

Skvelý dramaturgický počín v Ostrave

Recenze: 1. 3. 2015 23:30 Vladimíra Kmečová operaplus.cz

<http://operaplus.cz/skvely-dramaturgicky-pocin-v-ostrove/?pa=2>

Ostravský Anjel: symbolistické defilé pod dohl'adom tajných

Od tohto štvrtka je vyplnené ďalšie biele miesto na pomyselnéj mape nehraných oper na česko-slovenských scénach. V kompletom rozsahu a v ruskom origináli zaznel prvýkrát od svetovej premiéry v Ostrave Prokofievov *Ohnivý anjel*. O histórii vzniku opery, ktorú skladateľ za svojho života na javisku nikdy nezažil, sme písali [tu](#). Hoci sa opera opiera o literárneho dielo jedného z významných predstaviteľov ruského literárneho symbolizmu, dielo samotné sa so všetkými princípmi umeleckého smeru nestotožňuje. Brjusovov roman à clef vyvracia jednu z teoretických premís symbolizmu – ideu, že symbol je nástrojom oscilujúcim medzi vnútornou a vonkajškovou realitou – a takisto sa kriticky stavia k vlastnosti symbolizmu transformovať pozemskú lásku na lásku nadzemskú, teda nadzmyslovú. Veľmi zjednodušene povedané, je Brjusovov román do istej miery karikovaním (parodovaním) symbolizmu. A Prokofievova opera je zase do určitej, nemalej, miery parodovaním Brjusova. Napríklad Ruprecht, vykreslený spisovateľom ako sebaistý a neohrozený bojovný rytier, sa u Prokofieva potkýna od jedného stavu zmätenia k ďalšiemu a okultný praktik Agrippa, v románe biely mág, je v opere len šarlatánom usvedčovaným zo stykov s čiernou mágiou. Pri konfrontácii románu s libretom opery nájdeme tiež nemalú eradikáciu nadzmyslových zážitkov. Renatina túžba pochopiť pravdu o jej víziách z detstva ju doženie do nevyhnutného konca. Spirituálne naplnenie podľa Prokofieva nespočíva v premene mimozmyslovej lásky v zmyslovú, ale v dosiahnutí harmónie tela a ducha. A preto musí Renatu snaha nájsť svojho anjela v materiálnej podobe, teda nahradiť duchovný zážitok telesným, v danom čase a v daných



pomeroch priviesť do rúk inkvizície.

Libreto, ktoré si Prokofiev sám upravil, osciluje medzi fikciou, legendou a realitou. Toto prelínanie, spolu s posunom dramaturgického ohniska opery až k surrealizmu, stvárnil **Jiří Nekvasil** koncentrátom expresionistických a symbolistických výrazových prostriedkov. Takáto výrazová prekomponovanosť vytvára bizarné kombinácie, či už ide o čistotu historických detailov (stredoveký súboj pomocou laserových prstencov), línie kostýmov (stredoveký odev Glocka verzus nadčasový odev Renaty) alebo divadelného vyjadrovania (hrané divadlo kontra bábkové). Neustále striedanie odlišných mikrosécen ale pri vopred danej absencii výrazných scénických momentov opery funguje ako prvok, udržiavajúci pozornosť diváka (či už s negatívnym alebo pozitívnym vnímaním takejto réžie). V prípade svetelných rámp, použitých opakovane „bez ladu a skladu“ však platí, že menej je niekedy viac. Okrem prirodzenej dejovej linky opery, v duchu skladateľovho

zámeru, režisér pridáva ešte jednu paraléliu, v duchu skladateľovho života: prítomnosť ruskej tajnej polície, ktorá sa ako reprezentant štátnej správy po revolúcii snažila vymýtiť akékoľvek prejavy náboženstva či „paranormálnych“ javov a ktorá výrazne komplikovala aj Prokofievov osobný život. A tak sa v niekoľkých obrazoch stretávame s tajnými príslušníkmi polície, a to tam, kde je prítomné niečo iracionálne: v scéne veštenia, u Mefistofelových kúskov aj pri záverečnom inkvizičnom súde.



Scéna prvého dejstva len náznakovito, dvomi lôžkami, približuje prostredie stredovekého hostinca, ktorý Ruprecht hodnotí horšie, než najhorší americký salaš, hoci luxusný vzor použitej dekorácie svedčí skôr opačne. Schopnosti chiromantie, geomantie, katapromantie a ďalší okultný folklór, ktorým je libreto prikrášené, stelesňuje veštkyňa v podobe egyptskej bohyně Bastet. Čeladín s vidlami a hrubými spôsobmi vnáša do inak komického výjavu v hostinci určitú podlinkovú drsnosť, predzvesť neblahého konca hlavnej hrdinky.

Situovanie druhého dejstva do Kolína naznačuje silueta tamojšieho dómu. Oba protagonisti obývajú stiesnenú klietku, zrejme odkazujúcu na malú komoru, v ktorej sa podľa Brjusova oddávajú magickým pokusom. Uzavretý priestor nahrádza symbolickú ochrannú funkciu kruhu pred nečistými silami. Jakub Glock, pokiaľ prináša okultistický „samizdat“, prichádza vždy skrytý za drevenou plošinou. Kamenný kváder s jednoduchým nápisom *Agrippa* a s bustou trojitého doktora z Nettesheimu je karikovanou personifikáciou bieleho mága, u ktorého Ruprecht hľadá návod na vstup do sveta okultných síl. Zatiaľ čo sa rytier snaží dopátrať pravdy ohľadne podstaty mágie, na pozadí scény je so zbesilou rýchlosťou premietané panoptikum magických symbolov, Agrippových psov a troch kostier. Tento obraz vytvára v spojitosti s extrémne vypätou hudbou jednu z najimpresívnejších scén celej inscenácie. Tri premietané kostry, ktoré majú podľa libreta usvedčovať Agrippu z klamlivých odpovedí, sú potenciované tromi postavami v stredovekých protimorových odevoch. Či už volil Jiří Nekvasil túto podobu ako symbol najčastejšej smrti v stredoveku, alebo sa azda inšpiroval poviedkou *Maska červenej smrti* od E. A. Poea, obľúbeného to Brjusovovho autora, ide o amplifikáciu prvku, ktorým Prokofiev významne mení pôvodný odkaz literárnej predlohy. V opere je Agrippa z Nettesheimu jednoznačne prezentovaný ako šarlatán.



V architektonicky nadčasovej stavbe domu Heinricha-Madiela otvára dvere exotický sluha v turbane a Ruprecht vyzýva pána domu na súboj. Keď Renata z ulice zbadá na balkóne postávajúceho Heinricha odetého komplet v zlatom, znovu nadobudne presvedčenie, že je to jej anjel Madiel s modrými očami a zlatými vlasmi. Z ranného oparu nad Rýnom sa postupne vynárajú duelanti so svojimi sekundantmi. Za neustáleho pohybu točne sa súperia dostávajú na vrchol dvoch schodísk, ponechaných na scéne z predošlého domu a dráma kulminuje. Heinrich posielal Ruprechta na zem presne miereným „výstrelom“ z laserového ukazovadla. Orchester v jedinečnom hudobnom motíve chrlí pekelnú síru vykresľujúc Heinricha ako archetypálneho démona – padlého, lepšieho povedané, ohnivého anjela. Démonický dojem podporuje jeho správanie. Povýšenecká ľahostajnosť sa zrkadlí v Heinrichovom postoji, keď si po zásahu protivníka s kľudom Angličana zapáli cigaretu a po chvíľke pôžitku sa spolu so svojim sekundantom nezáúčastnene vytráfi z bojiska. Stvárnenie halucinácií Ruprechta do podoby indiánskej dievčiny, ktorá jednoducho vystúpi na pôvodné Heinrichove miesto, je ale



nepresvedčivým završením scény.

Predposledné dejstvo prináša do inak tragickej opery odľahčenie v podobe faustovskej scény. Štrukturálna odchýlka je nepochybne výsledkom prolongovaného procesu tvorby a opakovaných revízií opery. Režisér túto anomáliu pretavuje do sprítomnenia bábkovej faustiády. Napokon, niet sa čomu diviť. Bábkové hry s Faustom a Gašparkom, čoby Mefistovým protivníkom, majú u nás tradíciu už od stredoveku, od ľudových hier inšpirovaných Marlowovým Mefostofilom až po opernú miniatúru Josefa Berga *Johanes doktor Faust*. Podľa teatrológa Vladimíra Justa, faustovskú metafyziku si u nás bez cinknutia šaškovej rolničky ani nevieme predstaviť. Úvodná hádka Renaty a Ruprechta, odohrávajúca sa pred stiahnutou oponou, kulminuje v momente vyrieknutia frázy „si posadnutný diablom“. Pri slove diabol sa cez oponu prestrčí hlava Mefistofela, čím sa obecný pojem démona prepojí s konkrétnou opernou postavou. Po rozhrnutí závesu vidno kašírované kulisy bábkového divadla s vlastnou

oponou, za Gašparka je prezlečený čašník. Mefistofelov žart s prehltnutím Gašparka však vyznieva trochu naprázdno, keďže na celej scéne niet nikoho okrem Fausta a zroneného Ruprechta. Kde sú susedia a hostinský? Komu je určená táto kabaretná blasfémia? ...Inak vtipný nápad zostal nedotiahnutý, škoda.

Záverečné dejstvo s inkvizičným procesom po scénickej stránke neodráža naplno vrcholiacu tragédiu. Akceptujem, že ak má zbor spievať, nemôže súčasne predvádzať extrémnu orgiastickú akrobaciu (je otázne, či by sa táto scéna nedala vyriešiť inak). Ale umiestnenie Inkvizítora na zdvižnú plošinu, s ktorou sa viackrát ručne manipuluje a popochádza, značne uberá tejto postave na dramatickom vyznení. Nehovoriac o tom, že niekoľko metrov nad zemou už Martin Gurbaľ (ale aj



Peter Mikuláš) pri svojej výške spieva do opony.

Sólistické

obsadenie druhej premiéry zvládli obaja protagonisti na spevácky aj herecky vysokej úrovni.

Martin Bárta je hlasovo vyhovujúcim Ruprechtom, aj jeho stvárnenie stredovekého rytiera, ktorý sa od spoznania osudovej ženy mení len na nástroj uskutočňovania jej túžob je výborné. Takisto **Iordanka Derilova** je typovo aj hlasovo dobre obsadená Renata. Dominancia Derilovej hlasu spočíva predovšetkým vo vyšších polohách, takže bez problémov a známok únavy v hlase obstála v skúške jedného z veľmi náročných sopranových partov. Presvedčivo vyhovelá aj požiadavkám na výrazové stvárnenie prudkých zmien mentálneho ladenia a veľkých emočných výkyvov svojej postavy. Drobné zakolísania v sólových pasážach sa zrejme odstránia po nejakom čase, keď bude mať rolu viac zažitú. Pochváliť treba aj slušnú ruštinu oboch protagonistov. Z ostatných postáv zaujal **Gianluca Zampieri** nosným tenorom, hlavne v roli Mefistofela, zdatného filozofujúceho



sekundanta mu robil **František Zahradníček**.

Martin Gurbaľ

je aj popri sťažených podmienkach svojho výstupu presvedčivo hrozivým Inkvizítom. **Erike Šporerovej** viac pristane poloha matky predstavenej, než hostinskej, **Eliške Weissovej** by v roli

veštkyne svedčala väčšia exaltovanosť v inak krásne sfarbenom hlase. V epizódnych spievaných úlohách sa predstavili **Bogdan Kurowski** (Čel'adín/Mathias), **Václav Morys** (Glock/Lekár) a

Michal Onufer (Hostinský). Hoci *Ohnivý anjel* nie je typickou zborovou operou, na presvedčivom výkone zboru stojí a padá celé záverečné dejstvo. Speváci pod vedením zbornajstra **Jurija**

Galatenka aj tentoraz preukázali neraz overenú spevácku kvalitu. K úplnej dokonalosti by chýbalo

presvedčivejšie výrazové stvárnenie scény posadnutosti, čo však predpokladá premyslenejšiu



choreografiu, než bola tá, ktorú sme mohli vidieť. Na pomyselnom stupni víťazov stojí (po bronzovej inscenácii a strieborných hlasoch) výkon orchestra pod taktovkou **Roberta Jindru**. Pre spravodlivosť musím priznať zopár nepresných tónov v dychoch, celkovo však orchestr interpretuje náročnú partitúru na vysokej úrovni. Prokofiev prenechal hudbe úlohu, ktorú nemôže zvládnuť javisko – boj medzi anjelskými a démonickými silami. Len málo scénických momentov dosahuje hranicu viditeľného konfliktu týchto antipólov (duel Ruprechta s Heinrichom), inak sa tento zápas odohráva v jame. Zohľadňujúc limitujúcu veľkosť orchestriska, dosiahol dirigent veľkú farebnosť hry; aj napriek tomu, že sa nejedná o prvoplánovo ľúbivú partitúru, „objavil“ v nej pre divácky menej skúsené ucho dojemné lyrické pasáže ale aj exaltované časti (scéna u Agrippu). Od halucinačného motívu Renaty v prvom dejstve vystupňoval emočnú tenziu až do dramatickej hyperboly záverečnej, hudobne tesne spätnej scény.



Súdiac podľa doterajších reakcií publika bude táto nová inscenácia ostravskej opery budiť rovnako kontroverzné názory ako nedávno premiérovaná pražská *Čarovná flauta*. Čas ukáže, či si *Ohnivý anjel* nájde miesto v rebríčku obľúbenosti ostravských predstavení. Veľmi by som mu to priala. Už aj preto, že je to jeden zo skvelých dramaturgických počínov, realizovaných nie samoučelne kvôli dramaturgii ako takej, ale kvôli rozširovaniu diváckych obzorov o ďalšie, kvalitné operné diela.