. „A pozvolna vytanul mi cíl: Chci se mu podobat, já budu jako lidi. Jako vy!“, zpívá a natahuje ruku z klece směrem k divákům. Pilně se učí, jeho první učitel ale pod jeho vlivem přebírá opičí návyky a skončí v sanatoriu. Opičák vystřídá několik učitelů a jeho intelekt narůstá úměrně s tím, jak se fyzicky napřimuje jeho postava, až dosáhne „průměrného vzdělání Evropana“, které označuje za ono zvláštní lidské východisko, které poskytuje lidem pocit svobody. Odmítnutí krotitelkou, kterou se snaží okouzlit svou estrádní jacksonovskou choreografií, ho raní. Klade si otázku po své identitě, uvědomuje si smrtelnost, zdá se mu o vlastním hrobě a o tom, jak se do něj zaživa propadá. Tento sen je pěveckým a hudebním vrcholem opery, kdy se z recitativní linky vyklenuje téměř romanticky znějící uzavřená melodie, končící Opičákovým zvoláním k publiku: „Ó, lidé, jak prostý je váš život!“. Závěrečná pointa je groteskně absurdní – s výsměchem odvržen krotitelkou a opovrhován i vlastní sekretářkou/impresářiem nachází útěchu v divoké souloži se cvičenou šimpanzicí. Schází se s ní ale pouze v noci, protože ve dne v jejích očích vidí to, co sám dobře skrývá za slunečními brýlemi a co nesnáší – „šílenství cvičeného zvířete“.

Opera je z velké části hudebním monologem hlavní postavy a klade extrémní pěvecké a vzhledem k režijnímu pojetí i herecké a pohybové nároky na jejího představitele. Mladý sólista opery ND *Jaroslav Březina*, obsazený do role Opičáka, vystihl dokonale všechny výrazové odstíny role a partu. Skvěle vyjádřil jak suverenitu polidštěného Opičáka (suverénní pohyby, gesta, chůze, sebevědo-

mý a ironický výraz ve tváři), tak i jeho zranitelnost (zejména mimika ve vypjatých okamžicích – děsivý sen, bolestné odmítnutí krotitelkou a rána bičem), která byla patrná i pod silnou vrstvou pudru a černými brýlemi. Velmi dobře ztvárnil náhlé přechody z lyrických pasáží do expresivně groteskních i neustálé přeměny „člověka“ v opici a zpět tak, jak to vyžaduje syžet. Lidské chování charakterizoval efektní imitací amerického zpěváka, opičí trhanými pohyby hlavy, skákáním, mácháním rukama. Více než třetinu inscenace strávil v prostorově velmi omezené kleci, i tam byl ovšem v neustálém pohybu, když po ní šplhal a předváděl zoufalou snahu Opičáka dostat se na svobodu.



12. J. Klusák: *Zpráva pro akademii*, ND 1997. Jaroslav Březina jako Opičák, Aleš Hendrych jako Námořník. Foto: Archiv ND

Pěvecky velmi náročný part plný velkých intervalových skoků, výkřiků i lyrických pasáží suverénně přednášel v nejrůznějších pozicích a polohách, celý Opičákův sen například vleže na zádech. Přestože opera téměř připomíná one-man-show, kdy je hlavní hrdina neustále na scéně a neustále je na něj upřena pozornost, např. podle Vlasty Reittererové mohl dostat ještě více prostoru. „Jaroslav Březina je pěvecky, pohybově i herecky [...] vůdčím elementem inscenace. Osvojil si s jistotou nejosvědčenější Jacksonova gesta [...], k plně suverénnímu vyznění by však zřejmě potřeboval větší prostor.“⁶⁶ Osobně se domnívám, že rozšíření hrací plochy i do zadního plánu, ve kterém byly umístěny hlavy akademi-

⁶⁶ REITTEREROVÁ, Vlasta. České premiéry v divadle Kolowrat. *Hudební rozhledy* 2/1998.

ků, by sice poskytlo více prostoru zejména k pohybovému ztvárnění role, kontakt s publikem by se ale zřejmě oslabil a ztratil by výrazně na své intenzitě. Monologická forma opery je přitom ideální právě pro takovéto kontaktní pojetí, kdy herec/zpěvák přímo oslovuje diváka.

Pro Jaroslava Březinu byl Opičák během dvou let už třetí rolí v Kolowratu, účinkoval tedy ve všech do té doby zde uvedených inscenacích. Podobný princip komunikace s divákem si vyzkoušel už v partu Janíčka v *Zápisníku zmizelého* (v inscenaci *Šílenství a vášně*), která byla rovněž založena na vyprávění osudu hlavního hrdiny, v tomto případě formou deníkových zápisků. V *Zápisníku* nechal jeho režisér Pavel Šmok hlavní hrdiny pohybovat se po scéně v taneční stylizaci a podílet se na tanečních figurách spolu s profesionálním tanečním párem. Březina tak mohl v postavě Opičáka zúročit nejen svůj přirozený herecký a pohybový talent, ale i své dosavadní zkušenosti na této scéně. Když se o pět let později, v sezóně 2002/2003, inscenace obnovovala spolu s jinou Klusákovou operou⁶⁷, byl navíc patrný rozdíl od původní premiéry, daný dalšími zkušenostmi interpreta. Radmila Hrdinová v *Divadelních novinách* ocenila na jeho výkonu zejména kontaktnější hru s publikem, precizní dodržování pohybové stylizace a výbornou pěveckou interpretaci role.⁶⁸ Právě technické zvládnutí partu a zautomatizování a zažití choreografie, ke kterému došlo v průběhu repríz prvního nastudování a zkoušek nastudování druhého, mu umožnilo více se soustředit na propracování a zachycení výrazových nuancí.⁶⁹

I oba představitelé několika vedlejších rolí – *Jaroslava Maxová* a *Aleš Hendrych* – si vyzkoušeli prostor Kolowratu v předcházejících inscenacích. Ve *Zprávě* vytvořili ostře vykreslené figurky lidí, se kterými se Opičák setkal na své cestě ke slávě. Jejich grotesknost může vyjadřovat Opičákův povznesený pohled

⁶⁷ Jan Klusák: *Zpráva pro akademii* a *Bertram a Mescalinda*, prem. 28. 11. 2002.

⁶⁸ HRDINOVÁ, Radmila. Dvě tváře Jana Klusáka. *Divadelní noviny* 1/2003.

⁶⁹ Schopnost přirozeného projevu, vynikající artikulace, a tedy srozumitelnost zpívaného slova a absence velkooperního patosu může v Březinově případě pramenit i z jeho raných mimooperních aktivit, kdy byl během studia na Pražské konzervatoři několik let členem vokální skupiny Dobrý Večer Quintet, věnující se acapellovému přednesu žánrově rozličného repertoáru (spirituál, jazz, swing, muzikál, klasická hudba). Zároveň mezi premiérovým uvedením *Zpráv* a jejím obnoveným nastudováním pravidelně účinkoval v inscenaci hry Terrence McNallyho *Mistrovská lekce* v divadelní kavárně Viola (rež. Jana Kališová, 1997), kde získal další zkušenosti s herectvím na komorní scéně, tentokrát dokonce i činoherním. (Spolu s ním zde účinkovali ještě sopranistky Martina Bauerová a Pavla Zumrová, v roli Marie Callasové Eliška Balzerová.)

na tyto lidi a názor na ně. Pokud bychom přijali teorii o retrospektivních obrazech jako etudách hraných pro zraky akademiků, může se stejně tak jednat o herce-komiky, kteří pomáhají Opičákovi „vyprávět“ o jeho minulém životě. Svůdná krotitelka, bodrý námořník, šílený učitel, podlézavá sekretářka – každá z postav je jednoduše charakterizována svým chováním (krotitelka svůdnými pohyby, námořník opileckým motáním a obhroublostí, učitel přísností) a příznačnou rekvizitou (puška, bičik, kotva, rákoska). Maxová a Hendrych nepřicházejí v průběhu opery do blízkého kontaktu s diváky, pohybují se v zadní části scény, která může v tomto případě představovat nejen svět lidí, ale i Opičákovu minulost, odkud se jimi představované postavy vynořují a kam opět mizí.

To, že sami interpreti vnímali tento prostor jako výzvu, potvrzují i slova Jaroslava Březiny pro časopis Národního divadla. V rozhovoru uvedl: „Představení Klusák-Nyman-Opera je obsazením orchestru, sólistů, ale i volbou prostoru, ve kterém se provádí, [...] spíše komorního rázu, navíc orchestr je posazen za zády sólistů, a tím je hrací prostor velmi, velmi blízko publiku. [...] Takže jak divák, tak i interpret mají možnost přímého vizuálního kontaktu a pozorování reakcí na veškeré dění a ohlasy na ně.“⁷⁰ Nejen divák, ale i interpret tedy může z tohoto vzájemného bezprostředního kontaktu těžit. Možnost okamžitě vnímat reakce publika, jež bývá při běžných operních představeních omezena, vede k tomu, že vnímavý herec může například uzpůsobit intenzitu a charakter svého výkonu aktuálnímu nastavení a náladám diváků i složení publika.

V rozdílném duchu pojali Nekvasil s Dvořákem Nymanovu operu *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*. Příběh zpěváka Dr. P., který trpí vizuální agnózií, zvláštní formou psychicko-neurologické poruchy, kvůli níž si nedokáže spojit pojmy s vizuálními obrazy, zaznamenal, jak bylo již řečeno, jako jeden ze svých klinických případů newyorský neurolog Oliver Sacks v knize *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*⁷¹ z roku 1985.⁷² Hned v následujícím roce měla pre-

⁷⁰ Jaroslav Březina. Umělec mnoha tváří. *Národní divadlo* 10/1999, s. 36.

⁷¹ V češtině vyšlo jako *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem a jiné klinické povídky* (Mladá fronta 1993, přel. Alena Čechová).

⁷² Mimořádně úspěšnou sbírkou klinických povídek Olivera Sackse se inspiroval i režisér Peter Brook, který v roce 1993 připravil se svým souborem inscenaci *L'homme qui... (The Man Who...)*, přibližující život neurologických a psychiatrických pacientů s jejich poruchami.

miéru stejnojmenná opera anglického minimalistického autora Michaela Nymana na libreto Christopher Rawlence. Uvedení v Kolowratu bylo českou premiérou díla, nastudovaného v překladu dirigenta Přemysla Charváta.

Zpráva pro akademii korespondovala svým groteskním režijním a výtvarným ztvárněním s expresivní Klusákovou hudbou. Nymanův minimalismus je zdánlivě prostý větších emocí, matematicky vykalkulovaný a přesný a v tomto duchu se odvíjí i inscenace. Na začátku před diváky předstupuje Dr. S., který se seznamuje diváky s případem (formou mluveného slova přednášeného do hudby). Následně se přesune do své ordinace, kam za ním přicházejí Dr. P. a jeho žena. Divák sleduje líčení problémů, kterými Dr. P. trpí, a různé druhy vyšetření, kterým Dr. S. pacienta podrobuje. Dr. P. si pamatuje slova i melodie písní⁷³, hraje z paměti šachovou partii, ale nepozná rukavici, není schopen ji pojmenovat nebo určit její účel, dokud ji neoblékne. Do té doby ji je schopen pouze geometricky popsat – je hladká, tenká, má pět výběžků atd. Není ale narušeno jeho hudební vnímání, cit pro melodii, rytmus, tempo. S každou denní činností má spojenou jednu melodii. Hudba mu tak pomáhá orientovat se v běžném životě a nahrazuje mu vizuální vjemy. Dr. S. není schopen určit diagnózu, doporučuje ale Dr. P. více hudby. Závěrečnou prognózu opět adresuje Dr. S. publiku. Zde dochází k rozporu mezi hudební kompozicí a kompozicí děje. Děj je uzavřen, ohraničen prologem a epilogem, hudba ale ze své minimalistické podstaty pokračuje neustále dál. Dr. S. proto uzavírá svou závěrečnou prognózu neukončenou výpovědí: „Podle povelů hudby on myslí a jedná. Plynule, rozumně. Však... když pak hudba ztichne... tu... on... se...“ V tomto okamžiku je plynulý tok hudby i textu ve stejném okamžiku ukončen, čímž se na závěr stírá napětí mezi strukturou hudby a strukturou děje.

Inscenátoři zvolili pro Nymanovu operu vzhledem k prostoru zcela nečekanou koncepci. Namísto snahy o kontaktní divadlo jako v případě *Zprávy pro akademii* postavili mezi diváky a interprety stěnu tvořenou poličkami, do nichž instalovali čtyři televizory, otočené monitorem směrem k divákům. Na nich mohlo publikum sledovat „v přímém přenosu“ detaily tváří, rukou, rekvizit, které sami zpěváci snímali minikamerami, držnými buď jako mikrofon, nebo pevně připev-

⁷³ Do opery je vložena píseň Roberta Schumanna *Ich trolle nicht* z cyklu *Dichterliebe* (Láska básníkova) na slova Heinricha Heineho.

něnými na těle. Jedna z kamer pak snímala ruce dirigenta Charváta a partituru. Reálné interprety viděli diváci pouze v průhledech mezi obrazovkami. Jejich vizuální vjem byl tedy ztížen a narušen, podobně jako vizuální vnímání hlavního hrdiny. Na obrazovkách zase mohli vidět pouze záběry, které pro ně byly dopředu vybrány režisérem, často v tak velkých detailech, že nebylo možné utvořit si při jejich sledování představu o celku, což opět fungovalo jako paralela k onemocnění hlavní postavy. Inscenace tak vlastně svou jevištní podobou přímo ztvárňovala jedno z témat opery: narušenou schopnost vizuálního vnímání, jejímž důsledkem je společenská izolace.

Stejně jako v případě Opičáka se u Dr. P. jedná o jistý druh zpovědi. Ta ale není určena veřejnosti, nýbrž je sdělována v soukromí terapeutovi. Divák tedy pouze nahlíží do cizího soukromí (neurologovy ordinace nebo bytu Dr. P.), a proto je mu část jevištního dění skryta. Jedná se o paradoxní situaci, kdy televizní detail, který by měl interpreta divákovi přiblížit, působí v malém prostoru spíše odcizujícím, vzdalujícím efektem. Diváci cítí potřebu kontaktu s živým interpretem tím spíš, že je tak blízko a tak dosažitelný, tomuto kontaktu ovšem záměrně brání stěna. Opět se zde nabízí paralela s psychickým stavem hlavního hrdiny, který rovněž není schopen navázat bližší kontakt s okolním světem, protože se v něm neorientuje. Místo něj s diváky komunikuje jeho lékař, který jeho životní zkušenost tlumočí ve formě prologu a epilogu přednášeného na „předscéně“. Postava Dr. S. zde plní úlohu vypravěče podobně jako Opičák ve *Zprávě pro akademii* (nevypráví ale svůj vlastní příběh, je jen objektivním pozorovatelem). Stejně tak se tedy jako jediný vyskytuje i v této přední části jeviště v kontaktu s diváky.



13. M. Nyman: *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*, ND 1997. Celkový pohled na scénu. Foto: Archiv ND

V *Muži, který si spletl svou ženu s kloboukem* poprvé v Kolowratu vystoupil přední barytonista své generace *Roman Janál*. Ten již dříve spolupracoval s dvojicí Dvořák – Nekvasil v rámci produkcí Opery *Furore*⁷⁴. Přestože na velkém jevišti Janál často používá teatrální gesta a okázalé postoje, v komorním prostředí je schopen svůj herecký projev velmi zcivilnit. Na jevišti provozuje běžné každodenní aktivity, prozpěvuje si, jí, sleduje televizi. Vše jakoby samozřejmě, bez velkých gest a emocí. Dr. P. působí v jeho podání téměř vyrovnaně, jako by mu jeho porucha ani nebyla na obtíž. Snad proto, že si její závažnost ne vždy plně uvědomuje, mluví o svých problémech klidně a racionálně. Režisér Nekvasil vedl i ostatní interprety k civilnímu herectví. *Jiří Hruška* v roli Dr. S. věcně komentuje i klidně naslouchá, sopranistka *Eva Charvátová* ztvárnila paní P. jako lehce dominantní manželku, kterou sice mužova porucha trápí a komplikuje jí situaci, zároveň jí ale umožňuje řídit život svého muže.

⁷⁴ Účinkoval v televizních inscenacích oper Josefa Berga *Evropská turistika* a *Odyseův návrat*.



14. Zleva sedící Roman Janál, stojící Eva Charvátová a Jiří Hruška. V zadní části orchestr opery ND. Foto: Archiv ND

Souhra orchestru, umístěného v zadní části jeviště, se sólisty byla i přes značnou vzdálenost a nemožnost přímého očního kontaktu v obou částech večera bezproblémová, což svědčí o velmi kvalitním hudebním nastudování Přemysla Charváta. Komorní prostor nevyžaduje po zpěvácích velké hlasy, ale právě vzhledem k obtížnosti souhry spíše všeobecnou muzikálnost, bohaté výrazové prostředky pěvecké i herecké a schopnost adekvátně přizpůsobit dynamiku a techniku vokálního projevu. V inscenaci se sešli interpreti, kteří tyto předpoklady téměř bezvýtku splňovali, a všichni kromě Charvátové také precizně artikulovali⁷⁵, což je zejména u tohoto typu „textových“ oper podstatné.

⁷⁵ U sopránových hlasů je však srozumitelnost zpívaného slova obecně nejmenší.

7. ZÍTRA SE BUDE...

Zatím poslední operní premiérou na scéně Divadla Kolowrat bylo v dubnu 2008 hudební drama Aleše Březiny a Jiřího Nekvasila *Zítřka se bude...* Záměrem autorů bylo napsat operu pro významnou českou pěvkyni a herečku *Soňu Červenou*. Proto hledali ženskou postavu z českých dějin, jejíž osud by mohli zpracovat v libreto. Osobnost Milady Horákové se nabízela nejen svým významem v dějinách Československa 20. století, ale i určitými styčnými body s osudem Červené a její rodiny.⁷⁶ Přestože opera popisuje průběh procesu s dr. Horákovou a jejími spoluobviněnými⁷⁷, nejedná se o operu pouze o Horákové. Tématem jsou politické procesy obecně, jejich detailní příprava, bezmocný boj s nesvobodou při zachování morálních zásad a uctění obětí všech politických diktatur. Autoři použili v libretu pouze autentické dokumenty, které našli ve zveřejněných svazcích Státní bezpečnosti o procesu: hlášení agentů, protokoly z výslechů, záznamy z příprav procesu a ze soudního přelíčení, dopisy. *Aleš Březina* opatřil libreto hudbou, která v mnohém připomíná spíše hudbu muzikálovou nebo filmovou, jejímž je častým autorem. Nenese typické znaky spojené se soudobou vážnou hudbou (disharmonie, absence tonálního centra apod.). Naopak je posluchačsky nenáročná, místy snad až vtíravě melodická a líbivá. Březinův kompoziční styl tu vhodně kontrastuje se strohostí a věcností dokumentárních textů a dokonale umocňuje emocionální dopad libreta na posluchače.

⁷⁶ Červené matka byla rovněž za protektorátu vězněna a zemřela po únorovém převratu za nevyjasněných okolností v pankrácké věznici.

⁷⁷ Tzv. proces se skupinou Milady Horákové patřil mezi největší a nejvýznamnější politické procesy v poúnorovém Československu. Byl připraven ve spolupráci se sovětskými poradci a měl za účel odstrašujícím způsobem působit na potenciální odpůrce režimu. Ve vykonstruovaném procesu, ve kterém byly dopředu připraveny texty výpovědí i scénář soudního přelíčení, bylo ze špionáže a vlastizrady obžalováno celkem třináct osob: JUDr. Milada Horáková, Jan Buchal, Vojtěch Dundr, JUDr. Jiří Hejda, JUDr. Bedřich Hostička, Závaš Kalandra, Antonie Kleinerová, JUDr. Jiří Křížek, JUDr. Josef Nestával, JUDr. Oldřich Pecl, Prof. JUDr. Zdeněk Peška, František Přeučil, Františka Zemínová. Jednalo se vesměs o vzdělané politicky aktivní osoby, bývalé funkcionáře politických stran národně socialistické, sociálnědemokratické a lidové. Soudní přelíčení trvalo od 31. 5. 1950 do 9. 6. 1950, kdy byly vyneseny čtyři absolutní tresty, čtyři tresty doživotí a pět dlouholetých trestů odnětí svobody na 15-28 let. Kromě čtyř odsouzených k smrti (Horáková, Pecl, Buchal, Kalandra), popravených 27. 6. 1950, a nejstaršího odsouzeného, Vojtěcha Dundra, který zemřel r. 1957 ve vězení v Leopoldově, se všichni ostatní dočkali amnestie v r. 1960, resp. 1962. V roce 1968 byl rozsudek prohlášen za neplatný, plně rehabilitovány byly oběti až po roce 1989.

Režisér *Jiří Nekvasil* využívá komorní půdní prostor divadla podobnými prostředky jako v inscenaci opery *Muž, který se spletl svou ženou s kloboukem* z roku 1997. Na jedné straně různými způsoby začleňuje diváka do děje a aktivizuje ho, na straně druhé si od něj naopak udržuje odstup. I zde je přímo fyzicky zhmotněna čtvrtá stěna, tentokrát ovšem odlišným způsobem a s rozdílným zámerem. Mezi auditorium a jeviště umístil scénograf *Daniel Dvořák* polopropustnou fólii, zabírající celou šířku jeviště, která pod různým nasvícením buď zůstává klasickým průhledem na jeviště, nebo se proměňuje v zrcadlo, v němž se odráží sedící publikum. V některých momentech je světlo nastaveno tak, že se oba obrazy – odraz diváků i postavy za stěnou – propojují a splývají. Postavy účinkujících tak může divák vidět v odrazu mezi publikem, naopak svůj odraz mezi účinkujícími na jevišti. Tímto optickým klamem jsou částečně setřeny hranice mezi realitou hlediště a fikcí jeviště. To, co se odehrává na scéně, je krutá realita a zároveň jsou diváci této podívané přímými účastníky divadla, stejně jako byla masa přihlízejících nepřímými účastníky skutečných politických procesů padesátých let. Divákům se „nastavuje zrcadlo“ v momentech, kdy se na jevišti mluví či zpívá o veřejném mínění a organizované veřejnosti, kdy se čtou dopisy a pracovní závazky na podporu přísných trestů pro souzené. Ti, co přihlíželi a psali tyto proklamační dopisy, byli obyčejní lidé různého věku a různých profesí, stejně jako dnes diváci v publiku. Pohled na sebe sama v zrcadle působí iritujícím dojmem, znerвозňuje. Vždy, když je divák emočně vtažen do děje a nechá na sebe působit téma a příběh, je mu vzápětí rázně připomenuto, že pouhou změnou úhlu pohledu, znázorněného v tomto případě nasvícením, se z obyčejných, často čestných a zásadových lidí může stát lehce manipulovatelný dav, schopný na své morální zásady snadno zapomenout. Tento zcizující efekt jednoznačně evokuje, že před divákem se odvíjí divadelní inscenace zvláštního druhu. Stejně byly zinscenované podle přesného scénáře i reálné politické procesy. Drama se odehrává v jakési výkladní skříni či vitríně, na očích veřejnosti. S výjimkou prologu a epilogu, který Soňa Červená přednáší v hledišti, v tomto případě nelze hovořit o bezprostředním kontaktu s divákem, neboť zrcadlová stěna představuje nepřehlédnutelnou překážku. Protože se ale proces odehrává jako představení pro publikum, představov-

vané veřejností, interpretují všichni účinkující své party téměř výhradně čelem k divákům a k navození jistého kontaktu tu přece jen dochází.



15. A. Březina, J. Nekvasil: *Zítřka se bude...*, ND 2008. Odras diváků představení v zrcadle. V pozadí dirigent Marko Ivanović, sbor Canti di Praga a Jan Mikušek, v popředí Kühnův dětský sbor a Soňa Červená. Foto: Smetanova Litomyšl 2009

Opera postrádá tradiční dramatické postavy, jednotliví interpreti reprodukují různé historické dokumenty, vztahující se k procesu. Dva hlavní party jsou v libretu označeny křestními jmény interpretů – Soňa a Jan. Jedná se o neobvyklý žánr dokumentární opery, využívající v libretu pouze autentických dobových materiálů. Není zde tradičním způsobem budováno dramatické napětí, protože osud obviněných a posléze odsouzených je divákům dopředu známý. Přesto zde z množství historického materiálu vystupuje v osobě Milady Horákové na povrch kdosi jako hlavní hrdinka, jak jsou vybrané dokumenty čím dál osobnější a osobnější (žádost otce a dcery Milady Horákové o milost, Horákové dopis na rozloučnou).

Opera začíná písní na text Jana Vodňanského a Jana Zábřany, popisující náladu padesátých let, kterou Soňa přednáší z hlediště, kde na začátku sedí na

jedné z židlí pro diváky. Jeviště zakrývá černá opona s bílými nápisy „Přísně tajné“, které označovaly složku o procesu s tzv. Direktoriem. Soňa v oponě nejprve odkryje malé okénko, kterým je vidět na scénu, a přejde za oponu. Posléze je černá látka odstraněna a mezi diváky a účinkujícími zůstává jen průhledná stěna. V zadní části se nachází orchestr, před ním dlouhý zasedací stůl přes šířku jeviště, nalevo plechová popelnice a otočný řečnický pultík, napravo zavěšený kovový rošt v podobě houpačky a zelená školní tabule. Stůl i stěny svou rudou barvou symbolizují dobu, ve které se děj odehrává, a připomínají vyzdobené sály, v nichž se odehrávaly politické schůze a zasedání. Za stolem sedí sboristky z Canti di Praga, oblečené do šedých sukní a halen s šátky na hlavě a bíle nalíčenými tvářemi. Představují anonymní dav, možná svazačky nebo dělnice. Nemají, tak jako žádná z postav, přisouzeny konkrétní role, jsou spíše komentátory děje, přizvukují tu jedné, tu druhé straně procesu, vysvětlují a dokreslují děj. Druhým zprostředkovatelem textu je Jan – vyšetřovatel, prokurátor, Gottwald, ve všech případech reprezentant vládnoucí moci. Bílý oblek má potištěný novinovými nápisy, z nichž některé palcové titulky jsou čitelné i divákům. S vlasy hladce sčesanými dozadu a neustále přítomným rozkošnickým úsměvem představuje jakéhosi dábelského manipulátora, režiséra celého procesu, řídícího veškeré dění. Role pěti prokurátorů a soudce byly svěřeny dětem, v tomto případě členkám Kühnova dětského sboru. Jejich černé pionýrské šátky a řeznické zástěrky potřísněné krví dávají už dopředu jasný signál, jaká je jejich role v celém procesu.



16. A. Březina, J. Nekvasil: *Zítř se bude...*, ND 2008. Celkový pohled skrz polopropustné zrcadlo. Vzadu orchestr s dirigentem Markem Ivanovičem, před ním za stolem sbor Canti di Praga, u řečnického pultu členky Kühnova dětského sboru v rolích soudce a prokurátorů, se svazky v ruce Jan Mikušek, zády k publiku sedící Soňa Červená. Foto: Smetanova Litomyšl 2009

Během prvního obrazu, reflektujícího přípravy k zatčení a sledování Milady Horákové, sedí Soňa, v černé sukni a černém kabátě, na houpačce v podobě roštu zády k publiku. Jan a sbor tlumočí zprávu příslušníka StB o pobytu Horákové. V následující sborové části „Do samoty v tanci“ jsou použita slova Pavla Kohouta k písni „Zítř se bude tančit všude“⁷⁸, seřazena ale v jiném, nahodilém sledu, takže vystihují absurdnost situace. Při jejím zpěvu dívky mávají prvomájovými mávátky černé barvy a ukazují jimi na Soňu, protože ona představuje vybranou oběť. Po zatčení, kdy Soňa přednese zatýkáací protokol, Jan vyhazuje všechny shromážděné osobní věci, patřící Horákové, do plechové popelnice. Tím je opět vyjádřeno, jak má proces skončit, a zároveň znázorněna neúcta moci k lidskému soukromí a životu. Následuje mezihra, během které se shromažďuje materiál. Sboristky u stolu zpomaleně skládají složky lejster a Jan tančí s obrovskými přesýpacími hodinami. Čas plyne pomalu, připomíná klid před bouří. Materiál je poté rozdělen mezi soudce a pět prokurátorů, každý z nich se sám představí.⁷⁹ Soňa poté čte obžalobu z protistátní činnosti proti obviněným, při-

⁷⁸ Píseň pochází ze stejnojmenného filmu režiséra Vladimíra Vlčka z roku 1952.

⁷⁹ Soudcem v procesu byl dr. Karel Trudák, prokurátory dr. Josef Urválek, dr. Jiří Kepák, dr. Juraj Vieska, Ludmila Brožová a Antonín Havelka.

čemž ve vokálním projevu akcentuje jejich tituly, bývalé i současné funkce a povolání. Konkrétní jména jako by nebyla podstatná, proces je veden proti reprezentantům určité společenské skupiny – vzdělaným a politicky i ekonomicky vlivným lidem. Během čtení obžaloby píše Jan na tabuli jména všech obviněných. U čtyř z nich nakreslí k jejich jménům křížek, u obžalovaného Křížka ho posléze smaže a připíše ho k Horákové.⁸⁰ Rozsudky jsou dopředu rozhodnuty.

Následuje autentický rozhlasový záznam z přelíčení. Veřejnost reprezentovaná sboristkami naslouchá u rádia, Jan u řečnického pultu groteskně napodobuje dikci, gesta a mimiku prokurátora Juraje Viesky, jehož hlas je spolu s hlasem Horákové slyšet ze záznamu. Po citaci části výpovědi Horákové a závazku „milió-nů pracujících“ (za zvuku melodie, připomínající budovatelské písně padesátých let) je přečten rozsudek nad všemi obžalovanými, z nichž čtyři – Horáková, Buchal, Pecl a Kalandra – byli odsouzeni k smrti, ostatní k dlouholetému vězení, pokutám a ztrátě občanských práv. Když Soňa přednáší žádost otce Horákové Čeňka Krále a její dcery Jany Horákové o milost, Jan, představující adresáta žádosti, prezidenta Klementa Gottwalda, ještě před dočtením dopis roztrhá. I veřejnost, ztvárněná sboristkami s nasazenými maskami, je k žádosti slepá a hluchá. Sbor pak začíná zpívat úryvky z dopisu Horákové na rozloučenou. Jan rozhoupe kovový rošt, který sloužil po celou dobu většinou jako vězeňská pryčna. Najednou je ale prázdný. Smaže také všechna jména odsouzených z tabule: nejprve ta popravených, později i všechna ostatní. Tito lidé jako by nikdy neexistovali, jsou naprosto bezvýznamní. Soňa, opět v publiku jako na začátku inscenace, opakuje text dopisu po sboru a rámeček díla a inscenace se uzavírá, když na úplný závěr znovu zazní úvodní píseň. Opera tedy nekončí emočně vypjatým dopisem Horákové rodině, ale Zábranovými slovy „a zatýkání všech / a zatýkání všech“, která umocňují všeobecnou platnost výpovědi. Poslední pohled na jeviště ukazuje Jana a sbor s deskami v rukou, připravené na další proces.

⁸⁰ Podobné hry se slovy je využito i v situaci, kdy je na tabuli psán plán přípravy procesu – zde jde o záměnu slov *svědci* a *světci*.

Březina a Nekvasil záměrně nepřisuzovali jednotlivým interpretům konkrétní charakter, protože se obávali, aby se tyto postavy nestaly karikaturami nebo patetickými hrdiny. V malém prostoru by například přehnané heroizování mohlo působit kontraproduktivně. Jedná se tedy o zhudebnění vybraných autentických textů spojených s procesem, interpretovaných dvěma sólovými dospělými hlasy a ženským a dětským sborem. Autoři chtěli nechat vyniknout spíše texty a méně jim šlo o ztotožnění se diváků a herců s konkrétními postavami.⁸¹ Přesto se domnívám, že dochází k asociaci interpretů s jednotlivými účastníky procesu, a sice zejména k vnímání Soni Červené jako představitelky Milady Horákové. Ačkoli v díle reprodukuje například zápis o zatčení a další texty vyšetřovatelů, přeci jen převládá dojem z její interpretace dopisu Milady Horákové z vězení a následné žádosti její rodiny o milost. Vzhledem k tomu, že Březina s Nekvasilem vybírali při psaní opery pro Soňu Červenou námět, čerpající ze života významné ženské osobnosti, dalo se asi tomuto vnímání těžko zamezit. Naproti tomu Jan Mikušek ve všech svých převtěleních, z nichž některá proti záměru inscenátorů jako karikatury působí, zosobňuje zástupce moci. K určité personifikaci textů v postavy tu tedy dochází, nikoli však ke škodě inscenace, která tak dostává osobnější rozměr. Více se proklamovaný autorský záměr podařilo naplnit ve sborových částech, zejména v dětských partech, u jejichž interpretek je více patrný odstup od textů, které zpívají. Nejde o konkrétní promluvy prokurátorů, ale o jejich charakteristiky a profesní „životopisy“, uvedené v dokumentech. Kombinace dětských hlasů a prostého, nevinného přednesu kontrastuje s obsahem textů (na adresu Antonína Havelky znějí například slova: „zatím intervenoval jen v jedné větší věci, kde byly vyneseny dva tresty smrti“). Taková interpretace působí bizarním, zcizujícím dojmem a zároveň umocňuje absurditu a zruďnost doby a situace.

Soňa Červená interpretuje vybrané texty s vysokou kulturou přednesu. Kromě úvodní, resp. závěrečné písně je její part mluvený, její deklamace však nese stopy hudebnosti. Uplatnila zde zkušenost z interpretace melodramů, které se soustavně věnuje již mnoho let.⁸² Využívá spíše minimalistických hereckých prostředků, její výkon je založen na jednoduchých, stylizovaných, ale účinných

⁸¹ Zítřka se bude.../Tomorrow Will... *Národní divadlo* 4/2008

⁸² Melodram *A-ha!* na text z dílny Červené sedmy, jejímž zakladatelem byl Červené otec JUDr. Jiří Červený, pro ni složil právě Aleš Březina.

gestech, postojích a výrazech tváře. Naproti tomu Jan Mikušek ovládá jevištní dění tanečně stylizovanými vláčnými pohyby, které doprovází velmi výraznou mimikou tváře, v níž se zračí pohrdání a zvrhlé uspokojení. Jeho kontratenorový hlas, který bezchybně ovládá, připomíná pištivou rétoriku prokurátorů typu Josefa Urválka, ačkoli ho záměrně nenapodobuje. Do inscenace je ale vložen autentický záznam soudního výslechu Horákové prokurátorem Vieskou. Během něj Mikušek, stojící u řečnického pultu, paroduje agresivní mimiku a gestiku žalobců, zatímco Červená stojí tiše vedle s hrdě zdviženou hlavou. I tento konkrétní případ usvědčuje inscenátory z toho, že si možného ztotožnění interpretů s konkrétními postavami procesu museli být vědomi a zřejmě s ním i vědomě pracovali. Stačilo zde pouze zaměnit interprety a toto vnímání by se relativizovalo. Tím se ale nejspíš oslabil emocionální účinek díla.

Oproti předchozím kolowratským operním inscenacím měli interpreti ulehčenu situaci v otázce pěvecké interpretace. Vzhledem k účasti dvou sborů a z toho vyplývající obtížnosti souhry bylo nutné zajistit kontakt zpěváků s dirigentem. Orchester byl tradičně umístěn do zadního plánu jeviště, řízení dirigenta ale mohli interpreti sledovat v odraze polopropustného zrcadla, které je oddělovalo od hlediště.

8. ZÁVĚR

Za patnáct let vzniklo v Divadle Kolowrat osm výjimečných operních inscenací. V jejich rámci bylo uvedeno celkem třináct vokálně-instrumentálních skladeb, čtyři z nich (*Zpráva pro akademii*, *Bertram a Mescalinda*, *Máchův deník* a *Zítřka se bude...*) byla původní česká díla, uvedená v Kolowratu ve světové premiéře. Značnou část tvořily opery anglo-americké provenience, zastoupena byla operní tvorba německá a francouzská. S výjimkou *Zápisníku zmizelého* a opery *Dvakrát Alexandr* se jednalo o české premiéry děl. V tomto směru se dramaturgii opery ND podařilo naplnit záměr, který si na začátku vytyčila. Nutno konstatovat, že vybírat bylo rozhodně z čeho, protože do roku 1989 se u nás současná zahraniční, zejména západní opera uváděla jen ojediněle. V Kolowratu tedy opera ND splácela dluh vůči autorům, kteří patří mezi současné přední světové kompozity a jejichž díla jsou ve světě součástí dramaturgického operního kánonu, a zároveň umožnila českým divákům poprvé vyslechnout a zhlédnout kompozice těchto autorů.

Spornou otázkou zůstává, nakolik se podařilo zdejšími operními produkcemi oslovit činoherní publikum Divadla Kolowrat, což byl rovněž jeden z původních záměrů Průdkova týmu, který s nápadem využít Kolowrat pro operní inscenace přišel. Publikum kolowratských inscenací je specifické, což je dáno i specifickým repertoárem, který je zde uváděn (komorní současné, psychologické hry, scénická čtení apod.). Celkem ve třech sezónách byly operní inscenace zahrnuty do předplatného Divadla Kolowrat v rámci smíšených abonentních skupin (jednalo se o inscenace *Milhaud-Martinů*, *Čtyřnotová opera/Médium*, *Máchův deník* a *Zpráva pro akademii/Bertram a Mescalinda*). Těžko ovšem posoudit, nakolik činoherní publikum, i touto cestou seznámené se současnou operní tvorbou, nadále operní inscenace vyhledávalo. Výjimku v tomto směru bezesporu představuje inscenace *Zítřka se bude...* Vzhledem k námětu, osobnosti hlavní představitelky a publicitě, jíž se inscenaci dostalo, je její publikum tvořeno ze značné části neoperními diváky, což se odráží i v počtu repríz.

Z hlediska inscenačního dopadly nejlépe inscenace oper, jejichž náměty by se daly shrnout v několika bodech: výrazný hrdina, výjimečná situace, sociální vyčleněnost. To platí zejména pro inscenace druhé poloviny 90. let (*Šílenství a vášeň*, *Klusák-Nyman-opera*) a poslední inscenaci (*Zítřka se bude...*). Ostatní pokusy s jinými typy námětů a hrdinů končily většinou méně úspěšně, například kvůli přílišné patetičnosti, popisné realističnosti nebo celkové předimenzovanosti (postavami, scénografickými prvky apod.) komorního prostoru (*Milhaud-Martínů*, *Máchův deník*). Větší působivosti dosáhly inscenace stylizované, v nichž převládalo v inscenačním pojetí zcizení nebo groteskní nadsázka (*Osmí písní pro šíleného krále*, *Zpráva pro akademii*, *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*, *Zítřka se bude...*). Naopak snahy o realistické, či přímo psychologické herectví v tomto prostoru – na rozdíl od činohry – příliš nefungovaly (*Dvakrát Alexandr*, částečně *Chudák námořník*, *Máchův deník* a *Zápisník zmizelého*). Ukázalo se, že v komorním prostoru nebyl pro kvalitu inscenace určující scénografický přístup. Mezi zdařilými inscenacemi byly inscenace postavené na nápadité scénografii či obecně výtvarné složce (např. všechny Nekvasilovy a Dvořákovy inscenace), ale zároveň i inscenace s minimalistickou, téměř prázdnou scénou (např. *Šílenství a vášeň* nebo *Médium*). Důležitější byla schopnost režisérů a interpretů naplnit prostor hereckou akcí a navázat kontakt s publikem.

Postupně se utvořil stálý okruh tvůrců, kteří se na inscenacích v Divadle Kolowrat podíleli. Opakovaně v Kolowratu účinkovali Aleš Hendrych, Jaroslava Maxová, Vladimír Doležal, Jaroslav Březina nebo Roman Janál, kteří se naučili pracovat v komorním prostoru a kteří ho byli schopni naplnit nejen pěvecky, ale i hereckým projevem. Ivan Kusnjer, který dosáhl velmi pozitivního kritického ohlasu svou rolí v *Osmi písních pro šíleného krále*, se naopak do Kolowratu v žádné inscenaci už nevrátil a nadále barytonové role ve zdejších inscenacích interpretoval Roman Janál. Zkušenost s komorním prostorem měla zejména u herecky nadaných interpretů (Maxová, Hendrych, Březina) pozitivní vliv na další rozvoj hereckých prostředků, který zúročili i na velkém jevišti.

Z režisérů několikrát v Kolowratu pracoval Jiří Nekvasil, který je spolu se scénografem Danielem Dvořákem podepsán pod inscenacemi čtyř oper. Nekvasil

se na kratších útvarech a v omezeném prostoru více soustředil na práci s hercem a na výklad postav, než tomu většinou bývá u jeho inscenací celovečerních děl na velkém jevišti. Čerpal zde bezesporu ze svých předchozích zkušeností s komorní operou v rámci produkcí Opery Furore a Opery Mozart a z práce pro televizi (např. televizní inscenace oper B. Martinů *Slzy nože* a *Hlas lesa*).

Zajímavostí je podíl choreografů a tanečníků na inscenacích. Přestože prostor je pro tanec značně omezený, ve dvou inscenacích (*Zápisník zmizelého*, *Dvakrát Alexandr*) byli přímo zapojeni tanečníci, ve *Zprávě pro akademii* hrála choreografie Lucie Mertové zásadní charakterizační úlohu u hlavní postavy. Jako režiséři zde své inscenace uvedli choreograf Pavel Šmok nebo Nina Vangeli, která se tanečním divadlem a scénickým tancem zabývá i jako publicistka.

Stálíci kolowratských produkcí byl dirigent Přemysl Charvát. Díky jeho preciznímu nastudování orchestrálních i vokálních partů se podařilo vyhnout jednomu z hlavních úskalí, která s sebou uspořádání Divadla Kolowrat přináší, a sice možné nesouhře mezi orchestrem a zpěváky.

Prostor Kolowratu se ukázal při výběru vhodného repertoáru, inscenátorů a interpretů jako vhodný a inspirativní i pro provozování opery. V současnosti však soubor vedený Jiřím Heřmanem s touto scénou pro své produkce soudobých oper nepočítá. Jediná premiéra uvedená v Kolowratu od Heřmanova nástupu do funkce – *Zítř se bude...* – byla připravena již předchozím vedením. V letošní sezóně připravovaná opera minimalisty Philipa Glasse *Les enfants terribles* měla být původně uvedena na Nové scéně, nakonec bude její inscenace umístěna do areálu psychiatrické léčebny v Bohnicích. V příští sezóně by měla být premiérována nová, pro ND komponovaná dětská opera Marka Ivanoviče *Mluvící balík* podle stejnojmenné knihy Geralda Durrella. Uváděna ale bude v historické budově Národního divadla. Budoucnost komorní opery v ND je tedy momentálně nejasná, také vzhledem k zatím nevyřešené otázce fungování Divadla Kolowrat po vypršení nájemní smlouvy v roce 2013.

LITERATURA A PRAMENY

BANFIELD, Stephen. *The twentieth century: Music in Britain*. Oxford: Blackwell, 1995. 571 s.

KERMAN, Joseph. *Opera as Drama*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 240 s.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav 2003. 493 s.

SADIE, Stanley. *The Illustrated Encyclopedia of Opera*. London: Flame Tree Publishing, 2004. 320 s.

ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 615 s.

[cit. 3. 1. 2011]. URL: <http://www.arbos.at/web_tv/v_3_terezin.html>

[cit. 10. 1. 2011]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/ARBOS_-_Company_for_Music_and_Theatre>

[cit. 10. 1. 2011]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Kaiser_von_Atlantis>

[cit. 12. 1. 2011]. URL: <http://www.narodni-divadlo.cz/Default.aspx?jz=cz&dk=divadlo_plany2.aspx>

BENETKOVÁ, Vlasta. Šílenství a vášně. *Hudební rozhledy* 5, 1997.

ČERNÝ, Jiří. Operní proces s Horákovou. *Svět a divadlo* 4, 2008.

DOBROVSKÁ, Wanda. Hudba jako obraz úchylek i jako útěcha před světem. *Mladá fronta Dnes* 10. 12. 1997.

DOBROVSKÁ, Wanda. Šílenství a vášně. *Harmonie* 5, 1997.

DRÁPELOVÁ, Věra. Horáková za vidění stojí. *Mladá fronta Dnes* 11. 4. 2008.

DRÁPELOVÁ, Věra. Klusák v Kolowratu: proč a pro koho. *Mladá fronta Dnes* 2. 12. 2002.

DRÁPELOVÁ, Věra. Máchův deník není skandální, spíše dětinský a nudný. *Mladá fronta Dnes* 5. 5. 2003.

DRÁPELOVÁ, Věra. Operním aktovkám v Kolowratu schází nejen nápad, ale i herectví. *Mladá fronta Dnes* 22. 12. 1999.

- DRÁPELOVÁ, Věra. V Kolowratu provokují staromilce. *Mladá fronta Dnes* 15. 3. 1997.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Davies v souvislostech bez souvislostí. *Svět a divadlo* 3, 1997.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Janáček? Janáček?? Janáček??? *Svět a divadlo* 4, 1997.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Národní divadlo pokračuje v uvádění děl soudobých skladatelů. *Lidové noviny* 9. 12. 1997.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Poněkud malicherná operní msta. *Lidové noviny* 11. 12. 2002.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Studiové operní variace. *Svět a divadlo* 2, 1998.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Večer s šílenstvím a vášní. *Lidové noviny* 21. 3. 1997.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Záslužná opera, která bolí. *Lidové noviny* 11. 4. 2008.
- HEJZLAR, Tomáš. Bez nadbytečného psychologizování... *Haló noviny* 5. 1. 2000.
- HEJZLAR, Tomáš. Experimentální opera v pražském Kolowratu. *Haló noviny* 6. 5. 1997.
- HERMAN, Josef. Klusák-Nyman-opera. *Týden* 22. 12. 1997.
- HERMAN, Josef. Milhaud s Martinů se do Kolowratu skoro nevešli. *Divadelní noviny* 2, 2000.
- HERMAN, Josef. Muzikálová opera o nepřístojnostech K. H. Máchy. *Hudební rozhledy* 6, 2003.
- HERMAN, Josef. Opera, vymknuta z kloubů, šílí? *Divadelní noviny* 15. 4. 1997.
- HERMAN, Josef. Opera zase v Kolowratu. *Hudební rozhledy* 4, 2005.
- HERMAN, Josef. Operní erotika dle českých puritánů. *Právo* 7. 5. 2003.
- HERMAN, Josef. Skladatel coby mstivý i hravý mystifikátor. *Právo* 6. 12. 2002.
- HERMAN, Josef. Třikrát výjimečný operní večer v Kolowratu. *Týden* 7. 4. 1997.
- HRDINOVÁ, Radmila. Čtyřnotová opera a Médium: víc experiment než hudební divadlo. *Právo* 8. 2. 2005.
- HRDINOVÁ, Radmila. Dvě tváře Jana Klusáka. *Divadelní noviny* 8. 1. 2003.
- HRDINOVÁ, Radmila. Klusák + Nyman + Opera = cesta z provincialismu. *Divadelní noviny* 6. 1. 1998.
- HRDINOVÁ, Radmila. Opičák, rytíř i poustevník. *Právo* 28. 11. 2002.
- HRDINOVÁ, Radmila. Protože mám klid ve svém svědomí... *Právo* 11. 4. 2008.

HRDINOVÁ, Radmila. Šílenství působilo přesvědčivěji než vášně. *Právo* 18. 3. 1997.

HRDINOVÁ, Radmila. Zpráva o soudobé opeře v Kolowratu. *Právo* 12. 12. 1997.

JELÍNKOVÁ, Olga. Před premiérou Daviese a Janáčka v Národním divadle. *Denní telegraf* 10. 3. 1997.

JELÍNKOVÁ, Olga. Šílenství a vášně ovládly scénu divadla Kolowrat. *Denní telegraf* 19. 3. 1997.

JŮZOVÁ, Markéta. Zítra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. *Harmonie* 4, 2008.

MATĚJKA, Ivan. Národní divadlo uvádí dvě operní grotesky Jana Klusáka. *Hospodářské noviny* 28. 11. 2002.

POKORNÝ, Petr. Milhaud a Martinů v Kolowratu. *Hudební rozhledy* 2, 2000.

PLHOŇOVÁ, Eva. Šílenosti a vášně choreografa Pavla Šmoka. *Práce* 10. 3. 1997.

REITTEREROVÁ, Vlasta. České premiéry v divadle Kolowrat. *Hudební rozhledy* 2, 1998.

SLAVÍKOVÁ, Jitka. V Kolowratu na téma šílenství a vášně. *Slovo* 22. 3. 1997.

ŠALDOVÁ, Lenka. Klusákovy aktovky v Divadle Kolowrat. *Hudební rozhledy* 2, 2003.

ŠVAGROVÁ, Marta. Temný kabaret o procesu. *Lidové noviny* 7. 4. 2008.

VEBER, Petr. Bertram a Mescalinda. *Harmonie* 1, 2003.

VEBER, Petr. Experiment v Národním divadle. *Týdeník Rozhlas* 14, 1997.

VEBER, Petr. Opera jako sebereflexe české národní hanby. *Hospodářské noviny* 11. 4. 2008.

VEBER, Petr. Proces s Horákovou má podobu opery. *Hospodářské noviny* 9. 4. 2008.

VEBER, Petr. Skladatel Jan Klusák si v nové opeře vyřizuje účty s „cimrmany“. *Hospodářské noviny* 2. 12. 2002.

P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášně*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1997. Uloženo v archivu ND, složka Šílenství a vášně.

J. Klusák, M. Nyman: *Klusák-Nyman-opera*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1997. Uloženo v archivu ND, složka Šílenství a vášně.

D. Milhaud, B. Martinů: *Milhaud – Martinů*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1999. Uloženo v archivu ND, složka Milhaud – Martinů.

J. Klusák: *Zpráva pro akademii/Bertram a Mescalinda*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 2002. Uloženo v archivu ND, složka Zpráva pro akademii/Bertram a Mescalinda.

E. Vilkický: *Máchův deník aneb Hynku, jak si to představuješ?* Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 2003. Uloženo v archivu ND, složka Máchův deník.

T. Johnson, P. M. Davies: *Čtyřnotová opera/Médium*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 2005. Uloženo v archivu ND, složka Čtyřnotová opera/Médium.

A. Březina, J. Nekvasil: *Zítř se bude...* Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 2008. Uloženo v archivu ND, složka Zítř se bude...

Hodnocení premiéry inscenace Milhaud – Martinů. Uloženo v archivu ND, složka Milhaud – Martinů.

Hodnocení premiéry inscenace Šílenství a vášně. Uloženo v archivu ND, složka Šílenství a vášně.

Hodnocení premiéry inscenace Klusák-Nyman-opera. Uloženo v archivu ND, složka Klusák-Nyman-opera.

Dramaturgická zpráva Jana Dehnera k Zprávě pro akademii. Uloženo v archivu ND, složka Klusák-Nyman-opera.

Záznam z jednání u šéfa opery p. Josefa Průdka k premiéře v Divadle Kolowrat v prosinci 1997 dne 27. 5. 1997. Uloženo v archivu ND, složka Klusák-Nyman-opera.

Šílenství a vášně, interní zpráva z 16. 1. 1997. Uloženo v archivu ND, složka Šílenství a vášně.

Návrh na zařazení večera Šílenství a vášně do předplatného Divadla Kolowrat na sezónu 1997/1998. Uloženo v archivu ND, složka Šílenství a vášně.

Zápis z inscenační porady k připravované premiéře opery Zítř se bude... Uloženo v archivu ND, složka Zítř se bude...

- P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášně*. [DVD] Interní záznam ND.
- J. Klusák, M. Nyman: *Klusák-Nyman-opera*. [DVD] Interní záznam ND.
- J. Klusák: *Zpráva pro akademii/Bertram a Mescalinda*. [DVD] Interní záznam ND.
- A. Březina, J. Nekvasil: *Zítř se bude...* [DVD] Interní záznam ND.

SEZNAM FOTOGRAFIÍ

1. Divadlo Kolowrat. Foto: [cit. 16. 1. 2011]. URL: <http://www.narodni-divadlo.cz/ext/std/index_cz.htm>s. 15
2. V. Ullmann: *Císař Atlantidy* (ND, 1995). Foto: Archiv NDs. 22
3. D. Milhaud: *Chudák námořník* (ND, 1999). Foto: Hana Smejkalová, archiv NDs. 29
4. B. Martinů: *Dvakrát Alexandr* (ND, 1999). Foto: Hana Smejkalová, archiv NDs. 30
5. E. Viklický: *Máchův deník* (ND, 2003). Foto: Archiv NDs. 33
6. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášeň* (P. M. Davies: *Vrtoch slečny Donnithornové*), ND 1997. Foto: Oldřich Pernica, archiv NDs. 40
7. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášeň* (P. M. Davies: *Osm písní pro šíleného krále*), ND 1997. Foto: Hana Smejkalová, archiv NDs. 42
8. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášeň* (P. M. Davies: *Vrtoch slečny Donnithornové*), ND 1997. Foto: Hana Smejkalová, archiv NDs. 44
9. P. M. Davies, L. Janáček: *Šílenství a vášeň* (L. Janáček: *Zápisník zmizělého*), ND 1997. Foto: Hana Smejkalová, archiv NDs. 46
10. J. Klusák: *Zpráva pro akademii*, ND 1997. Jaroslav Březina jako Opičák. Foto: Archiv NDs. 50
11. J. Klusák: *Zpráva pro akademii*, ND 1997 (2002). Celkový pohled na scénu. Foto: Archiv NDs. 51
12. J. Klusák: *Zpráva pro akademii*, ND 1997. Jaroslav Březina jako Opičák, Aleš Hendrych jako Námořník. Foto: Archiv NDs. 53
13. M. Nyman: *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*, ND 1997. Celkový pohled na scénu. Foto: Archiv NDs. 58
14. M. Nyman: *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*, ND 1997. Zleva sedící Roman Janál, stojící Eva Charvátová a Jiří Hruška. Foto: Archiv NDs. 59
15. A. Březina, J. Nekvasil: *Zítřka se bude...*, ND 2008. Foto: Smetanova Litomyšl 2009s. 62
16. A. Březina, J. Nekvasil: *Zítřka se bude...*, ND 2008. Celkový pohled skrz polopropustné zrcadlo. Foto: Smetanova Litomyšl 2009s. 64