

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2017

Tereza Růžičková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ANALÝZA INSCENAČNÍCH POSTUPŮ SE ZAMĚŘENÍM
NA PRÁCI S OPERNÍM SBOREM**

Tereza Růžičková

Vedoucí práce: Yvona Votavová – Škvárová

Oponent práce: Doc. Helena Kaupová

Datum obhajoby: 5. června 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Music and Dance Faculty

Musical Arts

Voice

BACHELOR'S THESIS

**STAGING TECHNIQUES ANALYSIS WITH FOCUS ON
WORK WITH OPERA CHOIR**

Tereza Růžičková

Thesis advisor: Yvona Votavová – Škvárová

Examiner: Doc. Helena Kaupová

Date of thesis defence: 5th June 2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Analýza inscenačních postupů se zaměřením na práci s operním sborem

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

Tato práce se zaměřuje na inscenační práci operního sboru z pohledu interpreta. Pomocí analýzy tří konkrétních scén z inscenací Státní opery Praha se snaží porovnat různé projevy sboru a zjistit, jaká jsou jejich úskalí.

Abstract

This thesis is been focused on staged work of opera choir from the artist's point of view. By analyzing three specific scenes from productions of Prague State Opera tries to compare different manifestations of choir and find out what their pitfalls are.

Klíčová slova

Státní opera Praha * sbor * Romeo a Julie * Madama Butterfly * Mefistofeles

Kye words

Prague State Opera * choir * Romeo and Juliet * Madame Butterfly * Mefistofele

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Mefistofeles: Arrigo Boito.....	2
2.1. Premiéry v historii SOP.....	4
2.2. Režijní pojetí Ivana Krejčího.....	5
2.3. Valpružina noc.....	8
3. Madama Butterfly: Giacomo Puccini.....	11
3.1. Premiéry v historii SOP.....	13
3.2. Režijní pojetí Jiřího Heřmana.....	15
3.3. Svatba.....	17
4. Romeo a Julie: Charles Gounod.....	20
4.1. Premiéry v historii SOP.....	22
4.2. Režijní pojetí Slávy Daubnerové.....	23
4.3. Ples u Kapuletů.....	24
5. Závěr.....	26
6. Literatura.....	27

Seznam zkratk

SOP – Státní opera Praha

ND – Národní divadlo

1. Úvod

Operní sbor je neodmyslitelnou složkou většiny oper, ač se může zdát, že je pro operu zcela nepodstatným. Tvoří prostředí oper, dotváří charakter celého děje, či je dokonce samotnou činnou složkou. Jeho estetický i dramatický vliv v opeře je nesporný. Dramaticky se podílí na ději opery naprosto totožně jako hlavní postavy, což bývá často opomíjeno. Samozřejmě každý sborista nemá takovou moc jednání na jevišti jako sólový zpěvák, avšak svou hereckou postavu si musí umět vystavět zcela totožně jako představitel hlavní postavy. Naopak kolektivní koncentrace a sounáležitost přináší nečekaná úskalí. Proto bych se chtěla zaměřit na inscenační práci se sborem z pohledu interpreta – sboristy, a pokusit se na konkrétních scénách z oper ukázat, jak daná scéna se sborem vznikala, jaké její nastudování mělo úskalí a jak jsme se s ním jako interpreti vypořádali.

Třetí sezónou působím ve sboru Státní opery Praha a byla jsem u zrodu několika oper pod vedením rozdílných režisérů a inscenačních týmů. Samozřejmě každý inscenační tým měl své postupy a svůj styl práce s ansámblem. Za dobu svého působení jsem měla možnost nastudovat celkem dvacet inscenací, z čehož sedm v novém nastudování. Každá inscenace si vyžádala svůj vlastní přístup. Avšak pojetí sboru jako tělesa má jisté společné prvky, které se v inscenacích opakují. Sbor v opeře může vystupovat jako statické těleso dotvářející především hudební stránku opery, jako herecky činný kolektiv, který však jedná jako jedno těleso, nebo jako sbor složený z jednotlivých dramatických postav, kdy každá jedná zcela za sebe. Z toho důvodu jsem vybrala tři inscenace, z nichž každá reprezentuje toto odlišné dramatické pojetí sboru v opeře. Zároveň každý z přístupů má své klady a zápory, na které bych také chtěla poukázat.

Vzhledem k tomu, že k dané problematice neexistuje relevantní literatura, vycházím převážně z vlastních zkušeností.

2. Mefistofeles: Arrigo Boito

(Arrigo Boito)

Arrigo Boito (1842-1918) byl dlouho ceněn více jako spisovatel a překladatel než skladatel. Možná také proto si pro svou jedinou dokončenou operu vzal námět tak literárně zásadní – Goethova Fausta. Dílem byl natolik fascinován, že si libreto pro operu napsal sám a dokonce včetně jeho méně uváděného druhého dílu.¹ I když původně chtěl zhudebnit první díl originálu jako operu Margherita a druhý díl jako další samostatnou operu Elena (tedy trojská Helena). Možná také proto si pro roli Markétky a Heleny, které zosobňovaly Boitovu „věčnou ženu“, vynutil jednu a tutéž zpěvačku.² Ne vždy se však najde v divadelních domech dostatečně lyrický a zároveň dramatický soprán. Pěvecké party jsou oba velmi náročné a stylově poněkud odlišné, proto každou roli většinou zpívá jiná zpěvačka.



Premiéra **5. 3. 1868** v milánské La Scale bohužel skončila fiaskem. Boito si tak znepřátelil velkou část konzervativního milánského publika i hudební kritiky díky své nezkušenosti a délce představení (premiéra končila něco málo po půlnoci).³ Skladatel tak partituru podrobil důkladné revizi a radikálně ji zkrátil. Premiéra nové verze proběhla 4. 10. 1875 v Teatro Comunale v Bologni a zaznamenala značný úspěch. Definitivní podobu dostal Mefistofeles v roce 1881, kdy se vrátil zpět do La Scaly.⁴

Mefistofeles je opera o čtyřech jednáních s prologem a epilogem, čímž se poněkud vymyká tradičnímu schématu italské opery 19. století. Je to především díky „oratorní koncepci“⁵, která se projevuje přidáním Prologu v nebi před I. jednáním a Epilogu na konci opery, kde Fausta doprovází sbor andělů, kteří se stávají spíše symboly a nositeli nějaké ideje, než konkrétními postavami jako v klasické opeře. Zároveň Arrigo Boito užívá velké až patetické sbory, které připomínají spíše velké wagnerovské zpěvy.⁶ Anna Hostomská dokonce označuje

¹ *Mefistofeles: Arrigo Boito*. narodni-divadlo.cz [online], 2017.

² *Kocánův Mefistofeles má obrovské charisma*. scéna.cz: 1. kulturní portál [online], 2017.

³ SADIE, S., *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 3, s. 303.

⁴ *Mefistofeles: Arrigo Boito*. narodni-divadlo.cz [online], 2017.

⁵ HOSTOMSKÁ, A., *Opera: Průvodce operní tvorbou*, s. 149.

⁶ *Tamtéž*, s. 149.

Boitova Mefistofela spíše jako „alegorické hudební drama s wagnerovskými principy“⁷. Tím je toto dílo určitě zásadní pro vývoj opery jako žánru.

V této opeře je sbor velice důležitým dějovým i zvukovým prvkem a dodává celé opeře na dramatičnosti. Jak už bylo řečeno, uvádí celou operu v Prologu, kde se objevuje jako sbor andělů doprovázený dětským sborem v podobě cherubínů. V zápětí začátkem prvního jednání se objevuje sbor jako veselící se venkované v době velikonoční neděle. Ve druhém dějství Mefisto přenáší Fausta o Valpružině noci na Smolinskou horu mezi sbor čarodějek slavící „Sabat“, což je spolu s prvním a posledním sborem opery nejvíce impozantní sborová část. Ve třetím jednání ženský sbor potvrzuje andělskými hlasy Markétce, že bude spasen a ve čtvrtém jednání Faust za zpěvu antického sboru prožívá lásku s trojskou Helenou. V epilogu sbor v podobě andělů povznáší Fausta do nebes. Jak je vidno, převtělování sboru do různých druhů postav je v této opeře opravdu četné.

Role a hlasové obory:

- **Mefistofeles** (bas)
- **Faust**, učenec (tenor)
- **Wagner**, Faustův žák (tenor)
- **Marguerite** (soprán)
- **Marta**, sousedka Marguerity (mezzo-soprán)
- **Elena**, [Trojská Helena] (soprán)⁸
- **Pantalís**, společník Eleny (mezzo-soprán)
- **Nereo**, řecký starší (tenor)⁹
- **sbor**: nebeští hosté, cherubíni (často dětský sbor), kající, lovci, vesničané, studenti, čarodějnice, válečníci¹⁰ (soprán, alt, tenor, bas – v prologu je sbor rozdělen do dvojsboru a vyžaduje velké obsazení)

⁷ HOSTOMSKÁ, A., *Opera: Průvodce operní tvorbou*, s. 149.

⁸ Pozn. Elena a Marguerite byly zamýšleny jako dvojrole, ale málo kde se toto pravidlo dodržuje.

⁹ Pozn. Nereo a Wagner se často interpretuje jako dvojrole – viz. inscenace v SOP z roku 2015.

¹⁰ SADIE, S., *The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 3*, s. 303.

2.1. Premiéry v historii SOP

Mefistofeles byl poprvé uveden 9. 12. 1885 v Národním divadle a do r. 1942 proběhly celkem čtyři premiéry různých inscenací. Bohužel první nastudování ve Státní opeře proběhlo až v roce 2015.¹¹ Dosavadní inscenace v SOP byly jen hostující, tudíž premiéra v lednu r. 2015 byla dlouho očekávanou událostí.

sezóna 1888/1889 – jediné provedení Boitova Mefistofela kvůli hostování Marie Lehmann (1851 – 1931) z vídeňské Dvorní opery, která se představila v roli Markétky¹²

7. 6. 1897 – na konci sezóny proběhlo nové nastudování kvůli italské sopranistce Faustě Labii (1870 – 1935), která se představila jako Markétka i Helena zároveň!

dirigent: Boscarini

režie: Ehrl¹³

13. – 15. 12. 1982 proběhlo hostování Národního akademického divadla opery a baletu ze Sofie, kteří provedli i Boitovu operu Mefistofeles.¹⁴

22. 1. 2015 dirigent: Marco Guidarini

režie: Ivan Krejčí

(Mefistofeles z r. 2015 v SOP)



¹¹ *Mefistofeles*. Archiv ND [online], 2017.

¹² VRBKA, Tomáš. *Státní opera Praha: Opera 1888 – 2003: Historie divadla v obrazech a datech*, s. 49.

¹³ *Tamtéž*, s. 70.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 354.

2.2. Režijní pojetí Ivana Krejčího

Ivan Krejčí se představil ve Státní opeře poprvé a hned jeho inscenace zaznamenala nemalý úspěch, a to díky spolupráci celého inscenačního týmu. Ivan Krejčí často spolupracuje s Milanem Davidem (scénografie) a Martou Roszkopfovou (kostýmy). Jinak tomu nebylo ani u Mefistofela, kde s pohybovou stránkou představení pomáhal Igor Vejsada.

Scéna po celou dobu opery je kompaktní a velmi minimalistická. Avšak v díle, jako je Mefistofeles, kdy se relativně rychle mění scény a každá se odehrává někde jinde, je minimalistický přístup na místě. Na scéně je jen lesklá točna s půlkruhovými kulisami, které jsou z imitace lesklého kovu. Tyto kulisy se po celou dobu představení nemění. Různorodost prostředí dotváří světla a přidané rekvizity. Škoda jen, že pojetí scény není zcela originální a velmi se shoduje s inscenací Anny Boleny v Národním divadle moravskoslezském z roku 2013, na které pracoval úplně totožný inscenační tým.

V Prologu je scéna zcela prázdná a zpoza černých pláštů se prodere Mefistofeles s dlouhým černým kabátem (přesně, jak tomu chtěl Boito). Na jevišti je sbor cherubínů (dětský chlapecký sbor), který postupně vtáhne i sbor andělů na scénu (operní sbor). Tato spíše koncertní část nedává režijně moc prostoru, tudíž sbor odzpívá velký part „Ave signore“ a hned následuje první dějství a Velikonoční průvod.

S bujarým průvodem si hodně vyhrála Marta Roszkopfová. Celý sbor má po celou dobu opery na sobě uniformní kancelářské černo-bílé obleky a kostýmky, a i Mefistofeles je laděn do černo-bílých barev, avšak velikonoční průvod je velmi pestrý. Po molu ve stylu módních přehlídek projde plyšový osel s Marií a Josefem, opilý mniši, zbičovaný Ježíš obtěžkán křížem, veselé čertice, které roztančí celý sbor a nakonec zahalený Mefistofeles. Bujaré veselí se po proměně mění na Faustovu pracovnu s pracovním stolem. Díky videoprojekci, kdy se na zadním plánu promítají matematické a astrologické znaky, poznáváme, že jsme ve Faustově studovně. Faust podepisuje smlouvu a najednou se promění v mladého elegantního muže připraveného poznat krásy prchavých okamžiků.

Ve druhém dějství se setkává Faust s Markétkou v zahradě, avšak v tomto režijním pojetí nemůžeme čekat květinovou džungli. Na scénu přivezou tanečníci pouze operační stoly, na nichž je nepřeborné množství (zakázaného) ovoce.

Samotní tanečníci mají na sobě přiléhavé overaly, které z dálky působí, že jsou všichni nazí – přesně jako tomu bylo v Ráji. Markétka představuje nevinnou a prostou dívku, tudíž má na sobě bílý venkovský kroj a na hlavě květovaný věneček. Její protřelejší společnice Marta je jakýmsi protipólem Markétky. Snaží se ji popostrčit k Faustovi. Ten ji totiž celou dobu přemlouvá, aby si vzala flakon s lektvarem, kterým by uspala svou matku, a oni konečně mohli spolu prožít alespoň nerušeně hodinu lásky.

Přichází noc sabatu a Mefistofeles je oslavován čarodějnicemi a čaroději jako jejich vládce. Baletní sbor přináší nafukovací balon, který má symbolizovat zeměkouli a čarodějové (sbor) si ho přehazují ze strany na stranu opět přes molo, dokud ho nedostane Mefistofeles a na symbol své moci ho neprobodne. Bohužel ani tento nápad není originální a objevuje se v mnoha inscenacích po světě už několik desítek let. Faust se také účastní veselí, když tu zahlédne přízrak Markétky v řetězech a s krvavou rýhou na hrdle. Krejčí toto vyřešil videoprojekcí nad molem, bohužel portrét Markétky je navzdory obsazení velmi vzdálen skutečné podobě interpretky. Dramatičnost závěrečného sboru je podpořena světelnými efekty v barvě červené pod vedením Daniela Tesaře.

Třetí dějství se odehrává ve vězení, kam byla Markétka zavřena. Scéna je opět plná operačních stolů, tentokrát však pokrytých prostěradly. Markétka hystericky drhne podlahu, avšak své hříchy těžko ze sebe smyje. Postupně v blouznění začne strhávat prostěradla a nevěří vlastním očím. Prý utopila své dítě a otrávila matku, což jí připomenou kopie nemluvňat schované pod prostěradly. Scéna je velmi vyhrocená. Režijní kontrast Markétčina poblouznění a Mefistofelův chladný klid při pohledu na ni je až strhující.

Ve čtvrtém dějství odnese Mefistofeles Fausta do starého Řecká, aby prožil lásku nejkrásnější ženy všech dob, trojské Heleny. Ta je oblečena ve starobylých černých dlouhých šatech se závojem, naopak její společnice Pantalís má moderní stříbrné lesklé šaty s kudrnatou parukou. I ženy ze sboru mají kudrnaté paruky a kostýmky bez bílých košilí. Na scéně v tu chvíli jsou dva obří zabalené dárky, ze kterých Helena a Pantalís vyjdou a na konci zpět pozadu zajdou. Pod nohama se jim při tom svíjí opět „nazí“ tanečníci.

V Epilogu je Faust opět starcem, což je podpořeno kolečkovým křeslem. Zažil lásku pozemské nevinné dívky i bohyně, avšak ani jedna mu nepřinesla pocit naprostého štěstí. Proto na jevišti na židlích jsou „mrtví“ tanečníci, které nehybně

překračují nebeské zástupy (oba sbory v bílých košilích), které pozdravují Boha. Faust teprve ve chvíli splynutí s Bohem konečně prožívá onen okamžik nejvyššího štěstí a pronáší slova: Zastav se, jsi krásný. Tím se vymaní z moci pekla a jde do nebe. Naopak Mefistofeles se s posledním hvízdodem nadobro propadá do pekel. Cherubíni po něm ještě na znamení opovržení hází bílé květy růží. Velké finále má opět spíše koncertní charakter, ale v kontextu celé opery její děj cyklicky uzavírá.

Ivan Krejčí se snažil ve své inscenaci především využít silných hudebních motivů, které podpořil minimalistickou scénou, která tolik neodváděla pozornost a dala prostor divákovi plně se soustředit na hloubku díla samotného. Jeho režijní přístup není nijak inovativní, avšak naopak dílo samotné nijak neuráží.

(Mefistofeles z r. 2015 v SOP)



2.3. Valpružina noc

Sborové scény:

- Prolog
- Velikonoční průvod
- **Noc Sabatu + Pekelná fuga**
- Vězení (za scénou)
- Vstup Heleny
- Epilog



(Mefistofeles z r. 2015 v SOP)

Již několikrát bylo zmíněno, jak velkou roli v této inscenaci hraje sbor. Abych mohla lépe přiblížit práci se sborem, vybrala jsem si třetí výstup sboru – Noc Sabatu. Tato scéna je emočně i pěvecky velmi vyhrocená. Zároveň jde o velmi náročné zpívání, a jelikož k ní náleží i tzv. pekelná fuga, která se zpívá opravdu *più presto*, je to jak posluchačsky, tak interpretačně strhující hudební zážitek. Pokud je správně režijně a inscenačně podpořen, vryje se zajisté do paměti každého diváka, který kdy tuto operu viděl.

Valpružina noc je označována ve střední Evropě jako hlavní noc čarodějnic, noc z 30. dubna na 1. května. O této noci se odehrává i veliký sabat v Boitově opeře. Sabatem se rozumí tajné shromáždění pekelníků, a to nejlépe při úplňku, „...kteří usilovali o obnovení smlouvy se Satanem prostřednictvím rouhavých a chlípných rituálů.“¹⁵ I sbor v této části reprezentuje čerty a čarodějnice, které vzhlíží ke svému ďáblu – Mefistofelovi. Podobizny čertů a čarodějnic však nejsou ani v náznaku kostýmově provedeny. Jediným rozdílem od jiných částí v opeře je, že uniformovaný dav je najednou neformálně rozhalen a neupraven. Do jaké míry záleží na každém jedinci zvlášť.

Sbor je v této inscenaci vnímán jako jednolitý dav, avšak i dav na jevišti musí mít svá pravidla, aby udržel soudržnost celku a nevznikl tak na jevišti chaos. Každý člen sboru má své místo, které mu bylo během zkoušek přiděleno, nebo si sám zvolil. Výběr místa na prvních zkouškách je velice zásadní, neboť dané místo zpěvák musí držet už napořád. Tento postup davového rozčlenění se drží po celou dobu opery, a to nejen v této konkrétní scéně.

¹⁵ Čarodějnický sabat. okultura.cz [online], 2017.

Na jevišti je Mefistofeles a Faust, když se zadní sametový plášť rozhrne a pomalu vstupuje sbor, který se rovná do řad. V tu chvíli se změní osvětlení a rozsvítí se červená světla na forbíně jeviště, která dodají scéně pekelný nádech. Tato světla jsou efektní pro diváka, avšak velice nepříjemná pro interpreta, neboť značně oslňují pohled na dirigenta. I z tohoto důvodu jsou po stranách jeviště monitory, které zachycují dirigenta v reálném čase. Tyto monitory napomáhají především zadním řadám, pro které je skoro nereálné dohlédnout na dirigenta v orchestřišti přes přední řady. S tímto problémem se musí každý vypořádat sám a vždy si najít potřebné dirigentovo gesto.

Mefistofeles si svou mocí podmaní celý sbor a všichni oddaně přichází k němu. Zároveň ke svému vůdci chovají veliký respekt, který se projeví pokleknutím „...al nostro Re“, během kterého dojde i k poupravení zevnějšku všech ve sboru do podoby jako na začátku opery. Mefistofeles stojí na molu a nechává přinést globus. V této inscenaci je to však nafukovací balón, který má představovat zeměkouli. S tím si pohrává i Faust, dokud ho nehodí do davu. Sbor si balón začíná házet z jedné strany na druhou dle situace. Ne vždy se podaří balón chytit nebo naopak dobře hodit, a mnohdy nastává spousta nečekaných situací, které si vyžadují nemalé herecké improvizace, aby divák nic nepoznal. Proto je důležitá koncentrace každého jedince, aby byl schopen zareagovat například na to, že balon nechce prasknout nebo naopak že praskne dříve, než je narežirováno, což se bohužel nejednou stalo.

Na určený hudební motiv se musí zeměkoule dostat dopředu a být předána Mefistofelovi, který ji na důkaz své moci probodne špendlíkem, a nastává velká Pekelná fuga. Mefistofeles odejde s Faustem a na scéně zůstává pouze sbor ve striktních až vojenských řadách zpívající fugu. K umocnění davového efektu a moci začíná sbor pochodovat a dostává se ještě blíže divákům, zcela na kraj forbíny. Tento pochod je velice náročný, neb rytmus melodické linky jde často proti rytmu pochodu. Po dozpívání posledních tónů všechna světla zhasnou a zavře se opona, protože přichází rychlá přeměna scény. Velká škoda, že si reakce diváků nemůže každý vychutnat v danou chvíli na jevišti, avšak o to větší odměnou bývá pro interpreta závěr opery.

Je opravdu efektní vidět sbor jako jednolitou masu ve sjednocených kostýmech bez jediného náznaku individuality. Režie apeluje na každého jedince, aby se podrobil všem požadavkům takového davu a potlačil svou osobitost. V takovém

případě by mohl zpěvák trpět pocitem méněcennosti a zbytečnosti, avšak opak je pravdou. „Herec oper. sboru *neztrácí* svoji hereckou osobnost, třeba splynul v osobě kolektivní, protože *projevuje*, co ho s ostatními druží, spolčuje.“¹⁶ Jednotlivý člen sboru umělecky vůbec nezaniká. Stává se součástí jednoho celku, který plní svou úlohu jako jednotné těleso. Přesně tak tomu je i v této opeře a sborová jednota v tomto případě svůj efekt plní nadmíru.

(Mefistofeles z r. 2015 v SOP)



¹⁶ KOZÁK, O., *Sborové umění ve zpěvohře*, s. 15.

3. Madama Butterfly: Giacomo Puccini

(Giacomo Puccini)

Opera zasazená do orientálního prostředí poblíž města Nagasaki v Japonsku je vskutku nezapomenutelnou tragédií o životě mladé ženy Čo-Čo-San. Příběh o motýlu, který si spálil křídla nešťastnou láskou zcela Giacoma Pucciniho (1858 - 1924) uchvátil a Longově novele, která byla předlohou, tak vdechl nesmrtelnost prostředí hudby.¹⁷ Puccini psal operu tři roky. Bohužel premiéra **17. února 1904** v milánském Teatro alla Scala zcela propadla. Puccini byl nucen operu přepracovat a vyhnout se nepodstatným maličkostem a dlouhým nehybným scénám, které podle dobové kritiky narušovaly souvislost děje. Po třech měsících v Brescii opera Madame Butterfly sklidila konečně svůj zasloužený úspěch. Její vítěznou cestu do světa pak zahájila anglická premiéra v Covent Garden v Londýně s Emou Destinnovou a Enrikem Carusem 10. 7. 1905. Puccini dílo ještě dále přepracovával, proto opera existuje dokonce v pěti verzích. Za standardní je považována pátá verze ve třech dějstvích, zahrnující Pucciniho poslední úpravy, publikovaná v r. 1907 Ricordim.¹⁸



„Libreto k Madame Butterfly napsali italští libretisté Luigi Illica (1857 – 1919) a Giuseppe Giacosa (1847-1906) podle stejnojmenné novely (1898) amerického spisovatele Johna Luthera Longa (1861 – 1927) a podle stejnojmenné hry (Madame Butterfly: A Tragedy of Japan, 1900) amerického dramatika Davida Belasca (1853 – 1931)“¹⁹. Obsahuje nejen zpívané texty, ale také detailní autorské poznámky, kde se přesně děj odehrává, a to nejen reálným umístěním do japonského Nagasaki počátkem 20. století, ale také přesným popisem jednotlivých scén, ať už interiéru nebo exteriéru. Zajímavostí také je, že obsahuje i přesné pokyny pro zpěváky včetně hereckých akcí. Z toho vyplývá, že Puccini měl zcela jasnou představu kde, a především jak se bude jeho opera hrát.

¹⁷ HOSTOMSKÁ, A., *Opera: Průvodce operní tvorbou*, s.164-165.

¹⁸ *Madama Butterfly*. vicnezfilm.cz [online], 2017.

¹⁹ *Tamtéž*.

Role a hlasové obory:

- **Čo-Čo-San** /Madama Butterfly/, japonská dívka zvaná „Butterfly“ (soprán)
- **Suzuki**, její služebná (mezzosoprán)
- **B. F. Pinkerton**, důstojník námořnictva Spojených států (tenor)
- **Kate Pinkertonová**, Pinkertonova žena, s níž se oženil v Americe (mezzosoprán)
- **Sharpless**, konzul Spojených států v Nagasaki (baryton)
- **Goro**, sňatkový dohazovač (tenor)
- **kníže Jamadori** (tenor)
- **strýček Bonze**, Čo-Čo-Sanin strýc, buddhistický duchovní (bas)
- **Jakusidé**, Čo-Čo-Sanin strýc (bas)
- **císařský komisař** (bas)
- **úředník z matriky /knihovník/** (bas)
- **Čo-Čo-Sanina matka** (mezzosoprán)
- **teta** (soprán)
- **sestřenka** (soprán)
- **Dolore**, Čo-Čo-Sanin malý syn (němá role)
- **sbor**: Čo-Čo-Sanini příbuzní a přátelé, služebnictvo. (soprán, alt, tenor, bas)

Pozn. Jamadori, Jakusidé a úředník jsou někdy označováni za barytony a teta je někdy označována za mezzosoprán

(Madama Butterfly z r. 2016 v SOP)



3.1. Premiéry v historii SOP

Z důvodů četnosti premiér *Madama Butterfly* v historii budovy Státní opery Praha si dovoluji doplnit historické mezníky v dějinách této operní scény.

- Neues deutsches theater (Nové německé divadlo) 1888 – 1938

Prvním ředitelem Státní opery (tehdy ještě Nového německého divadla) se stal Angelo Neumann (1838 – 1910).²⁰

29. 9. 1907 dirigent: Paul Ottenheimer (1873 – 1951)

režie: Trummer

Madama Butterfly byla tehdy „provedená v revidované verzi poprvé na rakouských scénách“²¹, pouhé tři roky od světové premiéry v Miláně.

Nová nastudování pak proběhla 26. 9. 1919, 11. 5. 1935 a 1. 12. 1937.²²

* Zajímavost – 12. a 16. října 1926 vystoupila v titulní roli japonská zpěvačka Teiko Kiwa (1902 – 1983) – „Úspěch byl v tomto případě již předem zaručen „autenticitou“ hlavní představitelky, která v roce 1938 v Paříži zpívala svou tisící *Butterfly*.“²³

- Neues deutsches theater – deutsches opernhaus (Nové německé divadlo – německá opera) 1938 – 1945

„V prvních letech nacistické okupace Československa sloužilo Nové německé divadlo pouze k příležitostným hostováním operních či baletních souborů ze zahraničí a souboru německé operety z Moravské Ostravy.“²⁴

- Divadlo 5. května – Velká opera 5. května 1945 – 1948

Po válce se stal novým ředitelem Alois Hába (1893 – 1973) a šéfem opery Václav Kašík (1917 – 1989) „Po 57 letech existence se tak budova dostala do českých rukou.“²⁵

²⁰ VRBKA, Tomáš. *Státní opera Praha: Opera 1888 – 2003: Historie divadla v obrazech a datech*, s. 40.

²¹ *Tamtéž*, s. 106.

²² *Tamtéž*, s. 572.

²³ *Tamtéž*, s. 179.

²⁴ *Tamtéž*, s. 234.

1. 6. 1946 dirigent: Jindřich Bubeníček (1917 – 1985)

režie: Jiří Fiedler (1909 – 1972)²⁶

- Divadlo 5. května – Smetanovo divadlo 1948 – 1992

Divadlo 5. května se v r. 1948 spojilo s Národním divadlem a a r. 1949 bylo přejmenováno na Smetanovo divadlo.²⁷

6. 1. 1955 dirigent: František Škvor (1898 – 1970)

režie: Karel Berman (1919 – 1995)²⁸

30. 9. 1966 dirigent: Jiří Jirouš (1923 – 2005)

režie: Jiří Fiedler (1909 – 1972)²⁹

7. 3. 1985 dirigent: Josef Kuchinka (1925 – 2015)

režie: Karel Jernek (1910 – 1992)³⁰

Tato inscenace se hrála až do r.2015 a měla celkem 340 repríz!

- Státní opera Praha 1992 – nyní

Státní opera Praha jako taková vznikla 1. dubna 1992 a jejím prvním ředitelem se stal Karel Drgáč (1954).³¹ V r. 2012 byla Státní opera opět připojena k Národnímu divadlu a r. 2013 se stal ředitelem obou scén Jan Burian.

4. 2. 2016 dirigent: Martin Leginus (1980)

režie: Jiří Heřman

²⁵ VRBKA, Tomáš. *Státní opera Praha: Opera 1888 – 2003: Historie divadla v obrazech a datech*, s. 250.

²⁶ *Tamtéž*, s. 250.

²⁷ *Tamtéž*, s. 288.

²⁸ *Tamtéž*, s. 294.

²⁹ *Tamtéž*, s. 316.

³⁰ *Tamtéž*, s. 360.

³¹ *Tamtéž*, s. 386.

3.2. Režijní pojetí Jiřího Heřmana

Jiří Heřman je velmi výraznou uměleckou osobností současnosti. Jeho režie se vyznačují velmi propracovanými detaily. Jinak tomu není ani v *Madame Butterfly*, kterou režíroval ve Státní opeře v roce 2016. Krom režie jako takové se podílel i na scénickém provedení.

Inscenace začíná před zazněním předehry dlouhou činoherní introdukcí. Trvá skoro 10 minut a je až na jednu píseň o whiskey, zpívanou Pinkertonem a jeho námořníky, pantomimická. Vystřídá se v ní několik živých obrazů a němých náznaků ze života Čo-Čo-San jako gejši, příchodu podnapilého Pinkertona s gardou námořníků zpívající zmíněnou pijáckou píseň, a následně důležitého momentu, kdy již dospělý syn Čo-Čo-San a Pinkertona poprvé zjišťuje, že Kate není jeho matkou, a přinutí oba, aby mu vyprávěli příběh jeho původu – v tuto chvíli začne krátká předehra opery. Prostředí scény se mění na japonské Nagasaki, avšak Kate a její nevlastní syn na scéně zůstávají jako pozorovatelé po celou dobu, navzdory požadavkům libreta, kdy přicházejí reálně na scénu. To přináší jistá úskalí, kdy se například Čo-Čo-San loučí se svým „malým“ synkem, a zároveň objímá dospělého muže. Takovéto zásahy do dějové kontinuity vyžadují detailní propracovanost a cit pro vnitřní logiku, aby citově vypjatá scéna nepůsobila násilně nebo směšně. Konfrontace dospělého syna s pravdou o svém původu a pocitu kulturního vykořenění, vede následně k jeho sebevraždě. Tento moment se prakticky kryje se sebevraždou Čo-Ča-San, a umocňuje tak rodinnou tragédii. Stejným způsobem ukončil kvůli rodinné cti svůj život i otec Čo-Čo-San. Toto režijní pojetí je velmi netradiční v tom, že vypráví nejen o tragédii mladé japonské ženy, ale také o neštěstí jejího syna, kterého nechala svému osudu se svým otcem a nevlastní matkou. Jeho sebevražda je jakousi nástavbou a hypotézou.

Dalším režijním prvkem jsou videoprojekce, které jsou promítány na průhledné plátno zadního plánu jeviště. Například během introdukce symbolicky opadávající strom, nebo vlna tsunami během sebevraždy Čo-Čo-San. Jiří Heřman využívá promyšleně symbolů, což je typický rys jeho režijní práce. Na jeho *Madam Butterfly* je vidět, že se s japonskou kulturou detailně seznámil a stejně tak ji chce zprostředkovat divákovi. Nikoli jen jako japonský skanzen, ale spíše jako vyjádření velké kulturní propasti. K vizuální autenticitě využil pohybové asistentky Lucie Hayaši, která se specializuje na japonské divadlo. Během

nastudování opery velmi přesně dbala na správnost chůze v kimonech i na věrohodné pohyby především japonských postav. Díky této spolupráci se opera dá považovat za tradiční, přestože kulisy a japonské prostředí jsou jen v náznaku.

Na scénografii se podílel Jan Lukášek s Jiřím Heřmanem a na scéně ponechali pouze dřevěné kůly, které se různě mění podle přidaných desek v ostrůvky nebo jednolitou plochu (náznak japonských dřevěných domů a jejich křehkosti), roletová okna vytvářející celou stěnu na levé straně z pohledu diváka (postupně se otevírají a zavírají dle intimnosti scény), malý bazén v levém plánu (symbol tradičních japonských onsenů³²), posuvné paravány připomínající japonskou domácnost, a nakonec v zadním plánu pomyslnou „vlnu“ s jeřábem popelavým symbolizujícím štěstí.

Jednoduchou scénu ožívují především vedle klasických námořnických uniforem a obleků japonské kostýmy návrhářky Alexandry Gruskové. Pro gejši i přítelkyně Butterfly a její služebné byla ušita tradiční kimona, avšak z látek bez vzorů, pouze se zdobnými obi³³. Jednotlivé role a postavení se pak liší barvou kimona. Gejši jsou typické výrazným tradičním líčením. Čo-Čo-San má nejprve zcela bílé kimono na svatbu, ale během druhého jednání po přizpůsobení americkým zvykům má jemně bledé šaty bez jakéhokoli japonského náznaku. Na konci volí černé kimono tradiční pro vdané ženy, v němž spáchá sebevraždu.

Působivě doplňující scénu je světelný design Daniela Tesaře. Proměny světla a stínu nechávají zmizet a vyniknout postavy a obrazy, které jsou pro danou chvíli důležité. Vzhledem k tomu, že se na scéně pohybuje neustále velké množství lidí, se světlo používá k zaměření pozornosti na konkrétní situaci a zároveň dotvoření atmosféry. Dokáže tak vytvořit i intimitu ve scéně jakou je rozhovor Madam Butterfly s Pinkertonem mezi davem svatebčanů, které nechává zmizet ve tmě až do momentu svatebního obřadu.

³² japonský horký pramen

³³ tradiční japonské opasky

3.3. Svatba

Sborové scény:

- **příchod Butterfly s družinou + obřad**
- Konec prvního jednání (ženy)
- Začátek druhého jednání (muži za scénou)

V opeře *Madama Butterfly* nedal Puccini sboru mnoho příležitosti. Ve verzi uvedené Státní operou má sbor příležitostí ještě o něco méně. Sbor je na scéně pouze v prvním jednání během svatebního obřadu. Skládá se z komentujících příbuzných, přátel a přítelkyň *Madam Butterfly*. Zbylé dva sbory jsou psány dle Pucciniho za scénou, nicméně Jiří Heřman si vyžádal první z nich na scéně. Já bych se ráda zaměřila na scénu svatby, kde nejvíce vynikne práce se sborem.

Pro toto představení je velice zásadní fakt, že sbor není jen pomyslně rozdělen na ženský a mužský, ale že je rozdělen i podle rolí, a to do tří skupin. Muži a polovina z dámského sboru představují příbuzné a přátele *Madam Butterfly*. Druhá polovina dam reprezentuje gejši – přítelkyně *Butterfly*. Všechny skupiny jsou odlišené typem kostýmů a paruk dle svého charakteru. Toto společenské rozlišení během zkoušek nebylo tolik patrné, avšak po první klavírní generálce, kdy jsme si mohli (alespoň většina) zkusit scénu v kostýmech, opodstatnily naše jednání. Každá skupina je jasně definována a charakterizována striktními pohyby, které musí být dodrženy, jinak by byl efekt ztracen pro všechny. Až jakási vojenská přesnost pohybů symbolizuje japonskou tradiční kulturní sevřenost a oddanost.

První přichází na scénu skupina **Gejš** spolu s *Butterfly* v zadním plánu jeviště (dle libreta přicházejí na vrch Nagasaki, aby se *Butterfly* seznámila s americkým konzulem Sharplessem a se svým nastávajícím Pinkertonem). Tento již dost hudebně náročný part je znesnadněn příchodem zadním plánem, kdy sbor nemá kontakt jak s dirigentem, tak s orchestrem a musí se spolehnout na přidané monitory a odposlechy. Celý příchod je zároveň znesnadněn tradičním kostýmem a parukami, přes které není na monitory vidět. Často je jednotlivec odkázán na svou hudební intuici. Poté, co průvod projde jevištěm po členitých dřevěných lávkách, usadí se gejši na konkrétní hudební motiv, složí synchronně vějíře a založí je za levou stranu obi. Následuje poklona Sharplessovi a Pinkertonovi.

Příbuzné a přítelkyně přichází po gejšách na svá místa a zůstávají stát. Celý rozhovor Butterfly s konzulem a Pinkertonem komentují stejně jako gejši. Každá odpověď má přesně předepsané gesto a musí být jednotná. Například ve chvíli, kdy se Sharpless ptá Butterfly na jejího otce, skloní všechny gejši hlavu a příbuzné se nervózně ovívají vějíři při její odpovědi, že je otec mrtev, přesně jak je napsáno v libretu.

Po nevhodné poznámce o věku Butterfly upozorní dohazovač Goro, že se konečně blíží i císařský komisař a další příbuzní. V tu chvíli přichází z předního portálu rodina Butterfly a pánský sbor představující vzdálenější **Příbuzné a přátele**. Nastupují v jedné řadě a na určený hudební motiv se zouvají (neb dle režie přichází do domu). Dochází k velmi rychlému přesunu skupin a drobné přestavbě. Celá přeměna probíhá s matematickou přesností ve velmi krátkém čase. Rodina a přátelé nahlas hodnotí ženicha a reagují na rozhořčenou sestřenici, které byl prvně nabídnut Pinkerton, ale ona ho odmítla. Tato část se po pěvecké stránce vyznačuje velkou rytmickou náročností, neb každý sbor má své melodické linky, rytmus i slova. Navíc každá sólová postava se také vyjadřuje k situaci a do toho ještě přibyla malá sóla v podobě matky Butterfly, její tety a sestřenice. Všichni stojí nebo sedí čelem k dirigentovi, ale jelikož je na scéně skoro celé obsazení, tak ne z každého místa je na něj dobře vidět a všichni musí být maximálně soustředění, aby se scéna hudebně nerozsypala. Vše utiší až Butterfly: „...uno, due, tre... e tutti giú“.³⁴ Dle libreta by se měli tímto pokynem všichni příbuzní rozejít po zahradě nebo po domě, ale jak už bylo zmíněno, všichni zůstanou v naprostém štronzu na místě a vše potemní, aby vynikl rozhovor hlavních postav. Příbuzní během celého štronza klečí, což vzhledem k trvání scény po dobu skoro pěti minut není snadný úkol. Díky světelným efektům jsou vidět siluety gejš na pozadí. Proto je důležité, aby stály zcela nehybně.

Po velkém sborovém štronzu přichází samotná svatba. Sólisté se rychle přesunou k císařskému komisaři a sbor se jen mírně pootočí směrem k obřadu. Idylu scény naruší strýc Bonzo proklínající Čo-Čo-San, která podle něj zavrhla všechny své příbuzné i předky. Strhne tak lavinu nenávisti a všichni ji odsoudí. I přes chaotickou situaci jednotlivé skupiny sboru organizovaně opouští scénu, a opět doprovází svůj odchod výraznými gesty.

³⁴ KRONBERGEROVÁ, M., *Madama Butterfly: Pracovní překlad libreta*, s.12.

Další komplikací je pohyb na jevišti bez obuvi, vzhledem k tomu, že scéna probíhá v domě. I přes protiskluzový povrch ponožek, je chůze po kluzkém lakovaném dřevě náročná. S tím souvisí i pohyb v kimonu. Každé kimono má tři až čtyři části: bílou zavinovací bavlněnou spodničku, barevné šifonové kimono, opasek s komplikovaným vázáním, a případně ještě kabátek přes celý oděv. Není tedy úplně lehké kleknout si správně, aby bylo kimono stále narovnané i v kleče, a decentně s jistotou sobě vlastní si opět stoupnout. Samotná chůze musela být interpretačně poučená, tudíž v lehkém pokrčení s naprosto narovnanou šjí a s rukama na kyčlích. Mužský sbor s rodinou přichází na scénu dokonce v tradičních dřevákách, které musí synchronně sundat a při odchodu rychle nazout.

Aranžovací zkoušky na jevišti probíhaly od prosince 2015 do ledna 2016. Za necelý měsíc se všichni interpreti museli naučit chodit, pohybovat se a jednat jako rodilí Japonci, potažmo jako gejši, které se svému umění učí i několik let.

Tato scéna je v opeře jedinou velkou scénou se sborem, nicméně pod režijním vedením Jiřího Heřmana se pro sbor stala velmi nelehkou a zásadní. Reprezentuje tak přístup ke sboru jako ke kolektivu, který je charakterizován svými rolemi, tudíž zpěvák nemá pocit neosobní masy, ale konkrétního přínosu i po herecké stránce, zároveň s velkým omezením osobní invence.

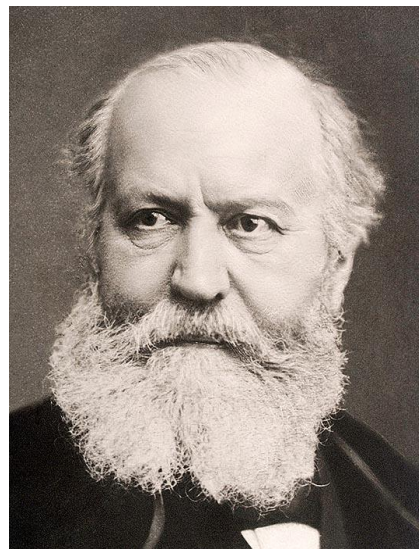
(Madama Butterfly z r. 2016 v SOP)



4. Romeo a Julie: Charles Gounod

(Charles Gounod)

Snad nejznámější milostná tragédie dvou dospívajících veronských milenců – Romea a Julie. William Shakespeare (1564 – 1616) ztvárnil tento příběh jako divadelní hru a Charles Gounod (1818 – 1893) si ji vzal jako předlohu pro svou operu. Tento velký dramatický námět dal dobrý základ úspěchu opery, a to především díky své lyričnosti³⁵, která Gounoda natolik uchvátila a podnítila ho složit tak hudebně podmanivou operu, která se těší veliké oblibě již od své premiéry v pařížském Théâtre-Lyrique **27. 4. 1867**. Sám Gounod v mládí prohlásil, že „úspěšné kariéry dosáhne skladatel pouze komponováním oper“.³⁶ Ze třinácti oper se mu to podařilo ve dvou případech – ve Faustovi a ve zmíněném Romeovi a Julii, kdy díky širokým rozklenutým melodiím překonal i Belliniho operu na též námět (Montecchi i Capuletti).³⁷



Romeo a Julie je velká lyrická opera o pěti jednáních. Poprvé v operní historii se v rámci její struktury neobjevují pouze dva obvyklé milostné duety, ale Gounod dal hlavním protagonistům možnost projevit své umění a city hned ve čtyřech duetech: jejich první setkání na bále Kapuletů, balkónová scéna, Romeova noc s Julií a scéna smrti.³⁸ Libretisté Jules Barbier a Michel Carré nevycházeli přímo ze slavné Shakespearovy tragédie (1595), ale z jejího francouzského přepracování básníkem Gérardem de Nerval (1808 – 1855). Díky tomu se v ději objevují i některé momenty, které ze Shakespeara neznáme, jako například Juliina árie „Ah! Je veux vivre“, kterou Gounod dodatečně složil na prosbu první interpretky Julie, francouzské sopranistky Marie Miolan-Carvalho (1827–1895).³⁹

Velikým Gounodovým ctitelem byl Bedřich Smetana (1824 – 1884), což bylo pro nás velice zásadní. Díky němu se k nám opera Romeo a Julie dostala už dva roky po pařížské premiéře, to znamená v r. 1869. České uvedení v pražském

³⁵ HOSTOMSKÁ, A., *Opera: Průvodce operní tvorbou*, s.220.

³⁶ *Romeo a Julie (Roméo et Juliette): Charles Gounod*. narodni-divadlo.cz [online], 2017

³⁷ HOSTOMSKÁ, A., *Opera: Průvodce operní tvorbou*, s.220.

³⁸ *Romeo a Julie (Roméo et Juliette): Charles Gounod*. narodni-divadlo.cz [online], 2017

³⁹ *Tamtéž* [online], 2017

Novoměstském divadle⁴⁰ pod taktovkou Bedřicha Smetany bylo tak vůbec první na území Rakousko-Uherska.⁴¹

Role a hlasové obory:

- **Julie**, Kapuletova dcera (soprán)
- **Romeo**, z rodu Monteků, milenec Julie (tenor)
- **Bratr Lorenzo**, františkán (bas)
- **Mercutio**, přítel Romea (baryton)
- **Stéphano**, Romeovo páže (alt) – kalhotková role
- **Tybalt**, Juliin bratranec (tenor)
- **Gertrúda**, sestřenice Julie – původně chůva (mezzosoprán)
- **Hrabě Kapulet**, otec Julie (bas)
- **Vévoda veronský**, policejní vyšetřovatel – původně vévoda (bas)
- **Hrabě Paris**, domluvený snoubenec Julie (baryton)
- **Gregorio**, sluha Kapuletů (baryton)
- **Benvolio**, přítel Romeův (tenor)
- **sbor**: hosté Kapuletů, příbuzní a sluhové Kapuletů a Monteků

* **Bratr Jan** (bas) je v této inscenaci vynechán

(Romeo a Julie z r. 2016 v SOP)



⁴⁰ dřevěné divadlo, které stávalo na dnešním místě Státní opery Praha v druhé polovině devatenáctého století

⁴¹ *Romeo a Julie (Roméo et Juliette): Charles Gounod*. narodni-divadlo.cz [online], 2017.

4.1. Premiéry v historii SOP

Ve Státní opeře proběhla celkem dvě nová nastudování opery Romeo a Julie: 20. 10. 1889 a 19. 11. 1911, avšak své vlastní premiéry se Státní opera dočkala až v r. 2016.⁴²

21. 4. 2016 dirigent: Marco Guidarini
 režie: Sláva Daubnerová (1980)

(Romeo a Julie z r. 2016 v SOP)



⁴² VRBKA, T., *Státní opera Praha: Opera 1888 – 2003: Historie divadla v obrazech a datech*, s

4.2. Režijní pojetí Slávy Daubnerové

Sláva Daubnerová je mladá slovenská režisérka a performerka. V pražském Národním divadle debutovala v roce 2014 inscenacemi Šostakovičových děl *Orango* a *Antiformalistický jarmark* na Nové scéně⁴³, avšak ve Státní opeře se poprvé představila až v roce 2016 režii Gounodova *Romea a Julie*. Na této inscenaci spolupracoval celý slovenský tým složený ze scénografa Juraje Kuchárka a kostýmního výtvarníka Martina Kotúčka.

Děj opery, který se dle předlohy odehrává v době renesance, byl přesunut na počátek dvacátého století, konkrétně do 40. let. Odpovídají tomu tedy nejen kostýmy a účesy, ale také scéna a rekvizity jsou této době přizpůsobeny, proto se během této opery můžeme setkat s poněkud neobvyklým pojetím a poupravením předlohy, aby vše mohlo být dle ztvárnění dobové a korespondovalo spolu.

Hrabě Kapulet je v této inscenaci majitelem hotelu Verona. V něm se pak odehrává většina scén, včetně té balkónové. V prvním dějství Julie slaví v hotelu i své narozeniny a Montekové, přestrojeni za číšníky, se tajně propašují do hotelu, včetně Romea, se kterým se zde Julie poprvé setká. Dochází zde i k honičce mezi rody plné výhružných pěstí, neb kordy už se dávno nenosí. Zcela jednoduchou průsvitnou stěnou pak lze scénu předělit a vytvořit zcela intimní prostor Juliiny ložnice, oltář kostela nebo nemocniční pokoj, kam je Julie v kómatu odvezena, a kde také oba mladí lidé končí své životy – Romeo vypije jed od lékárníka a Julie si podřeže žíly rozbitou dlaždicí. Netradiční zasazení děje do počátku dvacátého století umožňuje zasazení zajímavých rekvizit jako je telefon, golfové hole, tenisové rakety, revolvery i injekční stříkačky. Například po velké bitce dvojnásobnou vraždu řeší policejní vyšetřovatel (vévoda veronský) za doprovodu policie, doktora (koronera) i policejního fotografa.

Zasazení děje do této doby je nezvyklé, ale díky citlivému přístupu a intuici lze i tak známý příběh pojmout jinak a vnuknout mu nový život i v jiné době, protože ač není děj zasazen do doby renesance, režijní přístup k dílu je zcela klasický bez jakýchkoli výstředností a emancipace prosadit autorskou tvorbu za každou cenu.

⁴³Sláva Daubnerová: životopis. archiv.narodni-divadlo.cz [online], 2017.

4.3. Ples u Kapuletů

Sborové scény:

- Prologue
- **No. 1 Ples u Kapuletů**
- No. 2 Balada královny Mab
- No. 6 Intermezzo a sbor (muži)
- No. 7 Kavatina (muži)
- No. 13 Finále třetího jednání
- No. 19 Finále čtvrtého jednání

V opeře Romeo a Julie hudebně sbor do děje přímo nezasahuje a stává se jen doplňujícím článkem celého příběhu, avšak režisérka Sláva Daubnerová povýšila každého člena sboru dramaticky do sólového partu. Dle Gounoda je sbor rozdělen na hosty Kapuletů a Monteků, a na jejich sluhy. Tím, že děj opery byl zasazen do hotelu Verona, krásně se nabídl prostor pro uplatnění sboru – část mužů představuje hotelový personál včetně číšníků, dveřníků a nosičů zavazadel; naopak část žen představují pokojské. Zbytek sboru zosobňuje hosty Kapuletů, rozdělené po rodinách či párech. Tímto rozčleněním dala Daubnerová každé postavě ze sboru dynamický charakter a podpořila její osobitý projev.

Asi nejvíce čitelné jednotlivé charaktery postav jsou v začátku prvního dějství na plese Kapuletů. Po statickém prologu nastane světelná proměna a baletní soubor oblečen v dobových kostýmkách služebných roznáší po jevišti stolky a židle. Ve stejnou chvíli přichází na scénu hosté Kapuletů a zpívají první sbor. Každému členu sboru Sláva Daubnerová na prvních zkouškách detailně vysvětlila svůj charakter a udala místo, kde se má kdo na jevišti pohybovat, avšak zbylé akce si každý už vytvořil sám. V mezihrách se libovolně tančí, pije, rozlévá víno či uklízí dle své společenské role. Některé specifické akce jsou narežirované na určené hudební motivy, jako například pronesení několika polštářů pokojskou službou, rozlité sklenice vína podnapilým hostem a její následný úklid, odchod tří slečen do kuřácké místnosti přes forbinu, milenecká aférka apod. Zbylá jednání jsou však v režii každého zpěváka zvlášť.

Tato herecká improvizace probouzí tvůrčího ducha a nechává prostor osobnímu projevu v rámci role. „V sólové dramatické akci sboru je každý člen v hereckém

projevu sólista, avšak musí zůstat v rámci sborové úlohy.⁴⁴ Proto i přes veškeré herecké akce je nutné držet se svých možností a nezastiňovat svou hereckou akci situace, které jsou v danou chvíli hlavní. Avšak toto improvizované herectví dodává představení náboj i po několika reprízách a nikdy se z takové inscenace díky tomuto přístupu nestane tzv. rutina.

(Romeo a Julie z r. 2016 v SOP)



⁴⁴ KOZÁK, O., Sborové umění ve zpěvohře, s. 11.

5. Závěr

Režijní práce se sborem není vůbec jednoduchá, protože sbor představuje ohromný kolektiv zpěváků, který je třeba nadchnout. Proto možná mnoho režisérů pracuje se sborem pouze minimálně a obrací se na něj jen s nejnужnějšimi dramatickými požadavky. To je ale obrovská škoda. Doba pouze statických oper je za námi a i samotná režie sboru se vyvíjí. Z vlastní praxe jsem zjistila, že se práce se sborem mnohdy podceňuje a nedává se jí tolik prostoru pro jevištní pohyb. To může mít negativní dopad na výsledek celé opery a následně pak i na kritiku představení.

Z analýzy vybraných třech scén z oper jsem však zjistila, že jmenovaní režiséři práci se sborem nepodcenili. Pojetí sboru bylo v každé inscenaci jiné, avšak i když se jednalo o statický sbor, každý měl možnost najít si svůj osobní projev. Samozřejmě, že statický sbor nebo herecky sjednocený kolektiv vyžaduje přesnou kázeň každého zpěváka. Avšak i aktivní dramatické rozdělení sboru si vyžaduje individualitu v rámci jednoho celku, nikoliv mimo něj. V tom je zásadní rozlišení sboru od sólového zpěváka. Nesmíme však zapomínat, že umělecká odpovědnost na jevišti je v danou chvíli pro oba stejná.

Otevírá se prostor pro otázku vzájemné souvislosti naaranžování sboru a akustického efektu. Jak vyřešit problém, pokud sbor má být dramaticky upozaděn, zároveň zvuková složka umocněna a naopak. Režijní ztvárnění nemusí vždy korespondovat s hudebním cílem skladatele. Tento akustický problém by určitě stál za další rozpracování.

Literatura

Knihy

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

KOZÁK, Oldřich. *Sborové umění: ve zpěvohře*, Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.

EDITED BY SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of opera*. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 2004.

VRBKA, Tomáš. *Státní Opera Praha: Opera 1888-2003: Historie divadla v obrazech a datech*, Praha: Státní opera Praha a Slovart, 2004.

Internet

„Mefistofeles: Arrigo Boito“ [online]. narodni-divadlo.cz [online]. 2017, [cit. 2017 – 03 – 05]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/7861>

„Mefistofeles: Arrigo Boito“[online]. Archiv ND [online]. 2017, [cit. 2017 – 03 – 20]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=710&sz=0&abc=M&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>

„Kocánův Mefistofeles má obrovské charisma“ [online]. scéna.cz [online]. 2017, [cit. 2017 – 03 – 05]. Dostupné z: <http://www.scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=10&c=23664>

„Čarodějnický sabat“ [online]. okultura.cz [online]. 2017, [cit. 2017 – 03 – 18]. Dostupné z: <http://www.okultura.cz/WordPress/?p=446>

„Giacomo Puccini: MADAMA BUTTERFLY (Madame Butterfly)“ [online]. vicnezfilm.cz [online]. 2017, [cit. 2017 – 02 – 11]. Dostupné z: <http://www.vicnezfilm.cz/giacomo-puccini--madama-butterfly--madame-butterfly--p389.html>

„Romeo a Julie: Charles Gounod“ [online]. narodni-divadlo.cz [online]. 2017, [cit. 2017 – 03 – 08]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9394?t=2017-03-19-19-00>

„Sláva Daubnerová: Životopis“[online]. Archiv ND [online]. 2017, [cit. 2017 – 04 – 5]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=14865&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>

Pramen

KRONBERGEROVÁ, Marie. *Madama Butterfly [Pracovní překlad libreta: Sborové scény]*. Archiv Národního divadla, Praha, 2015.