

Počet zmínek: 1

Online: 1

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

Online 1

NODO v Ostravě se vyplatí navštívit

[přejít na web](#), [zobrazit sken](#)

Online, Datum publikace: 25.08.2026 1:05, Datum importu: 25.08.2026 1:46, Zdroj: divadelni.net, Autor: Josef Herman Josef Herman, Rubrika: Reportáže, Periodicita: Denně, Provozovatel: Divadelní net, z.s., Země: CZ

Bienále mezinárodního festivalu New Opera Days Ostrava (NODO) v horkém závěru června nabídlo od úterý 23. do soboty 27. sedm inscenací autorů z Velké Británie, Kanady, Spojených států, Slovenska a Česka. Od roku 2012 poosmé, pro mě poprvé, dřív jsem se na NODO nedostal a bohužel ani letos jsem nemohl absolvovat celý program. Zastihl jsem však festival ve špičkové programové formě s přirozeně fungující organizací ve spolupráci **Ostravského centra nové hudby**, **NDM** Ostrava a Ostravské bandy.

Šest oper tu mělo světovou premiéru, sedmá zazněla nedlouho po prvním uvedení v Montrealu. Všechny pečlivě realizované umělci, kteří se hledání nových operních možností dlouhodobě věnují, všechny promyšleně zasazené do různých prostředí, které Ostrava nabízí. Tedy s vědomím, že operní hudba se musí setkat s konkrétním prostorem a že právě současné kompozice jsou na takové propojení obzvlášť citlivé. Po pravdě jsem litoval enormní práce, myšlenkové, interpretační i jaksi fyzické, vložené do jediného festivalového představení každého kusu.

A co považuji za vůbec nejpodstatnější, všechna díla hledala nové možnosti operní inscenace a některá by dokonce mohla z experimentu vykouknout do velkého operního světa. Ctím uzavření tvůrců do tortury uměleckých idejí, ale operní inscenaci vždycky poměruji její řekněme praktickou použitelností, schopností přesáhnout experiment do současného „běžného“ divadla, do společnosti lidí žijících své normální životy, které by umění mělo ozvláštnit a nahlédnout z nečekaných pozic. Protože málo platné, opera je veřejné divadlo a uzavírání se do výsostného umění jen pro zasvěcené jí nesvědčí.

Ostatně je zřejmé, že zakladatelům festivalu, řediteli ostravského **NDM** Jiřímu Nekvasilovi a skladateli a dirigentovi Petru Kotíkovi, jde právě o zkoumání možností opery coby současného aktuálního hudebního divadla, cílem je tedy inscenace, nikoli jen vlastní skladba, zdůrazněme ještě jednou. A dávají opakovaně příležitost těm, kdo se již v tomto ohledu osvědčili, nehledají jen stále nové tváře, i když i jim dávají šanci. U těch osvědčených nebo v opeře řekněme potenciálně nadějných si nová díla objednávají, což je ostatně v dějinách operního divadla nejobvyklejší. Právě tímto soustředěním zkoumají možnosti operního vyjadřování, hledají podstatná témata – jako v laboratoři, z níž se může vygenerovat něco opravdu nosného. Samozřejmě s vědomím, že tvůrci a možnosti, které nabízejí, se musí vyzkoušet, musí dostat šanci s vědomím, že ne všechno povede ke kýženým cílům, ale že je potřeba možnosti prostě prakticky prověřit. Ostatně to je ve veškerém umění normální, jen z mnoha pokusů se třeba něco urodí.

Ze sedmi nabídnutých inscenací jsem zhlédl čtyři, všechny inspirativní.

Dva experimenty

Dvě řadím k řekněme experimentům, jak si je obvykle v operním světě představujeme. Vůbec je proto nepodceňuji, protože takové mohou ukázat něco, co se dá dobře rozvíjet s vyššími ambicemi, ale zůstaly zatím uzavřené samy do sebe.

Hned první festivalové představení na zahajovacím večeru ve Dvořákově divadle, „instrumentální operu“ Company, napsala Kristýna Švihálková pro dvě perkusionistky, hlas a elektroniku. Sama ji jako performerka a instrumentalistka spolu s japonskou perkusionistkou Ayou Masui zahrála. Inspirovala se stejnojmennou prózou Samuela Becketta, zaujaly ji zřejmě prchavé okamžiky bytí, které z Becketta vyčetla a pokusila se je znázornit jemným předivem souzvuků

tiché kompozice, která občas přechází v tichou pantomimu nebo jen v rytmické úderu na cokoli, co bylo po ruce. Hudební řeč skladby obsahuje i různé reprodukováné konkrétní zvuky a jaksi lidské projevy performerek, jejich dýchání a neartikulované zvuky. Už z tohoto pohledu jde o komplikovanou promyšlenou kompozici pokoušející se vyjádřit lidskou existenci.

Kristýna Švihálková představila v rámci programu své instrumentálně divadelní dílo *Company*, inspirované textem Samuela Becketta. Foto Martin Popelář

Není jisté, co je fantazie a co realita, a to i v ryze hudebním materiálu jednotlivých tónů, souzvuků, letmých motivů. A ticha. Nejistá je i jevištní realita v prostoru vyplněném světly a stíny, světelnými obrazy, na jevišti symetricky opatřeném hudebními nástroji a několika předměty. A rozděleném uprostřed rudou čarou, za kterou performerky zůstávají osamocené, uzavřené ve vlastním bytí, byť své jednotné pohyby a gesta mechanicky synchronizují. Oblečené v rudých kostýmech a vysokých černých botách jsou víc hudebními interpretkami než – řekněme poněkud hrubým výrazem – herečkami, což posiluje úzkostlivou abstrakci výsledného tvaru.

Co by mohlo být interpretací pomyslných postav, se tu rozkládá do hudby, barev, prostoru a do pauzami a prodlevami zdůrazněného času. Do zšeřelého prostoru uzavřeného tónovaným horizontem, na nějž se promítají symbolické obrazy, které nakonec tvoří to nejrealističtější, co je na jevišti poznatelné. Nejpůsobivější jsou projekce uhrančivých ženských očí v různých variantách. Prozrazují Becketta nahlíženého iracionálně, pocitově, možná tím naléhavěji existenciálně. A s jemným závanem vlivu orientálního umění. Až na pár jednoduchých frází se skladba obejde beze slov, neboť její podstatné téma se naopak ze slov literárního díla přesouvá do vyjadřovacího slovníku hudební performance.

Nejisté zůstává i to, nakolik je performance ozvláštěným koncertem a nakolik významově vystavěnou, byť důsledně abstraktní jevištní výpověď v režii Jiřího Nekvasila. Prostě nakolik je hudbou a nakolik divadlem, hrubě řečeno. Musím přiznat, že právě takové vyjadřování hudebního divadla je mi blízké – své působení přirozeně rozkládá do akustické a vizuální podoby a nenutí se do pravděpodobných uvěřitelných obrazů a významů. Působivost tvaru ovšem oslabuje trochu neobratná koordinace pohybů obou akterek a vůbec jejich ne zcela profesionální provádění všech jednoduchých úkonů, postojů, gest, pohybů. Prostě jsou to především instrumentalistky, jenže právě provedení zdánlivě nejjednodušších akcí je z hlediska herecké profese nejsložitější. Také konstrukce inscenace mi přišla poněkud rozvleklá – co se mohlo tímto způsobem z jeviště sdělit, by se stihlo v kratším čase než v pocitově dlouhých zhruba pětaticeti minutách skladby. Třebaže pomalé plynutí času bylo jedním ze základních uměleckých prostředků produkce a hlavním nositelem tématu osamocené existence člověka mezi lidmi. Prozrazuje to přece jen spíš hudební než performativní logiku projektu, na druhé straně je pokus přetavit sukus literárního díla jen do vizualizované hudby jistě inspirativní.

Kristýna Švihálková už na NODO vystupovala jako instrumentalistka, je členkou Hausopery a je správné, že tu dostala první příležitost i jako skladatelka a vlastně tvůrkyně celého projektu. Je to pozoruhodná mladá umělkyně, od níž lze čekat další díla.

Je jen otázkou, jestli opravdu napsala operu. Je vcelku běžné, že nová operní díla, zvláště zařaditelná pod experiment, rozvolňují tradiční operní formu. Když se pro nejobecnější definici opery vrátíme do jejích počátků kolem roku 1600, je to vokální skladba instrumentálně doprovázená, jejím cílem tehdy bylo obnovit klasickou řeckou tragédii, kterou si intelektuálové ve florentské cameratě představovali jako zpívané drama. Příběh, drama, hudba, zpěv by měly být základními atributy operního díla. Jenže Švihálková zpěv jakoby dekonstruovala na hlasové nezpívané projevy (dech, šepot, tichý výkřik), a to proto, že se snažila vyhnout konkrétním významům slov.

Shodou okolností podobně postupoval i Jakub Rataj rovněž ve zhruba půlhodinové opeře *V očích vážky*. Autor s mezinárodním renomé je též napsal na objednávku festivalu a také s ní v operním světě debutoval. Vlastně – jak sdělil – je to jeho první vokální skladba, napsal ji pro vyšší hlasy (soprán, mezzosoprán, alt, kontratenor), které kompozici zvukově dominují, doprovázené smyčcovým kvartetem a elektronikou. Rataj tedy nerezignoval na vokální projev, naopak zpívané party jsou výsostně propracované, vytvářejí bohaté harmonické gejzíry zvuků a jsou technicky extrémně náročné. Ale stejně jako Švihálková Rataj odmítl jakékoli slovní (literární) sdělení, což řešil zkomponováním textů starojaponských haiku v originále. Organizátoři rozdali do hlediště jejich české překlady, leč představa, jak se podle nich diváci snaží zorientovat ve zpívané starojaponštině, mi přišla humorná. Zvláště když autor výslovně odmítl sémantické významy (narativy) textu, který mu sloužil pouze jako materiál ke zhudebnění, využil z něj pouze základní polohu lyrických veršů: haiku zachycují nejdrobnější záchvěvy přírody, prchavé okamžiky. Ratajova kompozice sestává ze sedmi haiku a úvodu, jednotlivé skladby zdůrazňují až trochu zvukomalebně chvění drobností, odlesky světla, ale vyčíst z nich konkrétní významy myslím není žádoucí, dokonce to je sotva možné, alespoň mně se to rozhodně nepodařilo. Tady stejně jako Švihálková zůstává i Rataj ve svém sdělení důsledně abstraktní. Komponuje vlastně zase

instrumentální hudbu, jako pokaždé, jen pro nově objevené nástroje – lidské hlasy. Sedm miniatur tvoří hudebně logický celek, zvukově pozoruhodný především rozvíjením hlasových struktur: jednotlivé hlasy se rozbíhají z původního společného bodu do mnoha souzvukových a rytmických variant, prolínají se, k nejpůsobivějším patří ostré harmonické souzvuky, průzračně otevřené a znepokojivé, do nichž se pěvci v emocionálně vypjatých pasážích dostávají.

Z opery V očích vážky Jakuba Rataje. Foto Martin Popelář

Rataj napsal brilantní skladbu, ale o její příslušnosti k opeře bych na základě výše zmíněné definice už vážně pochyboval. I přes efektní jevištní provedení díla, v němž se pěvci zprvu prolínají s tanečníky, obě skupiny jsou stejně kostýmované do jakýchsi pracovních orientálních mundúrů; postupně se však vokální a pohybový soubor osamostatňují. A neměl jsem pocit, že by spolu nezbytně souvisely, natož aby se prolínaly. Pěvcům sice zůstávají drobné jevištní úkony, mají v rukou dokonce rozevřené party (i když pochybuji, že se ta hudba dá zpívat z not, spíš jsem party považoval za znak příslušnosti k pěvecké skupině), ale jevišti vládnou tanečníci v originální výrazové choreografii Heleny Ratajové, výrazné mezinárodní osobnosti a zároveň jedné z akterek inscenace. Hrál se v bývalé tančírně, nyní zcela zdevastované a zřejmě zplesnivělé, Hotelu Palace. Při otevření v roce 1913 pod názvem Hotel National údajně patřil k nejluxusnějším hotelům Rakousko-Uherska, dnes je to skoro ruina, která se snad konečně dočká začátku rekonstrukce, zasloužila by si to. Režisérka Gabriela Gabašová spolu s výtvarnicí Barborou Klenovou prostor udržovaly v tmavě modrém zamlžení, působivém, jen mi hrací prostor nekonvenoval s vlastním dílem. Hudební provedení interpretačně i technicky obtížné partitury však bylo pod taktovkou Pavla Šnajdra výsostné.

Apokalypsa

Za pekelného podvečerního vedra jsem směřoval za další produkci do Komenského sadů, nazvaných podle věhlasného pacifisty a učitele národa. V nich stojí na konci dlouhého trávníku okázalý Památník osvobození a mauzoleum Rudé armády – to jsou paradoxy, co, pane Vaněk? Lepší místo pro dvouhodinovou operu všestranného slovenského hudebníka Miroslava Tótha Bílá smrt (White Death) v Ostravě asi není. Už pro tu bizarní symboliku prostoru, v níž opera začínala. Před stojícími diváky stál před pustým, vyprahlým prostorem dirigent Jan Bubák s podivnou přílbou na hlavě a rozmáchlými gesty řídil ještě podivnější zakuklené postavy; některé zpívaly, některé hrály na nějaký nástroj, jiné křepčily. Když přišla ta první, celá zachumlaná do jehličí, a křičela, vzpomněl jsem si cynicky na repliku z Jiráskovy Lucerny: „Já bych čet a čet, že to bude hejkal.“ Přibývalo jich, vycházely z přilehlého lesíka a já je litoval, jaké vedro jim v těch maskáčích musí být.

Inu, začínalo to jako ne moc povedená dětinská hra. Až později jsem se v programu dočetl, že ti zakuklenci představují stromy, které za zimní války učil střílet legendární finský ostřelovač Simo Häyhä. Tato postava, která se na pažitě těž zjevila, byla celá ve stříbrném, připomínala kosmonauta. A také jsem se dočetl, že se to odehrává „v době, kdy se Země vychýlila ze své oběžné dráhy a lidstvo bojuje o přežití“. Tedy dost možná právě teď, soudě podle šíleného chování lidstva a jeho vůdců, které si lid dobrovolně zvolil. Zpětně jsem si uvědomil, že onen insitní začátek může být pohledem nás samých do pověstného neúprosného zrcadla: tak se přece chováme, necháme se manipulovat průhlednými hloupostmi, takovým reklamním nehoráznostem přece věříme.

„Stromy“ diváky dovedly do přilehlé tenisové haly OSTRÁ Sport Centra, někteří získali židli, většina diváků seděla na podlaze nebo postávala a přihlížela tomu, jak pod dirigentovou taktovkou postupně mohutní organizovaný hluk převážně tvořený aleatorními plochami, do nichž už se zapojila zpěvačka ve žlutém – jak se ukáže, představitelka Horsta Fuchse, který záhy vstoupí do dění. Za zády diváků hrálo smyčcové kvarteto, akustickým zvukem tiše oponovalo reprodukovanému rámusu kolem, zřejmě jako nostalgicky cítěná jistota v rozpadajícím se světě. I tito hudebníci, stejně jako všichni instrumentalisté, měli na hlavě masku bílého králíčka. Na stolicích tenisových rozhodčích (umpirech) visely síťovky s tenisovými míčky, připomínaly usekané hlavy popravených. Mihnouta se světla, objevily se televizory s pověstnými pořady německého teleshoppingového marketéra Horsta Fuchse coby ikony přežraného světa z doby, kdy u nás byla samoobsluha vrcholem spotřebního života. Prostor temněl, prošípaný ostrými vodorovnými reflektory, dění se přeneslo na protější stranu haly a diváci, o které už se nikdo nestaral, se tam sami zvědavě přesunuli, jako by byli vábeni pomyslnou krysařovou píšťalou. Tam vlastně stálo rockové pódium, jemuž vládly bicí, vše dohromady se zahušťovalo do frenetické černé mše. A rád přiznávám, že jsem tomu podléhal, fascinovaně jsem přihlížel a poslouchal čím dál zběsilejší vír dění a vlastně jsem se bál chvíle, kdy ten snový zážitek skončí. Kdy se z pomyslné apokalypsy vrátím do té skutečné, daleko nudnější a ničivější.

Opera Miroslava Tótha Bílá smrt byla uvedena na vstupní louce i v blízké tenisové a badmintonové hale OSTRÁ v Komenského sadech. Foto Martin Popelář

Bílá smrt je výsostně promyšlená kompozice, a to i v libretu, jehož detaily jsem však z provedení nevyčetl a převyprávět „obsah“, jak ho uvádějí tvůrci, nepovažuji za dobré. Ostatně ani detaily nepovažuji za podstatné, projekt

působí především globálním výrazem všeho hudebního, pohybového a divadelního, co do něj tvůrci vložili, ve všech do maličkostí dobře nastudovaných interpretacích hudebních, pěveckých a pohybových – a samozřejmě v dokonalém prostoru, který tvůrci projektu vytvořili.

Sama hudební skladba má přes množství improvizčních ploch pevnou strukturu, kterou se dirigentovi Janu Bubákovi dařilo obdivuhodně udržet v neustálém tlaku na zvyšování ryze hudebního i pocitového napětí, kompozice postupně graduje až do vskutku dystopického závěru, v němž všechno to zlo a blbost, ke kterým lidstvo dospělo, definitivně zavalí vychýlenou Zemi. Opravdu to chceme? Tak zní základní otázka díla.

Miroslav Tóth Bílou smrtí na NODO zakončil volnou trilogii Stíny (Muž ve skafandru, uvedený v roce 2020 v kompresorově Dolu Hlubina, Nulanus provedený v roce 2024 na sjezdovce beskydského areálu Opálená). Hledá svébytnou výrazovou hudbu pro každý konkrétní projekt, a neváhá se jimi angažovat za lepší místo k životu, než kde nyní žijeme. Pro mě jeden ze dvou vrcholů přehlídky.

Pocta tichému stáří

Tím druhým vrcholem pro mě bylo hned v úvodním večeru přehlídky provedené opět půlhodinové monodrama No. 61 (David) britského skladatele Richarda Ayrese. Produkce úplně protikladná bombastické Bílé smrti, ztišená intimní reflexe postupující demence stárnoucího muže. Tím konkrétním mužem byl skladatelův otec David: „Často sedí u okna a dlouhé hodiny hledí do dálky. Nejde však o nezúčastněný pohled, jeho oči se mihotají a výraz jeho tváře se neustále proměňuje – jako kdyby sledoval nějaký intenzivní ‚vnitřní film‘. Když se ho pak zeptám, na co myslel, odpoví většinou omluvně: Nevzpomínám si.“

Autorovi však zjevně nešlo o medicínskou analýzu, namaloval hudební portrét důvěrně blízkého člověka, v nejmenších detailech zachytil jeho způsob uvažování, mluvy, pohybů. A basbarytonista Nicholas Isherwood zvukovou kresbu zhmotnil do olejomalby ušlechtilého jemného muže na konci jeho bohatého života. Už se jen ohlíží zpět, čím dál obtížněji si vybavuje detaily, ale je vyrovnaný sám se sebou, v duši klid a na tom, jestli jsou vzpomínky bohatší, nebo chudší, už přestává záležet. Ayres sice některé vzpomínky dramatizuje, hlavně noční „děsy“, ale nikdy ne tak, aby to do jeho díla a postoje Davida vneslo fatální neklid. Výpověď starce budou jistě chápat jinak staří, mladší a nejmladší. Já ji chápal jako naprosto přirozený konec každého života, který není zatížený nějakými hrůznými zážitky. Dokonce jsem si říkal, že ztráta paměti, ať už se medicínsky vysvětluje jakoukoli nemocí, je pro postiženého vlastně přirozené rozloučení s aktivním životem. Obtížné nakonec není pro něj, ale pro jeho okolí.

Nicholas Isherwood jako David ve stejnojmenné opeře Richarda Ayrese. Foto Martin Popelář

Režisér Michal Pěchoušek správně nechal pěvce oblečeného do domácího pulovru a volných kalhot přirozeně existovat na jevišti, zřejmě mu předepsal jen základní aranžmá v prostoru, co nejúspornější gesta, aby to nejpodstatnější interpret sdělil jen hlasem. Ani pěvecký part neobsahuje žádné efektní prvky, je odvozen z přirozené řeči a Isherwood jej přesně tak interpretoval vemlouvavým basbarytonem. I doprovod malého orchestru skladatel koncipoval ztišeně, jednotlivé nástroje pěvci navíc napomáhají charakterizovat své vzpomínky. Stejně tak nepopisná scéna, jíž dominuje síť a snad jakási anténa, aniž by se zneužívaly k popisným symbolům – jestli něco konkrétního, pak nejspíš dodávají prostoru obecné zjednodušení, v němž se stárnoucí člověk pohybuje. Partituru s naprostým pochopením nastudoval a citlivě vedl dirigent Marek Šedivý se členy Ostravské bandy.

Dodejme, že i Richard Ayres patří ke stálícím ostravským festivalů, hrály se tu už dvě jeho opery (No. 42 V Alpách a No. 50 Zahrada) a poprvé byl v Ostravě v roce 2016.

Připomeňme, že udržování důležitých širokých mezinárodních kontaktů Jiřím Nekvasilem a Petrem Kotíkem tvoří důležité podhoubí pro ostravský operní život.

Měřeno „užitečností“ probraných produkcí je myslím právě Ayresův David nejlépe připraven k využití v běžném operním divadle. Tóthova Bílá smrt je obtížně přenositelná, ale pokud z ní pořadatelé pořídili dobrý záznam, bylo by velmi žádoucí ho zveřejnit.

V Ostravě bylo hodně horko, ale stálo to za to!

Kristýna Švihálková: Company. Hudební divadlo v sedmi scénách. Hudba, libreto, video, scénická choreografie, perkuse a hlas Kristýna Švihálková, režijní spolupráce Jiří Nekvasil, perkuse a hlas Aya Masui, elektronika Mikuláš Mrva. Světová premiéra na objednávku festivalu NODO 23. června 2026 v **Divadle Antonína Dvořáka**.

Jakub Rataj: V očích vážky. Jednoaktová opera, proměňující se obraz v mezičase, libreto (básně haiku) Macuo Bašó, Kobajaši Issa, Buson Josa (ve spolupráci s Helenou Honcoopovou), dirigent Pavel Šnajdr, choreografie Helena Ratajová, kostýmy a světelný design Barbora Klenová, režie Gabriela Gabašová. Světová premiéra na objednávku festivalu NODO 25. června 2026 v Palace Ostrava.

Miroslav Tóth: Bílá smrt. Jak lidé naučili stromy střílet. Opera o třech částech. Libreto a dramaturgie Michaela Rosová a Miroslav Tóth, dirigent Jan Bubák, choreografie Pasi Mäkelä, scéna a kostýmy Matěj Sýkora, světelný design Jan Hustak, režie Nela H. Kornetová. Světová premiéra ve spolupráci s Katedrou skladby HAMU na objednávku festivalu NODO 24. června 2026 v Komenského sadech v Ostravě.

Richard Ayres: No. 61. (David). Opereta pro baryton a ansámbl. Tajné zápisky o vyhasínající myslí. Libreto Richard Ayres, dirigent Marek Šedivý, scéna Patricia Talacko a Michal Pěchouček, kostýmy Patricia Talacko, světelný design Václav Hruška, jevištní technici Radek Kavalier a Radomír Vojtko, režie Michal Pěchouček. Světová premiéra na objednávku festivalu NODO 23. června 2026 v **Divadle Antonína Dvořáka**.



Reportáž

NODO v Ostravě se vyplatí navštívit

25. 08. 2026

Josef Herman



Festival se koná v kamenných divadlech, ale i v dalších prostorách napříč Ostravou. V bývalém hotelu Palace se hrála opera V očích vážky. Foto Jiří Zieroff

Sdílet



Bienále mezinárodního festivalu New Opera Days Ostrava (NODO) v horkém závěru června nabídlo od úterý 23. do soboty 27. sedm inscenací autorů z Velké Británie, Kanady, Spojených států, Slovenska a Česka. Od roku 2012 poosmě, pro mě poprvé, dřív jsem se na NODO nedostal a bohužel ani letos jsem nemohl absolvovat celý program. Zastihl jsem však festival ve špičkové programové formě s přirozeně fungující organizací ve spolupráci Ostravského centra nové hudby, NDM Ostrava a Ostravské bandy.

Šest oper tu mělo světovou premiéru, sedmá zazněla nedlouho po prvním uvedení v Montrealu. Všechny pečlivě realizované umělci, kteří se hledání nových operních možností dlouhodobě věnují, všechny promyšleně zasazené do různých prostředí, které Ostrava nabízí. Tedy s vědomím, že operní hudba se musí setkat s konkrétním prostorem a že právě současné kompozice jsou na takové propojení obzvlášť citlivé. Po pravdě jsem litoval enormní práce, myšlenkové, interpretační i jaksi fyzické, vložené do jediného festivalového představení každého kusu.

A co považuji za vůbec nejpodstatnější, všechna díla hledala nové možnosti operní inscenace a některá by dokonce mohla z experimentu vykouknout do velkého operního světa. Ctím uzavření tvůrců do tortury uměleckých idejí, ale operní inscenaci vždycky poměrují její řečnickou praktickou použitelností, schopností přesáhnout experiment do současného „běžného“ divadla, do společnosti lidí žijících své normální životy, které by umění mělo ozvláštnit a nahlédnout z nečekaných pozic. Protože málo platné, opera je veřejné divadlo a uzavírání se do výsostného umění jen pro zasvěcené jí nesvědčí.

Ostatně je zřejmé, že zakladatelům festivalu, řediteli ostravského NDM Jiřímu Nekvasilovi a skladateli a dirigentovi Petru Kotlíkovi, jde právě o zkoumání možností opery coby současného aktuálního hudebního divadla, cílem je tedy inscenace, nikoli jen vlastní skladba, zdůrazněme ještě jednou. A dávají opakovaně příležitost těm, kdo se již v tomto ohledu osvědčili, nehledají jen stále nové tváře, i když i jim dávají šanci. U těch osvědčených nebo v opeře řečnické potenciálně nadějných si nová díla objednávají, což je ostatně v dějinách operního divadla neobvyklejší. Právě tímto soustředěním zkoumají možnosti operního vyjadřování, hledají podstatná témata – jako v laboratoři, z níž se může vygenerovat něco opravdu nosného. Samozřejmě s vědomím, že tvůrci a možnosti, které nabízejí, se musí vyzkoušet, musí dostat šanci s vědomím, že ne všechno povede ke kýženým cílům, ale že je potřeba možnosti prostě prakticky prověřit. Ostatně to je ve veškerém umění normální, jen z mnoha pokusů se třeba něco urodí.



Další čtení

Glosy

Můžeme kopat studny

Zahraničí

Blízkost v době existenciálních krizí

Nepřátelství

Prohlášení POSPOLITOST 26

Recenze

Rozbitá zrcadla ubytovny Blаницe

Nepřátelství

Otevřený dopis studentů katedry

divadelní vědy FF UK

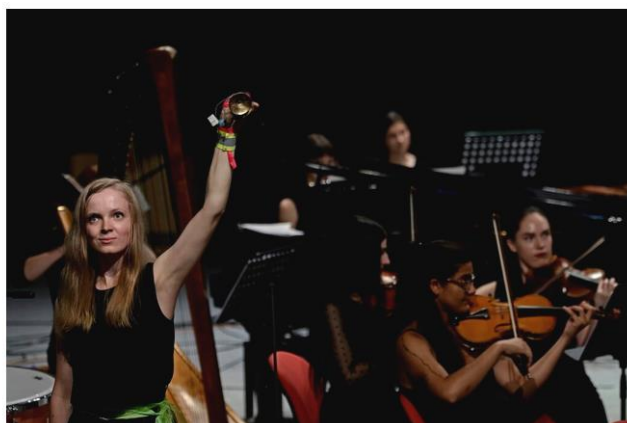
opravdu nosneno. Samozřejmě s vědomím, že tvurci a možnosti, které nabízí, se musí vyzkoušet, musí dostat šanci s vědomím, že ne všechno povede ke kýženým cílům, ale že je potřeba možnosti prostě prakticky prověřit. Ostatně to je ve veškerém umění normální, jen z mnoha pokusů se třeba něco urodí.

Ze sedmi nabídnutých inscenací jsem zhlédl čtyři, všechny inspirativní.

Dva experimenty

Dvě řadím k řekněme experimentům, jak si je obvykle v operním světě představujeme. Vůbec je proto nepodceňuji, protože takové mohou ukázat něco, co se dá dobře rozvíjet s vyššími ambicemi, ale zůstaly zatím uzavřené samy do sebe.

Hned první festivalové představení na zahajovacím večeru ve Dvořákově divadle, „instrumentální operu“ *Company*, napsala Kristýna Švihálková pro dvě perkusionistky, hlas a elektroniku. Sama ji jako performerka a instrumentalistka spolu s japonskou perkusionistkou Ayou Masui zahrála. Inspirovala se stejnojmennou prózou Samuela Becketta, zaujaly ji zřejmě prchavé okamžiky bytí, které z Becketta vyčetla a pokusila se je znázornit jemným předivem souzvuků tiché kompozice, která občas přechází v tichou pantomimu nebo jen v rytmické úderky na cokoli, co bylo po ruce. Hudební řeč skladby obsahuje i různé reprodukováné konkrétní zvuky a jaksi lidské projevy performerek, jejich dýchání a neartikulované zvuky. Už z tohoto pohledu jde o komplikovanou promyšlenou kompozici pokoušející se vyjádřit lidskou existenci.



Kristýna Švihálková představila v rámci programu své instrumentální divadelní dílo *Company*, inspirované textem Samuela Becketta. Foto Martin Popelář

Není jisté, co je fantazie a co realita, a to i v ryze hudebním materiálu jednotlivých tónů, souzvuků, letmých motivů. A ticha. Nejistá je i jevištní realita v prostoru vyplněném světly a stíny, světelnými obrazy, na jevišti symetricky opatřeném hudebními nástroji a několika předměty. A rozdělením uprostřed rudou čarou, za kterou performerky zůstávají osamocené, uzavřené ve vlastním bytí, byť své jednotné pohyby a gesta mechanicky synchronizují. Oblečené v rudých kostýmech a vysokých černých botách jsou víc hudebními interpretkami než – řekněme poněkud hrubým výrazem – herečkami, což posiluje úzkostlivou abstrakci výsledného tvaru.

Co by mohlo být interpretací pomyslných postav, se tu rozkládá do hudby, barev, prostoru a do pauzami a prodlevami zdůrazněného času. Do zšeřelého prostoru uzavřeného tónovaným horizontem, na nějž se promítají symbolické obrazy, které nakonec tvoří to nejrealističtější, co je na jevišti poznatelné. Nejpůsobivější jsou projekce uhrančivých ženských očí v různých variantách. Prozrazují Becketta nahlíženého iracionálně, pocitově, možná tím naléhavěji existenciálně. A s jemným závanem vlivu orientálního umění. Až na pár jednoduchých frází se skladba obejde beze slov, neboť její podstatné téma se naopak ze slov literárního díla přesouvá



na jevišti poznatelné. Nejpůsobivější jsou projekce uhrančivých ženských očí v různých variantách. Prozrazují Becketta nahlíženého iracionálně, pocitově, možná tím naléhavěji existenciálně. A s jemným závanem vlivu orientálního umění. Až na pár jednoduchých frází se skladba obejde beze slov, neboť její podstatné téma se naopak ze slov literárního díla přesouvá do vyjadřovacího slovníku hudební performance.

Nejisté zůstává i to, nakolik je performance ozvláštněným koncertem a nakolik významově vystavenou, byť důsledně abstraktní jevištní výpovědí v režii Jiřího Nekvasila. Prostě nakolik je hudbou a nakolik divadlem, hrubě řečeno. Musím přiznat, že právě takové vyjadřování hudebního divadla je mi blízké – své působení přirozeně rozkládá do akustické a vizuální podoby a nenutí se do pravděpodobných uvěřitelných obrazů a významů. Působivost tvaru ovšem oslabuje trochu neobratná koordinace pohybů obou aktérek a vůbec jejich ne zcela profesionální provádění všech jednoduchých úkonů, postojů, gest, pohybů. Prostě jsou to především instrumentalistky, jenže právě provedení zdánlivě nejjednodušších akcí je z hlediska herecké profese nejsložitější. Také konstrukce inscenace mi přišla poněkud rozvleklá – co se mohlo tímto způsobem z jeviště sdělit, by se stihlo v kratším čase než v pocitově dlouhých zhruba pětatřiceti minutách skladby. Třebaže pomalé plynutí času bylo jedním ze základních uměleckých prostředků produkce a hlavním nositelem tématu osamocené existence člověka mezi lidmi. Prozrazuje to přece jen spíš hudební než performativní logiku projektu, na druhé straně je pokus přetavit sukus literárního díla jen do vizualizované hudby jistě inspirativní.

Kristýna Švihálková už na NODO vystupovala jako instrumentalistka, je členkou Hausopery a je správné, že tu dostala první příležitost i jako skladatelka a vlastně tvůrkyně celého projektu. Je to pozoruhodná mladá umělkyně, od níž lze čekat další díla.

Je jen otázkou, jestli opravdu napsala operu. Je vcelku běžné, že nová operní díla, zvláště zařaditelná pod experiment, rozvolňují tradiční operní formu. Když se pro nejobecnější definici opery vrátíme do jejích počátků kolem roku 1600, je to vokální skladba instrumentálně doprovázená, jejím cílem tehdy bylo obnovit klasickou řeckou tragédii, kterou si intelektuálové ve florentské cameratě představovali jako zpívané drama. Příběh, drama, hudba, zpěv by měly být základními atributy operního díla. Jenže Švihálková zpěv jakoby dekonstruovala na hlasové nezpívané projevy (dech, šepot, tichý výkřik), a to proto, že se snažila vyhnout konkrétním významům slov.

Shodou okolností podobně postupoval i Jakub Rataj rovněž ve zhruba půlhodinové opeře *Vočích vážky*. Autor s mezinárodním renomé ji též napsal na objednávku festivalu a také s ní v operním světě debutoval. Vlastně – jak sdělil – je to jeho první vokální skladba, napsal ji pro vyšší hlasy (soprán, mezzosoprán, alt, kontratenor), které kompozici zvukově dominují, doprovázené smyčcovým kvartetem a elektronikou. Rataj tedy nerezignoval na vokální projev, naopak zpívané party jsou výsostně propracované, vytvářejí bohaté harmonické gejzíry zvuků a jsou technicky extrémně náročné. Ale stejně jako Švihálková Rataj odmítl jakékoli slovní (literární) sdělení, což řešil zkomponováním textů starojaponských haiku v originále. Organizátoři rozdali do hlediště jejich české překlady, leč představa, jak se podle nich diváci snaží zorientovat ve zpívané starojaponštině, mi přišla humorná. Zvlášť když autor výslovně odmítl sémantické významy (narativy) textu, který mu sloužil pouze jako materiál ke zhudebnění, využil z něj pouze základní polohu lyrických veršů: haiku zachycují nejdrobnější záchvěvy přírody, prchavé okamžiky. Ratajova kompozice sestává ze sedmi haiku a úvodu, jednotlivé skladby zdůrazňují až trochu zvukomalebně chvění drobností, odlesky světla, ale vyčíst z nich konkrétní významy myslím není žádoucí, dokonce to je sotva možné,



ke zhudebnění, využil z něj pouze základní polohu lyrických versu: haiku zachycují nejdrobnější záchvěvy přírody, prchavé okamžiky. Ratajova kompozice sestává ze sedmi haiku a úvodu, jednotlivé skladby zdůrazňují až trochu zvukomalebně chvění drobností, odlesky světla, ale vyčíst z nich konkrétní významy myslím není žádoucí, dokonce to je sotva možné, alespoň mně se to rozhodně nepodařilo. Tady stejně jako Švihálková zůstává i Rataj ve svém sdělení důsledně abstraktní. Komponuje vlastně zase instrumentální hudbu, jako pokaždé, jen pro nově objevené nástroje – lidské hlasy. Sedm miniatur tvoří hudebně logický celek, zvukově pozoruhodný především rozvíjením hlasových struktur: jednotlivé hlasy se rozbíhají z původního společného bodu do mnoha souzvukových a rytmických variant, prolínají se, k nejpůsobivějším patří ostré harmonické souzvučky, průzračně otevřené a znepokojivé, do nichž se pěvci v emocionálně vypjatých pasážích dostávají.



Z opery V očích vášky Jakuba Rataje. Foto Martin Popelář

Rataj napsal brilantní skladbu, ale o její příslušnosti k opeře bych na základě výše zmíněné definice už vážně pochyboval. I přes efektní jevištní provedení díla, v němž se pěvci zprvu prolínají s tanečníky, obě skupiny jsou stejně kostýmované do jakýchsi pracovních orientálních mundúřů; postupně se však vokální a pohybový soubor osamostatňují. A neměl jsem pocit, že by spolu nezbytně souvisely, natož aby se prolínaly. Pěvcům sice zůstávají drobné jevištní úkony, mají v rukou dokonce rozevřené party (i když pochybuji, že se ta hudba dá zpívat z not, spíš jsem party považoval za znak příslušnosti k pěvecké skupině), ale jevišti vládnu tanečníci v originální výrazové choreografii Heleny Ratajové, výrazné mezinárodní osobnosti a zároveň jedné z akterek inscenace. Hrál se v bývalé tančírně, nyní zcela zdevastované a zřejmě zplesnivělé, Hotelu Palace. Při otevření v roce 1913 pod názvem Hotel National údajně patřil k nejluxusnějším hotelům Rakousko-Uherska, dnes je to skoro ruina, která se snad konečně dočká začátku rekonstrukce, zasloužila by si to. Režisérka Gabriela Gabašová spolu s výtvarnicí Barborou Klenovou prostor udržovaly v tmavě modrém zamlžení, působivém, jen mi hrací prostor nekonvenoval s vlastním dílem. Hudební provedení interpretačně i technicky obtížné partitury však bylo pod taktovkou Pavla Šnajdra výsostné.

Apokalypsa

Za pekelného podvečerního vedra jsem směřoval za další produkci do Komenského sadů, nazvaných podle věhlasného pacifisty a učitele národa. V nich stojí na konci dlouhého trávníku okázalý Památník osvobození a mauzoleum Rudé armády – to jsou paradoxy, co, pane Vaněk? Lepší místo pro dvouhodinovou operu všestranného slovenského hudebníka Miroslava Tótha *Bílá smrt* (*White Death*) v Ostravě asi není. Už pro tu bizarní symboliku prostoru, v níž opera začínala. Před stojícími diváky stál před pustým, vyprahlým prostorem dirigent Jan Bubák s podivnou přílbou na hlavě a rozmáchlými gesty řídil ještě podivnější zakuklené postavy; některé zpívaly, některé hrály na nějaký nástroj, jiné křepčily. Když přišla ta první, celá zachumlaná do jehličí, a křičela, vzpomněl jsem si cynicky na



symboliku prostoru, v níž opera začínala. Před stojícími diváky stál před pustým, vyprahlým prostorem dirigent Jan Bubák s podivnou přílbou na hlavě a rozmáchlými gesty řídil ještě podivnější zakuklené postavy; některé zpívaly, některé hrály na nějaký nástroj, jiné křepčily. Když přišla ta první, celá zachumlaná do jehličí, a křičela, vzpomněl jsem si cynicky na repliku z Jiráskovy *Lucerny*: „*Já bych čet a čet, že to bude hejkal.*“ Přibývalo jich, vycházely z přílehlého lesíka a já je litoval, jaké vedro jim v těch maskáčích musí být.

Inu, začínalo to jako ne moc povedená dětinská hra. Až později jsem se v programu dočetl, že ti zakuklenci představují stromy, které za zimní války učil střilet legendární finský ostřelovač Simo Häyhä. Tato postava, která se na pažitě též zjevila, byla celá ve stříbrném, připomínala kosmonauta. A také jsem se dočetl, že se to odehrává „*v době, kdy se Země vyvíjela ze své oběžné dráhy a lidstvo bojuje o přežití*“. Tedy dost možná právě teď, soudě podle šíleného chování lidstva a jeho vůdců, které si lid dobrovolně zvolil. Zpětně jsem si uvědomil, že onen insitní začátek může být pohledem nás samých do pověstného neúprosného zrcadla: tak se přece chováme, necháme se manipulovat průhlednými hloupostmi, takovým reklamním nehoráznostem přece věříme.

„Stromy“ diváky dovedly do přílehlé tenisové haly OSTRA Sport Centra, někteří získali židli, většina diváků seděla na podlaze nebo postávala a přihlížela tomu, jak pod dirigentovou taktovkou postupně mohutní organizovaný hluk převážně tvořený aleatorními plochami, do nichž už se zapojila zpěvačka ve žlutém – jak se ukáže, představitelka Horsta Fuchse, který záhy vstoupí do dění. Za zády diváků hrálo smyčcové kvarteto, akustickým zvukem tiše oponovalo reprodukovanému rámusu kolem, zřejmě jako nostalgicky cítěná jistota v rozpadajícím se světě. I tito hudebníci, stejně jako všichni instrumentalisté, měli na hlavě masku bílého králíčka. Na stolicích tenisových rozhodčích (umpirech) visely síťovky s tenisovými míčky, připomínaly usekané hlavy popravených. Míhotala se světla, objevily se televizory s pověstnými pořady německého teleshoppingového marketéra Horsta Fuchse coby ikony přežraného světa z doby, kdy u nás byla samoobsluha vrcholem spotřebního života. Prostor temněl, prošípaný ostrými vodorovnými reflektory, dění se přeneslo na protější stranu haly a diváci, o které už se nikdo nestaral, se tam sami zvědavě přesunuli, jako by byli vábeni pomyslnou krysařovou píšťalou. Tam vlastně stálo rockové pódium, jemuž vládly bicí, vše dohromady se zahušťovalo do frenetické černé mše. A rád přiznávám, že jsem tomu podléhal, fascinovaně jsem přihlížel a poslouchal čím dál zběsilejší vír dění a vlastně jsem se bál chvíle, kdy ten snový zážitek skončí. Kdy se z pomyslné apokalypsy vrátím do té skutečné, daleko nudnější a ničivější.



Opera Miroslava Tótha *Bílá smrt* byla uvedena na vstupní louce i v blízké tenisové a badmintonové hale OSTRA v Komenského sadech. Foto Martin Popelář

Bílá smrt je výsostně promyšlená kompozice, a to i v libretu, jehož detaily jsem však z provedení nevyčetl a převyprávět „obsah“, jak ho uvádějí tvůrci, nepovažuji za dobré. Ostatně ani detaily nepovažuji za podstatné,

