

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Operní režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**D. CIMAROSA – TAJNÉ MANŽELSTVÍ – REŽIJNÍ
ZPRACOVÁNÍ OPERY POSLUCHAČEM HAMU**

BcA. Jakub Hliněnský

Vedoucí práce: doc. MgA. Martin Otava, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Tomáš Šimerda

Datum obhajoby: září 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Opera Direction

BACHELOR'S THESIS

**D. CIMAROSA – THE SECRET MARRIAGE – DIRECTORIAL
APPROACH FROM THE PERSPECTIVE OF A STUDENT OF
THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE**

BcA. Jakub Hliněnský

Thesis Supervisor: doc. MgA. Martin Otava, Ph.D.

Thesis Opponent: doc. MgA. Tomáš Šimerda

Date of thesis defense: September 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**D. CIMAROSA – TAJNÉ MANŽELSTVÍ – REŽIJNÍ ZPRACOVÁNÍ OPERY
POSLUCHAČEM HAMU**

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá reflexí příprav na inscenaci opery Domenica Cimarosy *Tajné manželství*, z pohledu studenta operní režie Akademie múzických umění v Praze. Čerpá ze skutečnosti, že dílo bylo již jednou jím zpracováno, se studenty plzeňské konzervatoře, což umožnilo hlubší porozumění danému titulu. Uvedení bakalářské inscenace, s níž měl být tento text propojen, bylo ovšem přerušeno celosvětovou pandemií viru COVID-19 a práce na ní tak nemohla proběhnout ve standardním režimu. I tak spočívá přínos tohoto textu v komplexním nahlédnutí díla z pozice režiséra a díky rozhovorům s interprety, kteří měli možnost podílet se na obou inscenacích, také v potvrzení a zdůraznění potenciálu této opery.

Klíčová slova: Cimarosa, inscenace, opera, HAMU, *Tajné manželství*, divadlo

Abstract

The bachelor's thesis aims to reflect the process of preparation for the production of Domenico Cimarosa's opera *The Secret Marriage* from the perspective of a student of opera directing at the Academy of Performing Arts in Prague. It draws on the fact that the opera has already been directed by the author with students of the Pilsen Conservatory. That allows better understanding of the piece in general. The premiere of the bachelor's production to which this text was to be connected had to be postponed due to the COVID-19 global pandemic. Therefore it was not possible to proceed with it in the usual way. The author, however, is convinced that the contribution of this thesis is in its complex analysis of this particular piece. Thanks to the interviews with performers that worked on both productions it can confirm the potential that this opera offers.

Key words: Cimarosa, production, opera, HAMU, theatre

Obsah

Úvod.....	7
1 Život a operní tvorba Domenica Cimarosy.....	9
2 Tajné manželství	14
2.1 Obsazení.....	14
2.2 Děj opery.....	14
2.3 Opera buffa	15
3 Inscenace na Hamu 2019/2020.....	18
3.1 Analýza díla z pohledu režiséra - Ozvěny commedie dell´arte	19
3.1.1 Téma	20
3.1.2 Dramatická stavba	21
3.2 Průběh vytváření inscenace.....	22
3.3 Obsazení inscenace na HAMU 2019/2020	27
3.4 Rozhovory s tvůrci plzeňské a pražské inscenace.....	28
3.4.1 Anna Moriová	28
3.4.2 Rostislav Florian	31
3.4.3 Jan Levý – Výtvarník	32
3.4.4 Daniel Matoušek	34
4 Inscenace Tajného manželství na JAMU.....	35
Závěr.....	38
5 Soupis použitých pramenů a literatury	39
6 Samostatné přílohy	40
6.1 Přehled příloh	40

Úvod

Podnázev jsem nazval „za mimořádné situace v České republice v akademickém roce 2019/2020“. Ve své bakalářské práci jsem měl v plánu zabývat se komplexně operou Domenica Cimarosy *Tajné manželství*, které jsem měl v průběhu svého studia možnost se do hloubky věnovat. Shodou okolností jsem se s ní setkal hned dvakrát. Poprvé jsem měl příležitost toto dílo nastudovat se studenty plzeňské konzervatoře v sezoně 2017/2018. Poté byla vybrána jako opera, na jejímž základě jsem měl vytvořit svoji absolventskou inscenaci v roce 2020. Této skutečnosti jsem se rozhodl využít ve chvíli, kdy jsem měl volit téma své bakalářské práce, jelikož jsem po dvou letech získal potřebný odstup a měl možnost dílo nahlédnout znovu s jinými zkušenostmi. Bohužel byl na jaře roku 2020 zkuškový proces (a s ním i veškerá umělecká činnost) přerušen celosvětovou pandemií způsobenou virem COVID-19 a práci nebylo možné dokončit v řádném termínu, čímž byla znemožněna také její reflexe. I tak jsem se rozhodl tuto zkušenost ve formě bakalářské práce zpracovat, jelikož se domnívám, že i tak přinese cenné podněty pro případné budoucí inscenátory.

I přes to, že musela být původní struktura textu přepracována, jeví se mi jako nezbytné začít stručným úvodem do celé problematiky. První kapitoly tedy věnuji osobnosti Domenica Cimarosy a jeho přínosu opernímu světu. V rámci historického kontextu nastíním jeho život a dílo, rozeberu žánr, kterým je opera buffa a uvedu čtenáře do děje a stylu opery *Tajné manželství*. Bez tohoto kontextu by se mi další kapitoly jevily jako neúplné. Zahrnu analýzu díla, kterou jsem pro svoji potřebu vytvořil před samotným začátkem zkoušení. Potenciál této opery je totiž dle mého názoru značný. Poté se budu věnovat postupu, který uvedení studentského představení na HAMU předchází. Na toto téma není dle mého názoru v textech, které jsem v souvislosti s vlastní prací četl, kladen dostatečný důraz, a to i přes to, že se jedná o velice komplikovaný proces, kterým musí každý inscenátor projít a který výslednou podobu inscenace do značné míry ovlivňuje. Před závěrem práce přidávám vyjádření interpretů, kteří se podíleli na obou inscenacích. I přes to, že ke zkoušení v pravém slova smyslu téměř nedošlo, získali od díla také patřičný odstup a měli možnost se jím znovu zabývat v rámci své individuální přípravy.

Snažím se vytěžít celý proces, který ke zkoušení vedl, a byl bohužel uměle přerušen pandemií a vyhlášením nouzového stavu tak, aby bylo maximum všech

získaných poznatků zaznamenáno a mohlo sloužit pro budoucí práci na tomto díle. V tomto textu se mimo jiné snažím doložit potenciál této komické opery, který se nám během práce na plzeňské konzervatoři potvrdil stejně tak, jako při přípravách na HAMU. Umělecká práce na tomto díle a úvahy nad ní mě jako režiséra v mnohém posunuly, a proto jsem bakalářskou práci uvítal jako cennou možnost reflektovat veškerou práci a shromáždit své poznatky v jednom textu.

1 Život a operní tvorba Domenica Cimarosy

Domenico Cimarosa byl italský hudební skladatel konce 18. století. Je jedním z představitelů neapolské školy, kterou reprezentoval i ve světě. Během svého života působil krom Itálie i na dvoře Kateřiny II. v ruském Petrohradu a následně také ve Vídni.

Podle Anny Hostomské představuje v opeře Cimarosa dvojí sloh doby. Vážná, tragická díla přirovnává k tvorbě Josefa Myslivečka, postrádají však podle ní plnou životnost. Odpovídají dobové operní manýře, zatímco v operách typu buffa se Cimarosa přiklonil k realistické drobnomalbě rokokového typu. Je v nich zachycen svět rodícího se měšťanstva a nechybí v nich satirické postřehy, které často míří do řad samotného obecnstva. Spolu s Giovannim Paisiellem představuje Cimarosa důležitý vývojový stupeň v italské opeře 18. století. Cimarosa je současníkem W. A. Mozarta, ale například podle Hostomské nedosahuje stejné úrovně. V Čechách se Cimarosovo dílo uplatnilo především v zámeckých kapelách. Dokazuje to skutečnost, že se v hudebních archivech zachovalo velké množství opisů jeho symfonií. Opera *Tajné manželství* byla u nás provedena v padesátých letech 19. století v odpoledních operních představeních pro české publikum ve Stavovském divadle.¹

V českém jazyce se mi nepodařilo i přes snahu dohledat čistě o Cimarosovi žádnou literaturu, objevují se jen zmínky při hodnocení italského operního stylu. Narodil se 17. prosince 1749 v Averse nedaleko Neapole a zemřel 11. ledna 1801 v Benátkách. Rodina pocházela z velice chudých poměrů a žádný z členů rodiny se už z tohoto důvodu hudbou nijak nezabýval. Nic tedy nenasvědčovalo tomu, že by se Domenico měl stát takto významnou osobností, vítanou v několika světových metropolích. Zasáhla až náhoda. Jeho otec se v Averse živil jako kameník a krátce po narození syna se rodina přestěhovala do nedaleké Neapole, kde otec získal zaměstnání na stavbě královského letního paláce Capodimonte. Při práci na stavbě ovšem zahynul a zanechal po sobě svou manželku Annu Francescu s malým synem Domenicem zcela bez prostředků. Vdova získala práci jako prادلena v klášteře San Severa, nedaleko něhož rodina žila. Předčasně vyspělému a inteligentnímu chlapci dopomohla tato skutečnost k tomu, že byl přijat do klášterní školy, kde jeho talent

¹ Hostomská, Anna (1985): str. 66

nezůstal bez povšimnutí. Získal dobré vzdělání v hudbě a na doporučení byl ve věku 12 let přijat na konzervatoř Conservatorio di Santa Maria di Loreto, která byla jako několik dalších zřízena přímo pro opuštěné děti a sirotky.² Hudba tvořila podstatnou část života studentů, kteří se podíleli na hudebních akcích nejen v kostele, ale byli také součástí soukromých orchestrů a vystupovali při různých kulturních příležitostech. Domenico na této konzervatoři studoval 11 let kontrapunkt, harmonii a skladbu. Vynikal ve hře na housle, ve zpěvu, stal se virtuózním cembalistou. I tak se jeho hlavním předmětem zájmu již během studií stala skladba. Mezi jeho spolužáky patřili mimo jiné Niccolò Antonio Zingarelli nebo Giuseppe Giordani. Jeho dalším pedagogem byl i Niccolò Piccinni. Skládal zejména hudbu duchovní, moteta a mše. Z tohoto období pochází jeho první opera *Le stravaganze del conte (Výstřednosti hraběte)*, jež byla poprvé uvedena v neapolském Teatro dei Fiorentini v karnevalové sezóně 1771–1772. Kvůli standardnímu postupu, kdy byl hudebně dramatický večer rozdělen na tři části, byla tato dvouaktová opera doplněna jednoaktovou *Le magie di Merlina e Zoroastro (Merlinovo kouzlo a Zoroastro)*. Přestože se jedná o opery stejného autora, na kterých se podílel tentýž libretista (Pasquale Mililotti), přednesené stejnými interprety, co se týče děje i hudby, jsou na sobě naprosto nezávislé. Opera *Merlinovo kouzlo a Zoroastro* ovšem nemá právě z tohoto důvodu vlastní předeheru, mezihru ani sinfonii. Pro toto divadlo pracovali ve své době velice populární skladatelé, jakými byli Piccinni nebo Paisiello. I přesto byly Cimarosovi zadány objednávky i na další sezony (1773 a 1776) a vznikla díla *La finta parigina (Lest Pařížanky)*, *I sogni per amore (Sny lásky)* a *I matrimonio in ballo (Svatba v tanci)*.

Mimo jiné díky další shodě náhod, skutečnosti, že v roce 1776 odcestoval Piccinni do Paříže a Paisiello do Petrohradu, se stal Cimarosa v Neapoli velice populárním. Během následujících deseti let se počet jím zkomponovaných oper pro neapolská divadla vyhoupl na dvacet čtyři děl. První objednávka z Teatro Valle v Římě na sebe nenechala dlouho čekat – přišla v roce 1778. Cimarosa pro tuto instituci vypracoval v následujících dvaceti letech dalších sedm oper, pro ostatní divadla v Římě (Teatro Argentina a Teatro delle Dame) dvě další. V Římě směli v této době na základě papežského výnosu v divadle vystupovat pouze muži. Role žen připadaly kastrátům. Divadlo Teatro Valle požadovalo, aby obsazení tvořilo pět

² NEAPOLITAN MUSIC SOCIETY (Dostupné online z: <https://www.neapolitanmusicsociety.org/history.html>)

osob, každé dílo muselo mít intermezzo (nelze zaměňovat za komické vložky v operách typu opera seria z počátku 18. století, jako byla například Pergolesigo *La serva padrona*). Za první velký úspěch je považována opera *L'italiana in Londra* (*Italka v Londýně*), s premiérou během karnevalové sezóny 1778-1779 právě v divadle Teatro Valle. Její úspěch byl následován objednávkami z největších italských a evropských divadel (Milán, Verona, Florencie, Turín, Petrohrad, Vídeň, Messina, Lisabon, Benátky). V roce 1779 byl Domenico jmenován mimořádným varhaníkem Královské kaple v Neapoli. Druhým varhaníkem se zde stal v roce 1785, k této funkci již náležel plat, a to i v případě, že by skladatel cestoval mimo Neapol. Následovalo jmenování maestrem na konzervatoři pro dívky v Benátkách v roce 1780. Právě pro tuto konzervatoř složil oratorium *Absalom*, které je dodnes vysoce oceňováno. Mezi roky 1784 až 1787 žil ve Florencii a pracoval pro místní divadla. Z této doby pochází opery komické i vážné, kantáty a velký počet duchovních děl. Zmíňme například *Cajo Mario*, tři opery na biblická témata: *Assalone*, *La giuditta*, *Il sacrificio d'Abramo* a také velice úspěšnou komickou operu *La ballerina amante*.

V roce 1787 pozvala Kateřina Veliká Cimarosu do Petrohradu, kde měl vystřídat Giuseppe Sartiho na pozici vedoucího dvorní kapely. Na jejím dvoře navázal Cimarosa na tvorbu řady italských skladatelů, jakými byli například Francesco Onofrio Manfredini, Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta a Giuseppe Sarti. Druhým kapelníkem se v tuto dobu stal Vicente Martín y Soler, jehož opery slavily podstatně větší úspěch. I tento dvůr začal v důsledku ekonomické krize v roce 1791 upadat a většina italských pěvců musela být propuštěna. Zůstali tři členové operního sboru. Odhaduje se, že právě v tomto období byla uvedena Cimarosova jednoaktovka pro jednoho muže *Il maestro di cappella*, jelikož odpovídá právě těmto podmínkám. Cimarosa odjel z Petrohradu v roce 1791 okamžitě po vypršení své smlouvy, pravděpodobně z důvodu, že ani Kateřina II, o jeho hudbu nejevila velký zájem. Přes Varšavu dorazil do Vídně, kde nahradil Antonia Salieriho na pozici dvorního kapelníka. Právě zde, na objednávku samotného císaře, vzniká v roce 1792 nejznámější komická opera *Il matrimonio segreto* (*Tajné manželství*). Cimarosa dohlédl mimo jiné na uvedení oper *Amor rende sagace* (*Láska činí vynalézavým*) a *I traci amanti* (*Tráctí milenci*) v Burgtheateru. V roce 1793 se vrátil do Neapole, kde se stal prvním varhaníkem Královské kaple.

Do jeho života poté zasáhlo politické dění, kdy byla v lednu 1799 Neapol obsazena francouzským republikánským vojskem. Cimarosa sympatizoval s liberálním hnutím, složil vlastenecký hymnus na text Luigiho Rossiho. Ten byl předveden 19. května 1799, kdy byla při slavnostním obřadu symbolicky pohřbena královská vlajka. Na konci června byla ovšem monarchie obnovena. Jako pokus o smíření složil kantátu na počest krále Ferdinanda IV, která byla uvedena v září 1799. I přes to, že díla oslavující krále skládal i nadále, panovník mu odmítl odpustit. Cimarosa byl zatčen a uvězněn. Jen díky svým vlivným přátelům a příznivcům, mezi nimiž byl například kardinál Ercole Consalvi, kardinál Fabrizio Ruffo a Lady Hamilton, nebyl popraven. Bylo dosaženo jeho propuštění, Neapol ovšem musel opustit. Odcestoval do Benátek, kde kvůli následkům přepracování a uvěznění již nebyl schopen dokončit práci pro divadlo La Fenice. Tragická opera o třech aktech *Artemisia* zůstala nedopracována, když Cimarosa 11. ledna 1801 zemřel ve věku jednapadesáti let na rakovinu žaludku. Nedokončená opera *Artemisia* byla uvedena poprvé v Teatro La Fenice v lednu 1801, již týden po Cimarosově smrti.

Zejména díky lehkosti, s jakou komponoval, vzniklo téměř šedesát jevištních děl, převážně komického charakteru. Cimarosovo dílo bylo prováděno na všech významných scénách, nevylučuje Prahu, Vídeň, Kodaň, Stockholm, Petrohrad, Hamburk, Londýn a Berlín. Kusy, jako například *Gli Orazi ed i Curiazi* či *Il matrimonio segreto*, tvoří dodnes součást repertoáru světových scén. Řada osobností 19. století jeho tvorbu obdivovala, mimo jiné například Eugene Delacroix nebo Stendhal. Goethe uvedl ve Výmaru opery *Le trame deluse* a *Il matrimonio segreto* a sám na základě Cimarosovy opery *L'impresario in angustie* vypracoval hudební pásma *Die theatralischen Abenteuer*.

Cimarosa skládal téměř výhradně vokální hudbu, a to zejména operní. Existují pouze dva jeho nástrojové koncerty (pro cembalo a pro dvě flétny). Literatura se všeobecně shoduje v tom, že se Cimarosovo instrumentální dílo stylově podobá dílu Mozartovu. Jedinou výjimkou jsou jeho skladby pro cembalo, v nichž se autor vrací spíše k baroknímu stylu. Co se týče orchestrálního obsazení jeho raných prací, jedná se primárně o smyčce, hoboje, lesní rohy a trubky, příležitostně se lze setkat s fagotem a flétnou. Orchester funguje jako doprovod vokálních hlasů. Během svého pobytu v Rusku začíná pracovat také s klarinetou a orchestr získává plnější a bohatší zvuk. To je obzvláště patrné například v již zmíněném *Il matrimonio segreto*. Velký orchestr je zde rovnocenným partnerem vokálních

partů, zejména co se týče podpoření dramatického děje. Cimarosa psal typické barokní „da capo“ árie velice zřídka. Typicky se jeho árie skládají z několika částí, které jsou kontrastní v rytmu, tempu i tónině, opět s cílem podpořit děj textu.

I přestože Cimarosův harmonický slovník zcela odpovídá konvencím své doby, jeho hudba vyniká bohatostí melodické invence, energií rytmů a melodických motivů díky živému orchestrálnímu doprovodu. Zcela jistě rozšiřuje hranice opery buffa díky citlivé práci s hudbou, jednoduchosti, eleganci a jemnosti. Mezi svými současníky vyniká zejména svěžestí a energií své hudby a z toho důvodu ho můžeme považovat za rovného skladatelům vídeňské školy.³

³ V této kapitole bylo čerpáno z článku zveřejněného portálem Operaplus (dostupné online z: <https://operaplus.cz/domenico-cimarosa-se-narodil-pred-270-lety/>) ve srovnání s textem *Domenico Cimarosa* uvedeném na portálu Grove music online (dostupné online z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005785>)

2 Tajné manželství

Libretistou této opery je Giovanni Bertatti. Jedná se o komickou operu o dvou dějstvích, která byla premiérována 7. února 1792 ve Vídni. Komická opera Tajné manželství může některými svými rysy posluchačům připomenout dílo skladatele Wolfganga Amadea Mozarta. Disponuje příjemným lehkým humorem. Odpovídá době svého vzniku, byla vytvořena na míru tehdejšímu měšťanskému publiku.⁴

2.1 Obsazení

Osoby⁵ : Hieronymo/Geronimo - bohatý kupec - (bas)

Lisetta/Elisetta - dcera Geronima - (soprán)

Karolina/Carolina – dcera Geronima - (soprán)

Fidalma – Geronimova sestra, bohatá vdova - (mezzosoprán)

hrabě Robinson/ Conte Robinson – chudý hrabě - (bas)

Paolino - knihvedoucí v obchodě kupce Geronima - (tenor)

několik sluhů v domě kupce Geronima

Děje se kdesi v italském městě v 18. století.

2.2 Děj opery

1. dějství:

Mladá dcera zámožného kupce Geronima a mladík Paolino, který je účetním Carolinina otce, spolu přemítají, jak požádat otce Geronima o odpuštění, až mu vyjeví, že se nedávno potají vzali. Bojí se především Geronimovy povahy, protože je velice ctižádostivý a má v plánu, že Carolinu i její starší sestru Lisettu provdá do dobrých rodin s tituly. Paolino vymyslí plán, který ušije přesně na míru Geronimově povaze. Domluví se se svým známým hrabětem Robinsonem, který je lačný po financích, aby se přišel ucházet o kupcovu starší sestru Lisettu. Paolino doufá, že otec Caroliny bude souhlasit s jejich sňatkem, protože mu sehnal urozeného zete pro druhou dceru. Jakmile se zprávu o příjezdu hraběte kupec Geronimo dozví, tak se nemůže dočkat momentu, kdy jeho dcera bude hraběnkou. Hrabě dorazí do domu, ale naneštěstí se mu nelíbí pyšná Lisetta, ale její sestra.

⁴ Hostomská, Anna (1985): str. 66

⁵ Názvy postav uvádím v českém překladu Bořivoje Peška a poté v originále.

Lisetta je rozzlobená hraběcím počínáním, Carolina hraběte odmítá, otec je okolnostmi velmi rozrušen a je hrubý na obě, a tak tedy tato situace zatím skončí ostrou a hlučnou výměnou názoru všech přítomných.

2. dějství:

Druhá půle začíná hádkou mezi Geronimem a hrabětem, která je ovšem nakonec vyřešena. Hrabě nabídne kupci, že když mu nechá místo slíbené Lisetty Carolinu, tak se spokojí jen s polovinou věna. Otci je vlastně lhostejno, kterou dceru provdá, takže když dostane tuto lákavou a výhodnou nabídku, souhlasí. Ztrápený a zoufalý Paolino se obrátí s prosbou o pomoc na tetu obou kupcových dcer, Fidalmu. Ta ovšem celou situaci pochopí z úst Paolina naprosto špatně a začne si myslet, že k ní Paolino chová city. To, když uvidí Carolina, tak celá zmatená a zrazená přestává věřit Paolinovi a jeho citům k ní. Manželé si nakonec vše vysvětlí a usmíří se. Mezitím se Lisetta odmítá vzdát hraběte a navrhuje sestru poslat do kláštera. Teta Fidalma si myslí, že Paolino chová city ještě ke Carolině, a proto se přidává na stranu Lisetty a obě se snaží u otce Geronima vynutit Carolinin brzký odjezd do kláštera. Fidalma dokonce svému bratrovi pohrozí, že když tak neučiní, vezme si zpět svůj podíl v Geronimově obchodě. Zoufalá Carolina se rozhodne svěřit hraběti. Ten souhlasí, že jí pomůže. Paolino přemluví Carolinu k útěku z domova, ale když jsou uvnitř jejího pokoje, tak zjistí, že nemohou ven, protože za dveřmi je stále někdo na chodbě. Je to Lisetta, která zjistila, že do pokoje Caroliny vstoupil nějaký muž a domnívá se, že je to hrabě Robinson a ztropí v domě povyk, který donutí Carolinu a Paolina vyjít ven a přiznat se k sňatku. Rozzlobeného Geronima uklidní hrabě, který slíbí, že když jim otec odpustí, vezme si Lisettu. Jedna z jeho dcer se tak hraběnkou skutečně stane.⁶

2.3 Opera buffa

Přestože se pojmenování opery seria jako neapolské opery nesetkalo vždy se souhlasem, nelze popřít fakt, že by si Neapol zasloužila být označena jako rodiště fenoménu opera buffa. Satirické a humorné náměty se vyskytují již v benátské a římské opeře, ale o skutečnou operu buffu se v pravém slova smyslu ještě nejedná, v těchto kusech se pouze podle osvědčeného zvyku střídaly vážné a veselé části. Na počátku 18. století se v Neapoli začínají objevovat intermezza,

⁶ HOSTOMSKÁ, Anna (1962): str. 66-67

kteřá jsou buď samostatnými kusy nebo vsuvkami do vážných oper⁷. Standartní tři dějství opery seria jsou doplněna o dvě intermezza, vkládaná mezi jednotlivé akty. Samozřejmě se najdou i výjimky, které obsahují intermezza dokonce tři, následující po každém jednotlivém aktu. Každý akt je v tomto případě ukončen tímto veselým a vtipným výjevem, jako je tomu například v případě Míčovy opery *Původ Jaroměřic (Jak to dopadlo v Jaroměřicích)*. S dějem vážných oper, do kterých byla intermezza vložena, nemusela zákonitě souviset. Samostatný vývoj tohoto nového útvaru dokládá i fakt, že jak buffo operu, tak intermezza provozovala specializovaná uskupení pěvců. Například Carlo Goldoni přináší informace o veronském souboru, který měl zvláštní skupinu pěvců speciálně pro intermezza. Konkrétně se jednalo o zpěváka a dvě zpěvačky, z nichž pouze jedna žena znala noty. Měli ovšem dobrý sluch a výborně zpívali. Obecenstvo neznalost not pominulo a výstup měl i tak úspěch. Zhruba v polovině 90. let 17. století můžeme doložit uvádění buffo opery ve šlechtických palácích, ve veřejném divadle od roku 1709. Bohužel se dochovalo velice omezené množství děl tohoto druhu. Mezi prvními skladateli byl Antonio Orfice, který v roce 1709 napsal hru *Patrò Calienno della Costa (Otec Calienno z Costy)*. Její text se bohužel nedochoval. Význam tohoto díla spočíval v tom, že předznamenala první úspěch tohoto nového žánru na profesionálních scénách.⁸

Inspirací pro ranou buffo operu se staly karnevalové frašky, lidové komedie a maškarní hry. Opera seria naopak čerpala z historických či mytologických námětů, prezentovala příběhy vznešených postav hrdinů. Scény buffo opery vznikaly na náměty všedního života, samozřejmě nemohou chybět klasické figury a typy – zamilovaný mládenec, mladá schovanka, hrbící se stařec. Lze tady vystopovat téměř všechny postavy commedie dell'arte, jakými jsou chůvy, staří kapitáni, sluhové, hudebníci či advokáti. Na rozdíl od opery seria je zde počet osob radikálně omezen, každá z figur je ale detailně charakterizována.⁹

Na první pohled se může opera buffa zdát v porovnání s operou seria velice prostá. Opak je pravdou, protože nový obor přinášel zcela nové možnosti. V hudbě opery seria se skladatelé snažili zachytit obecnou atmosféru, postavy vyjadřují své vášně a pocity spíše v rámci typu než jako skuteční lidé. V buffo operách má každá

⁷ Odtud pojem intermezzo

⁸ Trojan, Jan (1985): str. 30

⁹ Tamtéž

postava vlastní osobitou charakteristiku v hudbě. Opera buffa má jednoduchou prostou hudbu s rysy rokoka, které tíhne k ozdobám, vyhranění moll a dur tónin, symetrii a drobnokresbě. Například v áriích je velmi často využíváno neúnavných opakování zásadního zvýrazněného motivu a samotné party zpěváků vycházejí ze secco recitativu a recitativního parlanda. Výborným příkladem jsou jak v nástrojových, tak pěveckých partech široce roztažené a skokové intervaly. Nesmíme zapomenout na jeden z nejdůležitějších pojmů mezi charakteristickými rysy tohoto žánru – operou seria opomíjený buffo bas, jehož přítomnost posiluje komické vyznění díla. Mezi další významné novinky, které buffa přináší, patří ansámby. Giovanni Casti, Carlo Goldoni a Giambattista Lorenzi byli literáti, díky jejichž přínosu nelze opominout další, významově důležitou část buffy, kterou se stává rozvoj sentimentality a sentimentálních prvků. Tito a další libretisté přidávali do buffy i pohádkové prvky. Spojení citových námětů, pohádkových a sentimentálních prvků, znamená další obohacení o emocionalitu. Naopak komediálnost buffy narůstala s novými cennými prvky parodie a satiry. Mistrem v tomto oboru byl Giovanni Casti, který byl libretistou oper Antonia Salieriho (*Prima la musica, poi le parole*) či Giovanni Paisiella (*Il re Teodoro*). Prostupováním vážných látek (ať už ve větších celcích či v podobě scén) se vyvíjí nový hybridní žánr opera semiseria. Opera buffa i intermezzo byly v době svého zrodu stylově i žánrově provázány.

První slavná buffa od skladatele Giovanniho Battisty Pergolesiho (1710-1736) *Lo frate'nnamorato (Zamilovaný bratr)* z roku 1732 má jednotlivé akty v duchu opery seria, avšak mezi ně jsou vložena dvě intermezza. Tato opera je zajímavá už samotným příběhem: Jedná se o vtipnou hru z venkovského prostředí s překvapivým koncem, neboť ačkoliv se točí kolem tří chystaných svateb, dojde jen k jedné z nich. Účinkuje zde osm postav, které jsou si rovny rozsahem, ale každá má jasně vyhraněný charakter. Nástrojové obsazení této opery je velice komorní – jen flétna a smyčce, ale na svěžesti, bohatosti a rozvernosti hudebnosti mu to nijak neubírá. Nejedná se ještě o typ buffo opery, kde by byl humor dominantním prvkem, ale přesto je zde v lehké podobě přítomen. Neznámějším dílem G. B. Pergolesiho se stalo intermezzo *La Serva Padrona (Služka paní)* z roku 1733, složené ze dvou částí. V Praze byla uvedena v roce 1744 a v češtině roku 1795 v Nosticově divadle, kde se hrálo pod názvem *Děvka paní*. Tato dvě intermezza byla původně vložena do opery seria *Pyšný vězeň (Il prigioniero superbo)*, ale posléze se tato hra osamostatnila a hraje se na operních jevištích

dodnes. Je tedy známá jako nejslavnější dílo G. B. Pergolesiho a zároveň jako nejstarší buffo opera¹⁰. *La Serva padrona* je z mnoha důvodů označována jako prototyp mladé opery buffa, a to zejména díky úspornosti svých výrazových prostředků. Serpina, (soprán) je vlastně Kolombínou z klasické commedie dell'arte, kterou doplňuje němá role sluhy. Tyto charaktery provází humornou linku díla. Zajímavé je, že oproti zvyklostem v buffě, je stařík donucen ke svatbě s mladou dívkou. Zvykem v těchto případech bývá, že taková postava je naopak obelhána a ke svatbě nedojde. Zde se orchestr sestává pouze ze smyčců a bassa continua. V opeře převažují durové tóniny, objevuje se zde typické opakování drobných motivů a textu a má převážně svižné tempo. Aby podpořil komickou složku děje, Pergolesi často přesouvá rytmické akcenty. Navíc zde skladatel již neskládá na nářečný text a vyhýbá se vulgárním scénám, které byly jinak pro intermezza typické.¹¹

Dalším dílem, který v tomto směru stojí určitě za zmínku, je méně známá, ale (díky spojení humoru a lyrismu) neméně zajímavá buffo opera o dvou aktech *Livietta a Tracolo* (*Livietta e Tracolo*) z roku 1734, která byla původně jen intermezzem. Následně byla uváděna pod názvem *Chytrá venkovanka* (*La contadina astuta*). Dílo má milou hudební stránku a jednoduchý děj, kdy je zloděj přistižen dívkou, kterou okamžitě požádá o ruku. Dívka přijme, ale nejdříve jí zloděj musí slíbit, že se už takto žít nebude. Další z rysů buffo opery je rozvinutí finále a ansámbly. První finálové scény se objevují v komických dílech na neapolské nářečné texty.¹²

3 Inscenace na Hamu 2019/2020

V následující kapitole se věnuji konkrétní inscenaci na HAMU. Analýza díla bude následována popisem průběhu vytváření inscenace od výběru titulu po výslednou realizaci. Pro srovnání uvádím krátkou kapitolu, která se zabývá inscenací uvedenou na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Tuto kapitolu doplňuji konkrétním obsazením pražské inscenace a uzavírám jí sérií rozhovorů s interprety

¹⁰ Ve dvacátém století se vídeňská televize pokusila o experiment, kdy Služku paní vložili zpět do původní opery seria. Tento pokus je ovšem v dnešní době téměř nerealizovatelný, protože v originálním spojení vzniká velice zdouhavé dílo.

¹¹ Trojan, Jan (1985): str. 31

¹² Tamtéž

a jedním členem inscenačního týmu, kteří měli možnost nastudovat se mnou dílo již podruhé.

3.1 Analýza díla z pohledu režiséra – Ozvěny commedie dell'arte

Jak již bylo naznačeno, Tajné manželství je dílo stylově zapadající do hlavního proudu evropského operního života konce 18. století s jasnými konturami italského stylu, a to jak v hudbě, tak libretu. Pro režiséra je v tomto smyslu jistě inspirativní povšimnout si jasných rysů commedie dell'arte, které do tohoto díla prosakují. Jsou jimi například přítomnost mladého mileneckého páru, který má jako jediný přiděleny rozsáhlé dějové plochy vážného charakteru a psychologie těchto dvou postav je ze všech nejplastičtější a dle mého soudu je nejjednodušší se s těmito dvěma postavami divácky ztotožnit. Z commedie dell'arte pramení také charakterizace dvou postav starší generace, totiž Fidalmy a Geronima. Oba představují komické postavy kategorie „vecchi“ a Geronimo jako by z oka vypadnul typologii Pantalona. Tyto dvě figury se dají režijně snadno karikovat a jejich spojitost se zmíněnou commedií dell'arte může být cenným inspiračním zdrojem pro hereckou stylizaci.

Ze střetu těchto generací plyne typický zdroj situačního humoru, který Domenico Cimarosa skvěle vytěžil zejména ve druhém dějství, kdy dochází k mnoha peripetiím založeným na odlišných stanoviscích těchto dvou generací a jejich vzájemném neporozumění.

Jako režisér si kladu otázku, zda lze na Lisettu a Robinsona pohlížet jako na ozvěnu původního mladého komického páru commedie dell'arte, totiž Harlekýna a Kolombínu. Jejich postavy sice nejsou tak psychologicky prokresleny, jako dvojice jejich vážných mileneckých protihráčů (Paolino a Carolina), postrádají v sobě však typické rysy karikatury. Za všech okolností je však dobré si uvědomit, že jak Lisetta, tak Robinson by na rozdíl od Paolina a Caroliny snesly výraznou režijní nadsázku. Například Lisettu by šlo skvěle stylizovat do cholerické namyšlené naivky, což by v kontextu celé inscenace přinášelo mnoho potenciálně komických momentů a hraběte Robinsona by šlo taktéž pojmout jako komickou figuru, což více rozvedu níže.

3.1.1 Téma

Při prvním čtení libreta je zjevné, že celý půdorys díla je vystavěn tak, aby umožňoval co nejširší možnosti navázání vztahů mezi postavami, které by tvořily potenciálně komické situace. Už samotný vstup do děje skrze skutečnost, že dvě postavy uzavřely manželství, které tají před světem, je možný chápat jako určitý druh humoru – možná i jistou absurditu. A právě absurdita světa a mezilidských vztahů je jedním z možných témat, které lze v příběhu nalézt. Režijně je potom možné v jednotlivých situacích dovést tuto absurditu do krajních mezí. Například když je otcí (Geronimo) jedno, která dcera si vezme potenciálního nápadníka. Nebo když se teta Fidalma mylně domnívá, že se stala předmětem touhy mladého Paolina. Neméně absurdní je i vyústění děje, kdy otec odpustí své nezdárné dceři jen díky finančnímu zisku. Absurdita jako dějové téma v sobě nese nejenom příležitost zasmát se nad mnoha komickými situacemi, ale otevírá i prostor pro určitou mrazivost a drama. Všechny výše popsané situace v sobě totiž mohou nést i stín vykořeněných postav a nefunkčních mezilidských vztahů. To mě přivádí k určité tematické spojitosti s dnešní dobou – *Tajné manželství* tak lze interpretovat jako svědectví o lidské bezcitnosti a nefunkčních vztazích zabalené do rokokového pozlátka absurdní hudební komedie.

Další zajímavé téma, které v příběhu sleduji, je generační konflikt, který se v prvním plánu projevuje mezi Geronimem a jeho dcerou Carolinou, ale pod povrchem by ho šlo vysledovat napříč všemi postavami. Dochází zde k přirozenému napětí mezi generací rodičů, které záleží na finančním zajištění, společenském růstu a v případě Fidalmy i určité seberealizace, a generací dětí, jejichž prioritou jsou zejména dobré vztahy a radost z přítomného okamžiku. Také toto téma v sobě nese jak rysy komiky, tak i vážnější roviny propasti mezi otcem a dcerou, kteří si nerozumí.

Třetí téma, které mi na *Tajném manželství* přijde zajímavé, je téma společenské hierarchie, které má v *Tajném manželství* podobu tří vrstev. Nejnížší vrstvu zastupuje účetní Paolino, střední (měšťanskou) vrstvu zastupuje rodina kupce Geronima a nejvyšší aristokratickou vrstvu poté hrabě Robinson. Komika zde vyvěrá v prostupování těmito vrstvami a jejich interakcemi – tedy když například Paolinův sňatek s Carolinou je v očích Geronima tabu, zatímco Fidalma nemá problém „sestoupit“ ze své společenské vrstvy směrem dolů k domnělému

mladému milenci. Toto téma je zajímavé vztáhnout do souvislosti ke sklonku 18. století, kdy opera vznikla. V tuto dobu v Evropě vrcholily společenské tendence reformovat dosavadní rozložení společenských vrstev, které ve Francii vyvrcholily velkou francouzskou revolucí a v následujícím století přinesly politické převraty prakticky v celé Evropě. V této době bylo téma propletení společenských vrstev zcela typické, o čemž svědčí například obliba, ale zároveň i kontroverze slavné Beaumarchaisovy trilogie, z níž čerpal i Cimarosův současník W. A. Mozart ve své vrcholné opeře *Figarova svatba*. Zde je na vzájemném prostupování vztahů mezi různými společenskými vrstvami založena jak komika, tak i vážný, dramatický rozměr díla. Domenico Cimarosa nepoužívá v *Tajném manželství* žádných prostředků, kterými by zesměšňoval aristokratickou vrstvu tak, jak to přímočaře činil Beaumarchaise (což dává smysl s ohledem na skutečnost, že dílo vzniklo pro zábavu aristokratům), nicméně když se nad tím zamyslím jako režisér, nabízí toto dílo některé situace, za kterých by mohl hrabě vzejít jako kriticky nahlížená směšná figura, což ze samotného libreta přímo nevyplývá.

3.1.2 Dramatická stavba

Toto dílo výborně pracuje s principem kontrastů a každé jeho dějství nese rysy značné gradace, která je vyjádřena nejen dramaticky, ale zejména hudebně. Vždy se zde pracuje s několika scénami komorními, které ústí do velké scény ansámblové, která představuje na dramatické rovině konfrontaci postav a po stránce hudební příležitost k efektnímu ansámblu. Je dobré zmínit, že hudební čísla této opery nejsou klasickými da capo áriemi, ale sestávají z několika – obvykle kontrastních – dílů, které umožňují režijně pracovat s vývojem situace a jeho zvraty.

Je zajímavé si povšimnout rozdílu mezi dramatickou stavbou prvního a druhého jednání, kdy jednání první zahrnuje převážně čísla sloužící k uvedení do vztahů mezi postavami a jejich problémů a jako takové slouží více jako expozice, zatímco dějství druhé je sérií konfliktů, konfrontací, peripetií a jako celek má přirozeně rychlejší spád.

Pro režiséra je důležitým tématem přítomnost secco recitativů, které nabízejí široké možnosti interpretace hudební i scénické. V dnešní době se na světových scénách pracuje s tímto druhem recitativu velmi otevřeně a nechybí ani takové

experimenty, kdy se za doprovodu continua pronášejí jako próza, nebo jsou dokonce zcela zdramatizovány a hudba zde vůbec nehraje. Na *Tajném manželství* je nicméně zajímavé, že zde děj plyne poměrně rychle i mimo recitativy, tedy v samotných hudebních číslech, což pro operu této doby není ještě zdaleka samozřejmé. V tomto smyslu jsou nejzajímavější ansámblové scény, ve kterých dokonce dochází ke klíčovým dějovým zvrátům.

3.2 Průběh vytváření inscenace

Ve své absolventské práci se zaměřuji na nastudování konkrétní inscenace opery *Tajné manželství*. Podnázev jsem nazval „za mimořádné situace v České republice v akademickém roce 2019/2020“. Mým původním záměrem bylo složit tuto práci z několika komponentů. Neměl chybět režijní výklad, obsah díla, popis průběhu nastudování, porovnání obou inscenací *Tajného manželství*, které jsem dosud režíroval, rozhovory s protagonisty a spolupracovníky, kteří prošli celým procesem dvakrát, protože shodou okolností vystupovali v obou mých inscenacích. Konkrétně šlo o výtvarníka scény a kostýmů Jana Levého, představitele hlavní role Paolina, tenoristu Daniela Matouška, představitelku mezzosopránové role Fidalmy, Anny Moriové a představitele hraběte Robinsona, basové role, Rostislava Floriana. Zamýšlený přínos své práce jsem očekával v dokumentaci procesu realizace operního představení na akademické půdě v jednadvacátém století v české republice. Chtěl jsem konkrétně a podrobně popsat, jak standardně probíhá výběr titulu na vysoké škole a celý následující proces, kterým musí student spolu se svým pedagogem hlavního oboru projít. Ten zahrnuje volbu a oslovení výtvarníka, sestavení realizačního týmu, shánění financí a sestavení rozpočtu konkrétní inscenace, obsazení pěveckých partů, rozhodnutí o škrtech, výběr studenta a pedagoga z dirigentské katedry. Následuje vlastní průběh režijních zkoušek, zpracování jednotlivých partů zpěváky a samotné uvedení a reprízování díla.

Od mého záměru jsem ovšem vinou vyhlášení nouzového stavu v české republice musel upustit a zvolit jiný způsob uchopení bakalářské práce. Analýzu díla, rozhovory a popis průběhu nastudování opery bude jistě možné v práci zachovat i za těchto mimořádných okolností. Problém nastává u dokumentace zkouškového procesu, popisu premiéry a dojmů interpretů z díla jako celku po prvním uvedení. Zaměřím se tedy na detailní zachycení okolností nastudování díla.

V akademickém roce 2018/2019 se definitivně rozhodlo o uvedení tohoto konkrétního titulu v následujícím roce, a to v rámci mého bakalářského studia. V sezoně 2019/2020 se rozhodlo o obsazení. Předaly se party a zpěváci měli za úkol je nastudovat, aby byli připraveni na korepetice a následné ansámblové zkoušky s dirigenty. Po této fázi se začalo zkoušet režijně a mělo se takto zdárně dojít až k premiéře. To nenastalo, protože se z důvodu snahy o zastavení šíření pandemie viru COVID-19 11. března 2020 uzavřely školy na území celé české republiky.

Výběr titulu funguje na HAMU v současnosti tak, že pedagog hlavního oboru se svým posluchačem režie vyberou varianty titulů, které by se mohly uvést. Tyto varianty se zkonzultují s vedoucím katedry, který přináší vlastní vizi dramaturgie. Z výsledného jednání vzejde titul, který se uvede. Tento proces je velice složitý, protože se musí vzít v potaz mnoho významných faktorů a dojít ke shodě. Například se musí vzít v potaz náročnost jednotlivých partů, tak, aby je byli posluchači zpěvu schopni zazpívat a zahrát. Musí se vyřešit, aby se neodsouhlasil titul, ve kterém budou hlasové obory, které aktuálně mezi posluchači nejsou k dispozici atd. Z tohoto jednání vzešel titul *Tajné manželství*, který navrhl vedoucí katedry. Inscenaci této opery jsem měl již možnost uvést v divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni se studentkami a studenty zpěvu plzeňské konzervatoře, kde vyučuji operní a jevištní herectví. Tuto inscenaci shodou okolností viděl i vedoucí katedry zpěvu a operní režie na pražské HAMU, neboť v ní účinkoval jeho nový student Tomáš Votava, a to v hlavní komické basové roli otce Geronima. Navíc zde vystupovali další tři zpěváci, o kterých se mohlo uvažovat i do verze na HAMU. Konkrétně student HAMU Rostislav Florian, který už v té době studoval současně na HAMU i na Plzeňské konzervatoři, Anna Moriová, která o studiu na HAMU uvažovala a Daniel Matoušek, který byl již na konzervatoři pozván ke spolupráci jako host, protože mladých tenorů, kteří zazpívají takto náročnou roli v tomto oboru na školách v České republice, je nedostatek. Zároveň jsem spolu již třikrát úspěšně spolupracovali.

Když se o tomto titulu rozhodlo, určili jsme s mým pedagogem několik klíčových témat, k nimž bude nutné v krátké době zaujmout stanoviska. Mezi nimi byly i následující otázky. Jaký inscenační přístup zvolit? Jak sestavit inscenační tým? Jak titul obsadit? Kterou verzi této opery realizovat?

Následně bylo nutné vyřešit s vedoucím katedry dirigování na HAMU, kdo bude představení dirigovat a kdo se ujme hudebního nastudování. Posléze jsme začali řešit seškrtání opery a mnoho dalších důležitých otázek.

Po dohodě s mým pedagogem, docentem Martinem Otavou, jsem oslovil ke spolupráci na tomto projektu výtvarníka Jana Levého, který sice v oboru začíná, ale dílčí zkušenosti již má. Důležitým faktorem, který mě dovedl k jeho volbě, byla i prostá skutečnost, že jsem s ním už spolupracoval na již zmíněné inscenaci *Tajného manželství* na plzeňské konzervatoři, pro niž vytvořil jak kostýmy, tak scénu. Ihned po přijetí mé nabídky zahájil intenzivní práci.

Poté jsme komunikovali s vedoucím katedry dirigování, panem docentem Tomášem Koutníkem, který rozhodl, že hudební nastudování povede pan dirigent Norbert Baxa a některý student či studenti dirigování pod jeho vedením. Pana Norberta Baxu znám z divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni, kde zastává post šéfdirigenta. Ukázal jsem mu své návrhy škrťů a společně jsme si přehráli celou operu. Výhodou bylo, že pan dirigent Baxa je sám o sobě skvělý klavírista, takže nedělalo problém celou operu zahrát prima vista a udělat si o ní detailní představu. Navrhl také škrty, které jsme po společné diskuzi zanesli do kompletního klavírního výtahu k tisku posluchačům. Největší problém přinesla diskuse o recitativech. Já a můj pedagog jsme jednoznačně stáli o stylovost a zachování díla tak, jak jej autor napsal. Opačný názor zastával vedoucí katedry, který již dříve navštívil moji konzervatorní inscenaci *Tajného manželství*, kde jsme s úmyslem usnadnit nastudování sáhli po českém překladu a recitativy jsme realizovali jako prózu. Panu profesoru Ivanu Kusnjerovi, vedoucímu katedry, se tato verze líbila a vyjádřil přání, aby byla nastudována i s posluchači HAMU. Pan dirigent Baxa navrhoval stejné řešení, ale z důvodu, že originální dílo je velmi rozsáhlé, recitativy obtížné a není již dostatek času na to, aby se pěvci připravili poctivě a správně. V tomto ohledu mu zpětně dávám za pravdu, neboť díky zmíněnému rozhodnutí byla naše následná práce velmi efektivní. V této době byl pověřen dohledem na aktivity operního studia pedagog režie na katedře ZOR, pan docent Tomáš Šimerda.

Často diskutovaným problémem přítomnosti mluveného slova v opeře je zvýšená náročnost na pěvce, kteří musejí kromě zpěvu i technicky správně mluvit, na což nebývají příliš zvyklí. Proto jsme oslovili paní Sajfertovou, která na HAMU učí

jevištní řeč, a poprosili ji o pomoc s náročným úkolem v podobě přípravy studentů na tuto prózu.

Naším dalším argumentem pro zachování italských recitativů byl fakt, že oproti inscenaci v Plzni jsou na HAMU v mnoha ohledech jiné podmínky, například máme možnost promítat profesionální titulky během produkce díla. Posledním velkým argumentem bylo to, že po radikálně zkrácené inscenaci v Plzni máme možnost realizovat tuto inscenaci za lepších podmínek a pokusit se díky tomu dosáhnout i lepší umělecké úrovně, proto jsme hlasovali pro celou kompletní operu v italském originále. Následně padlo definitivní rozhodnutí, že se inscenace vytvoří v této kombinaci: hudební čísla v originálním jazyce a recitativy v češtině, a to nahrazené českou prózou. Toto rozhodnutí vedoucího katedry jsme plně respektovali a začala práce na titulu.

Dalším krokem obvykle bývá, že posluchač a jeho pedagog podají vedoucímu katedry návrh obsazení titulu, což jsme učinili. Celé vedení katedry shlédlo náš návrh a poté na schůzi s pedagogy zpěvu došlo k detailní diskusi o obsazení konkrétních studentů, protože to jsou právě pedagogové, kteří znají nejlépe možnosti a úroveň svých žáků. Navíc jsou to zasloužilí umělci, kteří buď mnoho rolí sami ztvárnili či v nich aktuálně ještě vystupují a jsou schopni ze zkušeností říci, která role má jaká úskalí. Pedagogové řekli své názory a obsazení vyšlo oficiálně.

Následně byl klavírní výtah se zanesenými škrty předán produkční studiu TON, Aleně Honcové, která je distribuovala studentům. Mezitím proběhlo několik schůzek s výtvarníkem nad finální podobou scény a kostýmů. Poté vedení katedry dirigování rozhodlo o přidělení konkrétních studentů k projektu. Ti se posléze přes studio TON domlouvali s interprety individuálně na hudební přípravě pod vedením pana dirigenta Norberta Baxy. Zajímavé je, že na projektu na jeho počátku spolupracovali tři studenti dirigování, kteří si pro usnadnění rozdělili práci tak, že každý připravoval pouze dvě ze šesti rolí této inscenace. Jelikož paní Honcová nastoupila do funkce produkční studia TON až na začátku tohoto akademického roku, rozhodli jsme se přibrat k projektu nového produkčního z řad studentů AMU v Praze, kde se produkce vyučuje jako samostatný studijní obor, který by se podílel na inscenaci *Tajného manželství*. Oslovili jsme vedení katedry produkce, která nám nabídla studentku prvního ročníku, slečnu Bohdanu Sýkorovou, se kterou jsem se

sešel a nastínil jí naši situaci, a to včetně četných úskalí, se kterými jsme se měli do budoucna potýkat. Měli jsme veliké štěstí, protože slečna Sýkorová, i přesto, že je studentkou prvního ročníku, má bohaté zkušenosti z předchozí praxe v produkční činnosti.

V průběhu hudebního nastudování vystávala řada komplikací a neočekávaných situací, jako například změna obsazení některých rolí, z důvodu rozhodnutí o odstoupení některých studentů od projektu. Největším úskalím na začátku již rozběhnutého procesu bylo sestavení návrhu rozpočtu celé inscenace, s čímž jsem do této doby neměl prakticky žádné zkušenosti a spoustu věcí jsem se musel naučit až „za pochodu“. Po několika návrzích rozpočtu jsme jeho definitivní podobu předložili děkanovi fakulty, panu profesorovi Ivanu Klánskému. Po jeho schválení jsme upravili naše rozvržení financí v rámci jednotlivých sektorů – scéna, kostýmy, honoráře za jednoho uměleckého hosta v inscenaci¹³, ladění klavíru při závěru zkouškového procesu a představení, pronájem divadla, ve kterém bude inscenace uvedena, titulky, garderoba, maskérka, převoz scény a kostýmů, rekvizity apod. Vedoucí katedry, profesor Ivan Kusnjer, domluvil provozování tohoto představení ve Vršovickém divadle MANA, kde studenti akademie vystupovali před několika lety s jiným projektem. Společně s vedením katedry a produkcí jsme stanovili termíny premiéry, repríz a generálového týdne v divadle MANA a zároveň rozvrhli zkouškový proces od první čtené zkoušky až do generálového týdne v prostorách akademie.

Z důvodu omezených časových možností studentů instrumentálních oborů a snížení přiděleného rozpočtu z důvodu neudělení grantu, se rozhodlo, že se zkouškový proces a představení uskuteční pouze s klavírním doprovodem, který zastane pan dirigent Jan Snítal. Na konci prosince, v zimním semestru 2019/2020, zpěváci museli prokázat, že již ovládají své role. Ukázalo se, že je tato opera skutečně náročná a je třeba tomu přizpůsobit již odsouhlasené rozvržení zkouškového procesu. Proto se studenti během zkouškového období v lednu 2020 museli dále intenzivně individuálně připravovat a byla jim zaslána finální podoba mluveného textu. Z důvodu lepší srozumitelnosti jsme se rozhodli představení doplnit o české titulky, které přeložila paní Marie Kronbergerová, která je

¹³ Daniel Matoušek, který v současné době není studentem naší školy, ale do role byl obsazen pro její náročnost. Z řad studentů vyhovoval požadavkům role pouze jeden, a vzhledem k tomu, že ostatní role jsou alternované až třikrát, není možné mít v tomto případě pouze jedno obsazení.

specialistkou na tuto problematiku a spolupracuje s většinou českých divadel. Díky tomu jsme měli přeložené i zpěvné části a překlad celé opery jsme předali také studentům, v zájmu jejich lepší orientace v díle. Na začátku letního semestru měli studenti místo už tak omezeného počtu režijních zkoušek možnost mít ještě další hudební přípravu, protože pro náš realizační tým bylo zásadní, aby své role dokonale ovládali, a to zcela nazpaměť. Na katedře ZOR se zkouší aktuálně vždy jen v pondělí a středu, což není v porovnání s profesionálními divadly dostatečná frekvence. Například v divadle v Plzni se zkouší od úterý do pátku, vždy dvě tří až čtyřhodinové frekvence denně a k tomu jedna čtyřhodinová frekvence v sobotu. To znamená, že v jednom týdnu je možnost mít až devět zkoušek. Na HAMU jsou k dispozici dvě frekvence za týden. Jsem si vědom, že se jedná o srovnání akademie a profesionálního divadla, ale i tak mi tento rozdíl přišel zarážející.

Začátek režijní práce se studenty měl podobu první úvodní zkoušky, kde jsem spolu s výtvarníkem prezentoval svou koncepci, výtvarné návrhy a celá opera se následně přečetla za přítomnosti všech interpretů a členů inscenačního týmu. Po úvodní zkoušce následovaly standartní režijní zkoušky na základě předem stanoveného fermanu, který se posílá každý týden aktualizovaný. Bohužel se uskutečnily pouze čtyři režijní zkoušky, poté musel být zkouškový proces na dobu neurčitou zastaven z důvodu vyhlášení karantény v důsledku celosvětové pandemie způsobené virem COVID-19 a nouzového stavu na území České republiky. S touto skutečností samozřejmě nikdo nepočítal, ale intenzivně se hledalo nejlepší možné řešení nastalé situace. Problematická byla její nevypočitatelnost a nemožnost odhadnout datum opětovného návratu ke zkouškovému procesu. Nakonec vše došlo tak daleko, že se premiéra nemohla uskutečnit v plánovaném termínu 18. dubna a musela být posléze rozhodnutím děkana fakulty odložena na podzim roku 2020. K tomu došlo až v průběhu května, kdy se celá situace v české republice začala pomalu vyjasňovat.

3.3 Obsazení inscenace na HAMU 2019/2020

Oficiální znění původního obsazení:

D. Cimarosa: *Il matrimonio segreto*: Obsazení (alternace jsou uvedeny abecedně)

Geronimo, bohatý obchodník: Jan Janda, Josef Kovačič, Jan Líkař

Carolina, jeho dcera: Eliška Grohová, Tereza Smoláková, Martina Závodná
Elisabetta, jeho dcera: Veronika Kaiserová, Zuzana Kopřivová, Nela Skarková
Fidalma, sestra pana Geronima, bohatá vdova: Anna Moriová, Eliška
Mourečková, Petra Vondrová

Hrabě Robinson: Rostislav Florian, Jan Kukal, Radek Martinec

Paolino, obchodní příručí v domě pana Geronima: Petr Dvořák, Martin Javorský,
Daniel Matoušek j. h.

Začátek režijních zkoušek únor 2020, premiéra 21. 4. 2020 v Divadle MANA
V Praze dne 4. 11. 2019, prof. Ivan Kusnjer, vedoucí katedry ZOR

Změny oproti původnímu obsazení (aktuální stav k červnu 2020):

Na projektu se již nepodílejí: Jan Líkař (Geronimo), Tereza Smoláková (Carolina),
Nela Skarková (Lisetta) a Petra Vondrová (Fidalma).

Petr Dvořák roli Paolina dělá prozatím jen jako studijní úkol.

Nejzásadnější změnou je datum premiéry, které mělo být 21. 4. 2020, ale aktuálně
se stále jedná o novém podzimním termínu.

3.4 Rozhovory s tvůrci plzeňské a pražské inscenace

Následující kapitola je tvořena rozhovory s interprety a jedním členem
inscenačního týmu, kteří mají zkušenost s předchozí plzeňskou inscenací a podílí
se také na té aktuální. Rozhovory měly doplnit původně zamýšlenou strukturu
práce, nicméně jsem se rozhodl je zahrnout i tak, přestože k realizaci projektu na
HAMU zatím nedošlo. Svě role a přístup k projektu měli možnost hodnotit
s odstupem, a tak pro mě byla jejich zpětná vazba a zkušenost s dílem důležitá při
uvažování nad novou podobou inscenace. Přestože jsem nemohl vypracovat svou
práci tak, jak jsem původně zamýšlel, jsem přesvědčený, že vlastní postřehy a
zkušenosti interpretů pomáhají tomu, aby se tento text stal skutečně komplexní
úvahou nad operou *Tajné manželství*. Jeho realizace je zatím stále v přípravné fázi,
snažím se ale i tak celý dosavadní pokrok maximálně zúročit.

3.4.1 Anna Moriová

- 1) Jakým způsobem probíhala příprava na inscenaci poprvé, jakým nyní?
 - a) Hudební příprava

Hudební příprava na akademii byla určitě intenzivnější, hlavně díky častějším frekvencím zkoušek. Na konzervatoři jsme měli z počátku zkoušení možnost zkoušet pouze 1x týdně a celkově hudební příprava byla poněkud zmatená, z důvodu nekompletních informací a informačních šumů. Oproti tomu na mě průběh hudebního nastudování nyní působil systematictější a měli jsme možnost mít korepetice s dirigentem až 3x do týdne.

b) Příprava aranžmá

Příprava aranžmá byla z mého pohledu – stejně jako hudební příprava – systematictější a intenzivnější více na akademii než na konzervatoři. Na nacvičení celé inscenace bylo vyhrazeno výrazně méně času, proto by jiný způsob ani nebyl reálný. Přes to na mě tento systém nepůsobil hekticky ani chaoticky a věřím, že pokud by do příprav nezasáhl nouzový stav, premiéra by proběhla v daném termínu bez problémů.

c) Práce s hercem

Režisérova práce s hercem se lišila pouze v drobných rozdílech. Na konzervatoři režisér neznal studenty tak dlouho, jako většinu ze studentů akademie, proto si mohl dovolit na akademii zvolit osobnější přístup, nicméně v obou případech velmi profesionální. Také povědomí o jednotlivých postavách bylo zajisté hlubší a dostalo se do jiných rozměrů než při nastudování první inscenace, proto při nynějším nastudování byl větší prostor i pro diskuzi s herci o jejich postavách.

d) Pocity z prostředí a skupin, ve kterých inscenace probíhaly.

Obě skupiny mých kolegů na mě působily velmi dobře a inspirativně. Na konzervatoři jsem své spolužáky znala déle, a proto by se tato spolupráce mohla jevit jako jednodušší, ale ani na akademii jsem se necítila ovlivněna žádným negativním tlakem ze strany prostředí či spolužáků. V tomto bodě je ale důležité zmínit, že časové rozmezí, ve kterém příprava na inscenaci probíhala poprvé a nyní, se velmi liší a nedá se odhadnout, jak by se tyto pocity vyvíjely dále. Věřím ale, že na akademii by vše probíhalo ve stejné pozitivní náladě, jako na konzervatoři.

2) Jaký byl Váš názor na toto dílo tehdy a jaký nyní? Co konkrétního jste v díle a roli nového našli po dvou letech?

Dílo se mi hudebně i obsahově velmi líbí, stejně jako před dvěma lety. Z počátku mi připadala určitá místa velmi náročná pro studenty konzervatoře, ale myslím si, že jsme se na tomto díle všichni hodně naučili, ať už po technické či herecké stránce. Pro studenty akademie může být dle mého názoru stejně přínosné.

Konkrétně jsem v roli, kterou představuji – tedy role Fidalmy – objevila hudební úseky, na které nyní pohlížím jinak. Hlavně co se techniky a zvládnutí náročnějších tónů a frází týče.

3) Co byste na způsobu přípravy a uchopení role udělali jinak?

a) Ze své pozice – postavu Fidalmy jsem od počátku vnímala jako starší ženu, ačkoliv vůbec stará být nemusela. Proto jsem se podruhé snažila přistupovat k postavě, jako k mladší a bylo pro mě výrazně jednodušší se s postavou ztotožnit. Na druhou stranu, i ztvárnění starší „tety“ bylo určitě přínosným.

b) Na práci režiséra – s prací režiséra byli moji kolegové i já spokojeni. Příprava a navedení k tomu, jak role uchopit byla přesná a zároveň nechávala všem interpretům dostatečnou svobodu pro vlastní projev.

4) Jakým způsobem ovlivnil mimořádný stav v ČR Vaši přípravu?

Mimořádný stav ovlivnil, alespoň z mého pohledu, přípravu naprosto zásadně. Vzhledem k tomu, že nebylo nadále možné zkoušet v prostorách akademie, ani společně s ostatními studenty, kteří v představení mají účinkovat, zůstala příprava opět na samostatné práci každého z nás. Jelikož jsme ale touto fází přípravy již všichni prošli, nemohli jsme se nijak zásadně posouvat v přípravách inscenace dále. Objevily se návrhy zkoušení nadále přes webové kamery, Skype a další technologie, ale většinou jsme se shodli, že takové zkoušení je nereálné a přípravy by to nikam neposunulo. Na základě všech vládních rozhodnutí, které poté nastaly, nařízené karantény a toho, že neexistoval způsob, jakým by se dalo nadále zkoušet, byla premiéra přesunuta na podzim. Proto se už těším, až budeme moct v přípravách intenzivně pokračovat v zimním semestru příštího akademického roku.

3.4.2 Rostislav Florian

1) Jakým způsobem probíhala příprava na inscenaci poprvé, jakým nyní?

a) Hudební příprava

Hudební příprava byla naprosto diametrální. Je to dáno především typem školy a také zájmem jednotlivých kantorů, kteří zodpovídají za odvedenou práci. Během příprav a nastudování před dvěma roky jsem postrádal především konzultace a hodiny s dirigentem. Ten pouze „vklouzl“ do rozjetého vlaku a nedal hudební stránce žádné vlastní emoce. Naopak zde jsem konečně mohl pracovat s dirigentem, který mi jasně představil hudební vývoj role a opery, a pak mě pomalu vedl za vizí, která má propojit všechny role v kompaktní těleso.

b) Příprava aranžmá

Co se týče aranžmá, je vidno, že vychází z předešlé inscenace. Není však její kopií, ale zachovává jisté prvky, které byly plzeňskému publiku sympatické a jež se do tohoto díla hodí. Každopádně jde o klasickou režii, která není rušena moderními rušivými elementy.

c) Práce s hercem

V předešlé inscenaci zkoušel pouze režisér, což bylo místy časově náročnější. V nové inscenaci se práci s hercem věnoval a věnuje nejen režisér, ale také jeho vedoucí, který díky dlouholetým zkušenostem zná zákonitosti vedoucí ke kvalitně odvedenému dílu. Proto v tomto ohledu zkoušel především prozaické výstupy, jež většinou pěvcům dělají problém.

d) Pocity z prostředí a skupin, ve kterých inscenace probíhaly

Skupinová práce byla ve většině případů naprosto bezproblémová, provázena optimismem. A to i přes vidinu krátké časové dotace, která se ještě zkracovala, díky malým zkušenostem některých z nás. Tento fakt a situace byla v obou inscenacích obdobná.

2) Jaký byl Váš názor na toto dílo tehdy a jaký nyní? Co konkrétního jste v díle a roli nového našli po dvou letech?

Můj názor na toto dílo se moc nezměnil. Je to kvalitní buffo opera, která vtipně ukazuje na rodinné strasti, které počínají hluchotou otce a končí neutuchající láskou Caroliny a Paolina. Ve své roli vidím stále hraběte, který není tak

uhlazený a noblesní. Je to však v hloubi duše hodný člověk a gentleman, který je ochotný se vzdát svého štěstí, aby byla dívka jeho srdce šťastná.

3) Co byste na způsobu přípravy a uchopení role udělali jinak?

a) Ze své pozice.

Ve své podstatě dnes už nic. Je samozřejmě mnoho věcí, které pěvec pochopí až v delším časovém horizontu, ale v tento moment si nejsem jistý, zda bych nastudování mohl dát něco víc.

b) Na práci režiséra.

Co se týče režie, je celá příprava inscenace postavená na společné debatě o možnostech každého z nás. Proto je zde veliký prostor na vlastní režijní nápady. Co v této volnosti vlastně měnit?

4) Jakým způsobem ovlivnil mimořádný stav v ČR Vaši přípravu?

Ohromně. Tato situace naprosto zpřetrhala linii zkoušek a osobní koncentrace. Za sebe mohu říci, že minimálně režijní práce bude muset začít od začátku. Přeci jen půl roční odstávka od inscenace, která se nestihla dozkoušet a zafixovat, není ideální. Po hudební stránce nebude problém, protože jsme byli dobře připraveni. V čem však vidím velké úskalí, je fakt, že bude paralelně probíhat zkouška na toto dílo a nastudování nového titulu Don Giovanni. Bude tedy velice náročné zkoušení těchto děl oddělit, ale přitom jim věnovat obdobné úsilí.

3.4.3 Jan Levý – Výtvarník

1) Jakým způsobem probíhala příprava na inscenaci poprvé, jakým nyní?

Příprava inscenace *Tajné manželství* pro plzeňskou konzervatoř probíhala velmi rychle, jelikož jsem byl osloven chvíli před začátkem zkoušení a bylo potřeba připravit veškeré návrhy kostýmů a scény ve velmi krátkém čase. S Jakubem – režisérem inscenace se však známe dlouhou dobu a máme i podobný názor na divadlo. Proto jsme celkem rychle našli klíč pro inscenování této opery a veškerá tvorba probíhala v přátelském a kolegiálním duchu. I přes

veškerá úskalí, jako například finance na výrobu kostýmů (které jsem nakonec skládal z divadelního fundusu plzeňského divadla) a výrobou scény (rovněž jsem použil materiál a části kulís z fundusu), která musela být navržena tak, aby se s ní mohlo hrát v menším sále v Domě hudby i na jevišti Malé scény plzeňského DJKT, se nám podařilo vytvořit příjemnou podívanou. Měl jsem to štěstí, že si mě Jakub Hliněnský pozval po dvou letech i na spolupráci na jeho bakalářskou inscenaci *Tajného manželství* pro HAMU. Výhodou bylo, že jsme měli na přípravu více času a oproti inscenování na plzeňské konzervatoři i více finančních prostředků. V celém týmu panuje přátelská atmosféra. Prostor (Vršovické divadlo MANA), pro který inscenaci tvoříme, je daleko příznivější pro scénografii. Bohužel nám práci přerušila pandemie koronaviru. Proto doufám, že nám situace dovolí pokračovat na inscenaci po letních prázdninách a velmi se těším na výsledek.

- 2) Jaký byl Váš názor na toto dílo tehdy a jaký nyní? Co konkrétního jste v díle a roli nového našli po dvou letech?

Přiznávám, že názor na toto dílo se u mě velmi nezměnil. Stejně jako před dvěma lety jsem přesvědčen, že se jedná o nosné libreto s velmi povedenou hudební složkou.

- 3) Co byste na způsobu přípravy a uchopení role udělali jinak?

- a) Ze své pozice.
- b) Na práci režiséra.

Nebylo by objektivní hodnotit moji práci. Proto bych se vyjádřil k režisérovi inscenace. Na způsobu jeho práce bych neměnil zcela nic. Styl práce Jakuba Hliněnského naprosto odpovídá mým představám a jsme naladěni na stejnou notu.

- 4) Jakým způsobem ovlivnil mimořádný stav v ČR Vaši přípravu?

Bohužel mimořádný stav nás zastavil uprostřed rozdělané práce. Pro mě jako práce výtvarníka kostýmů a scény je to určitá výhoda, neboť mám ještě více prostoru na dodělání detailů. Má to však i negativní dopady. Člověk ztrácí koncentraci a chybí mu ono napětí, tak typické při finišování inscenace. Přiznávám, že nucená pauza je dost nezvyklá. Myslím, že pro celý tým je to úplně poprvé, kdy se s podobnou situací setkáváme.

3.4.4 Daniel Matoušek

1) Jakým způsobem probíhala příprava na inscenaci poprvé, jakým nyní?

Hudební příprava k oběma inscenacím této opery byla dosti rozdílná – hlavní důvod bylo to, že nyní už mám hlas vyvinutější a hlasovou techniku propracovanější, takže postup při přípravě nyní byl velmi odlišný – dá se říct profesionálnější a propracovanější do větších detailů.

Vzhledem k tomu, že inscenace od sebe dělí skoro 3 roky, tak příprava aranžmá byla naprosto na čistý list papíru a od nuly. Když porovnáám práci, tak inscenace HAMU mi přijde, více detailnější z důvodu větší zkušenosti obsazení. Každopádně plzeňská inscenace byla velmi propracovaná a na provedení konzervatoři velmi profesionální.

Práce s hercem byla vždy skvělá. Samozřejmě nyní jsme na sebe více zvyklí, i co se týče kolegů na jevišti, tak i vztahem režisér - herec a víme, co můžeme od sebe očekávat. Podle mého názoru by přístup pana Hliněnského měl být brán jako příklad mnoha režisérům po celém světě.

Prostředí a kolektiv v Plzni byl velmi přátelský a pro mnohé novátorský a proto měla inscenace velmi rodinnou náladu. Na AMU v Praze zase převládá jistý osobitý a „egoistický“ přístup některých jedinců, který je v mladém kolektivu umělců naprosto zbytečný, protože jsme všichni na jedné lodi. Práce však byla příjemná, protože sami herci přicházeli s nápady, a proto jsme za krátkou dobu, postavili půlku opery.

2) Jaký byl Váš názor na toto dílo tehdy a jaký nyní? Co konkrétního jste v díle a roli nového našli po dvou letech?

Upřímně můj názor na toto dílo je spíše utvrzenější, než rozdílný. Dílo je pěvecky a hudebně velmi virtuózní a tím pro mladé pěvce velmi obtížné, mnohdy až příliš na školní uvedení. Na druhou stranu, mladá krev v ansámbly, tomuto jinak velmi vtipnému dílu, dodá svěžest a švih, který vede děj a vtip kupředu.

3) Co byste na způsobu přípravy a uchopení role udělali jinak?

Určitě bych rozmyslil, jestli bylo moudré toto dílo zpívat před 3 lety v Plzni, protože je velmi náročné. Myslím si, že i přesto jsme všichni odvedli dobrou a poctivou práci, a to jak za A za sebe, tak za B za pana režiséra a jeho tým.

4) Jakým způsobem ovlivnil mimořádný stav v ČR Vaši přípravu?

Mimořádný stav ovlivnil nejen tuto inscenaci. Bohužel se vše odložilo na jiné termíny a práce, která se krásně rozjela, byla utnuta. Na druhou stranu – každý zúčastněný má teď mnoho času na to, aby pracoval individuálně na charakteru a pěvecké lince své postavy a inscenační tým dotáhl detaily příprav, které byly nastaveny na AMU velmi šibeniční a troufám si říct, velmi neprofesionálně zvolené (velmi krátký čas jak hudebního, tak režijní nastudování a malá finanční podpora projektu). Každopádně doufejme, že zlé časy jsou pryč a povede se nám kvalitní inscenace.

4 Inscenace Tajného manželství na JAMU

Za poslední léta byla ve studentském prostředí inscenována opera *Tajné manželství* dokonce dvakrát, a to v Komorní opeře HF JAMU v Brně. Inscenace z roku 2019 v režii Kateřiny Reichové se hrála v Divadle na Orlí a její záznam se mi bohužel nepodařilo dohledat. Starší inscenaci režisérky Lindy Keprtové z roku 2010 jsem zhlédnul na DVD a její stručná analýza bude následovat.

Linda Keprtová rámovala celou svoji režijní vizi stylizací televizního pořadu. Na scéně sedí na krajích dva diváci v křeslech, muž a žena, odděleni orchestřištěm. Na obří obrazovce – jevišti – sledují příběh tajného manželství a znuděně při tom konzumují občerstvení a nápoje. Tento rámec je uvnitř samotného sledovaného pořadu dotvářen poruchami obrazu, například zaseknutím videa, poruchou zvuku, nebo krátkou pasáží, kterou hrají účinkující pozpátku – jako by se videokazeta přetáčela. Zmíněný rámec je poté vypointovaný během závěrečného ansámblu, kdy poprvé za celou dobu muž a žena navážou kontakt – zvednou se ze svých křesel, kráčeji směrem k sobě a v okamžiku největšího napětí si vymění televizní ovladače. Tento okamžik působí dojmem určité frustrace, který si vykládám jako režisérčinu snahu vyjádřit prázdnotu a marnost konzumního života postav, jejichž jedinou životní náplní je sledování televizních pořadů.

Samotný obsah tohoto pořadu je vlastní inscenací *Tajného manželství*. Klíčovým scénickým prvkem opakujícím se na scéně i kostýmech je plastová lahev, jež evokuje nejen určitou pomíjivost a jednorázovost, ale může být i symbolem umělosti a přetvářky a v neposlední řadě může být i metaforou mnoha vypitých lahví, které po sobě zanechaly ony vyprázdňené postavy muže a ženy sledující televizi.

Scéna (Jaroslav Záděra) je tvořena dvěma velkými pohyblivými panely sestavenými ze stovek prázdných průhledných plastových láhví, jež při různém nasvícení evokují větší či menší prostory interiéru či exteriéru, a kostýmy (Marie Blažková) nesou nadčasové siluety vyhotovené z nejrůznějších umělých materiálů, jako jsou bublinková folie, igelit či vršky plastových lahví naaranžované do náhlavců jež mohou upomínat na rokokové paruky. Zvláštním režijně vizuálním prvkem je pětice mladých mužů, pohybových postav s gumovými parukami evokujícími postavičky z dětské stavebnice, sloužící někdy jako protihráči postav zpívajících, jindy jako živý mobiliář (sedací nábytek, věšák apod.). Všechny tyto prostředky mě upomínají na určitou jednorázovost, pomíjivost a skrze plastový materiál i neopravdovost a přetvářku. Možná, že se to vše dá vztáhnout opět ke dvěma postavám sledujícím televizní pořad.

Příběh *Tajného manželství* je zde rozehrán jako groteska. Herectví je velmi stylizované a karikující, jako kdyby ožily postavy nějakého bláznivého komiksu a jako takové může upomínat na zmíněnou commedii dell'arte. Režisérka rozehrává situace za použití velkého množství rekvizit. Mnoho z nich nezapře nadsázku, jako například když se na podlahu vylije kyblík plný lepidla na tapety a jednotlivé postavy se na ni během vrcholícího ansámblu přilepí, nebo když zuřící Carolina přiběhne na jeviště s prskavkami zapálenými v plastovém náhlavci. Naopak velmi sugestivní minimalistickou stylizací je scéna, kdy má být Carolina odeslána do kláštera a v úzkém pruhu světla dostává do vzepjatých rukou ve zpomaleném pohybu růženec.

Je důležité zmínit, že na JAMU hráli *Tajné manželství* v původním italském jazyce, a proto zde nebylo možné spoléhat na prvotní situační komiku, která by pramenila ze slovní interakce mezi postavami a jednoznačného porozumění situacím, ale vsázela spíše na pohybové gagy.

I přes výše zmíněný zastřešující koncept, kterým se režisérka snažila vtisknout dílu určitý společensky kritický rámeček zobrazující konzum a jeho pomíjivost, vystupují na povrch této inscenace zejména komické scény v celé své hravosti, grotesknosti a místy i absurditě.

Závěr

Práce na inscenaci *Tajného manželství* potvrdila specifičnost mnoha klíčových rysů opery buffa tak, jak jsem je předesťel v jedné z prvních kapitol. Z těchto kapitol je také zřejmé, že při práci s herci je rozhodně důležité se soustředit na typovou vyhraněnost mezi postavami a snažit se maximálně podpořit jejich kontrastní rysy, z jejichž konfrontace vyvěrá komika díla. Stejně tak bylo zajímavé pozorovat, jak silný vliv má jásavá rokokově zdobená hudba na hereckou práci, neboť mnohdy se ze zdánlivě neutrálních gest pěvců staly roztomilé kreace oplývající něžným humorem, a to jen díky tomu, že je dokreslovala tato optimistická hudba. Při dlouhém jednání o podobě recitativů se taktéž potvrdila skutečnost, že již v době svého vzniku nabízely určitou flexibilitu a my jsme jí v případě nastudování *Tajného manželství* využili v extrémní míře.

Jak bylo zmíněno v úvodu i textu práce několikrát, přestože můj původní záměr sestavit dokumentární text o vzniku inscenace opery ve studentském prostředí překazila pandemie koronaviru, je z alespoň částečné podoby tohoto textu patrné, jak specifický je vznik divadla na akademické půdě v porovnání s profesionálními divadly, a to zejména výrazným vlivem pedagogů a nutností přizpůsobovat mnoho procesů studentům a jejich aktuální úrovni.

Díky tomu zůstává toto téma i nadále atraktivním prostorem pro další výzkum a sběr dat.

5 Soupis použitých pramenů a literatury

Knihy, časopisy, periodika:

ABBATEOVÁ, Carolyn; PARKER, Roger. *Dějiny opery: posledních 400 let*. Praha: Argo Dokořán, 2017.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Vyd. 7. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

TROJAN, Jan. *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska: I. Baroko, klasicismus, romantismus*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

Elektronické zdroje:

JOHNSON, Jennifer E.; LAZAREVICH, Gordana. Domenico Cimarosa. In: Grove Music Online [online]. [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005785>

The Four Conservatories of Naples. In: Neapolitan Music Society [online]. [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.neapolitanmusicsociety.org/history.html>

VALDEN, Milan. Domenico Cimarosa se narodil před 270 lety. In: Opera Plus [online]. [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/domenico-cimarosa-se-narodil-pred-270-lety/>

Wikipedie.org, Domenico Cimarosa [online]. [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Cimarosa

6 Samostatné přílohy

6.1 Přehled příloh

Příloha č. 1

Obrázek: Portrét Domenica Cimarosy

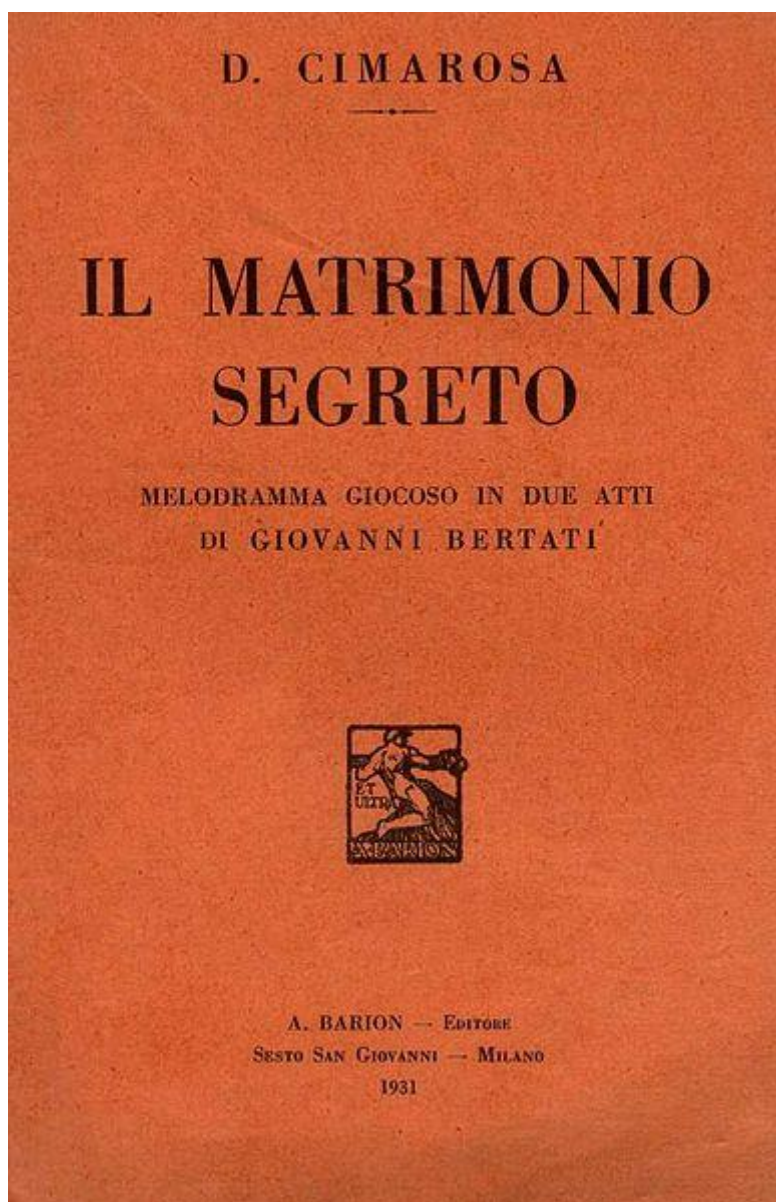
Příloha č. 2

Obrázek: Titulní strana klavírního výtahu

Příloha č. 1



Domenico Cimarosa (zdroj: it.wikipedia.org)



Titulní strana klavírního výtahu (zdroj: eng.wikipedia.org)