

I když jde o operu reflektující aktuální a odsouzeníhodný jev terorismu, její etická dimenze se konstituuje na základě primárních estetických významů, nikoli naopak. Tím se ani na chvíli nevzdaluje od ideálu uměleckého díla.

Helena Spurná

## Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle

Jako útvar bytostně tíhnoucí k obrazovosti a spektakulárnosti si opera v průběhu svého historického vývoje jen málokdy nechala ujít příležitost poskytnout divákům efektní divadelní podívanou, využívající nejrozmanitější scénické technické inovace doby.

Opera jako umělecký druh se ne náhodou zkonstitovala v éře raného baroka, tzv. manýrismu, jehož byla reprezentativním produktem. V umocněné podobě se tu projeví všechny podstatné rysy manýristického umění: důraz na stylizaci, vyumělkovanost, zjemnělost a ornamentálnost, proměnlivost a pohyb, záliba v evokování silných afektů i vytváření nevidaných zázraků, okázalých a bizarních výjevů – to vše s cílem překvapit, ohromit, připravit co největší smyslový zážitek. Spolu s hudbou, respektive zpěvem, měla v syntéze nejdůležitější postavení výtvarná složka, protože jejím prostřednictvím mohlo dojít k dobově žádanému maximálnímu vystupňování smyslového účinku.

Již inscenace raných oper z počátku 17. století<sup>1</sup> se zpravidla vyznačovaly výpravností, uplatněním nápadných a rozmanitých kostýmů i rafinovaných technických efektů. Podobu scény v raně barokních italských operách přitom formovala celá řada významných výtvarníků s evropským renomé: **Bernardo Buontalenti** (výprava pro Cacciniho operu *Il Rapimento di Cefalo*, 1600, Florencie), **Ludovico Cigoli** (Periho *Euridice*, 1600, Florencie), **Antonio Maria Viani** (Monteverdiho *Orfeo a Arianna*, 1607 a 1608, Mantova), **Giulio Parigi** (*La regina Sant'Orsola* od Marca da Gagliana, 1624, Florencie), **Alfonso Parigi** (Gaglianova a Periho *La Flora*, 1628, Florencie nebo Coppolova opera *Le nozze degli dei*, 1637, Florencie), **Alfonso Rivarola** (Sancesova *Ermiona*, 1636, Padova), či **Pietro da Cortona** (Landiho *Il San Alessio*, 1632, Řím).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Označení „opera“ však bylo na uvedený typ hudebně divadelní produkce vztaženo až roku 1639 v Itálii. Rané operní výtvoři se označovaly různými termíny – *favola pastorale*, *favola in musica*, *dramma in musica* apod. –, přičemž některé z nich se poté ještě dlouho používaly paralelně se slovem opera (výraz *dramma in musica* např. jako druhové žánrové pojmenování pro vážnou operu).

<sup>2</sup> *The New Grove Dictionary of Opera* (dále jen NGDO), *Stage design*, Vol. 4, s. 493.

Do inscenační praxe italské barokní opery se zásadním způsobem promítl vliv dvorských alegorických podívaných zvaných *intermedia* (též *intermezza*), z nichž opera převzala celou řadu jevištně technických postupů a triků.<sup>3</sup> V 16. století, až do okamžiku nástupu opery na počátku století sedmnáctého, *intermedia* představovala nejoblíbenější divadelní druh italské dvorské kultury. Přinášela efekt intenzivního smyslového působení, jehož bylo docilováno hudbou, bohatou výpravností a celkovou scénickou spektakulárností. Působivé byly např. výpravy, jež vytvořili již zmíněný Bernardo Buontalenti a Agostino Carracci pro *intermedia* uvedené v rámci hry *La Pellegrina* (Girolamo Bargagli) v roce 1589 ve florentském paláci medicejských Uffizi (text: Giovanni Bardi, Ottavio Rinuccini, Giulio Strozzi; hudba: Giulio Caccini, Luca Marenzio aj.). Oba výtvarníci připravili řadu efektních výjevů, odehrávajících se v různých prostředích (zahradu, les, mořské pobřeží, podsvětí, Olymp ad.) a metaforicky propojujících nadpozemský život se světem aristokracie.<sup>4</sup> Pro *intermedia* obecně a následně pro operu barokní doby byla typická snaha sugerovat dojem nadreálnosti toho, co divák vnímá, šlo tu tedy o maximální stylizaci, až hyperbolizaci skutečnosti, spojování kontrastních prvků apod. Oblíbené byly výjevy duchů, démonů či bohů vznášejících se na oblacích, scény bitev a přírodních pohrom (požáry, výbuchy, bouře), náhlé proměny postav, záměna pohlaví (ženy se objevovaly v mužských rolích, muži v ženských) a deformace lidského těla skrze zvířecí stylizaci (jeviště se hemžilo účinkujícími maskovanými do podoby opic, k vidění byli kentauři, satyrové či sirény apod.). Hrál se po celé ploše jevištního prostoru - akce mohla probíhat v zadní i nejvrchnější části scény. Za účelem vytvoření působivých scénických efektů byla do akce zapojována nejrůznější zařízení

<sup>3</sup> *Intermedia*, jejichž počátky spadají do Itálie 15. století, byla krátké hudebně divadelní mezihry, vyplňující zpěvem (sólovým i sborovým), instrumentální hudbou a tancem přestávky mezi akty pravidelného dramatu. Sloužila k zprostředkování hlubokých komplimentů vůči aristokratovi, na jehož počest se divadlo hrálo. Námět byl mytologicko-alegorický a pro každé *intermedio* jiný. Pod jednotlivými mezihrami byli obvykle podepsáni různí libretisté a kompozisté. *Intermedia* tak dohromady nikdy nevytvářela pevný hudebně dramatický celek (v tom také spočívala hlavní odlišnost tohoto útvaru od opery!), jejich vzájemná souvislost byla dána pouze společným tématem, které bylo obdobné jako téma hlavní hry. Více k *intermediím* a jejich scénickému provozování viz NGDO, *Intermedio*, Vol. 2, s. 805-807. Též viz Brockett, s. 156-157.

<sup>4</sup> Srv. Wolff, s. 21 (obr. 1), 23 (3). Též NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 493.

dobové mašinerie, zejména létací stroje, které aktérům umožňovaly pohyb ve vzduchu (stroje byly opatřeny trámy s kolejnicemi, systémem podpěr, lan a kladek). Na konstrukci těchto strojů byly často rozvěšeny dekorační kusy ve tvaru oblak. Jiné efekty využívaly propadél v podlaze: hory, skály, stromy a jiné objekty vystupovaly ze země a zase se propadaly. K napodobení pohybu vln ve scénách na moři sloužilo několik postupů: jeden z nich byl takový, že se rytmicky pohybovalo kusem pomalované látky pomocí provazů upevněných na jeho spodním okraji, podle jiného se hýbalo vzhůru a dolů dvěma plochami pomalovanými a vyříznutými do tvaru vln (vždy když jedna stoupala, druhá naopak klesala), dále se k vytvoření iluze zvedajících se a klesajících vln využívalo i rotace série dlouhých, za sebou položených spirálovitých válců. Podívaná někdy vyžadovala, aby se zřítily hradby, hrady či jiné objekty - v takových chvílích byly odstraněny tyče, držící pohromadě segmenty dekorace. Produkce se neobešly ani bez pyrotechnických kouzel, která byla aplikována např. v pekelných scénách. Na jevišti byl naprosto běžný oheň a dým. Důležité byly také zvuky: např. iluze hromobití se navozovala valením dělových koulí či kamenů tunelem s hrubým povrchem, vítr se zase napodoboval rychlým vířivým pohybem tenkých proužků dřeva ve vzduchu atp.<sup>5</sup> Nezbytnou součástí těchto oslňujících podívaných byly masky a kostýmy, které měly nevšední ráz. Heroické mužské postavy byly v *intermezzech* oblečeny do stylizovaného kostýmu římského reka s opancěrovaným trupem, který se poté v opeře udržel po dlouhá desetiletí. Typickou podobu tohoto kostýmu zachycuje jeden z náčrtů kostýmů pro 3. *intermedio* (*Il combattimento pitico d'Apollo*) ve hře *La Pellegrina* (skica je připisována autorovi scény Bernardo Buontalentimu). Hlavní postava, hrdina Apollón, má na sobě dlouhý svalovitý kyrys z pozlacené kůže, zakončený krátkým zvlněným okrajem. Modrá, po kolena dlouhá tunika má opět zvlněný okraj (tento byl spolu se štrápci a trásněmi oblíbeným atributem renesančního a raně barokního divadla). Oba rukávy jsou - přesně v intencích dobové koncepce římských krátkých rukávů - srolovány a sepijaty broží. Pod nimi rozeznáváme trikot v šarlatové barvě, který pokrývá celé tělo. Charakteristické jsou rovněž vysoké boty ve zlacené barvě, zdobené drahokamy i pozlacená paruka na hlavě. Vzhledem k to-

<sup>5</sup> Mašinerii a zvláštním efektům v barokních *intermezzech* a operách se podrobně věnuje Brockett, s. 169-171. Viz též bohatou obrazovou dokumentaci in Wolff.

mu, že toto intermedio se později stalo východiskem vůbec první (žel nedochované) opery *Dafne* (1597?), lze předpokládat, že stejný nebo jen nepatrně pozměněný kostým byl uplatněn i v rámci operní produkce, uskutečněné ve florentském paláci Jacopa Corsiho.<sup>6</sup> Před tím, než se na jevišti prosadil bohatě vypracovaný dvorský dámský šat s úzkým korzetem a dlouhou širokou sukní, vystupovaly ženské hrdinky kolem roku 1600 v jednodušším renesančním kostýmu, pro nějž byl typický široký svrchník s živůtkem a spodní úzkou sukní (ani v pozdějších letech však ze scény zcela nezmizel).<sup>7</sup> Účinkující ztvárňující různé fantastické bytosti byli kostýmováni volným způsobem. Rovněž pro vedlejší postavy, sbor a balet byla k dispozici široká paleta kostýmů. Barokní divadlo s oblibou ukazovalo postavy exotického původu – na scéně se to tedy jen hemžilo účinkujícími, jejichž kostýmy vykazovaly typické znaky tureckého, etiopského, indiánského či jiného oděvu.<sup>8</sup>

Intermedia a rané opery sloužily k zabavení aristokratické společnosti v rámci různých slavnostních příležitostí (karnevaly, zásnuby, svatby a jiné události). Inscenovány tedy byly výhradně ve dvorském prostředí, v divadelních sálech šlechtických paláců.<sup>9</sup> Významnými centry byla Florencie, Mantova, Benátky, Řím aj. S výjimkou úplně prvních „pokusných“ oper florentské cameraty, uvedených za skromných jevištních podmínek před zraky nepočetného publika, se opera již na počátku 17. století prezentovala jako umění

<sup>6</sup> Srv. NGDO, *Costume*, Vol. 1, s. 973.

<sup>7</sup> Srv. Wolff, s. 12, 21 (1), 23 (4), 31 (12).

<sup>8</sup> Srv. Wolff, s. 12, 63 (47), 109 (92, 93).

<sup>9</sup> Dvorská divadla této doby se vyznačovala hledištěm ve tvaru U se stadionovým typem sezení. Prostor, který hlediště obklopovalo, zůstával zprvu volný, neboť byl využíván k různým slavnostním ceremoniím, jež byly součástí produkce. Teprve později zde byla vytvořena místa k sezení, částečně k stání. Toto řešení divadelního sálu se v aristokratickém prostředí uchovalo i v pozdější době, kdy už převládl typ lóžového divadla s pořadími a parketem zaplněným sedadly (obvyklá byla také kombinace obou typů hlediště). Typickou ukázkou prostorového řešení raně barokních dvorních divadel je divadlo projektované Buontalentim koncem 16. století ve florentském paláci Uffizi, které mělo sloužit výpravným podívaným včetně opery (např. roku 1589 zde byla inscenována zmíněná hra *La Pellegrina* spolu s šesti intermedii). Na rytině Jacquese Callota se nám otevírá pohled na půlkruhové hlediště s diváky, pozorujícími slavnostní podívanou v prostoru pod ním a simultánně i na jevišti, jež je opatřeno stavebně stálým portálem. Buontalentiovo divadlo v paláci Uffizi bylo patrně prvním v Evropě, které disponovalo architektonickým portálem, a bývá považováno za nejstarší příklad tzv. kukátkového jeviště. Srv. Brockett, s. 166, 171.

pro velkou masu diváků. Někteří šlechtici z toho důvodu zřizovali ve svých palácích velkoprostorové sály i pro několik tisíc diváků. Např. divadlo v Palazzo Barberini v Římě, vybudované za účelem inscenování reprezentativních duchovních oper, pojmullo prý téměř 4000 lidí.<sup>10</sup>

Tento trend se dále rozvíjí po roce 1637, kdy se začala opera provozovat i ve veřejných divadlech. Uvedeného roku zahájilo v Benátkách činnost Teatro di San Cassiano, vůbec první operní budova s profesionálním provozem, do níž měla přístup veřejnost. Tato instituce pak podnítila vznik dalších operních domů v tomto významném italském městě. Do konce 17. století jich bylo hned několik: k nejvýznamnějším patřily Teatro dei Santi Giovanni e Paolo (otevřeno 1639), Teatro di San Moisè (1640), Teatro dei SS. Apostoli (1649), Teatro di San Salvatore (1661), Teatro di Sant' Angelo (1676) a Teatro di San Giovanni Grisostomo (1678). Posledně jmenované divadlo proslulo nákladností operních produkcí a představovalo vůbec nejslavnější benátskou scénu před otevřením divadla La Fenice na sklonku 18. století. Zanedlouho se připojila i jiná italská města; např. v Neapoli bylo roku 1654 pro veřejnost otevřeno Teatro di San Bartolomeo, ve Vicenze roku 1656 Teatro Castelli, v Římě vznikl první stálý operní dům přístupný veřejnosti v roce 1671 (Teatro Tordinona), po něm roku 1695 otevřelo své brány masovému publiku i Teatro Capranica atd. Ke zřízení prvního veřejného operního divadla mimo území Itálie pak došlo roku 1678 v německém prostoru, konkrétně v Hamburku (Oper am Gänsemarkt) – ovšem již předtím (1654) byl otevřen Opernhaus am Salvatorplatz v Mnichově, roku 1667 byl z podnětu Jiřího II. Saského uveden do provozu rovněž drážďanský Opernhaus am Taschenberg, který představoval vůbec první stálé divadlo v Německu.<sup>11</sup>

Opera se otevřením benátských veřejných divadel poprvé v dějinách stává záležitostí podnikatelů (impresariù); do divadelních institucí jsou najímány na určitou dobu profesionální operní společnosti. Na rozdíl od dvorních scén byl operní provoz veřejných divadel pochopitelně častější, i když byl striktně vyhrazen pouze určitým ročním údobím (stagione).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Wolff, s. 14.

<sup>11</sup> Srv. *Kronika opery*, s. 18-19.

<sup>12</sup> Hlavní operní sezóna byla během karnevalu, který trval i několik měsíců (začínalo se před Vánocemi a hrálo se až do konce března). V karnevalové sezóně chodilo publikum do divadla v přestrojení a maskách. Dále se hrálo mezi Veli-

Zpřístupnění opery široké veřejnosti je po všech stránkách významným předělem v dějinách tohoto umění. Opera už není určena pouze jedné sociální třídě (aristokracii), ale všem, kteří zaplatí vstupné.<sup>15</sup> Dochází k obrovské popularizaci žánru, jenž je nucen přizpůsobit se vkusu masového diváka. V Benátkách se pod vlivem těchto nových skutečností zformoval zcela specifický operní styl. Ten po zbytek 17. století vévodil italské opeře a byl rovněž spjat s celou řadou nových inscenačních postupů. Benátská opera<sup>14</sup> se vyznačovala několika charakteristickými znaky. Hlavním předpokladem úspěchu benátských oper byl napínavý a dobrodružný příběh čerpající z antické mytologie nebo historie (náměty byly často aktualizovány) a vyznačující se množstvím intrik, překvapivými dějovými zvraty a situacemi. Libreta počítala se senzačními výjevy. Obzvláště oblíbené byly výjevy bitev, ztroskotání lodi, požárů či přírodních katastrof, nesměly chybět násilnosti všeho druhu, vděčným prvkem byly rovněž záměny osob, komické výstupy a lascivní humor. Výstupům antických bohů a různých alegorických figur, tolik oblíbených ve dvorských operách, se však v zábavné benátské opeře nepřikládal tak velký význam. Lze říci, že morální hodnota textů byla nezřídka povážlivá, což však vyplývalo ze skutečnosti, že hlavním kritériem benátských oper bylo vyhovět divácké poptávce po rozptýlení a senzaci. Jinými slovy: komerční efekt byl nadřazen etické funkci. V hudební složce se projevuje úsilí o typizaci; dochází ke standardizaci několika typů hudebně dramatických scén (scéna šilenství, scéna s duchy apod.). Důraz je položen na virtuózní sólový zpěv soustředěný do árií vyjadřujících silné afektové

konocemi a letními prázdninami a na podzim až do adventu. Kromě vymezených sezón byly operní společnosti postihovány dalšími omezeními (veřejné zábavy a divadla byly např. zapovězeny během církevních svátků, o všech pátcích v roce, na Štědrý den, během půstu atd.).

<sup>15</sup> Diváci veřejných benátských scén se rekrutovali ze všech sociálních vrstev – z vysokých šlechtických kruhů, z buržoazie i z nejnižších stavů. Převážnou část návštěvníků tvořili místní obchodníci, typickým publikem byli také diplomaté, vojáci a cizinci, kteří přechodně pobývali v Benátkách. Wolff, s. 30.

<sup>14</sup> K jejím nejvýznamnějším představitelům patřili Claudio Monteverdi (*Il Ritorno d'Ulisse in patria*, 1640, *L'Incoronazione di Poppea*, 1642), Francesco Cavalli (*Le nozze di Teti e di Peleo*, 1639, *Didone*, 1641, *Ormindo*, 1644, *Giasono*, 1649 aj.) a Pietro Antonio Cesti (*L'Oroneta*, 1649, *L'Alessandro vincitor di se stesso*, 1651, *Dori*, 1655, aj.). Dále: Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio, Carlo Pallavicino, Pietro Andrea Ziani, Francesco Saccati aj.

situace.<sup>15</sup> Počínaje benátskou operou tak fakticky dochází k rozvoji kultu zpěváků (hlavní podíl mají kastráti), jimž publikum dává během představení hlučně najevo svoji přízeň. Vzhledem k našemu tématu je důležité zdůraznit, že benátské operní scény 17. století iniciovaly některé divadelní reformy. Setkáváme se zde s novým uspořádáním hlediště – prototyp hlediště s lóžemi v pořadích, parterem a galerií –, které poté dominovalo evropským divadlům až do konce 19. století. V tomto smyslu nebyly benátské operní domy zcela bez předchůdců, ale prestižní opera zmíněný model stvrdila. Interiérové členění do pořadí umožňovalo najednou shromáždit velké množství lidí v omezeném prostoru, zároveň však zohledňovalo třídní rozvrstvení tehdejší společnosti.<sup>16</sup> Jevištní prostor byl od hlediště oddělen portálem, který byl většinou bohatě dekorovaný, s emblémy a sloupy. V tomto portálu bylo možné umístit navíc jednu řadu lóží, což jen podpořilo těsný kontakt účinkujících s publikem, který byl v tehdejší době zcela samozřejmý (viz situování akce do přední části scény).<sup>17</sup> Prvořadí výtvarníci benátských divadel přicházeli z dvorského prostředí (Alfonso Rivarola, Giacomo Torelli, Giovanni Burnacini ad.), a tak se inscenační konvence veřejných operních scén vyvíjely v silné závislosti na dvorském scénování, i když díky silnému zastoupení střední vrstvy v publiku směřovala divadelní prezentace postupně k větší realističnosti a zároveň typičnosti.<sup>18</sup> Nové umělecké možnosti se tu otevřely perspektivní kulisové dekoraci, která představovala dominantní komponent tehdejší scény. Používalo se zhruba třinácti různých dekorací, které přecházely z opery do opery (individuální

<sup>15</sup> Pozice virtuózního sólového zpěvu ještě posílí v epoše tzv. neapolské opery na sklonku 17. století a počátku století následujícího, která přivedla k rozkvětu operu seria. Později se opera seria stala celoitalskou i celoevropskou záležitostí. Nejvýznamnější skladatelé byli Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Nicola Porpora, Johann Adolf Hasse nebo Georg Friedrich Händel. Typická pro ni byla převaha árií (ve formě da capo), vyspělá opera seria je de facto koncipována jako sled kontrastních typů árií, většinou bohatě kolorovaných (aria di portamento, aria cantabile, aria di bravura apod.). Ansámby a sbory byly uplatněny v redukované míře, což jí dodávalo bytostně sólistický charakter.

<sup>16</sup> Veřejná divadla v Benátkách vykazovala obvykle pět podlaží s lóžemi. První dvě podlaží, ta nejdražší, navštěvovaly nejzámožnější vrstvy, horních tří užívali lidé nižších stavů. Volný prostor v přízemí (tzv. parter) pak přitahoval nemajetné. Brockett, s. 168.

<sup>17</sup> Srv. Wolff, s. 13, 31 (11).

<sup>18</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 494.

neboli konkrétní dekorace se objevují až v 19. století). Výjevy byly zasazovány do prostředí zahrad, ulic, náměstí, dvorů, k řece, do žalářů, jeskyní, přístavu, na schodiště, do slavnostních sálů i na oblaka, evokováno bylo rovněž „divadlo na divadle“ a skutečnou specialitou benátské opery pak byly intimní interiérové scény odehrávající se v ložnici s postelí a zrcadlem.<sup>19</sup> Právě tyto nabyly na důležitosti zvláště poté, co mytologické výjevy a efekty ohromující mašinerie v benátských operách po čase ustoupily do pozadí. Obvyklou praxí byla kombinace dekorace zobrazující interiér s prvky vnějších, plenérových scén (slavnostní hala a oblaka), často užívaným postupem bylo také mísení architektury se zahradními elementy; odpovídalo to barokní zálibě ve spojování protikladných elementů.<sup>20</sup> Zásadním technickým zdokonalením zde prošel výměnný systém kulisové dekorace za pomoci podvozků a rámu, které provedl v letech 1641-1645 v Teatro Novissimo nejvýznamnější benátský výtvarník **Giacomo Torelli**. Tato inovace se brzy v Evropě ujala univerzálně.<sup>21</sup> Kostýmy používané v benátských operních domech nebyly o nic méně oslňující než v dvorních divadlech té doby, které viditelně přejímaly brilantní styl nákladného francouzského aristokratického kostýmu. Používaly se luxusní tkaniny jako satén, hedvábí, samet či damašek (preferovány byly jasné, zářivé barvy – bílá, žlutá, jasné červená, oranžová). Typickými atributy byly vedle tradičního římského brnění a širokých sukní vlečky, závoje, zdobené manžety, přílby s péry, výrazné paruky atd.<sup>22</sup> Zatímco v raných operních produkcích orchestr vystupoval za jevištěm nebo kostýmován přímo na scéně, v benátských operních divadlech byl již orchestr – v 17. století ovšem ještě početně skrovný – umístěn před jevištěm. Orchestřiště se nacházelo ve stejné úrovni jako parter. Funkci dirigenta (maestro di cappella) zastával jeden

<sup>19</sup> Wolff, s. 9.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Na rozdíl od staršího a jednoduššího systému vodících drážek v podlaze a nad jevištěm Torelli vyřezal v podlaze šterbiny, kterými procházely stojaté rámy. Tyto rámy, na něž byly nad úroveň podlahy upevněny kulisy, byly pod jevištěm připevněny k podvozkům, které pojížděly v kolejích souběžných s okrajem jeviště. Pohybem vozů směrem ke středu scény se kulisy vystavovaly divákům, opačný pohyb je odváděl z jejich dohledu. Každá součást dekorace byla pomocí složitějšího systému lan a kladek upevněna ke společnému rumpálu, po jehož otočení se vyměnily všechny prvky zároveň. Brockett, s. 163.

<sup>22</sup> Srv. Wolff, s. 12, 31 (11), 33 (13).

z cembalistů.<sup>23</sup> V benátských operních domech bylo již také běžné tištěné operní libreto (knížka obsahovala autorův stručný úvod – *argomento*), které mohli diváci v průběhu samotné produkce studovat. K tomu účelu si nosili do divadla svíčky. V hledišti bylo ovšem v průběhu představení i tak rozsvíceno, což samo o sobě znemožňovalo vytvořit iluzi reality na divadle (s diváky ponořenými do tmy se nejdříve setkáváme až ve druhé polovině 18. století). Osvětlení celého sálu obstarávaly olejové lampy a svíčky v lustrech a svícnech. Viditelnost scény podtrhávalo rampové osvětlení, několik olejových lamp na vertikálních tyčích bylo umístěno také mezi rampou a každou pozicí kulis, další lampy byly instalovány na horizontálních lištách za horními sufity.<sup>24</sup> Opera 17. století už znala možnost barevného světla a regulaci intenzity osvětlení.<sup>25</sup>

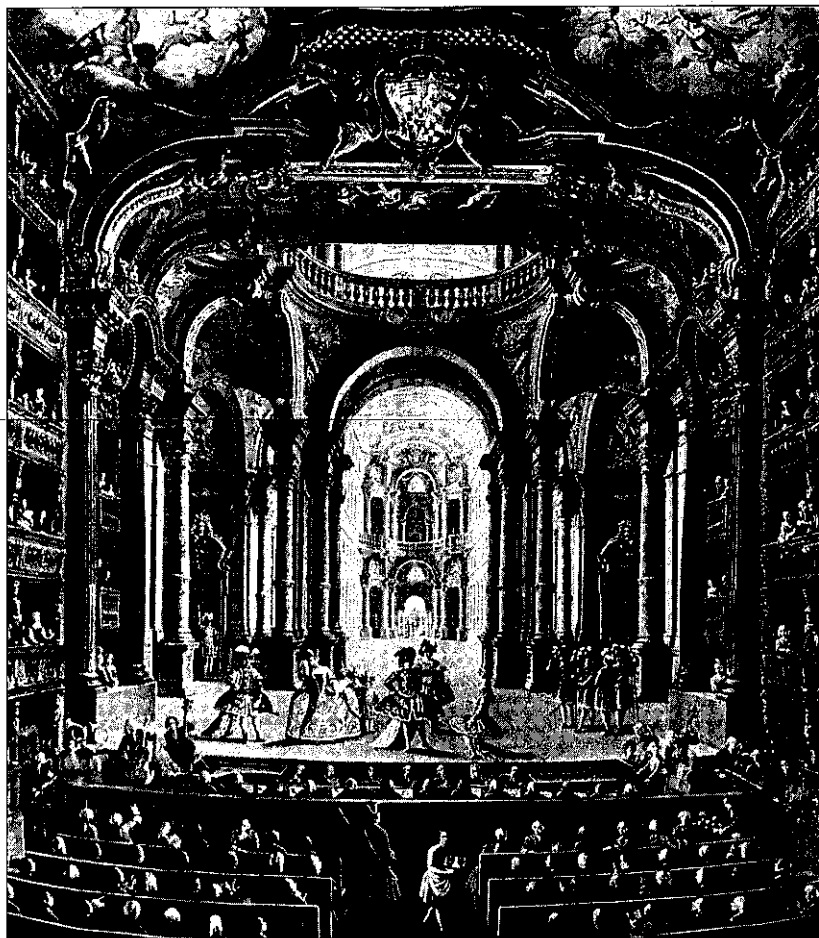
Herectví v barokní opeře – tak jako v divadle této doby vůbec – bylo výrazně stylizováno a na hony vzdáleno realistickému typu hereckého ztvárnění, jež se prosadilo až na sklonku 18. století. Herecký vklad barokních zpěváků spočíval pouze v dodržení dobového aristokratického ideálu vznešeného držení těla a taneční chůze, gesta byla afektovaná a přísně typizovaná. Režie v moderním slova smyslu pochopitelně ještě neexistovala; řízení divadelní produkce zajišťovali činitelé jako výtvarník, taneční mistr, první zpěvák, mnohdy i libretista či skladatel sám.

Díky expanzivnosti italské opery se základní postupy italské scénografie 17. století (perspektivní scéna umožňující rychlé proměny,

<sup>23</sup> Dirigování jako svébytná umělecká profese se prosadilo až v 18. století. V pařížské Opeře v dobách Lullyho bylo zvykem udávat takt úderem holí (je známo, že tímto způsobem si Lully přivodil zranění nohy, na jehož následky zemřel). Poprvé je dirigent zobrazen s taktovkou v ruce a s partiturou před sebou na akvarelu G. de Saint-Aubina, který zachycuje výjev z představení Lullyho opery *Armide* v roce 1761 v pařížském Palais Royal. Ještě v 19. století bylo běžné, že kapelník stál zády k orchestru, těsně před nápovědní budkou, a věnoval se hudebnímu vedení pěvců, zatímco orchestr řídil od pultu první houslista. Srv. Wolff, s. 15, 113 (96), 175 (168), 177 (171).

<sup>24</sup> Srv. NGDO, *Lighting*, Vol. 2, s. 1265-1266.

<sup>25</sup> Dobová svědectví se zmiňují o důležitosti tzv. jevištních sluhů z řad technického personálu, jejichž úkolem bylo obstarávat rozsvěcování a zhášení svíček v průběhu představení. To s sebou samozřejmě neslo řadu rizik a nevýhod. Např. Samuel Chappuzeau, jenž v roce 1674 referoval o praxi francouzských divadel (*Le Théâtre français*), zdůrazňuje, jak důležité bylo provést tyto procedury promptně a bez kolapsů, aby u diváků nevznikla nevole z dlouhých průtahů a nebyl tak ohrožen úspěch produkce. Srv. NGDO, *Lighting*, Vol. 2, s. 1265.



Operní představení v turínském Teatro Regio v roce 1740. Olejomalba P. D. Olivera. Museo civico, Turín.

spektakulární efekty produkované složitou mašinerií) i architektonické znaky benátských divadel (uspořádání hlediště do pořadí velmi záhy rozšířily i do jiných částí Evropy, a to jak prostřednictvím kontaktu domácích umělců s italským prostředím, tak díky přímému působení význačných italských scénografů za hranicemi své země. Ve Francii umožnil jejich prosazení Torelli, který byl z Benátek do Paříže povolán kardinálem Mazarinem; stalo se tak prostřednictvím slavné inscenace Sacratini opery *La Finta pazza*,

jež byla uvedena roku 1645 v paláci Petit Bourbon přestavěném na italianizující divadlo. Představení nadchlo nádherou, rychlými proměnami dekorace i členěním jeviště do několika částí (přední, střední a zadní scéna).<sup>26</sup> Po vzoru Petit Bourbon Torelli přestavěl i Palais Royal (1646) – rovněž zde instaloval systém rámu na podvozcích sloužící k rychlé výměně dekorací.<sup>27</sup> Torelli měl vliv na celou řadu ve Francii působících výtvarníků. Navázal na něj především Gaspare Vigarani, jenž se proslavil stavbou tehdy největšího divadla v Evropě – Salle des Machines (1660), a posléze i jeho synové Carlo a Lodovico. Všichni tři se mimo jiné podíleli na mimořádně spektakulární produkci Cavalliho opery *Ercole amante* (1662), která stvrdila prominentní postavení italské scénografie ve Francii po celé další století. Z Francouzů se stal pokračovatelem Torelliho Jean Berain st., pro něhož bylo příznačné silné uplatnění jevištní techniky. Tento umělec, jenž měl na svém kontě více než osmdesát výprav (mimo jiné k zásadnímu dílu francouzské vážné opery, Lullyho „tragédii en musique“ *Cadmus et Hermione* z roku 1673), byl prvním výtvarníkem opery na dvoře Ludvíka XIV. až do roku 1721, kdy jej vystřídala další významná osobnost francouzského divadelnictví, jeho syn Jean Berain.<sup>28</sup> Francouzský výtvarný styl barokní doby vykazoval některé osobité rysy – oproti neklidu, množství „zátáček“ a kumulaci prvků v italské dekoraci zde převládala klasicistní snaha o čistotu a přehledné uspořádání. Charakteristická byla také menší hloubka perspektivy, i když v první polovině 18. století se prosadilo italské hluboké jeviště.<sup>29</sup> Ve Francii barokní doby byl vytvořen dobový ideál kostýmu pro postavy aristokratického původu, jehož nejvýznamnějším tvůrcem byl právě Berain st. Na kostýmech se objevovaly nejrůznější ornamentální vzory. Šat vznešeného hrdiny byl odvozen z antikizujícího kostýmního typu, místo obvyklého kyrysu na rekově hrudi však na dobových kresbách vidáme stále častěji bohatě vypracovanou hedvábnou látku. Dalšími atributy mužského kostýmu byly široká, bohatě zdobená sukně po kolena, dlouhé rukávy, ozdobné manžety, vlečka, vysoké boty, paruka s přílbou a chochol. Dámský aristokratický kostým, který se více přidržel dobové módy na francouzském dvoře, se vedle dlouhé široké sukně vyznačoval úzkým korze-

<sup>26</sup> Srv. Wolff, s. 40, 41 (22).

<sup>27</sup> Brockett, s. 270.

<sup>28</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 495.

<sup>29</sup> Srv. Wolff, s. 11, 57.

tem, což tělu propůjčovalo téměř geometrickou stylizaci, doplňky tvořily dekorativní vlečky, závoje a mohutné paruky.<sup>30</sup> Ve Francii měl tradičně silnou pozici balet (viz žánry „ballet de cour“ a „comédie-ballet“), který se tudíž stal i nadmíru důležitou součástí opery, čímž se vynořila potřeba jeho organického vkomponování do jevištní akce. Členové baletu nejen tančili symetrické a formálně vytríbené *fêtes*, ale představovali rovněž postavy dvořanů, válečníků, atp. v hromadných scénách (na rozdíl od italské opery, kde byl uplatněn kompars netanečníků). Přísná choreografie bitev či různých ceremonií tak dodávala francouzským operám na pověstné eleganci a grácičnosti. Zvýšená pozornost byla také věnována scénickému jednání sboru, ve francouzských operách rovněž silně zastoupeného. Sbor vytvářel elegantní formace ve tvaru písmene U, které posilovaly typickou axiální symetrii francouzské scény.<sup>31</sup> Význačné bylo zastoupení prvku „merveilleux“ (tj. zázračného, podivuhodného). To vedlo – ve srovnání s Itálií – k ještě většímu uplatnění jevištní mašinerie, zdůrazňující zejména vertikální osu scény (hojně využití pekelných propadel a létacích strojů umožňujících sestup bytostí z nebes).<sup>32</sup> Bohaté zastoupení různých umění ve francouzské barokní opeře vyžadovalo přísnější vedení po stránce režijní, než tomu bylo v tehdejší italské opeře. Jean Baptiste Lully podnikl první pokusy o centralizaci operní produkce, jež se stala samozřejmostí ovšem až mnohem později. Lully řídil představení svých oper nejen po stránce hudební, ale též divadelní. Je o něm známo, že na zkouškách, které sám vedl, podrobně instruoval zpěváky i členy baletu, názorně jim předváděl gesta a pohyby. Podařilo se mu tak vychovat několik vynikajících zpěváků-herců (nejvýznamnější byla jistě Marthe Le Rochois, obdivovaná pro svou schopnost pravdivého emocionálního prožitku ztvárňovaných postav).<sup>33</sup>

V Anglii prosadil italský scénografický ideál Inigo Jones, který od počátku 17. století do roku 1640 demonstroval v inscenacích

<sup>30</sup> Srv. Wolff, s. 12, 62, 63.

<sup>31</sup> NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1111.

<sup>32</sup> K nejvýraznějším ukázkám silného uplatnění ohromujících scénických efektů na dobové francouzské scéně patří výprava Vigaraniů k opeře Francesca Cavalliho *Ercole amante*, již bylo roku 1662 slavnostně otevřeno již zmíněné divadlo Salle des Machines. Pompézní výpravnost a mašinerie permanentně produkující nevidané efekty byly bez nadsázky protagonisty celé podívané (jedno z mnoha zařízení bylo prý hluboké 18 metrů a 13,5 metrů široké a vznášela se na něm celá královská rodina i s družinou). Brockett, s. 272.

<sup>33</sup> NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1110-1111.

dvorských masek, jež byly obdobou italských intermezz a po dlouhou dobu zastupovaly chybějící operu, všechny postupy tehdy charakteristické pro italskou scénu (perspektivní dekorace tvořená listovými kulisami a zadním prospektem a umožňující rychlou proměnu, létací mechanismy včetně oblačného stroje ad.). Na Jonesovo úsilí poté navázal jeho žák a asistent John Webb, jehož scénografie sice nedosahovaly bohaté výpravnosti a mašinstické efektnosti Jonesových jevištních děl, ale přesto se mu dostalo cti předního anglického scénografa (též architekta) za restaurace. Vypravil mimo jiné inscenaci *The Siege of Rhodes* (1656), díla považovaného za vůbec první prokomponovanou anglickou operu (text: William Davenant, hudba byla pasticcem od pěti skladatelů).<sup>34</sup> V německy mluvících zemích se italský barokní scénografický styl prosadil díky celé řadě umělců. Do Vídně, která se po roce 1660 stala nejvýznamnějším evropským centrem italské opery (a zůstala jím nejméně do roku 1740), uvedl tento styl Giovanni Burnacini, jeden z nejznámějších benátských výtvarníků. Jeho syn Ludovico pak platí za skutečného inauguratora italské spektakulární jevištní prezentace na císařském dvoře. Pro inscenace, na nichž se Ludovico Burnacini podílel, bylo typické využití množství výtvarně oslnivých dekorací s velkým počtem postranních kulis, dále dělení jeviště do několika částí s výrazným prohloubením prostoru a aplikace nejrůznějších mašinstických kouzel. Mezi stěžejní práce tohoto výtvarníka patří návrhy scény k Cestioho karnevalové opeře *Il pomo d'oro* (1668),<sup>35</sup> k opeře *La monarchia latina trionfante* (1678) od Antonia Draghiho nebo Bononciniho *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie* (1699). Na dvorní scény v Německu se italská barokní scénografie 17. století dostala zásluhou několika významných umělců z Benátek, jako byli Francesco Santurini, rodina Maurů (Domenico, Gasparo

<sup>34</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 496.

<sup>35</sup> Inscenace opery *Il pomo d'oro* bývá označována za vůbec nejvýznamnější událost divadla 17. století. Burnacini pro ni navrhl více než dvacet různých dekorací a uplatnil celou řadu jevištních strojů. Dle dobových svědectví následoval jeden efektní výjev za druhým. Příkladem může být sedmý výstup 4. dějství, kde se divákům naskytl pohled na Venuši sedící na obloze s mléčnou dráhou v pozadí. Nad ní a pod ní srší plameny, kulisy v levé i v pravé části znázorňují skály, i ty jsou však zcela pohlčeny ohněm. Na pohybujících se vlnách vzdáleného moře ještě vidíme Amora, jenž se rovněž veze v ohňovém voze. Oheň na jevišti byl doposud atributem pekelných scén, nyní symbolizuje vášeň a lásku. Výraznou spektakulárností se vyznačovala i závěrečná scéna, která ohromila simultánní akcí tří různých skupin tanečníků – jedna tančila na nebesích, druhá na moři, třetí na souši. Srv. Wolff, s. 48, 49 (30). Viz též Brockett, s. 331.

a Pietro) nebo Tommaso Giusti, a také působením domácích výtvarníků (Kaspar Amort, Elias Gedeler, Martin Kletzel aj.).<sup>36</sup> V operních domech v severním a středním Německu, kde byl tradičně silný středostavovský vliv, se rozvíjel mnohem realističtější typ jevištní výpravy, který se týkal produkci jak italské, tak domácí, německé opery. Jeho vůdčím představitelem byl v závěru 17. století Johann Oswald Harms, který razil styl asymetrické dekorace s neshodnými postranními kulisami a s důrazem na pohyb a dynamiku. Uplatněním žánrových a přírodních motivů a oprostěností scény od nadbytečných ornamentů již anticipuje inscenační praxi druhé poloviny 18. století.<sup>37</sup> Nápadnou originalitou a svérázností se vyznačují také operní kostýmy pro divadla v Hamburku, Hannoveru, Lipsku či v jiných městech severního, eventuelně centrálního Německa – výjimkou není selské oblečení (zástěry) či šaty horalů a žebráků. Nejzřetelnější byl individuální, de facto realistický přístup ke kostýmní složce v Hamburku.<sup>38</sup>



Výjev z inscenace opery P. A. Cestiho *Il pomo d'oro* (Zlaté jablko). Vídeň 1668, scéna Ludovico Burnacini (komentář v pozn. 35). Rytina od M. Küsela. Museum für Kunsthandwerk, Lipsko.

<sup>36</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 495.

<sup>37</sup> Srv. Wolff, s. 74–78.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 12, 69, 79 (61).

V první polovině 18. stol. byla operní inscenační praxe ve většině částí Evropy ovlivněna výtvarným slohem slavného uměleckého rodu Galli-Bibiena.<sup>39</sup> O tvorbě Galli-Bibienů můžeme říci, že v ní barokní scénografie dosáhla svého skutečného vrcholu. Díky nim se jevištní výtvarnictví obohacuje o některé nové postupy. Nejvýznamnějším z nich bylo zavedení tzv. víceúběžňkové perspektivy neboli „sceny per angolo“ (kolem roku 1703 s ní přišel Ferdinando Galli-Bibiena). Tento postup spočíval v tom, že namísto dřívějšího jediného úběžníku v pozadí jeviště bylo použito dvou i více úběžníků po stranách. Jestliže tedy dosavadní výtvarníci zdůrazňovali centrální výhled, Bibienové umísťovali budovy, hradby, nádvoří apod. příznačně doprostřed obrazu s výhledy do stran. Z dalších jejich přínosů jmenujme zvětšení měřítka dekorace – kulisy nejbližší divákovi byly často řešeny tak, jako by byly pouze menší částí ohromných budov, jejichž větší díl se nachází mimo těsný rámeček portálu. Bibienové také prosadili ještě větší prohloubení prostoru v zadní části jeviště, čímž vznikala dojem jeho nekonečnosti.<sup>40</sup> Návrhy Bibienů se vyznačovaly barokní ornamentálností užitých prvků, pompézností a celkovou monumentalitou a dobře se uplatnily zejména ve spojení s normativností italské opery seria, jež byla sociálně i esteticky neodmyslitelně spjata s aristokratickým prostředím. Poptávka po Bibienech byla všude, kde se projevil zájem o operu. Kromě Itálie pracovali v řadě dalších evropských operních center – ve Francii, Německu, Rakousku i Anglii –, kde se jim podařilo ovlivnit mnoho jevištních výtvarníků. Ryzím příkladem velkolepého inscenačního stylu Galli-Bibienových je legendární pražská inscenace Fuxovy korunovační opery *Costanza e Fortezza* s výpravou Giuseppa Galli-Bibieny (1723), ve které byl barokní scénografický iluzionismus přiveden ke skutečnému vrcholu.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Z mnoha Bibienů byli nejvýznamnější Ferdinando (1657–1743), Francesco (1659–1739), Giuseppe (1696–1757), Antonio (1700–1774) a Carlo (1725–1787).

<sup>40</sup> Srv. Brockett, s. 332–335.

<sup>41</sup> Realizována byla tato inscenace při korunovaci Karla VI. na českého krále. Hrlo se v přírodním amfiteátru, který byl speciálně pro tuto příležitost vybudován v královské zahradě na Hradčanech. Jeviště mělo délku více než 60 metrů, hlediště pojalo přes 3000 diváků. Scéně dominovaly nádherné dekorace a důmyslné jevištní stroje. Technicky dokonale provedená scéna byla efektně doplněna elegantními a nákladnými kostýmy zdůrazňujícími odpozoranou soudobou dvorní typologií. Jedinečný zážitek umocňovaly virtuózní pěvecké výkony předních italských zpěváků tehdejší doby v čele s Gaetanem Orsinim a Giovannim Carestinim, doprovázených mohutně obsazeným orchestrem.



Z předních výtvarníků operních scén první poloviny 18. století je třeba zmínit ještě jména Jean-Nicolas Servandoni a Filippo Juvarra. Servandoni určoval ve 20. - 40. letech jevištní styl pařížské Opery, do níž uvedl „scenu per angolo“ a monumentalitu Bibienů.<sup>42</sup> Juvarra působil zejména ve velkých operních divadlech v Římě, pro něž vypravoval díla významných skladatelů italské opery seria (např. Scarlattiho). Současně byl jedním z nejznámějších architektů své doby (navrhl několik domů, kostelů a paláců v italských městech). Není tedy divu, že i na jeviště pohlížel tento umělec z hlediska architektury - jeho výpravám to propůjčovalo obzvláštní kouzlo a reálný charakter. Přijal sice víceúběžníkovou perspektivu Bibienových, ale od jejich většinou přímkově koncipovaných dekorací se jeho návrhy lišily křivkovým uspořádáním prostoru. Juvarra se snažil o to, aby zrak diváka byl veden po kružnici a vždycky zpět do popředí, zatímco Galli-Bibienové položili důraz na pohled do stran.<sup>43</sup> V jeho výpravách bychom jen zřídka narazili na přímou linii; podíváme-li se např. na jeho návrh slavnostního sálu pro inscenaci Amadeiho opery *Teodosio il Giovane* (Řím, 1711), zaujme nás výrazná kumulace oblouků, kruhovitých tvarů a šroubovitých sloupů.<sup>44</sup> Juvarra také na svou dobu značně experimentoval; mimo jiné se u něj setkáváme s umístováním dílčích částí kulisové dekorace volně do prostoru a s uplatněním exotických výtvarných prvků. Celkově se v jeho výpravách ohlašuje nástup rokokového stylu s jeho graciézností a jemností.<sup>45</sup> Ten poté našel svou nejvýraznější podobu ve scénách, které vytvořili Fabrizio a Bernardino Galliariové (ve francouzských divadlech tento styl reprezentoval François Boucher).<sup>46</sup> Důležité podněty k operní inscenační praxi první poloviny 18. století přidal autor textů italské opery seria a vůbec nejslavnější libretista své doby Pietro Metastasio.<sup>47</sup> Metastasio k nim došel na základě reformy starší operní

Vedle sólistů a orchestru vystupoval v opeře také sbor s obrovským počtem účinkujících. Srv. Brockett, s. 334.

<sup>42</sup> Brockett, s. 359.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>44</sup> Srv. Wolff, s. 95 (79).

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>46</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 498.

<sup>47</sup> Pietro Metastasio byl autorem několika desítek operních textů, z nichž mnohé byly zhudebněny mnohokrát - některé ještě v 19. století. V jeho době na ně komponovala celá řada významných skladatelů: Leonardo Vinci (viz např. opery *Didone abbandonata*, 1726, *Catone in Utica*, 1728, *Alessandro nell'Indie* a *Arta-*

libretistiky po vzoru stylově čisté a formově vytríbené klasicistní tragédie.<sup>48</sup> Tím, že z libreta eliminoval barokní nepravděpodobnosti a extravagance všeho druhu, vyloučil i použití oblíbených spektakulárních efektů, jako bylo zjevování duchů, božstev a jiných nadpřirozených bytostí na létacích strojích.<sup>49</sup> Zmínku si z hlediska našeho tématu zaslouží Metastasiův konkrétní příspěvek do sféry scénografie a režie, jak se projevil v detailních poznámkách ke scénickému uvádění oper komponovaných na jeho libreta.<sup>50</sup> Zahrnují podrobnou analýzu jednotlivých postav, popis scény i jednoduché, ale přesné diagramy umístění zpěváků v rámci každého výstupu. Metastasio se již v této době zasazoval o geografickou a časovou přesnost dekorací i kostýmů. Od zpěváka požadoval více než jen brilantní pěvecký výkon - měl být podle něj také schopen vystihnout emocionální nuance představované postavy.<sup>51</sup> Praxe té doby ovšem zohledňovala pěveckou virtuozitu před hereckou charakterizací postavy. Převládala kult primadon a kastrátů, kteří své umění manifestovali v brilantních áriích.

Výrazné změny v oblasti inscenování oper nastávají po roce 1750, kdy se i do operního divadla promítá vliv buržoazní kultury a osvícenské ideologie. Pompézní vizuální styl galli-bibienovského střihu začíná být pomalu na ústupu. Reformní opery Gluckovy

*serse*, 1730), Leonardo Leo (*La clemenza di Tito*, 1735, *Demofonte*, 1735), Antonio Caldara (*La clemenza di Tito* a *Demofonte*, 1734), Johann Adolf Hasse (*Artaserse*, 1730, *Demofonte*, 1748, *Ruggiero*, 1771), Nicolo Jommelli (*Didone abbandonata*, 1749, *La clemenza di Tito*, 1753, *Il Re Pastore*, 1764), Georg Friedrich Händel (*Porro, re dell' Indie*, 1731, *Ezio*, 1732), Christoph Willibald Gluck (*Artaserse*, 1741, *Semiramide riconosciuta*, 1748, *La clemenza di Tito*, 1752), Wolfgang Amadeus Mozart (*Il Re Pastore*, 1775, *La clemenza di Tito*, 1791) aj.

<sup>48</sup> Metastasiovska libreta, která měla po formální i obsahové stránce parametry kvalitní činohry, se vyznačovala zejména následujícími znaky: tři akty, heroický příběh čerpající z historie nebo mytologie, který zpravidla tematizoval konflikt lásky a povinnosti a tlumočil ideál ušlechtilé a spravedlivé dvorské společnosti (typickou postavou byl dobrotivý panovník usilující o smírné řešení konfliktu), omezený počet osob (5-8) - typizace namísto charakterů, důraz na dějovou sevřenost, elegantnost a výrazná hudebnost veršovaného jazyka (autor byl rovněž zpěvák a komponista).

<sup>49</sup> Wolff, s. 116.

<sup>50</sup> Zdrojem těchto poznámek a propozic k divadelnímu nastudování operních textů je Metastasiova bohatá vídeňská korespondence z 30.-50. let. Konkrétní odkazy in NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1113.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 1113-1114.

spolu s nově vznikajícími typy hudebního divadla (opera buffa, opéra comique či singspiel) odmítají vnějškovou okázalost, nefunkční, ornamentální detaily. Inscenační praxe ve druhé polovině 18. století směřuje k větší pravdivosti (uplatňují se momenty lokálního koloritu) a přirozenosti, k čistým klasickým formám bez vnějšího ornamentu. Jevištní výtvarníci usilují o to, vyvolat na scéně náladovou atmosféru. Typickým se stává navozování přírodních nálad a uplatnění žánrových motivů, projevuje se vzrůstající zájem o minulou epochu (o „zruinovanou“ antiku).<sup>52</sup> Díky rostoucí oblibě komické opery se na divadle stává běžným měšťanské a venkovské prostředí. Spolu s tím se prosazují i změny v kostýmní složce. Kolem poloviny století byl operní kostým ve znamení bohatě vypracovaných obrovských krinolín, ty však postupně mizí a nahrazují je jednoduché klasické kostýmy. Zároveň s nimi se vytrácí i typicky barokní doplňky jako přilba s chocholem a okázalé paruky. Kostýmy v komických operách a singspielech hojně těží ze stávajících populárních oděvů střední a nižší vrstvy; na scéně je tedy běžně k vidění nejen dobový šat buržoazie, ale i selské oblečení, jehož autentičnost nezřídka podtrhávaly dřevěné boty či zaprášené holínky.<sup>53</sup> Scénografický styl tohoto období formují následující tvůrci: Fabrizio a Bernardino Galliariové (italské scény - Turín a Milán), Lorenzo a Giulio Quagliové, Johann Heinrich Zimmermann, Anton de Pian, Joseph Platzer (německá oblast), Pierre-Adrien Pâris a François-Joseph Bélanger (Francie), Philippe Jacques de Louthembourg, Robert Carver (Anglie) aj.<sup>54</sup> Reformní úsilí se dotklo i operního herectví. Stylizovaný barokní herecký styl vyznačující se vznešeným postojem a afektovanými typizovanými gesty byl sice i nadále vůdčí praxí, v souvislosti s osvícenskými ideály a klasicistní estetikou se ovšem naléhavě vynořovala potřeba přirozenějšího a psychologicky propracovanějšího hereckého ztvárnění. Už ne technická dokonalost pěveckého hlasu, energické podání a virtuosita koloratur, nýbrž diferencovaný výraz hlasového projevu, schopnost vystihnout nuance textu a naznačit psychologický rozměr postavy byly nyní považovány za ideál.<sup>55</sup> Nový přístup byl patrný zejména v komické opeře, pro niž byla typická svěží akce a snaha o nápodobu životních situací. V oblasti vážné opery

vyvíjel značné úsilí o proměnu operního herectví největší reformátor barokní opery seria Christoph Willibald Gluck. Gluck potlačoval samoúčelnou pěveckou virtuositu. Nabádal sólisty i sbor k výraznější herecké akci, jež však měla být plně podřízena významu zpívaných slov (v jeho reformních operách měl určující roli dramatický text a jím sdělovaná myšlenka!). Zpěvákem, který dokázal nejdůsledněji naplnit jeho představy, byl slavný Gaetano Guadagni, jenž proslul na svou dobu nevídanou schopností hluboké identifikace s postavou.<sup>56</sup> Gluck ovšem jistě nebyl jediným skladatelem své doby, který byl zainteresován na hereckém a celkově divadelním nastudování svých oper. Aktivním přístupem k jevištnímu nastudování vlastních děl byl pověstný i Wolfgang Amadeus Mozart, který velmi úzce spolupracoval se zpěváky, scénografy a choreografy. V těchto stopách posléze - ale to již na počátku 19. století - kráčel i Carl Maria von Weber. Weber byl coby hudební ředitel ve významných divadlech<sup>57</sup> plně zaujat jevištní produkcí operních děl. Měl důkladné znalosti o fungování divadelního provozu a to jej opravňovalo k tomu, aby vystupoval v roli jakéhosi supervizora tvorby inscenace. Obzvláštní důraz kladl na herectví - plédoval pro aktivní přístup zpěváků k ztvárněvané postavě, odevzdanost roli, přesvědčivost jevištního výkonu a schopnost pěvce přizpůsobit se různým operním stylům a žánrům. I Weberovu operní kariéru, podobně jako tomu bylo u Glucka, korunoval zpěvák mimořádných hereckých kvalit, ve své době převyšující všechny ostatní - v tomto případě šlo o ženu, Wilhelminu Schröderovou-Devrientovou. Herecké ztvárnění požadoval Weber i od sboru. Během zkoušek, které sám řídil, vyhradil značný prostor podrobnému čtení libreta (Leseprobe), protože považoval za nezbytné, aby zpěváci před vstupem na scénu měli jasno v tom, o čem konkrétní opera je a jaké jsou její jednotlivé postavy.<sup>58</sup>

Devatenácté století je stoletím bouřlivých sociálně-politických a kulturních zvratů a nebývalého industriálně-technického pokroku, v důsledku čeho i operní praxe prochází velmi radikální transformací. Operní divadlo se nyní „nese“ ve znamení nového zvy-

<sup>56</sup> NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1115-1116.

<sup>57</sup> V letech 1813-16 vykonával Weber funkci kapelníka německé scény Stavovského divadla v Praze, mezi léty 1817-26 působil jako hudební ředitel drážďanské Deutsche Oper.

<sup>58</sup> NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1118-1119.

<sup>52</sup> Srv. NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 497-499.

<sup>53</sup> Srv. Wolff, s. 12, 128-135.

<sup>54</sup> Srv. NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 497-499.

<sup>55</sup> Wolff, s. 122.

znamnění vizuální stránky.<sup>59</sup> Operní scény se podobně jako v éře baroka stávají iniciátorem řady významných jevištně technických inovací a nových výtvarných přístupů. Ve scénografii můžeme pozorovat několik výrazných tendencí. Na počátku století ještě zjevně převládá klasicistní koncepce jevištního obrazu, kterou ve svých idealisticky antikizujících návrzích završil Friedrich Christian Beuther. Beutherova nejznámější scénografická práce, výprava k Mozartově singspielu *Die Zauberflöte* (1817), výstižně dokládá jeho pojetí scény jako harmonického výtvarného celku, který divákovi evokuje ideální svět fantazie, klidné velikosti i působivé jednoduchosti. Obzvláštní důraz kladl tento výtvarník na barvu a světlo, které sugeroval malířskými prostředky.<sup>60</sup> V souvislosti se zrodem romantické opery se ale ohlašují i výrazně subjektivistické trendy. Projevuje se v nich dobově příznačný důraz na přírodní motivy (oblíbené jsou např. obrazy horské krajiny se zurčícím potůčkem) a místní kolorit, záliba ve fantazijních pohádkových a exotických motivech či scénériích s nostalgickými troskami a malebnými historickými prostředími. Tuto tendenci dokumentují např. Karl Friedrich Schinkel, Alessandro Sanquirico, Carl Gropius, Joseph Mühlhörfer, Karl Blechen ad.<sup>61</sup> Dobový zájem o efektní vizuální stránku operního představení a rozvoj nových jevištně technických postupů vyvrcholil v souvislosti s typem nazývaným jako grand opéra (velká opera), který se kolem roku 1830 zformoval v pařížské Opeře, jež se v rukou obratného podnikatele Louise Vérona postupně proměnila v jednu z nejbohatších a nejvlivnějších kulturních institucí své doby.<sup>62</sup> Divadelní ztvárnění tzv. velkých

<sup>59</sup> Ottlová-Pospíšil, s. 67.

<sup>60</sup> Srv. Wolff, s. 142-143.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 144-165.

<sup>62</sup> Typ grand opéra nejvýrazněji reprezentují následující díla (všechna od francouzských skladatelů a na libreto Eugèna Scriba): *La Muette de Portici* (Daniel François Esprit Auber, provedeno 1828), *La Juive* (Jacques Fromental Halévy, 1835) a čtyřhvězdi oper Giacoma Meyerbeera *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) a *L'Africaine* (1865). Tvar velké opery byl sice do značné míry výsledkem syntetizace postupů předchozího vývoje (opera seria, tragédie lyrique, opéra comique ad.), jako hudebně divadelní celek však grand opéra představovala novou kvalitu, která poznamenala další vývoj operního žánru. Vybudovala si celou škálu námětově-syžetových, hudebních a scénických postupů. Libreto mělo nejčastěji pětiaktovou strukturu, příběh byl tragický, zpravidla tematizující v romantickém duchu osud individua na pozadí dějinných společensko-politických událostí. Tragiku tématu přitom

oper spočívalo ve vytvoření celkové věrohodnosti scénického dění. Důraz se kladl na přesnou rekonstrukci konkrétních místních a časových reálií (výtvarníci vyjížděli do terénu či studovali materiály v archívech a muzeích!). Snaha o věrně realistické jevištní ztvárnění, historickou autenticitu a postižení specifčnosti zobrazeného místa (couleur locale = místní kolorit) se projevila též v kostýmní složce; kostýmy musely být věrným zpodobením skutečných oděvů bez ohledu na to, odehrával-li se děj opery v nejvzdálenějších obdobích a zemích či v současnosti.<sup>63</sup> Zároveň šlo ovšem i o zprostředkování silného smyslového, vizuálního zážitku; grand opéra usilovala o maximální smyslové působení. Obojí vedlo k nebývalému rozvoji dosavadních možností výpravy i jevištní techniky (zuzitkovány zde byly též projevy dobového inscenačního umění činoherního, včetně produkcí pařížských „spectacles d'optique“).<sup>64</sup> Nejvýznačnějším iniciátorem těchto scénických reforem byl nepochybně hlavní scénograf a kostymér pařížské Opery Pierre-Luc-Charles Cicéri, dalšími významnými výtvarníky spjatými s velkou operou byli Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Charles-Antoine Cambon nebo Edouard-Désiré-Joseph Despléchin. Jejich výpravy k velkým operám vynikaly historickou přesností výtvarných detailů, velkolepým obrazovým ztvárněním a využitím nejmodernějších scénických technických prostředků a zařízení. Typové dekorace byly ve velké opeře nahrazovány dekoracemi „individuálními“,

zdůrazňovala nebývale rozvinutá optická stránka produkcí (nádherné dekorace, ohromující pyrotechnické, zvukové a jiné efekty) i objemná kapacita solových, ansámblových, sborových a tanečních čísel, která byla do celku integrována tak, aby vznikalo napětí a vzájemná střetnutí mezi individuálními postavami a masovými uskupeními (viz *tabló*). Nepostradatelnou součástí velkých oper byl obrovský orchestr obsahující neobvyklé nástroje jako saxhorny, vyladěné zvonky, varhany, kovadliny, dudy apod. Na monumentálních produkcích byli zaangażováni ti nejlepší pěvci spolu se špičkovými dirigenty, choreografy, výtvarníky a režiséry. Velká opera byla typická pro francouzskou hudební kulturu ponapoleonského období II. císařství. Byla útvarem dokonale reprezentujícím vkus velkoburžoazního publika, které si po červencové revoluci roku 1830 podmanilo nejen sféru politiky, ale i umění, do něhož se promítl luxusní životní styl této vrstvy, záliba v efektech, monumentalitě a spektakulárnosti. S každou inscenací velké opery se přitom stupňovaly nároky obecenstva, které se dožadovalo stále intenzivnějšího dějového napětí, ještě větší oslnivosti výtvarného provedení, síly a barevnosti orchestru a toužilo po mohutnějších masových scénách a brilantnějších pěveckých výkonech, delších a delších aktech atd.

<sup>63</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 503.

<sup>64</sup> Ottlová-Pospíšil, s. 67.

vypracovanými se smyslem pro reálný detail i architektonickou monumentalitu zobrazovaných paláců, slavnostních sálů či klášterů. Vedle malované dekorace dvojrozměrného typu se běžně uplatňovaly i trojrozměrné, plastické prvky, jako byly praktikáblý, schodiště, různé typy jevištního mobiliáře, závěsy apod. Ty umocňovaly celkový iluzivní efekt scény a zároveň otevíraly prostor dynamické herecké akce, jíž se vyznačovala nejen hra sólistů, ale též účastníků četných davových scén.<sup>65</sup> Divák tak nabýval dojmu permanentního jevištního dění a pohybu, který byl navozován rovněž čistě mechanicky za pomoci složitých strojních zařízení a trikových postupů, z nichž nejznámější bylo pohyblivé panoráma.<sup>66</sup> K vyjádření dynamických procesů probíhajících v předváděných prostředích sloužila zase tzv. dioráma.<sup>67</sup> Pro zajištění plného úspěchu inscenací velkých oper byly do akce zapojovány též nové postupy osvětlování, jež umožnil technický pokrok 19. století. Pařížská Opéra se vedle plynového osvětlení, které tu bylo z iniciativy Cicériho uplatněno již roku 1822 (a to v rámci inscenace Isouardovy opery *Aladin ou La lampe merveilleuse*), mohla roku 1849 pochlubit i elektrickou obloukovou lampou. Stalo se tak u příležitosti premiéry Meyerbeerova díla *Le Prophète* (1882 bylo toto divadlo kompletně osvětleno pomocí systému elektrických žárovek).<sup>68</sup> Využívalo se také nejrozličnějších pyrotechnických triků a zvukových efektů, jež bývaly vystupňovány ve finálních scénách – a to zcela v souladu s dílem.<sup>69</sup> Uvést v rámci inscenace všechny tyto momenty

<sup>65</sup> Srv. Wolff, s. 166–171, 174–175.

<sup>66</sup> Princip pohyblivého panorámatu spočíval ve vytvoření iluze pohybu postav a jiných objektů zobrazených na malovaném plátně prostřednictvím jeho mechanického navijení na vertikální válce v pozadí jeviště.

<sup>67</sup> Diorámu vynalezl na počátku 20. let Daguerre s cílem provádět neustálé změny scénického obrazu za pomoci světla: na scénu byla umístěna oboustranně pomalovaná průsvitná látka, která byla osvětlována tak, aby některé detaily byly viditelné a jiné ne. Tak např. jedno z nejslavnějších Daguerrových diorámat „Půlnoční mše v St. Etienne-du-Mont“ předvádělo pouze pomocí malby a světla kostel ve dne prázdný, pak postupně zaplňovaný lidmi přicházejícími na půlnoční mši, a opět se vyprazdňující. Brockett, s. 427.

<sup>68</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 501. Též *Lighting*, Vol. 2, s. 1270.

<sup>69</sup> Tak Auber požadoval, aby opera *La Muette de Portici* končila výbuchem Vesuvu. V *Le Prophète* (Meyerbeer) mělo na konci zase dojít k výbuchu münsterského paláce. Také Wagnerův *Rienzi* se končí katastroficky – zřícením Kapitolu. Jiné dílo psané v intencích velké opery, Rossiniho *Guillaume Tell*, má v závěru diváky ohromit alegorickým dioramatickým obrazem sluncem zalité alpské krajiny. Srv. Ottlová-Pospíšil.

do souladu pak pochopitelně vyžadovalo podstatnější účast režie. V pařížské Opere byl kolem roku 1820 započat vlastní proces formování operní režie jako samostatné umělecké profese. Tato scéna zaměstnávala hned několik prominentních operních režisérů, jež byli oceňováni pro svou schopnost zajistit integritu divadelního díla (k nejvýznamnějším patřili Charles Duponchel, Solomé a Louis Palianti).<sup>70</sup> V souvislosti s důležitostí režie vyvstala i potřeba fixace jevištního celku, která vedla k pořizování režijních knih (tzv. livret de mise en scène) obsahujících detailní pokyny k dekoracím, scénickým efektům, hereckému jednání sólistů a sboru i choreografii tanečníků.<sup>71</sup> Tyto knihy pak sloužily jako závazný návod k jevištnímu provádění velkých oper ve francouzských provinčních divadlech a na zahraničních scénách (na jejich popud začal např. i vydavatel Giovanni Ricordi připravovat *disposizione scenica* Verdiho oper). Reprodukce původních dekorací, kostýmů a rekvizit byly pořizovány ve speciálních dílnách existujících při velkých světových divadlech a fungujících jako privátní firmy významných výtvarníků (první takový scénografický ateliér založil v roce 1822 v pařížské Opere sám Cicéri, např. v Itálii jeho příklad následoval přední výtvarník milánské La Scaly Carlo Ferrario).<sup>72</sup> Původem francouzská velká opera se tak v průběhu 19. století stala prakticky mezinárodní záležitostí. Celá řada skladatelů komponovala opery v jejím duchu a v inscenační praxi významných evropských divadel zdomácněly postupy známé z pařížské Opery.

Postupy velké opery se mimo jiné promítly i do inscenačního stylu Richarda Wagnera. Ten lze společně s deskriptivně realistickými tendencemi v inscenacích veristických oper (výtvarníci Marcel Jambon, Adolfo Hohenstein, Georg Hacker aj.) považovat za vrchol iluzivní scénické praxe v operním divadle 19. století. Richard Wagner byl skladatelem, který významným způsobem ovlivnil nejen vývoj operní inscenační praxe, ale i vývoj divadla 20. století. Jedním z jeho nejdůležitějších přínosů byla anticipace modelu moderního režiséra jako tvůrčího subjektu realizujícího skrze inscenované dílo

<sup>70</sup> NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1120.

<sup>71</sup> Vůbec první režijní knihu grand opéry pořídil režisér Solomé pro inscenaci Auberovy *La Muette de Portici* na libreto Eugèna Scriba (premiéra 1828). Podrobné instrukce k hereckému jednání (od postavení postav na jevišti přes dílčí pohyby a gesta až po mimiku) dávají tušit, jak velký důraz se kladl na divadelní stránku provádění velkých oper. Srv. NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1121.

<sup>72</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 502.

vlastní umělecký záměr. Coby jediný autor svých hudebních dram, v nichž realizoval koncept revolučního uměleckého díla, Wagner vytyčil i zásady režijně inscenačního stylu. Ty vycházely z představy „souborného uměleckého díla“, tj. díla, ve kterém se všechna zúčastněná umění a jejich výrazové prostředky slučují v dokonalou jednotu. Usiloval o jevištní řeč, která by dokonale tlumočila iluzi nadsutečného, ireálního světa, jenž byl evokován v hudebních dramatech. V Bayreuthu působil coby choreograf a režisér Richard Fricke, jevištní podobu svých děl však do nejmenších detailů určoval sám Wagner. Všechny divadelní složky podléhaly jeho přísnému dohledu.<sup>73</sup> Z hlediska divadelního vývoje po roce 1900 je důležité, že mu šlo o nové, náznakové provedení dekorací a kostýmů, i když se nakonec musel spokojit s možnostmi doby, tj. výpravou v historickorealistickém stylu Meiningských.<sup>74</sup> Dekorace pro památnou bayreuthskou inscenaci dramatu *Der Ring des Nibelungen* v roce 1876 navrhoval Josef Hoffmann, autorem kostýmů byl Carl Emil Doepler. Wagnerova vrcholná hudebně dramatická díla vyžadovala výrazné zapojení divadelní mašinerie, proto si do bayreuthského Festspielhausu přizval jednoho z nejtalentovanějších mistrů jevištní techniky té doby, jímž byl Karl Brandt. Ten dokázal realizovat i jeho nejfantastičtější představy. Brandtovy efekty pro zahajovací inscenaci Festspielhausu můžeme směle označit za triumf jevištně technického iluzionismu, jehož počátky nacházíme v divadle barokní doby. Pro inscenaci díla *Das Rheingold* např. sestrojil „stroj na plavání“ pro vodní víly<sup>75</sup> nebo přístroj

<sup>73</sup> Srv. Fischer-Lichte, s. 211–215.

<sup>74</sup> Wagner dal mnohokrát najevo svoji nespokojenost se scénickou výpravou k bayreuthským inscenacím. V roce 1881 si např. v dopise Ludvíkovi II. postěžoval na „dekorace, které jsou vždycky navrženy tak, jako by tu stály samy o sobě anebo jako by se na ně lidé měli po libosti dívat jako na panoráma“. Místo toho by se prý raději spokojil s výpravou, která bude tvořit „co nejtíši pozadí a prostředí charakteristické dramatické situace“. O Wagnerově zklamání z historickorealistického výtvarného pojednání vlastních děl svědčí i věta, kterou si Cosima Wagnerová poznamenala v jednom ze svých deníků: „Poté, co jsem vytvořil neviditelný orchestr, chtěl bych také vynalézt neviditelné divadlo.“ Cit. podle Fischer-Lichte, s. 212–213.

<sup>75</sup> Díky svědectví představitelky Wogliny, Lilly Lehmannové (životopis *Mein Weg*, Lipsko 1913), si můžeme učinit jasnější představu o tom, jak celý výjev plovoucích dcer Rýna vypadal: zpěvačky, sevřené tuhými korzetami, byly pevně připevněny na podpěry vozíků, jimiž vždy pohybovali tři lidé (jeden člověk seděl u kormidla, další u páky řídil neustálé pohyby stoupání a klesání a konečně třetí dával umělkyni znamení, kdy má začít zpívat). Vozíky tak byly udržovány



Scénický návrh Josefa Hoffmanna k 1. obrazu první části Wagnerovy tetralogie *Das Rheingold* (Zlato Rýna), Bayreuth 1876. Archiv Bayreuther Festspiele.

umožňující Alberichův pád ze skály, rovněž vymyslel zadní projekci na oponu z tenkého průsvitného plátna, již bylo možné evokovat i jízdu valkyr nebo efekt mihotajících se blesků. V téže inscenaci podobně jako v inscenacích dalších částí tetralogie realizoval úchvatná a nebezpečná pyrotechnická kouzla za pomoci plynových hořáků a červeně zbarveného drátěného pletiva a aplikoval celou řadu nových zvukových zařízení (zkonstruoval např. obrovský zvučivod s kovovými pružinovými klapkami, který umožňoval vyvolat iluzi hromobití). Oblíbeným efektem byla proměna dekorací pomocí vodní páry, pronikající na jeviště štěrbinami v podlaze – díky zvláštnímu osvětlení získávala tato pára rovněž na působivém za-

v neustálém kolébavém pohybu – Lehmannová je popisuje jako praktikáblu vysoké asi 6 metrů, spočívající na dřevěné trojnožce. Srv. *Richard Wagner - Prsten Nibelungů*, s. 12–13.

barvení. Iluzionismus bayreuthské scénické praxe dále umocňovaly speciálně vyrobené rekvizity znázorňující rozličné pohádkové bytosti nebo zvířata (obrovský had s širokou tlamou, trpytívními šupinami a hrozivě koulejícíma očima, gigantický drak s pohyblivým ocasem posetým dlouhými ostny, beraní spřežení ovládané pomocí válců a tahacích mechanismů aj.).<sup>76</sup> Důsledně Wagner postupoval i v otázce herecké. Trval na tom, aby se zpěváci zbavili navykých samoúčelných gest a pohybů a osvojili si sémantickou „řeč těla“, korespondující s hudebně dramatickým sdělením (pohyby a gesta zpěvákům ochotně předvádějí!).<sup>77</sup> Zcela novou kvalitu přineslo bayreuthské Slavnostní divadlo (Festspielhaus), které nechal Wagner vybudovat za účelem provozování svých dramát (hlavním architektem byl Otto Brückwald, budova byla otevřena roku 1876). Divadelní sál demonstroval otevřený útok na kukátkový divadelní prostor, který odporoval Wagnerově vizi demokratické, beztřídní divadelní recepce. Radikální inovace se tedy dotkla hlediště (po dobu představení bylo zatemněno!) s kapacitou téměř 2000 sedadel. Vyznačuje se amfiteátrovým uspořádáním bez postranních lóží a pořadí. Jeho hlavní část tvoří třicet stupňujících se řad sedadel bez centrální uličky, všechny řady ústí do postranního východu. Vzadu je jediná velká lóže a nad ní malý balkón. Kvůli dobré viditelnosti má hlediště vějířovitý tvar. Jeviště je v podstatě konzervativní - rámování dvojitým portálem ještě prohlubuje bariéru mezi účinkujícími a diváky a navozuje iluzi „mytické propasti“ mezi reálným světem hlediště a ideálním světem scény. Orchestríště bylo novátorsky situováno pod jeviště, zcela v intencích Wagnerova požadavku „neviditelného“ orchestru, tj. orchestru, který nenařuší hudebně scénickou iluzi.

I když Wagnerovým divadelním ideálem byla totální iluze, jeho estetické úvahy a teorie hudebního dramatu, mystický, tajemný charakter jeho hudby i novátorské architektonické řešení Festspielhausu vyprovokovaly pokusy o moderní antiiluzivní, stylizované divadlo. I v operním divadle se již na počátku 20. století pokusilo několik umělců o reformu strnulé konvence historickorealistického scénování a její nahrazení moderními inscenačními koncepty. Spolu s nimi do operního divadla postupně vstupují režiséři nového typu, kteří v inscenaci prosazují svůj individuální tvůrčí názor a pohled na prováděné dílo a deklarují sebe sama jako hlavního,

<sup>76</sup> Srv. Richard Wagner - Prsten Nibelungů, s. 9-20.

<sup>77</sup> Fischer-Lichte, s. 211.

někdy jediného autora výsledného tvaru. Vedle soudobého činoherního divadla sehrály v tomto procesu významnou roli též vývojové proměny operního žánru jako takového, který začíná být v průběhu prvních desetiletí 20. století stále více pocítován jako ustrnulé a překonané umění. Dochází k záměrnému oslabování podobnosti s tradiční operou i wagnerovským hudebním dramatem. Opera je konfrontována s hudebně slohovými a umělecko-technickými výboji, hledají se nové vztahy mezi hudbou, slovem a scénou s důrazem na zdívatelnost útvarů.<sup>78</sup> Nelze zapomínat na to, že vývoj tradiční operní inscenační praxe směrem k modernímu hudebnímu divadlu významným způsobem urychlila také řada scénických technických inovací z počátku 20. století - např. vynález točny a posuvného pódiového jeviště či vytvoření bodového elektrického osvětlení za pomoci reflektorů. A nutno přitom podotknout, že jejich prvním hostitelem byla nezřídka významná evropská operní divadla.

Roli průkopníka moderního divadla 20. století sehrál Švýcar Adolphe Appia, který pod vlivem Wagnerových dramát, koncepce Gesamtkunstwerku a symbolistického umění přišel s vizí nové divadelní řeči, v níž hlavní slovo mělo připadnout neiluzivnímu, plasticky řešenému scénickému prostoru a světlu, které považoval za jakýsi vizuální protějšek hudby. K první jevištní realizaci jeho idejí došlo již roku 1903 v Paříži (Robert Schumann: *Manfred*,

<sup>78</sup> Odpor k operní tradici se přitom projevoval nejružnějším způsobem. Arnold Schönberg ji např. cíleně negoval ve svých atonálních dílech *Erwartung* (1909), které pojal jako „Monodram“, a v „dramatu s hudbou“ (Drama mit Musik) *Die glückliche Hand* (1913). Darius Milhaud operní útvar okázale miniaturizoval (tzv. opéras-minutes *L'Enlèvement d'Europe*, *L'Abandon d'Ariane* a *La Délivrance de Thésée* z let 1927-28), nebo naopak monumentalizoval (triptych *Christophe Colomb*, 1930). Operní tradice byla eliminována ve jménu nového „hudebního divadla“, za jehož nejcharakterističtější projevy lze pokládat Stravinského díla *Rénard* (1916) a *L'Histoire du Soldat* (1918). Uplatňuje se hybridizace opery, tj. kombinace operního útvaru s jinými hudebními formami či typy hudebního divadla (viz Stravinského operu-oratorium *Oedipus Rex*, 1927, nebo Rousselovu operu-balet *Padmavati*, 1923). Projevují se snahy opřít operu o postupy nonartificiální hudby, jazzu či moderní populární hudby (Křenkův *Jonny spielt auf*, 1925, Gershwinova opera *Porgy and Bess*, 1935) nebo folklóru (Bohuslav Martinů a jeho *Hry o Marii*, 1935, a *Divadlo za branou*, 1936). Dochází k pokusům o aplikaci operního útvaru na podmínky nově vznikajících masových komunikačních médií, jejichž výsledkem je rozhlasová opera (radio-opera *Hlas lesa*, 1935, nebo *Veselohra na mostě*, 1937, od Martinů) nebo opera-film (Martinů *Tři přání*, 1929) apod.

Georges Bizet: *Carmen*).<sup>79</sup> Od roku 1906 byl jeho hlavním vzorem Jacques Émile Dalcroze, který jej ovlivnil svým systémem „eurytmičky“ - viz např. Appiovu náznakovou scénografii využívající schody a závěsy pro Dalcrozovu inscenaci Gluckovy opery *Orfeo ed Euridice* (Hellerau, 1912).<sup>80</sup> Příležitosti prakticky realizovat představy o inscenování Wagnerových dramát, formulované též teoreticky,<sup>81</sup> se Appiovi dostalo až v posledních letech života a mimo bayreuthskou scénu.<sup>82</sup> Svědčí o tom inscenace hudebního dramatu *Tristan und Isolde* z roku 1923 v milánské Scale (režie Appia spolu s Jeanem Mercierem) a basilejské ztvárnění dvou dílů *Ringu* z let 1924-25, které režíroval Oskar Wälterlin.<sup>83</sup> Nezávisle na Appiovi pak základy moderní neiluzivní divadelní praxe položil i anglický režisér Edward Gordon Craig, který ve svých scénických návrzích i vlastní inscenační praxi vycházel z bohatého uplatnění schodišť, závěsů, pohyblivých paravánů a náládového osvětlení a podobně jako Appia systematicky promýšlel koncepci moderního, odnaturalizovaného herectví (viz jeho pojetí herce jako nadloutky). Nové postupy uplatnil mimo jiné v inscenacích několika hudebně divadelních děl ze 17. a 18. století, které v letech 1900-1903 vytvořil při londýnské Purcell Operatic Society (Henry Purcell: *Dido and Aeneas* a *The Masque of Love*; Georg Friedrich Händel: *Acis and Galatea*).<sup>84</sup> V prvních dvou dekádách 20. století pak můžeme progresivní inscenační metody, které iniciovali Appia s Craigem, sledovat i u jiných tvůrců operního, respektive hudebního divadla. Zásadní roli tu přitom sehrálo působení moderních malířů a scénických výtvarníků. V německém prostředí to byl např. Gustav Wunderwald, který se proslavil přísně antinaturalistickou scénou s náznakem vysokých skalisek k Wagnerově dramatu *Das Rheingold* (Deutsche Oper Berlin, režie Franz Ludwig Hörth, 1914).<sup>85</sup>

<sup>79</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dále jen MGG), *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1672.

<sup>80</sup> Tamtéž.

<sup>81</sup> Viz jeho práce *La Mise en Scène du Drame Wagnérien* (Paris 1895) a *Die Musik und die Inszenierung* (München 1899).

<sup>82</sup> V Bayreuthu Appiovi znemožnila činnost Cosima Wagnerová, která přísně střežila wagnerovskou realistickou inscenační praxi. Zásadní reformou směrem k moderním divadelním trendům a koncepcím prošla tato scéna zásluhou režiséra a scénografa Wielanda Wagnera až po 2. světové válce (viz dále).

<sup>83</sup> MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1672.

<sup>84</sup> Tamtéž.

<sup>85</sup> NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1123.

Další osobností byl Ludwig Sievert, jehož legendární výprava k *Ringu* poprvé spatřila světlo světa v roce 1912 ve Freiburgu a poté, s určitými variacemi, byla adaptována i pro inscenace v Baden-Badenu (1917), Hannoveru (1925) a Frankfurtu (1926-27). Sievert zde uplatnil tehdy nejmodernější zařízení jevištní techniky, točnu. Appiův vliv byl zřejmý z temných, sugestivních, geometricky koncipovaných tvarů scény. Zcela originální byl moment našikmených stěn a ubíhající perspektivy, svědčící o inspiraci expresionismem, jehož byl Sievert v oblasti divadla jedním z průkopníků; během války a na počátku 20. let formoval spolu s režisérskou triádou Zeiss-Hartung-Weichert slavnou éru frankfurtského divadelního expresionismu, která přinesla výrazné výsledky i na poli hudebního divadla (Sievert se mimo jiné podílel na inscenacích oper *Sancta Susanna*, 1922, a *Der Sprung über den Schatten*, 1924).<sup>86</sup> Neméně významným způsobem přispěl na počátku minulého století k reformě operní inscenační praxe secesní výtvarník Alfred Roller. Svými průkopnickými výpravami učinil zásadní průlom do strnulé konvence standardního kulisového malířství, již nahradil funkcionálním architektonickým pojednáním scény. V *Donu Giovannim* (1905) např. tvořilo základ jevištního prostoru pouze několik dřevěných „věží“, měnících svoji funkci dle momentální situace.<sup>87</sup> Roller v odezvě na Appiu a Gesamtkunstwerk vyvinul rovněž značné úsilí o emancipaci světla, které mimo jiné s úspěchem užíval jako sugestivního prostředku k zpřítomnění vnitřních stavů postav. Jeho scénografie se vyznačovaly přísnou oproštěností od nefunkčních dekorativních momentů, které by diváka odváděly od soustředění na scénickou akci, na niž byl položen maximální důraz.<sup>88</sup> K nejvýznamnějším patří jeho scénické návrhy pro vídeňskou Dvorní operu (*Tristan und Isolde*, 1903, *Das Rheingold*, 1905, *Don Giovanni*, 1905, *Die Walküre*, 1907, *Iphigénie en Aulide*, 1907). Podílel se též na slavné premiéře Straussovy opery *Der Rosenkavalier* v Královské opeře v Drážďanech (režie Max Reinhardt, 1911). O Rollerově silném vlivu na tehdejší divadlo svědčí práce řady evropských scénografů (Karl Walser, Lovis Corinth, Edvard Munch, Emil Orlik, Ernst Stern, Josef Wenig ad).<sup>89</sup> Jeho koncept jednoty scény a hudby našel ideální uplatnění zejména ve

<sup>86</sup> Tamtéž.

<sup>87</sup> Blaukopf, s. 147.

<sup>88</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 506.

<sup>89</sup> Tamtéž.

vídeňské spolupráci s Mahlerem. Sám Gustav Mahler realizoval pro operní režii řadu podnětných reforem: prosadil ansámblový přístup k nastudování rolí, jako dirigent plédoval pro otevřenost inscenačnímu záměru, který měl být podle něj naplněn i za cenu výrazných zásahů do díla, díky Mahlerovi Dvorní opera již od roku 1903 disponovala pohyblivým orchestřištěm, které umožňovalo modifikaci síly zvuku a zabraňovalo narušení jednotné světelné nálady na jevišti (při maximálním snížení orchestřiště se totiž osvětlení na pultech hráčů stalo neviditelným), aj.<sup>90</sup> O Mahlerovi tedy můžeme bez nadsázky říci, že byl jedním z prvních zastánců moderní operní režie a anticipátorem konceptu operní inscenace jako hudebního divadla. V Rusku uvolnila cestu antiiluzivním scénickým postupům do hudebního divadla již v polovině 80. let 19. století Mamontovova opera v Moskvě. Savva Mamontov angažoval pro svou privátní scénu výtvarníky (skupina umělců z Abramtsevo), kteří byli více zaujati secesí, primitivním ruským malířstvím, ikonami a folklórním uměním než historickým realismem; cílem bylo vytvořit imaginativní scénický obraz umocňující celkovou náladu díla.<sup>91</sup> Výpravy uchvacovaly výraznými barevnými motivy, jež byly ručně malovány na plátno či jinou látku. Viz např. scénu a kostýmy k inscenaci Rímského-Korsakovy *Sneguročky* (Viktor Vasněcov, 1885). Mamontovova opera působila ve třech základních obdobích; z hlediska vývoje operní inscenace byla nejdůležitější léta 1896–99, kdy byla navázána spolupráce s malíři sdruženými kolem časopisu *Mir iskusstva* (Alexandr Golovin, Alexandr Benua, Léon Bakst, Valentin Serov aj.). Od těchto výtvarníků, k nimž je třeba ještě připojit jména jako Natalija Gončarovová a Michail Larionov, pak vzešel na počátku 20. století nový, abstraktní malířský koncept, který získal mezinárodní věhlas díky produkcím legendárního Daglejeva Ballets Russes v Paříži.<sup>92</sup> V opeře našlo toto stylové zaměření uplatnění v inscenacích, jež v Mariinském divadle v Petěrburku vytvořil v letech 1909–1918 Vsevolod Mejerchold. Uvedme např. jeho inscenace Gluckovy opery *Orfeo ed Euridice* (výprava Golovin, 1911) nebo *Tristan* (1909). Wagnerovo dílo Mejerchold v protikladu k dobové bayreuthské praxi pojednal jako nadčasový, mytický příběh s uplatněním postupů japonského nó; důraz byl položen na stylizaci pohybu, který přesně sledoval hudební rytmus

<sup>90</sup> Srv. Blaukopf, s. 144–154.

<sup>91</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 506.

<sup>92</sup> Tamtéž.

a tempo, takže se na mnoha místech vyznačoval až jakousi loutkovitostí.<sup>93</sup> Pro moderní operní režii měl zcela zásadní význam i zmíněný Sergej Daglejev. Jeho inscenace oper *Zolotoj petušok* od Rímského-Korsakova a *Le Rossignol* Igora Stravinského, obě provedené v pařížské Opeře v roce 1914, bývají považovány za skutečný průlom do tradice realistického hudebního divadla. V produkci Korsakovovy opery (scénu vytvořila Gončarovová) docílil antiiluzivního efektu tím, že účinkující „rozštěpil“ na zpěváky, jež umístil podél postranních kulís s party v rukou, a na tanečnický a herce, mimicky předvádějící děj. V druhé inscenaci převratně zapůsobila výprava Alexandra Benui, který pomocí autentických motivů stvořil na scéně fantastický, nadreálně působící svět čínského umění.<sup>94</sup> Svým přístupem k inscenování Daglejev ovlivnil celou řadu zahraničních tvůrců; v operním divadle jeho příklad následoval např. Jacques Rouché, a to jednak svými inscenacemi v pařížském Théâtre des Arts v letech 1910–1913, jednak v Opeře (výtvarně se podíleli Maxime Dethomas, René Piot, Jacques Dréa a Maurice Denis).<sup>95</sup> Vedle zmíněných modernistických konceptů si však v ruském operním divadle udržovala silné postavení tradice psychologickorealistickeho divadla. Spjata byla zejména s Operním studiem MCHAT, které v roce 1918 založil Konstantin Sergejevič Stanislavskij pod vlivem Šaljapinova pravdivého operního herectví. Z nejvýznamnějších inscenací, jež tu Stanislavskij vytvořil, jsou citovány *Jevgenij Onegin* (1922), *Carškaja nevesta* (1926) a *Boris Godunov* (1929).<sup>96</sup> V roce 1919 založil své studio i Vladimír Němirovič-Dančenko (od roku 1926 Hudební divadlo Němiroviče-Dančenka), který již na rozdíl od Stanislavského prosazoval progresivnější inscenační metody, srovnatelné s postupy Mejercholda, Tairova a jiných avantgardních ruských tvůrců. Vytvářel abstraktní režie, v nichž herecký projev, scénografii i osvětlení plně podřizoval potřebám partitury, do které mnohdy radikálně zasahoval. Pozornost věnoval zpravidla operetám (Lecocq, Offenbach), ale připravil i několik významných operních inscenací (*Carmen*, 1924, *La Traviata*, 1934).<sup>97</sup>

V meziválečném údobí dochází v inscenační praxi operního, resp. hudebního divadla k plodné konfrontaci s postupy avant-

<sup>93</sup> MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1677.

<sup>94</sup> Srv. Schläder, s. 50–54.

<sup>95</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 506.

<sup>96</sup> Srv. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, IX. Bd., s. 311–317.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 307.



gardních uměleckých směrů, jako byl expresionismus, futurismus, kubismus, konstruktivismus, surrealismus ad. V centru dění je obzvláště Německo, kde se formuje hned několik tvůrčích týmů, soustavně se věnujících uvedení nových inscenačních metod do hudebního divadla. Uvedme např. dvojice inscenátorů Arthur Maria Rabenalt (režisér)/Wilhelm Reinking (scénograf) a Renato Mordo/Lothar Schenck von Trapp, jež své nejvýznamnější experimenty vytvářely v Darmstadtu na sklonku 20. let. První tandem se do dějin avantgardního operního divadelnictví zapsal radikálně nonkonformními inscenacemi *Der Freischütz* z roku 1926 (Weberova opera byla pojednána ve stylu tehdy populární *Zeitoper*), *La Fanciulla del West* (Puccini, 1927) a *La Muette de Portici* (1928). Uplatněny v nich byly funkcionální až chladně technicistní scéna, simultánní koncepce (vliv filmu) a dynamizovaná herecká akce. Dvojice Mordo/Schenck von Trapp se proslavila řadou wagnerovských inscenací, realizovaných na náznakové scéně oproštěné od iluzionismu bayreuthské praxe (též ahistorické kostýmy).<sup>98</sup> Z dalších operních inscenátorů meziválečné doby by měli být uvedeni režisér Franz Ludwig Hörth a scénograf Emil Pirchan. Oba se hlásili k expresionistickému divadlu, jehož postupy uplatnili např. ve stylově pozoruhodně čisté inscenaci *Ringu* v pražském Novém německém divadle za šefování Alexandra Zemlinského (1923–1924).<sup>99</sup> Hörth rovněž vydatně spolupracoval s neobyčejně talentovaným scénografem řeckého původu, který se jmenuje Panos Aravantinos (z jejich společných inscenací uvedme např. dvě světové

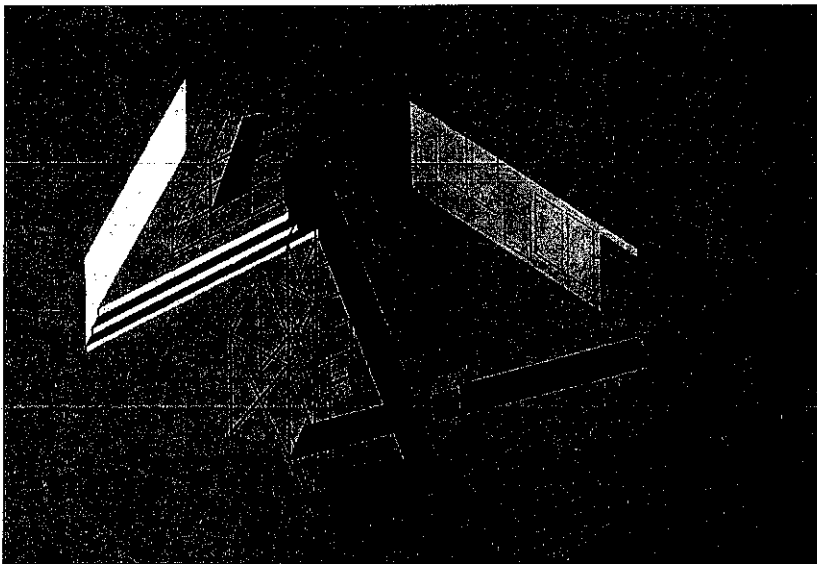
<sup>98</sup> MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1679.

<sup>99</sup> Tamtéž. Hörthova inscenace *Ringu* byla nepochybně nejvýznamnější divadelní událostí Nového německého divadla v éře Zemlinského. Principy moderního, antiiluzivního inscenačního umění se projeví v radikální oprostěnosti scény od nadbytečných předmětů, v nahrazení dekorace světlem a barvou a ve stylizovaných kostýmech. V inscenaci byly významným způsobem využity možnosti tehdy zbrusu nového jevištně technického zařízení divadla, kruhového horizontu. Stěžejním znakem inscenace byl téměř prázdný prostor, do něhož bylo ve funkci symbolů umístěno jen pár základních předmětů. Hlavní důraz byl naopak položen na formální práci se světlem, jímž Pirchan s Hörthem dokázali vyjít vnitřní podstatu zobrazovaných jevů a hrdinů. Bohové a Nibelungové byli pojeti jako vládci živlů – tak Loge s vlasy vysvícenými do ohnivě rudé barvy zjevně reprezentoval oheň, Wotan, oblečený v modrém kabátu, odkazoval k elementu vzduchu, Fricka v jasně zelených šatech představovala bohyni Země a dcery Rýna zase evokovaly vládkyně vodního živlu. Obdobně se toto divadelní ztvárnění promítlo i do scény (např. skály na dně Rýna měly oválný tvar, takže vzbuzovaly dojem pohybu vody). Srv. Tancsik, s. 242–245.

premiéry v berlínské Staatsoper – *Wozzeck*, 1925, a *Christophe Colomb*, 1930). Obdobně jako dvojice Hörth/Pirchan byl zaměřen i tandem Lothar Wallerstein/Ludwig Sievert, který se proslavil zejména mnohokrát variovanou produkcí *Ringu* z roku 1912 na otáčivém, abstraktně pojednaném jevišti, jemuž dominovaly expresionistické tvary a sugestivní světelné efekty. Je třeba také zmínit dvě následující jména: Hans Niedecken-Gebhard a Hein Heckroth. Ze spolupráce těchto umělců vzešel cyklus Händelových oper, který ve 20. letech proběhl hned v několika německých městech a představoval ve své době jeden z vůbec nejúspěšnějších pokusů o avantgardní hudební divadlo; inscenace oper jako *Rodelinde* (1920), *Herkules* (1924), *Ezio* (1928) se vyznačovaly přísnou stylizací ve výtvarné složce, sugestivní prací s gestickými leitmotivy v hereckém jednání protagonistů a precizním choreografickým vedením masových výstupů.<sup>100</sup> Řadu avantgardních inscenačních počínů vyprodukovala v meziválečném období berlínská Kroll-Oper. Tato instituce představovala v letech 1927–1931 patrně nejprogresivnější evropský operní dům, pro nějž byl charakteristický nejen soustředěný zájem o uvádění děl soudobých autorů (Schönberg, Hindemith, Janáček, Křenek, Milhaud ad.), ale též rozvíjení nových metod operního inscenování, které bylo založeno na uplatnění kubistické abstrakce a konstruktivistických postupů (práce s geometrickými motivy, ostrými kontrasty svícení, loutkovitou hereckou stylizací). Nepřehlédnutelným rysem uměleckého programu Krollovy opery byla též společenská apelativnost inscenací a otevřená kritika dobových politických poměrů (projevil se zde vliv levicově zaměřeného Bauhausu, rovněž brechtovského a piscatorovského divadla). Vedle Otto Klemperera, který stál v čele souboru, tu působili režiséři jako Hans Schulz-Dornburg, Ernst Legal, Jürgen Fehling nebo Hans Niedecken-Gebhard spolu s nejvýznamnějšími avantgardními scénografy a výtvarníky tehdejší doby, z nichž mnozí spolupracovali s Bauhausem (Oskar Schlemmer, Vasilij Kandinskij, László Moholy-Nagy, Caspar Neher, Ewald Dülberg, Oskar Strnad, Traugott Müller ad.).<sup>101</sup> Vzorově typické pro jevištní praxi Krollovy opery jsou např. scény Ewalda Dülberga (*Fidelio*, 1927, *Oedipus Rex* a *Cardillac*, 1928, *Der Fliegende Holländer* a *Die Zauberflöte*, 1929), které se vyznačovaly čistě a účelně

<sup>100</sup> MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1678.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 1680.



Scénický návrh László Moholy-Nagyho pro inscenaci *Hoffmannových povídek* (Spalanzanino kabinet) v berlínské Kroll-Oper (1929, režie Ernst Legal).

pojednaným prostorem, jenž byl dotvářen výraznými světelnými kompozicemi. Uplatněním striktně geometrického přístupu vzbuzovaly Dülbergovy scénografie chladný, strohý dojem. To platí např. o inscenaci *Fidelia* (režie Otto Klemperer), v níž tvořily základ scény, laděné do modrošedé barvy, pouze holé desky poskládané na sebe nebo sbité do tvaru krychle, kvádrů i jiných geometrických útvarů. V inscenaci Mozartova singspielu *Die Zauberflöte* (sám ji i režíroval) se Dülberg zase omezil na oblouky, pilíře a podstavce a s jejich pomocí sestavil jednoduchou jevištní architekturu, jejíž výchozí kompozice se během představení jen nepatrně proměňovala (důležitým prostředkem proměny scénického obrazu bylo přitom světlo). Avantgardní rukopis nesly i jeho kostýmy k jmenovaným inscenacím, v nichž se spojovalo moderní s nadčasovým, všední s nevšedním. Např. Senta v inscenaci opery *Der Fliegende Holländer* (režie Jürgen Fehling) vystupovala v obyčejném sportovním modrém pulovru a šedivé sukni, ale na hlavě měla extravagantní, zářivě rudou paruku, představitel guvernéra ve *Fideliovi* byl oblečen do neobvyklého kostýmu z jasně červené

látky, ministr v kontrastu k němu zase do zcela bílých šatů apod.<sup>102</sup> Kontroverzními scénografiemi proslul i Moholy-Nagy. Patrně nejvíce scénou k Legalově inscenaci *Hoffmanns Erzählungen* (1929), kde romantickou scénérii vystřídal – obdobně jako u Dülberga – stroze konstruktivistický design, jemuž dominovaly ocelové konstrukce a transparenty různých rozměrů a tvarů (na operním jevišti patrně vůbec poprvé tu byl k vidění ocelový nábytek). Představení Offenbachovy opery dále vyznačovaly i ostré kontrasty ve svícení a mechanicky se pohybující zpěváci. Kostýmy (Moholy-Nagy) měly futuristický ráz; Antoniin otec byl oblečen v klaunském smokingu, Olympia v trikotu s pokovovanou krinolínou a kovovými kotouči na rukávech, Spalanzani, Coppélius i Hoffmann se na scéně objevovali v jednoduchém, barevně neutrálním pracovním obleku.<sup>103</sup> K nejvýznačnějším inscenačním počínům Kroll-Oper se řadilo i divadelní ztvárnění Schönbergova hudebního dramatu *Die glückliche Hand* (režie Arthur Maria Rabenalt, 1930) s důsledně abstraktně koncipovanou výpravou Oskara Schlemmera; abstraktně pojednány byly i postavy, vystupující v kostýmech nezvyklých tvarů, které pohybům herců dodávaly až jakýsi mechanický ráz. Stejně principy práce s kostým uplatnil Schlemmer i v mnoha dalších inscenacích – pokud jde o hudební divadlo např. v inscenaci Hindemithovy opery *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Landestheater Stuttgart, 1921) nebo opery *Le Rossignol* a zpívaného baletu *Renard* od Igora Stravinského (Městské divadlo ve Wroclavi, 1929).<sup>104</sup> Do výprav dalšího z prominentních inscenátorů tohoto divadla, Caspara Nehera, se snad nejsilněji promítl vliv Brechtova epického a Piscatorova dokumentaristické-

<sup>102</sup> Srv. *Raumkonzepte*, s. 331–347. Viz též NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1124.

<sup>103</sup> Tamtéž. *Raumkonzepte*, s. 349–355.

<sup>104</sup> Srv. Schläder, s. 55–56, 69–70. Viz též *Raumkonzepte*, s. 360–369. Schlemmerovi šlo vždy o to, vytvořit co nejmělejší a nejméně pohodlný kostým, a tím zbavit pohyby a gesta účinkujících jakékoli přirozenosti. Razil totiž přesvědčení, že podstatou divadla je přísně stylizovaná jevištní řeč bez všech příměsí reality, a právě experimentování s kostým a lidským pohybem představovalo jeden z hlavních nástrojů, jimiž toho dosahoval. Touto problematikou se zabýval i teoreticky: v roce 1925 publikoval v Bauhausu článek *Mensch und Kunstfigur*, kde definoval čtyři základní typy tanečního pohybu (pohybu na scéně) podle toho, jakým druhem jevištního kostýmu byly vyvolány: tanečník jako krácející architektura (Wandelnde Architektur) – tanečník jako mechanická loutka (Die Gliederpuppe) – tanečník jako technický organismus (Ein technischer Organismus) – tanečník dokonale odhmotněný (Entmaterialisierung).

ho divadla – projekce ve funkci komentáře přitom Neher uplatnil nejen v dílech tandemu Brecht-Weill, ale též v operní klasice (viz např. *Carmen*, 1928).<sup>105</sup> Z německých divadelníků, kteří v meziválečné době významně zasáhli do operní inscenační praxe, je třeba uvést ještě alespoň jméno Max Reinhardt a inscenaci Offenbachovy opery *Le contes d'Hoffmann*, kterou tento režisér vytvořil v roce 1932 v Berlíně (scéna Oskar Strnad). Reinhardt byl známý svým bezpředsudečným vztahem k hudební partituru, do níž často razantně zasahoval a nově ji interpretoval, což se projevilo i v inscenaci Offenbachovy opery. Děj byl přesazen do Berlína období *biedermeieru*, do jehož podoby Reinhardt stylizoval také hlediště Velkého činoherního divadla (*Großes Schauspielhaus*). Vstupní scéna byla na jevišti situována na *Unter den Linden*, před vchod do opery, v níž se pak Hoffmannovo vyprávění odehrávalo (končilo se „přímo“ na jevišti divadla *Großes Schauspielhaus* – v pozadí mohl divák jako v zrcadle sledovat obraz hlediště, v němž se právě nacházel). V inscenaci byla rovněž invenčně využita hra marionet. Pracovalo se s nejmodernějšími jevištně technickými zařízeními (točna, posuvná pódia, pojízdné vozy apod.), které scénické akci dodávaly na mimořádné dynamičnosti.<sup>106</sup>

Dílčí pokusy vyrovnat se s moderními uměleckými koncepty na operní scéně můžeme ve sledované době pozorovat též ve Francii, Anglii, Itálii či USA. Ve Francii se o to zasloužili zejména výtvarníci André Masson, Christian Bérard nebo Jean Cocteau, hlásící se k surrealismu.<sup>107</sup> K surrealismu jako k uměleckému východisku se v meziválečném údobí přihlásilo i několik scénografů spjatých s hudebním divadlem v Anglii: např. Roger Furse nebo jeden z nejkontroverznějších anglických umělců své generace Leslie Hurry, který patrně svou nejvýznamnější surrealistickou výpravu pro inscenaci *Turandot* v Covent Garden vytvořil až dva roky po válce (evokuje svět plný děsivých vizí a halucinací, čehož Hurry dosáhl uplatněním motivu obrovských pozlacených hlav mytických zvířat vznášejících se v prostoru, jenž je deformován posunutou perspektivou).<sup>108</sup> Jinak však britské operní scéně 20.–40. let vévodil malířský koncept historického neoromantismu s jeho reprezentativními výtvarníky, jako byli George Sheringham, Adrian Allinson, Cecil

Beaton, Rex Whistler a v neposlední řadě renomovaný Oliver Messel, považovaný pro svou schopnost barokní kombinace jevištní nádhery a fantazie s monumentalitou a extravagancí (sugestivní barvitě masky a kostýmy!) za nejvýraznějšího pokračovatele Iniga Jonese. Dá se říci, že nejtvrdošijněji lpěla na inscenační tradici 19. století opera v Itálii, kde se po roce 1910 sice projevil příležitostný vliv futuristických umělců (*Giacomo Balla*, *Fortunato Depero*, *Enrico Prampolini* aj.), avšak jejich experimenty nikterak nenařušily dominantní postavení historickoromantického stylu, jak jej ve svých výpravách ustanovil největší italský scénograf druhé poloviny 19. století, *Carlo Ferrario*. Architektonickou monumentalitu a malebný neohistorismus projevující se v pracích umělců jako byli *Guido Marussig*, *Efisio Oppo*, *Pietro Aschieri* (ve 30. letech pak *Gino Sensani*, *Aldo Calvo* nebo *Giorgio de Chirico*) nezastínily ani svěží podněty, které ve 20. letech udali v *La Scala Appia* či *Nicola Benois*.<sup>109</sup> Operní praxe ve Spojených státech v době mezi dvěma válkami směřovala k eklektické, nicméně efektivní syntéze tradice a avantgardy – vedle romantického a realistického formálního dědictví se tu tedy významně projevilo i vliv *Appii* a *Craiga* (zjednodušení scény, užití světla jako hlavního výrazového prostředku) nebo postupy expresionistů, konstruktivistů či surrealistů. Tuto různorodost spatřujeme např. ve scénických návrzích těchto umělců: *Robert Edmond Jones*, *Norman Bel Geddes*, *Lee Simonson*, *Donald Oenslager*, *Joseph Urban* nebo *Boris Aronson*. Ve výpravách původem ruských umělců, jako byli *Pavel Tchelitchew*, *Eugene Berman* a *Sergej Sudejkin* (*Serge Soudaikine*), nelze přehlédnout výrazné působení surrealismu, který se jejich prostřednictvím během 30.–40. let ujal i na amerických scénách.<sup>110</sup>

Druhá světová válka přinesla všeobecný útlum rozvoje avantgardních tendencí v operním divadle, které záhy vystřídal konzervativismus a inscenační pragmatismus. Práce valné většiny jevištních výtvarníků byly poznamenány eklekticismem; *John Piper*, *Ita Maximovna*, *Teo Otto*, *Nicholas Georgiadis* nebo *Jörg Zimmermann* se v jedné operní produkci projevovali jako realisté, v jiné jako přívrženci surrealismu či expresionismu.<sup>111</sup> Avšak ani v poválečných letech nevzalo zcela za své úsilí o interpretační osobitost a tvůrčí rozvíjení operní divadelní praxe. Snahou o překonání ek-

<sup>105</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 508.

<sup>106</sup> Srv. *Kindermann, Theatergeschichte Europas*, VIII. Bd., s. 628–631.

<sup>107</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 510.

<sup>108</sup> NGDO, *Hurry, Leslie*, Vol. 2, s. 775.

<sup>109</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 510.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 511.

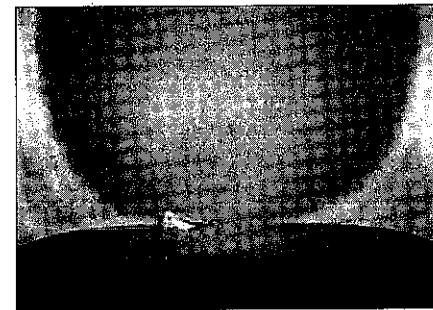
<sup>111</sup> Tamtéž.

lekticismu na operní scéně se na sklonku 40. let vyznačoval např. režisér **Gustav Rudolf Sellner**, jehož inscenace v Kielu a Essenu byly charakteristické přísně abstraktním pojetím prostoru (nejbližšími Sellnerovými scénografy byli **Franz Mertz** a **Paul Hafe-rung**). V Darmstadtu později proslul obdobným přístupem k opernímu inscenování **Michel Raffaelli**.<sup>112</sup> Nepochybně nejvýznamněji se ovšem do poválečného operního divadelnictví zapsali režiséři **Walter Felsenstein** a **Wieland Wagner**. Prvnímu z nich se podařilo vytvořit novou metodu hudebně scénické interpretace označovanou jako „realistické hudební divadlo“, která se orientovala na dosažení maximálně přesvědčivého pěveckého a hereckého výkonu, realistického ve smyslu naprosté identifikace interpreta s konkrétním hudebním děním a dramatickou situací. Pojmem hudební divadlo (Musiktheater) podle něj může být označeno pouze takové inscenační dílo, ve kterém se hudební dění spolu se scénicky jednajícím zpěvákem stává bezvýhradně věrohodnou divadelní realitou. Nejdůležitějším článkem inscenace je tedy podle Felsensteina hrající zpěvák; režisérovým hlavním úkolem pak není nic víc než pomoci stimulovat v představiteli správný psychický stav odpovídající charakteru postavy a dramatické situací. Vedle dramatické situace vyjádřené hudbou a textem Felsensteinovy inscenace zdůrazňovaly také historickou a sociálně-politickou dimenzi díla. Felsenstein vyvinul tradici realistického hudebního divadla těsně po válce v Komické opeře v Berlíně (1947), kde v duchu této koncepce spolu s několika blízkými scénografy (**Heinz Pfeiffenberger**, **Rudolf Heinrich** a **Reinhart Zimmermann**) vytvořil celou řadu vynikajících inscenací. Jmenujme alespoň některé z nich: *Die Fledermaus* (1947), *Carmen* (1949), *Die Zauberflöte* (1954), *Otello* (1959). Mezi nimi figurovaly též dvě české opery *Prodaná nevěsta* (*Die verkaufte Braut*, 1950) a *Příhody lišky Bystroušky* (*Das schlaue Fuchslein*, 1956). Metoda „realistického hudebního divadla“ se stala prakticky závaznou pro inscenační praxi mnoha evropských operních divadel, převážně v socialistických zemích.<sup>113</sup> Na německé půdě ji dále rozvíjeli především dva nejvýznamnější Felsensteinovi žáci **Götz Friedrich** a **Joachim Herz**. V jejich tvorbě po roce 1970 je však patrná i snaha o hledání rozmanitějších scénických a hereckých forem v rámci realizace felsensteinovského programu (aplikovány jsou principy protikladné brechtovské estetiky – viz dále).

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 512.

<sup>113</sup> Srv. MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1682–1684.

Režisér a scénograf **Wieland Wagner** se v 50.–60. letech zasloužil o zásadní proměnu divadelního stylu Bayreuthu, který zbavil tradovaných dogmat a konfrontoval s moderními inscenačními koncepty první poloviny 20. století (Appia, experimenty Bauhausu ad.). Wagnerův scénický rukopis byl charakteristický užitím vizionářských symbolů, k nimž režiséra přivedlo studium psychoanalýzy a Jungovy nauky o archetypech. Prostor byl v duchu „neviditelného divadla“ oprostěn od nefunkčních prvků a utvářen čistě abstraktně. Dominovaly geometrické tvary (pohyblivá hrací plocha měla často tvar oválu) a barevné světlo, které bylo nezřídka užito jako jediný výrazový prostředek scény. Příznačné bylo též využití neobvyklých kostýmních materiálů, vylučujících konvenční realistické vnímání Wagnerových hudebních dramát a zdůrazňujících jejich nadčasovost (kůže, rezné plátno, latex, pěnová guma aj.). Svoji antiiluzivní inscenační metodu, zbavenou nánosu historického realismu, uplatnil v celé řadě bayreuthských produkcí, které povzbuzovaly k hledání dalších nonkonformních přístupů k inscenování děl **Richarda Wagnera** (viz např. *Ring*, 1953–54, *Tristan*, 1952 a 1962, *Tannhäuser*, 1954 a 1961, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1956, *Der Fliegende Holländer*, 1959, *Lohengrin*, 1958 aj.).<sup>114</sup> **Wieland Wagner** ovlivnil nejen mnoho operních režisérů, ale také řadu jevištních výtvarníků (**Heinrich Wendel**, **Alfred Siercke** či **Günther Schneider-Siemssen**). Vedle těchto umělců to byl i mezinárodně uznávaný český scénograf **Josef Svoboda**, který podstatně zasáhl do vývoje inscenování opery tím, že přivedl formální modernismus a scénickou technologii operního divadla poválečné doby k novému vrcholu.<sup>115</sup> Vycházel přitom z postupů divadelní avantgardy (Appia, Craig, konstruktivisté), přišel však i se zcela no-



Wagnerův *Siegfried* (3. jednání) na scéně a v režii **Wielanda Wagnera**, Festspielhaus Bayreuth 1951.

Foto archiv Bayreuther Festspiele

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 1685–1686.

<sup>115</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 512.

vými řešeními, jejichž cílem mělo být dosažení pružně přizpůsobivého jeviště schopného rychlých změn prostorových vztahů a rozměru hrací plochy. Hojně pracoval s promítacími plátny a projekcemi, libovolně pohyblivými a mnohostranně využitelnými pódii a schodišti, zkoušel scénické možnosti takových materiálů, jako jsou zrcadla, různé druhy síťoviny nebo tyl, na něž často promítal filmové obrazy, užíval laserové osvětlení a experimentoval s aplikací soudobých mediálních prostředků (televize).<sup>116</sup> Byl podepsán pod desítkami výprav k inscenacím významných zahraničních i domácích operních režisérů. Vytvořil např. výpravu k Friedrichově inscenaci *Ringu* v Covent Garden z let 1974–76, slavná byla také jeho scénografie ke Kašlíkově inscenaci opery *Intolleranza 1960* (Luigi Nono), premiérované roku 1961 v La Fenice (při jejím znovunastudování v Bostonu v roce 1965 Svoboda využil tehdy nejmodernější techniky, zejména průmyslovou televizi s možností okamžité reprodukce záběru). Při zmínce o Svobodovi nelze opominout též jeho stěžejní podíl na výrazném úspěchu českého operního divadla 40.–60. let, jehož avantgardní tvář dále formovaly režijní osobnosti Alfréd Radok a Václav Kašlík. Záslouhou těchto tří umělců došlo po druhé světové válce i u nás k pokusu o razantní obrodu operního divadla ve smyslu hledání nových jevištních možností operní inscenace. Svoboda započal spolupráci s jmenovanými tvůrci již v letech 1945–48 ve Velké opeře 5. května, která se snažila navázat na mnohostranný odkaz meziválečné divadelní avantgardy. Radokovy a Kašlíkovy inscenace, pod nimiž byl Svoboda podepsán jako scénograf, se vyznačovaly interpretační novostí ve snaze přiblížit klasická díla současnému divákovi, zdůrazněním divadelních kvalit operního umění a dynamickým rozehráním scénicky prostorových vztahů a herecké akce (viz např. inscenace *Hoffmannovy povídky*, 1946, a *Rigoletto*, 1947, v režii Radoka či *Braniboři v Čechách*, 1945, a *Prodaná nevěsta*, 1946, v režii Kašlíkově).<sup>117</sup> V 60. letech pak kooperace pokračovala v legendární *Laterně magice*. Zde byly Svobodovým prostřednictvím do inscenování opery uvedeny filmové i jiné technické reprodukční postupy. Stalo se tak v *Hoffmannových povídkách*, které v roce 1962 režíroval Kašlík v duchu své osobité metody označované jako kinetismus.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> NGDO, *Svoboda, Josef*, Vol. 4, s. 614–615.

<sup>117</sup> Více viz Janáčková, s. 81–118.

<sup>118</sup> NGDO, *Kašlík, Václav*, Vol. 2, s. 955–956.



Foto archiv Národního divadla

J. Offenbach: *Hoffmannovy povídky*. Velká opera 5. května 1946, režie Alfréd Radok, scéna Josef Svoboda.

Z hlediska úsilí o rozrušení tradičních inscenačních postupů v operním divadle a hledání nových výkladů klasických děl zaznamenáváme radikální pohyb v poslední čtvrtině 20. století, sedmdesátými lety počínaje. Ne náhodou bývá tato éra publicisty označována jako éra tzv. režiséřské opery,<sup>119</sup> čímž se vyjadřuje skutečnost, že dominujícím činitelem opery již není zpěvák, ale režisér nárokuje si právo na svobodnou interpretaci díla, což s sebou nezřídka nese i libovolné zacházení s jeho jednotlivými složkami (radikální úpravy libreta a hudby nebývají výjimkou). Řada režijních zastánců tohoto přístupu záměrně volí klasická operní díla s ustálenou interpretační a inscenační tradicí, protože právě na nich se jim nejlépe daří demonstrovat nekonvenčnost vlastního přístupu. Pro soudobé režijní operní divadlo je příznačná interpretačně insce-

<sup>119</sup> Nora Eckert zavádí pojem „das avancierte Musiktheater“. Typickým projevem „avansovaného hudebního divadla“ je podle ní narušování konvenčních interpretačních vzorců a kritické zacházení s dílem, v jehož pozadí stojí snaha o odsvátečnění, odpatetizování opery a o iniciaci myšlenkových procesů. Viz Eckert, N.: *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure*, Berlin 1995.

nační pluralita a mnohotvárnost. Vyslovení nějaké zobecňující teze se tedy stává takřka nemožným. Někteří režiséři kladou důraz na uměleckou svébytnost jevištního artefaktu, jiní naopak vyzdvihují reálné, např. společensko-politické souvislosti inscenovaného díla. Pro některé tvůrce se stává cílem smyslový zážitek opery, jiným jde naopak o intelektuálně apelativní efekt, iniciaci myšlenkových procesů. Dá se však říci, že společné je jim pojetí operní inscenace jako hudebního divadla, snaha o výrazné zdivadelnění útvaru, zahrnující i striktně divadelní přístup ke zpěvákovi, a časové přiblížení operních děl (což může mít i velmi radikální podobu). Příznačné také je, že vývoj soudobé operní režie významně ovlivňují výtvarníci, činoherní, televizní či filmoví režiséři apod., zkrátka umělci původně jiného profesního zaměření, kteří do operní inscenační praxe vnášejí postupy vlastní jejich oborům (vyzdvížení výtvarné složky na úkor jiných divadelních složek, interpretace operního díla výhradně přes libreto, práce se stříhovou technikou, montáží, využívání technických médií na scéně apod.).<sup>120</sup>

Z reprezentantů tendence označované jako „režisérská opera“ jmenujme opět pouze několik nejvýraznějších. Silnou tradici má režijní operní divadlo v Německu, kde se v 70. letech vynořila celá řada osobností praktikujících radikální interpretační přístup k opeře a současně otevírajících nové možnosti jejího inscenování. Obvyklé zde přitom bylo a je chápání opery jako nástroje kritiky společensko-politických jevů v intencích brechtovského divadla. Brechtovo popření opery coby „kulinářského umění“ ve jménu intelektuálního, kriticky namířeného hudebního divadla odkrývajícího rozpory současného světa, se stalo teoretickým východiskem několika generací německých režisérů. Na prvním místě je třeba uvést dva již zmiňované tvůrce Felsensteinovy školy, Friedricha a Herze. Götz Friedrich má na svém kontě desítky kontroverzních inscenací, vyznačujících se netradičním divadelním pojetím a sociálněkritickou apelativností. Legendárním se stal inscenacemi klasických děl, mezi nimiž zaujímá čelné místo Wagnerova tvorba. K nezapomenutelným divadelním událostem 70. let bývá řazen jeho epicky disparátní *Ring* (Covent Garden, 1974–76, scéna J. Svoboda), v němž každé ze čtyř dramát Friedrich uchopil záměrně odlišným a současně originálním způsobem: úvodní část *Das Rheingold* jako tajuplné, mystické drama viděné očima současnosti, část *Die Wal-*

*küre* jako psychologické drama v intencích realismu 19. století, *Siegfried* byl pojat coby černá komedie s prvky sarkasmu a závěrečnou část cyklu *Götterdämmerung* pak režisér ztvárnil jako parabolu o apokalyptickém zániku civilizace.<sup>121</sup> Interpretačně i inscenačně novátorské bylo též druhé Friedrichovo ztvárnění tetralogie z let 1984–85 (Deutsche Oper Berlin). Inscenaci dominoval obrovský tunel situovaný do zadního plánu jeviště, který byl výmluvným atributem současné doby, zároveň však prostředkem podtrhávajícím nadčasovost Wagnerova díla (scéna Peter Sykora).<sup>122</sup> Pro obě nastudování *Ringu* bylo příznačné uplatnění zcizovacích technik, které se mimo jiné promítly do Friedrichovy práce s postavami (představitelé Logeho, Albericha a Wotana na některých místech přerušili hru a obraceli se přímo na diváky). Friedrichův sklon k demytizaci a brechtovskému zcizení „nedotknutelného“ Wagnera se projevil též v řadě jeho bayreuthských inscenací; k nejdiskutovanějším patřil *Tannhäuser* (1972), kde členy wartburgského společenství pojal ve zjevné narážce na nacionálněsocialistickou minulost Německa jako brutální militaristy, veřejné pohoršení vyvolal také tím, že obě ženské hrdinky (smyslná Venuše a panensky nevinná Alžběta) nechal ztvárnit jednou zpěvačkou, čímž chtěl demonstrovat svůj pohled na ženství jako na princip bez morálních hranic.<sup>123</sup> Sociálněkritickým důrazem a revolucionářským apelem se vyznačují též inscenace, pod nimiž je podepsán Joachim Herz. Např. *Fidelio* (1980) byl Herzem pojat přímo jako óda na revoluci. I Herz však vstoupil do análů operní režie 20. století především wagnerovskými inscenacemi. Jeho lipský *Ring* z let 1973–76 (scéna Rudolf Heinrich), v němž se soustředil na kritiku kapitalismu, de facto odstartoval vlnu interpretací Wagnerovy teatrologie v duchu aktuálních společensko-politických jevů. V *Parsifalovi* (1986) předvedl svůj výjimečný smysl pro demytizaci a brechtovské zcizení ironizací stěžejního momentu dramatu, pokušení.<sup>124</sup> Dnes již k nestorům německé moderní operní režie patří rovněž Harry Kupfer, který je přímo pověstný svými pokusy o originální interpretace a šokující aktualizaci operní klasiky. V tomto ohledu za průlomovou lze považovat inscenaci Wagnerovy opery *Der Fliegende Holländer*, kterou vytvořil v bayreuthském Festspielhausu roku 1978

<sup>121</sup> NGDO, *Friedrich, Götz*, Vol. 2, s. 306.

<sup>122</sup> *Srv. Kronika opery*, s. 594.

<sup>123</sup> NGDO, *Friedrich, Götz*, Vol. 2, s. 306.

<sup>124</sup> NGDO, *Herz, Joachim*, Vol. 2, s. 709.

<sup>120</sup> *Srv. MGG, Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1686–1687. Též viz NGDO, *Production*, Vol. 3, s. 1126–1127.

(autorem technicky perfekcionista výpravy byl Peter Sykora). Wagnerův opus zde byl poprvé uchopen skrze postavu Senty, kterou Kupfer posunul do polohy přecitlivělé, do sebe uzavřené bytosti s rysy hysterie až duševní vyšinutosti, přičemž osud a vlastní příběh Holandanův tu byl prezentován jako výplod hrdinčiny chorobné fantazie. Konsekventně tak odpadl mystický moment vykoupení, inscenace se uzavírá věčně, bez známek patosu: pohledem na bezvládné tělo Senty, z čehož je zřejmé, že hrdinčin skok z útesu nelze chápat jinak než jako tragické vyústění vizí pološilené ženy. Přímo skandální byl Kupferův bayreuthský *Ring* (1988) - na scéně (Hans Schavernoch) před diváky vyvstal obraz Valhaly jako skleněného mrakodrapu, akce byla doprovázena rafinovanými laserovými efekty, zánik světa Kupfer pojal jako televizní trhák sledovaný elegantně oděnými staty apod. Obdobně zapůsobila např. jeho adaptace Gluckovy opery *Orfeus ed Euridice* (1987), kterou uchopil jako psychologické drama uprostřed moderního velkoměsta s jeho technickými atributy (scéně dominovaly videomonitory zpřítomňující vize Euridiky).<sup>125</sup> Legendární postavou soudobé německé operní režie je také marxisticky orientovaná Ruth Berghaus, těžící z postupů epického divadla, surrealismu i divadla absurdity a bohatého uplatnění metaforiky. I Berghausová má na svém kontě nepřehlednou řadu skandálních produkcí. Uvedme např. *Die Zauberflöte* z roku 1980, realizovanou na scéně (Marie Luise Strandt) v podobě lešení z kovových trubek a plexiskla, nebo dvě wagnerovské inscenace, *Parsifal* (1982) a *Ring* (1985-87). V *Parsifalovi* šokovala pojetím komunity grálu jako gangu chuligánů (vyholené lebky, tmavé brýle na očích apod.).<sup>126</sup> Ve druhé inscenaci se jí podařilo patrně nejdůsledněji manifestovat svou schopnost konfrontovat se s tradičními pohledy na Wagnera. Inscenace se vyznačovala abstraktně pojednanou scénou (Axel Manthey), dominovalo ostře barevné svícení, šokující obrazy apelující na divákovu představivost (Valhala jako směr odpalovací rampy a hvězdného nebe) a bizarní gesta.<sup>127</sup> Tato režisérka ovlivnila posléze práci celé řady mladších tvůrců (David Alden, Richard Jones aj.). Z generace šedesátníků patří k význačným Hans Neuenfels, typický sklonem k vytváření šokujících kolážovitých obrazových pásem. Neuenfels se v 70. - 80. letech výrazně zasloužil o fenome-

<sup>125</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 514.

<sup>126</sup> NGDO, *Berghaus, Ruth*, Vol. 1, s. 420.

<sup>127</sup> Srv. *Kronika opery*, s. 598.

nální uměleckou éru frankfurtské Opery (hudebním ředitelem byl Michael Gielen, z dalších režisérů tu figurovali Berghausová, Alfred Kirchner a Christof Nel). Významné postavení si zajistil inscenací *Aidy* (1981, scéna Erich Wonder), považovanou za jeden z největších dobových skandálů v NSR. A není divu, vždyt Aidu zde představil jako uklízečku ploužící se po scéně s hadrem a kbelíkem a Radamese zase coby egyptologa, který ve své secesní kanceláři jednoho dne vyhrabe lopatkou sochu hlavy ženy, již opěvuje jako „Celeste Aida“. Diváci byli šokováni sexuálními excesy princezny Amneris. K nejvíce diskutovaným místům inscenace patřila rovněž triumfální scéna vítání vítězného vojska v čele s Radamem, kterou Neuenfels pojednal jako divadlo na divadle (v pozadí jeviště byly rozmístěny operní lóže, v nichž seděli členové pěveckého sboru). Největší „úder“, jak už tomu u Neuenfelse bývá, přišel na konci: milenci totiž neumírají v podzemní kobce, ale v Radamově úhledné kanceláři a na otravu plynem.<sup>128</sup> Jiným současným německým tvůrcem, jehož inscenace se vyznačují nepřehlédnutelnou originalitou a provokativností, je výtvarník a režisér Karl-Ernst Herrmann. Vedle mozartovských produkcí (*La clemenza di Tito*, 1981, *La finta giardiniera*, 1986) patří k vrcholům jeho avantgardní režie inscenace opery *Orfeo ed Euridice* (1988), situovaná do prostředí skladiště nákupního střediska.<sup>129</sup> K radikálním stoupencům současné režijní opery v Německu bývá řazen Peter Konwitschny. Konwitschny a jeho tvorba se na domácích scénách již po několik let těší mimořádnému zájmu obecnosti i odborné kritiky (např. prestižní německý časopis *Opernwelt* mu pětkrát po sobě udělil titul „režisér roku“). Inscenace tohoto „skandálního“ režiséra bývají nanejvýše kontroverzní a interpretačně šokující, vždy však aktivizují divákovu fantazii a provokují k zamyšlení. Během dvacetileté kariéry operního režiséra vytvořil Konwitschny několik desítek pozoruhodných inscenací. Již v 80. letech zaujal novým přístupem k inscenování Händelových oper, na svém kontě má celou řadu wagnerovských opusů, z nichž nejvíce oceňovány jsou *Parsifal* (1995), *Tannhäuser* (1997), *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* (1998), *Götterdämmerung* (2000) a *Die Meistersinger von Nürnberg* (2002). Jeho nedávné inscenace oper *Falstaff* a *Don Carlos* jsou kritikou považovány za zásadní inscenační příspěvek verdiovskému roku 2001. Ne všechny pokusy Petera Konwitschny-

<sup>128</sup> Srv. *Kronika opery*, s. 578.

<sup>129</sup> Srv. NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 514.

ho o interpretační a inscenační experiment lze však považovat za zdařilé. Příkladem inscenace, ve které se režisér se svým přístupem dostal do slepé uličky, může být *Aida* z roku 1994 pro Opernhaus Graz (obnovené nastudování tohoto „skandálního“ jevištního díla bylo možné zhlédnout v rámci loňských Festwochen ve Vídni). Konwitschny opět nezůstal nic dlužen své pověsti radikálního destruktoru klasické opery a *Aidu* předvedl tak, jak by to málokdo čekal – totiž jako veskrze komorní drama milostného trojúhelníku. Z tradice slavnostní, spektakulární a výtvarně pompézní opery nezbylo prakticky nic, neboť Konwitschny vše nekompromisně podřídil interpretaci díla jako privátního tragického příběhu lásky Radama, Aidy a Amneris. Takovému pojetí jistě nelze upřít originalitu, Konwitschnyho vědomá rezignace na společensko-politické procesy, které Verdi v díle tak mistrně zobrazil, je však nanejvýše sporná a zcela se míjí s charakterem opery. Těžko je zkrátka možné odmyslet si fakt, že milostné drama tří lidí se v opeře odehrává ve veřejném prostoru, představovaném státem a jeho zákony, že celá osudovost vztahu lásky je pochopitelná jen na pozadí kolektivních událostí. Děj byl zasazen do intimity pokoje vyznačeného třemi bílými stěnami, jedněmi dveřmi a uprostřed rudým sofa (scéna Jörg Koßdorff) – místo hry se nepatrně promění ve scéně na Nilu, která je evokována projekcí pyramid, palem a sfing, a zcela pak v závěru opery, odehrávajícím se v podzemní hrobce. Masové sborové výjevy, které tvoří stěžejní složku Verdiho díla, Konwitschny konsekventně vytlačil za hranice privátního prostoru (sbor se před zraky diváků objeví jen jednou, jinak je od začátku do konce umístěn za scénou), balet v inscenaci vůbec neúčinkuje. Jak už bývá u Konwitschnyho zvykem, nechybí šokující, vpravdě pohoršlivá místa, která nutí publikum k hlasitým projevům, jež se postupem doby staly neodmyslitelným momentem představení tohoto režiséra. Uvedme např. chrámový výjev zasvěcení Radama vůdcovskému úkolu, který je pojat jako sexuálně-mystická ceremonie, při níž egyptský rek vykonává na pohovce rituální soulož s kněžkou a na konci vytáhne (jakoby) z její pochvy posvěcený meč. V jiném výjevu představitelka Amneris předvádí masturbaci. K nejzajímavějším místům inscenace patří bizarní, orgiasticky nespoutaný karnevalový výjev z „vysoké společnosti“ reprezentantů státu – opilá Amneris si to v něm „rozdává“ s erotomanským veleknězem Ramfisem! –, odehrávající se za zvuků slavného triumfálního pochodu (trubkové sólo je přitom vtipně situováno do hlediště). Největší trumf si Konwitschny ovšem schoval na závěr: *Aida* s Radamesem neumíra-

jí v temné podzemní hrobce, ale odcházejí vstříc tragickému konci z jeviště (a tudíž jakoby ze světa divadelní iluze), jehož zadní část Konwitschny otevřel přímo na ulici, kde se divákům otevře drsný všední pohled na projíždějící auta, popelnice a postávající kolemjdoucí, kteří na celé šou vyjeveně zírají.

Z dalších výrazných reprezentantů německé operní režie zmiňme alespoň tato jména: Jürgen Flimm, Peter Stein, Achim Freyer, Herbert Wernicke, Willy Decker, Dieter Dorn, Nikolaus Lehnhoff či Peter Mussbach.

V Itálii uváděli moderní režijní trendy do operního divadla již od 50. let Luchino Visconti a Giorgio Strehler. Visconti, který se operní režii začal věnovat již jako úspěšný činoherní a filmový režisér, uvedl do italské operně jevištní praxe nebývalou preciznost, důraz na stylizaci a individuální charakter inscenovaného díla. Svě nejvýznamnější inscenace vytvořil v milánské La Scale a do titulních rolí obsazoval pěveckou hvězdu Marii Callasovou (*La Sonnambula* a *La Traviata*, 1955, *Anna Bolena* a *Iphigénie en Tauride*, 1957). Měl značný vliv na mladší generaci italských divadelních tvůrců, z nichž mnozí působili jako jeho asistenti – vedle Zeffirelliho na Viscontiho navázali například Piero Tosi a Filippo Sanjust.<sup>130</sup> Strehler, jehož dráha operního režiséra je rovněž spjata zejména s La Scalou, proslul inscenacemi v duchu brechtovského sociálně-kritického divadla (viz *Simone Boccanegra* z počátku 70. let). Byl propagátorem Brechtova díla; v milánské opeře podvackrát režíroval *Die Dreigroschenoper* (1956, 1973). Svou poetikou ovlivnil celou řadu režisérů (Patrice Chéreau, Luc Bondy, Dieter Dorn ad.).<sup>131</sup> Jinými představiteli experimentální operní režie v Itálii jsou např. Luigi Squarzina (*Don Giovanni*, 1966, *Tristan und Isolde*, 1971, *Oedipus Rex*, 1974, *Lulu*, 1985) a Luca Ronconi, úspěšný inscenátor rossiniovského repertoáru i moderních hudebně scénických prací (Berio, Stockhausen aj.), jenž je považován za jednoho z nejkontroverznějších soudobých italských režisérů.<sup>132</sup> K zastáncům spíše konzervativního přístupu k opernímu inscenování patří Viscontiho žák Franco Zeffirelli, jehož inscenace se vyznačují velkou spektakulárností, pro niž bývá označován za pokračovatele tradice grand opéry (převládá italská romantická a veristická opera: *La Bohème*, 1963, *Otello*, 1976, *Turandot*, 1983, *La Traviata*, 1985).<sup>133</sup>

<sup>130</sup> NGDO, *Visconti, Luchino*, Vol. 4, s. 1019.

<sup>131</sup> MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1688.

<sup>132</sup> NGDO, *Italy*, Vol. 2, s. 857. Tamtéž viz Ronconi, Luca, Vol. 4, s. 35.

<sup>133</sup> NGDO, *Zeffirelli, Franco*, Vol. 4, s. 1221.



Italské operní divadlo se např. oproti Německu celkově vyznačuje lpěním na interpretační a inscenační tradici a experimentální přístupy k operní režii zde dosahují jen skromného úspěchu. Lépe je přijímán určitý elegantní manýrismus založený na inteligentní, historicky poučené kombinaci různých uměleckých stylů (Pier Luigi Pizzi ad.).<sup>134</sup>

Nejvýraznějším zjevem francouzského režijního operního divadla posledních tří desetiletí je bezesporu Patrice Chéreau, který proslul bayreuthskou inscenací *Ringu* (hráno pod titulem *Jahrhundert-Ring*) z let 1976–77. Chéreau toto dílo novátorsky pojal jako sociálně-politickou alegorii, jejímž ústředním tématem je oddištění společenských vztahů v éře průmyslové revoluce a nastupujícího kapitalistického řádu. Tento kontext byl pak ve scénické rovině zpřítomněn způsobem, který drasticky popíral dosavadní inscenační tradici (scéna Richard Peduzzi). Již úvodní výjev tetralogie působil šokujícím dojmem – namísto pohádkové krajiny s plynoucím Rýnem se totiž divákům naskytl pohled na hráz přehrady, náznak elektrárny, rotující válce, horkou páru a pěnu. V intencích svého výkladu Chéreau proměnil Bohy v reprezentanty průmyslové buržoazie, předstupující před publikum v měšťanských denních i večerních oděvech, Hundingovu chatrč v luxusní secesní salón se skleněnou fasádou, Mimovu jeskyni v moderní strojovnu s nákladnými stroji na kování mečů atp. Další z mnoha odvážných efektů představovala velká hračka – drak, projíždějící se po scéně na kolečkách.<sup>135</sup> Chéreauovo jevištní ztvárnění *Ringu* bývá právem považováno za jedno z průlomových děl nejen z hlediska hledání nových interpretačních řešení Wagnerovy tetralogie, které započalo právě v 70. letech,<sup>136</sup> ale též z pohledu soudobého režijního operního divadla.

<sup>134</sup> NGDO, *Italy*, Vol. 2, s. 857.

<sup>135</sup> Srv. *Kronika opery*, s. 556–560.

<sup>136</sup> V této době se o konfrontaci s interpretační tradicí *Ringu* vedle Chéreaux pokusila celá řada dalších renomovaných režisérů. Prvním „odvážným“ byl Joachim Herz se svou lipskou inscenací z let 1973–1976 (scéna Rudolf Heinrich), dále uveďme inscenaci Götze Friedricha v Covent Garden v letech 1974–1976 (scéna Josef Svoboda) nebo ženevskou kreaci Jeana-Claude Ribera z let 1975–77 (scéna Svoboda). V následujícím desetiletí byly nejzajímavějšími pokusy o reinterpretaci wagnerovské tetralogie frankfurtský počín Ruth Berghausové (1985–87, scéna Axel Manthey), opětné ztvárnění Götze Friedricha, tentokrát v berlínské Deutsche Oper v letech 1984–85 (scéna Peter Sykora), nebo inscenace Harryho Kupfera pro Bayreuth z roku 1988 (scéna Hans Schavernoch).

Jiný Francouz, Jean-Pierre Ponnelle, se v 70. letech proslavil curyšským cyklem Monteverdiho děl (*L'Orfeo*, 1975, *L'Incoronazione di Poppea* a *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, 1977). Projevila se zde jeho záliba v mísení různých časových a stylových rovin a schopnost precizní herecké režie vycházející z psychologické analýzy.<sup>137</sup> Z mladší generace francouzských režisérů se avantgardním přístupem k opernímu inscenování vyznačují např. Philippe Arlaud nebo Laurent Pelly.

Z britských reprezentantů soudobé operní režie patří k nejavantgardnějším např. John Dew, jenž je vyhledávaným tvůrcem zejména na německých scénách. Dew je pověstný svým odvážným hledáním aktuálních společensko-politických souvislostí inscenovaných oper. Tak Halévyho operu *La Juive* (1989) zasadil do éry nacistického Německa, Meyerbeerovy *Les Huguenots* (1991) zase do milieu poválečně rozděleného Berlína (berlínská zeď jako symbol ideologické nesmiřitelnosti; autor scény Gottfried Pilz).<sup>138</sup> K přímo symptomatickým jeho inscenacím patří v tomto ohledu hamburská *Aida* (1993), v níž radikálně smetl konvenční, pateticky posvátný přístup k jevištnímu uvádění Verdiho opery, když vyzdvihl naléhavé politické otázky skrývající se v podtextu tohoto díla: tanec otroků inscenoval jako obscénní balet vojáků s puškami, během triumfálního pochodu přichystal publiku šokující pohled na mrtvoly a válečné mrzáky, v poslední scéně se na umírající milence shůry snesl náznak tehdy vášnivě diskutovaného Pomníku padlých u hamburského Dammtorbahnhof apod.<sup>139</sup> Nonkonformními a ve svém důsledku skandálními interpretacemi známých operních děl proslul i Jonathan Miller. Připomínány jsou především jeho inscenace *Tosky* (1986), odehrávající se v Římě fašistické éry, a *Rigoletto* (1982), již zasadil do jakéhosi hotelu v New Yorku 50. let (hrabě mantovský jako mafiánský boss, Rigoletto jako vysmívaný barman).<sup>140</sup> Se zásadním příspěvkem do vývoje operního divadla 70. a 80. let přišel též Peter Brook, jenž byl již na sklonku 40. let označován za „enfant terrible“ Covent Garden – viz jeho nonkonformní inscenaci opery *Boris Godunov* (1948) a zejména pak *Salome* z roku 1949 ve výpravě Salvátora Dalího, která byla již po

V 90. letech vytvořil neméně nonkonformní inscenace *Ringu* např. Herbert Wernicke, a to v Bruselu (1991) a Frankfurtu (1994).

<sup>137</sup> MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachtteil 6, s. 1688.

<sup>138</sup> NGDO, *Dew, John*, Vol. 1, s. 1151.

<sup>139</sup> Bermbach, s. 21.

<sup>140</sup> NGDO, *Costume*, Vol. 1, s. 997.

pěti reprízách stažena z repertoáru. Skandály působil Brook svými operními inscenacemi později i jinde, též v proslulé MET (*Faust*, 1953, *Eugene Onegin*, 1957). Brook byl pověstný svým nekompromisním přístupem ke zpěvákům, s nimiž pracoval, jako by šlo o činoherce. Jako mág „prázdného prostoru“ se projevil např. v projektech *La tragédie de Carmen* a *Pelléas et Mélisande* z 80. let.<sup>141</sup> K velmi žádaným a umělecky produktivním operním režisérům současnosti bezpochyby patří David Pountney, jehož režie se vyznačují nebývalým smyslem pro divadelnost jevištní akce a rozvíjení aktuálních společensko-politických souvislostí inscenovaných děl. Svůj osobitý inscenační styl si Pountney vypracoval v letech 1982-1993 v English National Opera, kde byl jeho nejbližším výtvarníkem Stefanos Lazaridis. Ve spolupráci s ním vznikly např. tyto pozoruhodné inscenace: poeticky imaginativní *Rusalka*, odehrávající se v kulisách dívčí školy za edvardovské éry (1983), surreálně pojatý *Osud* (1984), *Doktor Faust* (Ferruccio Busoni, 1986),



Foto archiv Národního divadla

B. Martinů: *Julietta*. Národní divadlo 2000 (koprodukce s Opera North Leeds), režie David Pountney, scéna Stefanos Lazaridis.

<sup>141</sup> MGG, *Musiktheater/I. Inszenierungen*, Sachteil 6, s. 1688. Též viz NGDO, *Brook, Peter*, Vol. 1, s. 614-615.

*Lady Macbeth of the Mtsensk District* s vizuální metaforou jatek (1987), *Der Fliegende Holländer* (1989) a *Wozzeck* (1990).<sup>142</sup> V nedávných letech pak vytvořil desítky inscenací pro různá operní divadla celého světa – tak např. ve vídeňské Staatsoper s velkým úspěchem inscenoval Rossiniho operu *Guillaume Tell*, Wagnerova *Rienziho* (1997) a Janáčkovu *Jenůfu* (2002), v Národním divadle v Praze pak *Juliettu* (2000) a *Čertovu stěnu* (2001) nebo ve Státní opeře tamtéž *Vojáka a tanečníci* od Martinů (2000). Vzhledem k domácímu kontextu je třeba podtrhnout jeho dlouholeté úsilí o propagaci české opery – děl Smetanových, Dvořákových, Janáčkových a Martinů – v zahraničí. Výraznými představiteli britského režijního divadla jsou dále Richard Jones, David Alden (amerického původu), Nicholas Hytner, Stephen Pimlott, Graham Vick a Tim Albery. Zkušenosti s experimentální operní režii má též renomovaný Peter Hall (viz např. bouřlivě diskutovanou inscenaci *Ringu* v Bayreuthu, 1983).

K pozoruhodným zjevům avantgardního operního divadla se nepochybně řadí i dva původem američtí režiséři. Prvním je Peter Sellars, který si zajistil renomé svými drsnými aktualizacemi operní klasiky. Orlanda ve stejnojmenné Händelově opeře (1981) např. nechal vystoupit jako astronauta. Jinou Händelovu operu, *Giulio Cesare* (1985), přesadil do americké současnosti s atributy raeganovské éry. Mozartova *Die Zauberflöte* (1990) se zase odehrávala v prostředí kalifornské pláže, po níž se protagonisté promenádovali v plavkách, bermudách či tričkách apod.<sup>143</sup> Druhým renomovaným Američanem je výtvarník a režisér Robert Wilson, jenž fascinuje interkulturálními ritualizovanými projekty vyznačujícími se formální vytríbeností uměleckého tvaru a využitím postupů východoasijského divadla. Z jeho nejvýznamnějších inscenací uveďme *Einstein on the Beach* (1976), *Salome* (1987), *Die Zauberflöte*, *Parsifal*, *Lohengrin* (1991), *Madame Butterfly* (1993) nebo *Orphée et Euridice* (2000). V minulém roce bylo Cenou Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci a scénografii oceněno jeho jevištní ztvárnění Janáčkovy *Osudy* v pražském Národním divadle. Konstitutivními rysy Wilsonových jevištních kreací jsou maximálně oproštěný prostor, výrazná světelná režie, uměle stylizovaný, odosobněný pohyb, formálně pojednané kostýmy a přehnané líčení.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> NGDO, *Stage design*, Vol. 4, s. 515.

<sup>143</sup> NGDO, *Costume*, Vol. 1, s. 997.

<sup>144</sup> NGDO, *Wilson, Robert*, Vol. 4, s. 1162-63.

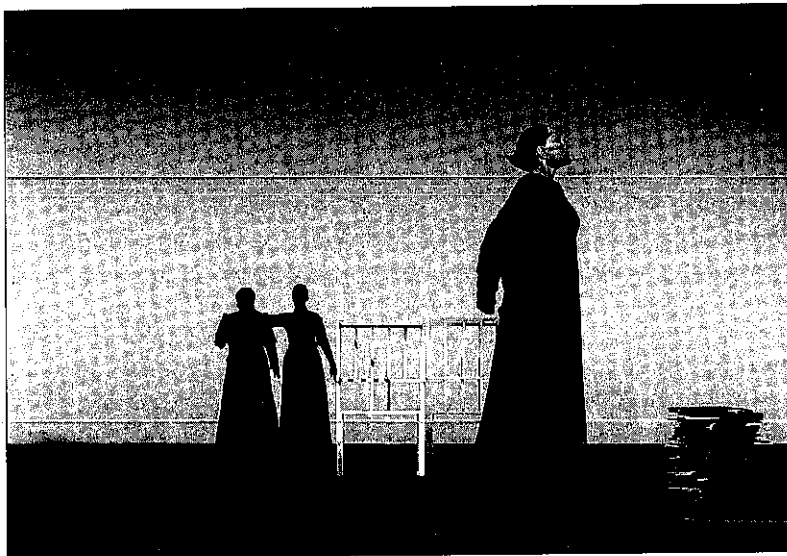


Foto archiv Národního divadla

Janáčkův *Osud* v Národním divadle (2002), režie a scéna Robert Wilson.  
V popředí Soňa Červená (Fatum).

Wilsonův styl je nicméně tak dominantní, že se z jeho inscenací často vytrácí specifikum opery.

Své výrazné zástupce má režijní divadlo také v osobnostech pocházejících z jiných zemí než z Německa, Itálie, Francie, Velké Británie či USA: tak např. Christoph Marthaler a Luc Bondy, kteří tvoří převážně v německé jazykové oblasti, jsou původem Švýcaři, Andrei Serban pochází z Rumunska, Robert Carsen z Kanady a umělecký šéf Nizozemské opery Pierre Audi z Libanonu. Všichni jmenovaní pravidelně spolupracují s nejvýznamnějšími evropskými i americkými operními scénami.

V posledním desetiletí můžeme pozorovat pohyb i na domácí scéně, která je stále více konfrontována s tvorbou světově proslulých operních režisérů (Pountney, Wilson). Stranou avantgardních cest světového operního divadla nezůstává ambiciózní tandem Jiří Nekvasil (režisér)-Daniel Dvořák (scénograf). Oba tvůrci již na počátku 90. let uvedli do pražského operního života soubory Opera Furore a Opera Mozart, jež vznikly s cílem objevovat nový a nehraný repertoár, prezentovat nonkonformní interpretace klasických děl v duchu aktuálních témat a rozšiřovat jevištní možnosti

operní inscenace. Operní tradicionalisté byli šokováni destrukcemi známých děl, fungujících coby pouhé východisko vlastní autorské práce. Produkce jmenovaných souborů využívají techniku videoklipu a montáže, Nekvasil s Dvořákem navázali též na principy happeningu. S nebyvalou razancí se zde projevila výprava, využívající nejrůznějších materiálů a témat ve stylu postmoderní koláže. Z nejvýraznějších projektů, jež tato umělecká dvojice vytvořila v rámci Opery Furore a Opery Mozart, uvedme např. tituly *Faust* (1989), *Houslema do železa* (1989), *Andy Warhol* (1990), *The Best of Mozart I-II* (1990, 1995), *Play Magic Flute* (1991), *Figaro? Figaro!* (1991), *Kouzelná flétna* (1992) a *Don Giovanni* (1998). V letech 1998–2002 pak Nekvasil s Dvořákem uváděli soudobé dramaturgicko-inscenační trendy do Státní opery Praha (*Bubu z Montparnassu*, 1999, *Utahování šroubu*, 2000, *Faidra*, 2000 aj.). Nyní je místem jejich působení Národní divadlo v Praze (inscenaci opery *The Death of Klinghoffer* od Johna Adamse lze považovat za divadelní událost sezóny 2003/2004). O moderní proměnu inscenování na domácí operní scéně se výrazně zasloužil též režisér slovenského původu Jozef Bednárík, jehož inscenace Gounodovy opery *Roméo et Juliette* (1994) a Bizetovy *Carmen* (1999) v Národním divadle sklidily velký ohlas u kritiky i divácké veřejnosti. Ještě předtím vytvořil Bednárík na operní scéně Slovenského národního divadla nezapomenutelnou inscenaci Gounodova *Fausta* (1990), která je považována za historický přelom v inscenační praxi tohoto divadla a jež zaznamenala nebyvalý úspěch také v západní Evropě (cena kritiky za nejlepší hudební inscenaci na festivalu v Edinburghu). V současné době se Bednárík se svou opulentní inscenační poetikou libující si v postmoderním míšení stylů realizuje zejména v muzikálové produkci. Jinými výraznými představiteli domácí operní režie jsou Jan Antonín Pitínský a Vladimír Morávek, kteří se k opeře dostali přes činohru. Jejich inscenační práce je spjata zejména s operou pražského Národního divadla, kde Pitínský zaujal režii *Tristana* (2000) a *Dalibora* (2001), Morávek pak nonkonformními interpretacemi *Tosky* (2000) a *Macbetha* (2002). Na nebyvalé dramaturgicko-inscenační úspěšnosti opery Národního divadla za posledních deset let má výraznou zásluhu rovněž švédský režisér českého původu David Radok (*Don Giovanni*, 1991, *Kouzelná flétna*, 1993, *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, 2000, *Wozzeck*, 2001). Jeho inscenace sice tolik neznekliďňují interpretační novosti a divadelní experimentálností jako např. inscenace Morávkovy či Nekvasilovy, bývá však vysoce oceňován

pro svou schopnost dosáhnout ideálního souladu mezi scénickým děním a partiturou a představuje tak živý důkaz toho, že i zdánlivě „konvenční“ přístup k inscenování opery může připravit vzrušující divadelní zážitek.

**Použitá literatura** (v poznámkovém aparátu odkazy na konkrétní titul):

- Abert, A. A.: *Geschichte der Oper*, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1994.
- Bermbach, U.: *Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert*, in: *Oper im 20. Jahrhundert* (Hg. U. Bermbach), Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2000, s. 3-27.
- Blaukopf, K.: *Gustav Mahler. Současník budoucnosti*, Jinočany: H&H 1998.
- Brockett, O. G.: *Dějiny divadla*, Praha 1999.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* (Hg. L. Finscher), Sachteil in 9 Bd., Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler (2. vydání) 1994-98. Viz heslo *Musiktheater/I. Inszenierungen* (Konold, W.), Sachteil 6, 1997, s. 1670-1690.
- Fischer-Lichte, E.: „...ein dämmerndes Wähnen, ein Wahrträumen des nie Erlebten...“ - *das Theater Richard Wagners*, in: *táž: Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen-Basel: Francke Verlag 1993, s. 193-216.
- Janáčková, O.: *Velká opera 5. května*, in: *Divadlo nové doby 1945-1948* (kol. autorů), Praha 1989, s. 81-118.
- Kindermann, H.: *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde, Salzburg: O. Müller Verlag 1957-1974. Viz VIII. Bd./1. Teil (Naturalismus und Impressionismus), 1968, a IX. Bd./2. Teil (Naturalismus und Impressionismus), 1970.
- Kronika opery* (sestavil D. Zöchling), Praha 1999.
- Ottlová, M. - Pospíšil, M.: *Opera a podívaná*, in: *tiž: Bedřich Smetana a jeho doba (vybrané studie)*, Praha 1997, s. 67-79.
- Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930* (Katalog), Frankfurt a. M.: Städel 1986.
- Richard Wagner - Prsten Nibelungů*. (sic!) Výběr článků ze zahraničních časopisů, in: *Scénografie 3-4/77*, Praha: Divadelní ústav 1977.
- Schläder, J.: *Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde*, in: *Oper im 20. Jahrhundert* (Hg. U. Bermbach), Stuttgart-Weimar 2000, s. 50-74.
- Tancsik, P.: *Die Prager Oper heißt Zemlinsky. Theatergeschichte des Neuen Deutschen Theaters Prag in der Ära Zemlinsky von 1911 bis 1927*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2000.
- The New Grove Dictionary of Opera* (ed. S. Sadie), in four volumes, London: The Macmillan Press 1992, 1994. Viz tato nejčastěji cit. hesla:

- Costume* (Jowers, S. J.), Vol. 1, s. 971-998.
- Lighting* (Langhans, E. A. - Benson, R.), Vol. 2, s. 1265-1277.
- Production* (Savage, R. - Millington, B. - Cox, J.), Vol. 3, s. 1106-1132.
- Stage design* (Boetzkes, M. - Baker, E. - John, N.), Vol. 4, s. 491-518.
- Trojan, J.: *Dějiny opery*, Praha-Litomyšl: Paseka 2001.
- Warrack, J. - West, E.: *Oxfordský slovník opery*, Praha (1. vyd.) 1998.
- Wolff, H. Ch.: *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, in: *Musikgeschichte in Bildern* (Hg. H. Besseler und M. Schneider), Bd. IV: *Musik der Neuzeit/Lieferung 1*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1968.