POHLED NA SOUČASNÉ INSCENACE GLUCKOVA ORFEA A EURYDIKY V ČESKÉ A SLOVENSKÉ DIVADELNÍ PRAXI

MIROSLAVA TRÁVNIČKOVÁ
Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Předložený text nabízí výklad současných inscenací *Orfea a Eurydiky*, které v posledních letech vyšly z českého a slovenského operního prostředí (Divadlo F. X. Šaldy v Liberci, 2011, režie Martin Otava; Národní divadlo v Praze, 2013, režie Hartmut Schörghofer; Slovenské národné divadlo, 2008, režie Mariusz Treliński). Autorka abstrahuje společné a rozdílné rysy koncepcí umělců a zaměřuje se především na pojetí Orfea. Historický úvod je vstupem do problematiky Gluckovy operní reformy v souvislosti s jeho *Orfeem a Eurydikou*.
Klíčová slova: Christoph Willibald Gluck, *Orfeus a Eurydika*, Martin Otava, Hartmut Schörghofer, Mariusz Treliński

Opera *Orfeus a Eurydika* skladatele Christopha Willibalda Glucka zaujímá v dějinách hudebního divadla významné postavení. Zvláště v posledních letech můžeme mluvit o její renesanci. Zájem dramaturgií o dílo evidujeme také na slovenských a českých jevištích. Roku 2008 uvedla Opera Slovenského národného divadla[1] pozoruhodnou inscenaci v režii Mariusze Trelińského; roku 2011 v Divadle Františka Xavera Šaldy v Liberci vznikla inscenace režiséra Martina Otavy; roku 2013 představilo pražské Národní divadlo koncepci rakouského režiséra Hartmuta Schörghofera. Dílo se na repertoár českých i slovenských divadel dostává po delší odmlce. Na Slovensku se hrálo naposledy roku 1991 v Divadle Jozefa Gregora Tajovského v Banské Bystrici (dnes Štátna opera Banská Bystrica) v režii Martina Bendika a pod taktovkou Dušana Štefánka. České operní prostředí představilo *Orfea a Eurydiku* v Moravském divadle Olomouc roku 1998 v režii Zvonimíra Skřivana a v hudebním nastudování Daniela Wiesnera. Přestože na profesionálních scénách nemá dílo rozsáhlou recepční tradici, dostává se mu obliby v rámci představení vysokých uměleckých škol kvůli jeho komornímu charakteru a nepříliš náročným pěveckým partům.

Vzhledem ke Gluckově novátorské hudebně-dramaturgické koncepci je *Orfeus a Eurydika* dějinami označovaná jako reformní opera. Hudební složka je v rámci jednotlivých jevištních výstupů, které jsou prokomponované v pozoruhodné logické struktuře, nositelem dramaticky pravdivého a účinného výrazu. Dílo pro inscenátory představuje výzvu k četným inscenačním postupům. Režiséři na samotný mýtus o Orfeovi nazírají z různých úhlů pohledu a nabízejí řadu výkladů. Snaha o oslovení současného diváka je vede k aktualizování příběhu, aby se v mýtických hrdinech spatřoval sám člověk – divák.

Antický mýtus o pěvci Orfeovi stojí při vzniku nového divadelního druhu a později se stává víceméně jeho formálním námětovým a sujetovým zdrojem. Zanedlou-

[1] SND uvedlo *Orfea a Eurydiku* také roku 1966 (režie Branislav Kriška, dirigent Tibor Frešo).

ho přispívá k reformování opery, jako je tomu v případě *Orfea* (favola in musica) Claudia Monteverdiho a *Orfea a Eurydiky* Christopha Willibalda Glucka. Oba skladatele spojuje snaha o to, přiblížit operu více k dramatu, aby nebyla pouze vokální exhibicí či bezduchou zábavou, ale komplexním hudebně-dramatickým uměním, které v sobě spojuje krásu hudby a slova, uměním přinášejícím poselství. Monteverdiho vzorem je první dochovaná opera, Periho *Euridice* (1600). Vychází z její struktury a usiluje o zdokonalení monodie. Přenesením expresivního výrazu do všech hudebních složek odstranil jistou statičnost, strohost a roku 1607 představil světu nového *Orfea*. První reformní opera se vyznačuje bohatou a početnou instrumentací (orchestr má až 36 hráčů), symetrickými svěžími recitativy a strofickými písněmi. Naříkavý zpěv Orfea položil základy nové formy – lamenta. Monteverdi je mistrem v práci vedoucí k jednotě hudby a slova. I díky vhodně zvolené instrumentaci se významu textu dostává patřičné dramatičnosti emocionálního náboje. Záměr přiblížit se k Periho *Euridice* zřejmě vedl další skladatele k výběru stejné mytologické báje. Zvlášť podnětné jim byly mýtické příběhy s hudební tematikou. Vyprávění o Orfeovi, největším z pěvců, se tedy logicky stalo přitažlivým operním námětem.

Po Monteverdim přichází na řadu Gluck se záměrem vytrhnout operu ze zajetí strnulosti a stereotypu, dát ji novou podobu. Tehdejší diváci byli zvyklí na typ opery seria s komplikovaným dějem, tradičně na antický námět, kde účinkuje několik sólistů. Jednalo se o hudební produkci složenou z velmi stroze doprovázených recitativů (tzv. recitativů secco) rychle posunujících děj a rozsáhlých árií, v nichž interpreti prostřednictvím zpěvu brilantních koloratur dokazovali své umění. Opera tak dospěla do stavu, kdy ztratila svoji dramatickou povahu. Ta byla zastřena hudbou, případně opulentní kostýmovou a výtvarnou výpravou.

Podstata Gluckovy reformy spočívá právě v návratu k hudebně-dramatické podstatě opery. Hudba se podřizuje dramatickému záměru. Gluck považuje za podstatné hudebně charakterizovat jednotlivé postavy a používá k tomu prostých melodií doprovázených však smělou harmonií. Z instrumentace vyzdvihuje smyčcové nástroje a využívá široké spektrum nástrojů dechových.[2] Nutno říci, že skladatel prošel poměrně dlouhým vývojem hledání, pokusů a inspirací, aby jeho úsilí bylo nakonec zúročeno. V Londýně obdivoval především tvorbu Georga Friedricha Händela a zároveň studoval psychologii tamního publika. Všiml si, že obecenstvo nejvíce zajímá jednoduchost – hudebně nekomplikované situace a hlasy, které znějí přirozeně. Gluck reagoval na změnu vkusu tím, že píše jednodušší kompozice a spěje téměř až k triviálnímu pojetí. Jak poznamenává muzikoložka Ingeborg Šišková, „tuto snahu dokazují jeho Triové sonáty vydané v Anglii, u nichž pomocí motivické práce dosáhl jednoty a soudržnosti. Podobně si počínal také u árií da capo, když jich nahradil menšími písňovými útvary. Velkou změnou oproti starým kompozičním postupům byl motivicky spjatý recitativ accompagnato s árií."[3] Tyto dvě formy nestály samy o sobě, ale navazovaly na sebe. V neposlední řadě povýšil a znovu zařadil do opery chybějící sbor, který měl zvlášť podstatnou úlohu jako komentátor děje.

Dalším významným činitelem na cestě za reformováním opery byla spolupráce Glucka s libretistou Ranierim de Calzabigim. Prvním výsledkem jejich snažení se sta-

[2] NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Praha: Votobia, s. 89.
[3] ŠIŠKOVÁ, Ingeborg. *Dejiny hudby IV. Klasicismus*. Bratislava: Ikar, 2011, s. 157.

Christoph Willibald Gluck: *Orfeus a Eurydika.* Divadlo Františka Xavera Šaldy v Liberci, premiéra 4. 11. 2011. Režia Martin Otava. Foto archív Divadla F. X. Šaldy, snímka Karel Kubát.

la baletní tragédie *Don Juan*[4] podle Molièrovi předlohy. Gluck našel nový způsob hudební řeči – pomocí výrazných pantomimických gest a k nim korespondující hudby dospěl k dokonalé charakteristice jednotlivých postav. Baletní složka se pochopitelně stala součástí Gluckových oper, protože skladatel v ní nacházel možnost, jak hudebními prostředky spolu s tanečním výrazem zobrazovat dramatické situace.

Nejvýznamněji se spolupráce obou umělců odrazila na poli operní hudby. Již nějakou dobu hotové Calzabigiho libreto zpracovávající mýtus o Orfeovi a Eurydice čekalo na zhudebnění. Premiérou z roku 1762 předvedli publiku nové pojetí hudebního divadla. Libretista Calzabigi čerpal z Vergiliových *Zpěvů rolnických* a podobně jako on zestručňuje situace (Vergiliův příběh zabírá pouhých sedmdesát veršů). Calzabigi upřednostňuje lyrické pasáže. Dává tak prostor emotivním momentům, které umocňují dramatickou povahu díla, zejména pak sugestivně vyjadřuje pocity hlavního hrdiny. Děj tedy zkrátil na pouhou linii podstatných událostí, jejichž pojítkem jsou duševní stavy Orfea. Některé situace, které bychom mohly považovat za důležité (jako například náročná Orfeova cesta do podsvětí), jsou Vergiliem i libretistou prostě vynechány. Zde je pozornost zaměřena na zobrazení světa zemřelých, do něhož vstoupí bájný pěvec, aby dojal svým zpěvem. Nutno říci, že Vergiliův závěr o Orfeově smrti libretista nepřevzal. Obecenstvo té doby odmítalo disonantní ukončení, nehledě na to, že premiéry oper byly často realizovány během svatebních či korunovačních slavností. V případě Gluckova *Orfea a Eurydiky* má finále opery šťastný konec – Amor, bůh lásky, se nad Orfeem slituje a ženu mu vrátí.

[4] Tamtéž, s. 161.

K určité „modernizaci“ opery přispělo také omezení počtu představitelů pouze na tři hlavní aktéry, přičemž centrální pozornost je upírána na Orfea. Ten je jedinou skutečnou postavou v opeře. Amor je postavou nadpřirozenou, v podstatě má funkci tzv. deus ex machina. Vystupuje tehdy, když je zapotřebí rozuzlení zápletky a posunutí děje. Eurydiku vnímáme jako neživou bytost, přelud. Amor i Eurydika jsou z hudebně-dramaturgického hlediska víceméně epizodními postavami, jejich jevištní výstupy jsou dialogy s Orfeem. Avšak sbor a balet zaujímá v koncepci díla významné postavení, protože figuruje v každém dějství. Není pouze komentátorem děje, ale i dramatickou postavou (další pokrokový počin v rámci reformování opery).

Gluckovo hudební pojetí přísně sleduje Calzabigiho libreto. Oba autoři se nechali inspirovat hudební minulostí, která jim pomohla k vytvoření vlastní novátorské poetiky. Gluck stojí na rozhraní barokního a klasicistního stylu. Výrazně ovlivněný barokní operou po vzoru Händela nachází osobitost ve zpěvných nekomplikovaných melodiích, oproštěných od vyumělkovaných ozdob, které zastírají význam slova. Obě složky, hudební a textová, musí být ve vzájemné rovnováze. A právě problematika pravidelnosti a vyváženosti se stala hlavním estetickým ideálem klasicismu.

Gluck je průkopníkem také v instrumentaci, kdy obohacuje orchestr o anglické rohy a trombony. Smyčcová sekce již nedoprovází pouze árie. Vstupuje i do recitativů, které díky tomu nabývají mnohem větší působivosti. Třídílné árie da capo jsou nahrazeny kratšími zpěvními čísly bez koloratur. Za pozornost stojí fakt, že Gluck tolik usilující o novátorství, rozhodl se postavu Orfea obsadit kastrátem (altistou), po vzoru barokních oper. Zřejmě se tak snažil vyhovět vkusu publika (podobně jako Calzabigi s úpravou závěru opery na happy end), nebo v obsazení kastráta nespatřoval „zastaralou“ metodu. Zvláště v případě, když měl k dispozici velmi talentovaného zpěváka Gaetana Guadagniho. Jeho názor na kastrátské umění se změnil ve chvíli, kdy navštívil Paříž. Stalo se tak asi deset let po vídeňské premiéře *Orfea a Eurydiky,* kdy mu atašé francouzské ambasády Marie Francoise Roulette poskytl libreto *Ifigénie* v *Aulidě* k hudebnímu zpracování. Premiéra roku 1774 zažila úspěch a Gluck tak dostal příležitost komponovat další opery pro Královskou hudební akademii. Rozhodl se pro nové zpracování *Orfea a Eurydiky* pro pařížské publikum. Protože Francouzi preferovali přirozené hlasy a odmítali umění kastrátů, přepsal Gluck roli Orfea pro tenoristu. Zde ale změny v partituře nekončí. Francouzská verze je totiž obohacena o několik čísel, které se však v daném momentu oddalují reformní povaze díla. Ať už se jedná o koloraturní Orfeovu árii a další rozšířené sólistické výstupy, došlo ke značnému prodloužení vídeňské verze a byla tak potlačena její jednoduchost.

Málokteré dílo v dějinách opery prošlo takovými změnami jako Gluckův *Orfeus a Eurydika*. O další výrazný zásah se postaral Hector Berlioz roku 1859, kdy přepracoval francouzskou verzi této opery. V první řadě se rozhodl nahradit vysoký tenorový part Orfea ženským mezzosopránem, který lépe odpovídal konvencím opery 19. století. Dále pak nahradil závěrečný sbor *Orfea a Eurydiky* sborovým číslem z Gluckovy rané opery *Echo a Narcis*. Ke změnám v hudebně-dramaturgické výstavbě došlo také v průběhu 20. století, kdy nastala renesance barokní opery. Pokusy o co nejautentičtější pojetí starých děl podnítily inscenátory k obrácení se k původní vídeňské verzi z roku 1762 a k úvahám nad instrumentací orchestru, stejně jako k polemizování o hlasovém obsazení partu Orfea. V současných inscenacích se tedy můžeme setkat s oběma případy, kdy Orfea ztvárňuje mezzosopranistka nebo barytonista. První

Christoph Willibald Gluck: *Orfeus a Eurydika*. Národní divadlo Praha, premiéra 2. 2. 2013. Režia Hartmut Schörghofer. Foto archív Národního divadla, snímka Hana Smejkalová.

provedení Orfea barytonistou se událo roku 1914 v Lauchstädtu a je spojeno s vydáním novodobé partitury podle původní vídeňské verze.[5]

Nejenom otázky ohledně hlasového obsazení hlavní postavy, ale celkově hudební pojetí odrážející se v historicky poučené[6] nebo naopak v romanticky znějící podobě (využívající nástrojů klasického orchestru) nabízí mnoho odlišných řešení při inscenování tohoto díla. Zároveň rozmanité výklady orfeovského mýtu poskytují stále nové výsledky. Opera *Orfeus a Eurydika* tak není starým dílem, které by ustrnulo kdesi v 18. století, ale naopak, prochází neustálým vývojem jako dějiny samy.

Jednu ze současných inscenací Gluckova *Orfea a Eurydiky* uvedlo Divadlo Františka Xavera Šaldy v Liberci (premiéra 4. listopadu 2011). Jednalo se o společný projekt s Hudební fakultou Akademie muzických umění v Praze, v němž účinkovali vedle zkušených interpretů také posluchači fakulty.[7] Inscenátoři zvolili původní vídeňskou verzi *Orfea* v italštině s titulní rolí komponovanou pro altistu, obohatili ji však o dvě

[5] Tamtéž, s. 45.

[6] Tento termín se ustálil pro interpretaci původních partitur na rekonstruovaných dobových nástrojích, případně na jejich replikách.

[7] Hudebním nastudováním byl pověřen dirigent Martin Doubravský. Režisérem inscenace, stejně jako autorem scény se stal Martin Otava. Kostýmy navrhl Aleš Valášek a na choreografii se podílela Šárka Brodáczová. Hlavní postavu Orfea ztvárnila mezzosopranistka Václava Krejčí Housková, Eurydiku zpívala Lívia Obručník Vénosová v alternaci s Barborou Pernou a Amora Petra Havránková a Michaela Růžičková Róza. Postava tzv. Orfeova alter ega interpretovala Šárka Brodáczová. Spoluúčinkoval orchestr a sbor Šaldova divadla.

části z pozdější francouzské verze – o Orfeovu árii na konci prvního dějství a duet Orfea a Eurydiky ve třetím dějství opery.

Mytologický příběh o bájném pěvci Orfeovi zasadil režisér Martin Otava do současnosti. Podobně jako Gluck použil moderní kompoziční prostředky k oživení mýtu, přibližuje Otava svého Orfea novodobému člověku, který se neumí vyrovnat se smrtí své ženy. Ze žalu propadá alkoholu a díky němu dosahuje stavu iluzí a halucinací. Otava prostřednictvím inscenace pokládá otázku, co je halucinace a co je sen? Jak fungují kanály mezi vědomím, bezvědomím a jak vše ovlivňuje podvědomí? Zabývá se realitou a nadrealitou, kterou přináší samotný sujet opery, a uvažuje cestou metafyziky a surrealismu. Snové a halucinogenní stavy odvádějí pozornost od tragické situace a Orfeus tak objevuje řešení. Vize a předsmrtné halucinace pro něj znamenají naději, jak znovu být s Eurydikou. Podobný inscenační záměr můžeme odhalit v inscenaci Monteverdiho *Orfea*, jehož v Theater an der Wien režíroval Claus Guth. Obě inscenace vznikaly v podstatě ve stejnou dobu, koncem roku 2011. Guth představuje hrdinu jako narkomana a alkoholika, který při své závislosti ztrácí pojem o sobě samé a nevnímá bolest ze smrti ženy. Realita se pro něj stává neúnosnou, proto volí útěk prostřednictvím narkotik. Halucinace jsou však silnější než on a donutí ho k sebevraždě. Také Otavův Orfeus umírá pod vlivem neuchopitelných vidin zapříčiněných alkoholem.

Režisér zobrazuje svět snobské společnosti, kde přátelství a empatie jsou ignorovanými hodnotami. Prim hrají peníze, zábava, alkohol, luxus. Orfeus nenachází útěchu u nikoho. Skupinka smutečních hostů jako kdyby přišla na pohřeb jen ze slušnosti: bezděčně stojí v blízkosti těla mrtvé Eurydiky, přihlíží situaci a s notami v rukách nezaujatě zpívají. Uhlazený Orfeus v obleku pláče nad smrtí své ženy s lahví v ruce. „Dost přátelé! Váš smutek prohlubuje ten můj! Rozhoďte purpurové květy, ozdobte mramor a odejděte! Chci zůstat mezi těmito temnými stíny sám se svým neštěstím.“[8] Reakce hostů je cynická. S opovržením a nezájmem hodí růže k tělu Eurydiky a odchází. Asi na další večírek.

Orfeus, sedící zdrcený na prázdné scéně s lahví v ruce a volající svoji mrtvou ženu, zažívá první halucinaci: spatřuje v ní sám sebe, své druhé já. K vyjádření blouznivého stavu využívá Otava postavu Dvojníka. Pohybuje se jako stín, stává se němým svědkem událostí, do nichž zároveň zasahuje. Pomáhá Orfeovi obměkčit duchy podsvětí, vyzývá ho k následování na zem, varuje ho před pohledem na Eurydiku. Také Amor plní úlohu strážného anděla a vzájemně kooperuje s Dvojníkem. Taneční číslo druhého jednání je symbolickou pantomimou mezi ním a Dvojníkem. Za účelem, aby se nezkušený Orfeus zkusil spolehnout sám na sebe, Amor umlčí Dvojníka. Ten na okamžik umírá a duše podsvětí ho zahrnují bílými květy. Ožívá v závěru druhého jednání a přivádí Orfeovi jeho Eurydiku. Orfeus už zase blouzní – pozoruje situaci zpovzdálí a nechápe. Je to sen nebo skutečnost? Otavův Orfeus stále pochybuje, nachází se na hranici fikce a reality. Nestabilita a nevyrovnanost Orfeova charakteru podtrhuje jeho depresivní nálady. Potom, co Eurydika podruhé zemře, spáchá sebevraždu. Vytahuje tabletky a pár jich spolyká. Amor se ho snaží zadržet a ženu mu vrací. Ta rychle ožívá, jakoby se právě probudila. Orfeus ví, že blouzní, ale poddává se fantazii. Závěr třetího jednání patří tanečnímu číslu. Podle poznámek v partituře

[8] CALZABIGI, Ranieri de. Libreto publikované in Ch. W. Gluck. *Orfeus a Eurydika*. Bulletin k inscenaci. Praha : Národní divadlo, 2013, s. 55.

má početný zástup pastýřů tančit a oslavovat návrat Eurydiky. V liberecké inscenaci tento tanec patří Eurydice a Dvojníkovi, k nimž se nakonec přidá i Amor. Orfeus sedí na pohovce, bojuje s vidinami a těžko se mu dýchá. Na scénu přichází sbor a oslavuje se sklenicemi sektu v ruce. Nový večírek. Osamělého Orfea si nikdo nevšímá. Ten zaujatě sleduje dění a je si jistý, že je to sen. Oddává se sladké halucinaci a v předsmrtné agonii ještě zvolá: „Ať vítězí Amor a celý svět ať slouží vládě krásy!“[9]

Hudební nastudování díla bazírovalo na tom, aby romantický zvuk vynikl jak v orchestrální hře, tak i v hlasovém projevu protagonistů. Zároveň však byla zachována lehkost a svěžest rychlých pasáží, stylové ozdoby a kadence ve vokální složce působily vkusně a umírněně. Interpreti vedení k civilnímu hereckému výrazu používali prostých nepopisných gest a strohého, ale logického pohybu po scéně. Výjimku tvořil Amor, v podstatě jediná kladná postava v opeře, jež vždy přichází s optimistickou zprávou. V rozpohybovaných akcích a výrazných gestech byla kontrastem k ostatním postavám. Václava Krejčí Housková ztvárnila podnapilého depresivního Orfea pomocí skleslého, dokonce až shrbeného držení těla, pomalých pohybů, nevýrazné a úsporné gestikulace. Všechny tyto aspekty korespondovaly s jejím hlasovým projevem, v němž dominuje tmavý témbr.

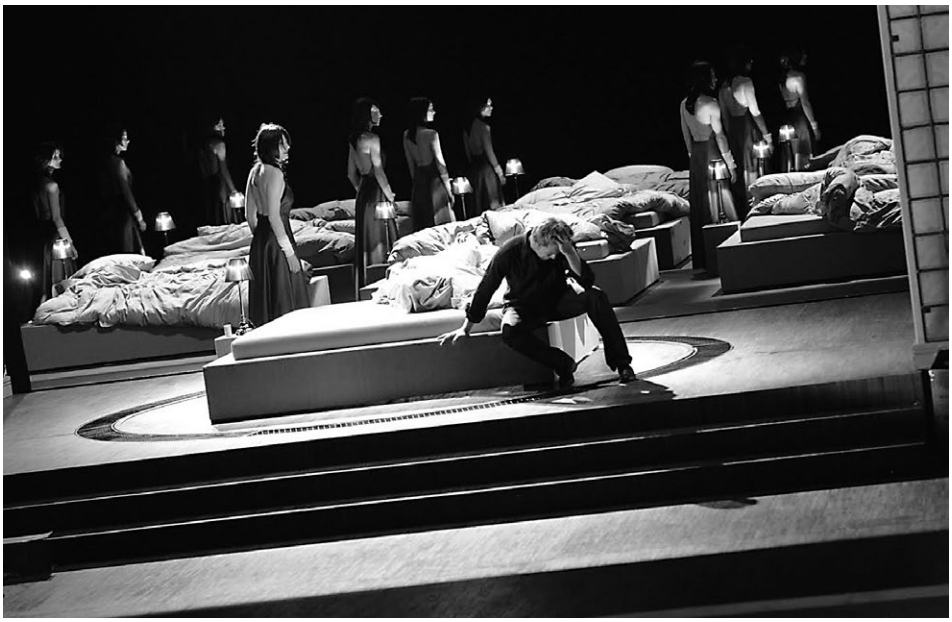
Zcela rozdílný režijní výklad představuje nejnovější inscenace Gluckova *Orfea a Eurydiky*, kterou uvedlo Národní divadlo v Praze v únoru roku 2013.[10] Do repertoáru divadla se vrátila po více než padesáti letech, v nastudování původní vídeňské verze z roku 1762. V tomto případě však Orfea nezpíval altista či kontratenor, nýbrž barytonista. Takové obsazení je podle názoru dramaturga Ondřeje Hučína bližší dnešní hudební estetice a vnáší do opery realističtější pojetí mužské postavy.[11]

Inscenátoři představení zasadili do prostoru Stavovského divadla, který je pro produkci menších oper vhodný. Umocňuje komorní charakter díla a podporuje vytvoření intimní a zúčastněné atmosféry. Režisér přistoupil k inscenaci s myšlenkou jevištního obrazu, v němž Orfeus podstupuje cestu do podsvětí – do vlastního nitra naplněného strachem a pochybnostmi. Gluckovu operu uchopil jako klasický příběh o bolesti ze ztráty milovaného člověka, o lásce, která je schopná dělat zázraky, i o slabosti, jež tyto zázraky kazí. Náročná duševní pouť hlavního hrdiny se začíná v okamžiku smrti ženy, s níž ztrácí pocit vlastní identity. Eurydika je Orfeovým druhým já a její oživení znamená pro Orfea jediný způsob, jak znovu nalézt sám sebe. Schörghofer navazuje na Gluckovu reformu, snaží se odbourat jistou popisnost a předimenzovanost, aby prostřednictvím komorního psychologismu dosáhl dramatické

[9] Tamtéž, s. 67.

[10] Inscenace se režijně i výtvarně ujal Rakušan Hartmut Schörghofer. Mezi jeho nejnovější inscenační práce patří například *Prsten Nibelungův* předvedený na Wagnerových dnech v Budapešti nebo Bartókův *Hrad knížete Modrovouse* v Maďarské státní opeře v Budapešti. Působil v mnoha evropských domech jako výtvarník scény velkých operních kusů. Vzpomeňme Stravinského *Život prostopášníka* ve Volksoper, Verdiho *Falstaffa* a Pucciniho *Madam Butterfly* v drážďanské Semperoper. Po zkušenostech s operou 19. a 20. století dostal nyní příležitost pracovat na poněkud odlišném typu repertoáru. Hudební podobu inscenace vytvořil Angličan Jan Latham-Koenig, kterého publiku zná rovněž jako dirigenta specializujícího se na opery Verdiho, Pucciniho, Strausse či Janáčka. Mezinárodnímu inscenačnímu týmu přispěla choreografka Karine Giuzzo a autorka kostýmů Corinna Crome. Jako interpreti byli povoláni zkušený pěvec Roman Janál, který se alternoval s Jiřím Hájkem v roli Orfea, Eurydiku zpívala Marie Fajtová a Alžběta Poláčková, roli Amora ztvárňovala Hana Jonášová a Yukino Šrůmová Kinjo. Spoluúčinkoval Sbor a Orchestr Národního divadla v Praze. Tančili Petr Kolář v alternaci s Michalem Vašíčkem.

[11] HUČÍN, Ondřej. In bulletin k inscenaci. Praha : Národní divadlo, 2013, s. 47.



Christoph Willibald Gluck. *Orfeus a Eurydika*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 5. 12. 2008. Réžia Mariusz Treliński. Foto archív SND, snímka Jozef Barinka.

pravdivosti. Za tímto účelem hojně využívá sbor, který nevystupuje pouze jako komentátor, ale významně a aktivně se podílí na podobě jevištních situací. Znázorňuje lid oplakávající Eurydiku, fúrie a duchy podsvětí, současně symbolizuje Orfeovy pocity. Přítomnost baletu zastupuje jeden tanečník, jenž představuje Amorova přítele. Všimněme si jisté obliby zdvojení postavy ve prospěch úsporné prezentace taneční složky, která zde má ve většině případů symbolickou funkci. V liberecké inscenaci je tanečník využit jako Orfeovo alter ego, což podtrhuje také vizuální podoba obou protagonistů. Schörghoferův tanečník prezentuje Amorova přítele, rádce. Dvojice působí jako sourozenci, kteří o sobě vědí vše a vzájemně se doplňují. Amor – tanečník pantomimicky komentuje a vysvětluje Amorovy zásahy, stejně tak chrání a povzbuzuje Orfea ve vytrvalosti.

Snaha o psychologické drama vedla režiséra k hojnému využití symboliky patrné ve všech složkách opery už od samotného začátku. Před oponu umístil židli a starou oprýskanou harfu, která zde znázorňuje Orfeův kouzelný nástroj. Ještě před zazněním prvních taktů přichází na jeviště umělec (Orfeus), jehož diváci vítají potleskem. Dominantou moderní čisté scény je bílé schodiště (symbol Orfeovy cesty), které se během představení několikrát přesune do různých poloh za účelem prostorových a znakových změn. Stejně tak v liberecké inscenaci figuruje schodiště jako důležitá součást scény, nicméně je statické a využívané pouze střídmě, zvláště pak Orfeem – nemá sílu odrazit se od dna (liberecký Orfeus nevyjde ani na první patro). Naproti tomu, v pražské inscenaci hraje schodiště po celou dobu představení. Na začátku se strmě tyčí do výšky a je lemováno spuštěnými pruhy červené látky (znak krve). Orfeus je na dně: stojí pod schodištěm a naříká. S Eurydikou jako by ztratil část sebe,

vlastní identitu. V pocitu obnažení si navléká její šaty: chce ji mít ještě chvíli u sebe. Symbolickou funkci mají v pražské inscenaci i jednotlivé rekvizity, například rakev. Smuteční průvod ji položí na šikmé schodiště, aby u ní Orfeus zazpíval lamento. Po chvíli představuje loďku, do níž nastoupí Amor s tanečníkem, aby převezli Eurydiku na druhý břeh, podobně jako Charón.

Oproti liberecké inscenaci, kde podsvětí obývají sebevědomé bílé duše, které do svého prostoru nepustí živého člověka, je pražské podsvětí plné hrůzy a muk černých bytostí. V tomto případě je pro ně Orfeův lahodný zpěv doslova vysvobozením z věčného žalu. Zpěvem uklidní neživé tvory natolik, že jsou k němu vlídní, pohybují se velmi pomalu, vláčně, dosahují transu. Podsvětím Schörghofer rozumí Orfeův duševní rozervaný svět plný bolu a výčitek. Prostřednictvím zpěvu se modlí a medituje, nachází úlevu a čerpá sílu k dalším krokům na své náročné cestě. Pražský Orfeus má k bájnému hrdinovi blíž než Otavův povrchní nezkušený chlapec, kterého život pozlátka a bezstarostnosti nikdy nepřiměl řešit problémy jiným způsobem. Zbaběle utíká mimo realitu a v podstatě nemá na víc, než na láhev vína. Na druhé straně stojí Orfeus zralý zkušeností, s odvahou hledat a bojovat za lásku, navzdory malé šanci na úspěch. Schörghoferovi se zvlášť podařila rozehrát Orfeova cesta z podsvětí. Duet obou protagonistů se postupně vyhrocuje v konflikt: schodiště se rozdělí na tři kusy a mýtičtí hrdinové jsou na rozcestí. Přes veškerou snahu se k sobě znovu přiblížit, jim to prohlubně pod schodištěm neumožňují. Mezi manžely vznikla propast, kterou nejsou schopni překonat. Eurydika neumírá pod Orfeovým pohledem. Schörghofer ji nechá zmizet ze scény a tak definitivně zabije jejich vztah. Amor zasáhne naposledy a překvapivě. Orfeus končí svoji náročnou duševní pouť a přijímá Eurydiku, tudíž nachází sám sebe prostřednictvím smrti, ke které mu pomůže Amor. Uškrtí ho. Za posledních taktů oslavného sboru se na jevišti vznítí harfa a Orfeův zpěv umlká.

Pražská inscenace (na rozdíl od liberecké) nedala tolik prostoru tanečním vstupům. Některá taneční čísla byla vyškrtnuta, jiná byla znázorněna pouze hereckou akcí nebo pantomimou alter ega. Podstatnou úlohu v pražské inscenaci sehrává sbor. Schörghofer ho, podobně jako Gluck, vnímá jako dramatickou postavu a využívá sborovou složku jako důležitého aktéra. Přísná herecká práce, výrazová srozumitelnost, komunikace, kompaktní zvuk, stylová interpretace splňují požadavky Gluckovy hudebně-dramaturgické koncepce. Avšak promyšlené a detailně propracované pojetí se režisérovi v konečném důsledku nepodařilo přenést na jeviště zcela věrohodně. Výstupy postrádají na konkrétnosti a srozumitelnosti. Divák s obtížemi hledal významy jeho symbolistické poetiky. Psychologické drama zůstává pouze naznačeno a navíc zastíněno scénografií, která je sice kreativní, ale dominuje a zakrývá ostatní divadelní složky. Inscenaci tedy chybí vyváženost a dramatická pravdivost, o níž Gluck zvláště usiloval.

Z tohoto hlediska daleko lépe obstála inscenace *Orfea a Eurydiky*, kterou roku 2008 uvedla Opera Slovenského národného divadla v koprodukci s Teatr Wielki – Opera Narodowa a v režii renomovaného polského tvůrce Mariusze Trelińského (premiéra 5. prosince 2008)[12]. Dramaturgie divadla zvolila, stejně jako tvůrcové pražské inscenace, vídeňskou verzi této opery, v úpravě hlavní postavy pro baryton. Bratislavská inscenace dosáhla zvláštního ocenění publika i operní kritiky, mimo jiné získala cenu

[12] Hudebního nastudování se zhostil Jaroslav Kyzlink, scénu navrhl Boris Kudlička, kostýmy vytvořila Magdalena Musiał, choreografii připravil Tomasz Wygoda.

DOSKY v kategorii nejlepší inscenace a nejlepší scénografie, i Cenu Nadácie Tatra banky za umenie. Podle Michaely Mojžišové je „Trelińského inscenace Orfea a Eurydiky titul, který by z divadelního hlediska snesl konfrontaci i v přísně vybírané mezinárodní vzorce. Můžeme ho považovat za nejzajímavější autonomní projekt v historii slovenského operního divadla od Bednárikova Fausta a Markéty."[13]

Treliński se v inscenaci zaměřil na zobrazení manželského stereotypu, nespokojenosti a frustrace, která je natolik silná, že dožene Eurydiku k sebevraždě. Orfeus žije ve vlastním světě – ve světě umělecké tvorby, která ho, zdá se, naplňuje. Neustále osamělá Eurydika již nenachází uspokojení v blahobytu a hledá východisko. Její sebevražda vede Orfea k zamyšlení se nad sebou samým. Právem se cítí být vinný a provází ho výčitky svědomí. Pro svůj workoholismus ztratil milovanou bytost. Přestože Gluck ve svém díle nevysvětluje důvody smrti Eurydiky, v Trelińského koncepci má obeznámení diváka s okolnostmi zásadní postavení. „Mýtická Eurydika zemřela na následky hadího uštknutí. Také Trelińského Eurydika byla otrávená – hadem frustrace, nepochopení, životní nespokojenosti, který ji dohnal k sebevraždě,"[14] konstatuje M. Mojžišová.

Během jevištního rozehrání ouvertury vidíme luxusní prostorný byt situovaný do velkoměsta. Přichází Eurydika odhodlaná vzít si život. Usedá za jídelní stůl, rozbíjí sklenici a střepy si snaží podřezat žíly. Marně. Trelińského režijní pojetí přesně koresponduje s hudební náladou předehry. Eurydika zběsile hledá jiný vražedný nástroj. Najde tabletky a hltavě jich pár spolyká. Předehra graduje a Orfeus spatřuje svoji ženu mrtvou.

Pro libereckého Orfea je podsvětí stav mezi snem a skutečností, touží uniknout mimo sebe; pražský Orfeus se vydává do podsvětí vlastní duše, aby našel sám sebe; Trelińského Orfeus prožívá peklo v sobě. Ztráta ženy ho neskutečně bolí, trápí ho výčitky svědomí, zahání vzpomínky a vtíravé představy. Hlasy, které mu našeptávají návrat Eurydiky, vnímá jako absurdné výplody své choré mysli. Nevěří pohádkovému scénáři. Ví, že se k situaci musí postavit racionálně, čas vyléčí vše. Se ztrátou milovaného člověka se vyrovnává prostřednictvím práce. Bere notebook a začíná psát báseň, do níž otiskne svůj žal.

Trelińského koncepce vyznívá mezi pražskou a libereckou inscenací nejvěrohodněji. Orfeova družka nevstane z mrtvých, ožívá pouze v jeho mysli, prostřednictvím vzpomínek. V jedné z nich přichází Eurydika v černém negližé. Jakoby se ještě nevyléčila z těžké nemoci, Orfeus ji podpírá a vede dovnitř. Manželé usednou za jídelní stůl ve snaze „vyříkat si" celou situaci. Poklidný rozhovor nakonec vyústí v hádku. Následuje osudný pohled. Pro Orfea znamená vykoupení. Jeho žena je definitivně mrtvá. Konec výčitek, strašlivých obrazů. „Che faró senza Euridice! – Co budu dělat bez Eurydiky!", zpívá Orfeus. Odpověď pokládá sám. Dopisuje báseň, zatímco v pozadí se vznítí ohnivý kruh okolo manželské postele.

Poněkud zvláštní otázku nastolují inscenační podoby závěru jednotlivých inscenací. Ani jeden z režisérů se neřídil předlohou doslovně. Happyend se nekoná ani v jediné z nich. V Trelińského koncepci se setkáváme s hudebně i dramaticky upraveným závěrem. Učinil tak ve snaze přiblížit se co nejvíce k původnímu mýtu,

[13] MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, s. 184.

[14] Tamtéž, s. 181.

s objasňující myšlenkou, že Gluck se šťastným závěrem podřídil požadavkům publika. Otavův hrdina umírá pod tíhou halucinací způsobených alkoholem, Schörghofer nechává Amora, aby zavraždil Orfea a s Eurydikou se tak setkal v posmrtném životě.

Zmíněné příklady inscenací *Orfea a Eurydiky* dokládají různorodé možnosti inscenačních poetik a jejich výkladů. I po hudební stránce můžeme sledovat rozličné přístupy k partituře a jejímu nastudování. V současnosti se častěji setkáme s Orfeem barytonistou. Realizátoři tak většinou činí ve snaze dosáhnout realističtějšího účinku ve vnímání vztahu skutečného muže a ženy. Světoví dirigenti, jako například John Eliot Gardiner, jsou v zájmu přísné autenticity Gluckovy hudby stoupenci Orfea interpretovaného mezzosopranistkou nebo kontratenorem. Pravdou zůstává, že Gluckova hudba nenabízí jedinou správnou interpretační cestu. Původní i upravené verze nabízejí dirigentům možnost jejich prolnutí, kombinací, případně zestručnění, kdy dochází ke škrtům – nejčastěji tanečních čísel.

Baletní složka je v každé zmíněné inscenaci pojata komornějším způsobem. Nejvýrazněji se uplatňuje v liberecké inscenaci. V ní nacházíme největší počet tanečních čísel, které jsou zároveň tanečně znázorněny (i když většinou v podání osamoceného tanečníka). Pražská inscenace je o některá taneční čísla ochuzena. Opět v ní figuruje jediný tanečník. V tomto případě se jedná spíše o symbolistickou pantomimu než o tanec. V bratislavské inscenaci jsou baletní čísla použitá ke znázornění stavu Orfeovy mysli. Tanec Eurydiky odráží jeho vtíravé myšlenky, v jiném případě slouží jako instrumentální mezihry dokreslující náladu jevištní situace.

Sborová složka liberecké inscenace představuje snobskou cynickou společnost v rovině pozemské i podsvětní. Sbor pražské inscenace přinesl zejména funkci symbolickou a nejvýznamněji se podílí na jevištních situacích. Komunikuje, vysvětluje, znakuje. Znázorňuje také Orfeův duševní život, podobně jako v bratislavské inscenaci představují sborové části výjevy a představy Orfeovy mysli. Vnitřní hlasy znějí pouze v Orfeových myšlenkách a symbolizují jeho výčitky svědomí. Jsou nositeli vzpomínek a hrozných představ. Z toho důvodu umístil Treliński sbor do jámy orchestřiště, odkud zpíval po celé představení.

Rozdílné úhly pohledu nabízí také režijní přístup k inscenaci, především k postavě Orfea. Ten nabývá různých charakterových podob a někdy se výrazně odlišuje od původního antického námětu. Je to nerozvážný naivní chlapec, oduševnělý zralý muž nebo umělec intelektuál. Znakem, s nímž si orfeovská tradice spojuje mýtického hrdinu, je harfa. Jedině Schörghofer se drží této tradice a zobrazuje Orfea jako umělce s atributem nástroje. Martin Otava nahradil harfu lahví alkoholu. Treliński zase Orfeovi svěřil jako kouzelný nástroj notebook, aby pracoval a tvořil.

Orfeovský mýtus představuje v dějinách opery mimořádně silnou úlohu, jako námětový zdroj i jako podnět na ztvárnění určitých ideí, které se prolínají celými dějinami evropského myšlení. Moderní člověk 21. století přijímá tento mýtus a prostřednictvím něho čerpá poznání pro řešení svojí existencionální situace. Také na příkladu současných inscenací Gluckova *Orfea a Eurydiky* vidíme, jak režiséři odvozují výklad založený na identifikaci situace současného člověka v konfrontaci se světem hrdinů antických mýtů.

A LOOK AT CONTEMPORARY PRODUCTIONS OF GLUCK'S ORPHEUS AND EURYDICE IN CZECH AND SLOVAK THEATRE PRACTICE

Miroslava TRÁVNIČKOVÁ

This paper offers an insight into the contemporary productions of *Orpheus and Eurydice* which have appeared in the world of opera in the Czech Republic and Slovakia in recent years (F. X. Šalda Theatre in Liberec, 2011, dir. Martin Otava; National Theatre in Prague, 2013, dir. Hartmut Schörghofer; Slovak National Theatre, 2008, dir. Mariusz Treliński). The author points out similarities and differences between the individual artistic concepts of the productions while focusing especially on the stage conception of the character of the central figure of Orpheus. The historical background with which the author opens her study serves as an introduction to Gluck's opera reform in relation to his *Orpheus and Eurydice*.

Příspěvek vznikl v rámci doktorandského studia v EVI – ÚDFV SAV, školitel Miloš Mistrík. Příspěvek je výstupem grantového projektu VEGA 2/0187/12 – Pravda a metóda v divadle.