

---

## PUTOVANIE S ORFEOM

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

---

Ch.W. Gluck: *Orfeo ed Euridice*, hudobné naštudovanie Jérémie Rhorer, réžia, scéna a kostýmy Romeo Castellucci. Wiener Festwochen, premiéra 11. 5. 2014 (písané z reprízy 18. 5.)

Nadväzujúc na myšlienku inscenácie *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (O koncepte tváre Božieho syna), uvedenej v minulom roku vo Viedni, rozvíja Romeo Castellucci myšlienku tela a tváre aj vrámci svojho nového diela. Diptychon pozostáva z dvoch spracovaní mytologického príbehu Orfea a Eurydiky. Gluckovu operu z roku 1762 uviedol festival Wiener Festwochen a Berliozovu adaptáciu z roku 1859 bruselská opera La Monnaie. Nasledujúce riadky budú venované viedenskej inscenácii.

Najskôr sa na scéne objaví projekčné plátno a na ňom veľké biele písmená na zelenej ploche – titulky s menom Karin Anna Giselbrecht. Na scénu vstúpi Orfeus (Bejun Mehta), spevák s krásnou farbou hlasu a vynikajúcim dramatickým prejavom. Kým Orfeus spieva dlhé samostatné pasáže, podopieraný len speváckym chórom vnoreným do orchestriska, oboznamujú nás titulky premietané na plátne za ním s biografiou ženy, predstavenej prvým titulkom. Jej detstvo, rodina, umelecké záujmy, školy a inštitúcie vo Viedni, ba i štúdium slavistiky v blízkej Bratislave – to všetko ju robí niekým z nás. Zdieľame rovnaké súradnice – základný parameter pre nastolenie súcitu a strachu. Dozvieme sa, že Karin upadla do kómy, a kým spoznáваме jej príbeh, uvedomujeme si, že to isté by sa mohlo – a ešte môže – prihodiť komukoľvek z nás. Dokonca bez akéhokoľvek pričinenia osobnej hybris!

Potom sa za spevákom Orfeom, prítomným na scéne počas celého predstavenia, začne odvíjať dlhý neostrý filmový záznam – cesta hmlistou vyľudnenou Viedňou. Muž, ktorého tušíme za volantom „nás vezie“ na návštevu do nemocnice – Orfeus ide navštíviť Eurydiku, ktorá je v kóme. Množstvo civilných detailov nenápadne asociuje mytologické momenty: mreže, rampa, zužujúce sa chodníčky. Automat s parkovacím lístkom tu vyvoláva efekt strážcu Kerbera. Auto zastane, ale kamera ide ďalej – spevák Orfeus sa oddeľuje od šoféra a tým aj od publika – je nesený do iného sveta, ku ktorému je ešte stále obrátený chrbtom. A už sme v Háde, ktorý však vôbec nie je strašný: pohybujú sa v ňom biele postavy lekárov a zdravotníckeho personálu. Vlastne, možno to ešte nie je samotné podsvetie, ale len jaskyňa na západe, ktorou sa doň vstupuje...

V porovnaní s plátnom je postava speváka maličká, čo najviac vystúpi v obrazovej konfrontácii so záberom ženy v kóme. Situácia, stav kómy na plátne monumentálnych rozmerov, tu doslovne presahuje živého človeka. Napätie z disproporcie sa však onedlho odstráni priblížením. Priblíženie nemá za cieľ exploatovať fyzický stav

chorej – je to jednoducho zväčšenie na detail, v ktorom vidieť ohnuté zápästie, dôsledok dlhej nehybnosti. Skutočnosť, že tento stav už trvá dlhý čas, potvrdzujú pokrčené kolená – vidno ich len prikrýté bielou prikrývkou. Antidekubitný vankúš, či nerovnosť pokožky, ktorá sa zákonite odkrýva pri takomto stupni priblíženia, neukazujú nič zbytočné a ničím neurážajú. Pacientku po celý čas vnímame ako peknú ženu. Nie sme konfrontovaní ani s nejakým mimoriadne veľkým utrpením – režisér nás nehodlá rozčítiť, zamýšľa nás pohnúť intelektuálne.

Postupne obraz speje k abstrakcii. Ak je mierkou ľudská postava, tvár, potom abstrakciu možno dosiahnuť veľkým vzdialením, či naopak – priblížením. V tejto inscenácii sa abstrakcia dosahuje približovaním: v porovnaní s postavou speváka sa záhyby bieleho posteľného povlečenia zväčšené priblížením javia ako zasnežené hory, ktorých reliéf formuje postava ženy. V detaile pôsobia vlasy ležiacej ako húštinami porastené skaly. V tejto optike sa postava mení na krajinu – ľudská osoba predstavuje celý jeden svet! Záber na slúchadlá, ktorými jej púšťajú hudbu, nás (strihom naprieč recepčnými kanálmi) vracia k tvári. Žena otvára oči, prístroje monitorujú pohyb. Za plátnom sa objaví speváčka Eurydika (výborne ju interpretuje Christiane Karg).

Po celý čas spoločného pobytu na javisku zostáva spevák Orfeus obrátený chrbtom k plátnu, a tak aj chrbtom k Eurydike. Preto je moment jeho otočenia k nej (o celý polkruh!) a následný black-out, počas ktorého speváčka zmizne zo scény, kľúčový. Režisér ekonomikou výrazu, citom pre dramatickú výstavbu celku kompenzuje určitý dramaturgický nedostatok Gluckovho diela, ktoré je v tejto časti verbálne monotónne – pri tomto tvrdení mám na mysli skutočnosť, že v dlhšom časovom úseku sa situácia, kde Eurydika opakovane volá Orfea a on sa k nej neobracia, prakticky nedá hrať. V Castellucciho inscenácii však máme do činenia s výnimočným riešením – režisér nielenže nepokazil autorov zámer, ale mu aj pomohol!

Ako sa dozvedáme v úvodnom naratíve, pacientka sa venovala hudbe a tancu. Režisér týmto faktom zdôrazňuje mytologický motív: postavy milencov spájal tanec, dotyk. Ten istý fakt však odkazuje aj k haptickosti súčasnej západnej civilizácie: to, čoho sa nevieme dotknúť, čo nemôžeme zakúšať zmyslami, akoby nebolo. V tejto motivickej logike sa filmové pásmo inscenácie uzatvára detailom rúk, ktoré pacientke snímajú slúchadlá, pohladia tvár. Nezavrú jej viečka – nezomrela, ale neuskutočnilo sa ani precitnutie. Režisér nám v tomto momente dáva možnosť uvedomiť si, že v čase inscenácie na druhom konci Viedne ďalej leží žena v kóme. Avšak tá istá situácia v začlenení do operného deja prispieva k zvratu. Návšteva nemocnice sa končí, projekcia sa vypína, Orfeus zostáva sám v tme.

Amor (interpretuje ho sólista chlapčenského zboru Laurenz Sartena) však – na rozdiel od väčšiny inscenácií vrátane nedávnej bratislavskej – Orfeovi ukáže druhý svet. Je ním idylická krajina, inscenovaná do statického filmového záberu, v ktorom sa chveje lístie bohatej vegetácie, oblaky rýchle bežia a mihot za nimi ukrytého svetla oživuje krajinu. Rajský svet obýva dokonalá žena – akoby práve vystúpila z vody. Orfeus stojí pred plátnom, ktoré podobne ako žena v krajine, neprekročí – ale vie, že ona JE, existuje, čaká ho.

Majstra poznať podľa toho, ako vie urobiť kľúčové zvraty v deji. Takýto koniec – záverečný obraz raja – si režisér môže dovoliť len vtedy, keď nás už presvedčil o nebanálnosti svojho vnímania sveta. Podobne, šetrenie momentom Orfeovho obrátenia (pohybom o 180 stupňov) si môže dovoliť, keď rozpracuje detaily minimalistického nasadenia základnej situácie: v danom prípade sa to deje početnými významovými

spojmi filmového a speváckeho pásma. Treba mať veľký cit, aby zošitie oboch rovín nebolo pritesné a nespôsobovalo kŕče – aby sa neporušil dojem voľného plynutia filmového obrazu i hudby.

Súčasnú západnú divadlo zdevalvovalo význam gesta. Špeciálne v opere býva na nevydržanie opakované „chod“ – „nejdem“. U Castellucciho je ekonómia hry jasná ako v divadle nó – pohyb predstavuje myšlienku. Najvýraznejší pohyb – otočenie speváka k plátnu, k realite zomierania – sa preňho stáva obrátením do sveta, ktorý dosiaľ nepoznal. Fakt, že raj sa otvára len prijatím bolesti a nepochopiteľného, nie je plytkým posolstvom. Mýtus o Orfeovom putovaní medzi dvoma svetmi inscenácia aktualizuje umiestnením bodu dotyku sveta živých a zosnulých do priestoru ľudského tela v kóme. Castellucci vo svojom novom opuse rozvíja myšlienku inscenácie *Sul Concetto*, dosadzujúc za tvár Krista tvár milovanej osoby.