povídají o časovém posunu děje do dvacátých let minulého století, což na samotném výkladu příběhu nic nepozměňuje. Snad jen bílošedo-černá škála barev zoceluje kontury optického vjemu a ve výsledném dojmu působí potemněle, „stejnobarevně". Škoda. Udržet obsahové sdělení ve stanovené jevištní rovině tentokrát dobrý vstupní inscenační nápad příliš ztemnilo režijní vedení, ztrnule a bez dalšího nápadu se posouvající ve zdlouhavě plynoucím čase.

Eva Vítová

DRÁŽĎANY
V HLAVNÍ ROLI ORCHESTR

Tak jako v předchozích dvou sezonách dráždanské Semperovy opery bylo možno – přes všestrannost repertoáru – spatřovat ústřední bod, k němuž dramaturgie napřela svou pozornost, v díle Richarda Wagnera, tak se podobným centrem této sezony pro ni zjevně stalo dílo Richarda Strausse. Předznamenalo to už zářijové dvojí znovuuvedení úspěšných inscenací *Ariadny na Naxu* a *Ženy bez stínu*. Obdobně ve dvou reprízách bude ještě v lednu obnovena *Elektra*, aby se pak tyto opery v čele s premiérou *Salome* staly hlavní náplní straussovských slavností, plánovaných na dny 27. 2. – 10. 3. 2005. Tím však Richard Strauss v této sezoně v Drážďanech nekončí, v jejím úplném závěru se má znovu objevit ještě *Arabella* a *Růžový kavalír*.

Žena bez stínu, toto po všech stránkách – interpretačně i inscenačně – náročné a z tohoto důvodu nepříliš často uváděné dílo, vzbudilo co se týče straussovských slavností nejvyšší očekávání, a to zejména po stránce hudební. Inscenace, která se 18. a 23. 9. dočkala po delší pauze své 22. a 23. reprízy po premiéře v listopadu 1996, nevyniká zvlášť imaginativní silou ve složce výtvarné (scéna a kostýmy „rosalie"), kterou by mohl probudit Hofmannsthalův text, onen v něm obsažený průnik různých světů, kolísání mezi realitou, iluzí, snem, přáním a fantazií, a spolu s odpovědnou režií (**Hans Hollmann**), přes moderní vokabulář, setrvává spíše v rovině popisnosti. Za její zásluhu lze ovšem považovat, že v optické složce nezatěžuje Hofmannsthalovo libreto, po této stránce přebohaté, dalšími symboly a jinotaji, ale staví se spíše do jejich služeb. (V této souvislosti se neubráním připomenutí po této stránce vynikající inscenace Tobiase Richtera a Huberta Monloupa, v roce 1991 v Saarbrückenu, pod neméně inspirovaným hudebním vedením Jiřího Kouta.) Fascinující ale, jak už naznačeno, byla interpretační úroveň hudebního nastudování. Pochopitelně je nutné zmínit výborné a vyrovnané obsazení hlavních partií (**Stephen Gould** jako císař, **Susan Anthony** jako císařovna, **Idika Szönyi** v úloze chůvy Amme a **Jukka Rasilainen** jako Barak, zejména pak výkon **Gabriele Schnaut** jako barvířky postihující s ohromným nasazením vývoj postavy do všech detailů), ale skutečně hlavní dramatická role tu připadla orchestru pod taktovkou **Michaela Bodera**. Kvality, jimiž disponuje Sächsische Staatskapelle Dresden, už byly mnohokrát popsány při hodnocení interpretace hudby nejrůznějších období a směrů, ale tentokrát se podařilo orchestru vzbudit pocit, jako by straussovský esprit byl jeho nejvlastnější doménou.

Marta Ottlová

PAŘÍŽ
TOUHY A LÁSKY NA SMETIŠTI

Hlediště slavného Palais Garnier zaplněné do posledního místa dychtivě očekávalo derniéru inscenace Janáčkovy opery *Káťa Kabanová* a napjatá koncentrace elektrizovaného publika byla záhy naplněna výjimečným zážitkem. Provedení Janáčkova díla souborem **L'Opéra National de Paris** bylo z mnohého ohledu jedinečné: především zásluhou dirigenta **Sylvaina Cambrelinga**, který vtiskl hudebnímu nastudování pečeť naprosté svrchovanosti, fascinoval zejména promyšlenou koncepcí hudební partitury, kde janáčkovská úsečnost a rytmická mnohotvárnost se neustále přelévala ve zvukových poryvech a vlnách ze sevřeného napětí do lyrické reflexe, z tklivých ztišení do dynamické extáze, z hutně znějících barev kompaktního orchestrálního zvuku do jemných záchvěvů, do výmluvných sól jednotlivých nástrojů či nástrojových sekcí. A to vše pochopitelně s pulzujícím výrazem vokálních linií, které v provedení jednotlivých sólistů zněly naléhavě, věcně a přitom dramaticky vyhroceně, s maximální citovou exaltací ve vrcholných scénách milostného vzrušení a s neurvalostí a těžkým cynismem ve chvílích doteku s neúprosnou životní realitou zdevastovaného prostředí, do něhož příběh Káti Kabanové zasazuje režie **Christopha Marthalera** a scéna i kostýmy **Anny Viebrock**. Režie dílo důsledně aktualizuje, zbavujíc jej všech typických atributů dobových reálií zaostalého prostředí Ruska z 19. století, aniž by ovšem zasahovala do textu (což je dobře!), kde všechny odkazy na Volhu, Moskvu, trh v Kazani i dalekou Sibiř pochopitelně zůstávají. Scéna je sevřena v komplexu chátrajících paneláků, kolem dokola jsou rozestavěny nádoby na odpadky; smetí, špína a nepořádek zavalují atmosféru soužití. Vlastní milostný příběh sebezničující lásky Káti (**Angela Denoke**) a Borise Grigorjeviče (**David Kuebler**) je zbaven zcela romantického nádechu a je posunut do polohy nezvladatelných instinktů. Angela Denoke v exaltovaném podání Káti dosahuje až poloh vyšinuté patologičnosti. Všechny scény poznamenává absurdně groteskní poloha pokrytecké okázalosti i bezmezné panovačnosti a až animální sexuální neukojenosti, zvlášť odpudivě vyznívají obscénní scény věčně opilého Dikoje (**Roland Bracht**) a poživačné a teatrálně exhibicionistické Kabanichy (**Jane Henschel**). Scéna umožňuje neustálé přechody mezi interiérem a exteriérem, namísto přece jen romanticky laděného nokturna na břehu Volhy poznamenává milostné setkání obou dvojic tíživá atmosféra hnijících odpadků zaplivaného dvora, kde jen kašna, kde nalezne Káťa v závěru symbolicky svou smrt, občas vytryskne, aby tak metaforicky prezentovala dravou životní sílu Borisovu a jen na chvilku oživenou mužskou potenci opilého Dikoje. V galerii janáčkovských postav našli své místo i další aktéři – především živelně nespoutaná Varvara (**Dagmar Pecková**) a intelektuálně laděný Kudrjáš (**Toby Spence**), jakož i groteskně pojatý schizofrenický Tichon (**Christoph Homberger**), zmítající se v záchvatech zbělé zuřivosti i lítostivého sentimentu, jakož i svým způsobem vyšinuté role epizodní – Kuligin **Frédérica Catona**, Glaša **Ulriky Precht** a Fekluša v podání **Tracy Smith-Bessette**. Snad jedině postava věčně přítomného osamělého bezdomovce se občas zdála být nadbytečnou a mnohdy i rušivou.

Pařížská inscenace vtiskla syžetu nadčasovou polohu, podtrhla drsnou a depresivní atmosféru marné touhy po citovém vymanění se z mravní i společenské devastace naprosto odlidštěného prostředí a sugestivní představení ve své celkové atmosféře dává zapomenout i na nelogičnosti vzniklé přenesením děje („Koně už dojeli?", „Bouře zde často bývají, hromosvody nemáme!") nebo rozpory akce a textu, když třeba Varvara zpívá: „Co stojíš, přešlapuješ", zatímco Tichon v tu chvíli sedí za stolem. Nevyřešeným problémem ovšem i zde zůstává česká výslovnost, ta je z mnoha ohledů jistě nepřijatelná, ale z hlediska janáčkovské interpretace je rozhodně snaha hrát jeho díla v originále žádoucí a potřebná i za cenu nezbytné tolerance a pochopení pro interprety nezvladatelná úskalí českého jazyka.

Rudolf Rouček

PRAHA
PROČ MNE NADCHLO PŘEDSTAVENÍ CORONIDE A TORSO

Nejprve je třeba uvést, že to bylo úplně poprvé co jsem viděl **Ensemble Damian** a že jsem, až na několik snímků postav v kostýmech, neměl představu o provedení, ani hudebním, ani scénickém, obou oper (Vít Zouhar: *Coronide*, Vít Zouhar – Tomáš Hanzlík: *Torso*; Bušení do železné opony, Stavovské divadlo 5. 12.). Nikde se nezvedla žádná opona, za níž by se objevila scéna či kulisy, v nichž by se příběh odehrával. Před hudebníky, sedícími v řadě v pozadí, zvolna přešel kardinál, mlčky se usadil do kardinálského křesla a ještě tím vystupňoval mou zvědavost a vskutku napjaté očekávání. První okamžitý dojem po příchodu čtyř herců na jeviště bylo intenzivní smyslové potěšení z fascinujících kostýmů. A pak následovala první scéna (sbor) a já byl stržen způsobem „uměleckého jazyka" opery. Hudba (jako kunsthistorik ale nejsem odborník) skvostně evokovala baroko a zároveň mi připadala velmi současná v invenci a vtipu v hlase jednotlivých nástrojů. Postavy se jen sporadicky přemisťovaly ze svých výchozích pozic. Takřka vše dějové bylo obsaženo v pěveckých výkonech, které se mi obrovsky líbily, a výrazových gestech. Ale v jakých! Expresivita pohybů a gest ve mně vyvolávala vizuální asociace zejména na nádherná sousoší českého radikálního baroka s jejich expresivitou exaltované tělesné formy a výrazovostí gest. Tím vystoupila na povrch jejich symbolická významovost. Bez ohledu na vlastní obsah zpívaného textu jsem mohl, právě díky navozeným asociacím, cítit, jak se tu klene širší duchovnost barokní doby od lidských smyslových vášní s prvky erotiky až k vypjaté duchovnosti. Stejně působí i zřetelná polarita mezi smyslovým účinkem tvarově i barevně košatých kostýmů a minimalismem ostatních výrazových prostředků (snad kromě zpěvu), která jejich samostatné vyznění ještě umocňuje. Vlastní „řeč" choreografického a scénického provedení jsem v analogii s výtvarnou terminologií pociťoval jako využití znaků a to tzv. znaků ikonických (značících něco vizuálně skutečného) a znaků – symbolů. Je třeba se ještě zmínit o úžasném smyslu autorů pro význam detailu v „zastupování" široké škály citových a intuitivních významů. Představení, které takto vzniklo má rysy komplexního uměleckého díla, jehož jednotlivé znějící hlasy vytvářejí podivuhodnou nadstavbu, která, jak to v takovém případě bývá, je daleko víc než jejich pouhým součtem. Reflexe následná: Když jsem si, v případě Coronide, uvědomil, že autor stál před úkolem oživit libreto, k němuž se nedochovala hudba – napadlo mi, že vlastně použil formu „básnického obrazu" ve smyslu, jakým tento pojem naplnil Vítězslav Nezval ve skvělé studii o moderních básnických směrech. A že musel pracovat i s podvědomou pocitovou pamětí a intuitivními představami na podkladě poznání dávné kulturní minulosti – od Řecka až k tomu 18. století.

P. S. Pochopil jsem, jak se může někdo naráz zbláznit do herečky!

Jiří Urban