

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

OPERNÍ REŽIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

REŽIJNÍ PŘÍSTUP K JEDNOAKTOVÝM OPERÁM

Gian Carlo Menotti – The Telephone

Bohuslav Martinů – Slzy nože

Samuel Barber – A Hand of Bridge

Vilma Bořkovec

Vedoucí práce: doc. MgA. Tomáš Šimerda

Oponent práce: doc. MgA. Martin Otava, PhD.

Datum obhajoby: 13.6.2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC

OPERA DIRECTION

BACHELOR 'S THESIS

DIRECTORIAL APPROACH TO ONE ACT OPERAS

Gian Carlo Menotti – The Telephone

Bohuslav Martinů – Tears of a Knife

Samuel Barber – A Hand of Bridge

Vilma Bořkovec

Thesis Supervisor: doc. MgA. Tomáš Šimerda

Thesis Opponent: doc. MgA. Martin Otava, PhD.

Date of thesis defense: 13.6.2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem **bakalářskou** práci na téma

Název: Režijní přístup k jednoaktovým operám

Podtitul: Gian Carlo Menotti – The Telephone, Bohuslav Martinů – Slzy nože,
Samuel Barber – A Hand of Bridge

vypracovala 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 zaměřuje na režijní přístup k inscenování tří jednoaktových oper (*The Telephone*, *Slzy nože* a *A Hand of Bridge*) spojených do ucelené inscenace s názvem *Zpráva o stavu neživém*. První polovinu práce jsem věnovala jednotlivým autorům, a především historickému pozadí vzniku jednotlivých oper, abych mohla následně komplexně popsat svůj režijní záměr. V druhé polovině práce jsem se pokusila vysvětlit, jakým způsobem jsem jako režisérka přistoupila k inscenování tří jednoaktových oper spojených do celovečerní inscenace.

Klíčová slova: jednoaktové opery, *The Telephone*, *Slzy nože*, *A Hand of Bridge*, režijní přístup

ABSTRACT

The bachelor's thesis focuses on the directorial approach to the staging of three one-act operas (*The Telephone*, *Tears of a Knife* and *A Hand of Bridge*) combined into a comprehensive production called „*The epistle of a state of unliving*“. I devoted the first half of the work to individual authors, and especially to the historical background of the creation of individual operas, so that I could then comprehensively describe my directing intention. In the second half of the work, I tried to explain how I, as a director, approached the staging of three one-act operas combined into a feature production.

Keywords: one-act operas, *The Telephone*, *Tears of a Knife*, *A Hand of Bridge*, directing approach

Obsah

1. ÚVOD.....	7
2. TEORETICKÁ ČÁST	8
2.1. Rozbor opery <i>The Telephone</i> a zařazení díla do historického kontextu	8
2.1.1. <i>The Medium and The Telephone</i>	9
2.1.2. Dílo	9
2.2. Rozbor opery <i>Slzy nože</i> a zařazení díla do historického kontextu	10
2.2.1. Skladatelova cesta do Paříže a krátké období jazzu	11
2.2.2. Spolupráce s Ribemont – Dessaignesem	13
2.2.3. Dílo	14
2.3. Rozbor opery <i>A Hand of Bridge</i> a zařazení díla do historického kontextu	17
2.3.1. Dílo	18
3. PRAKTICKÁ ČÁST.....	20
3.1. Inscenace <i>Zpráva o stavu neživém</i>	20
3.1.1. Výběr titulů.....	20
3.1.2. Režijně dramaturgická koncepce.....	21
3.1.3. Výtvarné pojetí a prostor	24
3.2. Režijní přístup	24
4. ZÁVĚR	31
5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ	32

1. ÚVOD

Ve své bakalářské práci *Režijní přístup k jednoaktovým operám* se snažím komplexně nahlídnout na tvorbu své operní inscenace s názvem *Zpráva o stavu neživém*, která poměrně neobvykle spojuje tři jednoaktové opery psané ve 20. století (*The Telephone*, *Slzy nože* a *A Hand of Bridge*) v jeden celek. Všechna tři díla ještě nikdy nebyla takto dramaturgicky spojena dohromady. Nejkratší jednoaktová opera *A Hand of Bridge* bude v Čechách uvedena dokonce poprvé. Pokusím se v této práci popsat i historické pozadí vzniku děl, jelikož začátek práce na inscenaci vždy začíná rešerší a pochopením kontextu. Zaměřím se i na samotné autory děl Gian Carla Menottiho, Bohuslava Martinů, George Ribemont-Dessaignese a Samuela Barbera. Největší pozornost jsem věnovala Bohuslavu Martinů a jeho jednoaktové opeře *Slzy nože*, jelikož tato opera je zároveň i režijním výchozím bodem pro vznik inscenace. V praktické části práce se zabývám vysvětlením svého režijního záměru. Začínám dramaturgickým uvažováním nad výběrem a řazením děl, podstatnou část věnuji samotné režijně – dramaturgické explikaci, detailněji se zaměřuji na režijní postup a také inspirační zdroje, závěrem se snažím zabývat problémy, které inscenování dosud obnášelo. Bohužel nemohu s odstupem inscenaci reflektovat, jelikož v době psaní práce probíhá proces zkoušení a premiéra je plánována patnáct dní po odevzdání práce. Uvědomuji si, že reflexe je jedním z podstatných nástrojů edukace, pokusím se alespoň reflektovat dosavadní přípravy.

Tato práce by měla sloužit především pro začínající operní režiséry a režisérky nebo uchazeče a uchazečky o studium operní režie. Striktní oddělování činoherní a operní režie mi přijde zbytečné, ale je pravda, že opera má svá specifika, se kterými inscenátoři a inscenátorky musí počítat.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1. Rozbor opery *The Telephone* a zařazení díla do historického kontextu

Operu *The Telephone* s podtitulem *L'Amour à Trois* (česky *Láska ve třech*) napsal a složil americký skladatel a libretista italského původu Gian Carlo Menotti. Premiéra proběhla 18. února 1947 společně s operou *The Medium*. Dílo klasifikujeme jako *operu buffo*. Ústředními postavami jsou Lucy a Ben, mladý zamilovaný pár. Podtitul naznačuje, že do jejich vztahu patří ještě někdo třetí a tím je právě onen ustavičně zvonící telefon.¹

Gian Carlo Menotti je jeden z nejúspěšnější amerických skladatelů 20. století. Má za sebou řadu ocenění, včetně dvou Pulitzerových cen za operní díla *The Consul* a *The Saint of Bleeker Street*,² a mnoho dalších prestižních ocenění. Svá díla často tvořil na pomezí opery a dramatu, což je pro jeho tvorbu signifikantní. Jeho díla jsou také velmi efektní a dramatická. Pro spousty lidí Menotti představoval novou éru Broadwaye.³ Menotti si libreta psal sám, měl jedinečný odhad na téma a intuici skloubit dramatický děj a osobitou hudbu. Ne všichni byli z jeho libret nadšení. Jeden kritik se po premiéře *The Saint of Bleeker Street* vyjádřil, že by si Menotti měl najít lepšího libretistu. Jeho tvorba se často zabývá extrémními polohami lásky a nenávisti, života a smrti. Sám Menotti hovořil o tom, že je pro něj důležité, aby ho text námětu inspiroval.⁴

Zásadní událostí pro Menottiho život bylo setkání s jeho budoucím partnerem Samuelem Barberem. K seznámení došlo v Curtis Institute ve Philadelphii, kam oba chodili do školy. Menotti studoval skladbu u Rosaria Scalera, o kterém se vyjádřil, že to nebyl dobrý skladatel, ale navedl ho k zajímavým myšlenkám a otevřel mu obzory.⁵ Scalero o hudbě říkal, že musí být součástí nejen mysli skladatele, ale celého těla. Hudba musí dýchat a také kráčet, aby nebyla statická. Po studiích se s Barberem rozhodli odjet do Vídně, kde Menotti poprvé začal komponovat operu, fascinován vídeňskou společností, a především baronkou pronajímající jim v té době apartmán. Baronka vyprávěla o plesech a vídeňském způsobu života, což Menottiho inspirovalo k napsání jeho první opery *Amelia Goes*

¹ GRUEN, John: Menotti, A Biography, MacMillan Publishing, New York, 1978, str. 61, 62

² www.pulitzer.org [navštíveno 27.4.2022]

³ LILLICH, Meredith: Menotti's Music Dramas, The Johns Hopkins University Press, 1959, str. 271

⁴ Tamtéž, str. 272

⁵ BROOKS, Gene, MENOTTI, Gian Carlo: An Interview with Gian Carlo Menotti, The Choral Journal, March 1997, Vol. 37, No. 8, Published by American Choral Directors Association, str. 10

to the Ball (česky Amélie jde na ples).⁶ Spolu s Barberem tvořili umělecký tandem dalších mnoho let, jistě je podstatné zmínit (kromě *A Hand of Bridge*) jejich společnou operu *Vanessa*, ke které Menotti napsal libreto a Barber hudbu.

2.1.1. The Medium and The Telephone

Za důležité považuji setkání Menottiho s Chandlerem Cowlesem, který uvedl úspěšné představení na Broadwayi s názvem *Call Me Mister*. Jemu se velmi zalíbilo libreto opery *The Medium* a souhlasil s tím, že převezme produkci obou krátkých oper od Baletní společnosti a nabídne je divákům na Broadwayi. To se podařilo a *The Medium* i *The Telephone* byly uvedeny v Brander Matthews Theater na Broadwayi v roce 1947 a dostalo se jim výjimečně pochvalných recenzí.⁷ V jedné z nich psal Olin Downes, který předchází uvedení *The Medium* ztrhal: „Žádný jiný americký skladatel neprokázal tolik vrozeného talentu pro lyrické divadlo, jako má bezpochyby Menotti, který je italského původu.“⁸ Další velmi pozitivní recenze následovaly. O opeře *The Telephone* Virgil Thomson z Herald Tribune napsal: „*The Telephone* je milý a vtipný a naprosto lidský. Obě opery jsou vskutku naplněné přímočarou lidskostí, která, přestože je vložena do klasického jevištního žánru, je vítanou notou upřímnosti v současné operní tvorbě.“⁹ Gian Carlo Menotti se náhle zjevil jako významná postava na americké hudební scéně. Slavný italský dirigent Toscanini přišel na představení třikrát, sály byly vyprodané, produkce běžela v divadle po osm měsíců. Pro Menottiho to bylo triumfální období.¹⁰ Po konci sezóny na Broadwayi vzali producenti představení do Londýna a do Paříže a po velkém úspěchu tam následovalo mnoho uvedení po celé Evropě. Menottiho jméno se stalo mezinárodně známým.¹¹

2.1.2. Dílo

Hlavními postavami opery *The Telephone* jsou Lucy a Ben. Lucy je roztržitá žena s obsesivní potřebou neustále telefonovat. Ben je Lucyin oddaný a trpělivý přítel, která toužebně doufá, že Lucy na jeho nabídku k sňatku řekne ano. Lucy je role pro koloraturní soprán a Ben pro baryton. Příběh začíná předehrou, na jevišti se

⁶ Tamtéž, str. 11

⁷ GRUEN, John: *Menotti, A Biography*, MacMillan Publishing, New York, 1978, str. 64

⁸ Tamtéž, str. 65, překlad z anglického jazyka autorka

⁹ Tamtéž, str. 62, překlad z anglického jazyka autorka

¹⁰ Tamtéž, str. 66

¹¹ Tamtéž, str. 67

objevují hlavní postavy. Ben oznamuje Lucy, že odjíždí a za hodinu mu jede vlak, proto by se rád na něco zeptal. Do chystané žádosti o ruku skočí zvuk telefonu. Poprvé se na scéně objevuje největší Benův rival, telefon. Hudební doprovod precizně kopíruje náladovost hlavní aktérky. V první ariettě Lucy přes telefon hovoří s přítelkyní Margaret o různých známých, kteří nejsou pro děj podstatní, ale spíše se skrze text a hudbu dozvídáme více o povaze Lucy. Absurditu situace podtrhuje exaltovaný smích a také délka celého telefonátu. Lucy zavěsí a Ben se pokusí položit onu zásadní otázku. Opět ho ale přeruší zvuk telefonu. Lucy se dostává do vypjatější polohy a dramaticčnost situace vzroste, poté co jí kdosi zavolá omylem: „Wrong number! Why must they always pick on me when they get wrong number?“¹² Scéna eskaluje v momentě, kdy Lucy znovu telefonuje, tentokrát s kamarádem Georgem, jenž jí obvinil z pomluvy. Lucy se z této informace téměř zhroutí. Ben se jí pokouší utiшит, ale marně. Lucy odchází. Ben se zpovídá ze své složité situace v jediné ariettě, kterou mu Menotti napsal. „What else can a man do except wait and then try and wait and then try once again?“¹³ Dle režijních poznámek se pokouší telefon zničit, ale Lucy přichází na scénu a zabrání dalšímu konání. Lucy při hádce s Benem oznamuje, že potřebuje opět použít telefon a volá své kamarádce Pamele, aby jí vylíčila celou hádku s Georgem. Benovi dochází, že Lucy nikdy nepřestane se svou nutkavou potřebou všem telefonovat, a proto odchází pryč. Vyhledá telefonní budku a Lucy požádá o ruku přes telefon. Dostane se mu kladné odpovědi. Ben tak vyvrátil na svého největšího rivala.

2.2. Rozbor opery *Slzy nože* a zařazení díla do historického kontextu

Jednoaktovou operu *Larmes du couteau* (česky *Slzy nože*) složil Bohuslav Martinů na motivy divadelní hry George Ribemonta – Dessaignese v roce 1928. Francouzský dramatik, jeden z představitelů absurdního divadla a člen skupiny Dada měl podle dochovaných dopisů velký zájem spolupracovat s Bohuslavem Martinů na opeře. Zájem byl pravděpodobně oboustranný, protože minioperou *Slzy nože* započala téměř dvouletá spolupráce a společně vytvořili další dvě opery *Tři přání aneb Vrtkavosti života* a nevedenou operu *Den dobročinnosti*.¹⁴

¹² „Špatné číslo! Proč si mě musí vždycky dobírat, když mi volají omylem?“, překlad autorka. MENOTTI, Gian Carlo. Klavírní výtah, G. Schirmer, Inc., 1993 – str. 17, 18

¹³ „Co jiného může muž dělat, než čekat, a pak to zkusit znovu?“, překlad autorka, Tamtéž, str. 24

¹⁴ MIHULE, Jaroslav. Martinů osud skladatele. Praha 2017: Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, vydání druhé, str. 163

B. Martinů o této operě napsal: „Tato muzika je ostrá, a v tom malém obsazení bude působit hodně surově, ale mám z toho radost, myslím, že to bude pořádný fofr, až to bude všechno pohromadě. Napiš mi, co říkáš tomu libretu, myslím, že budeš nad tím kroutit hlavou...“.¹⁵

Dílo řadíme do žánru minutových oper. Tento žánr se v Evropě plně rozvinul v první polovině dvacátého století a reaguje převážně na konzervativní prostřední operních scén a jeho publikum.¹⁶ Minutové opery vznikají především v prostředí hudební avantgardy. O značném vzestupu tohoto žánru svědčí i fakt, že se krátké opery neobjevovaly pouze na hudebních festivalech, ale konal se i samostatný festival minioper v Baden Badenu. B. Martinů bohužel své dílo *Slzy nože* neuvedl. Komise dílo odmítla pro značnou výstřednost děje, tudíž se premiéra nekonala. Poslal místo krátké opery dvě hudební díla s názvem *Předehra* a *Meziaktní hudba*, druhé dílo poté rozepsal a přejmenoval na *Jazzovou suitu*. Sám Paul Hindemith napsal pro tento festival minutovou operu *Tam a zpět*.¹⁷ Premiéry se B. Martinů nikdy nedožil. První uvedení tohoto díla proběhlo až ve Státním divadle v Brně 22. října 1969 v překladu Evy Bezděkové. Režie se ujal Luboš Ugoun, dirigentem byl Václav Nosek.¹⁸

2.2.1. Skladatelova cesta do Paříže a krátké období jazzu

Bohuslav Martinů své dětství a mládí prožil v české Poličce, kde s rodinou obývali pro nás neobvyklé prostory vysoké kostelní věže měřící až třicet pět metrů. Na pražskou konzervatoř se dostal na poprvé, ale později byl z této instituce pro nedbalost vyloučen. Zkoušky nakonec úspěšně složil, i když tomu předcházely studijní potíže. Důležitou životní změnou pro Martinů bylo působení v České filharmonii, kde zaujal místo ve skupině druhých houslí. Díky filharmonii se pravděpodobně dostal do Paříže, neb v roce 1923 získal stipendium a mohl odjet ze země.¹⁹

¹⁵ ČÁSTKOVÁ, Patricie. Bohuslav Martinů Kuchyňská revue, Slzy nože, Podivuhodný let. Program představení Národního divadla Brno, Brno, 2009, s. 16. cit. dle Renata Pechancová: Kontrastní polohy v životě a díle Bohuslava Martinů, bakalářská práce, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, str. 21

¹⁶ MIHULE, Jaroslav. Martinů osud skladatele. Praha 2017: Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, vydání druhé, str. 161

¹⁷ Tamtéž, str. 163

¹⁸ www.database.martinu.cz [navštíveno 27.4.2022]

¹⁹ MACEK, Jiří. Česká hudební avantgarda, Průvodce světem orchestru jedné pozoruhodné epochy. Nakladatelství Litera Proxima, v roce 2012, První vydání, str. 166, 167

V Paříži se stal žákem Alberta Roussela, ale velký podíl na uměleckém růstu měla i samotná Paříž. Umělecké prostředí a tvůrčí atmosféra ho silně inspirovaly a ovlivňovaly. Martinů velká inspirace byl ale především skladatel Igor Stravinskij. V roce 1924 vytvořil zásadní dílo, které ho povýšilo mezi skladatele evropského formátu, rondo pro velký orchestr jménem *Half-time* (1924). Celá generace hudebních umělců a umělkyň se chtěla odpoutat od romantismu. V Čechách se svébytný avantgardní styl také silně projevoval. Hlavními zástupci a zástupkyněmi tohoto směru jsou např.: Alois Hába, Iša Krejčí, Emil František Burian, Vítězslava Kaprálová nebo Pavel Haas. Martinů v roce 1925 k jazzu ještě příliš neinklinoval (i když *Half-time* je v principu jazzový). Příklon vidíme spíše k lidové slovanské písni a jeho fascinaci charakteristickým rytmickým doprovodem.²⁰

V roce 1926 se B. Martinů poprvé pustil do práce na opeře, kterou dokončil 19. června 1927. Je pozoruhodné, že i když ve svých autobiografiích nikdy nenapsal téměř nic o svém jazzovém období, stejně mu věnoval bezmála čtyři roky svého života. Častěji se o jazzu či jazzbandu vyjadřoval jako o módě reagující na společenské dění, které je třeba respektovat a vyslyšet. Jeho první opera *Voják a tanečnice* byla ukázkou trendu osvobozeného jeviště.²¹ Roztančená groteska neměla v českém kontextu obdoby. Ještě před dokončením opery stačil napsat *Tři české tance*, *Duo pro housle a violoncello*, skladbu *Pro tanec* a balet *Kuchyňská revue*. Po opeře začal pracovat na avantgardním baletu *Podivuhodný let*. Dílo vychází ze skutečné události, kdy nad Evropou zmizeli dva francouzští letci mířící do Ameriky. Plánovali s letadlem nazvaným Bílý pták přeletět Atlantik z druhé strany, než bylo běžné. Choreografie nebyla tvořena pro tanečníky a tanečnice nýbrž pro předměty jako byl symbol letadla nebo novinové ústřížky z tragické nehody.²²

Velký úspěch v USA přinesla symfonická věta *La Bagarre* (česky *Vřava*) v roce 1927. Noviny nešetřily chválou. The Providence News o Vřavě říká „hluboké a promyšlené v kompoziční technice a naprosto přesvědčivé ve svém psychologickém obsahu. Dlouho jsme neslyšeli žádnou hudbu, která by tak jasně ukázala odloučenost umělce od davu a k tomu tak neoddiskutovatelnou pravdu o

²⁰ MACEK, Jiří. Česká hudební avantgarda, Průvodce světem orchestru jedné pozoruhodné epochy. Nakladatelství Litera Proxima, v roce 2012, První vydání, str. 167,169.

²¹ MIHULE, Jaroslav. Martinů osud skladatele, Vydala Univerzita Karlova, Praha 2017: Nakladatelství Karolinum, vydání druhé, str. 145, 147.

²² Tamtéž, str. 148, 152.

tom, co vidí na davu, jehož není částí...". Pochvalné recenze napsal také The New York Times či Boston Globe.²³

V roce 1928 dokončil symfonické allegro a téhož roku v květnu se konala premiéra jeho první opery *Voják a tanečnice* v režii Oty Zítka (premiéra 5. května 1928 v Národním divadle v Brně). Martinů na premiéru ale nepřišel. V dopise své věrné přítelkyni Fině Tausikové píše, že pro něj opera nemá příliš velký význam a spíše ze zájezdů bývá zklamaný, i když je samozřejmě zvědavý, jak premiéra dopadne. Martinů musel mít rychlé pracovní tempo, jelikož už v této době pracoval na opeře *Slzy nože*.²⁴

2.2.2. Spolupráce s Ribemont – Dessaignesem

Francouzský spisovatel Georgese Ribemont–Dessaignes (1884-1974), dramatik, libretista, a všestranný umělec, se před první světovou válkou zabýval skládáním hudby. S Bohuslavem Martinů sdíleli stejný velký obdiv ke Stravinskému. V Dessaignesově tvorbě se touha po experimentu a narušení klasických konvencí dá vypozařovat od začátku jeho kariéry. Vycházel především z již zmíněného Stravinského a také Schönbergera. „Sestavil si malou ruletu a na číselník vepsal místo čísel noty v půltónové řadě. Podle výsledku hazardní hry, tvořil z vyšších tónu melodie a akordy,“ píše ve své knize *Divadlo Bohuslava Martinů* Miloš Šafránek.²⁵ Dalším důležitým pilířem při formování jeho umělecké osobnosti byla společnost malířů, kteří se sdružovali převážně ve městě Puteaux. Diskutoval s tak velkými umělci, jako byl sochař Raymond Duchamp-Villon nebo Marcel Duchamp. Mezi francouzskými výtvarníky se objevila i dvě věhlasná česká jména. Především se na těchto večerech seznámil s českým malířem Františkem Kupkou (kterého poté v Čechách proslavila Meda Mládková) a také Josefem Šímou. Diskuze v Puteaux měly zásadní vliv na vývoj uměleckého směru dada, a tudíž na celý další umělecký vývoj Dessaignese. V Čechách byl Dessaignes poměrně známý. Osvobozené divadlo uvádělo jeho hry a nakladatelství Aventinum nechalo vydat jeho román *Pštros se zavřenýma očima* (1925).²⁶

²³ Tamtéž, str. 156, 157.

²⁴ Tamtéž, str. 159,160.

²⁵ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979. str. 41

²⁶ MIHULE, Jaroslav. *Martinů osud skladatele*, Vydala Univerzita Karlova, Praha 2017: Nakladatelství Karolinum, vydání druhé, str. 161

Georges Ribemont – Dessaignes Bohuslava Martinů velmi obdivoval. Možná je spojoval i jejich kritický pohled na surrealismus a dadaismus. Oba umělci totiž ve svých knihách nebo dopisech své pochybnosti zmiňují. Sám Martinů napsal, že „má úplně nedůvěru k celému hnutí.“ Z úprav a zásahu do libreta, které B. Martinů provedl, se dá vyčíst fakt, že ale má pro toto hnutí své pochopení a že komponuje promyšleně na zvolená slova. Úprav dělal Martinů v textu hry poměrně hodně.²⁷ K tomu se ale dostanu až v pozdější kapitole.

Spolupráce těchto dvou autorů trvala bezmála dva roky. V roce 1958 vyšla autobiografická kniha George Ribemonta – Dessaignese, kde není prakticky žádná zmínka o Bohuslavu Martinů. Je možné, že se oba autoři sice měli v úctě, ale pravděpodobně nepokládali svou spolupráci za zásadní či natolik důležitou, aby o ní Dessaignese psal? Důvod bohužel není známý, ale je to nanejvýš podivné, protože před vydáním knihy se Dessaignese setkal s naším českým diplomatem a spisovatelem Milošem Šafránkem a o spolupráci s Martinů spolu hovořili, jak píše ve své knize *Divadlo Bohuslava Martinů* sám Šafránek. Dessaignes dokonce zapomněl na *Slzy nože* úplně a také ztratil rukopis, ovšem právě díky panu Šafránkovi, který byl tehdy v kontaktu s oběma velikány, se naštěstí podařilo rukopis najít a zachovat.²⁸

2.2.3. Dílo

Aleš Březina, ředitel Institutu Bohuslava Martinů, o opeře *Slzy nože* napsal: „Toto dílo odráží atmosféru „roaring twenties“ v Paříži, tehdy jednom z hlavních světových center zábavy. Martinů, který v té době bydlel v rue Delambre přímo na Montparnassu, se v něm vyřadil instrumentačně i harmonicky.“²⁹

Koncem února 1928 začal Martinů pracovat na opeře, kterou za pouhých devět dní stihl dokončit. Nutno dodat, že stejný počet jeho pracovní dní nese i počet stran divadelní hry, kterou od Dessaignese dostal. Skladatel by logicky měl mít právo do textu zasahovat po dohodě s libretistou, Martinů na sebe vzal úlohu i dramaturgickou, jelikož text upravoval poměrně výrazně. Hudební publicista Miloš Šafránek spočítal, že Martinů vynechal dvacet tři vět v původním rukopisu. Převážně se jedná o věty, které jsou příliš sentimentální nebo odvádějí od děje. Dessaignes vepsal do rukopisu také režijní poznámky, z nichž některé Martinů

²⁷ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979. str. 44

²⁸ Tamtéž, str. 45

²⁹ Martinu.cz [navštíveno 27. března 2022]

vynechal.³⁰ Samozřejmě si uvědomuji, že se tu jedná o dílo dadaistické, které postrádá logické návaznosti, často také motivy jednání a spíše se tu můžeme bavit o jakémisi asociačním skládání slov a situací. Pokusím se tedy na následujících řádcích dílo popsat.

V opeře vystupují tři postavy, Matka, Eleanora a Satan, který je zároveň i oběšený soused Saturnus. Dále v příběhu figurují náhodní kolemjdoucí a sousedé, ti ale žádnou pěveckou ani mluvenou roli nemají. Matky je mezzosoprán až alt, její dcera Eleanora vyšší soprán a Satan baryton.

První scéna začíná předehrou díla. Hudba je rychlá a svižná. Objevují se zde hudební motivy propisující se později do celé opery. K závěru předehry je v klavírním výtahu vypsána první režijní poznámka: „Uprostřed scény visí muž, je to Saturnus...“.³¹ Na jeviště má vstoupit Eleanora a Matka. Poté nám poprvé zazní na jevišti pouze harmonika hrající „typicky pařížskou lidovou tříčtvrteční melodii.“³² Do zvuku harmoniky začnou vést dialog Matka s dcerou. Celou operu otevírá věta Matky: „Mám ráda hudbu,“ nato jí dcera odpovídá „já mám také ráda hudbu“.³³ Matka tvrdí, že její dcera Eleanora je tvrdohlavá a Eleanora až pubertálně oponuje, že si může poslouchat, co chce, a nemusí vždy souhlasit se svou matkou. Zvuk harmoniky končí a obě ženy spatří oběšence. Eleanora se ihned do oběšence zamiluje, což se jí Matka snaží vymluvit. Poté Matka uvidí v oběšenci jejich souseda Saturna a opět varuje dceru před nástrahami manželství. V této části opery dochází k zajímavé hudební proměně. Matka začne zpívat píseň šansonového charakteru, která by fungovala skvěle i jako samostatné číslo. Hudba se opět promění do rytmických úderů bubnů, které naznačují bouchání pana Satana na okno.

Druhá scéna. Na jeviště přichází Satan a pokouší se dobýt srdce Eleanory. Nabízí jí květiny a popisuje, ze kterých hrobů pro ni kytici natrhal. Matce Satan velmi imponuje a zamiluje se do něj. Eleanora se brání svodům a vysvětluje, že stále miluje svého oběšence. Snaží se Matku i Satana přesvědčit o lásce, kterou má k mrtvému muži, až se dostane do hysterie, kdy drží vrchní tón na slovech „moje nervy“.³⁴ V této části je připojena režijní poznámka, že se na jevišti objevují sousedé, které zřejmě přilákal křik Eleanory a stávají se tak náhodní pozorovatelé

³⁰ ŠAFRÁNEK, Miloš. Divadlo Bohuslava Martinů. Praha: Supraphon, 1979. str.43

³¹ MARTINŮ, Bohuslav. Klavírní výtah Slzy nože. Státní divadlo v Brně: Inv.číslo 3442, č.5, zapůjčeno AMU, str. 3

³² ŠAFRÁNEK, Miloš. Divadlo Bohuslava Martinů. Praha: Supraphon, 1979. str.43

³³ MARTINŮ, Bohuslav. Klavírní výtah Slzy nože. Státní divadlo v Brně: Inv.číslo 3442, č.5, zapůjčeno AMU, str. 5

³⁴ Tamtéž, str. 19

svatby. Satan se stává oddávajícím a oddá Eleanoru s oběšencem. Tento obskurní moment ukončí Matka, která se Satanem odkráčí pryč ze scény.

Třetí scéna. Eleanora v árii propadá žalu a bezmoci. Zpovídá se ze svého zármutku: „Je tak bezcitný jak zmrzlá láva a kdo půjde se mnou polem zralých hvězd, když nechceš ty?“³⁵ Tímto celá třetí scéna také končí. Čtvrtá scéna je velmi krátká. Satan se opět objevuje na jevišti a snaží se Eleanoru přesvědčit, že k lásce vždy tři být musejí. Pátá scéna se otevírá hudební plochou, ve které není zpěv. Dle původního textu by zde mě projet černocho na kole. Dále je děj velmi těžké popsat. Všechny tři postavy zpívají přes sebe ve změti vlastních myšlenek a nedokončených vět. Tři různé myšlenkové proudy jsou zakončeny jasným prohlášením Eleanory „Ach, božínku, jak jsem ubohá!“³⁶

Šestá scéna začíná mluveným monologem Eleanory (v pozadí hraje hudbu). Následně Eleanora zemře a nastává dlouhá hudební mezihra, při které dle režijních poznámek máme vidět různé části těla, jak se pohybují po jevišti. Sedmá scéna je poslední a objevuje se zde opět postava Matky stěžující si na svou mateřskou úlohu, pokládá své dceři zásadní otázku, jestli už ví, co je to láska? Po zjištění, že je její dcera mrtvá obviní z vraždy oběšence, který se probere a Matka omdlí. Satan (a oběšenec v jedné osobě) začne vést monolog, ve kterém si sám klade otázky ohledně lásky k Eleanore, kterou se na konci monologu rozhodne přivést mezi živé. Vzbudí jí slovem „miluji tě“.³⁷ Eleanora se probudí, ale není jisté, jestli postavu vnímá spíše jako Satana či oběšence. Nový pár se chová zamilovaně, dokud se oběšenec pravděpodobně omylem nebo cíleně (to nevíme), nepromění v Satana. „Obličej oběšence se pootevře, lebka se pozvedne, sanice vypadne a místo toho se objeví obličej Satanův.“³⁸ Obě ženy se zhrozí a následuje závěrečný tercet, ve kterém všechny tři postavy odhalují své niterné myšlenky, a tudíž zpívají přes sebe každý něco jiného. Eleanora opovrhne Satanem, ale především lituje sebe. Matka se doznává, že miluje Satana. Satan si uvědomuje, že musí ihned zmizet, protože zlo na této zemi, v tomto vztahu, již vykonal. Úplný závěr patří už opět pouze Matce a dceři. Eleanora prohlašuje „Jsem žena nešťastná a bědná, nepochopená!“³⁹ a tím končí celá jednoaktová opera *Slzy nože*.

³⁵ Tamtéž, str. 28

³⁶ Tamtéž, str. 43

³⁷ Tamtéž, str. 56

³⁸ Tamtéž, str. 64

³⁹ Tamtéž, str. 68

2.3. Rozbor opery *A Hand of Bridge* a zařazení díla do historického kontextu

Barberova krátká opera *A Hand of Bridge* je podle Pollacka „sardonickým zkoumáním *suburban angst*,“⁴⁰ tedy pocitu úzkosti, odcizení nebo nejistoty spojeného s nudným životem na předměstí. Text napsal Barberův přítel Gian Carlo Menotti (autor opery *The Telephone*). V roce 1958 Menotti založil *Festival dei due Mondi* (v překladu Festival dvou světů) v Itálii. Festival se nesl v duchu umělecké tvorby nejen operní, ale i činoherní a básniřské. Svá díla zde prezentovala řada významných umělců. Premiéra opery *A Hand of Bridge* byla psána pro festivalový ročník 1959, premiéra proběhla 17. června v Tetro Caio Melisso.⁴¹

Samuel Barber bývá řazen mezi romantické nebo neoromantické skladatele, což se zdá oprávněné vzhledem k tomu, že se Barber silně inspiroval velikány 19. století, jako byli Brahms, Schubert, Schumann a další, vymezoval se proti modernistickým tendencím v hudbě a je mimo jiné autorem dvou vášnivých oper *Vanessa* (1957) a *Antonio a Kleopatra* (1966). Victor Yellin, který napsal recenzi na *A Hand of Bridge* pro *Notes* v roce 1961, popsal Barberovu hudbu jako „nadžezlou, vtipnou, smyslnou, psychoanalytickou a vulgární“, jak drama vyžaduje.⁴² Dlouholetý přítel a partner Barbera, Gian Carlo Menotti, popsal Barbera jako „v podstatě romantickou osobnost, sentimentálnější, než jsem já.“⁴³ Barber sám často zdůrazňoval emoční odezvu jako podstatu své hudby, v roce 1935 na příklad prohlásil, že „univerzálním základem umělecké komunikace je komunikace prostřednictvím emocí.“⁴⁴ Spolu s Gian Carlem Menottim, který také vyznával konzervativní hudební postupy, vytvořil Barber anti-modernistickou dvojici, která odmítala hudbu svých o něco starších kolegů jako příliš experimentální a intelektuálskou.⁴⁵ V příležitostné výměně názorů na stránkách *The New York Times* bránil Menotti Barbera proti nařčení z reakcionářství slovy „je na čase, aby někdo vytvořil reakci proti skladatelské škole, která nudí koncertní publikum už 20 let.“⁴⁶

⁴⁰ POLLACK Howard: Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic, *The Musical Quarterly*, Summer 2000, Oxford University Press, str. 200

⁴¹ HEYMAN Barbara: Samuel Barber, *The Composer and His Music*, Oxford University Press, 1994, str. 403 - 405

⁴² YELLIN Victor: Samuel Barber, *Notes* 18 (září 1961), str. 641; cit dle HEYMAN Barbara: Samuel Barber, *The Composer and His Music*, Oxford University Press, 1994, str. 370, překlad z anglického jazyka autorka

⁴³ HEYMAN Barbara: Samuel Barber: *The Composer and His Music*, str. 370

⁴⁴ Tamtéž, str. 130

⁴⁵ POLLACK Howard: Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic, *The Musical Quarterly*, Summer 2000, Oxford University Press, str. 176

⁴⁶ HEYMAN Barbara: Samuel Barber: *The Composer and His Music*, str. 171

Barberův skutečný hudební jazyk byl ale odvozován více z postromantických stylů počátku 20. století, než z hudby romantického období.⁴⁷ Barber také během druhé světové války začal do svého díla více promítat aspekty Stravinského, Bartóka a jazzu, ve své *Druhé symfonii* (1944) reflektoval moderní válku pomocí explozivních perkusí a s využitím elektronického nástroje.⁴⁸ Přesto tento vývoj představoval spíš rozšíření, ne odmítnutí, jeho dlouhodobých postojů a zvyků. Barberův růst pomohl udržet jeho reputaci a postavení jako „nejslavnějšího a nejpřesvědčivějšího z amerických romantických skladatelů, kteří se shromáždili kolem Jeana Sibelia ve 30. letech 20. století,⁴⁹ a jeho dílo „předznamenalo a do různé míry ovlivnilo širokou škálu amerických skladeb, včetně prací mladší generace 'nových romantiků' aktivních později během 20. století.“⁵⁰ Barber zůstal po celý život skladatelem osobního sentimentu a reflexe.⁵¹

2.3.1. Dílo

Opera má pouze devět minut a je jednou z nejkratších hraných oper. Pravděpodobně nejkratší vůbec. Je to ironická satyra na americkou střední třídu toužící po konzumním stylu života. Opera začíná hraním karetní hry bridž. Ústředními postavami jsou dvě nešťastné manželské dvojice, Bill a Sally, David a Geraldina. Každému z nich při hře utíkají myšlenky k vlastním potížím, které jsou v textu vyobrazeny. První postavou, která začne ventilovat svoje touhy, je Sally. Touží si zakoupit klobouk z pavích per, což je téměř to jediné, co se od ní za celou dobu dozvíme. Její manžel Bill se obává, že se manželka dozvěděla o jeho nevěře se Cymbaline, a přemítá, se kterými muži dnes jeho milenka tráví čas. Scéna je komická, obzvlášť v kontextu, že se jedná o jména blízkých přátel Barbera a Menottiho. Samotná postava Billa je inspirována sousedem jednoho z umělců, kterému pravděpodobně chtěli tímto provést krutý žertík. Také role Geraldiny je inspirovaná Barberovou sestrou, která měla problematický vztah se svou matkou.⁵² Do karetní hry opět vstupuje další postava, tentokrát již zmíněná Geraldina se svou arrietou o umírající matce, jediné bytosti, která ji kdy milovala. Karetní hra dále pokračuje, z textu je patrné, že postavy hrají hru především samy

⁴⁷ POLLACK Howard: Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic, *The Musical Quarterly*, Summer 2000, Oxford University Press, str. 177

⁴⁸ Tamtéž, str. 201

⁴⁹ Tamtéž, str. 202

⁵⁰ Tamtéž, str. 202

⁵¹ Tamtéž, str. 199

⁵² HEYMAN, Barbara: Samuel Barber, *The Composer and His Music*, Oxford University Press, 1994, str. 403-405

před sebou a také o své postavení ve společnosti. Jako poslední aktér prapodivného večera vystupuje David se svým tajným snem mít v posteli dvacet nahých žen a dvacet nahých mužů. Celý život tvrdě dře, ale amerického snu se jaksí nedostává. Barber ironizuje text hudbou a výsměch Davidovi je z pera Menottiho silně patrný. Erotické představy Davida mizí v končící partii bridže, což je zároveň i konec devítiminutové opery.

3. PRAKTICKÁ ČÁST

3.1. Inscenace *Zpráva o stavu neživém*

„Kdesi ve snu míhaly se stíny všech, které jsem kdy potkal. Ted' se mi zdá, jako by ani nikdy neexistovali. Všechny ty svatby, pohřby, narození i smrti jsou tady zcela bezvýznamné. A hudba? Ta už taky neexistuje. Barber, Menotti a Martinů. Tři krátké, humorné i kruté opery pro devět postav, dva dirigenty a jeden orchestr.“⁵³

Inscenace *Zpráva o stavu neživém* v době psaní této práce stále vzniká a probíhá proces zkoušení, takže je dost dobře možné, že ve výsledné podobě představení se objeví změny, které zde nejsou popsány. Představím režijně-dramaturgický koncept, způsob práce a detailně se zaměřím na režijní postup, ale bohužel nemohu inscenaci s odstupem reflektovat, což by dodalo komplexní představu o díle.

3.1.1. Výběr titulů

Výběr titulu vždy podléhá mnoha faktorům, které se dají jen těžko ovlivnit. Bylo zapotřebí najít dílo, které bude studentům a studentkám pěvecky vyhovovat. Dále dílo, které vyhovuje orchestru. Dílo, jež není příliš dlouhé ani příliš krátké, dílo bez sboru a konečně dílo, které bude tvárné a přináší výzvy. Výchozím bodem byla jednoaktová opera *Slzy nože*. V rámci spolupráce s Neoklasik orchestrem pod vedením Václava Dlaska se k *Slzám nože* přidala druhá jednoaktová opera *The Telephone*, a především díky tomu, že ji měl v plánu celý orchestr nastudovat a uvést. Dramaturgické provázání by se ale nabízelo. Obě jednoaktovky popisují milostný trojúhelník, jenže tento fakt jsem vyhodnotila jako nedostačující. Důležitým faktorem byl zrod nápadu vést miniopery jako samostatně oddělené části inspirované povídkovým žánrem, pro který je rychlé střídání dějů, ale mnohdy i celkové estetiky jednotlivých „kapitol“, přirozené. Mezi dvěma věcmi jakéhokoliv charakteru se tvoří pouto, které divák/divačka sleduje a zkoumá. Bylo zapotřebí nalézt třetí titul, jenž rozřídí vztah mezi dvěma příběhy a udělá inscenaci kompaktní. Třetí titul je samozřejmě nejtěžší nalézt, a po týdnech hledání jsme museli jakožto inscenační tým udělat kompromis a vybrali jsme ironickou jednoaktovou operu *A Hand of Bridge*.

⁵³ Anotace k inscenaci. Text: dramaturgyně Barbora Pokorná, studentka dramaturgie, DAMU 2022

Ve chvíli výběru děl nastává další složitý moment, a tím je pořadí, v jakém budou opery provedeny, a v jakém jazyce. Výchozím bodem stále zůstávaly *Slzy nože*, a to i pro režijní uchopení. Hudebně si nejvíc jsou podobny opery *Slzy nože* a *A Hand of Bridge* (především jazzovým zpracováním), ale to nakonec při rozhodování nehrálo důležitou roli. Samozřejmě jsme se zabývali vícero podobnými propojeními. Při tvorbě konceptu jsem se rozhodla, že postavy z *A Hand of Bridge* budou celou dobu přítomné na scéně i během ostatních jednoaktovek, takže se nabízelo, že tato opera bude zařazena jako poslední a mezitím budou němé postavy postupně budovat v divácích napětí v očekávání, jestli mají i ony nějaký příběh či nikoliv. Dadaistické *Slzy nože* mohou diváka/divačku vyděsit nebo odradit a poté je těžké ho/jí nalákat, aby důvěru k inscenaci získal/a, takže *Slzy nože* jsme zařadili doprostřed a *The Telephone* jako první.

Dalším důležitým rozhodnutím při tvorbě inscenace je jazyk, jakým je opera zpívána. Od začátku jsem prosazovala, aby se zpívalo v originále, což v případě *Telefonu* a *A Hand of Bridge* nebyl problém, jelikož opery ani nejsou do českého jazyka přeloženy. Bohužel u *Slz nože* tento návrh neprošel z mnoha důvodů, na které bylo třeba brát zřetel. Při tvorbě režijního záměru byla volba jazyka důležitá. Měla jsem obavy z roztržitosti inscenace. Fakt, že hrajeme dvě díla v angličtině a jedno v češtině, mě o to více nutil opouštět původní koncept.

3.1.2. Režijně dramaturgická koncepce

Na začátku je důležité nalézt odpovědi na otázky „Co chci inscenací říct? O čem hraji?“. Jakmile si odpovím, mám pravděpodobně velký kus práce za sebou. I tak to samozřejmě neznamená, že se odpovědi během tvorby několikrát nezmění. Myšlenka snu byla prvotním a výchozím bodem uvažování. Opera *Slzy nože* pro mě fungovala na principu ustavičného snění, které nepodléhá logice, málokdy v něm objevíme expozici, kolizi, krizi... Sen je naprosto nepředvídatelný (což odpovídá žánru dada). Často ho hned zapomeneme, ale zanechá v nás silný emoční dlouho doznívající prožitek. S postavami se lze pouze velmi těžko ztotožnit, což je obecně u opery problematické. Bariéra zpívaného textu je velká, a proto i zde hledám divácký požitek jinde. Bylo zapotřebí nalézt pozorovatele prapodivného snu, kteří budou vytvářet kontrast. Tuto úlohu na sebe v inscenaci berou postavy z opery *A Hand of Bridge* přirozeně a logicky, jelikož jsou celou dobu přítomny na jevišti a jako veyeři se pohybují prostorem, zcela mentálně odloučeni od příběhu *Slz nože*. Jenže o čem *Slzy nože* hrát a je zapotřebí vůbec text

interpretovat? Cíl, který jsem si vydefinovala, bylo zjednodušit pro diváka příliš složitý děj, nechat text vyznít, ale najít jednoduchou dějovou linku, která bude možná až primitivně čitelná. Postavila jsem příběh na souboji ďábla s andělem. Tento souboj je zdánlivá dětská hra, která se proměňuje v zápas o zachování čistoty duše, jenž nepodlehne žádným nástrahám. Eleanora pro mě představovala zosobnění oné čistoty a nevinnosti, ale také trucovitosti a pubertálního vzdoru. Pro umocnění dojmu má na zádech andělská křídla, která si sundává v momentně, kdy si sama sáhne na život, a tudíž prohrává hru, kterou se Satanem hrají. Dalším úskalím je role Satana, jenž na sebe bere podobu oběšence a cyklisty. Postavu oběšence, kterému se později přetrhne provaz a začne hovořit, jsme nahradili náznakem, a to provazovou smyčkou neustále zavěšenou na jevišti.

Jak jsem již zmiňovala, *Slzy nože* pro mě byly režijním východiskem, ale bylo zapotřebí definovat si režijní klíč k dalším dvěma operním povídkám. Budu je vyprávět stejným jazykem nebo naopak se budu snažit všechny tři povídky od sebe co nejvíc oddělit s jasným záměrem? V dalších operách jsem čím dál tím víc nacházela společného jmenovatele, a tím byla jakási podivná nucená osamocenosť hlavních postav. V opeře *The Telephone* čeká Lucy zasnoubení, ale stejně k němu dvacet minut nemůže dojít, protože nedokáže žít v přítomném okamžiku. Její roztěkanost a nutkavá až obsesivní potřeba neustále s někým telefonovat, jí nutí zůstat stranou od reálného života. Oproti tomu Ben je nucen vyčkávat, až jeho přítelkyně dotelefonuje, a má tak dostatek času si uvědomit, koho si chce vzít. Stejně se ale rozhodne Lucy požádat o ruku, možná právě proto, aby nebyl sám. V *A Hand of Bridge* se manželské dvojice setkávají na pravidelném večeru hraní karetní hry bridge, ale samotná hra není to podstatné. Každá postava se melancholicky zaobírá především sebou a svým tajemstvím, jež se před ostatními snaží skrýt. Nad vším visí celou dobu provazová smyčka, na které se ale nikdo neoběsí (pokud nepočítáme již dávno oběšeného muže z opery *Slzy nože*).

Postavy na sebe přirozeně nereagují téměř v žádné operní povídce. Nejpřirozenější jednání můžeme nalézt v opeře *The Telephone*, kdy se Lucy s Benem dohadují nebo naopak usmiňují. Tyto stopy postupně mizí a přecházejí ve stylizaci do gest a přesně určených pohybů, jimiž postavy dávají najevo své odcizení od ostatních. Ovšem, i tento režijní klíč může být narušen, ale musí být předem dobře diváky pochopen. Měla jsem obavy z rozhodnutí inspirovat se u všech povídek surrealismem. Hlavní obava plynula z pocitu, že se divák/divačka začne po chvíli nudit, jelikož vizuální i režijní kód rozklíčuje příliš rychle, i když ho/ji stále může

mnoho věcí překvapit, nebude mít v inscenaci důvěru. Jedna z inspirací pro chování postav Billa, Sally, Geraldiny a Davida v povídkách, ve kterých se pohybují po jevišti jako pozorovatelé, byla kniha *Ubavit se k smrti*.⁵⁴ Operní herci/herečky hrají své postavy, ale zároveň své charaktery nikterak neprojeví, nenechají svým herectvím promlouvat pozdější sobeckost, která je patrná při hraní karetní hry. Pohybují se po jevišti vždy dohromady, tvoří jakousi masu lidí, kterou běžně vnímáme ve veřejném prostoru a neklademe této skupině příliš důležitý význam. Postavy se ale nepohybují po jevišti jako duchové nebo znudění voyeři, nýbrž svým chováním komentují a často ironizují patos, kterého se v povídkách dopouštíme. Pohyby jsou přesně předem do detailu určeny, jelikož se domnívám, že pouze minimalistické jednání podnítl v divákovi/divačce zájem sledovat i tuto další dějovou linku.

Celá inscenace vypráví tři různé příběhy, které se pravděpodobně téměř nikdy nemohou stát skutečností (pomínu-li, že se ve všech operách zpívá). Onen fakt, že nejsme přesně schopni určit, jestli je to realita nebo fantazie určité postavy, mě fascinoval. Inspirací mi v tomto případě byl italský film *Boží ruka* režiséra Paola Sorrentina. Ve filmu se objevuje scéna, kdy sedí mladý Paolo v noci ještě s jedním mužem u opuštěného stolu v nezajímavé uličce na ostrově Capri. Zničehonic kolem nich prochází malý starší muž v arabském oblečení se svou milenkou, které do úplného ticha klapou vysoké podpatky. Paolo v něm rozpozná nejbohatšího muže světa. Tím scéna končí. Byl to pouze výplod Paolovy fantazie nebo skutečně potkal nejbohatšího muže světa? Těžko říct.

Jelikož se jedná o celovečerní inscenaci, hledala jsem s dramaturgyní Barborou Pokornou jednotící název. Prvotní myšlenka byla vytvořit název neexistujícího hotelu, ale to se nezdařilo. Po dlouhé diskuzi nad inscenací jsme se rozhodly pro název *Zpráva o stavu neživém*. V první řadě nás k tomu vedla provazová smyčka, která svou hrozivostí neustále vybízí k úvaze, kdo se stane obětí. Neživý je zároveň i prostor, ve kterém se všechny postavy pohybují. Je to jakési prázdné vakuum, které je možné přesunout a umístit kdekoliv jinde, není v něm jasně určený čas, ani tento prostor nikdo nespravuje a neobývá. Další vrstvou je jemný ironický podtext nad stavem opery a nad představami lidí o opeře.

⁵⁴ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. 2., opr. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010. ISBN 978-80-204-2206-4.

3.1.3. Výtvarné pojetí a prostor

Souběžně s tvorbou režijního a dramaturgického konceptu bylo zapotřebí vybrat prostor, ve kterém se všechny povídky mohou odehrát. Hledali jsme místo, ve kterém se mohou pohybovat lidé různých národností, místo anonymní, tiché a zároveň umožňující voyerismus, ba dokonce k němu vyzývající. Volba padla na hotelové lobby neznámého hotelu. Prostor jsme ohraničili žlutou látkou a orchestr jsme umístili atypicky dozadu namísto před pěvce/pěvkyně (v divadle DISK, kde představení hrajeme, není možné postavit podium, takže by účinkující museli hrát až za orchestrem). Po stranách lobby jsou umístěny vždy tři stejná křesílka též žluté barvy a veprostřed, v zadním plánu jeviště, jsme jako centrální prvek umístili napodobeninu antické sochy držící nápis „welcome“. Původní záměr byl umístit jako centrální prvek recepci, ale nenašli jsme pro ni další využití než jako statický kus nábytku, který lépe určuje prostředí. Žlutá barva má evokovat hravost a zároveň kontrastovat provazovou smyčku neustále přítomnou v prostoru.

Celkový vizuální koncept se inspiroval dobou vzniku děl (1928, 1946, 1959), ale pouze náznakově. Nedodržujeme zde dogmaticky přesný styl oblékání, pouze se volně inspirováme stylizací té doby a snažíme spíše najít znak, který pomůže postavě se lépe vžít do role. Například: Matka (*Slzy nože*) je postava tak silně zahleděná do své vlastní bolesti a dokonalé představy o sobě, že se téměř za celou dobu na svou dceru nepodívá. Tento fakt kostýmní výtvarnice Anna Šmídová akcentovala zvednutím límce od kožichu, aby se Matka při otáčení musela otočit téměř celá. Pohyb tudíž působí teatrálně a nepřírozeně, což bylo záměrem.

3.2. Režijní přístup

Režijní přístup na zkouškách jsem pro inscenování zvolila, dá se říct, tradiční. Vždy jsem nejprve operním pěvcům a pěvkyním vysvětlila režijní záměr inscenace, detailněji jsme probrali jednání jejich postav a samotnou přípravu na roli. Na režijních zkouškách se vždy snažím vysvětlit, odkud a kam budeme scénu zkoušet, co se ve scéně má stát a jakým způsobem. Nechtěla jsem direktivně přistupovat ke zkoušení, tudíž se vždy snažím vycházet z pěvců a pěvkyní a z jejich potenciálu. Např. co jim jde lépe a co hůř, ale i jak jsou naladěni. Pokud vidím, že pěvci/pěvkyni zkoušená scéna zásadním způsobem nevyhovuje, snažím se najít jiné východisko a situaci změnit, což samozřejmě není vždy možné nebo nelze konsenzu dojít. Dopředu jsem počítala s tím, že opera není oproti činohře tvárná,

a dynamika inscenace (pokud se bavíme o klasičtějším inscenování) je tvořena především hudbou. Přejde mi v takovém případě důležité zkoušet větší části inscenace bez zastavení, abychom se s dramaturgyní mohly zaměřit pouze na dynamiku inscenace. Další výzvou jsou první režijní zkoušky, na kterých pěvci/pěvkyně naplno zpívají, herectví okamžitě ustupuje stranou, a zbude pouze sledování dirigenta či dirigentky, jak ostatně také popisuje Tomáš Studený ve své publikaci *Herec/pěvec v hudebním divadle*.⁵⁵ Tyto situace se snažím ošetřit jednotlivými cvičeními. Základní myšlenka plyne z potřeby uvolnit interprety natolik, aby se přestali prostoru jeviště obávat.

Od začátku jsem měla jasnou představu, že má celá inscenace začít do ticha. Ticho na jevišti ve mě vzbuzuje představivost a je mnohdy daleko zábavnější než spousta slov vyřčených k pobavení. Ticho buduje očekávání a čas vyplněný napětím a tichem láká diváka/divačku, aby se intuitivně napojil/a na rozehranou situaci. Inspirací mi v tomto případě byl režisér a hudebník Christoph Marthaler, jehož divadelní kritici označili „za jednoho z průkopníků divadelní pomalosti“.⁵⁶ První scéna inscenace má tedy začít příchodem čtyř postav (Sally, Billa, Geraldiny a Davida) na jeviště. Úkolem je zkoumat prostor, a poté se dlouze dívat na provazovou smyčku. Závěr této scény měl končit pohledem celé čtveřice na horizont a budováním napětí, co se má stát. Velkou inspirací pro mě je jeden z nejlepších pedagogů divadelní improvizace Keith Johnstone.⁵⁷

K nácvičku první scény mi posloužila improvizáční technika zvaná *fronta*. Skupina čtyř lidí se postupně postaví vedle sebe do řady, napojí se mentálně na sebe a poté rozehrají libovolnou situaci, cílem bývá nalézt pointu. Tuto improvizáční hru jsem několikrát s operními pěvci/pěvkyněmi hrála na zkouškách, než jsme se pustili do samotného zkoušení. Jakmile se čtveřice vyrovná do řady před diváky/divačky, začne hrát předehra (k opeře *The Telephone*). První pěvec se nadechne, ale tón z něho nevyjde, a tak odchází pryč z forbíny. Ostatní postupně opouští svá místa a pomalu usedají na židle po stranách. Další cvičení, které jsem

⁵⁵ STUDENÝ, Tomáš. *Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7460-162-0. str. 74, 75

⁵⁶ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. str. 91

⁵⁷ JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4.

do hereckých zkoušek aplikovala, jsem čerpala z knihy *Zmrazit čerstvé ovoce* Jiřího Havelky.⁵⁸

Na jevišti se objeví Ben nesoucí Lucy v náruči, čímž jsem chtěla od začátku definovat jejich vztah. Začíná první opera s názvem *The Telephone*. Lucy je roztěkaná mladá žena, jež trpí až obsesivní poruchou neustále telefonovat všem svým blízkým. Ben oproti Lucy v příběhu nedostává příliš možností se projevit. Postavu Bena jsem zprvu chtěla vést jako majetnického muže se sklony milovat psychicky nemocné ženy. Postupem času se z Bena, především i díky interpretům, stala postava křehká a nejistá, bezpodmínečně toužící po Lucy. Zcela se změnil charakter postavy. Svou ženu si opatruje jako oko v hlavě, snese veškeré její ústrky a psychické výlevy na veřejnosti. Lucy nedokáže žít v přítomném okamžiku, její roztěkanost a neurotičnost jí brání ve zklidnění a rozumném uvažování. Pro mě je *The Telephone* také příběhem o svobodě mysli. Kolikrát jsme chtěli udělat něco naprosto šíleného? Pozorujme na chvíli děti, jak se chovají. Je jim jedno, co si o nich kdo myslí. Nezáleží jim na názoru ostatních. Klidně si lehnou na zem v obchodě a kopají nohama. Můžeme říct, že jsou nevychované, ale do jisté míry jim je co závidět. V Lucy jsem tuto dětskost spatřovala, proto jsem ji také hned v první scéně nechala se vši vážností telefonovat a u toho se válet po zemi. Komedialní charakter role je vyobrazen hned v její první árii, kdy je do not zapsán i její smích. Jedna z inspirací pro roli Lucy mi byla herečka Laura Dern v roli Luly ve filmu *Zběsilost v srdci*.⁵⁹ Také film Pedra Almodovara *Ženy na pokraji nervového zhroucení*.

Za poměrně velmi krátkou dobu dojde hned ke dvěma příležitostem, při kterých Ben Lucy hodlá požádat o ruku. Pokaždé žádost přeruší zvuk zvonku, což je princip, který divák/divačka pochopí velmi rychle a v tu chvíli se nám pozornost upře i na postavu Bena, jelikož právě jeho úlohou je vymyslet originální řešení problému. Lucy se opět vrhá k telefonu, „Why, George, it’s you! But why must you scream at me so! – What do you mean! Who ever told it to you?“⁶⁰ zde jsem nechala projevit i její temnou stránku a vyzdvihnout její neurotičnost, jelikož hudebně se to velmi nabízí.

⁵⁸ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

⁵⁹ Film z roku 1990 režíroval kultovní režisér David Lynch podle knižní předlohy Barryho Gifforda.

⁶⁰ „Proč Georgi, to jsi ty! Ale proč na mě musíš tak křičet? Jak to myslíš? Kdo ti to vůbec vykládal?“, překlad z anglického jazyka autorka, MENOTTI, Gian Carlo. *The Telephone*, klavírní výtah, G. Schirmer, Inc., 1993, str. 21

Většího hudebně dramaturgického zásahu jsme se dopustili v celé miniopeře pouze jednou, a to v momentě, kdy Lucy s Benem zpívají a cappella „It will only take a moment, I will make it very short. It will only take a moment, I will make it very short.“⁶¹ Chtěla jsem této příležitosti využít, jelikož se často a cappella nezpívá a moment ztišení by při takové výrazné dynamice inscenace mohl výrazně pomoci. Lucy s Benem zazpívají tuto část první i s repeticí, po druhé tišeji a poté už kolem nich prochází postavy kolemjdoucích, kteří text a cappella znovu opakují. Stejně jak se objevili, také pomalu mizí.

Lucy musí zavolat své přítelkyni Pamele. Postavy, o kterých se Lucy zmiňuje, nejsou pro děj nikterak zásadní, jsou spíše katalyzátorem Lucyiných emocí. V poslední árii, ve které vypráví své přítelkyni vše o hádce s Georgem, a také o dalších známých, jsem cítila nutkavou potřebu vytvořit surrealistický obraz, který vystihne Lucyinu podstatu. Nechali jsme ke klasickému telefonu přidělat šňůru dlouhou patnáct metrů, do které Lucy během árie zamotá všechny postavy sedící na židlích a také samotného Bena. Obraz je dokončen až v momentě, kdy se Lucy zasekne a nemůže pokračovat dál ve své chůzi (to je samozřejmě z technických důvodů pokaždé někdy jindy). Ben se z „pout“ zvládne dostat pryč a odchází, abychom ho vzápětí spatřili se sluchátkem u ucha, jak Lucy požádá o ruku. Závěr scény je tzv. čistý a až do konce miniopery nechávám postavy od sebe oddělené. Na samotném konci jsem chtěla nechat vyniknout obraz Lucy, jak stojí sama s hromadou šňůry na jevišti, a přesto konečně šťastná.

Inscenace má hodinu bez přestávky, bylo tedy třeba nalézt řešení, jak naložit s pauzami mezi jednotlivými operami. Mou vizí bylo dojít ke zbavení se stylizovanosti a přiznané pauze, která ale nebude působit trapně. První prostředek, jak takového cíle dosáhnout, je výrazná změna light-designu, nechat potemnit světlo a vytvořit zcela odlišnou atmosféru. Zásadním v tomto případě je zvuk. Ráda kombinuji prvky klasické a současné hudby. Spolu s dramaturgyní jsme vybraly ambientní hudbu, která během pauzy zní z reproduktoru. Na scéně se objevují dirigenti, jelikož se v průběhu inscenace střídají v dirigování, a odklízí se telefon se šňůrou. Dirigenti si podávají ruce a opět mizí na svá místa. Takto fungují oba předěly mezi jednotlivými díly.

V rámci předehry k opeře *Slzy nože* se prostor jeviště změní. Na scéně se objeví Matka a Eleanora, vidíme pouze jejich ruce, jak rozhrnují zadní látkovou stěnu,

⁶¹ „Bude to jen chvílička, budu velmi stručný. Bude to jen chvílička, budu velmi stručný.“ překlad z anglického jazyka autorka, tamtéž, str. 28-29

čímž mění perspektivu jeviště, jelikož odkrývají orchestr. Eleanora si roztržitě nandává na záda křídla a obě se chytají mikrofonu. Postaví se do pozic. Celá kompozice by měla působit jako předem připravená performance. Postavu Eleanory a Satana jsem popisovala v celkovém konceptu, zde se na chvíli zaměřím na postavy Matky. Matka je žena beze jména a spíše performerka hrající Matku. Nechci po divácích, aby se ztotožnili s myšlenkou, že jsou sice obě ženy stejně staré, ale jedna z nich je matka té druhé. Matka s Eleanorou spolu dokážou vést dialog, ale ke vzájemnému porozumění nedochází. Jakmile Matka nabídne pomoc, ihned odchází pryč, jelikož skutečný akt pomoci není schopna vykonat. Repliky z ní padají na zem, ale význam oněch slov je jinde. Chtěla jsem Matku odosobnit, proto jsem ji velkou část textu nechala říkat do mikrofonu. Jedná se tedy spíše o neherectví. Pro umocnění dojmu jsme připravily s protagonistkami sérii gest a pohybů, které jejich roli definují a zároveň slouží k neustálému opakování, což vytváří kýžený dojem odosobnění a citové neangažovanosti. V mojí interpretaci díla pravděpodobně Matka Satana zná (i když to nepřiznává). Satan lidi odnepaměti svádí z cesty a morálně se je snaží zlomit, tento rodový hřích jsem se pokusila obsáhnout v první scéně, kdy se Satan objevuje. Zpívá o květinách, které natrhal z hrobu lásky „Ty šeříky, ty jsou z hrobu Aspasiina a ty lilie z Heloisina, chrpy z hrobu slavné Kateřinky z Medici...“.⁶² Matka celý text nehlasně zpívá se Satanem na důkaz toho, že tyto slova pravděpodobně již slyšela.

Režijní složitostí jistě je postava oběšence, především v momentě, kdy Satan oddává Eleanoru s oběšencem. Tedy sám sebe se sebou. Oběšence jsem nahradila znakem provazové smyčky zavěšené z tahů dolů na jeviště. Nechá se oddat s imaginární postavou za přítomnosti kolemjdoucích a sousedů, kteří se na celý výjev přišli podívat. Chůzi všech postav v opeře jsem omezila do geometrických tvarů z důvodů jasné stylizovanosti a minimalizování přirozenosti pohybu. Tento režijně – pohybový klíč schválně narušuji, a to především v árii Eleanory, „Sne půlnoční, kdo ví o citech víc než já“.⁶³ Text celé árie, a především hudební uchopení, je emocionálním zážitkem, se kterým se dá ztotožnit. Chtěla jsem divákům a divačkám Eleanoru přiblížit.

Škrtů jsem i v této operní povídce udělala málo. Pouze jsem tu a tam krátila mluvené části textu, ale vždy šlo především o kosmetickou úpravu. V páté scéně

⁶² MARTINŮ, Bohuslav. Klavírní výtah Slzy nože. Státní divadlo v Brně: Inv. číslo 3442, č.5, zapůjčeno AMU, str. 16-17

⁶³ Tamtéž, str. 25-26

jsem nahradila slovo „černoch“ slovem „člověk“. Matka zpívá „Tak běž, mně zas cestu k útěše tady ukázal ten černoch!“⁶⁴. Scénu s černošským cyklistou na kole jsem pozměnila úplně celou. Pochopila jsem, že hlavní myšlenka celé scény tkví v tom, že se Satan umí přeměnit téměř do jakékoliv podoby. Inspirovala jsem se textem Eleanory „Kdo je ten nový strojník?“⁶⁵ Slovo strojník by se totiž dalo z francouzštiny také přeložit jako kulisák. Na jevišti se tedy do předešlé k páté scéně objevují tři neznámé postavy se zakrytou hlavou držící bizarní předměty, které lze ve fundusech najít, a krácejí kolem překvapené Eleanory. Opět se zde vracím k myšlence a inspiraci Paolo Sorrentinem, kdy nevíme, jestli to byl prelud nebo skutečná událost. Závěr operní povídky se domnívám, by měl být dramatický. Narušila jsem do té doby dodržanou pohybovou stylizaci. Vnímala jsem, že Satan by se měl projevit více démonicky v celkové své šíři a nezůstat tak herecky plochý. Nechala jsem ho manipulovat s Eleanorou pomocí gest. Vytvořili jsme proto přesnou choreografii, aby vyzněla dramaticčnost situace a celý obraz působil efektně. Konec patří už pouze Eleanoře a Matce, která se poprvé rozhodne a odhodlá na svou dceru podívat, vztáhnout k ní ruku, ale zde příběh končí.

Jakmile se mi dílo *A Hand of Bridge* dostalo do rukou, věděla jsem, že i když je text myšlen ironicky (a hudba se tomu ironickému výsměchu v podstatě opravdu snaží pomoci), je stále málo ironický. Postavy jsou z principu nesympatické natolik, že s nimi nechcete trávit více času než devět minut, ale zároveň fascinující. Je to v podstatě krátká parodie na middle class⁶⁶ a jejich potíže. Už samotná délka opery je ironická. Představila jsem si tuto povídku jako hru. Lidé vstávají ze židlí a dívají se na sebe. V jednu chvíli musí někdo začít hrát, ale co? Krouží kolem sebe, přešlapují, vytvářejí napětí. Odtajní své nejhlubší pocity? Řeknou svoje strachy veřejně? Vytvořila jsem dvě předem určená hrací pole. První představuje bezpečnou zónu, ve které Bill, Sally, Geraldina a David hrají karty (doopravdy je nehrají, ale zpívají daný text) v předem daných rozestupech. Druhé pole má každý jinde, protože slouží k odtajnění vlastních myšlenek. Každé postavě jsem dala do ruky rekvizitu, která je pro danou roli signifikantní, ale není doslovná. Sally je posedlá touhou koupit si klobouk tak moc, že ustavičně nemluví o ničem jiném. Její roli bych popsala jako roztěkanou šílenou ženu, závislou na udržení představy o sobě jakožto o dokonalé ženě. Nechce být viděna ve své zranitelnosti, a proto se musí za každou cenu maskovat před světem. Nechala jsem ji z kufru vytáhnout

⁶⁴ Tamtéž, str. 39

⁶⁵ Tamtéž, str. 33

⁶⁶ Střední společenská třída.

speciálně upravená líčidla, kterými se během celé opery kompletně pokryje od hlavy až k patě, a tudíž se její obraz zdeformuje, aby ke konci již vůbec nebyla poznat. Sally je pohybově nejvíc aktivní a narušuje osobní zóny ostatních. Její manžel Bill je ustrašený, neb se obává prozrazení svých milostných avantýr. Touží po ženě jménem Cymbaline, kterou si projektuje skrze maketu antické sochy umístěnou v centrální části jeviště. Druhým manželským párem je Geraldina a David. U Geraldiny jsem posunula interpretaci textu asi nejdále. Celou árii o matce, která umírá, jsem koncipovala jako vzpomínku a do rukou jsme vložili Geraldině urnu s popelem, který se ovšem z kufru začne nevědomky sypat na zem. Poslední postavou je David, který touží především po penězích a moci. Nic, co bychom z médií či literatury neznali, ale jak se s tím vypořádat na jevišti, aby z obrazu nezbyl jen palcový titulek. Na začátku opery David vysype karty ze svého kufru na zem. Týž hromadu karet využije při svém výstupu jako symbol peněz a moci. Zde jsem se řídila především hudbou a rytmem. Jakmile David začne zpívat „Lying on a bed of naked bodies“,⁶⁷ scéna se světelně změní do stylu berlínského současného klubu a dokud opět Geraldina nezačne zpívat o své matce, všichni vytvářejí erotické dusno. Jakmile se ale ozve opět druhé hrací pole někoho jiného, tak David přestává se svou fantazií. Není si jist, jestli ho někdo neslyšel, a tak zkouší hrát hru dál. Plazí se po kolenou za ostatními, aby ho vyslyšeli a porozuměli mu, co je jeho přáním. Ostatní pouze odvrací zrak, vracejí se opět do prvního hracího pole a dokončují karetní hru bridge, čímž končí třetí a poslední operní jednoaktovka.

⁶⁷ „Ležím v posteli z nahých těl.“ Překlad z anglického jazyka autorka, BARBER, Samuel. A Hand of Bridge, klavírní výtah, G. Schirmer, Inc., 1960, str. 22-23

4. ZÁVĚR

V této práci jsem se věnovala rozboru tří jednoaktových oper a jejich uvedení v celovečerní inscenaci s názvem *Zpráva o stavu neživém*. V teoretické části bakalářské práce jsem zasadila jednotlivá díla do historického kontextu jejich vzniku a svou pozornost jsem zaměřila především na samotné autory, abych mohla podložit svůj režijně dramaturgický koncept. V praktické části jsem se snažila vysvětlit a obhájit výběr těchto děl, způsob jejich propojení do jedné inscenace, výtvarný koncept, a především režijní postup, který jsem zvolila.

Po pár letech praxe v oboru jsem pochopila, že vznik inscenace je lemován nápady, které buď nemůžeme použít, protože tomu okolnosti nedovolí, nebo s nimi inscenační tým nesouhlasí. Pokusila jsem se zde pravdivě popsat, jak inscenace vznikla a jaký způsobem jsem režijně k dílům přistoupila. S odstupem času bych některá rozhodnutí možná změnila, či o nich alespoň více polemizovala, což je důležité si připustit a dokázat reflektovat. Nerozhodla jsem se tentokrát, jak je v mé práci běžnější, pro experiment a hledání hranic opery, ale spíše pro klasičtější režijní přístup. Za tímto rozhodnutím si pevně stojím, protože je důležité znát (a vyzkoušet si) více režijních přístupů. Domnívám se ale, že experiment např. s formou, žánrem, obsahem apod. je především v prostředí fakulty nesmírně cenný a důležitý nástroj pro vzdělávání budoucích režisérů a režisérek. Teoretická část měla sloužit především k nabytí důležitých informací o autorech a dílech, bez kterých je těžké chápat jejich díla komplexně. Domnívám se, že koncept jednoaktových oper je pro dramaturgy a dramaturgyně divadel zajímavý především z důvodů délky inscenace. Náměty se totiž příliš neliší od velkých oper. Samozřejmě, děj je zhuštěnější, ale nedalo by se říct, že mnohdy o to víc srozumitelný. V dnešní době je složitější uvádět tříhodinové dílo pro mladší publikum. Koncept kratších oper je minimálně zajímavým podnětem k uvažování při sestavování dramaturgických plánů divadel.

5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

Publikace a odborné články:

ADÁMEK, Jiří. Théâtre musical. divadlo poutané hudbou. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

BROOKS, Gene, MENOTTI, Gian Carlo. An Interview with Gian Carlo Menotti, The Choral Journal, March 1997, Vol. 37, No. 8, Published by American Choral Directors Association

ČÁSTKOVÁ, Patricie. Bohuslav Martinů Kuchyňská revue, Slzy noře, Podivuhodný let. Program představení Národního divadla Brno, Brno, 2009, s. 16. cit. dle PECHANCOVÁ Renata: Kontrastní polohy v životě a díle Bohuslava Martinů, bakalářská práce, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010

GRUEN, John. Menotti, A Biography, MacMillan Publishing, New York, 1978

HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

HEYMAN, Barbara. Samuel Barber, The Composer and His Music, Oxford University Press, 1994

JOHNSTONE, Keith. IMPRO: improvizace a divadlo. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4.

LILLICH, Meredith. Menotti's Music Dramas, Published by: The Johns Hopkins University Press 1959

MACEK, Jiří. Česká hudební avantgarda, Průvodce světem orchestru jedné pozoruhodné epochy. Nakladatelství Litera Proxima, v roce 2012, První vydání

MIHULE, Jaroslav. Martinů osud skladatele. Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, vydání druhé, Praha 2017

POLLACK Howard. Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic, The Musical Quarterly, Summer 2000, Oxford University Press

POSTMAN, Neil. Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy. 2., opr. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010. ISBN 978-80-204-2206-4.

STUDENÝ, Tomáš. Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7460-162-0.

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

Klavírní výtahy:

BARBER, Samuel. A Hand of Bridge, klavírní výtah, G. Schirmer, Inc., 1960

MARTINŮ, Bohuslav. Klavírní výtah Slzy nože. Státní divadlo v Brně: Inv.číslo 3442, č.5, zapůjčeno AMU

MENOTTI, Gian Carlo. The Telephone, klavírní výtah, G. Schirmer, Inc., 1993

Internetové zdroje:

www.database.martinu.cz [navštíveno 27.4.2022]

www.martinu.cz [navštíveno 27.3.2022]

www.pulitzer.org [navštíveno 27.4.2022]