

## REŽIJNĚ-SCÉNOGRAFICKÁ POJETÍ JEVIŠTNÍHO DÍLA CLAUDIA MONTEVERDIHO V BRNĚNSKÝCH INSCENACÍCH

ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno

**Anotace:** Studie pojednává o vybraných brněnských inscenacích hudebně-dramatického díla Claudia Monteverdiho (1567 – 1643). Zvláštní pozornost věnuje odkazu režijní školy československého operního režiséra Miloše Wasserbauera (1907 – 1970), který působil především v Brně a v padesátých letech 20. století také v Bratislavě. Studie vychází z mého výzkumu zaměřeného na inscenování děl Claudia Monteverdiho na českém území od prvních inscenací až do současnosti (2022). Jelikož v posledních letech byla v České republice nově nastudována některá Monteverdiho jevištní díla, kladu si otázku, jaká témata jsou prostřednictvím těchto děl diváku prezentována, případně, jaké inscenační výzvy nesou tato díla, a to zejména v oblasti režijně-scénografické koncepce. První část studie se ohlíží do minulosti 20. století, v níž nachází první setkání československých divadelníků s Monteverdim. Druhá část studie se věnuje současnosti, zejména novému monteverdiovskému projektu studenta operní režie Hudební fakulty JAMU, který vznikl na jaře 2022 ve Studiu Devítka. Na základě archivních materiálů k inscenacím, rozhovorů s pamětníky a současnými inscenátory představuje možnosti jevištní interpretace Monteverdiho děl v závislosti na proměně povědomí a představ o barokním operním divadle a jeho dobové inscenační praxi. Studie klade otázku, jaká témata či jaké motivy jsou pro inscenátory důležité při prezentování těchto zhruba čtyři sta let starých děl dnešnímu diváku.

**Klíčová slova:** Claudio Monteverdi, Miloš Wasserbauer, Alena Vaňáková, Vladimír John, divadlo, opera, Brno

Opera byla po většinu historie žánrem hudebního divadla, jehož inherentní součástí je scénografie. Ta je dnes zásadní disciplínou spoluformující režijní koncepci, což je nezbytné zohledňovat v analýze inscenací.<sup>1</sup> Scénografii, a to právě v souvislosti s operou, nechápu jako pouhou vizuální složku divadelního tvaru. Vizuální stránka je nedílnou, nezbytnou součástí operní inscenace, avšak je tvořena audiovizuálně, tj. ve spojitosti hudby a vizuálních vjemů. Tím lze alespoň částečně vysvětlit nutnost úzké spolupráce režiséra a scénografa.<sup>2</sup>

V baroku rovněž na diváka působila hudební i vizuální složka inscenace, avšak funkce režiséra, tak jak ji divadelní věda chápe v moderním pojetí, v té době ještě neexistovala. Scénografie je tedy nezbytnou, zásadní součástí operního divadla od dob jeho vzniku. S proměnami inscenační praxe se mění divadlo, opera, jako nástroj porozumění světu. Jakou reflexi našeho žití umožňují dnes díla Claudia Monteverdiho (1567 – 1643), stojící mezi renesancí a barokem? Jak se v režijně-scénografickém

<sup>1</sup> Režijně-scénografickou koncepci ve většině případů, vyjma inscenací z posledních zhruba 20 let, k nimž jsou obvykle k dispozici i záznamy, rekonstruuji z fragmentárního archivního materiálu, poněkud více z fotografií, řídkěji ze scénografických návrhů. Informace doplňuji z rozhovorů s pamětníky a z vedlejších textů inscenací.

<sup>2</sup> Do scénografie zahrnuji i kostýmy.

pojetí jako audiovizuálním médiu stávají současnými díly? A jaký obraz či pojem barokní opery anebo raně barokního hudebního divadla nám dnešní divadlo nabízí? Na příkladech brněnských inscenací, nahlížených v kontextu dalších českých i evropských inscenací Monteverdiho jevištního díla, se pokusím na tyto otázky odpovědět.<sup>3</sup> Budu přitom vycházet z archivních materiálů, zejména z fotografií, dobových recenzí, vzpomínek pamětníků, záznamů představení (atd.) či z vlastních zhlédnutí představení.

### První inscenace Monteverdiho děl v Československu

Českoslovenští divadelníci se začali Monteverdimu věnovat krátce před nástupem sedmdesátých let 20. století, jež jsou považována za období rozmachu obnoveného zájmu o starou hudbu i znovuobjevení Monteverdiho.<sup>4</sup> První československé inscenace Monteverdiho oper vznikly v brněnské Komorní opeře, souboru založeném (respektive institucionalizovaném) režisérem Milošem Wasserbauerem (1907 – 1970) v roce 1957.<sup>5</sup> Šlo o prostředí, v němž se studenti či převážně mladí absolventi Janáčkovy akademie múzických umění (dále JAMU) kultivovali ve svých profesních dovednostech, a také do jisté míry o prostor pro experimentaci v oblasti operní inscenační praxe.<sup>6</sup> Wasserbauer byl téměř výhradně operním režisérem a patřil k těm, kteří ve smyslu společného formování inscenační koncepce velmi úzce pracovali se scénografem. V jeho případě to byli především Vojtěch Štolfa a František Tröster, s kterými dosáhl řady úspěchů doma i v zahraničí. Wasserbauerovo zhruba dvacet let dlouhé působení v brněnské opeře lze dnes vnímat jako jedno z formativních období pro inscenování opery v Brně.<sup>7</sup> Sám režíroval sice až druhé nastudování Monteverdiho operního fragmentu *Nárek Ariadny* v roce 1966, ale pod jeho supervizí vznikla v roce 1962 i vůbec první inscenace téhož titulu, v režii jeho studentky Aleny Mášové.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Jsem si vědoma současných performativně orientovaných teoretických přístupů k opeře, reprezentovaných např. pracemi C. Risiho (např. RISI, C. *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierung*. Berlin : Theater der Zeit, 2017) nebo z českých autorů nejnověji T. Havelkovou (HAVELKOVÁ, T. *Opera as Hypermedium. Meaning-Making, Immediacy, and the Politics of Perception*. New York : Oxford University Press, 2021) atd. Záměrem mé studie však není příspěvek k teoreticko-metodologické diskuzi v oblasti analýzy operně divadelního představení jako performativní události, ačkoliv z aktuálních teorií operní performance rovněž při své badatelské činnosti čerpám. Pojem inscenace mi slouží především k identifikaci koncepce jevištního díla (či performance), aniž bych předpokládala absolutní autoritu či inscenačně preskriptivní platnost partitury. Nutno v této souvislosti podotknout, že představu inscenační metody založené na tzv. vycházení z partitury (více o problematičnosti tohoto konceptu u nás viz HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Š. *Režisér jako koncept. Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století*. Praha : Karolinum, 2019) by bylo možné sledovat především v prvních inscenacích Monteverdiho děl v Československu. O více performativně orientovaném přístupu by pak bylo možné uvažovat v případě novějších provedení, jako je např. již zmíněné pojetí režiséra V. Johna.

<sup>4</sup> WISTREICH, R. Monteverdi in performance. In WHENHAM, J. – WISTREICH, R. *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge University Press, 2007, s. 278.

<sup>5</sup> Více viz HERMAN, J. Komorní opera JAMU. In *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. (Ed. E. Šormová). Praha : Divadelní ústav 2000, s. 214 – 215.

<sup>6</sup> V šedesátých letech 20. století získala Komorní opera pro své působení budovu Husova sboru v Brně – Králově poli, dnešní Divadlo Barka, kde uváděla své inscenace až do roku 2012. Od roku 2012 působí Komorní opera JAMU v Divadle na Orlí.

<sup>7</sup> Viz např. HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Š. *Režisér jako koncept. Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století*.

<sup>8</sup> Tehdy soubor nesl název Operní studio JAMU Brno.

Česká premiéra *Nářku Ariadnina*<sup>9</sup> byla uvedena jako první titul v jednom večeru s názvem *Ariadna*, spolu s dalšími dvěma díly pojednávajícími příběh stejnojmenné mytologické postavy. Po Monteverdiho *Nářku Ariadne*, žánrově charakterizovaném jako operní fragment a doplněném v této inscenaci o Monteverdiho ritornely, byl představen scénický melodram *Ariadna na Naxu* Jiřího Bendy, rovněž v režii Aleny Mášové. Třetí titul, operu Bohuslava Martinů o jednom dějství *Ariadna*, uvedený v československé premiéře, režíroval a scénograficky koncipoval Miloš Wasserbauer ve spolupráci s kostýmní výtvarnicí Věrou Urbánkovou a v hudebním nastudování Richarda Týmského. Na všech třech titulech spolupracovala Marie Mrázková, již tehdy zkušená choreografka Státního divadla v Brně.<sup>10</sup> Kromě dalších umělců se jako překladatelka (*Nárek Ariadnin* a *Ariadna na Naxu*) a ve funkci pedagogického vedení zpěvu na komponovaném večeru podílela Wasserbauerova manželka, operní pěvkyně Věra Štřelcová<sup>11</sup>. Ze slov pamětníků vyplývá, že Štřelcová byla svému muži tvůrčí oporou také v dramaturgických otázkách.<sup>12</sup> Představení vedla Alena Vaňáková (1943)<sup>13</sup>, další Wasserbauerova studentka operní režie, která téměř o dvacet let později uvedla Monteverdiho vůbec poprvé na scéně Státního divadla v Brně.

Z hlediska dramaturgie byl komponovaný program věnovaný Ariadninu mýtu velmi vhodnou volbou. Důmyslnost lze spatřovat ve skutečnosti, že večer v různých podobách představil divákovi na příkladu příběhu Ariadny žánr lamenta, jenž nese potenciál výrazného scénicky dramatického tvaru. Jednotlivá operní zpracování stejného mýtického námětu využívající lamento přitom vznikly v odlišných historických epochách. Jde o silný tragický příběh, který vzhledem k dobovému úzu spojenému se vznikem opery jako žánru hudebního divadla takřka vzorně čerpá z antické řecké mytologie. Jeho dramatická forma odkazuje právě k lamentu jako žánru, v němž se zejména na prahu středověku a renesance a potom i na počátku baroka sblížují hudba a text, a to principem pro hudební divadlo formativním.<sup>14</sup> Fragmenty či výňatky z příběhu Ariadny soustředěné na situaci jejího žalu, byť např. v případě Bohuslava Martinů spíše z perspektivy oslavy lásky, umožnily inscenátorům poskytnout divákovi soustředěný zážitek nabízející různé manifestace bolu ženy z nešťastné lásky. Tři různá pojetí vyjádřená třemi různými, autorsky i historicky specifickými hudebními slohy umožňují komparaci odlišné fokalizace situace<sup>15</sup> – fokalizace v různých modalitách (zejména textu, hudebního provedení atd.), což s sebou nutně nese odlišné dramaturgie vzbuzování emocí. Ty mohl divák vnímat v jeden večer ne pouze jako alternativy, nýbrž jako tři aspekty či roviny jedné dramatické situace.

<sup>9</sup> Český překlad V. Štřelcová, dirigent R. Týnský, režie A. Mášová, pohybová spolupráce A. Mrázková.

<sup>10</sup> Název Státní divadlo v Brně je jedním z bývalých pojmenování (1947 – 1990) dnešního Národního divadla v Brně.

<sup>11</sup> Tehdy už byla docentkou JAMU.

<sup>12</sup> Tvzení vychází z rozhovorů, které jsem vedla např. s E. Dufkovou či M. Štědroneš.

<sup>13</sup> V programu je uvedena pod dívčím jménem Dopitová.

<sup>14</sup> Více viz OSSÍ, M. Lamento. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 20 Bände in zwei Teilen*. Sachteil 5, Kas-Main. 2., neubearb. Ausg. Kassel : Bärenreiter Editio Supraphon, 1996, s. 904 – 911.

<sup>15</sup> Termín fokalizace používám ve smyslu pojetí Maura Calcagna, který ho, vycházející z naratologie, systematicky užívá při svých rozborech inscenování Monteverdiho děl. Viz CALCAGNO, M. *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2012.

V archivu Komorní opery JAMU<sup>16</sup> se dochovalo několik fotografií z tohoto komponovaného večera.<sup>17</sup> Je z nich patrná úspornost ve vizuální stránce scénografické koncepce inscenace, která byla pravděpodobně pojata jako jen mírně variabilní scénické prostředí pro všechny tři tituly. Jejím základem byly pouhé kontury anticky stylizovaného ženského profilu hlavy v nadživotní velikosti.<sup>18</sup> Na tuto velkou dvou-dimenzionální schematizovanou konturu hlavy navazovala jednoduchá vlnovka.<sup>19</sup> Táhl se po diagonále od hlavy zepředu zleva směrem do pravého zadního rohu jeviště, s vrcholy ohnutými či spíše zaoblenými v ostrých úhlech. Celá kontura na diagonále sestávala z pěti oblouků postupně menší velikosti.<sup>20</sup> Oblouky s nejvyššími vrcholy (umístěné nejbližší hlavě) tvořily „průchody“. Dvoudimenzionální scénografická kontura tak členila trojrozměrný prostor jeviště právě diagonálou a schematickými oblouky, jimiž mohli herci procházet. Kostýmy zřejmě byly v základu moderní, tj. soudobé s šedesátými lety 20. století, a obsahovaly pouze několik antikizujících prvků – zejména v případě ženské hlavy. Na mytologický námět odkazovaly především antikizující účesy.

Můžeme-li soudit z fotografií, scénografie měla výraznou oporu v pojetí světla. Šlo o velmi spoře pojatou koncepci, která byla – pravděpodobně i z ekonomických důvodů – v souladu s celkovou, obecnější koncepcí inscenační praxe Komorní opery. To odpovídalo inscenačním tendencím divadla šedesátých let. V každém případě lze z fotografií vyvodit úspornost scénografie založenou na zdůraznění dimenzí prostoru, respektive kontrastu mezi dvoj- a trojdimenzionálními prvky umístěnými na diagonále. Další rozčlenění horizontální křivky na diagonále, které je provedeno pomocí postupné vertikální diferenciací prvků (průchodů), vypovídá o režijně-scénografické koncepci založené na zdůrazňování hloubky prostoru. To lze interpretovat jako prostorovou metaforu klíčové ideje či afektu: žalu a jeho hloubky či (vzhledem k ubíhající diagonále) nekonečnosti, tudíž rovněž hloubky – v nedosažitelnosti konce.

Z několika málo dostupných recenzí jsou patrné rozpaky nad hudebním provedením Monteverdiho a Bendova díla, zatímco pojetí Martinů je chváleno. Vytýkána je zejména nejasnost interpretace, která se dle Rudolfa Pečmana<sup>21</sup> nepřiklonila ani k důsledně historickému pojetí, ani neusilovala o moderní přístup. Jako problém se jevilo také frázování náročných recitativů apod. Co se týče režie, Alena Mášová byla kritizována za nesprávné režijní východisko přístupu k Monteverdimu, spočívající v příklonu k „baroknímu sošnému dekorativismu, tedy k historické nápodobě“.<sup>22</sup> Pochybnosti vzbuzovalo také rozhodnutí užít současné kostýmy, což recenzenti mírně kritizovali v souvislosti s *Ariadnou* Bohuslava Martinů.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Studentská scéna nesla původně název Operní studio JAMU (1954 – 1967), později byla přejmenována na Komorní operu Miloše Wasserbauera (1967 – 1994) a od roku 1994 nese současný název Komorní opera JAMU. Viz HOLÁ, M. Komorní opera JAMU. [Heslo]. Dostupné na internetu: [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictinary&task=record.record\\_detail&id=126](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&task=record.record_detail&id=126). [cit. 21. 6. 2021].

<sup>17</sup> Archiv Komorní opery, složka KO 00020.

<sup>18</sup> Hlava měřila na výšku zhruba tři metry.

<sup>19</sup> Vytvořená z pevného materiálu, zřejmě z úzké kovové trubky.

<sup>20</sup> Nejvyšší byl ve výšce kontury hlavy, asi tři metry nad zemí, nejnižší měl jen několik desítek centimetrů.

<sup>21</sup> PEČMAN, R. Tři Ariadny. In *Divadelní noviny*, 1962, roč. 6, č. 9, s. 7, 12. 12. 1962.

<sup>22</sup> Např. FUKAČ, J. Podnětná inscenace operního studia JAMU. In *Rovnost*, 1962, roč. 77, č. 271, s. 3, 14. 11. 1962.

<sup>23</sup> Tamtéž. U ostatních dvou titulů kritici tuto výhradu nezmínili.

Večer složený ze stejných titulů zaměřených na příběh Ariadny byl dle *Seznamu inscenací Komorní opery z Fondu umělecké dokumentace*<sup>24</sup> uveden ještě v roce 1966. V seznamu je zaznamenána premiéra 4. 12. [1966], přičemž je u ní uveden jiný inscenační tým. Hudebního nastudování se ujal Václav Nosek. Zda se jednalo o nové inscenační pojetí, nelze s jistotou říci, protože archivní materiály jsou ztraceny.<sup>25</sup> Miloš Wasserbauer je sice opět uveden jako režisér díla Martinů, ale režie, které o čtyři roky dříve vytvořila Alena Mášová, byly v roce 1966 realizovány jinými umělci. Bendův melodram režíroval Jiří Dušek, *Nářek Ariadny* rovněž Miloš Wasserbauer. K inscenaci se dochoval pouze program, k dispozici nejsou ani reflexe v tisku.<sup>26</sup>

Studio se k Wasserbauerovu uměleckému programu a odkazu hlásilo i v následujících letech, což se také promítlo do změny názvu souboru na Komorní operu Miloše Wasserbauera. Nadále v něm působili také jeho dlouholetí spolupracovníci, zejména dirigent a dramaturg tehdejší Státní opery Brno Václav Nosek a Wasserbauerova manželka Věra Střelcová, která po manželově smrti soubor vedla.

Po uvedení drobnějších Monteverdiho děl pokračovala Komorní opera Miloše Wasserbauera v sedmdesátých letech v inscenování děl tohoto autora uvedením celé opery – *Korunovace Poppey* (1972).<sup>27</sup> Inscenoval ji posluchač operní režie Martin Dubovic (nar. 1933) pod pedagogickým dohledem Milana Páska (1920 – 1990),<sup>28</sup> kterého si dnes spojujeme především s činoherními režii. Opera byla uvedena v českém překladu Věry Střelcové a v hudební úpravě Miloše Štědrone a Arnošta Parsche. Dirigoval ji Jan Štych, scénograficky na ní spolupracovali Vojtěch Štolfa a kostýmní výtvarnice Jana Procházková. Inscenace tedy vznikla opět ve spolupráci se Státním divadlem v Brně. Východiskem režijně-scénografického pojetí byla i tentokrát střídmost užitých prostředků a náznak, zejména ve scéně. Lze uvažovat o záměrné, zdůrazňované součinnosti dvoj- a trojdimenzionálních objektů, respektive o jakémsi matení či mlžení počtu dimenzí (2D a/versus 3D). Prostorovost scény určovali především herci svojí akcí a kostýmem<sup>29</sup> – jeho materiálem, a zřejmě i pohybem. Scéna byla určena pouze několika náznaky, stylizovanými do dvojrozměrných objektů či přesněji předmětů působících dvojrozměrným dojmem. Například velká světlá váza s bíle natřenou rostlinou (obrysu vavřínu) působila svým kontrastním umístěním před černým pozadím jako dvojdimenzionální obrazec. Podobně lenoška vyznačující jedno z dějišť – ložnici Poppey – byla stylizována tak, aby vypadala jako plošný obraz, což bylo realizováno použitím světlého potahu, do něhož byl jednoduchou, ostře kontrastní konturní kresbou „vryt“ obrys boku lůžka vystaveného čelně pohledu diváka. Naproti tomu dvojdimenzionální fragmenty jednoduché spirálové kontury vy-

<sup>24</sup> Dostupné na internetu: <https://www.jamu.cz/organizacni-struktura/knihovna/fond-umelecke-dokumentace/>. [cit. 8. 4. 2022]. Číslo inscenace v seznamu: KO 00036.

<sup>25</sup> V archivu KO chybí složka s obrazovým materiálem k inscenacím z roku 1966.

<sup>26</sup> Prověřila jsem dostupný lokální denní tisk v měsíci premiéry (prosinec 1966) a v lednu následujícího roku (1967).

<sup>27</sup> V sedmdesátých letech uvedla Monteverdiho další česká divadla – v Divadle Oldřich Stibora v Olomouci byl nastudován *Odyseův návrat* (1973), v roce 1976 inscenovalo *Korunovaci Poppey* Divadlo F. X. Šaldy v Liberci.

<sup>28</sup> Dirigent J. Štych, režie M. Dubovic, scéna V. Štolfa j. h., kostýmy J. Procházková j. h. Uvedeno s prapovísem *Korunovace Poppey*.

<sup>29</sup> Kostým byl oproti scéně detailněji proveden, včetně například zřetelně identifikovatelných, emblematických římských vojenských přilbic či vázaných sandálů. Co do četnosti znaků byl hlavním historizujícím prostředkem inscenace.



značovaly zdobení „římských“ zdí, metonymicky (synekdochicky) vztahující prostor jeviště ke starému Římu.<sup>30</sup> Umístěním před černým pozadím implikovaly hloubku. Další členění prostoru zajišťovaly světlé, antikizující, pravděpodobně rovněž pouze dvojrozměrné sloupy, jimž hloubku dodávala zřejmě pouze herecká akce. Celkově tato režijně-scénografická koncepce připomíná princip vyobrazení (bas)reliefu. Tímto způsobem byla tedy realizována variabilita hracího prostoru nesoucí možnost rychlého střídání dějiště. Zároveň mohly nejasné hranice či „matení dimenzí“ spolu s recitativy či ariózními recitativy podporovat jak fluiditu akce, tak „říznost“ dějových zvratů, jež jsou pro toto dílo příznačné.

Hledáme-li spojnice inscenačního přístupu k Monteverdimu v rámci Wasserbaue-rova režijního odkazu, můžeme je spatřovat opět především v obecnější koncepci práce s divadelním prostorem, velmi aktivně a dynamicky spoluformovaném hereckou akcí. Dále lze nacházet souvislosti i v tom, že režie herecké akce je výrazně ovlivňována pohybovou spoluprací. Ještě výraznější manifestací tohoto přístupu, než za jakou je možné považovat inscenaci z roku 1972, lze najít v práci Wasserbauerovy žačky Aleny Vaňákové, která sice svoji monteverdiovskou inscenaci nerealizovala v rámci Komorní opery, ale právě z ní si pravděpodobně přinesla základní rysy své režijní práce.

### ***Korunovace Poppey (Státní divadlo v Brně, 1981)***

Dramaturgie Státního divadla jakožto hlavní operní scény Brna se i v návaznosti na činnost Komorní opery snažila hledat jisté alternativy ke svému repertoáru.<sup>31</sup> Monteverdiho opera se tak na této scéně, v prostoru Reduty, objevila poprvé v roce 1981 – byla jí *Korunovaci Poppey*<sup>32</sup> v hudební úpravě Ernsta Křenka z roku 1936. Dle Miloše Štědrone se uvažovalo o uvedení libreta v italském originále, aby byl zachován soulad zpěvnosti italtštiny a hudby. Nicméně v souladu s tehdejší běžnou praxí a do jisté míry i vlivem Věry Štřelcové, která prosazovala, aby byla opera českému diváku předvedena v jeho mateřštině, se inscenační tým nakonec přiklonil k použití českého překladu Evy Bezděkové.<sup>33</sup>

Zkušenosti československých divadelníků s inscenováním Monteverdiho lze v té době stále ještě považovat za velmi skromné. Barokní opera se u nás sice hrála (např. Georg Friedrich Händel), avšak s raným barokem či barokem první poloviny 17. století v podobě Monteverdiho díla (tj. díla čerpajícího výrazové prostředky z renesance i baroka, či chceme-li z manýrismu) se divák Státního divadla v Brně do té doby nesetkal. Ostatně jde doposud o jedinou inscenaci Monteverdiho ve Státním (dnes Národním) divadle v Brně. Za pozornost stojí, že první česká operní scéna, pražské Národní divadlo, inscenaci tohoto titulu zatím pouze hostilo, když v roce 1972 přijela

<sup>30</sup> Šlo o jednoduchou řadu spirálovitých oblouků nad prostou linkou, jejíž oba okraje byly skryty v černí šálů jeviště. Tyto bílé linky byly tudíž viditelné pouze jako fragmenty.

<sup>31</sup> Opera Státního divadla tehdy péčí V. Noska zahrnovala dílčí, experimentálně zaměřený dramaturgický program realizovaný komorním souborem opery SDB nazývaným Miniopera. V jeho rámci zde analyzovaná inscenace vznikla.

<sup>32</sup> Český překlad E. Bezděkové, úprava a instrumentace R. Křenek, dirigent V. Nosek, režie A. Vaňáková, scéna V. Štolfa, kostýmy I. Tuschnerová j. h., choreografie R. Karhánek, sbormistr J. Pančík. Premiéra 30. 10. 1981 v divadle Reduta.

<sup>33</sup> Informace z mého rozhovoru s M. Štědrone, 26. 10. 2021.



Claudio Monteverdi: *Korunovace Poppey*. Opera Státního divadla v Brně, premiéra 30. 10. 1981. Zleva Josef Škrobánek (Nero), Stanislav Bechynský (Kapitán), Daniela Suryová (Arnalta), ležící Michaela Rácová (Drusilla), v pozadí Jitka Pavlová (Poppea). Foto archiv NDB. Snímek Vladislav Vaňák.

s představením Maďarská státní opera. V roce 1993 se na pražském jevišti *Korunovace Poppey* objevila znovu, avšak opět pouze v pohostinském uvedení inscenace Slovenského národního divadla.<sup>34</sup> Zatím poslední českou inscenací této opery je nastudování z roku 2020 operním souborem plzeňského Divadla J. K. Tyla v režii Tomáše Pilaře a hudebním nastudování Vojtěcha Spurného.

V souladu s přístupem k operní scénografii jako k audiovizuální složce inscenace si je třeba klást otázku, jaký „mentální“ či představový prostor, tj. prostor dění, který si má divák představit, si Monteverdiho opera žádá. Tento prostor je nejprve nastolen prologem, kdy alegorické/personifikované postavy Ctnost, Šťěstěna a Láska/Amor v jakémsi neurčitém prostoru ustavují pole vztahů mezi postavami dramatu. Následně se děj přesouvá do různých částí Říma v Neronově paláci či jeho blízkosti. Prostory se střídají poměrně rychle, takřka po scénách. Změny jsou úzce vázány na změnu dramatické situace, neboť řídícím principem dramatizovaného příběhu jsou velmi rychlé proměny vztahů mezi postavami, respektive rychlé posuny, typicky pády ve společenské hierarchii postav, které se režijně-scénografické koncepcí snaží zná-

<sup>34</sup> Údaje o hostování včetně termínů představení jsou z online archivu ND Praha. Dostupné na internetu: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/titul/6519>. [cit. 24. 2. 2022]. Dirigent D. Štefánek, režie M. Sládek, scénografie A. a D. Brunovští.



Claudio Monteverdi: *Korunovace Poppey*. Opera Státního divadla v Brně, premiéra 30. 10. 1981. Uprostřed tanečníků Josef Škrobánek (Nero). Foto archiv NDB. Snímek Vladislav Vaňák.

zornit. Povaha a jednání Nerona jsou metaforizovány právě scénickou akcí, jakýmsi „katalogem“ excesivních dramatických situací, do nichž (spolu s Poppeou) dostává ostatní postavy ve své hře, jejíž pravidla on sám stále mění:

„Zákon je pro toho, komu slouží,  
a pokud já budu chtít,  
mohu zrušit starý a zavést nový.  
(...)

Rozumný důvod je přísné měřítko  
pro toho, kdo má poslouchat,  
ale ne pro toho, kdo poroučí.“<sup>35</sup>

Pro konkrétní režijně-scénografickou koncepci proto nemusí být v případě *Korunovace Poppey* zásadní přesné vymezení dějiště. Syžet opery začíná v jakémsi nadpozemském prostoru, v němž se přou tři alegorické postavy, a závěrečný triumfální milostný duet obou protagonistů-sociopatů končí rovněž, metaforicky a ironicky, v prostoru „nad“ ostatními pozemšťany. Režijně-scénografická koncepce *Korunovace Poppey* musí nejvíce podpořit právě metaforu (a ironii) Neronovy (a Poppeiny) hry. Není důležité, kde se daná postava právě vynachází, nýbrž jak daleko – doslovně

<sup>35</sup> Citováno v českém literárním překladu Marie Kronbergerové dle MONTEVERDI, C. *Korunovace Poppey*. [Program k inscenaci]. Plzeň : DJKT, 2020, s. 45.



i metaforicky – se nachází vůči Neronovi a Poppee. Vizuálně je tedy postačující znakově úsporný či abstraktní prostor. Zásadní jsou mizanscény a herecká akce, prostor dramatických situací artikuluje hudba – motivem, zpívaným textem, mezihrami atd. Monteverdiho hudba spolucharakterizuje vztahy postav a spoluurčuje proměnu mizanscény. Např. pouhá věta Poppey pronesená směrem k Neronovi o Senecovi má v syžetu o chvíli později za následek jednu z nejpalcivějších i nejdojemnějších situací opery: Senecovo přijetí pokynu k sebevraždě (*Amici è giunta l'ora*) a následující scénu, v níž je svými spřízněnci přemlouván, aby ji nevykonal (*Non morir, Seneca*).

Z hlediska dramatického děje je tato opera pozoruhodná tím, že sleduje cestu ke štěstí záporných postav, hlavně krásné Římanky, historické osobnosti Poppey.<sup>36</sup> Jde o dílo, které má velmi sevřený syžet, časově i kauzálně. Je však pro ně zároveň velmi důležitý širší kontext fabule, hlavně post-historie syžetu, tj. skutečnost, že po naplnění společného „štěstí“ hlavních postav došlo v historické skutečnosti k předčasně násilné smrti obou osob. Inscenace běžně počítají s divákovou znalostí historie či s tím, že si znalost doplní (např. z programu). Nicméně např. režisér Jean-François Sivadier ve své inscenaci v Opéra de Lille (2012) vložil před závěrečný duet scénu, jakousi pauzu, v níž francouzsky (tj. v mateřštině většiny diváků) zazněl z reproduktoru mluvený komentář událostí, které později po skončení syžetu vedly k pádu obou milenců. Na úrovni syžetu však Monteverdi svým dvěma hrdinům, pravděpodobně s ironickým smyslem pro humor, vytvořil pohádkovou cestu k dosažení jejich vysněných cílů. Důležitým vedlejším textem každé z inscenací této opery jsou historické souvislosti tvořící součást fabule.

V inscenacích *Korunovace Poppey* se jako nejdůležitější pro režii může jevit otázka manipulace, respektive v tomto smyslu rozložení sil ve vztahu Nerona a Poppey, které je třeba vyjádřit mizanscénou. Nerona si historie pamatuje a líčí ho jako psychopatickou, násilnickou, vraždící kreaturu; Monteverdiho opera v návaznosti na to s ironií podtrhuje jeho citovost, sexualitu či legendární zálibu v umění. Pro režijně-scénografickou koncepci je zásadní vizualita obou hlavních postav a v případě Nerona, zpívaného dnes obvykle kontratenorem anebo sopranistkou, také audiovizualita.<sup>37</sup> Režijně-scénografické pojetí postavy Poppey určuje, na čí stranu se síly přikloní.

Režisérka brněnské inscenace Alena Vaňáková vzpomíná<sup>38</sup> na výchozí situaci své práce na inscenaci, kdy například oproti dnešním možnostem neměli inscenátoři k dispozici ani jednoho pěvce kontratenorového oboru. V jedné z recenzí je uvedeno, že režisérka „uplatňovala především barokní scénické postupy (centrální stavění pěvců, sošné postoje apod.), aby je ve vhodných momentech zvýraznila soudobým pohledem (vymezeným zejména titulní postavě svůdné Poppey)“<sup>39</sup>. Vaňáková však studium barokní inscenační praxe opery nepřipouští jako východisko své režijní koncepce. Nicméně jistou průpravu k inscenování barokní opery můžeme sledovat již v předchozích letech v brněnské operní inscenační praxi i v odborné diskuzi o barokní opěře, která v tehdejší Československu probíhala.

<sup>36</sup> Tuto skutečnost můžeme spojovat s tím, že světová premiéra opery se odehrála během karnevalové sezóny v Benátkách (1642 – 1643).

<sup>37</sup> Ve světové premiéře pravděpodobně Nerona zpíval kastrát Stefano Costa.

<sup>38</sup> Není-li uvedeno jinak, jde o informaci z mého rozhovoru s A. Vaňákovou dne 23. 10. 2021.

<sup>39</sup> BARTOVÁ, J. Miniopera po dvou letech. *Rovnost*, 1981, roč. 96, č. 268, s. 5, 12. 11. 1981.

Není mým záměrem shrnout celou diskuzi dopodrobna, avšak ráda bych poukázala na zdroje, jež pravděpodobně mohly režii Vaňákové spoluformovat. Inscenační praxí barokní opery se rovněž zabýval Miloš Wasserbauer, byť nešlo výhradně o Monteverdiho. Wasserbauer režíroval barokní opery a také se aktivně účastnil odborné diskuze o inscenační praxi. Ve Státním divadle v Brně uvedl v roce 1966 vůbec první Händlovo dílo na této scéně, operu seria *Julius Caesar*, a ještě před tím v roce 1963 nastudoval v Operním studiu JAMU (Komorní opeře) *Xerxa*. Na inscenaci *Xerxa* se podílela i Vaňáková jako tehdejší posluchačka operní režie na JAMU.

Odborná diskuze nad inscenačními možnostmi barokní opery tak probíhala v návaznosti na divadelní praxi přinejmenším v kontextu händlovských inscenací už od šedesátých let. Wasserbauerův zřejmě nejucelenější odborný příspěvek byl publikován posmrtně, v roce 1972. Zabýval se v něm kromě jiného třemi základními možnostmi inscenačního přístupu k barokní opeře: 1) snahou o jakousi rekonstrukci barokního (operního) divadla, 2) principem založeném na „stylizaci antiky nebo orientu“ a 3) přístupem spočívajícím v aktualizaci výrazových prostředků.<sup>40</sup> V oblasti stylizace antiky či orientu se dle Wasserbauera vychází ze skutečnosti, že řada libret používá náměty z těchto oblastí, a proto je možným režijním přístupem právě stylizace založená na jejich reprezentaci. Wasserbauer očividně předpokládá zkresení, neuvažuje při tom o nutnosti přesnosti, zejména historické. Takto pojatá scénografie má být v souladu s pohybem a gesty, jak jsou předpokládány pro danou oblast. Wasserbauer tedy uvažuje a připouští jistý, snad až samozřejmý typ zkresení při vytváření režijně-scénografické koncepce na základě jakéhosi „pojmu o“ dané době či oblasti. V závěru textu se přiklání k názoru, že tyto přístupy je možné i žádnouci variovat. Zdůrazňuje, že barokní opera je svou podstatou operou „koncertní“, přičemž doporučuje, aby se právě tuto její vlastnost režisér nepokoušel popřít.<sup>41</sup>

Režisérka Alena Vaňáková byla ve své době jednou ze dvou žen, které v Brně vystudovaly a následně praktikovaly operní režii. Studovala ji na JAMU u Miloše Wasserbauera. Jistý formativní vliv na její práci měla i stáž na berlínské Deutsche Hochschule für Musik Hanns Eisler u Götze Friedricha a Waltera Felsensteina.<sup>42</sup> Kromě nesporného vlivu svého profesora Miloše Wasserbauera měla Alena Vaňáková možnost se s inscenačním přístupem k barokní opeře setkat například v roce 1976, kdy dělala asistentku režie Milanu Páskovi při tvorbě inscenace Purcellovy opery *Dido a Aeneas*, tedy díla Monteverdiho době přece jen o něco bližšímu než byl Händel.<sup>43</sup> V současné době se Vaňáková stále věnuje výuce operní režie na Hudební fakultě JAMU a letos (2022) pod její pedagogickou supervizí vznikl inscenační projekt komponovaného programu z Monteverdiho díla.

Na své inscenaci *Korunovace Poppey* spolupracovala s dirigentem a dramaturgem Václavem Noskem, který operu hudebně nastudoval. Režijně-scénografickou koncepci vytvořila ve spolupráci s již zmíněným Wasserbauerovým spolupracovníkem Vojtěchem Štolfou (scéna) a Inez Tuschnerovou (kostýmy). Základem koncepce byl

<sup>40</sup> WASSERBAUER, M. Inscenační přístup k barokní opeře. In *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění* 6, 1972, s. 110.

<sup>41</sup> WASSERBAUER, M. Inscenační přístup k barokní opeře. In *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění* 6, 1972, s. 111.

<sup>42</sup> Dostupné na internetu: <https://is.jamu.cz/osoba/5395#zivotopis>. [cit. 22. 2. 2022].

<sup>43</sup> Hudebně ji nastudoval opět V. Nosek a scénografii (scéna i kostýmy) navrhli K. Zmrzlý.

Claudio Monteverdi:  
*Korunovace Poppey*. Opera  
 Státního divadla v Brně,  
 premiéra 30. 10. 1981.  
 Jitka Pavlová (Poppea),  
 Josef Škrobánek (Nero).  
 Foto archiv NDB. Snímek  
 Vladislav Vaňák.



střídmě pojatý scénický prostor, do značné míry užívaný variabilně.<sup>44</sup> Uprostřed jeviště na točně se nacházela vyvýšená platforma, k níž z jedné strany vedlo schodiště. Tato platforma vytvářela se čtyřmi antikizovanými sloupy, jimiž do různých konfigurací pohybovali tanečníci, různá dějiště – náznakem (spolu s textem, hudbou a hereckou akcí). Další prvek scénografie tvořila malba na pozadí s římskými či „spíše pompejskými“<sup>45</sup> motivy, která v kontextu inscenační historie barokní opery v Brně může odkazovat na zadní horizont Ladislava Vychodila – naddimenzovanou figurální malbu, pravděpodobně s výjevem zrození Venuše z Wasserbauerovy inscenace Händlova *Julia Caesara*.<sup>46</sup> Povrch platformy i sloupů v *Korunovaci Poppey* stylizoval Vojtěch Štolfa jako strukturu bílého/světlého mramoru. Kostýmy pěvců byly pomocí jednotlivých znaků historizující, inspirované odíváním v antickém Římě. Taneční-

<sup>44</sup> Hrál se v divadle Reduta.

<sup>45</sup> BARTOVÁ, J. Miniopera po dvou letech, s. 5.

<sup>46</sup> V inscenaci *Julia Caesara* byla rovněž používána světlá vyvýšená platforma, avšak větších rozměrů a se schodišti ze čtyř stran.

ci nosili abstraktněji pojaté kostýmy ze světlých, lehkých materiálů s průsvitnými částmi, např. v oblasti paží, které byly krátkého a prostého střihu a působily ležerně, lehce, vzdušně. Střídmost či jistou minimalistickou tendenci v režijně-scénografické koncepci může reprezentovat například scéna Poppey spící v zahradě, kdy její představitelka leží na zemi pouze na lehkém kusu látky, atp.

V inscenaci Aleny Vaňákové byla v mileneckém páru dominantní Poppea. Jak stojí v programu, inscenátoři postavu chápali jako „ctížádostivou a cílevědomou“ ženu, která „chce využít [Neronovy – dopl. Š. H. K.] přízně k tomu, aby se stala římskou císařovnou. Ovládá Nerona natolik, že ten plní každé její přání. Poppea tedy promyšleně odstraňuje všechny, kteří překáží její cestě k moci.“<sup>47</sup> Monteverdiho partitura erotický rys jejich vztahu a sex jako nástroj manipulace zdůrazňuje. Již úvodní situace, v nichž se s oběma postavami poprvé setkáváme, mají erotický kontext: scéna stráží pod okny Poppeiny ložnice, v níž je Poppea s Neronem; navracející se podváděný manžel Ottone; následující milostná scéna v ložnici, v níž se milenci po společné noci loučí a Nero na několikrát odchází zdržován touhou po své milence, která se ho podmanivým zpěvem opakovaně ptá, zda se za ní vrátí. Neronova zdráhavost při odchodu z ložnice určuje vztah vzájemné závislosti, případně dominanci Poppey. V inscenaci Vaňákové byla erotičnost této pohledné Římanky tvořena komplexně scénograficky – její představitelce Jitce Pavlové bylo v roce premiéry čtyřiačtyřicet let a už na první pohled působila i díky své vizáži zralé ženy a majestátnému drdolu na hlavě velmi atraktivně.

Režijně-scénografická koncepce první české inscenace *Korunovace Poppey* tedy nevycházela ze snahy přiblížit se scénicky k baroknímu inscenačnímu stylu. V duchu Wasserbauerova přístupu k inscenování opery šlo spíše o stylizaci antiky a do jisté míry o dobovou aktualizaci výrazových prostředků – ovlivněnou i faktory, jakými byla například již zmíněná absence kontratenoristů či pouze střídme informace o původní inscenační praxi opery.

Dnes, kdy je Monteverdiho jevištní tvorba v euro-americkém kontextu poměrně běžně inscenována, lze srovnávat koncepce scénografické audiovizuality jako zásadního výrazového prostředku každého představení působícího na diváka (či audio-diváka).<sup>48</sup> Například v již zmíněné Sivadierově inscenaci byla Poppea (Soňa Jončeva) pojata jako velmi půvabná, zralá „sexbomba“, která se většinu času po scéně pohybovala pomalu, bosá ladně našlapovala a mnohdy zpovzdálí přivřeným zrakem „jako sfinga“ sledovala plody svých činů. Oproti tomu v Pilařově nedávné plzeňské inscenaci mladá představitelka (Anastasia Terranova) působila v roli spíše jako rozmazená, umíněná dívka, přičemž postavu (patrně nezáměrně) dotvářela skutečnost, že se zpěvačka očividně soustředila na technickou stránku pěveckého výkonu (velmi zdatně zvládnutého). Její Poppea tak působila dvojnásob cílevědomě.

Z hlediska audiovizuality scénografie u postavy Nerona režiséři v současnosti využívají potenciál, který nese mezi běžnými diváky stále ještě pocíťovaná nepřírozenost kontratenorového projevu. Podobně obsazení této role sopranistkou může přispívat k dojmu „zženštilosti“ Neronových projevů či jeho povahy, případně pře-

<sup>47</sup> VAŇÁKOVÁ, A. *Claudio Monteverdi. Korunovace Poppey*. [Program k inscenaci]. Brno : Státní divadlo, 1981, nestr.

<sup>48</sup> Odkazují k pojmu „audio-viewer“, jak ho používá T. Havelková. Viz HAVELKOVÁ, T. *Opera as Hypermedium. Meaning-Making, Immediacy, and the Politics of Perception*, s. 48.



Claudio Monteverdi: *Korunovace Poppey*. Opera Státního divadla v Brně, premiéra 30. 10. 1981. Jitka Pavlová (Poppea), v pozadí Josef Škrobánek (Nero). Foto archiv NDB. Snímek Vladislav Vaňák.

kračování genderových kategorií. Tyto rysy však obvykle vyniknou pouze v podpoře s/v kombinaci s jinou složkou audiovizuálního projevu herce v roli – například herectvím či vizuálními prvky scénografie (Max Emanuel Cenčič v Sivadierově inscenaci měl černě nalakované nehty apod.). Melizmatické pěvecké pasáže a (kýžená) virtuosita zpěvu ve vysokých polohách rovněž podporují jistý typ excesivity. Nutno podotknout, že v případě jiných kontratenorových partů (např. Ottona) jsou náznaky nepřírodnosti potlačovány právě herectvím či vizuálním pojetím hercova vzezření, v němž režie a scénografie zdůrazňují stereotypní mužské prvky projevu.

### *Souboj Tankreda s Klorindou*

V předcházející kapitole jsem naznačila tendence, jimiž se inscenování Monteverdiho děl v Brně ubíralo v minulosti. Zatím v něm nebyla inscenována nejstarší z Monteverdiho tří dochovaných oper, *Orfeo*.<sup>49</sup> Kromě dvojího uvedení *Poppey* byl v roce 2001 v hudebním nastudování Barbary Marie Willi uveden *Odyseův návrat*<sup>50</sup>, jehož reflexe

<sup>49</sup> Realizovali ji u nás zatím pouze Jiří Heřman v roce 2007 v pražském Národním divadle a Tomáš Pilář v roce 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

<sup>50</sup> Dirigent M. Štrynck, hudební nastudování B. M. Willi, režie B. Kračmarová, scéna a kostýmy P. Hovorková, pohybová spolupráce M. Mrázková, F. Dofek. Premiéra 28. 1. 2001 v Divadle Barka.



ovšem překračuje záměr této studie poukázat na wasserbauerovskou linii inscenování Monteverdiho děl. K letošnímu roku (2022) byly v Brně vytvořeny dvě inscenace Monteverdiho hudebně-dramatické kompozice s názvem *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Souboj Tankreda s Klorindou*, dále jen *Souboj*), kterou lze z hlediska námětu (situace boje) považovat za vysoce divadelní či performativní útvar.

Poprvé byl *Souboj* v Brně proveden už v roce 1991, rovněž v Komorní opeře a opět v rámci komponovaného večera, v němž spolu se *Soubojem* zazněl (Brnu již známý) *Ariadnin nářek* a polodramatický balet *Il ballo delle ingrate* (*Tanec nevděčných žen*).<sup>51</sup> Monteverdiho díla tehdy hudebně nastudoval Václav Jedlička a režie se opět ujala žačka Miloše Wasserbauera, Alena Mášová.<sup>52</sup> Ačkoliv jsou materiály k této inscenaci velmi fragmentární, lze v režijně-scénografickém pojetí najít souvislosti s již výše popsaným inscenačním stylem. Koncepte vycházela z takřka neutrálně pojednané scény navržené Josefem Jelínkem a Janem Kolegarem, jež byla podobně jako v případě *Korunovace Poppey* mírně členěna horizontálně, pomocí praktikáblového systému tvořícího schody, které překrývaly kusy látek (světlé nebo naopak černé). Systém schodů umožňoval jak variabilitu umístění, tak metaforické vyjádření hierarchizace vztahů mezi postavami v proměnách děje. Dějiště jednotlivých částí byla rozlišována především kostýmem, v kontextu brněnské monteverdiovské inscenační historie nejdetailněji propracovaným, dále hereckou akcí, což lze v tomto případě usoudit i z fotografií, a rekvizitami. Důležitým charakterizačním a lokalizačním prostředkem byly účesy, čelenky, pokrývky hlavy či masky. Například stylizované vojenské přilby (spolu s kostýmem) jasně vyznačovaly dějiště *Souboje*. Pravděpodobně pro *Il ballo delle ingrate* byly použity stylizované poloobličejové masky sahající nad hlavy interprete, které alegorizovaly akci.

K druhému brněnskému nastudování *Souboje* došlo na jaře roku 2022<sup>53</sup> v rámci semestrálního projektu studentů Hudební fakulty JAMU. Režii vytvořil student druhého ročníku Vladimír John pod vedením Aleny Vaňákové, avšak nikoliv v rámci Komorní opery, nýbrž ve studiu Devítka. Představení inscenace s názvem *Viva la fama* a podtitulem *Pocta věčnému životu a dílu* začínalo *Sonátou* č. XV (*Sonate concertate in stil moderno, Libro second*) Daria Castella a následovaly tři Monteverdiho skladby. *Souboj* byl první z nich, na něj navázaly *Lamento della Ninfa* a žalm *Domine ne in furore tuo*. Inscenaci hudebně nastudoval cembalista Adam Štefunko s pětičlenným orchestrem (cembalo, housle, viola gamba, theorba, malé varhany) umístěným přímo na jevišti.<sup>54</sup> Monteverdi se tentokrát zpíval v italském originále a poslední část (*Domine ne in furore tuo*) latinsky.

Badatelská situace ve světě i u nás se v případě Monteverdiho děl za zhruba posledních třicet let velmi změnila, což nutně vede k větší poučenosti i v oblasti inscenační praxe. Jednak je třeba zmínit badatelský zájem muzikologa a hudebního skladatele

<sup>51</sup> Používám překlad Pavla Sýkory, který uvádí ve své knize *Claudio Monteverdi: Souboj Tankreda s Klorindou*. Praha: KLP, 2011, s. 136.

<sup>52</sup> Realizace M. Štědroň, A. Parsch, dirigent J. Mottl, hudební nastudování V. Jedlička, režie A. Mášová j. h., scéna J. Jelínek a J. Kolegar j. h., kostýmy J. Jelínek j. h., pohybová spolupráce V. Kartouzová j. h., asistenti režie T. Všečetka, P. Částková. Premiéra 1. 2. 1991. Tomuto provedení se rovněž nebudu podrobně věnovat.

<sup>53</sup> Hudební nastudování a dirigent A. Štefunko, režie V. John, scéna a kostýmy B. Biolková, K. Mikulášková, pohybová spolupráce K. Prášková, světelný design A. Juráková, P. Beranová. Premiéra 12. 4. 2022 ve Studiu Devítka.

<sup>54</sup> V levé části z pohledu diváka.

Miloše Štědrone, jenž vyústil v několik velmi přínosných publikací o Monteverdim.<sup>55</sup> Zadruhé lze za zcela zásadní přínos v této oblasti považovat odbornou činnost muzikologa Pavla Sýkory, který kromě dílčích statí publikoval knihu zaměřenou právě na *Souboj Tankreda s Klorindou*.<sup>56</sup> A nelze opomíjet možnost inscenátorů poučit se v dnes již poměrně rozsáhlé zahraniční literatuře i v zahraničních inscenacích.<sup>57</sup>

Dle vlastních slov<sup>58</sup> byl Vladimír John k nastudování Monteverdiho děl podnícen jednak vlastním dlouholetým zájmem o dílo tohoto skladatele, jednak dvěma nedávnými plzeňskými inscenacemi *Orfea*<sup>59</sup> a *Korunovace Poppey*<sup>60</sup> v režii Tomáše Pilaře. Projekt komponovaného programu *Viva la fama lor* byl zvolen také vzhledem ke komornosti prostoru, v němž měl být proveden.<sup>61</sup> Johnovu dramaturgickou volbu rovněž ovlivnila skutečnost, že Monteverdiho skladby jsou vhodné pro mladé pěvce i z hlediska vokální hygieny.

Johnova režijní koncepce vychází z života a příběhu Claudia Monteverdiho, kterému v roce 1607 po dlouhé nemoci, osm let po sňatku, zemřela manželka, pěvkyně Claudia Cattaneo. Začátek představení za zvuků *Sonaty XV.* přináší jako prolog krátký obraz, jakoby flashback, spokojené lásky Monteverdiho a Claudie. Následuje začátek dramatu, situovaný do pozdější doby, zhruba do roku 1624, kdy Monteverdi vydal *Osmou knihu madrigalů*<sup>62</sup>. Postava Monteverdiho se proměňuje ve vypravěče Testa a vzpomíná na svou již zesnulou manželku. Svým partem líčí její zápas se smrtí a zároveň ho sleduje, neboť je realizován hereckou akcí dvou kolegů. Režijní pojetí *Souboje* se tedy nedrží původního příběhu, který je hudebně-dramatickou adaptací části *Osvobozeného Jeruzaléma*, nýbrž vkládá do tohoto Monteverdiho díla jiný příběh. Původní syžet se tak stává metaforou boje Monteverdiho manželky Claudie s dlouhou fatální nemocí, respektive se smrtí. Postava Klorindy odkazuje ke Claudii, vypravěč Testo je sám Monteverdi a Tankredo znázorňuje Smrt.

V následujícím *Nářku Nymfy*<sup>63</sup> je téma rozvíjeno. Titulní postava opět odkazuje ke Claudii, která na prahu smrti či již za ní, pláče a hluboce teskní nad ztrátou pouta se svým manželem. Sopranistka v roli Nymfy coby Claudie zpívá svůj nárek na vyvý-

<sup>55</sup> Viz zejména ŠTĚDRŇ, M. *Claudio Monteverdi: génius opery*. Praha : Supraphon (Editio Supraphon), 1985; ŠTĚDRŇ, M. *Základy mikrotektoniky (9 analýz)*. Brno : Masarykova univerzita, 1991, s. 7 – 24; ŠTĚDRŇ, M. *Základy polymelodiky (12 analýz)*. Brno : Masarykova univerzita, 1992, s. 115 – 143.

<sup>56</sup> Viz zejména SÝKORA, P. *Claudio Monteverdi: Souboj Tankreda s Klorindou*. Praha : KLP, 2011; SÝKORA, P. *Shakespeare – Monteverdi – Kepler: Pokus o stanovení paralel při hledání kosmického řádu světa*. In *Opus musicum*, 2017, roč. 49, č. 6, s. 6 – 28. Jde o komplexní publikace pojednávající o skladbě nejen v souvislostech muzikologických, nýbrž i v kontextu výtvarného umění, dějin dramatu, náboženství atd. Sýkora rovněž podpořil přípravu Johnovy inscenace formou přednášky a besedy s úzkým inscenačním týmem, zpěváky a hudebníky.

<sup>57</sup> Viz např. CALCAGNO, M. *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2012; WHENHAM, John – WISTREICH, Richard. *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge University Press, 2007.

<sup>58</sup> Informace čerpám ze svých rozhovorů s V. Johnem v rámci zkoušek inscenace, 31. 3. a 6. 4. 2022.

<sup>59</sup> Dirigent a hudební nastudování V. Spurný, režie T. Pilař, dramaturgie Z. Brabec, scéna D. Dvořák, kostýmy A. Valášek, choreografie M. Šinták, světelný design D. Tesař, scénické projekce P. Hloušek, asistent dirigenta O. Bernovský, asistent režie J. Hliněnský. Premiéra 2. 6. 2018 ve Velkém divadle DJKT.

<sup>60</sup> Dirigent a hudební nastudování V. Spurný, režie T. Pilař, dramaturgie Z. Brabec, scéna P. Vítek, kostýmy A. Valášek, choreografie: M. Šinták, světelný design: D. Tesař, asistent dirigenta: O. Bernovský, asistent režie: J. Hliněnský, asistent choreografa K. Miškolicová. Premiéra 15. 8. 2020 ve Velkém divadle DJKT.

<sup>61</sup> Sál zvaný „Devítka“, nacházející se v budově Hudební fakulty JAMU na Komenského náměstí 6.

<sup>62</sup> V ní byl vydán *Souboj*.

<sup>63</sup> Vydáno 1638.



Claudio Monteverdi: *Viva la fama lor.* Studio Devítka, JAMU, Brno, premiéra 12. 4. 2022. Vladislav Agamuradov (Testo/Monteverdi), Daniela Juhášová (Klorinda/Claudia). Foto archiv JAMU. Snímek Jan Mošna.

šené platformě, k níž vede několik schodů. Z jejích rukou jako dlouhý rukáv splývá závoj, který vede diagonálně přes šíři jeviště jako velký proud slz. Dotýká se ho sbor představující anděly, jenž z podhledu sleduje naříkající ženu. Personifikovaná Smrt, jež byla v předchozí části manifestována v postavě Tankreda, nyní nevykonává akci. Pouze se opírá o zeď na opačné straně od Nymfy/Claudie, kousek od konce závoje slz. Pod závojem, na jeho konci, také spolu se sborem zpívá zoufalý Monteverdi. Třetí část, *Domine ne in furore tuo*, představuje poslední setkání manželů Claudia a Claudie v Benátkách, v prostředí Baziliky svatého Marka, kde Monteverdi působil.

Režijně-scénografická koncepce, na níž se podílely studentky scénografie Barbora Bielková a Karolína Mikulášková (navrhly také kostýmy), vycházela z provázanosti všech částí večera prostřednictvím příběhu Monteverdiho ztracené lásky a s touto ztrátou spojené situace hlubokého žalu. Tentokrát se však v Brně nesáhlo po lamentaci či pianti vznešené mytologické postavy Ariadny, nýbrž k postavě „nižší“, tím pádem i vzhledem k její obecnosti interpretačně otevřenější. Scénografie koherentně navazovala na režijně-dramaturgický výklad *Souboje*: byla téměř neměnná, proměňovala se pouze pomocí kostýmu a herecké akce. Rámec retrospektivního vyprávění o zápasu manželky se smrtí oblékl Klorindu/Claudii namísto jednoznačné zbroje do světlého šatu. Zbroj připomínal pouze svršek, a to vzorem krajky, zlato-hnědo-šedým odstínem materiálu evokujícím brnění či spíše drátěnou košili, a jemná čelenka pouze naznačující přílbu s hledím.

Tankredova „zbroj“ byla vyjádřena především akcí herce – přímým držením těla a rozhodným, rytmizovaným pohybem stylizovaného zápasu, jenž vynikl především



Claudio Monteverdi: *Viva la fama lor*. Studio Devítka, JAMU, Brno, premiéra 12. 4. 2022. František Slíž (Tankredo/Smrt), Daniela Juhásová (Klorinda/Claudia). Foto archiv JAMU. Snímek Jan Mošna.

v pasážích pyrrhického tremola.<sup>64</sup> Vzadu měl představitel Smrti připevněný dlouhý černý kus splývající látky: tímto stylizovaným pláštěm jako atributem smrti pomyslně vířil prach bojiště a snažil se do něho zahalit svoji oběť. Obličej měl v linii nosu „přepůlený“ tenkou černou konturou, jež se nad okem ohýbala zhruba v pravém úhlu, čímž příznačně připomínala kosu, konvencionalizovaný atribut smrti. Tento prvek zdůrazňoval říznost pohybů v tanečně a rytmicky vedené Johnově režii (pohybová spolupráce Kateřina Prášková). Ačkoliv byl vypravěčem Testo/Monteverdi, v první části nakonec jeviště (i situaci příběhu) ovládl pohybovou akcí Tankredo, tedy Smrt. S touto sémantickou dominancí (Smrti) kontrastovala následující část, v níž naříkala Nymfa/Claudia nad ztrátou svého milého. Tankredo/Smrt v ní stál po celou dobu *Nářku* téměř nehybně opřený o zeď (zpívající se sborem andělů), čímž vyvolával představu smrti, která sice odpočívá, ale je přítomna.

Z hlediska pohybu byl *Nárek* oproti *Souboji* pojat režijně převážně staticky. Pohyb byl realizován především tepajícím rytmem continua, v němž se mírně pohybovali sboristé dotýkající se závoje (slz). Nymfa/Claudia postupně klesajícími gesty rukou znázorňovala prohlubování žalu – v souladu s hudbou, především v melodicky sestupných, místy chromatických pasážích. Diagonální rozestavení herců korespondovalo s umístěním závoje. Nymfa/Claudia byla nejvíce vzdálena diváku, zpívala na konci pomyslného úběžníku, což lze interpretovat jako prostorovou metaforu vzda-

<sup>64</sup> Více o pyrrhickém tremolu v *Souboji* viz SÝKORA, P. *Claudio Monteverdi : Souboj Tankreda s Klorindou*, Praha: KLP, 2011, s. 81.



Claudio Monteverdi: *Viva la fama lor.* Studio Devítka, JAMU, Brno, premiéra 12. 4. 2022. Daniela Juhásová (Nymfa/Claudia). Foto archiv JAMU. Snímek Jan Mošna.

lující se, odcházející postavy (Claudie). Pohyb a prostor spolu se scénografií (včetně kostýmu a rekvizity) a hudbou tak tvořily komplexní, co do významu jasně sdělný a koherentní divadelní výraz žalu.

V poslední části večera, v *Domine ne in furore tuo*, se všechny postavy „smířily“ v harmonii vícehlasu žalmu. Smrt jako by už nebyla dominantní postavou. Představitel Tankreda/Smrti zpíval opět se sborem, jako ostatní téměř s apoteotickým výrazem ve tváři. Celý příběh pointovalo smírné, poslední spojení pohledů Testa/Monteverdiho a Klorindy/Claudie.

Můžeme si klást otázku, nakolik interpretace založená na personalizaci příběhu vztažené k Monteverdiho osobě odpovídá dramatickým situacím, jež nese původní příběh scénického díla. Lze se tak ptát především v případě *Souboje*, jehož libreto je úzce spjato s *Osvobozeným Jeruzalémem* Torquata Tassa. Dle předlohy jsou Tankredo a Klorinda milenci odlišného náboženského vyznání, ale také vojáci, již se vzájemně nepoznání a s přihlížením „vševědoucího“ vypravěče Testa setkají ve smrtelném souboji. Na jeho konci Klorinda konvertuje, ale také umírá následkem bojových zranění. Jak v situaci adaptované z *Osvobozeného Jeruzaléma*, tak v interpretaci Vladimíra Johna dochází ke smíření postav v rámci dramatické situace smrti. V Johnově koncepci se tak děje na ploše celého komponovaného programu. Režijní koncepce zcela konvenuje jedné ze základních operních situací, chápeme-li operu jako „art of dying“ (ars moriendi), tedy přístup, který představili operní vědci Linda a Michael Hutcheonovi.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> HUTCHEON, L. – HUTCHEON, M. *Opera. The Art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.



Pokud vnímáme operní či hudebně-divadelní představení jako formu kontemplace nad smrtí, již lze považovat za příznačnou obzvláště pro Monteverdiho tvorbu, režijní koncepce *Viva la fama* i tento přístup rovněž sleduje. Jistotu tohoto výkladu totiž kotví dvě další, po *Souboji* následující části programu (*Nářek Nymfy* a *Domine ne in furore tuo*), především prostřednictvím pečlivě propracované mizanscény a prací s proměnami detailů či částí kostýmu. Johnova režie nejde proti smyslu libreta, ale přesunuje ho do obecnější úrovně. Pravda, v případě *Souboje* se takřka vzdává anagorize. Tankredo v poraženém nepříteli nepoznává svoji milenkou Klorindu, nedochází ani k situaci konverze. Obě zápasící postavy i jejich osudy jsou od prvního okamžiku zřejmé. Testo už nespolutvoří vertikální spojenci s bohem, jako protiklad horizontálního, pozemského souboje. Tyto roviny jsou smíšeny. A jsou rovněž do jisté míry Testovou citovou angažovaností – tím, že se stal truchlícím Monteverdim – až romantizovány. Toto pojetí kontrastuje s Testovou vševědoudností<sup>66</sup> vypravěče, který přihlíží, vede divákovu pozornost, stupňuje napětí, avšak nevstupuje do děje, nebrání tragickému konci. I přesto však lze Johnův režijní výklad považovat z hlediska dramatické logiky za souladný a z hlediska performativního přístupu k analýze představení za emocionálně působivý, ačkoliv v jiné metaforické rovině než význam původního příběhu obsaženého v libretu. Monteverdi v době komponování *Souboje* už také – jako Testo – věděl o Claudiině zápasu se smrtí. Avšak Johnova inscenace tematizuje myšlenku, že na rozdíl od Testa by byl rád do něj zasáhl.

Dle Hutcheonových je opera uměleckou formou, která už u svého zrodu prokázala obsesi smrti, a právě Monteverdi ve svém *Orfeovi*<sup>67</sup> „vytvořil příběhový vzorec lásky a ztráty, který ovlivňuje inscenované reprezentace operní smrti již od samého počátku [opery – pozn. Š. H. K]“<sup>68</sup>. V tomto duchu sledujeme nejen Monteverdiho operní tragédie. Záleží na tom, v jaké podobě je koncept „odpočívající smrti“ na jevišti manifestován. Ať už celou dobu představení víme či tušíme, co se stane s Poppeou a Neronem, či chápeme a spoluprožíváme s Testem/Monteverdim možnost či událost ztráty milované osoby. Přípravou na to, aby v duchu koncepce operního ars moriendi mohl člověk dobře (žít a) umřít, může být právě „dobrá“ operní smrt.

## Závěr

Spojenci mezi analyzovanými brněnskými inscenacemi Monteverdiho děl můžeme spatřovat především v koncipování scénického prostoru, aktivně a dynamicky spoluformovaného hereckou akcí. Režie herecké akce je také výrazně ovlivněna pohybovou spoluprací. Toto pojetí je patrné jak v rámci Wasserbauerova režijního odkazu, tak i v dnešní inscenaci Monteverdiho děl ve Studiu Devítka, kterou je možné považovat za dědictví Wasserbauerovy operně režijní školy. Tu lze vnímat jako spoluformovanou dalšími podněty – odbornou literaturou či dnes již mnohem rozvitější inscenační praxí děl tohoto skladatele u nás i v zahraničí. Koncipování herecké akce je do značné míry vedeno tanečními kvalitami pohybu. Více než dekorativnost tance

<sup>66</sup> O Testově vševědoudnosti a zejména vztahu k bohu v kontextu dichotomie nebeského a pozemského (reálného) času více viz SÝKORA, P. *Claudio Monteverdi: Souboj Tankreda s Klorindou*, s. 91 – 108.

<sup>67</sup> Spolu s Jacopem Perim a jeho *Euridikou* (1600).

<sup>68</sup> HUTCHEON L. – HUTCHEON M. *Opera. The Art of Dying*, s. 8. Z angličtiny přel. Š. Havlíčková Kysová.

je pro řekněme „wasserbauerovskou“ režii pohybu příznačná pečlivost v promýšlení způsobu držení těla a tělesného pohybu, důkladná a komplexní pohybová dramaturgie, již můžeme stopovat až ke „scénickým revolucím 20. století“, jak je sledoval francouzský teatrolog Denis Bablet.<sup>69</sup> Dekorativnosti či doslovnosti se vyhýbaly také scénografie brněnských inscenací. Další důsledně propracovávanou oporou celku operně hereckého projevu je propojení tance/pohybu, zpěvu a textu prostřednictvím rytmu. Nikoliv výhradně v jeho důsledném sledování či dodržování, nýbrž v uvědomování si vztahu každé akce k němu, včetně zdánlivé ignorance či kontra-akce, a-rytmie. Za zásadní lze považovat nacházení průsečíků vhodného pohybu a držení těla jak pro zpěv, tak pro tanec/pohyb, které zároveň spolusdělují obsah textu, i kdyby se tak mělo dít (záměrně) v kontradikci.

V inscenační praxi barokní či raně barokní opery se projevují tendence k užívání pouze jednotlivých znaků, které ve scénografii odkazují k době příběhu, méně často i k době vzniku daného hudebně dramatického díla. Tyto znaky jsou obvykle míšeny se znaky soudobými pro inscenaci, které často dominují. V doslovném významu slova metafora tak dochází k přenesení jedné historické zkušenosti do doby jiné. A děje se tak právě především scénografií, respektive její vizuální stránkou. Historický příběh se stává obrazem, pojmem, kterým díky takto vytvořené metafoře konceptualizujeme současnost – náš pojem o ní.

#### THE DIRECTORIAL-SCENOGRAPHIC CONCEPT OF CLAUDIO MONTEVERDI'S SCENIC WORKS IN THEIR BRNO STAGINGS

Šárka HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ

This study deals with some of the Brno stagings of Claudio Monteverdi's (1567 – 1643) musical scenic works. It devotes special attention to the legacy of the directorial school of the Czechoslovak opera director Miloš Wasserbauer (1907 – 1970), who was active mainly in Brno and, in the 1950s, also in Bratislava. The study is based on the research that focused on the stagings of Monteverdi's works in the Czech lands from their first instances up to the present (2022). Since some of Monteverdi's scenic works have recently been restaged, the author of this study asks what topics are presented to the audience through these works and what challenges these works pose, especially with respect to the directorial-scenographic concept. The first part of the study looks back at the twentieth century, when Czechoslovak theatremakers first encountered Monteverdi; the second part deals with the present. Based on archival material on the stagings and interviews with witnesses and contemporary producers, the author introduces the possibilities of staging Monteverdi's works depending on the changes in the awareness of, and ideas about, Baroque opera theatre and the period's staging practices. She asks what topics or what motives are important for the producers when presenting these roughly four-hundred-year-old works to the contemporary audience.

<sup>69</sup> BABLET, Denis. Scénické revoluce dvacátého století : vybrané stati z knihy D. Bableta. In *Scénografie*, 1976 [1977], roč. 36, č. 2.

## LITERATURA

- BABLET, Denis. Scénické revoluce dvacátého století : vybrané stati z knihy D. Bableta. In *Scénografie*, 1976 [1977], roč. 36, č. 2. 108 s.<sup>70</sup>
- BÁRTOVÁ, Jindra. Miniopera po dvou letech. In *Rovnost*, 1981, roč. 96, č. 268, s. 5, 12. 11. 1981.
- CALCAGNO, Mauro. *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2012. 329 s. ISBN 978-0-520-26768-8.
- CARTER, Tim. Lamento della ninfa (1638). In WHENHAM, John – WISTREICH, Richard. *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge University Press, 2007, s. 195 – 198. ISBN 978-0-521-69798-9.
- FUKAČ, Jiří. Podnětná inscenace operního studia JAMU. In *Rovnost*, 1962, roč. 77, č. 271, s. 3, 14. 11. 1962.
- HAVELKOVÁ, Tereza. *Opera as Hypermedium. Meaning-Making, Immediacy, and the Politics of Perception*. New York : Oxford University Press, 2021. 186 s. ISBN 9780190091262.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. *Režisér jako koncept. Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století*. Praha : Karolinum, 2019. 297 s. ISBN 978-80-246-4460-8.
- HERMAN, Josef. Komorní opera JAMU. [Heslo]. In *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. (Ed. Eva Šormová). Praha : Divadelní ústav 2000, s. 214 – 215. ISBN 80-7008-107-4.
- HUTCHEON, Linda – HUTCHEON, Michael. *Opera. The Art of Dying*. Cambridge : Harvard University Press, 2004. 239 s. ISBN 0-674-01326-3.
- HOLÁ, Monika. Komorní opera JAMU. [Heslo]. In *Český hudební slovník osob a institucí*. Dostupné na internetu: [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=126](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=126).
- JOHNSON, Victoria – FULCHER, Jane F. – Thomas ERTMAN. *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge University Press, 2007. 406 s. ISBN 978-0-521-12420-1.
- MONTEVERDI, C. *Korunovace Poppey*. [Program k inscenaci]. Plzeň : DJKT, 2020. 90 s.
- OSSI, Massimo. Lamento. [Heslo]. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik : 20 Bände in zwei Teilen*. Sachteil 5, Kas-Main. 2., neubearb. Ausg. Kassel : Bärenreiter Editio Supraphon, 1996, s. 904 – 911. ISBN 3-7618-1106-3.
- PEČMAN, Rudolf. Tři Ariadny. In *Divadelní noviny*, 1962, roč. 6, č. 9, s. 7, 12. 12. 1962.
- RISI, Clemens. *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierung*. Berlin : Theater der Zeit, 2017. 228 s. ISBN 978-3-95749-117-6.
- SÝKORA, Pavel. *Claudio Monteverdi: Souboj Tankreda s Klorindou*. Praha : KLP, 2011. 198 s. ISBN 978-80-86791-74-6.
- SÝKORA, Pavel. Shakespeare – Monteverdi – Kepler: Pokus o stanovení paralel při hledání kosmického řádu světa. In *Opus musicum*, 2017, roč. 49, č. 6, s. 6 – 28. ISSN 0862-8505.
- ŠTĚDRŮN, Miloš. *Claudio Monteverdi: génius opery*. Praha : Supraphon (Editio Supraphon), 1985. 217 s.
- ŠTĚDRŮN, Miloš. *Základy mikrotektoniky (9 analýz)*. Brno : Masarykova univerzita, 1991. 102 s. ISBN 80-210-0237-9.
- ŠTĚDRŮN, Miloš. *Základy polymelodiky (12 analýz)*. Brno : Masarykova univerzita, 1992. 143 s. ISBN 80-210-0445-2.
- WASSERBAUER, Miloš. Inscenační přístup k barokní opeře. In *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění* 6, 1972, s. 109 – 113.
- WISTREICH, Richard. Monteverdi in performance. In WHENHAM, John – WISTREICH, Richard. *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge University Press, 2007, s. 261 – 279. ISBN 978-0-521-69798-9.

<sup>70</sup> Jde o celou knihu publikovanou v časopise *Scénografie* č. 2/1976.

Šárka Havlíčková Kysová  
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity  
Arna Nováka 1  
602 00 Brno  
Česká republika  
e-mail: sarka.havlickova@phil.muni.cz