

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalárska práca

Operné divadlo Ondřeja Havelku

Autorka bakalárskej práce: Andrea Majerčíková

Filozofická fakulta

Vedúca bakalárskej práce: Mgr. Helena Spurná, Ph. D.

Štúdiálny odbor: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Čestné prehlásenie:

Prehlasujem týmto, že som prácu vypracovala samostatne, len s príspevkom uvedených prameňov a literatúry.

V Olomouci, dňa 4.12. 2014

Andrea Majerčíková

Podakovanie:

Touto cestou by som sa rada poďakovala svojej vedúcej práce Mgr. Helene Spurnej Ph.D. za pedagogické vedenie, vecné rady a obetavosť. Taktiež by som chcela vysloviť veľkú vďaku režisérovi Ondřejovi Havelkovi, za vrúcny prístup a ochotu k spolupráci, ktorá bola jedným z mojích najcennejších prameňov pri vypracovávaní bakalárskej práce.

Podpis:

NÁZEV: Operné divadlo Ondřeja Havelku

AUTOR: Andrea Majerčíková

KATEDRA: Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDOUcí PRÁCE: Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

POČET ZNAKŮ : 107 099

POČET PŘÍLOH: 3

MNOŽSTVÍ POUŽITÉ LITARATURY: 8

ABSTRAKT:

Celkovú opernú tvorbu režiséra Ondřeja Havelku doposiaľ nepreskúmal žiaden teatrológ. Bakalárska práca je teda prvá odborná štúdia, ktorá prostredníctvom analýz operných inscenácií definuje režijnú poetiku a demonštruje autorské inscenačné postupy. Analytickému výskumu sú podrobené dve kontrastné produkcie- Nagano a Prodaná nevesta, ktoré však majú spoločné inscenačné elementy. Tieto dva tituly sú rozdielne nielen po motivickej a obsahovej stránke, ale aj z hľadiska divadelných a hudobných postupov. Avšak majú spoločné priame či nepriame šírenie českého nacionalizmu. Obe iscenačné analýzy vychádzajú z premiérových zázamov. Konečný záver bakalárskej práce po celkovom naštudovaní režisérovej doterajšej práce vymädzuje niekoľko kľúčových aspektov, ktoré sú čitateľné v každej inscenácii a pragmaticky vyhodnocuje emblémy režijnej poetiky.

KLÍČOVÁ SLOVA : opera. Ondřej Havelka. operná réžia.

TITLE : Opera theater of Ondřej Havelka

AUTHOR : Andrea Majerčíková

DEPARTMENT : Department of theatre and film studies

SUPERVISOR : Mgr. Helena Spurna, Ph. D.

TOTAL NUMBER OF CHARACTERS : 107 099

NUMBER OF ATTACHMENTS : 3

NUMBER OF LITERATURE SOURCES : 8

ABSTRACT :

Complete opera production of director Ondřej Havelka has not been researched so far by any theatrologists. My bachelor's thesis is first scientific study, which defines poetics of director and demonstrates author's methods of production with help of an opera analysis. In my thesis I have analysed two contrastive productions – Nagano and „Prodaná nevěsta“. These two operas share common elements of production. They are different not only in thematical and content side, but also in a view of theatrical and musical methods. However they have in common clear or unclear spreading of Czech nationalism. Both analysis are based on footage from premiere. After complete study of director's present work final end of bachelor's thesis points out few key aspects, which are evident in each and every production, and pragmatically evaluates signs of director's poetics.

KEY WORDS : opera, Ondřej Havelka, direction of opera

OBSAH

1. Úvod.....	8
2. Medailón režiséra.....	11
3. Analýza vybraných operných produkcií z tvorby Ondřeja Havelku.....	14
3.1 Analýza- Nagano	14
3.2 Analýza- Prodaná nevěsta.....	27
4. Vyjasnenie režijnej poetiky.....	35
5. Záver.....	47
6. Prílohy.....	50
6.1 Rozhovor.....	50
6.2 Zoznam inscenácií.....	54
6.3 Fotografie.....	58
7. Zoznam odbornej literatúry.....	62

1. Úvod

Pre písanie bakalárskej práce o opere som sa rozhodla na základe osobného záujmu o tento druh divadelného umenia. Pri výbere presnejšej špecializácie som sa za pomoci konzultantky rozhodla pre tvorbu Ondřeja Havelku na základe jeho prínosu pre českú opernú scénu.

Analytickému výskumu operných inscenácií Ondřeja Havelku sa doposiaľ žiaden učenec nevenoval, okrem diplomovej práce Doroty Lichvárovej¹ o Havelkovom inscenovaní *Prodané nevěsty* z pohľadu inscenačnej tradície.

Vo svojej práci sa budem venovať Havelkovému profesnému profilu ako opernému režisérovi, pričom si bakalárska práca kladie za cieľ určiť jeho režijnú poetiku a postupy na základe zhliadnutia doposiaľ režisérom vyprodukovaných operných inscenácií. Detailnej analýze podrobím dve vybrané hlavné produkcie - **Nagano** a **Prodaná nevěsta**, na ktorých sa budem snažiť o presnejšie vymedzenie charakteristických autorských rysov, ktoré sa dajú všeobecne aplikovať do celkovej režisérovej tvorby. Tieto inscenácie som so svojou konzultantkou vybrala na základe úspešnosti a významovosti nielen v kariére režiséra, ale aj preto, lebo mali veľmi významný kultúrno-historický dopad na českú opernú scénu. Popri sledovaní autorských rysov Ondřeja Havelku sa budem snažiť aj o vylíčenie inscenačných metód operných produkcií v súčasnosti, cez ktoré poukážem na všeobecný posun opernej réžie.

Výber analyzovaných inscenácií bol motivovaný snahou konfrontovať inscenačné stvárnenie súčasnej českej opery s prevedením klasického, historicky významného operného diela. Obe vybrané opery znamenali v českom prostredí krok vpred, a to nielen v umeleckej, ale aj v spoločenskej mierke.

¹ LICHVÁROVÁ, Dorota. *Tradícia inscenovania Prodané nevěsty s dôrazom na režijné poňatie Ondřeja Havelku a Magdalény Švecovej*. Bakalárska diplomová práca, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

Obe tematizujú problematiku národnej identifikácie a českosti v opere. Pri výskume som sa ako primárnych prameňov pridŕžiavala naživo pozretých predstavení a ich záznamov. Ako ďalší hlavný pramenný materiál mi slúžili recenzie z odborných a publicistických tlačových periodík a internetových portálov. V analytickom rozbere sa pridŕžam nielen pozretých inscenácií a recenzií, ale aj teoretických spisov a historických prác, vzťahujúcich sa k opere a opernej inscenačnej praxi. Vzhľadom na to, že mojím primárnym cieľom nie je hudobné spracovanie, ale iba inscenačné postupy režiséra, hudobnej analýze som sa venovala len okrajovo.

Pri analyzovaní som brala do úvahy spoločenské udalosti, ktoré motivovali inscenátorov k využitiu regionálneho humoru, či k vyzdvihnutiu určitých historických momentov, dopĺňajúce celkový charakter inscenácií o jedinečné momenty, ktoré sa recipientovi zmemorujú výraznejšie než celkový estetický zážitok. Tento fakt budem zdôrazňovať hlavne u inscenácie *Nagano*, kde viac než o umelecké dielo išlo o pripomenutie triumfu na olympiáde v japonskom Nagane. Keďže premiéra *Nagana* znamenala veľkú mediálnu udalosť, k dotvoreniu obrazu o prijatí inscenácie mi dopomohlo veľké množstvo článkov nielen odborného charakteru. Vďaka správam z periodík publicistickejšieho a bulvárnejšieho zamerania sa dozvedáme o spoločenskom dopade nielen na operné publikum. Ako ďalší prameň o zákulisí vzniku inscenácie mi poslužil aj televízny dokument *Operace Hokejdo* z produkcie Českej televízie. Z týchto prameňov som filtrovala subjektívne hodnotiace stanoviská recenzentov a reportérov, keďže mojím predmetom skúmania nie je hodnotenie, ale analýza inscenácií.

V analýze *Prodané nevěsty* sa zameriam čisto na Havelkove režijné postupy a komparáciám s predchádzajúcimi produkciami *Prodané nevěsty* sa budem vyhýbať. No neustále si budem vedomá vzorovosti, ktorá vychádza zo zakorenenej tradície tohto českého operného titulu. Pri komplexnom chápaní a analyzovaní *Prodané nevěsty* ako pôvodnej českej opery a jej historickej či kultúrnej dôležitosti mi najviac pomohol spis Johna Tyrrella *Česká opera*, v ktorom sa nám vyskytol nielen umelecký rozbor opery, ale aj spoločensko-historická problematika českej opery a českého národa. Publikácia hovorí o hudobných postupoch v českých operách a o operných tradíciách, ale

aj o historickom vývoji tohto žánru v devätnástom storočí, čo mi dopomohlo k utvoreniu celkového obrazu českej národnej opery. Taktiež mi naštudovanie historického vývoja opery pomohlo vyrozumiť tradičné prvky a odkazy, ktoré sa v režijnej interpretácii Ondřeja Havelku vyskytujú, a tým inscenácie tohto režiséra lepšie analyzovať. K podrobnejšiemu hudobno-dramatickému náhľadu mi dopomohla partitúra a libreto, ktoré mi umožnili presnejšie podklady k analytickému rozboru.

V tretej kapitole sa budem venovať vyličeniu hlavných charakteristických známok režisérovej práce na základe dvoch dominantných analýz so zohľadnením celkovej opernej režijnej tvorby Ondřeja Havelku. Napokon tieto známky zosumarizujem a vyvodím z nich záver, ktorý jasne pomenuje autorský štýl Ondřeja Havelku.

2. Medailón režiséra

Ondřej Havelka- režisér, herec, spevák, muzikant a stepovač sa narodil 10. októbra 1954 v Prahe do umeleckej rodiny hudobného skladateľa Svätopluka Havelku a herečky Libuše Havelkovej. Už od svojich študentských čias sa venoval aj hudbe. V období, kedy Havelka študoval na gymnáziu, si obľúbil scénu Štúdia Ypsilon, v ktorého inscenáciách sa často vyskytovali swingové melódie a americké šlágre dvadsiatych a tridsiatych rokov. A tu sa zrodila jeho vášeň k jazzu a populárnej hudbe minulého storočia. Postupne sa začal venovať interpretácii tohto žánru a venuje sa mu do dnes.

V roku 1978 absolvoval odbor herectvo na DAMU v Prahe a začal účinkovať v divadle Štúdio Ypsilon, kvôli ktorému ako divácky nadšenec vôbec začal herectvo študovať. Vo svojej kariére sa presadil aj ako filmový a televízny herec, na konte má štyri hlavné úlohy vo filmoch a dve hlavné úlohy v televíznych seriáloch.

Prvýkrát si vo filme zahral v roku 1977 v komedii *Řeknem si to příští léto* v hlavnej úlohe mladého Karla, ktorý so svojou životnou filozofiou rozvíri atmosféru českého vidieka. Mezi jeho ďalšie známe úlohy patrí postava učiteľa vo filme *Krakonoš a lyžníci* (1981), úloha Tumlířa v rozprávkovom filme *Rumburak* (1984) či postava Arnošta v komedii Václava Vorlíčka *Já nejsem Já* (1985). V roku 1994 dostal jednu z hlavných úloh vo filme *Saturnin* na námiet románu Zdeňka Sirotky, kde si zahral postavu Jiřího Oulického.

V televíznej produkcii hral v rôznych seriáloch a filmoch, no najmä v rozprávkových hrách a inscenáciách. Za zmienku stoja *Strach má velké oči* (1979), *Pošťácka pohádka* (1981), *Jak se peče štěstí* (1981), *Čertův švagr* (1984), *O třech synech* (1988).

Odbor opernej réžie na Janáčkovej akademii múzických umení v Brne začína študovať na postgraduálnom stupni. Havelka síce začal študovať činohernú réžiu v Prahe, no zakrátko prestúpil na štúdium opernej réžie, pretože k opere a hudobnému divadlu vôbec mal vždy blízky vzťah.

V tomto období sa taktiež rozchádza s hereckým ansámblom Štúdia Ypsilon kvôli zmenám v repertoáre a dramaturgii divadla.

Ako hudobný divadelný režisér vytvoril tri najvýznamnejšie muzikálové inscenácie: *La Caffeteria* (Carlo Goldoni, Adolf Hoffmeister, Jaroslav Ježek, 1988, Štúdio Ypsilon); *Tenhleten Manhattan* (muzikál Martina Vačkára na motívy poviedok Woodyho Allena, 1990, Divadlo Reduta Praha); *Má fěrová Josefína* (muzikál Martina Vačkára na motívy hry Vladislava Vančuru, 1993, Hudební divadlo Karlín). Ako operný režisér doposiaľ zinscenoval sedem operných divadelných inscenácií. Debutovým titulom bolo *Nagano* (2004), po ktorom sa stáva nielen mediálne známym, ale dostáva z brnianskeho Národného divadla ponuku inscenovania tradičnejšej opery *Prodaná nevěsta* (2006).

O dva roky neskôr opätovne pre brnianskych divákov inscenuje komickú dvojoperu *Gianni Schicchi- Komedianti* (2008) a zatiaľ svoju jedinú operetu *Netopýr* (2010). Pre Národné divadlo v Prahe okrem *Nagana* zinscenoval ďalšie tri opery, a to: *La Bohème* (2008), *Hoffmannovy povídky* (2010) a doposiaľ svoju najnovšiu divadelnú opernú inscenáciu *Příhody líšky Bystroušky* (2014). Havelka dostal ponuku aj na výnimočný operný projekt v Českom Krumlove k oslavám európskej kultúry, v rámci ktorých predstavil „zreštaurovanú“ inscenáciu *Dove è amore è gelosia* (2011) s takmer čisto barokovým espritom.

Po politickom prevrate začal Havelka pracovať aj ako televízny scenárista a režisér. Z jeho najdôležitejších filmových prác, na ktorých sa podieľal ako režisér a scenárista, môžem menovať televízny dokument z roku 1995 *Mezzosoprano Magdalena Kožená* a celovečerný film z roku 1998 *Zdravý nemocný*, ktorý je biografiou herca Vlastimila Brodského.

Úspešný je aj ako muzikant. V roku 1975 počas svojich štúdií na DAMU založil Originálny pražský synkopický orchester, s ktorým natočil šesť albumov a napísal preň hudobný dokument, ktorý získal na Festivale televíznej zábavy v Montreux v roku 1991 Striebornú ružu.

Ako scenárista, režisér a väčšinou aj interpret vytvoril doposiaľ osemnásť hudobných klipov. Jeden z nich - *Děkuji, bylo to krásné* – získal v roku 1995

ocenenie na Czech Grammy ako Klip roku, a *Jingle Bells* zakúpila a vysielala MTV-Latin.

Havelka je aj držiteľom titulu Jazzman roku (1996), ktorý mu udelila Akadémia Czech Grammy.

V roku 1995 založil vlastný pätnásťčlenný swingový big-band Melody Makers, s ktorým v súčasnej dobe vystupuje po celej Českej republike, ale aj v zahraničí. Do dnešnej doby vydali Melody Makers sedem CD albumov. Ako scenárista a režisér vytvoril pre svoj big-band tieto koncertné show: *Pocta Georgi Gershwinovi* (1998), *Jen pro ten dnešní den* (1999), *Příběh jazzu* (2000), *Vzpomínky na hvězdný prach* (2001), *Blues v srdci mém* (2002), *Sladce i žhavě* (venované Bingovi Crosbymu, 2003), *Ohlasy písní zámořských* (2004), *Ondřej Havelka a jeho Melody Makers tentokrát zcela ROZVRKOČENÍ z písní Jaroslava Ježka a panů V+W* (2005).

3. Analýza hlavných operných produkcií z tvorby Ondřeja Havelku

3.1 Analýza inscenácie Nagano

V tejto kapitole bakalárskej práce sa budem venovať prvým dvom operným inscenáciám Ondřeja Havelku, ktoré sú jeho divácky najúspešnejšími, mediálne najznámejšími a inscenačne najprínosnejšími scénickými stvárneniami opery. Na konkrétnych príkladoch postihnem režijné postupy, ktoré sa opakujú aj v ďalších režisérovmi produkciách.

Opera *Nagano* bola Havelkovým debutom v úlohe operného režiséra, hoci mal vyštudovanú opernú réžiu už dlho pred tým. Prvú ponuku na inscenovanie operného titulu dostáva až po šestnástich rokoch. Dovtedy sa venoval prevažne muzikálovej a televíznej réžii, a tak v apríli 2004 mal v Stavovskom divadle premiéru nielen úplne nový pôvodný český titul ale aj samotný režisér. Ako som už spomenula, opera *Nagano* je súčasným pôvodným českým hudobným dielom. Vznikla na zákazku pražského Národného divadla a celý proces tvorby trval tri roky. Jej autormi sú Martin Smolka, ktorý skomponoval hudbu, a známy herec a moderátor Jaroslav Dušek, od ktorého pochádza libreto k opere.

Spočiatku sa autori stretávali s veľkým skepticizmom zo strany laickej aj odbornej obce. Námet zo športového prostredia v tak vysoko štylizovanom umení, akým je opera, môže vyznievať absurdne až neinscenovateľne. Mnohí si kladli otázky ako by mohol hokej nájsť svoje miesto na scéne Národného divadla: „*Když občas zaslechnu anebo dokonce čtu v tisku rozmanité spekulace o naší chystané hokejové opeře, opakovaně se mě zmocňuje neodolatelná chuť vůbec ji na jevišti neuvést,*“² spovedá sa novinárom Jaroslav Dušek. Avšak nezvyčajná tematika opernej produkcie sa napokon stala legendárnou a prerástla z plytkého komického vnímania až do filozofických rozmerov nesúcich posolstvo.

² STANISLAVČÍK, Tomáš. V Naganu bude zpívat i Švejk s Havlem. *Večerník Praha*, 8. 4. 2004, s. 17.

Vo všetkých druhoch dramatického umenia (divadlo, film, literatúra atď.) musí mať dielo vždy svojho hrdinu. V žánri opery tomu nie je inak. Vo veristických operách nám autori núkali zamilované dvojice, v opere buffa šikovného komického sluhu alebo sedliaka. Čoraz väčšou súčasnou samozrejmou je, že spoločnosť oslavuje a stavia do úloh svojich hrdinov hlavne mediálne známe osobnosti, bez ohľadu na to, čím sa preslávili.

Médiá pôsobenie českého mužstva podrobne sledovali, označovali a doposiaľ označujú naganskú zlatú olympiádu za „Turnaj storočia“.³ Medailisti prepísali športovú históriu, vyzdvihli český hokej medzi svetovú špičku a po návrate český národ svojich hrdinov objavil práve v nich,⁴ čo je hlavným stavebným kameňom inscenácie.

Miesto a čas inscenácie je jasne definovaný. Ocítame sa na Zimnej olympiáde v japonskom Nagane v roku 1998. Dej je jednoduchý a môžeme ho zreteľne rozdeliť do sledu troch hokejových tretín, z ktorých má každá rozdielnu naratívnu a vizuálnu štruktúru. V prvej tretine sledujeme typickú prípravu hráčov na náročný turnaj, v druhej tretine sa ocítame priamo vo štvrtfinále na olympijských hrách a tretia tretina je venovaná slávnostnému ceremoniálu a odovzdávaniu medailí, ktorý sa spája s oslavami nových národných hrdinov.

Inscenáciu otvára postava na mieste bežiaceho športovca s pochodňou olympijského ohňa, ktorú nasledovne predáva hokejovým hráčom vstupujúcim na scénu. Tu registrujeme výrazný režijný vklad. Nástup spevákov-hokejistov počas predohry na scénu sa vymyká stereotypnej inscenačnej praxi a na javisko vchádzajú aktéri priamo z ulice za Stavovským divadlom, kde jednotlivo vystupujú z osobných áut. Ich príchod je civilne búrlivo oslavovaný nehercami- hokejovými fanúšikmi stojacimi za divadlom s transparentmi a pomaľovanými tvármi. To všetko sledujeme cez filmové plátno visiace nad scénou, na ktorom sa vďaka živej kamere premieta vstup z uvítacieho zhromaždenia. Táto vložka autenticky odkazuje na súčasný trend mediálneho kontaktu s osobnosťami spoločenského významu a na reálne vnímanie populárnych ikon pospolitou. Herci však na sebe nemajú

³ PACINA, Václav - HAMŠÍK, Ivan. *NAGANO '98 očima reportérů Mladé fronty DNES*. Praha: Anagram, 1998. 114 s.

⁴ ČUNDERLE, Michal. Zlatí hoši o zlatých hoších. *Svět a divadlo*, roč. 15, 2004, č. 5, s. 89.

športové dresy, ale výstredné kostýmy pripomínajúce módny štýl bohatých celebrit. Týmto režisér podporil svoju myšlienku o premene konvencií športovej „podivanej“ (účastníci zápasov boli v histórii prostí a chudobní ľudia, na ktorých sa prichádzali do arén pozerat' majetní občania). Dnes však vidíme opak - športovci sú tými bohatými a významnými a diváci patria prevažne do obvyčajnej vrstvy bez spoločenského významu. Presná identita hokejistov je nám odhalená až po strhnutí oblečenia. Na ušitých svalnatých telách majú umiestnené čísla svojich dresov a mená. Havelka tak preniesol fiktívne prostredie doslova až za hranice divadla a i nasledovné odvíjanie pokračuje v netradičnosti.

Prvá tretina opery je venovaná zákulisnej príprave a tréningu reprezentantov na turnaj, počas ktorej podstupujú rôzne masáže, kondičné cvičenia a posilňovanie. Režisér pridáva akcent práve v zobrazovaní fyzického vzhľadu aktérov cez kostýmy, ktoré predstavujú muskulatúrne športové telá hráčov. Ako prístroje na cvičenie slúžia členom ansámbľu figuranti odetí do metalických latexových overalov s bielymi maskami na tvárach. Režisér premieňa neživé predmety na živé role a modeluje z nich javiskové postavy s vlastným osobitým vzhľadom. Mení tak neherecké znaky na znaky herecké.

Vyvrcholením scény je výstup Dominika Haška, ktorého postupne doslova poskladá zbor z nablýskaných chráničov na výrazne nasvietenom piedestáli. Postava brankára na rozdiel od ostatných spieva výlučne v latinskom jazyku a v kontratenore. Líši sa aj fyziognomicky. Na rozdiel od ostatných hráčov nieje odetá do vypchaného svalnatého kostýmu, ale celé telo mu pokrývajú pozlátené brankárske chrániče, ktoré ho glorifikujú. Autori inscenácie takto výrazne odlišujú Haškovu postavu od ostatných, kvôli jeho úspešnému pôsobeniu na turnaji. Športové rubriky médií totiž o ňom hovorili hlavne v superlatívoch a jeho výkony často pokladali do heroických rovín. Preto jeho postavu autori predstavujú ako hokejového Boha spievajúceho v božskom jazyku.⁵ Celý výstup, okrem Haškovho prehovoru, neobsahuje takmer žiaden text či spievané slovo. Komunikácia medzi hokejistami pozostáva z neverbálneho prejavu a interjekcií, vyjadrujúcich pocity stav.

⁵ HRDINOVÁ, Radmila. Doremifā sol la si góól! Dominik! Dominik!. *Právo*, 3. 4. 2004, s. 13.

Dominantnú zložku, a to nielen v prvej časti, tvorí fyzická akcia a aktívne herectvo. Inscenácia *Nagano* je založená na dôkladnej pohybovej príprave, pozostávajúcej z tanečných choreografií. Jej jadrom je práve pohybová činnosť v priestore, ktorá je nevyhnutná k spracovaniu témy zo športového prostredia. Pokrok fyzickej interpretácie v opere je viditeľný hlavne u spevákov, ktorí nie sú statickí a ich prejav je prirodzený. Aktivita na scéne je vo všeobecnosti výraznejšia než v niektorých činoherných produkciách. Držanie tela, chôdza a pohybové zostavy de facto korešpondujú s naturálnym pohybom športovcov. Etudami a fyzickým výrazom je znázornený priebeh deju primárne v druhej tretine inscenácie, kedy sa ocitáme na Turnaji storočia. Herecká akcia posúva celý dej a spievané slovo sa stáva sekundárnym. Hromadné pohybové cvičenia sú synchronizované, nesú známky tanečnej moderny, ktorá vychádza z čistého tanečného pohybu, a ústi do tanečného divadla. Tradičná technika vychádzajúca z klasického tanca sa vytráca a primárnou sa stáva expresivita. Kľúčovým príkladom sú skupinové akcie pri zápasoch, ktoré vedú dejovú líniu. Tanečníci a herci na scéne predvádzajú voľný a koordinovaný pohyb, expandujúci klasické tanečné prvky, ktoré sú zastúpené v základných pozíciách, čo na prvý pohľad pôsobí chaoticky a neucelene no po vstrebaní motorického prejavu tanečníkov registrujeme symetriu so športovými figúrami a priebehom reálnych zápasov. Najvýraznejšie je zapojený moderný tanec breakdance, ktorý je dominantným vyjadrujúcim prvkom pri konfliktoch jednotlivcov, a to hlavne u postavy Dominika Haška. Je to taktiež veľmi kontrastný jav v opernom divadle a inovatívny posun v pohybovej zložke, keďže sa jedná o miešanie popkultúry s vysokým hudobno-divadelným žánrom akým je opera. Do hudobnej zložky však rytmicky zapadá a vďaka svojej agresivite lepšie vyjadruje bojovnosť, ktorá je v hokeji prítomná.

Opätovnou fyzickou akciou režisér znázorňuje neživé predmety. Do úlohy hokejového puku, ktorý je centrom zápasov, adaptuje tanečníkov v čiernych oblekoch s kuklou, pohybujúcich sa medzi hráčmi. V prvých dvoch zápasoch s USA a Kanadou puk zastupuje mladá ladná baletka, ktorú na záver druhého zápasu a vo finále nahradí breakdance tanečník, autenticky ilustrujúci povestnú tvrdosť vyrazenia hracieho puku ruskými protivníkmi.

Pohybová zložka je v inscenácii alfou a omegou. Režisér ju využíva nielen pri rozprávaní deja, ale slúži aj ako komický prvok. Použil ju aj pri kontrastnom vzhľade postáv. Vďačným nám môže byť príklad konfliktu českého brankára s kanadským útočníkom, pri ktorom na seba vyvíjajú navzájom telesné ataky. Rozdielna fyziognómia a rozsah hlasového aparátu vychádzajúci z rozdielnej stavby tela sú hlavným nástrojom komiky.

Jednotlivé zápasy sú inscenované takmer identicky s reálnymi hokejovými záznamami. Ich priebeh sa odvíja od skutočných výkonov reprezentantov, a preto sa na začiatku stretávame s prehrou. Počiatočný neúspech v prvom zápase však tím doženie po pamätnom prejave kapitána Růžičku, ktorý družstvo nabudil a zjednotil k hre. A vzápätí vďaka veľkej súdržnosti, spolupráci a povestnej jednotnej techniky českého tímu, vďaka ktorej ich Američania vo štvrtfinále nemali šancu prekonať, režisér vyjadril spoločným pochodovaním v tesnom trojstupe vedľa seba pripomínajúcim armádu. Česká republika vyhráva zápas, s „mannschaftom“ svetového formátu, čím vyrazila dych nielen svojim fanúšikom, ale aj odborným športovým analytikom. Takto pokračuje aj priebeh druhého zápasu s Kanadou.

Najväčší priestor však dostal zápas s Ruskom - tímom s neporaziteľnou povestou. Okrem toho, že sa jednalo o veľké olympijské finále, žurnalisti pripisovali tomuto stretnutiu oveľa vyšší význam. Neprešlo totiž ani desať rokov od Nežnej revolúcie, politického prevratu, a na hokejovom ľade sa stretli nielen športoví ale aj nedávni politickí rivali. *Mladá fronta* apeluje aj na fakt, že Jaromír Jágr nosí na svojom drese číslo 68, ktoré má súperom pripomínať inváziu pred tridsiatich rokov.⁶

Režisér od politickej angažovanosti upustil a zameral sa na inscenovanie priebehu samotného zápasu. Hru vyložil napínavo, súhlasne so záznamom. Nástup ruského tímu interpretoval režisér štylizovane do postoja medveďa-symbolu slovanského národa. Zápas medzi hráčmi je búrlivý až agresívny. Pohybové a tanečné etudy pripomínajú hracu techniku súperovho družstva, ktorá hraničila s pravidlami. Choreograf zapojil gymnastické cviky, ktoré sa až

⁶ PACINA, Václav - HAMŠÍK, Ivan, cit. 3, s. 138.

podobajú bezhlavému hádzaniu sa o zem a vyhrotenú hereckú akciu. To všetko odpovedá výkonom a atmosfére zápasu, ktoré popisujú samotní hokejisti.⁷

Veľký priestor dostáva postava brankára Dominika Haška. Odrovnávanie ruských útočníkov a bránenie režisér zobrazuje opätovne prostredníctvom breakdance. Efektne bolo aj prirovnanie Jágra k handrovej bábke, ktorú ruskí hokejisti roztrhali na márne kúsky, no nasledovne je pozbieraný a poskladaný svojimi spoluhráčmi a ako znovuzrodený nastupuje na ľad, aby mohol pokračovať vo svojej fantastickej hre. Počas celých troch zápasov herci-hokejisti vôbec nepoužívali k hre hokejky, až do momentu vyvrcholenia druhej tretiny pri rozhodujúcom víťaznom góle Petra Svobodu, u ktorého registrujeme hokejku pripomínajúcu skôr kyj než hraciu pomôcku. Tým inscenátori pridali na veľkosti a váhe športového výkonu.

Nielen zápasy ale aj oslavnú atmosféru režisér aranžuje presne podľa záberov, ktoré boli zhotovené priamo v Nagane. Najznámejší je obraz oslavujúceho hokejového Boha, Haška, ktorého v záverečnej scéne inscenácie, po zápase, nesú spoluhráči na invalidnom vozíku. Finálna eufória po víťazstve v spomalenom pohybe odpovedá silným emóciám a atmosfére, ktorú prežívali nielen hráči, ale celý český národ. Z postranných divadelných „tribún“ sa ozývajú známe oslavné heslá a divadlo zachvacuje povznesená nálada. Je zreteľné, že sa inscenátori pridržali rád športových odborníkov⁸ a že autori opery dôkladne naštudovali hokejové pravidlá, záznamy a najvýraznejšie situácie z naganského ľadu jednotlivých finálových stretnutí s pridaním vlastných asociácií, ktoré nasledovne dôkladne interpretovali na dosky Národného divadla. V opačnom prípade by inscenácia nebola „plnohodnotnou“ operou o Nagane.

V tretej tretine na hokejistov čaká slávnostný ceremoniál a v povedomí českého národa sa rodí nový hokejový kráľ - Dominik Hašek, ktorý spolu s tímom dostáva pozvanie na Pražský hrad a podstupuje korunováciu, ktorú preruší vojak Švejk. Prečo by aj táto česká ikona nemohla byť národom oslavovaná a prezidentom korunovaná tak ako športovec? Tu sa naskytá

⁷ Tamtiež, s. 138.

⁸ CHAUN, Igor, *Operace Hokejdo*. Dokumentárny film Českej televízie z roku 2004. 58 min.

príležitosť pre úvahu o tom, kto sa už v súčasnosti môže stať pre národ hrdinom a kráľom.

Centrálnu postavu, s funkciou rozprávača, inscenátori prisúdili tretiemu náhradnému brankárovi Milanovi Hniličkovi, ktorý mal na turnaji počas celých zimných olympijských hier na ľade len minimálne príležitosti k hre. Osobnosť tohto hráča si inscenátori vybrali nielen preto, lebo mal možnosť celý turnaj sledovať z lavičky náhradných hráčov, ale aj pre vtipnú situáciu z udeľovania medailí, kedy ho organizátori omylom preskočili a medaila mu bola udelená dodatočne. Hniličkova postava je odlišená aj kostýmom. Po celý čas má na sebe teplákovú súpravu, podobnú tej, ktorú mal na sebe hokejista počas ceremoniálu. K jeho postave je pridaná aj zápleтка s „fanynkou“ – gejšou, do ktorej sa zamiluje. Je to jeden z mála ženských elementov inscenácie. Zoznamujeme sa aj s jeho rodičmi, ktorí predstavujú ikonickú atmosféru v českých domácnostiach počas majstrovstiev. S ich poznámkami, typickými pre pasívne televízne publikum, komentujú zápasy a výkony jednotlivých hráčov z pohodlia domova. Jednoducho, tvorcovia vytvorili dôverný obraz českého domáceho hokejového diváka. Prostredie obývacej izby je situované priamo na scéne vo vrchnej pravej časti javiska, no iba pri epizódnych výstupoch je vďaka osvetleniu odlišiteľné od zvyšného. Autori tak vrstvia dej a paralelne popri hlavnom príbehu z hokejového Nagana sa ocitáme v obývacej izbe rodičov neobsadeného brankára.

Opera vznikla primárne pre komické vyznenie, čo možno dedukovať nielen z inscenačných techník, ale aj z obsahu libreta, v ktorom sa vyskytujú jazykové „prešmičky“, komické rýmy, frázy či pejoratíva. U postáv zaznamenávame minimálnu psychologickú štruktúru. Ich komickosť vzniká hlavne pre identitu postáv. V inscenácii nevystupujú takmer žiadne fiktívne charaktery, ale speváci zobrazujú skutočné a mediálne známe osoby. Už len ich verné vizuálne napodobenie samo o sebe má na recipienta komický efekt. Režisér sa však nesnaží o grotesknosť, karikatúru či paródiu. Vtip v hereckej akcii a pohybovej príprave je použitý v primeranej miere aby nehraničil s vulgaritou alebo urážkou na margo znázorňovaných ľudí.

Komickosť celej inscenácie spočíva aj v pravdivom zobrazení skutočných udalostí, ktoré olympiádu a zápasy sprevádzali. Opera takmer až dokumentaristicky zachytáva dianie na divadelnom ľade. Ako som sa už pri pohybovej zložke zmienila, priebeh zápasu režisér inscenoval presne podľa skutočného odvíjania udalostí v Nagane. Aj samotné spracovanie zápasov je dôveryhodné. Autori sa v dokumente *Operace Hokejdo* priznávajú k odbornej konzultácii so športovým komentátorom, ktorý im dopomáhal v transformácii športových postupov.

Opera tak získala úplne nový rozmer. Dalo by sa polemizovať o tom, že dostáva povahu jedinečného divadelného dokumentu, no nie každá scéna z inscenácie je pravdivým odkazom na účasť na olympiádach. Tvorcovia niektoré pasáže dotvorili a sú výsledkom čistej fikcie, takže inscenácia obsahuje divadelnú hravosť avšak jej ťažiskom nieje ani dokumentárny charakter. Obsahuje iba jeho prvky. Na margo dokumentárnosti sa vyjadril aj libretista Jaroslav Dušek: „*Nagano není dokument, ale naše hravá fantazie.*“⁹

Dušekovo libreto je veľmi diskutabilné aj pre široký obsah vulgarizmov a slangov. Obsahuje však originálne frázy a jazykové zvraty, ktoré sú jedným z faktorov komiky. Spojil známe heslá a nadpisy z novinových článkov (*Hašek na hrad! Hašek je bůh* atď.) so satirickými narážkami, čím dáva textu nový rozmer. Dalo by sa povedať že neologizuje všeobecný formát operného libreta a aj v texte kombinuje športovú tematiku s lyrikou. Vďačným príkladom nám môže byť známa veta „*Do re mi fa sol la si góóó!*“, ktorá je jedným z emblémov hokejovej opery. „*Nevinní naši bezelstní padají na trestnou lavici jako hrušky, jako ořechy, jako sníh*“, toto sú jedny z mnohých príkladných viet, na ktorých je možné demonštrovať jazykový štýl libreta. *Nagano* bolo prvou českou operou, počas ktorej mali diváci k dispozícii aj titulky. Keďže libreto opery tvorí základ komiky, tvorcovia tým chceli predísť prípadnej nezrozumiteľnosti spievaného textu, ktorá by mohla zapríčiniť rozklad vtipu. Zborovým partiám pridelil heroizovanosť. Hlavnú textovú líniu majú individuálne postavy, ktoré slúžia nielen k naratívne posunu, ale vyskytujú sa v nich aj pocity a myšlienky. Jedná sa hlavne o postavy Jaromíra Jágra

⁹ WOHLHÖFNER, Vladimír. Chaunův film je o vzniku opery Nagano. *Večerník Praha*, 23. 4. 2004, s. 19.

a rozprávača Milana Hniličku. Zaujímavým faktorom je postava Dominika Haška, u ktorej aj z libretového hľadiska môžeme pozorovať „božské“ prvky. Jeho výstupy sú napísane výhradne v latinčine, ktorá je považovaná už od počiatku kresťanstva za jazyk svätých. Keďže sa dej opery zakladá na pohyblivom dianí na ľade, textová zložka je chudobnejšia. Prevládajú v ňom hlavne citoslovčia, povzbudzovacie heslá a plytké repliky. Pre skromnosť libreta v druhej tretine sa režisér mohol zamerať na hereckú akciu, preto spevácky prejav nie je tradične operný a neobsahuje veľké gestá, či naučené operné frázy. Tento fakt výstižne zachytáva aj recenzia z Divadelních novín: „*Obsazení rolí vesměs mladými sólisty se vyplatilo. Zvládli i náročné pohybové úlohy s lehkostí a nadsázkou, no blýsknout se po pěvecké stránce neměli bohužel příležitost.*“¹⁰ Pre spevákov to však znamená veľmi namáhavú prácu s hlasom, hlavne čo sa zborových partií týka. Obyčajné pokrikovanie a skandovanie je totiž pre hlasivky omnoho väčšou záťažou, než spievanie koloratúrnych partií belcanta.

Režisér mal na sólistov veľké herecké a pohybové nároky. Prekonávajú sa vo fyzickom prejave. Máme možnosť ich vidieť skákať na trampolínach, tancovať či bezhlavo pobežovať po klzisku. K tomu vydať dobrý spevácky výkon si vyžaduje maximálne vypätie síl a speváckej techniky. Výrazná mimika a gestikulácia takmer korešponduje s činohrnými prvkami. Ako si aj v budúcich analýzach budeme môcť všimnúť, Havelka apeluje na absolútnom upustení od konzervatívnej opernej hereckej školy, ktorá dnes už diváka neoslovuje. Ani pre samotný námet by ponechanie zašlých inscenačných zvyklostí nebol pozitívnym krokom. A tak dramatický výraz citelne posúva do dominantnej roviny nad spevácku zložku.

Hudobná stránka je menej výrazná – paradoxne, lebo opera má zaujať hlavne hudobnou zložkou a inscenovaný dej by mal slúžiť ako doplnok k vychutnaniu kvalitnej skladateľskej kompozície. U *Nagana* je však dominantná herecká pohybová a režijná zložka, čo narúša tradičnú hierarchiu umeleckých zložiek operného diela. V súčasnosti je však tento jav veľmi častý, a to hlavne

¹⁰ HRDINOVÁ, Radmila. Růžičkova parta trumfne i Mozarta. *Divadelní noviny*, roč. 13. 2004, č. 9, s. 4.

u zahraničných produkcií.¹¹ Hudba v prípade tohto operného titulu má hlavne funkciu podkresľovania situácií a navodenia atmosféry, sprevádza pohybovú akciu a podporuje komickosť. Jedná sa prevažne o divadelnú hudbu s výraznou inštrumentáciou a bizarnými efektmi¹². Aj tento fakt môže svedčiť o tom, že po premiére sa obecenstvo výrazne zmenilo. Na operu začali chodiť aj diváci, ktorí doposiaľ navštevovali hlavne činoherné predstavenia.

Aj hudobná zložka sa dá zreteľne rozlíšiť na tri časti. V prvej časti inscenácie pozorujeme striedanie hudobných motívov s komickým charakterom s motívmi mystickými, ktoré podporujú vizuálnu a dejovú štruktúru. V druhej tretine prevládajú dychové a bicie hudobné nástroje pre gradáciu hráčskeho dej. Použité sú typické rapkáče a trúby zo štadiónov, ktoré pridávajú na autenticite hokejového zápasu. Spevácka zložka je výrazne v úzadí, nahrádzajú ju výkriky a pokriky nespeváckej komparznej časti ansámblu. Tretia, záverečná pasáž je venovaná hlavne melodickej stavbe. Registrujeme v nej aj hudobné motívy z prvej časti. Celkovo na recipienta pôsobí neucelene, miestami chaoticky. Každý operne sčítaný divák rozozná, že sa nejedná o hudobné veľdielo, ale o vykreslenie hlavnej témy za sprievodu orchestru.

Zbor je statickým elementom, ktorý je prítomný počas celej inscenácie na javisku a slúži aj ako deskriptívny prvok a druhý hlas sprevádzajúci árie sólistov. Na začiatku fyzicky stelesňuje symboly ako olympijské kruhy, či ľadovú plochu pridržaním dlhej bielej látky. Sprevádza hlavného rozprávača a práve v zborových partiách je použitý popis situácií a prostredia. Je zložený z čisto ženských hlasov, čo tvorí kontrast s angažovaním takmer výlučne mužských sólistov do rolí hlavných hrdinov. Je využitý aj ako mystický prvok, vedie dialóg v zastúpení ľadovej plochy s Jaromírom Jágrm, na ktorej hokejista plachtí. Jágr je povestný tým, že si pred každým zápasom klzisko vždy dôkladne prehliadne.

Tak ako v hudobno-dramatickej zložke pozorujeme tri časti, tak aj vizuálna štruktúra inscenácie sa dá rozdeliť na tretiny. Scénografia a výprava je

¹¹ BLAHO, Vladimír. *Traviata (anebo opera) tak i onak*. [online]. [cit. 1. 12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://operaplus.cz/traviata-anebo-opera-tak-i-onak/>>.

¹² Správa ČTK (prevzatý článok zo slovenského tisku): Nagano je faulem na hokej i operu. *Mladá fronta Dnes*, 17. 4. 2004, s. 3.

minimalistická, ponechaný je voľný priestor pre dynamickú pohybovú zložku. Kulisy tiež rozlišujú rôzne prostredia v jednotlivých častiach. Na začiatku inscenácie je na scéne ponechaný úplne prázdny priestor, bez akýchkoľvek architektonických prvkov. Režisér pri inscenovaní zapojil točnu, ktorá slúži k rýchlej zmene prostredia, a dynamickej narácii. Havelka taktiež prostredia vrství. Popri hlavnom deji, ktorý sa odohráva na centrálnom javisku, je zapojené aj ďalšie prostredie, česká domácnosť Hniličkových rodičov, nachádzajúce sa vo vrchnej časti. Viditeľné je počas celej inscenácie, no len v epizódnych výstupoch je rozlíšiteľné. Režisér využíva točnu hlavne v druhej tretine inscenácie, vďaka nej môžeme rozdeľovať jednotlivé zápasy a posúvať čas v deji po stranách. Inscenátori použili autentické hokejové mantinely a bránku, vďaka ktorým vznikla perfektná ilúzia zimného štadióna. Režisér pre hraciu plochu vymedzil takmer celé javisko, len po stranách stoja fanúšikovia ktorí fandia českému tímu a aj americkému. Prostredie prechádza aj na pomyslené tribúny, ktoré sú v zastúpení postranných lôží, na ktorých fandia dosadení diváci s transparentmi. Prostredie je verné a z celého divadla sa stáva hokejový štadión. Aj diváci v róbach určite majú pocit účasti na hokejovom zápase. Efektne je využitie bielej dlhej plachty v prvej časti inscenácie, kedy voľne natiahnuté bledé plátno symbolizuje ľadovú plochu. Manipuluje s ním výhradne ženský spevácky zbor, neskôr je natiahnuté na závesy a slúži ako premietacie plátno na ktorom registrujeme detail tváre jedného z protagonistov, ktorý nám približuje psychologické rozpoloženie postavy. Zbor taktiež zaň rozpráva pri prihováraní sa Jaromíra Jágra na svojej rituálnej obhliadke hracej plochy, a tak opätovne Havelka činí z neživého prvku živý. Opak zase pozorujeme pri spievaní záverečnej hymny, kedy zrodený a korunovaný Boh Dominik Hašek stojí na šikmej vyvýšenine a stojac drží červenú a bielu plachtu na rozpažených rukách, čím pripomína vztýčenú českú vlajku.

V každej časti inscenácie je použité aj odlišné osvetlenie. V prvej časti registrujeme hlavne bodové svetlá a veľmi tmavé prostredie. Pôsobí na diváka až hororovo a podtrhuje náročnosť príprav na športovú udalosť. V druhej časti je použitý priamy opak. Veľmi presvetlené prostredie, ostré svetlo štadiónových rozmerov. To sa mení len pri dramatických situáciách, ako je prehrávanie tímu. Osvetlenie je tiež rozmanité. Kým v prvej časti opery je

prostredie tmavé a prevažujú bodové svetlá, v druhom úseku je scéna jasne osvetlená teplými farbami. V tretej poslednej tretine prevládajú studené modrofialové farby s bodovým osvetlením.

Režisér pracuje s videoprojekciou počas celej inscenácie. Jej zapojenie osviežuje vizuálnu a výkladovú koncepciu a využíva ju pre zvýraznenie silných emočných momentov a k priblíženiu atmosféry divákovi. Na plátne premieta detaily tvári interpretov, aby nám väčšmi priblížil citový prežitok postáv. Na konci inscenácie je divákovi na plátno prehrávaný záznam z veľkého finálového zápasu, aby sa mohli vrátiť v minulosti a priblížiť sa s aktérmi na scéne s pocitmi, ktoré skutoční hokejisti po zlatom turnaji prežívali. Na ňom si taktiež môžeme všimnúť podobnosť reálnych postáv s postavami účinkujúcimi v opere a vzdať hold inscenátorom v hodnovernosti stvárnenia.

Aj napriek tomu, že námet opery je veľmi úzkoprofilovo zameraný na jednu historickú udalosť, môžeme v závere konštatovať jeho nadčasovosť. A to najmä v tematike otázky súčasného ikonizmu. Ako a koho súčasná spoločnosť stavia do hrdinskej roviny, v kom sa vidíme, kto je naším vzorom – celebrity, športovci, hrdinovia- „nehrdinovia“. Či téma národného obrodzenia a vnímania národnej kultúry. Prejav pýchy na národnú príslušnosť - kedy sme s ňou spokojní a kedy prejavujeme hrdosť na svoj pôvod.

O inscenáciu sa zaujímala nielen odborná tlač a kultúrne rubriky, ale aj bulvárne médiá, ktoré hovorili hlavne o interných kauzách a negatívnych stránkach produkcie. Písali o konfliktoch medzi hokejovou reprezentáciou a olympijským organizačným výborom ohľadom práv na inscenáciu a na použitie informácií.¹³

V reportážach sa stretávame s nedôverou, nepriamou kritikou, ale aj s obdivom k tvorcom.¹⁴ Konečné prijatie u publika a nasledujúca návštevnosť inscenácie svedčí o opaku; inscenácia sa uchytila a reprízy športovej opery sa dočkali takmer úplného vypredania. Prijatie inscenácie bolo aj v Stavovskom divadle, uvádzajúce hlavne klasické tituly, na ktoré bolo operné publikum zvyknuté. Divadlo vo svojom repertoári učinilo progres. Po aprílovej premiére sa

¹³ (as, tap, tos, bok). Ukradli Nagano, zlobí se hokejisté. *Večerník Praha*, 9. 4. 2004, s. 1-2.

¹⁴ BAJGAR, Radek. Do re mifa so la si góol, *Reflex* 15, 2004, č. 12, s. 6-7.

stretávame hlavne s pozitívnou reflexiou a vysokou návštevnosťou reprízielen typicky operným publikom. Inscenácia prilákala a oslovila novú skupinu divákov prevažne nižšej vekovej skupiny.

Opera vyvolala veľký rozruch, mediálny ohlas a veľkú divácku návštevnosť aj preto, lebo bola uvedená počas majstrovstiev sveta v hokeji. Pôvodne mala byť uvedená ku 120. výročiu Národného divadla, no z marketingového hľadiska je uvedenie hokejovej opery v strede hokejového šampionátu určite atraktívnejšie.

Je potrebné si uvedomiť, že každý národ hľadá svoju identitu a rád sa reprezentuje práve cez športové exhibície. Úspech v Nagane pozdvihol v Českej republike národné povedomie a sebaistotu, a to aj hlavne preto, lebo to bol vôbec prvý významnejší samostatný úspech českej reprezentácie. Preto aj opera mala taký veľký divácky úspech a prijatie i u neoperného publika. *Nagano* dokonca v tom istom roku, ako bolo uvedené, získalo aj popredné ocenenie Nadace Alfréda Radoka¹⁵ v kategórii Česká hra.

Otázne však je, aký by mala opera úspech za hranicami Českej republiky. Jasným hlavným motívom je budenie národného povedomia a podporovanie vlastenectva, a takáto úzka profilácia je výraznou bariérou pre zahraničné publikum.

¹⁵ Od roku 1992 z iniciatívy agentury Aura- pont a časopisu *Svět a divadlo*.

3.2 Prodaná nevěsta

Po úspešnej premiére českej hokejovej opery *Nagano* dostáva Havelka ponuku od brnianskeho šéfa opery, Milana Kaňáka, na inscenovanie pre zmenu klasického titulu - *Prodané nevěsty*. Na rozdiel od prvej opernej produkcie, ktorej základom se stalo hudobné dielo zo súčasnej tvorby a neslo sa v (pre operu) nekonvenčnej tematike, jedná sa v tomto prípade o zakorenenú a storočia známu českú pôvodnú spevohru, ktorú pozná azda každý Čech. Jej autormi sú Bedřich Smetana a Karel Sabina. *Prodané nevěsty* patrí titul „najveselejšej“ českej opery. Je jednou z prvých českých opier vôbec, a tak má veľmi bohatú inscenačnú tradíciu, o ktorej už vzniklo veľké množstvo odborných štúdií.

Očakávania od režiséra boli veľké. Odborná aj laická obec očakávala inovácie a netypické inscenačné prvky v českej klasike, ktoré preukázal už vo svojej prvej produkcii. Ku slovu prídu i v jeho inscenácii *Prodané nevěsty*, a to hneď v úvode, ešte pred rozoznením orchestra. Na scénu z publika vstupuje predstaviteľ hlavnej postavy Jeníka, ktorý svojím príchodom do obce začína príbeh ešte pred jeho samotným začiatkom. Takéto nástupy sú v súčasných inscenáciách veľmi obľúbené a časté, avšak ich výskyt registrujeme hlavne v činoherných inscenáciách. Tým môžeme zaznamenať hybridizáciu v inscenačnej metóde, ktorú režisér použil. Tá bola v období Havelkovho nástupu na opernú scénu na české pomery ešte celkom „novopečeným“ prvkom.

V tom istom momente registrujeme aj prácu s časom. Príchod postavy je zasadený v strede tuhej zimy, čo môžeme vydedukovať podľa realistického scénického prostredia. Stojaci snehuliak, kôpky snehu a zvuk mrazivej meluzíny, ktorú počuť v pozadí, zreteľne divákovi evokujú, že sa jedná o koniec decembra či začiatok januára.

Nasledovne začína neinscenovaná predohra, počas ktorej je tento obraz prostredia ponechaný. Režisér tým dopraje divákovi úplný pôžitok z hudby Bedřicha Smetanu a vyniknutie orchestra. Po odznení posledného taktu sa verne namaľovaný obraz dediny zdvíha a dej opery sa začína nástupom bláznivých farebných maškarád, do ktorých sú prezlečení členovia zboru spolu

s hlavnými protagonistami. Opätovne zo scénografie pozorujeme posun v čase do obdobia fašiangov, kedy sa zima kríži s jarou. V bočných stranách scény môžeme vidieť roztápajúci sa sneh, a pred Mařenkiným domom dožívajúceho snehuliaka.

Havelková režijná poetika poľavuje v tradícii operného inscenovania, no ponecháva v nej jej základné korene. Tie sú pozorovateľné hlavne pri duetách a zborových častiach, kedy operne vzdelaný divák pozoruje istú šablónovitosť speváckeho prejavu, ktorá ale nieje dominantným prvkom.

Režisér používa scudzovacie efekty, ktoré rozbíjajú divadelnú ilúziu a prelína nimi fiktívny svet s reálnym. Už na samotnom začiatku inscenácie otvára dej nástup protagonistu- Jeníka na javisko z obecnstva, čím režisér narúša fikciu a iluzívny svet divadla. Takéto kríženie fiktívneho s reálnym, kedy sa divák stáva priamym pozorovateľom až súčasťou deja, nachádzame počas celého trvania inscenácie. Je to element, ktorý sa využíva i v iných umeleckých žánroch, ako vo filme či fiktívnej televíznej tvorbe. Ďalšie takéto pasáže registrujeme v zborových partiách, kedy speváci priamo vyzývajú obecenstvo k spoločnému prípitku. Prvé rady majú to šťastie, že si s krígl'om piva, ktorý im aktéri vlastnoručne prinesú, môžu pripíť. Herci a speváci pokladajú publiku otázky priamo s očakávaním spätných odpovedí. Fikcia je narušená v prospech komiky a prirodzenosti. Výskyt chasníka, ktorý obrazne manuálne posúva točňu, či Jeníkovo ignorovanie priečky medzi Mařenkinou izbou a kuchyňou, pri vysvetľovaní svojich zámerov Mařenke, sú jasnými inscenačnými postupmi, ktoré podchycujú scudzovanie. Takýmto inscenovaním dodáva Havelka klasike úplne nový rozmer, vďaka ktorému si operné produkcie môžu obľúbiť aj priaznivci činohry.

Zaujímavé a technicky zvládnuté je využívanie tieňohry, ktorá sa v inscenácii vyskytuje v dvoch častiach, a to pri duete Mařenky a Jeníka „Věrné milování“ a pri Jeníkovej árii „To mi v hlavě leží“. Tieto operné partie sú pre speváčku náročnosť herecky nedotiahnuté a tak herecký výraz poľavuje pred speváckou technikou. Preto režisér nahrádza absenciu herectva tieňohrou. Slúži ako obrazné znázornenie hlbokého emočného a psychologického rozpoloženia ústrednej mileneckej dvojice. Je predvedená baletnými etudami a odohráva sa

vždy v pozadí za spevákmi, tak aby divák naraz sledoval spievajúce postavy ale aj ich baletných dabléroov za látkovým plátnom.

Havelka sa snaží sólistami a zborom v rámci možností hudobnej predlohy pracovať ako s činohernými hercami. Jeho inscenácie sa vždy vyznačujú hereckou prepracovanosťou. Pod jeho vedením pôsobia operní speváci uvoľnene, odstraňuje z ich prejavu naučené neprirodzené a konvenčné pózy, ktoré sú dnes už divácky nezaujímavé a vzhľadom k stupňu vývoja činoherného inscenovania sa jevia ako anachronizmus. Pohyb na scéne a gestikulácia sú prirodzené až civilné. Herci využívajú komickú interakciu a na javisku medzi sebou komunikujú. Okrem speváckej mimiky používajú aj herecký výraz, ktorý nepôsobí umelo a prehrávané ako u tradičných operných inscenácií. O to sa v súčasnosti podľa najnovších inscenačných trendov snaží mnoho režisérov, no nie v každom prípade je dosiahnutý pozitívny výsledok. Často totiž prílišná snaha o herectvo vo výsledku vyznieva prehrávané, čo uberať na celkovej kvalite inscenácie. Havelka našiel pravý pomer medzi hereckou a speváckou zložkou, a tak herecké techniky protagonistov sú symbiotické. Herci zapájajú k svojmu prejavu aj prácu s kostýmom, čo je ťažiskom maškarných scén. Manipulovanie s rekvizitami je civilné a využívajú ho v prospech hraného prejavu a navedenia komiky. Ako príklad môžem uviesť Mařenkinu nadsadenú vyhrážanie nožom Jeníkovi, špehovanie rozhovoru rodičov s Kecalom cez stenu za pomoci nočníka či prezliekanie do slávnostnejších šiat.

To všetko pridáva na ľahkosti a oslobodzuje od strnulosti inscenačnej opernej tradície. Síce spevákov pri recitátiách zapája do hereckej akcie, no keď ide o partie spievané, plne ich rešpektuje a nezaťažuje ich výraznými pohybovými etudami. Dáva im priestor, aby sa mohli plne koncentrovať na spevácky výkon.

Inscenačne náročné davové scény, na ktorých pohorel nie jeden operný režisér, vystavuje harmonicky. Lokálne konflikty, šarvátky a drobné komické etudy medzi členmi zboru či tanečné choreografie pridávajú k atmosfére fašiangovej autenticity. Priestor nepôsobí preplnený, chaoticky a sólisti nezanikajú v dave. Sú vždy viditeľní, je im vyčlenený dostatočný priestor.

Režisér ponechal aj tanečné sekvencie, ktoré boli do opery v devätnástom storočí pridané dodatočne na podnet Bedřicha Smetany, pri príležitosti návštevy Prahy cisárom Františkom Jozefom, aby spĺňala normy svetových operných produkcií.¹⁶ Tie u Havelku nemali baletný charakter, ako tomu bolo pri ich zrode. Choreografickú stránku zveril Jane Vašákovéj, ktorá sa zameriava hlavne na muzikálové a činoherné tanečné choreografie a pohybovú spoluprácu. Veľké skupinové zborové choreografie, ale aj choreografie párové, predeľujú jednotlivé spevácke výstupy. U Havelkovej *Prodané nevěsty* stavia na českej ľudovej kultúre a aplikuje do nej tradičnú polku a folklórne tance z fašiangového oslavného sprievodu. Jednotlivé prechody medzi tanečnými výstupmi sú plynulé a posúvajú hlavnú dejovú líniu. Tanečníci prechádzajú vďaka točne voľne cez vyhradené prostredia a tým neprerušujú plynutie hudobnej a dejovej zložky zároveň. Zaujímavou pohybovou pasážou je krčmová časť *Furiant*, kde choreografka upustila z kliše dedinskej zábavy a popustila uzdu v pohybovej spolupráci. Namiesto zažitých párových tancov, ktoré sa vyskytovali v predošlých produkciách, sledujeme rušnú krčmovú atmosféru - bitky a konflikty. Hlavné tanečné slovo má mužská časť súboru. Vyznačuje sa svižnosťou a veselosťou, no z veľkej časti aj spontánnosťou. Nepozorujeme snahu o násilný perfekcionizmus a utváranie šablónovitých obrazcov.

Prodaná nevěsta je jednou z najvtipnejších klasických českých opier a keďže sa jedná o žáner komický, psychológia postáv nezohráva dôležitú funkciu. U ústrednej dvojice, ktorá zastupuje hlavnú naratívnu rovinu ľúbostnej zápletky, neregistrujeme žiaden duchovný rast či premenu. Ich psychológia slúži iba ako mechanizmus spúšťania komických situácií. Avšak dramatický charakter Mařenky v podaní režiséra Havelky sa vymedzuje od zastaraných konzervatívnych foriem. Jeho protagonistka je vyspelejšia a sebavedomejšia než jej predchodkyne. Nieje naivným a jednoduchým dievčaťom, pôsobí rozvážnejšie a zrelšie. Vzdoruje proti rozhodnutiu svojich rodičov a vyjadruje negatívny postoj otvorene.

¹⁶ BARTOŠ, František, in: SABINA, Karel. *Prodaná nevěsta*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 11.

Postava Jeníka nieje tak pozmenená ako je tomu u Mařenky, korešponduje s pôvodným libretovým charakterom. Ako to u mladých mužských ľudových charakterov býva, prekypuje z neho prirodzená chytrosť, dobrosrdečnosť, veselosť a junáckosť. Dedinský chlapec, ktorý však ukrýva tajomstvo, ku ktorému sa priznáva jedine svojej milej. Zaujímavým momentom je premena v povedomí ostatných postáv, z kladného hrdinu na záporného v momente uzatvorenia dohody s Kecalom a predaní Mařenky. Havelka túto konkrétnu situáciu zobrazuje tradične. Jeník je svojimi kamarátmi vypudený z krčmy, pričom nechýbajú nevraživé gestá a pohľady. Nasleduje Jeníkova ária, ktorá nám objasňuje osobné úmysly protagonistu divákovi, kde režisér opätovne využíva tieňohru. Bodové svetlo na tmavej prázdnej scéne smerujúce na Jeníka dodáva intimitu a navodzuje atmosféru spovede.

Hudobná stránka *Prodané nevěsty* sa už od pôvodného zrodu zo Smetanovho pera neniesla v čisto ľudovej forme. Odkazov na folklór a ľudové piesne nachádzame iba sporadicky. Smetana bol totiž zástancom ideí, že opera založená len na ľudových piesňach by nebola národnou operou, ale iba obyčajným súborom folklorných piesní.¹⁷ No akúsi „nevedome“ skomponovanú reminiscenciu na české ľudové piesne môžeme nájsť v zborových partiách pri tzv. pijáckych piesňach na začiatku druhého dejstva, ktoré Havelka poňal inscenačne na absolútne ľudovej báze, kedy „tuplák“ s pivom drží v ruke takmer každý mužský člen zboru a veselá pijácka atmosféra je dotvorená krčmovými bitkami. Pijácki zbor sa vyznačuje jednoduchým hudbným riešením. Obsahuje pravidelné metrum a fermaty, ktoré sa spájajú s prípitkovým gestom.¹⁸ Celkovo hlavne zborové pasáže pripomínajú divákovi folklórne dedinské prostredie. Neposúvajú dej, ale slúžia iba ako akýsi predeľ medzi jednotlivými výstupmi a sú hlavným ukazovateľom českej tradičnosti. Výraznejšie zastúpenie v týchto partiách majú mužské hlasy. Za ďalší ľudový prvok môžeme považovať prvý výstup, kedy je priestor

¹⁷ Cit. dle BARTOŠ, František, cit. 16, s. 7.

¹⁸ SMOLKA, Jaroslav. *Smetanova vokální tvorba. Písňe, sbory, kantáty*, edice Dílo a život Bedřicha Smetany, sv. 2. Praha: Supraphon, 1980. 179 s.

venovaný hoboju sôlu. To navodzuje imitáciu gájd a u českého poslucháča môže vyvolať spätosť s „dudákom“- tradičnou folklórnou figúrou.¹⁹

Zbor podopiera a zvýrazňuje prácu sólistov, orchester ho neprehlušuje a spievané a hrané partie sú absolútne vyvážené, či už pri sólových alebo zborových výstupoch. Hudba taktiež vykresľuje charakter postáv. Použité sú hlavne narážky ku postavám Kecal a Vaška. Pri nástupe Kecal, z melodiky a rytmu môžeme jasne vyčítať, že ide o postavy komické. Ich vlastnosti podtrhávajú aj spievané partie. U tenorového Vaška sú zvýraznené koktaním a zajakávaním, u bohatého statkára Kecal, s basovým hlasovým registrom, opakovanými mumlavými frázami ako „všecko je hotovo“, „můj hled“ či „znám jednu dívku“. U mileneckej dvojice použil Smetana lyrický soprán a lyrický tenor. Tieto hlasy najlepšie podfarbujú charakter mladých zaľúbencov.²⁰

Pri nahliadnutí do dejín *Prodané nevěsty* nachádzame fakt, že Havelkové inscenačné postupy sa pridržiavajú histórie titulu. Dielo z pier Bedřicha Smetany a Karla Sabiny malo od úplného začiatku charakter veselohry a namiesto spievaného recitatívu obsahovalo hovorené slovo. Až po niekoľkoročných úpravách, ktoré na ňom boli Smetanom urobené, dostávalo súčasnú formu. Havelka s týmto faktom pracuje a vkladá do svojej *Prodané nevěsty* hovorené časti, ktoré rozvíjajú originálny text. Tieto pasáže sú veľmi stručné a väčšinou improvizované. Hovorené slovo strieda so spievaným a publikum sa baví situačným vtipom a narážkami. Havelka vychádza z prahistórie opery, ktorá spočiatku mala formu singspielu. Hovorená próza sa časom zmenila na spievané recitatívy.²¹

Tieto časté elementy sledujeme hlavne pri scudzovanciach scénach, ako sú napríklad scéna z „hospody“ pred ukončením prvej polovice inscenácie a pri scénach z obrazu kočovného divadla. V týchto scénach režisér nekladie medze ani komike, využíva prirodzenosť a nadsázku situácií. Ich obsah je osviežujúci a odkazuje na tradíciu tohto typu divadla. Podľa historických faktov bol výstup cirkusantov niekoľkokrát rozširovaný, aby inscenácia vyplnila stanovené

¹⁹ TYRRELL, John. *Česká opera*. Brno: Opus musicum, 1992. 248 s.

²⁰ Tamtiež, s. 248.

²¹ BARTOŠ, František, cit. 16, s. 13.

časové kvóty, ktoré boli v 19. storočí operným kusom formálne pridelované.²² Havelkovo spracovanie je originálne, angažoval do výstupu pravého lanolezca a gymnastky. Tým sa priblížil ku koreňom kočovných komikov. Epizódna línia sa výrazne neodkláňala od hlavnej dejovej kostry, nepôsobí zdĺhavo a násilne dosadene, zapadla do atmosféry osláv mäsopestu.

Zároveň sledujeme vznik zaujímavého princípu divadla na divadle. Kedy sa rodí hra v hre, a tak vznikajú dve fiktívne vrstvy, ktoré sa navzájom prelínajú a dochádza k dualite aj u publika. S týmto zaujímavým javom Havelka opäť pracuje v prospech inscenácie. Cirkusanti zastupujúci vnútornú divadelnú vrstvu a komunikujú priamo s publikom z vonkajšej divadelnej vrstvy, ale aj z vnútornej vrstvy zároveň. Fikciu vnútornú a vonkajšiu môžeme ľahko rozoznať aj tým, že herci zastupujúci hlavnú dejovú líniu neustále vystupujú so spievaným textom, k čomu u komikov epizódnej dejovej línie z vnútorného fiktívneho sveta nedochádza. Jedná sa hlavne výstupy principála divadla, ktorý sa vo svojich výstupoch prihovára a predstavuje hovoreným, nespievaným slovom. Komedianti berú na vedomie nielen „umelé publikum“ zložené zo zboru a komparzu, ale aj publikum, ktoré reálne sedí v hľadisku. Tento princíp je jedným z moderných inscenačných prvkov, ktoré registrujeme v Havelkovej réžii.

Ďalší nekonvenčný postup sledujeme pri práci s publikom. Aktéri počas prelínania druhého a tretieho dejstva prestávajú spievať a orchester hrať, schádzajú k obecnstvu a ponúkajú divákovi v predných radoch pivo k prípitku. Režisér priamo vyzýva ku spolupráci a spätnej väzbe. Divák sa stáva súčasťou inscenácie a je miestami jednotný s interpretmi. Prestáva byť „obyčajným“ recipientom a zapája sa do hry. Režisér tým opätovne narúša hranice skutočnosti a divadla, ako na začiatku inscenácie.

Jazykové spracovanie odpovedá pôvodnej Sabinovej verzii. Režisér do neho vôbec nezasahuje a približuje ho k súčasnému publiku cez hereckú neverbálnu akciu.

²² ČÁSTKOVÁ, Patricie (red.). Bedřich Smetana: *Prodaná nevěsta*. Divadelný program. Opera Národního divadla v Brně, premiéra 24. 3. 2006. Brno: Národní divadlo, 2006, s. 20.

Práca s osvetlením podtrhuje atmosféru jednotlivých výstupov. Pri intímnych áriách prechádza režisér z priestorového svietenia na bodové svetlo a koncentruje kompozíciu svietenia na jedno konkrétne miesto, v ktorom sa sólista nachádza. Pri oslavných pasážach je scéna jasne presvetlená a používa tóny teplých farieb, ktoré evokujú pozitívne emócie.

Kontrastne vynikali kostýmy v pestrých výrazných farbách, korešpondujúce s prostredím vidieka. Objasňujú divákovi obdobie mäsopestu a maškarných osláv. Scéna sa priam hemží desivými a komickými maškarami. Vďaka nim sme taktiež mohli postrehnúť hierarchiu na vidieku. Bohatí statkári boli odetí v dlhých drahých kabátoch, pričom prostí sediaci mali oblečené svoje chudobné kroje.

Režisér pracuje s hĺbkou a jednotlivé výstupy hercov nesmeruje do popredia scény. Točité javisko ponúka plynulý a dynamický prechod medzi prostrediami. Scéna v odtieňoch sivej a modrej farby bola ladená podľa tradičného dedinského prostredia. Jednotlivé časti javiska oddeľovali steny, ktoré ľahko rozlišovali rôzne prostredia, v ktorých sa dej inscenácie odohrával. Tie máme celkom štyri. Dve exteriérové a dve interiérové. Exteriérové časti tvorí dvor pri Mařenkinom dome a námestie obce pred miestnou krčmou. Rozoznávame ich vďaka realistickej výprave a jasne čitateľnej situovanosti. Interiérové časti sú zasadené do krčmového prostredia a odhaľujú nám aj časť Mařenkinho príbytku. Tradičný vyrezávaný nábytok podtrhával folklórnosť a historické obdobie, do ktorého režisér zasadil dej, a taktiež oboznamuje divákovi sociálny status Mařenkinej rodiny.

Celkový dojem z inscenácie je veľmi pozitívny. Režisér oprášil a vyzdvihol klasické operné divadlo a dodal mu nový nádych. Avšak jeho inscenačné postupy a vložky nijak nepotláčajú historický kontext pôvodného diela a neznásilňujú tradíciu inscenácie, ktorú *Prodaná nevěsta* so sebou nesie. Po politickom prevrate sa jednalo o druhé naštudovanie tejto opery, ktoré sa uchytilo natoľko, že doposiaľ figuruje na repertoári Národného divadla Brno a neustále patrí medzi slušne navštevované predstavenia. Predtým divadlo uviedlo v sezóne 1997/ 98 obnovenú premiéru naštudovania Václava Vězníka z roku 1988.

4. Vyjasnenie režijnej poetiky

V záverečnej kapitole sa budem prostredníctvom menších analýz ďalších inscenácií venovať všeobecnému rozboru režijnej poetiky Ondřeja Havelku.

V predošlých kapitolách som sa venovala operným inscenáciám, ktorými Havelka začal svoju kariéru ako operný režisér. Jeho vôbec prvá operná inscenácia *Nagano*, sa vyznačovala inscenačnou progresivitou a netradičnosťou. Okolo *Nagana* sa v médiách nieslo kvantum článkov, pretože išlo o pokrok na českej opernej scéne hlavne po námetovej stránke. Jeho druhou inscenáciou bola *Prodaná nevěsta* - tradičný titul, za ktorý niekoľkokrát získal ocenenie v diváckej ankete Inscenácia roku a doposiaľ figuruje v repertoári brnianskeho Národného divadla. Režisér pokračuje v inscenovaní prevažne komických opier. Ako režisér se taktiež podpísal pod jednu operetnú inscenáciu, ktorou bol *Netopýr* od Johana Straussa mladšieho a s ktorou opätovne oslovil brnianske publikum. Ešte skôr sa však vracia do Brna s jedinečnou ponukou na inscenovanie talianskeho titulu *Komedianti* od Ruggiera Leoncavalla v spojení s *Gianni Schicchi* Giacoma Pucciniho. V Prahe dostáva ponuku na inscenovanie veľkých operných titulov, aké predstavujú Pucciniho *Bohéma* a *Hoffmannovy povídky* od Jacquesa Offenbacha. *Líška Bystrouška* od Leoša Janáčka je doposiaľ jeho posledná operná inscenácia. Jednu špeciálnu inscenáciu *Dove è amore è gelosia (Kde je láska, je i žárlivost)* realizoval na objednávku pri príležitosti osláv Európskeho kultúrneho dedičstva v Českom Krumlove. Na jej výrobe sa koprodukčne spoludieľala aj Česká televízia, ktorá inscenáciu zaznamenávala a v podobe filmu o opere odvysielala na Vianoce toho roku. Cieľom inscenácie bolo verné znázornenie opery za pomoci dobových inscenačných postupov.

Vo všetkých týchto Havelkových inscenáciách po podrobnom skúmaní môžeme spozorovať určité črty, ktoré sú si podobné a na základe ktorých je možné demonštrovať jeho režijnú poetiku.

Havelka inscenácie nezaťažuje prílišnou modernizáciou, nevkladá do nich rušivé prvky alebo individuálne autorské myšlienky, ktoré by sa príliš diferencovali od pôvodnej predlohy. Registrujeme, že vo svojej inscenačnej

praxi využíva znalosti z histórie predlôh. Je síce zástancom modernejšieho spracovania, no neustále má na pamäti korene, z ktorých operné tituly vychádzajú. Rešpektuje ich a nesnaží sa o násilnú invenciu. Všetky tieto spomenuté atribúty režijnej poetiky môžeme príkladne demonštrovať. V *Prodané neveste* sa režisér vracia k prvotným formám inscenovania českej opery tým, že do nej vkladá hovorené slovo, no zároveň ju obohacuje o netradičné spracovanie narušáním divadelnej ilúzie. V ďalšej inscenácii z Národného divadla Brno, *Gianniho Schicchiho* v spojení s *Komedianti*, môžeme vidieť tradičnosť hlavne v prvej časti, venovanej opere buffa, ktorá vychádza z *comédie dell'arte*. Režisér zachoval typové herectvo, klaunovstvo, akrobacie, ale i líčenie a kostýmy. V špeciálnej inscenácii *Kde je láska, je i žárlivost* ktorá mala byť podľa zadania stvárnením tradičného barokového divadla, obohatil herectvo o súčasný prejav. Znaky baroka sú divákovi predávané hlavne výtvarnou a hudobnou zložkou. O návrate k originálom a tradíciám svedčí aj fakt, že spoločne s dramaturgom Ondřejom Hučínom oprášili doposiaľ neinscenované novoobjavené partie z *Hoffmannových povídek*, ktoré sú pôvodným Offenbachovým rukopisom. A tak celkovo z toho vychádza, že v inscenáciách sledujeme obnovovanie tradícií, ktoré sú interpretované pre súčasného diváka v atraktívnejšej verzii.

Inscenačnú inováciu Havelka používa iným spôsobom. Nemá za potrebné zásadne meniť miesto alebo čas príbehu libreta. Jedným z najvýraznejších elementov je vkladanie videoprojekcií do inscenácií, ktoré je možno rozdeliť na dva typy. V prvom rade ide o projekciu, ktorá slúži k priblíženiu emocionálnych momentov (nástup hokejistov, ária zamilovanej Geíše a Jágrová svedčí ľadu v *Nagane*). Druhý typ projekcie rozvíja hlavnú dejovú líniu a dopĺňa ju o nové skutočnosti a súvislosti. Použitie reálnych dokumentárnych záznamov z víťazstva na olympiáde mení u diváka vnímanie deja inscenácie ako fikcie s dokumentárnymi motívmi na zobrazovanie reality prostredníctvom opery. Tým Havelka diferencuje tradičné umelecké operné hodnoty a mení ich na dokument. Krátky film použil Havelka aj pri inscenovaní prechodu medzi jednotlivými titulmi *Gianni Schicchi* a *Komedianti*. Prostredníctvom vloženého hraného filmu sa divákovi odhaľuje história hlavných postáv a ich motivácie. Tie sú v librete spomenuté iba

implicitne. Havelka ich posunul do roviny explicitnej, čím prehľbuje dej inscenácie a dopomáha divákovi vo vnímaní jednotlivých postáv. Zároveň film slúži ako intermezzová spojka medzi dvomi rôznymi predlohami, z ktorých vznikol jeden súvislý celok, pričom divák nepostrehne dualitu opier. Podobný postup, s animovaným komixovým filmom, režisér použil pri predohre operety *Netopýr*. Film nám rovnako načrtáva pozadie hlavnej zápletky a históriu postáv ešte pred začiatkom hlavného deja a stáva sa z neho doplnený prológ.

Videoprojekciu podporuje aj vizuálnymi efektmi ako osvetlením či použitím hmly. Najkompaktnejšie pôsobí zamilovaný duet Hoffmanna a Antónie z inscenácie *Hoffmannovy povídky*. Obraz dvojice spievajúcej pred plátnom, na ktorom sa premieta ich portrét s plávajúcimi oblakmi v pozadí, síce hraničí až s gýčovitosťou, no režisér ním dokázal harmonicky spojiť všetky potrebné komponenty k obraznému zobrazeniu emocionálneho stavu postáv. V treťom dejstve použil veľký pohyblivý obraz Antóniinej matky, ktorý ju zachytáva v roli Wagnerovej *Valkýry*, z ktorého nakoniec v kostýme vystúpi. U všetkých obrazov používa motivické osvetlenie - pri zamilovanom duete je použité číre bodové svetlo, pri čom u druhého obrazu Havelka použil hustý dym a teplé svetlo k dotvoreniu mystérieznej atmosféry. Tieto obrazy nám môžu poslúžiť ako príklad symbiózy vizuálnych prvkov v Havelkových inscenáciách. Týmto režijným postupom sa snaží o zatraktívnenie operného divadla pre mladšie generácie bez pohoršenia verného abonentského publika.

Ďalším z Havelkových režijných postupov je princíp divadla na divadle. To, že Havelka s princípom budovania hry v hre vie pracovať, sme sa mohli presvedčiť v inscenácii *Prodaná nevěsta*, kedy v druhej časti do deja prichádzajú komedianti s kočovným divadlom a režisér vrství divadelné prostredie a zdualizoval herectvo a aj diváctvo. Na rovnakom postupe je vystavaná markantná väčšina inscenácie *Gianni Schicchi* a *Komedianti*. Dej je veľmi vrstevnatý. Stretávame sa celkom s tromi líniami, ktoré je potrebné zjednotiť. Jeden herec stvárňuje v inscenácii hneď tri charaktery - jeden v *Gianni Schicchi* a dva v titule *Komedianti*. Prvá časť inscenácie patrí burlesknej komédii s prvkami opery buffa, no nosné jadro celej inscenácie je založené na Leoncavallových veristických *Komediantoch*. Inscenácia vyznieva

ako cyklus. Rozprávanie deju Havelka otvára zhromaždením občanov talianskej obce na divadelnom predstavení, ktoré je organizované kočovnými divadelníkmi, pozostávajúce z jednoaktovej komickej opery *Gianni Schicchi*. Po ňom nasleduje centrálna naratívna časť, ktorá má dej zasadený do prostredia kočovných komediantov. V tejto časti sa typický príbeh commedie dell'arte o klamanom manželovi premietne do súkromného života umelcov a princípál- Paňáca zabije svoju ženu- Kolombínu a jej milenca. Divadlo na divadle sa teda hrá od začiatku až do konca a nie až v druhej časti, ako býva zvykom.²³ Hra v hre vytvára podobenstvo reálneho sveta a divadla a je taktiež autoreflexiou divadla. Prechod jednotlivých dejstiev má logickú nadväznosť bez výrazného diferencovania jednotlivých operných kusov. Kým v prvej časti inscenácie sa stretávame s komickosťou, hravosťou a dynamikou, v druhej polovici registrujeme veľkú drámu s tragickým koncom. Kontrastnosť pozorujeme aj v ďalších zložkách, ako v hereckom prejave či vo výprave.

V inscenácii *Nagano* sa stretávame s búraním hraníc medzi skutočnosťou a divadelnou fikciou. Od nástupu spevákov zo zadného vonkajšieho vchodu Stavovského divadla prerastá táto antiilúzivnosť až po bočné lôže, na ktorých stoja skandujúci diváci s transparentmi, ktorí sú epizódne zapájaní do dejovej línie. *Prodanú nevestu* týmto postupom prešpikoval tiež od samotného začiatku takmer až po koniec deja. V *Hoffmannových povídkach* nám divadelnú ilúziu narúša rafinovane prostredníctvom scénografie. Na scénu Havelka umiestnil veľké zrkadlo, v ktorom diváci vidia v odraze seba samých, čím sa stávajú súčasťou inscenácie.

Najvýraznejším spoločným ukazovateľom réžijnej poetiky v Havelkových inscenáciách je herectvo. Ako som už v predchádzajúcich kapitolách spomenula, režisér apeluje na naturálnosť hereckého prejavu. Oslobodzuje ho od konzervatizmu a neprirodzeného prehrávaného cliché. Na druhej strane: i keď je zástancom pohybovej akcie a dynamického rozprávania deja fyzickým prejavom, má pre spevákov pochopenie a nedopúšťa, aby na úkor speváckeho výkonu vyniklo herectvo. Pri technicky zložitejších áriách upúšťa od

²³ KLEPAL, Boris. Dobré operní nápady aneb Směj se, paňáco!. *Mladá fronta Dnes*, 25. 4. 2008, s. 3.

výraznejšieho hereckého prejavu a umožňuje sólistom podať maximálny spevácky výkon tým, že ich nezaťažuje hereckou akciou či výrazom.

Ako príklad nám môže poslúžiť inscenácia *Hoffmannovy povídky*. Offenbachova opéra fantastique patrí medzi technicky náročnejšie, hlavne čo sa ženských hlasov týka. Môžeme v nej registrovať koloratúrny, lyrický soprán i mezzosoprán. Z mužských hlasov sú zastúpené všetky hlasové registre, u ktorých je potrebný široký rozsah. Režisér sa v tejto inscenácii v hereckej zložke držal v úzadí. Rešpektuje tradíciu a veľkosť diela a snaží sa spevákov nezaťažovať hereckou akciou pre technickú náročnosť. No neustále je prítomný prvok hereckej interakcie, ktorou zvýrazňujú hlavne komické narážky vyplývajúce z libreta.

Avšak v úlohe Olympie z prvého aktu sledujeme najvýraznejšiu hereckú vložku. Havelka sa pridrža libreta a túto postavu zobrazuje ako celkom neživú umelú figurínu, spievajúcu náročne koloratúrne árie s neustále rovnakým neutrálnym výrazom, ktorú jej otec naťahuje veľkým kľúčom pri každej technickej poruche. Jej umelosť režisér zvýraznil: speváčka má horné končatiny predĺžené umelými rukami z plastovej figuríny, ktorými gestikuluje trhavým pohybom ako mechanická bábika. Bezproblémovo zvláda baletné figúry, až do momentu, kedy ju Hoffmann nepobozká. Vtedy akoby ožije a začne po scéne v rozpakoch zmätene utekať. Režisér svoj štýl nezaprel ani v decentnej ironizácii, ktorá je mu vlastná. Najvdámejším príkladom sú komické narážky postavy Niclasa na záletnosť a rýchlu zamilovanosť svojho priateľa Hoffmanna.

V inscenovaní taktiež využíva situácie, ktoré si speváci sami rozohrávajú na javisku. Tento prvok je prítomný v každej Havelkovej produkcii. Voľnú improvizáciu ponecháva hercom a spevákom hlavne pri scénach, v ktorých dochádza k prelínaniu fiktívneho deja s realitou. Ako príklad nám môže poslúžiť analyzovaná inscenácia *Prodaná nevesta*, kedy protagonista Jeník po veľkom zborovom finále na konci prvého dejstva schádza zo scény do prvých rád hľadiska, a prenáša svoju postavu mimo javiskový priestor. Opätovne sa nám potvrdzuje režisérové herecké vedenie, ktoré spočíva v prirodzenosti prejavu, v pohybe v priestore či vo využívaní vložených situácií dramatického

textu. K dôvernému hereckému prejavu patrí aj vizuálne vykreslenie atmosféry, k čomu Havelka používa tieňohru. Jej zapojenie je prítomné nielen v *Prodanej neveste*, ale vrátil sa k nej aj v produkcii *Bohémy* pri prelínaní prvých dvoch obrazov symbolickým znázornením zamilovanosti tieňohrou hlavných postáv.

Herecký prejav sólistov v inscenácii *Bohéma* žiaľ nemôžem podrobne zanalyzovať pre slabú kvalitu záznamu, avšak z recenzií sa dozvedáme, že obaja protagonisti na javisku nepôsobili vyrovnane po hereckej stránke. „[Predstaviiteľka – doplnila AM] vedľa Mimi k väčšej rozhodnosti a živosti než býva zvykom, takže vedľa ní balancoval na hranici sentimentálnosti spíš Rodolfo,“²⁴ spomína Radmila Hrdinová, známa operná kritička, vo svojej recenzii z premiérového predstavenia.

Havelka síce rešpektuje, že operní speváci nemôžu pre náročné spevácke partie absolútne spĺňať funkciu činoherných hercov, no v recitatívnych častiach od nich vyžaduje intenzívnu hereckú prácu. Zapája ich do etúd, apeluje na pohyb do hĺbky priestoru a učí spevákov výrazovému herectvu. Jeho inscenácie sú fyzicky náročnejšie, preto rád obsadzuje do hlavných úloh hlavne mladých spevákov, ako tomu bolo v inscenácii *Nagano* a *Prodaná nevesta*. Medzi ďalšie náročnejšie inscenácie patrí aj produkcia z Národného divadla Brno *Komedianti Gianni* a *Schicchi*. Účinkujúci speváci zastávajú hneď tri charaktery a vďaka tomu môžeme zhliadnuť na javisku kontrastný herecký prejav v podaní jedného herca. V prvej polovici registrujeme ansámblovú akciu, založenú na burlesknosti, klauniáde, prehrávaní a typovosti, ktorá vychádza zo zvyklostí opery buffa. Herci predvádzajú klaunské až cirkusantské etudy s výrazným zapojením mimického výrazu, ktorý podtrhuje silné divadelné líčenie. V druhej polovici, ktorá patrí *Komediantom*, sa približuje herectvo a celková interpretácia štýlu veristického, ktorý je založený na vernom a prirodzenom prejave. Prelínajú sa tu dva druhy herectva. Spočiatku komicky štylizované herectvo sa mení na herectvo psychologické, ktoré je kontrastné. Táto inscenácia svedčí o tom, že Havelka vie pracovať viacerými druhmi herectva. Ako ďalší príklad nám môže poslúžiť interpretovanie

²⁴ HRDINOVÁ, Radmila. Příběh mužské jšitnosti a solidarity. *Právo*, 29.10. 2008, s. 16.

vedľajšej postavy v inscenácii *Bohémy*. Jediná komická časť, ktorú opera ponúka, sa odohráva v Café Momus. Máme možnosť vidieť nielen jeho zdatnosť inscenovať rôzne herecké charaktery, ale i to, že pracuje aj s charakterovo výraznejšími vedľajšími postavami, v ktorých vidí komický potenciál. Centrálnou postavou sa tu stáva slobodomyselňá Musetta, strhávajúca na seba v podniku maximálnu pozornosť. Režisér nielenže presne vykreslil ľahkovážnosť charakteru tejto vedľajšej postavy, ale využil ho a obrátil na komickosť, a tak sa extrovertná Musetta stáva hlavnou komickou entitou celej scény. Príznačný je hlavne jej fyzický prejav a prehnaná gestikulácia, ktorá je síce prvoplánová, predvídateľná a typická pre hereckú techniku postáv s excentrickými vlastnosťami, avšak pre komické vyznenie je viac než nutná.

Havelka vkladá do operného žánru postupy z činohry. Rešpektuje tradíciu predlohy, vníma aj históriu diela a nesnaží sa za každú cenu do svojích inscenácií aplikovať moderné postupy. V Českom Krumlove osvedčuje túto symbiózu tradícií a invencií v produkcii *Kde je láska, je i žárlivost*. Aj pri tak typicky barokovej inscenácii vedel dodržať prirodzenú tradičnosť, ktorú obohatil o vskutku komické scény. Sólisti v prejave neustále dodržiavajú základné barokové štylizované pózy v držaní tela a gestikulácii rukami. Preukazujú taktiež miernu afektovanosť, ktorá však nie je násilnou a umelou, ale pomáha v komickosti. Divákovi nevadí, umocňuje fikciu a prostredie, v ktorom sa miesto a čas opery odohráva. Režisér dopĺňa inscenáciu o dynamický herecký prejav a živú mimiku. Čo sa pohybu v priestore týka, ten je tradičný, výstupy sú koncentrované v prednej časti javiska na forbíne a speváci používajú portály k nástupu a výstupu na scénu. Aj napriek tomu, že cieľom realizácie tohto titulu bolo čo najvernejšie zrekonštruovať podobu barokového inscenovania, Havelka vedel zakomponovať súčasné herecké prvky bez rušivého efektu.

Pri analyzovaní opernej réžie je ďalším dôležitým faktorom inscenovanie davových scén, ktoré patrí k hereckému vedeniu. Mnohí režiséri sa v tomto potýkajú s nedostatkami, mnohokrát sa stávajú dôvodom neúspechu u odbornej obce a narúšajú estetickosť inscenácie. V Havelkových inscenáciách je práca so zborovými partami aj záležitosť estetická. V rozložení pozorujeme

hierarchickú súvislosť, nepôsobí neusporiadane. Prítomnosť zboru na javisku má v Havelkových inscenáciách aj výtvarnú formu. Ako najlepší príklad nám môže poslúžiť inscenácia *Hoffmannovy povídky*. Všimnúť si toho môžeme nielen pri predeľovaní jednotlivých dejstiev, ale aj u veľkého finále, kedy je na scéne prítomný celý ansámbl. Zo zboru a sólistov režisér vytvoril živý obraz a dosahuje ním výtvarný perfekcionizmus. Je tomu tak aj v jeho najnovšej inscenácii *Príběhy lišky Bystroušky*, kde k presnému znázorneniu prostredia zapája veľké množstvo hercov dotvoreniu ilúzie priestoru a využíva funkcie a dizajn kostýmov na dotvorenie komického charakteru.

Čo sa ďalších inscenácií týka, davové scény pôsobia civilne. Sólisti sú medzi nimi viditeľní, a dotvárajú atmosféru deja. Najčastejšie sa stretávame so scénami z pohostinstiev, z ktorých je nutné podotknúť, že Havelka zbor využíva nielen ako „výplň“ prostredia, ale taktiež ho zapája do hereckej akcie. Viditeľné sú neverbálne narážky na centrálnu postavu, ale aj celkový pohyb a orientácia v priestore, ktorý je plne využitý nielen v hlbšej časti javiska. Nepôsobí chaoticky a neusporiadane, čo býva častou profesijnou chybou inscenátorov. Samozrejme nechýbajú ani lokálne konflikty a individuálne zápletky približujúce atmosféru pohostinstva. Tieto postupy môžeme porovnávať s príkladom z inscenácie *Prodaná nevěsta* alebo *Hoffmannovy povídky*, kde používal takmer identické postupy, ktoré však nie sú úplne totožné. Mierne odchylky sú ovplyvnené prostredím, od ktorého sa odvíja fyzický prejav a držanie tela. Kým v tradičnej českej „hospode“ si postavy tvoriace „křoví“ mohli dovoliť rozsiahlu gestikuláciu typickú pre pivársku kultúru, v parížskej reštaurácii registrujeme sofistikovanosť. V scénach, kde členovia zboru zastávajú obecenstvo, či zainteresovaných pozorovateľov hlavných dejových situácií, Havelka ponecháva tomuto „publiku“ voľnú improvizáciu založenú na prirodzených reakciách a chovaní. V *Nagane* zastupujú skandujúce publikum, v *Prodané nevěste* oslavujúcich dedinčanov, v opere *La Bohème* sa s masovejšou scénou stretávame v obraze z Café Momus, kde je zbor opätovne využitý k doplneniu reštauračného prostredia.

Práca s javiskovou technikou a výpravou je u Havelku tiež veľmi rozmanitá, používa hlavne točnu, ktorá mu umožňuje rýchlu zmenu prostredia a efektívne prepojenia obrazov. Najväčšmi ju používa v inscenácii opery *Hoffmannovy*

povídky, ktorá patrí, hlavne vo výtvarnej zložke, medzi najnáročnejšie. Opera sa skladá celkom z troch dejstiev, jej dej je veľmi vrstevnatý, náročný a k efektnému dynamickému rozprávaniu si priamo využitie točne vyžaduje. Jej použitie registrujeme aj v *Nagane* či *Prodané nevěste*. V týchto inscenáciách ju režisér používa aj ako nepriamy odľahčujúci komický prvok. Práca s tradičnými mašinériami je najzreteľnejšia v produkcii *Kde je láska, je i žárlivost*, kde Havelka použil zmen dekorácií a kulís za pomoci prepadlísk a vďaka otáčaniu postranných pomaľovaných stien.

Odkiaľ sa dostávame k výtvarnej stránke Havelkových inscenácií. Jeho výprava je náznaková, ale použitý štýl korešponduje s časom, v ktorom sa inscenácie odohrávajú.

V opere *Nagano* je použitá len náznaková scénografia prostredia. Pomocou niekoľkých mantinelov je vyčlenená časť ľadovej plochy zimného štadióna, šikmou plošinou nádvorie Pražského hradu. Posilňovňa či šatňa hráčov je načrtnutá len symbolicky. Režisér tým chce doceliť individuálnu divácku interpretáciu a vylúčiť pasívne sledovanie. Jeden z dôvodov, prečo bolo *Nagano* scénicky prostejšie, tkvie vo výraznej pohybovej zložke. Vyžaduje si široký priestor na scéne, je zastúpená takmer počas celej inscenácie. Podobné postupy registrujeme aj v *Příběhy lišky Bystroušky*, kedy drevené špicaté ihlany z ohnutej plošiny na scéne len symbolicky divákovi načrtávajú, že sa miesto deja sa odohráva v hustých lesoch, čím režisér necháva divákovi priestor pre vlastnú predstavivosť.

Zo všetkých Havelkových inscenácií môžeme na základe výpravy zreteľne odčítať miesto a čas deja, a to vďaka výrazným vizuálnym znakom. Jedným z najlepších príkladov nám môže poslúžiť *Prodaná nevěsta*, kedy vieme na základe výtvarnej zložky vyčítať i ročné obdobie. V *Hoffmannových povídkách* nám k dotvoreniu prostredia slúžia aj veľké obrazy v centre javiska. Taktiež môžeme z výpravy vydedukovať sociálnu situáciu a spoločenské postavenie postáv. Z vizuálneho znázornenia Rudolfového suterénneho bytu dedukujeme, že sa nachádzame u chudobného začínajúceho umelca. V Mařenkinom dome nachádzame ľudové dekorácie na nábytku a stenách, ktoré naznačujú, že postavenie rodiny nie je celkom na najnižšom bode spoločenského rebríčka. Z

Hoffmannových povídek môžeme v rámci každého obrazu na základe kostýmov a epizódnych dekorácií získať pohľad na majetnosť postáv. *Hoffmannovy povídky* sú taktiež jednou z najvýtvarenejších inscenácií. Kostýmovo a scénograficky patria medzi najspektakulárnejšiu režisérovú inscenáciu. Na scéne dominuje mohutná priečka s poličkami, ktorá pôsobí ako regálová stena. Slúži nielen na dekoratívne, ale aj na funkčné účely. Jej stred v každom obraze mení svoju štruktúru, v prvom slúži ako predel medzi divadelným zákulisím a scénou, kde sa celý dej inscenácie začína, nasledovne dostáva funkciu zrkadla, ktoré sa vyskytuje v predspeve a dejovom epilógu má funkciu scudzovania, kedy diváci vidia v zrkadlovom odraze seba samých, a tým sa stávajú aj súčasťou inscenácie. Tento priestor sa v úplnom závere mení na portál, z ktorého postupne vychádzajú všetky postavy, ktoré sa doposiaľ v inscenácii objavili. Pri Hoffmannovom rozprávaní o láskach svojho života sa premieňa na premietacie plátno, na ktorom máme možnosť registrovať obrazy dotvárajúce prostredie jednotlivých obrazov, portréty a malé živé scénky z hrdinovho milostného života, o ktorých spieva. Týmto príkladom môžeme demonštrovať, že Havelka vie efektívne skĺbiť estetickosť a funkčnosť scénografie. Ďalšou výrazne výtvarnou inscenáciou bola baroková rekonštrukcia opery *Kde je láska, je i žárlivost*, kde sa Havelka absolútne pridržal historických scénografických noriem. Po stranách použil tradičné maľované bočné kulisy a opticky prehĺbil priestor javiska zadnou stenou (prospektom) s domaľovaným prostredím.

Výtvarne vie rozlíšiť aj charakter obrazu. V inscenácii *La Bohème* obraz z Café Momus od zvyšných pre jeho obsah. Vizuálna výtvarná zložka pôsobí viac kabaretné a moulinrougovo než operne. Použil teplé farby a dizajn nábytku štylizuje do tridsiatych rokov minulého storočia. V spojení s herectvom tak perfektne dotvára ideálny obraz, ktorý v divákovi evokuje spomínaný kabaret.

K zvýrazneniu autenticity prostredia používa aj adekvátne osvetlenie. V *La Bohème* v druhom obraze prevažujú teplé červené, žlté a oranžové farby, ktoré navodzujú kabaretné a zábavné prostredie. V exteriérových scénach Havelka používa jasnejšie osvetlenie, čo sme si mohli všimnúť hlavne v *Príbehy lišky Bystroušky*. Filtre v tónoch chladných farieb približujú zimné ročné obdobie, v ktorom sa dej odohráva. V interiérových scénach používa osvetlenie, ktorým

rozjasňuje len určitú časť scény, v ktorej sa práve dej inscenácie odohráva. Samozrejme, je použitá práca s osvetlením aj pri zvýraznení emotívnych scén a psychológie postáv. Vtedy režisér zapája hlavne dôverne známe bodové svetlá, ktoré sa koncentrujú na jednotlivé postavy.

Do výtvarnej zložky patria aj kostýmy. Havelka s nimi vie pracovať ako s nositeľmi (prostredníkmi) komických elementov: v *Nagane* svalnaté dresy, prehnané infantilné prvky v *Příbězích Líšky Bystroušky* či klaunovský charakter kostýmov v opere *Gianni Schicchi*. Tak ako u výpravy aj z kostýmov vieme zreteľne zaradiť historické obdobie, do ktorého režisér dejovú líniu preniesol. Použité kostýmy v opere *Gianni Schicchi* odpovedajú obdobiu a určujú situovanosť v talianskom prostredí. Taktiež sú z nich čitateľné formy pridelené jednotlivým šablónovitým postavám. Hlavný hrdina Gianni Schicchi zastupujúci postavu harlekýna je odetý do dlhého bledého kabátu s klaunovským motívom a na nohách má špicaté topánky. Jeho celkový vzhľad dotvára líčenie so zvýraznenými červenými lícami a dlhým nosom, ktorý nám naznačuje vlastnosti postavy a je taktiež základným enblémom postáv z *commedie dell'arte*. Mladá milenecká dvojica, Lauretta a Rinuccio, je rozlíšiteľná od ostatných postáv kostýmami v pastelových farbách. Vo veristickej časti *Komedianti* je použitá diametrálne odlišná scénická a kostýmová štruktúra. V inscenácii sú použité jednoduché kostýmy s domáckym charakterom a dobový nábytok. Tieto protiklady však nepôsobia násilne či nesymbioticky. Režisér ich spojením vytvoril syntetickú inscenáciu plnú odlišností, ktoré recipienta nezaskočia, pretože ich použil v správnej harmónii. Naopak prospievajú naratívu a jasne rozlišujú vrstevnatosť deja.

Havelka ako profesionálny muzikant sa svojimi inscenačnými technikami snaží o podtrhnutie a vyzdvihnutie hudby. V spolupráci s rôznymi dirigentmi nachádzame snahu o balans medzi inscenačnou a hudobnou stránkou. Pod vedením dirigenta Ondreja Lenárda v inscenácii *La Bohème* boli zvýraznené hlavne Pucciniho typické motivické pasáže, striedajúce sa počas celého hudobného partu, ktoré sú vyhradené a charakteristické pre každú postavu. Podobné postupy (označované ako leitmotivy) sledujeme aj u Richarda Wagnera a môžeme sa domnievať, že veristický skladateľ, ktorý si nemeckého veľikána veľmi vážil, sa nechal nim inšpirovať a začal ich do svojích diel tiež

vkladať.²⁵ Motívy dopomáhajú navodiť náladu a atmosféru scén, taktiež majú aj dramatickú funkciu, ktorá dopomáha ku kompaktnosti hudobne dramatického diela. Hudobné spracovanie sa riadilo nielen autorskými prvkami skladateľa, ale dirigent myslel aj na štruktúrne vyznenie na základe zaradenia do umeleckého obdobia. Tak môžeme jasne počuť vedenie orchestra s vlastnosťami veristických opier. Pucciniho hudbu, ktorá má špecifickú vnúkavú melodiku, dirigent ladne previazal s dynamickými partami vykresľovanými sláčikovými hudobnými nástrojmi, na ktoré bol pridaný akcent. Citlivé spojenie hudobného a režijného konceptu vytvorilo produkciu, o ktorej sa písalo ako o pokrokovej a vkusnej k pomerom Národného divadla²⁶.

²⁵ LUDVOVÁ, Jitka a spol, *Veľká operná encyklopédia*. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 329.

²⁶ LEŠKA, Rudolf. *Bohéma z parížskych pivníc*. [online]. [cit. 1. 12. 2014] . Dostupné z WWW: < <http://archiv.scena.cz/mesh/print.php?id=8523&t=1> >.

5. Záver

V tejto práci som sa pokúsila na základe dvoch vybraných inscenácií definovať operný režijný štýl Ondřeja Havelku. Ako hlavným prameňom mi slúžili pozreté videozáznamy a živé predstavenia Havelkových inscenácií. Na vybraných dvoch inscenáciách som podrobne opísala a vymädzila navýraznejšie autorské rysy, ktoré som nasledovne vo všeobecnej mierke aplikovala aj na zvyšné produkcie. Tie som popísala v poslednej analytickej kapitole.

Poznatky, ktoré som z výskumu nodobudla jasne ukazujú, že inscenačná poetika Ondřeja Havelku naznačuje na počiatku výraznú progresivitu. Inscenačná poetika Ondřeja Havelku naznačuje na počiatku výraznú progresivitu. Zameriava sa na odbarikádovanie nudnosti a tradičnosti bez násilných metód a postupov. Ponecháva priestor a vývoj divadelnosti v opernom žánri. Pohybovej zložke dáva rozmanitejší charakter a apeluje na zrozumiteľnosť spievaného textu. Neustále sa však drží koreňov operného diela a prejavuje rešpekt voči originalite a pôvodu. Po uvedení nového titulu *Nagano* sa stáva Havelka tradicionalistickejším režisérom. Postupom vývoja svojej činnosti operného režiséra tento aspekt prevláda, a to hlavne v jeho inscenáciách, ktoré vytvoril v priebehu posledných piatich rokov. Týmto sa Havelka stal atraktívny pre väčšinové operné obcenstvo. No ako som sa už v úvode i v analýzach zmienila, Havelka nie je konvenčným inscenátorom, čo možno pozorovať z jeho práce so spevákmi. Ako sám v osobnom rozhovore spomenul, prikláňa sa vo svojom režijnom štýle skôr k ére verizmu.²⁷ Tým, že vkladal do svojich operných inscenácií prvky činoherného divadla, sa snažil prilákať aj neoperné publikum a pozmeniť pohľad mladých divákov na operu ako na neatraktívne a náročné divadlo.

Svoj inscenačný koncept sa snaží sprostredkovať hlavne cez herectvo, a preto je pre neho práca so spevákmi kľúčová. Tým, že je vyštudovaný herec a niekoľko rokov sa herectvu aj aktívne venoval, je poznačená aj jeho metodika. Operných spevákov učí činohrným technikám po výrazovej

²⁷ Na základe osobného rozhovoru autorky práce s Ondřejom Havelkom. Bol zhotovený 3. 11. 2014 v Prahe. Záznam je uložený v osobnom archíve autorky práce.

i pohybovej stránke. Preto spolupracuje hlavne so spevákmi, ktorí sa nepriečia hereckému rozvoju a prispievajú k spolupráci. Vo všetkých produkciách sledujeme apel na herectvo, no nikdy nie je násilným alebo neprirodzeným. Režisér rešpektuje spevácke partie a dáva priestor a iniciatívu aj samotným spevákom. Z inscenácií generujeme prirodzený balans medzi činohernou a opernou zložkou, a to aj u tradičných titulov, u ktorých operné obecenstvo očakáva šablónovitosť. Pozorujeme prácu so psychológiou postáv. Havelka nepatrí medzi režisérov, ktorí by herectvo viedli čisto v umelej vysoko štylizovanej forme. Približuje ho skôr k psychologickému realizmu.

U každého protagonistu vďaka herectvu vieme vydedukovať a rozlíšiť psychologický rozvoj postavy. Zvýrazňuje scény, ktoré zrkadlia duševné zmeny, motivácie a myšlienky postáv.

Do operných inscenácií rád asimiluje aj nové druhy umenia, ako sú videoprojekcia alebo komixové animácie, ktoré dynamizujú, obohacujú a odbúravajú konvencie. Rozprávanie sa vďaka týmto vsuvkám stáva pružnejším a dopĺňa aj estetiku výtvarnej zložky. U výtvarnej zložky sme si na základe variability scénografie mohli všimnúť, že Havelka uprednostňuje tvarovateľnosť a viacvýrazovosť prostredia a rekvizít. Sám sa v osobnom rozhovore zmienil: „*Vždy, keď pracuji se scénografem, snažím se o variabilitu a mobilitu. Snažím se udělat ze scénografie spoluhráče.*“²⁸

Pracuje zo všetkými inscenačnými zložkami. Nie je režisérom, u ktorého by divák registroval dominanciu jednej zložky. Panuje medzi nimi rovnováha. U operných režisérov badáme zvyčajne uprednostnenie jednej zo zložiek. Operná réžia zažíva na svetovej scéne veľký rozmach. Svedčia o tom čoraz progresívnejšie produkcie na veľkých medzinárodných operných festivaloch, na ktorých môžeme zaznamenávať stále častejšie hybridizovanie opery s činoherným divadlom. Režisérov na súčasnej scéne miestami zaujíma viac inscenovanie textu, pričom upozadujú pravý zmysel opery ukrývajúci sa v hudobnej partitúre. Buď sa zameriavajú na inscenovanie hudby, alebo čisto na inscenovanie textu bez ohľadu na hudbu. U Havelku však badáme opätovne rovnováhu. Je vyštudovaným odborníkom a praktickým hudobníkom. No snaží

²⁸ Srov. Rozhovor s Ondřejom Havelkom, cit. 27.

sa nielen o presadzovanie hudby, ale aj o interpretáciu textu a príbehu. Libreto a hudbu vníma vzájomne, a divákovi ich približuje v čo najpriateľnejšej a najdôverihodnejšej miere. Tradícia a moderné postupy idú u Havelku ruka v ruke. Nesnaží sa o strhávanie pozornosti na vlastné inscenačné techniky. Skôr ich necháva prirodzene vyplínuť z celkového javiskového tvaru.

Na jeho opernú tvorbu môže nielen odborný divák nahliadať ako na vyvážené, symbiotické hudobné divadlo.

6. Prílohy

6.1 Rozhovor

Pri písaní bakalárskej práce som kontaktovala aj samotného režiséra Ondřeja Havelku. Po pozvaní na premiéru svojej inscenácie – *Příběhy lišky Bystroušky* bol ochotný mi poskytnúť aj osobný rozhovor, ktorý sme nahrali síce až pol roka po predstavení, no časový odstup neovplyvnil jeho kvalitu.

Do každej svojej opery vkladáte komiku, aj keď má titul pochmúrny dej s tragickým koncom.

V umení a v stavaní dramatických príbehov hľadám ambivalenciu, je pre mňa primárnym zdrojom. V tragických námetoch je treba nájsť smiešnosť a v tých smiešnych zase tragický kód. Divákovi sa snažím sprostredkovať umenie čo najvernejšie. Snažím sa aby sa v divadle ľudia našli a aby si povedali- áno takto sa to v živote deje, je to ako zo skutočnosti. Vnímanie oboch strán je paralela ide mi o balans na princíp kontrastu. A preto sa dopúšťam aj komických vložiek, ale ja si myslím že taký je prostě život. Humor je pre mňa dôležitý, pretože je najlepším príkladom ako preniesť katarziu. Diváka udržiava čulého aby nevypadol, nezaspával. Je potreba ho prekvapovať a ten komický aspekt to práve ponúka.

Máte muzikantské korene a sám sa hudbe venujete. Ako veľmi Vás hudobná zložka pri inscenovaní ovplyvňuje?

Pre mňa je hudobná zložka základ. Dobrí skladatelia presne vedia ako vygradovať emócie a ako podporiť dej. V hudbe je všetko, len je potrebné sa v nej vyznať. Človek musí vedieť hudbu vnímať a snažiť sa vyjsť z pocitov, ktoré sa vám dostavujú keď ju počúvate. Ja sa snažím načúvať vzor diela, to je pre mňa kľúčové. Tiež sa snažím rozprávať príbehy tak aby boli pestré a dobre požívateľné očami dnešného diváka, a aby boli zo životných situácií, v ktorých sa ľudia prípadne poznávajú. To je presne prípad Líšky Bystroušky. Voči hudbe Leoša Janáčka existuje medzi divákmi predpojatosť. Na Janáčka sa nechodí pretože mu divák nerozumie a je náročný. Ja si ale myslím, že Janáčková hudba nie je taká ťažká a strašná ako sa o nej hovorí. Je to síce

náročnejší autor než Verdi, no záleží na tom ako ho režisér s realizačným tímom divákovi interpretuje. V tomto titule sa nachádza mnoho inštrumentálnych plôch, tvoria takmer polovicu diela. Preto som bol presvečený, že keď sa budem opäť snažiť vteliť do príbehu a situácií, ktoré diváci poznajú, ako napríklad prvé stretnutie Líšky a Lišiaka, ktoré som sa snažil inscenovať tak, aby si aj ľudia v obecnstve vybavili svoje prvé rande, plné rozpakov a neistoty, dám dej a hudbu do jedného celku. Pričom si divák neuvedomuje zložitosť hudby. A toto sú tie kľúčové body, ktoré sú pre mňa podstatné. V tej chvíli si myslím, že sa príbeh vôbec nemusí prevrátiť naruby. Je potrebné sa snažiť poznať čo autora motivovalo a prečo to tak napísal. Potom tie motivácie skúšam interpretovať novým pohľadom, ale neustále sa snažím držať príbehu tak ako bol vymyslený. Myslím si, že u Líšky bystroušky sa mi to podarilo a som na to hrdý.

Sám ste v rozhovoroch, že by ste rád operu priblížil aj mladým ľuďom. Myslíte si, že nastala za posledných 10 rokov nejaká zmena, a o operu sa začína zaujímať aj mladšia generácia?

Ťažko povedať či do divadiel začalo na operu chodiť viac mladých ľudí. Ale faktom je, že mám zo svojej Prodanou nevestou skúsenosť, že na ňu chodili aj školské výpravy. A boli nadšení. Moja túžba po mladom publiku je čisto praktická. Dobré vieme, že operné publikum je zložené hlavne z vekového priemeru 60 plus a boháčov. V zahraničí sú to viac tí prominenti. Mali by sme si uvedomiť, že až táto generácia vymrie v podstate nebude mať kto chodiť na operu. Ja sa snažím zruťiť tú zlú povest', ktorú opera má. Že je to proste niečo nudného, starého, neohrabaného, smiešneho.

Čo si myslíte o súčasných inscenačných trendoch v zahraničí, ktoré priamo zasahujú do deja a prekypujú skôr obscénnosťou a dominantnými autorskými správami?

Problémom je, že v operných domoch sa neustále točí zhruba 50 hlavných rámcových titulov. Intendanti potrebujú prilákať divákov, a keďže neustále ponúkajú rovnaké tituly, tak sa od režisérov očakáva, že prídu z niečím novým aby zaujali. Ak uvádzate po päťdesiaty krát La Bohème, musí byť iná. A to k tomuto trendu prispieva. Ďalším aspektom je, že režiséri sa predhávajú v tom

aby prišli s nejakou nečakanou, efektívnou, škandálnou novinkou. Často sa im stáva že napokon odbočia od zmyslu samotného diela, čoho niesom veľký sympatizant. Ale je zaujímavé aký sú Taliani neustále tradiční. Ja som inscenáciu La Bohème v podstate tiež urobil tradicionalisticky, akurát som preniesol miesto deja z podkrovného loftového bytu do pivnice, pretože tak si ja predstavujem ten pražský/ český underground. U nás sú podkrovné byty známkou exkluzivity.

Ako ste vnímali celý mediálny „boom“ okolo Nagana?

Ten „humbuk“ okolo Nagana vznikol samospádom. Celé to začalo telefonátom jedeného bulvárneho reportéra na hokejový zväz. Hlavnému funkcionárovi zdelil, že sa dozvedel o pripravovanej opere Národného divadla o víťazných českých hokejistoch z Nagana, kde si asi z nich budú robiť žarty. Samozrejme o tom zo zväzu vôbec nikto nevedel. Na čo samozrejme zareagoval, že je to nehoráznosť, pretože si z našich hrdinov si nikto žarty robiť nesmie. A tým sa spustila celá diskusia o Nagane. A malo to pokračovanie aj v divadle. Aj tam nastala nedôvera a všetci zúčastnení si začali myslieť, že to bude len provokácia a inscenácia sa skončí po troch reprízach. No keď som začal skúšať tak všetok strach a predsudky sa naraz stratili, všetkých to začalo baviť. Čo sa skúšok týka, tie boli náročné, skúšali sme naozaj intenzívne. Ale výsledok bol výborný. Celá nežiadaná popularita poslúžila ako dobrá reklama. Aj keď zo 70 percent negatívna, no predsa reklama. V deň premiéry dokonca vyšla v MF DNES aj špeciálna príloha. Jedno z najkrajších predstavení bolo v Bratislave, kde vtedajší riaditeľ Jamrich prišiel za mnou a povedal : „*Takúto ironickú sebareflexiu vám mi Slováci môžeme závidieť.*“

Spozorovali ste nejaké odlišné reakcie na Nagano u slovenských divákov?

Ja si myslím, že aj slovenské publikum sa tiež dobre bavilo. Možno trochu z iného pohľadu než to české.

Vraj ste pozvali na premiéru aj samotných hokejistov.

Nikto na pozvanie neprišiel. Jediný hokejista ktorý sa na premiéru prišiel pozrieť, bol Jiří Holeček- bývalý brankár. Z premiéry bol nadšený. Od ostatných sme obdržali ospravedlnenie. Keďže premiérové predstavenie bolo

v strede sezóny zvyšok tímu sa pre časovú vyťaženosť nedostavil. Taktiež sme zaznamenali reakcie v štýle- my do opery nechodíme, opera nás nezaujíma. V rámci toho škandálu by som ešte rád spomenul ako sa ohradili Hniličkovy rodičia. Mali pocit, že sme ich v Nagane zosmiešnili, čo nebolo našim cieľom. Pozývali sme ich aj na skúšky a čítanie libreta, aby vedeli o čom presne to je.

S Alešom Brisceinom ste spolupracovali vo viacerých inscenáciách. Je vaším operným favoritom?

Herecky zdatných spevákov na našej scéne nie je veľa. A preto s Alešom veľmi rád spolupracujem, pretože nielenže je výborný spevák, ale má aj herecký talent.

Mate doktorát z opernej réžie, neuvažovali ste niekedy aj o vyučovaní?

Nie, neuvažujem. Síce som už ponuku z DAMU dostal, no mám veľa vlastných projektov, takže sa nepotrebujem ešte uväzovať aj učením .

Mylíte si, že sa česká operná scéna posúva?

Ja si myslím, že sa to zlepšuje. Ľudí, ktorí postupujú k réžiám starostlivo pribúda. Kladie sa viac dôraz na divadlo, a vidím snahu v približovaní sa k svetovým produkciám.

Máte nejaký titul, ktorý by ste chceli v budúcnosti inscenovať

Rád by som vo svojej kariére ešte inscenoval Její pastorkyni od Janáčka. Veľmi by ma bavila aj Verdiho La Traviata. Je to také najcivilnejšie dielo. Pretože si sám myslím, že moja režijná filozofia konvenuje skôr zo svetovým verizmom než s neskorým romantizmom a modernou.

6.2 Zoznam operných inscenácií

Martin Smolka – Jaroslav Dušek:

Nagano

Opera o třech třetinách a prodloužení

8. 4. 2004 PRVNÍ PROVEDENÍ

Národní (Stavovské) divadlo v Praze

Inscenátori:

Dirigent: Jan Chalupecký; **Réžia:** Ondřej Havelka;

Scénografia:Bořek Šípek; **Choreografia:** Martin Vraný; **Vedúci zboru:**
Pavel Vaněk

Obsadenie

Milan Hnilička: Jana Sibera; **Táta Hnilička:** Bohuslav Maršík; **Máma Hniličková:** Lenka Šmídová; **Dominik Hašek:** Jan Mikušek; **Jaromír Jágr:** Aleš Briscein; **Růžička kapitán mužstva:** Zoltán Korda; **Svoboda, obránce:** Josef Moravec; **Reichl:** Pavel Novák; **Ručínský:** Ivo Michl; **Náš útočník:** Zoltán Korda; 1. hráč: Aleš Briscein; 2. hráč: Zoltán Korda; 3. hráč: Josef Moravec; 4. hráč: Pavel Novák; 5. hráč: Ivo Michl; 6. hráč: Petr Dolejší; **Trenér:** Luděk Vele; **Ruský trenér:** Pavel Červinka; **Kanadský brankář:** František Zahradníček; **Kanadský útočník:** Zdeněk Plech; **1. zřízenec:** Luděk Vele; **2. zřízenec:** Zdeněk Plech; **Antonio, dlouholetý předseda:** Pavel Červinka; **Divačka, Gejša:** Libuše Vondráčková; **Prezident Václav Havel:** Jiří Uherek; **Josef Švejk:** František Zahradníček; **Jaroslav Hašek:** Luděk Vele; **Mince:** Miroslav Riedel; **Dominik Hašek:** Tomáš Veselý; **Puk:** Petr Horníček; **Puk:** Zdenka Kerlesová; **Puk:** Markéta Linhartová; **Kanadský brankář:** Zdeněk Rigo

Bedřich Smetana – Karel Sabina

Prodaná nevěsta:

Komická opera o třech děstvích

24. 3. 2006 premiéra

Národní divadlo v Brně

Iscenátory:

Diriget: Petr Vronský; **Réžia:** Ondřej Havelka; **Scéografia:** Alexandra Grusková; **Vedúci zboru:** Josef Pančík; **Choregrafia:** Jana Hanušová; **Asistet vedúceho zboru:** Pavel Koňárek; **Asistent réžie:** Jaromír Brych; **Aistet choreografie:** Petr Přibyl; **Hudobná spolupráca:** Daša Briškárová; Milada Březinová; Drahomíra Ritzová; Jitka Zejdová; Evžen Holíš; František Sonek

Obsadenie:

Krušina: Pavel Kamas, Jiří Klecker; **Ludmila:** Natalie Romanová, Jitka Zerhauová; **Mařenka:** Eva Dřízgová-Jírušová, Pavla Vykopalová, Daniela Straková-Šedrllová; **Mícha:** Jan Hladík, Aleš Šťáva; **Háta:** Adriana Hlavsová, Jana Iskrová; **Vašek:** Zoltán Korda, Milan Rudolecký; **Jeník:** Aleš Briscein, Jaromír Novotný, Milan Vlček; **Kecal:** Richard Novák, Martin Gurbal'; **Principál:** Martin Zbrožek.

Giacomo Puccini – Gioacchino Forzano

Gianni Schicchi,

Ruggiero Leoncavallo

Komedianti

18. 4. 2008 premiéra

Národní divadlo v Brně

Iscenátory:

Réžia: Ondřej Havelka; **Asistent réžie:** Jaromír Brych; **Asistentka réžie:** Kristiana Belcredi; **Dirigent:** Jaroslav Kyzlink; **Asistent dirigenta:** Ondřej Olos; **Hudebné naštudovaie:** Ondřej Olos; **Kostýmy:** Michaela Hořejší; **Scénografia:** Martin Černý; **Vedúci zboru:** Josef Pančík; **Asistet vedúceho zboru:** Pavel Koňárek; **Choreografická spolupráca:** Jana Hanušová, Jiří Bilbo Reidinger; **Pohybová spolupráca:** Jana Hanušová, Jiří Bilbo Reidinger; **Hudebná spolupráca:** Daša Briškárová, Milada Březinová, Drahomíra Ritzová

Obsadenie:

Gianni Schicchi: Jiří Sulženko; **Lauretta:** Pavla Vykopalová; **Rinuccio:** Raul Iriarte, Petr Levíček; **Gherardo:** Zoltán Korda; **Zita:** Jitka Zerhauová; **Nella:** Daniela Straková-Šedrllová; **Gherardino:** Dominik Levíček; **Betto di Signa:** Ladislav Mlejnek; **Simone:**

Jan Hladík; **Marco:** Jakub Tolaš; **Ciesca:** Marika Žáková; **Maestro Spinelloccio:** Michal Lehotský; **Ser Amantio di Nicolao:** Aleš Šťáva; **Pinellino:** Jiří Klecker; **Guccio:** Pavel Třetina; **Buoso:** Jan Adámek, Viktor Čepl

Giacomo Puccini – Luigi Illica a Giuseppe Giacosa

La Bohème

Národní divadlo v Praze

23. 10. 2008 premiéra

Inscenátori:

Dirigent: Ondřej Lenárd, Jiří Štruc, Michael Keprt; **Hudebné naštudovanie:** Ondřej Lenárd; **Réžia:** Ondřej Havelka; **Scéografia:** Martin Černý; **Kostýmy:** Jana Zbořilová; **Choreografia:** Jana Hanušová; **Vedúci zboru:** Tvrтко Karlovič, Adolf Melichar

Obsadenie:

Mimi: Christina Vasileva, Pavla Vykopalová; **Musetta:** Jana Sibera, Maryna Vyskvorkina; **Rodolfo:** Tomáš Černý, Jesús García; **Marcello:** Martin Bárta, Svatopluk Sem; **Schaunard:** Jiří Hájek, František Zahradníček; **Colline:** Ivo Hrachovec, Jiří Sulženko; **Benoit:** Pavel Červinka, Bohuslav Maršík

Jacques Offenbach – Jules Barbier

Hoffmannovy povídky

Národní divadlo v Praze

6. 3. 2010 premiéra

Inscenátori:

Hudebné naštudovanie: Michel Swierczewski; **Dirigent:** Michel Swierczewski, Zbyněk Müller; **Réžia:** Ondřej Havelka; **Scénografia:** Martin Černý; **Kostýmy:** Jana Zbořilová; **Choreografia:** Jana Hanušová; **Svetelný design:** Daniel Tesař; **Vedúci zboru:** Martin Buchta; **Dramaturg:** Ondřej Hučín

Obsadenie:

Hoffmann: Marc Leho, Valentin Prolat; **Múza, Nicklausse:** Kateřina Jalovcová, Atala Schöck; **Olympia:** Jana Bernáthová, Martina Masaryková; **Antonia:** Marie Fajtová, Katie Beth van Kooten; **Giulietta:** Maida Hundeling, Jitka Svobodová; **Lindorf, Coppélius, Miracle:**

Donnie Ray Albert, Tomasz Konieczny; **Dapertutto:** Donnie Ray Albert, Tomasz Konieczny; **Nathanael, Spalanzani:** Jan Ježek, Richard Samek; **Hermann, Schlémil:** Aleš Hendrych, František Zahradníček; **Luther, Crespel:** Ondřej Mráz, Zdeněk Plech; **Andrés, Cochenille, Frantz:** Václav Lemberk, Jan Markvart; **Pitichinaccio:** Václav Lemberk, Jan Markvart; **Antoniina matka:** Stanislava Jirků, Yvona Škvárová; **Kapitán četníků:** Josef Brozman; **Kapitán četníků:** Pavel Nová

Giuseppe Scarlatti – Marco Coltellini

Dove è amore è gelosia (Kde je láska, je i nenávist)

Barokní divadlo v Českém krumlově

9. 11. 2011 premiéra

Inscenátori:

Réžia: Ondřej Havelka; **Dirigent:** Vojtěch Spurný

Obsadenie:

Vespeta: Kateřina Kněžíková; **Patricio:** Jaroslav Březina; **Clarice:** Lenka Máčiková; **Orácio:** Aleš Briscein

Leoš Janáček – Leoš Janáček Příhody líšky Bystroušky:

Národní divadlo v Praze

20. 3. 2014 premiéra

Inscenátori:

Hudobné naštudovanie: Robert Jindra; **Dirigent:** Robert Jindra, Zbyněk Müller; **Scénografia:** Martin Černý; **Réžia:** Ondřej Havelka; **Kostýmy:** Kateřina Štefková; **Choreografia:** Jana Hanušová; **Vedúci zboru:** Martin Buchta; **Dramaturgia:** Ondřej Hučín

Obsadenie:

Bystrouška: Alžběta Poláčková, Jana Sibera; **Revírník:** Svatopluk Sem, Jakub Kettner; **Lišák:** Michaela Kapustová, Kateřina Jalovcová; **Rechtor / Komár:** Jaroslav Březina; **Farář / Jezevec:** Jiří Sulženko; **Lapák:** Václava Krejčí-Housková, Jana Sýkorová; **Revírníková / Sova:** Jitka Burgetová, Jitka Svobodová; **Pásková / Datel:** Lenka Šmídová, Yvona Škvárová; **Chocholka:** Michaela Šrůmová, Olessia Baranova; **Harašta:** Jiří Brückler, Jiří Hájek; **Pásek:** Vladimír Doležal; **Kohout:** Sylva Čmugrová, Jana Horáková-Levicová; **Pásek:** Jan Markvart, Kohout.

6.3 Fotografie

Fotografie z analyzovaných inscenácií:

Inscenácia Nagano



Prvá tretina. Obráz zo scény – príprava hráčov na zápas.



Obráz z tretej tretiny. Útok ruského tímu na Dominika Haška.



Obraz z tretej tretiny. Dominik Hašek brání útočnickovi amerického týmu.

Prodaná nevěsta



Prvý obraz, prvého dejstva. Fašiangový sprievod



Tretí obraz prvého dejstva. Jeník a Kecal vyjednávajú kúpu Mařenky



Prvý obraz druhého dejstva. Davová scéna z „hospody“.



Tretie dejstvo. Kočovní divadelníci hrajú svoje predstavenie.

7. Zoznam citovaných prameňov a literatúry

Pramene:

Záznamy a predstavenia:

CHAUN, Igor. *Operace Hokejdo*. Dokumentárny film Českej televízie, 2004. 58 min. Archív Českej televízie v Prahe.

JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Divadelné predstavenie. Národní divadlo v Praze, premiéra: 20.3. 2014. Zhliadnuté: 20. 3. 2014.

OFFENBACH, Jacques, BARBIER, Jules. *Hoffmanovy povídky* [DVD]. Záznam inscenácie. Národní divadlo v Praze, premiéra: 6. 3. 2010, derniéra: 259. 5. 2013. 180 min. Archív národního divadla v Praze

PUCCINI, Giacomo, FORZANO, Giovacchino – RUGGIERO, Leoncavallo. *Gianni Schicchi, Komedianti* [DVD]. Záznam inscenácie. Národní divadlo v Brně, premiéra: 18. □4. □2008, derniéra: 9. □2. □2011. 120 min. Archív Národního divadla v Brně.

PUCCINI, Giacomo, LUIGI, Illica. *La Bohème* [DVD]. Záznam inscenácie. Národní divadlo v Praze, premiéra: 23. 10. 2008. 75 min. Archív Národního divadla v Praze.

Rozhovor s Ondřejem Havelkom. Zaobstaraný a autorom tejto práce 3. novembra 2014 v Prahe. Záznam je uložený v osobnom archíve.

SCARLATTI, Giuseppe, COLTELLINI, Marco. *Dove è amore è gelosia (Kde je láska, je i nenávisť)* [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=n8ImglKDtPU&list=FLkv5WuBQYi1pSlbCuoU2Ag&index=3>>.

SMETANA, Bedřich, SABINA, Karel. *Prodaná nevěsta* [DVD]. Záznam inscenácie. Národní divadlo v Brně, premiéra: 24. 3. 2006. 120 min. Archív Národního divadla v Brně.

SMOLKA, Martin, DUŠEK, Jaroslav. *Nagano* [DVD]. Záznam inscenácie. Národní divadlo v Praze, PRVNÍ PROVEDENÍ: 8. 4. 2004. 95 min. Archiv Národního divadla v Praze.

Články:

(as, tap, tos, bok). Ukradli Nagano, zlobí se hokejisté, *Večerník Praha*, 9. 4. 2004, s. 1-2.

BAJGAR, Radek. Do re mifa so la si gól, *Reflex* 15, 2004, č. 12, s. 6-7.

BLAHO, Vladimír. *Traviata (anebo opera) tak i onak*. [online]. [cit. 1. 12. 2014] . Dostupné z WWW: <<http://operaplus.cz/traviata-anebo-opera-tak-i-onak/>>.

ČUNDERLE, Michal. Zlatí hoši o zlatých hoších. *Svět a divadlo*, roč. 15, 2004, č. 5, s. 89- 93.

HRDINOVÁ, Radmila. Doremifa sol la si góól! Dominik! Dominik!. *Právo*, 3. 4.2004, s. 13.

HRDINOVÁ Radmila, Příběh mužské jěšitnosti a solidarity. *Právo*, 29. 10. 2008, s. 16.

HRDINOVÁ, Radmila. Růžičkova parta trumfne i Mozarta. *Divadelní noviny*, roč. 13, 2004, č. 9, s. 4.

KLEPAL, Boris. Dobré operní nápady aneb Směj se, paňáco!. *Mladá fronta Dnes*, 25. 4. 2008, s. 3.

LEŠKA, Rudolf. *Bohéma z parížských pivníc*. [online]. [cit. 1. 12. 2014] . Dostupné z WWW: < <http://archiv.scena.cz/mesh/print.php?id=8523&t=1> >.

SABINA, Karel. *Prodaná nevěsta*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

SMETANA, Bedřich. *Prodaná nevěsta*. Partitura. Praha: 1953. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Správa ČTK (prevzatý článok zo slovenského tisku): Nagano je faulem na hokej i operu. *Mladá fronta Dnes*, 17. 4. 2004, s. 3.

STANISLAVČÍK, Tomáš. V Naganu bude zpívat i Švejk s Havlem. *Večerník Praha*, 8. 4. 2004, s. 17.

WOHLHÖFNER, Vladimír. Chaunův film je o vzniku opery Nagano. *Večerník Praha*, 23. 4. 2004, s. 19.

Literatúra:

ČÁSTKOVÁ, Patricie (red.). Bedřich Smetana: *Prodaná nevěsta*. Divadelný program. Opera Národního divadla v Brně, premiéra 24. 3. 2006. Brno: Národní divadlo, 2006.

LICHVÁROVÁ, Dorota. *Tradícia inscenovania Predanej nevesty s dôrazom na režijné poňatie Ondřeje Havelku a Magdalény Švecovej*. Bakalárska diplomová práca, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

LUDVOVÁ, Jitka a kol. *Velká operná encyklopédia*. PRAHA: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204- 0541-0.

PACINA, Václav - HAMŠÍK, Ivan. NAGANO '98 očima reportérů Mladé fronty DNES. Praha: Nakladatelství Anagram, 1998. ISBN 80- 902083- 3- 9.

SMOLKA, Jaroslav. *Smetanova vokální tvorba. Písňe, sbory, kantáty*. PRAHA: Supraphon, 1980.

SPURNÁ, Helena. *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN 80- 7258- 161- 9.

TYRRELL, John. *Česká opera*. Brno: Opus musicum, 1992. ISBN 80- 900314- 1- 2.

TROJAN, Jan. *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska – I. Baroko- klasicismus- romantismus*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1985.