

10 N D M S

Do třetice

Príslovecná magická trojka se dostala do přísloví díky své schopnosti utvrzovat skutky dobré nebo zlé jako nezvratné. V případě Festivalu českého hudebního divadla se dají první tři ročníky nazvat zkušební etapou a ověřením smyslu takového podniku. Přinesly přehled stávající interpretační úrovně našich operních scén a jakýsi obrázek jejich dramaturgie. Nejde o soutěž, přesto jistě každý mimopražský soubor přijížděl do Prahy s touhou přesvědčit, že „není malých scén“. Prestiž představit ze svého repertoáru to, co v dané chvíli sami považují v nějakém smyslu za „nej“, vedla jistě vedení jednotlivých divadel k mnohým úvahám. Třetí ročník, v němž se v deseti operních večerech představilo devět divadel (chyběla brněnská scéna, údajně pro termínové a provozní problémy), potvrdil, že se většínou stále sází především na osvědčené operní trvalky.



Václav Málek, skvělý Indomeneo

Foto archiv

K „pěveckým“ operám je však třeba mít především pěvce, a to je ve vypjatých partiích děl Pucciniho a Verdiho problém. Bez hostujících výpomocí se divadla většinou vůbec neobejdou a pak musí vědět, kde hosta hledat. To se podařilo **Opavě**, když pro roli Rudolfa v *Pucciniho Bohémě* získala Valentina Prolata, naopak hostování Jana Markvarta v **ústecké Tosce** bylo omylem. Pojem hostujícího sólisty je však v našich divadlech dnes poněkud setřen angažováním ruských a ukrajinských pěvců. Pro mnohá letošní představení byli právě oni rozhodující. Úspěch **liberecké Pikové dámy** byl do značné míry zásluhou Ivana Volodina v roli Heřmana, jenž spolu s hostující Tamarou Kucenko jako Lízou realizovali své role v ruštině, zatímco ostatek byl zpíván čes-

ky; praxe, pro operu snadno přijatelná a nijak neobvyklá. **Jihočeské divadlo České Budějovice** se sice obešlo bez hostů, i když při obsazení Lenského v *Evženu Oněginovi* Ivanem Choupenitchem (neměli bychom transkribovat jméno autora díla Tchaikovsky?) nemělo právě šťastnou ruku. I budějovický *Evžen Oněgin* byl dvojazyčný: vedle Ivana Choupenitche vystoupil Alexandr Beň v titulní roli a Jevhen Šokalo jako Gremin rovněž v ruštině.

Pražské scény přišly s tím nejlepším, co v současné době na repertoáru mají. **Národní divadlo** zahájilo festival čerstvou a v současné době svou nejlepší inscenací *Straussova Růžového kavaléra*, který se v Praze na jeviště vrátil po třiceti letech. **Státní opera Praha** se zúčastnila *Musorgského Borisem Godunovem*,

jenž by mohl být velmi zdařilý, nebýt stále ještě bolavé stránky této scény, totiž sboru, na němž je Musorgského opera postavena. Za progresivní čin ve volbě repertoáru lze přijmout **plzeňského Attilu** v režii hostujícího Oty Ševčíka, *Mozartova Idomenea z Olomouce* (jenž nahradil původně ohlášeného Gounodova Fausta), ale především *Gluckovy Poutníky do Mekky* (režie Jana Andělová-Pletichová), druhou inscenaci, s níž se na festivalu představila budějovická opera. **Budějovický** soubor zaujal již dříve svou schopností aktualizací adaptací děl klasicismu a i v tomto případě se přepracování zdařilo ve prospěch živého, milého představení.

Na festivalu se objevila pouze jediná operní novinka: **Národní divadlo mo-**

10

ravskoslezské z Ostravy jí dalo přednost před Marschnerovým Vampýrem, který je na našich scénách vzácností a jistě by nebylo od věci jej v Praze předvést. Ostravští se však rozhodli přijet s pohádkou pro děti a dospělé, *Broučky Ladislava Matějky* podle předlohy Jana Karafiáta. Paradoxně to také byla jediná původní česká opera na festivalu (nebudeme-li do výčtu zahrnovat alternativní scény, o nichž bude řeč zvlášť). Matějkovi *Broučci* nejsou dětskou operou ve vlastním slova smyslu – tomu poněkud brání už délka díla a konečně i sám Matějkův hudební jazyk, vycházející z janáčkovského odkazu nejen schopností vytvořit hudební atmosféru přírody, ale především deklamačním, recitativním principem zpěvu. Dlouhé instrumentální mezihry v pološeru, „nauková“ role vypravěče – autora, vtipně a příjemně instrumentovaná, nicméně převážně lyrizující a poetizující výrazová složka hudby vnáší diváka do světa, světu dnešních „videoklipových“ dětí velmi vzdáleného. Ty děti, jež seděly v hledišti, však jsou příslibem, že poezie není zcela mrtva, a Matějkova opera má a bude mít především význam a smysl pro děti, jež v ní účinkovaly. Mnohé jejich výkony byly skutečně prvotřídní (**Rudolf Medňanský** jako Brouček-dítě a **Aneta Majkusová** jako Beruška-dítě. Skutečný divadelní talent se nejspíš skrývá v dívence, hrající chromou Berušku).

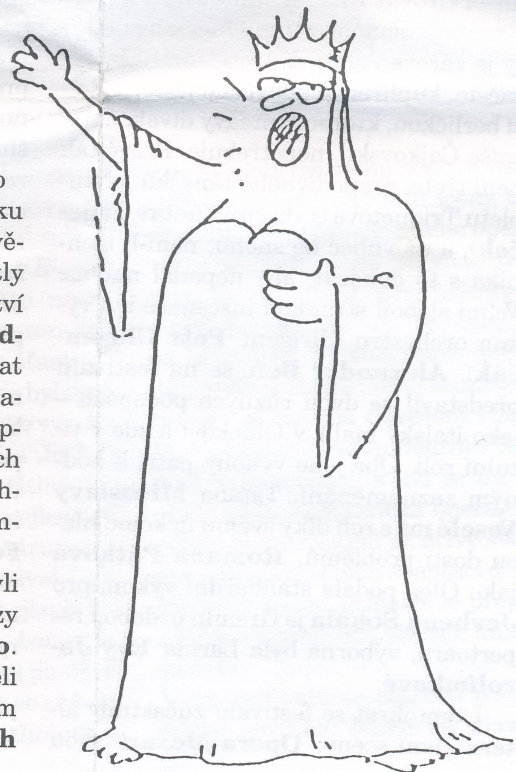
K porovnání se nabízejí dva puccini-ovské tituly a dvakrát Čajkovskij: O **ústecké Tosce** již slovo padlo, mylný výběr **Jana Markvarta** pro roli Cavaradossioho však nebyl jediným stínem inscenace. Zatímco v loňském roce se ústecká opera představila přesvědčivými Leoncavallovými Komedianty, letošní sázka na verismus jí nevyšla. Šťastné nebylo ani obsazení **Tahiry Menaždiny** do role Toscy. Její role postrádala vývoj, provedena od počátku do konce v poněkud hysterické rovině nepřesvědčila pěvecky ani herecky. Výkon **Damira Bassyrova** v roli Scarpia v prvním jednání sliboval stoupající úroveň, příslib se však v dalším ději ne naplnil. Režijně i herecky se bohužel jednalo o představení, působící často spíše jako parodie: Angelottiho ženský převlek se nekonal, nicméně corpus delicti v podobě vějíře po něm zbyl, za rejstřík hereckých „gest“ by se nemusel stydět ansámbl Matěje Kopeckého a vrcholem bylo provedení „opravdově fingovaného“ po-

pravčího aktu. Jediný výkon, který stojí za zmínku herecky i pěvecky, byl kostelník **Petra Matuszka** (pro nějž už ovšem role podobného typu začínají být nebezpečnou šarží). Orchester pod taktovkou **Františka Babického** jakoby zcela postrádal dynamické napětí a agogické vrcholy, pro Pucciniho nezbytné. Neinspirovaná, těžkopádná scéna inscenaci rovněž nepomohla.

Slezské divadlo Opava zvolilo rovněž *Pucciniho Bohéma* je na pěvecké obsazení neméně náročná, představitelé musejí mít navíc skutečný komediální talent; scény čtveřice přátel, blížící se svým charakterem již téměř muzikálovému divadlu, vyžadují realistické herectví. **Valentin Prolat** (Rudolf) je nejjistější a jeho hlas nejpříjemnější tam, kde nemusí vydávat příliš energie, forzírování výšek může do budoucna znamenat pro jeho lyrický tenor nebezpečí. Je však pravděpodobně v současné době jedním z nejlepších u nás dostupných představitelů podobných rolí. Vynikající **Sylva Pivovarová** v roli Mimi a **Beata Zádrapová** jako Musetta by si zasloužily, aby se o nich více vědělo i jinde. Trojice Rudolfových přátel byla obsazena **Alexandrem Proklovem** (Colline), hostujícím **Pavlem Kamasem** (Marcel) a **Karlem Smolkou** (hudebník Schaunard, který ovšem svým spoluhráčům hlasově nestačil). Orchestru pod vedením **Petra Šumníka** bych udělila festivalové absolutorium. (Možná není zcela od věci poznámka, že dirigentův otec je dlouholetým činovníkem jednoho z moravských Kruhů přátel hudby; tam někde v líhni KPH bylo, a doufáme, že ještě je, zázemí našeho hudebního života, jeho tvořivosti i recepce.) Účinku inscenace napomáhaly odlehčené zavěšené dekorace, logická práce se světly (i když sfouknutí svíčky v prvním dějství technika poněkud zaspala). Režisér **Bedřich Jansa** se zřejmě nechal inspirovat inscenací *Metropolitní opery* s Carrerasem, což však nebylo na škodu věci, vtipná a přirozená byla i režie sborových a ansámblových scén. Je nutno vyzdvihnout precizní práci s dětským ansámblem.

Oporou **liberecké Pikové dámy** byli již zmíněni představitelé Heřmana a Lízy **Ivan Volodin** a **Tamara Kucenko**. Dalšími pozoruhodnými výkony přispěli do inscenace rovněž hosté – především **René Tuček** jako Tomský a **Oldřich**

Kříž jako Jelecký. **Dagmar Hodačová** v nelehké roli hraběnky byla v árii z Grétrého skvělá a přesvědčivě zahrála stařenu, do níž má (což neskryla ani umná maska) věkově daleko. Za vyjmenování stojí i menší role – rozkošná **Chloe Christiny Vasilevy**, **Pavčina Blanky Černé** i **Máša Hany Zemanové**. Autorem scény byl **Jan Vančura**. Prostor jeviště byl zúžen šesticí obrovitých karyatid, symbolu sil, utlačujících a ovládajících člověka. Jejich proporce však byly snad až příliš obří ve srovnání s ostatními scénickými prvky, nehledě na skutečnost, že dlouhé přestavby nesvědčily spádu děje. Pro osvětlení bylo zvoleno téměř trvalé pološero, které se někde přičilo vlastnímu příběhu – proč se například na začátku prochází sbor pod slunečnicku v příšeří a za svitu luceren a zpívá o záři sluneční? Režisér **Alexander Zykov** si poněkud bezradně a nelogicky počínal i na jiných místech – odchody a příchody sboru, *Tomského* fingovaná hra na kytaru, černý šlojír, spuštěný v závěru z provaziště byly zbytečnosti, které dojem z režie nevylepšily. Pěkně však byla vyřešena alegorická scénka *Dafnise* a *Chloe*. Choreografie **Evy Gabajové** si velmi dobře rozuměla s kostýmy **Romany Tůmové**. Hostování na cizím jevišti sebou může pochopitelně přinést řadu technických problémů, a tak věrme, že příkazy inspicienta, které zaznívaly do vlastního hudební-



ho finále, nejsou v Liberci pravidlem. Dirigent **Martin Doubravský** by měl co nejdříve dostat příležitost mimo region – on a Petr Šumník se zdají vyvracet názor, že nemáme schopné mladé dirigenty.

Jestliže se **budějovická** opera rozhodla vedle *Gluckových Poutníků* přijet i s *Evženem Oněginem*, měla bezpochyby důvod. Pokud jde o Glucka, dokázala znovu, kde je (stále ještě) její inscenační síla. Inscenace *Evžena Oněgina* však vzbuzuje polemiku. Je vítána každá snaha, vykročit ze stínů tradičních pojetí, pokud dílu poslouží. Režisérka **Jana Kališová** je především přesvědčena, že hudba vyžaduje obraz od prvního taktu: vizualizuje přede hry, mezihry, vymýšlí stínové druhé plány. Mobilní černobílá scéna **Miloné Kalise** jí to umožnila i zde. Režisérka si tak bohužel počíná i tam, kde si hudební složka žádá soustředění pouze na sebe – a takových scén je v *Oněginovi* celá řada; je v nich na jedné straně problém, ale i síla této opery, která není operou, ale symfonickým tokem hudebních scén. Je zbytečné, aby monolog Lenského před soubojem byl doprovázen simultánně předváděnou opileckou pantomimou *Oněginovou*, je zohla zbytečné, aby závěrečný dialog Taťány a *Oněgina* byl provázen promenádou hostů u *Greminých* (Taťána podle toho zřejmě neodmítne *Oněgina* z hrdosti, ale proto, že se na ni dívá mnoho zvědavých očí). Snaha naservírovat divákovi faustovský motiv v podobě němého stínu *Oněginova*, který je zároveň sluhou, přítelem, našeptávačem, kuplířem a kdoví čím ještě, je další berličkou, kterou vnímavý divák, a tím spíše Čajkovskij, nepotřebuje. Právě tak není třeba prapodivného tanečku ke kpletu *Triquetové* (výborný **Václav Janeček**), a už vůbec ne sněhu, není-li technika s to dokázat, aby nepadal nahlas. Velmi slabou stránkou inscenace byl výkon orchestru (dirigent **Petr Chromčák**). **Alexander Beň** se na festivalu představil ve dvou různých podobách – jako italský malíř v *Gluckovi* a zde v titulní roli. Oba jeho výkony patří k hodným zaznamenání. Taťána **Miroslavy Veselé** má s rolí díky svému úzkému hlasu dosti problémů, **Romana Pátková** jako *Olga* podala standardní výkon, pro **Jevhena Šokala** je *Gremin* ozdobou repertoáru, výborná byla *Larina* **Evy Jarolímkové**.

I tentokrát se festivalu zúčastnily alternativní scény: **Opera Mozart** svou

feérií *The Best of Mozart*, **Divadlo Ypsilon** a **Divadlo bratří Formanů** *Prodanou nevěstou* a **Žižkovské divadlo Jára Cimrmana** inscenací *Cimrman v říši hudby*. O pojetí a postupech *Opery Mozart* lze vést spory, lze je odmítat, ortodoxní operní vyznavači je většinou odsuzují. Soubor se nicméně stal už trvalou součástí pražské divadelní nabídky a má svůj stálý i obměňující se okruh diváků. Zpočátku jeho působení byla největším kamenem úrazu kvalita orchestru, zatímco mezi sólisty se již tehdy objevilo několik velmi nadějných zjevů. Pro rovnováhu hudebně-divadelního života je protíváha kamenným divadlům nezbytná a buďme za ni vděční. Pokud zároveň slouží jako jakési studio k dalšímu růstu interpretů, je to jen dobře.

Jiné je zaměření dalších dvou souborů, které se shodou okolností zúčastnily festivalu se stejným titulem. *Smetanova Prodaná nevěsta* není upravována poprvé. Mohli bychom začít už úpravami, provedenými samotným autorem, díky jimž zůstala v tomto pravzoru české komické opery navěky zakleta inklinace vracet jí k výchozímu tvaru. Jestliže z ní před pár lety loutkoherci z *Královéhradeckého divadla* *Drak* udělali pouťové divadlo, bylo to jedno z prvních „znesvěcení“ národního pomníku, které prošlo. *Královéhradečtí* tehdy zdůraznili anekdotický příběh, z kterého se ani třemi *Smetanovými* revizemi nic víc nemohlo stát, a podtrhli naivní prostotu konfliktu. **Bratří Formanové** nechávají *Prodanou nevěstu* provést kočovným souborem matky *Váňové*, která zároveň hraje *Ludmilu Krušinovou*. Úvodní scéna s příchodem herecké společnosti, „oprašovačkou“ a přechodem k „opravdovému“ hraní divadla není sice původní, ale budiž. Obhroublé žertky jsou do jisté doby snesitelné, jestliže však za nimi nenásleduje nic jiného, přestávají být zajímavé. *Váňová-Krušinová* (**Eva Holubová**), která by měla (nebo mohla) být zároveň ustaranou principálkou a mámou, která chce dostat holku pod čepec, je spíše vulgární karikaturou (kdoví, jakým výdělkem vlastně svou společnost drží nad vodou). **Petr a Matěj Formanovi** jsou neherci a jako takoví vstupují a vystupují z role zcela nenárodně – dokonce včetně narážky na otce, který *Jeníka* (*Petra Formana*) co dítě opustil (nebo *Miloš Forman* byl představení přítomen). S *Mařenkou* **Lenky Vondráškové** a doprovodným „orchestrem“ **R. A.**

Pobořila tvoří dokonalou příčinu ke *Smetanovu* obracení v hrobě. Že hraje *Esmeraldu* *Francouzka* **Frédérique Smetana**, je sice půvabné, paní *Smetana* je však rozhodně lepší při své tlumočnické práci než jako herečka. Nejde o to, že je *Smetana* parodován. *Johann Nestroy* parodoval *Wagnerova Tahnhäusera* vzápětí po *vídeňské premiéře*, a ne až po sto třiceti letech. Parodie však musí zůstat laskavou nadsázkou, a musí být založena na zvládnutí profesionálních předpokladů. Kdyby ansámbl *bratří Formanů* odvedl profesionálně pěvecko-hudební čísla a odstranil vskutku zbytečné obhroublosti, bylo by všechno v pořádku. Tam, kde se pohybují ve svém oboru, přicházejí s nápady, které by koneckonců mohlo realizovat i velké divadlo: např. když místo víceméně téměř vždy nějakým způsobem křečovitě scény komediantů hrají stínové divadlo, promítané zvnitřku cirkusového šapitó. Z půvabu loňské *Opery o komínku Formanům* pro *Prodanou nevěstu* mnoho nezbylo. Nebo chtěli v *Divadle* u *hasičů* předvést právě ten český *naturel*, který se stal předlohou jejich otci pro jeden z jeho slavných filmů?

Studio Ypsilon si do *Prodané nevěsty* vypůjčilo i *Hubičku* a *Dvořákova* *Jakobína*. Proč ne – že si např. *hostující* pěvec v jistém kuse z ničeho nic „přidal“ svou *parádní árii* zcela odjinud, byla praxe v operních domech dosti běžná. *Ypsilonka* má s hudebním divadlem letité zkušenosti, a *Prodaná nevěsta* není první opera, kterou upravili k obrazu svému. Oproti *Formanům* je jejich *obrovskou výhodou* jejich hudebnost, umějí zpívat a pokud jde o *původního skladatele*, zachovávají míru piety.

Inteligentní humor **Svěrákův**, **Smoljakův** a dalších členů **Divadla Jára Cimrmana** si může dovolit cokoli. Míra pochopení jejich slovních hříček je odvislá od stupně intelektuálního rozhledu diváka; čím více zná, tím víc se baví. Takového divadla je potřeba jako soli. A tak *Úspěch českého inženýra v Indii* je i úspěchem dvacetiletých snah *seriózních pánů*, kteří si kdysi dokázali vymyslet postavu, jež se mezitím stala součástí dějin. Parodují všechno – *technické vynálezy*, *historiky*, *muzikology*, *skladatele*, s dokonalou znalostí terminologie, technologie a – *divácké psychologie*. Asi nikdy nebudou moci dostat „*Libušku*“, ale zasloužili by si nějakou „*alternativní cenu*“.

VLASTA BENETKOVÁ