

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

Milan Černý

Experimentální tvorba Jiřího Nekvasila
Experiment's Arts of Jiří Nekvasil

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Josef Herman, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci Experimentální tvorba Jiřího Nekvasila vypracoval samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

Děkuji Jiřímu Nekvasilovi za zpřístupnění osobního archivu a PhDr. Josefu Hermanovi za vstřícnost.

Obsah

1. Úvod	1
2. Jiří Nekvasil – portrét	3
3. Opera Furore	7
3.1. Faust	8
3.2. Houslema do železa	14
3.3. Andy Warhol	21
4. Opera Mozart	25
4.1. The Best of Mozart I.	26
4.2. Figaro? Figaro!	32
4.3. Play Magic Flute	38
4.4. Don Juan Bastien	40
4.5. The Best of Mozart II.	46
5. Základní režijní prostředky	52
6. Závěr	58
7. Resumé	59
8. Prameny	60
9. Soupis inscenací Jiřího Nekvasila	61

1. Úvod

Tato práce úzce navazuje na publikaci *Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo*¹, kterou jsem vypracoval spolu s dramaturgem opery Národního divadla Pavlem Petráňkem. Vyšla v roce 2004, tedy v jubilejním 15. roce spolupráce obou umělců. Základ tvořil komentovaný podrobný fotografický scénář inscenace², všeobecný inscenační sylabus inscenátorů, v mnoha případech i podrobný scénář³. Spolu s výběrem materiálů pro publikaci byly prostudovány i ostatní dokumenty (scénografické podklady, náčrty a rozpisy, recenze, ohlasy a programy). Archiv Jiřího Nekvasila byl v závěrečné fázi roztříděn a ve spolupráci s videotékou Institutu umění – Divadelního ústavu byly všechny dostupné videozáznamy inscenací převedeny na DVD média a současně uloženy ve fondech Institutu umění – Divadelního ústavu, v archivu Jiřího Nekvasila a v archivu autora této práce. Cílem publikace nebylo hodnocení společných inscenací, ale především jejich dokumentace.

Ve své diplomové práci jsem se soustředil na popis Nekvasilových raných inscenací, které byly využíváním experimentálních prvků nejtypičtější vzhledem ke tvaru děl, jejich komornosti a prezentováním na neoficiálních malých operních jevištích. Z rané tvorby se svým charakterem díla tomu vymyká Bartoňův *Golem*, kterého jsem tedy do své práce nezahrnul, stejně jako inscenaci *2x Monteverdi*, která nepřinesla žádné nové výrazové prvky.

Za pomoci podrobného popisu a všech dostupných materiálů jsem se pokusil o nalezení interpretační spojnice v režisérových inscenacích. K dispozici

¹ Petráňek, P. – Černý, M: *Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo / Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil and their theatre*, Praha 2004.

² O množství a kvalitě vybraných fotografií viz úvod publikace *Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo*.

³ K problematice těchto podrobných scénářů viz úvod publikace *Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo*.

mi byl nejen nashromážděný materiál, ale i mé osobní komentované poznámky, které nebylo možné všechny z formálního hlediska a především profilového charakteru výše zmíněné publikace dříve použít. Pomocí mi byl i osobní archiv záznamů rozhovorů s režisérem Jiřím Nekvasilem a scénografem Danielem Dvořákem, které vznikaly během let 2003-2004. Ve své práci se záměrně nezabývám recepcí jednotlivých inscenací a filmovým zpracováním operních děl.

Teatroložka Věra Ptáčková v úvodu zmíněné publikace⁴ o Jiřím Nekvasilovi a Danielu Dvořákovi poukázala na linii vývoje české moderní režijně scénografické tradice, jejímž hlavním mezníkem byla vždy co možná nejužší spolupráce režiséra a scénografa. Ptáčková vzpomenula spolupráci Karla Huga Hilara s Vlastislavem Hofmanem na vytvoření konstruktivního prostoru ve 20. letech, ve 30. letech pak dramatický prostor Jiřího Frejky a Františka Tröstra a konečně prostor psychoplastický scénografa Josefa Svobody a režisérů Alfréda Radoka, Václava Kašíka a Otomara Krejčí. Týmová práce Jiřího Nekvasila s Danielem Dvořákem na tyto tradice navazuje. S ohledem na uvedenou skutečnost jsem byl nucen nahlížet na vytvořené inscenace jako na dílo režiséra s podstatným a stejně důležitým vlivem scénografa. V práci se zmiňuji především o tvorbě Jiřího Nekvasila, neochvějným faktem však zůstává konstatování, že scénograf Daniel Dvořák vnesl do podoby inscenací stejně významný rukopisný charakter, jako režisér Jiří Nekvasil.

⁴ Petráněk, P. – Černý, M: Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo / Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil and their theatre, Praha 2004, s. 7.

2. Jiří Nekvasil – portrét

Režisér Jiří Nekvasil se narodil 27. listopadu 1962 v Ostravě. V roce 1989 absolvoval Hudební fakultu Akademie múzických umění v oboru operní režie (pod pedagogickým vedením prof. Ladislava Štrose), souběžně absolvoval i obor dramaturgie na Divadelní fakultě Akademie múzických umění.

Již v roce 1988 založil Nekvasil spolu se scénografem Danielem Dvořákem experimentální operní studio Opera Furore s podnázvem: Opera, která nebrzdí. Jako první inscenaci uvedli operu Josefa Berga *Faust*⁵, její druhé nekompletní dějství ve světové premiéře. Další koláží, kterou Opera Furore inscenovala v Divadle U věže byla postindustriální opera upravená z Purcellova komorního operního díla *Dido and Aeneas* pod názvem *Houslema do železa*. Kontroverzní inscenace se dočkala patnácti repríz a úspěšného zahraničního hostování na festivalu Open Opera v St. Gallen⁶. Po zamítnuté koncepci *Prodané nevěsty* v Národním divadle⁷ a inscenaci Pucciniho *Bohémy* ve Státním divadle v Košicích⁸ vytvořil Nekvasil spolu s Dvořákem libreto k novému původnímu dílu *Andy Warhol* s podtitulem *Nejpovrchnější opera všech dob* a uvedeného v Opeře Furore v březnu 1990. V témž roce prošel Nekvasil a Dvořák úspěšně výběrovým řízením na vedení Komorní opery Praha, ve které následně vznikl (vedle Opery Furore) druhý soubor a tím potažmo i nový umělecký program Opera Mozart. Tento soubor uvedl nové Nekvasilovy inscenace *The Best of Mozart I.* (byl autorem jen některých klipů) a *The Best of*

⁵ Světová premiéra celého fragmentu se konala v Malostranské besedě 2. 2. 1989.

⁶ Hostování se konalo 28. 8. 1990.

⁷ V roce 1989 vyhlásilo Národní divadlo soutěž na novou moderní inscenaci Smetanovy *Prodané nevěsty*, kterou Nekvasil s Dvořákem vyhráli. Inscenace se měla uvádět jako alternativní ve Smetanově divadle paralelně s tradiční inscenací Karla Svobody v historické budově Národního divadla. K realizaci nakonec nedošlo.

⁸ Košické uvedení opery *La bohème* (hráno ve slovenském překladu Jely Krčmeryové) byla první zahraniční inscenací Nekvasila s Dvořákem. Premiéra ve Státním divadle v Košicích byla 10. 11. 1989. Ohlasy na moderní koncepci opery byly rozporuplné.

Mozart II., *Play Magic Flute*, *Don Juan Bastien* a *2x Monteverdi*. Po odstátnění Komorní opery Praha v roce 1995 byla Opera Furore a Opera Mozart na soukromé bázi. Od roku 1992 působila Opera Mozart na víceméně pravidelných⁹ letních stagionách ve Stavovském divadle, kde Nekvasil realizoval po dobu sedmi let Mozartovský cyklus (*Die Zauberflöte* – 1992, *Così fan tutte* – 1993, *La clemenza di Tito* – 1995, *Le nozze di Figaro* – 1996, *Don Giovanni* – 1998).

Jiří Nekvasil k 1. 7. 1998 nastoupil do Státní opery Praha na post uměleckého šéfa¹⁰. V novém působišti inscenoval v letech 1999-2002 světové premiéry oper Emila Františka Buriana *Bubu z Montparnassu*¹¹, Emila Viklického *Faidra*¹², Trygve Madsena *Circus Terra*, českou premiéru *The Turn of the Screw*¹³ Benjamina Brittena, *Es war einmal* Alexandera Zemlinského a operu Karla Weise *Polský žid*.

V červenci 2002 byl Nekvasil jmenován šéfem opery Národního divadla v Praze. Ke svým režii soudobých oper Jana Klusáka *Zpráva pro akademii* a Michaela Nymana *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem* z roku 1997 (v Divadle Kolowrat) připsal i další režie. K obnovenému nastudování *Zprávy pro akademii* připojil Klusákovu humornou operní pasticcio *Bertram a Mescalinda*. V českých premiérách spolu se scénografem a ředitelem Národního divadla Danielem Dvořákem uvedl minimalistické operní drama Johna Adamse *The*

⁹ S výjimkou let 1994 a 1997.

¹⁰ Ředitelem Státní opery Praha byl jmenován Daniel Dvořák.

¹¹ Burianova opera z let 1927-29 se dočkala opožděné světové premiéry až sedmdesát let po svém dokončení.

¹² Opera zvítězila v soutěži Nová opera pro Prahu, kterou vypsál ředitel Státní opery Praha Daniel Dvořák v roce 1998.

¹³ Nekvasil experimentoval obrácením jeviště za hlediště. Diváci seděli na jevišti divadla a sledovali děj, který se odehrával v lóžích a na galeriích, přičemž byl celý parter zaplněn nafukovacími balónky. Stejného principu použil později v Lotyšsku, kde Brittenovu operu opětovně režíroval. Premiéra 10. 6. 2003 v Latvian National Opera v Rize.

Death of Klinghoffer, *Requiem* Giuseppe Verdiho¹⁴ a veristickou operu *Adriana Lecouvreur* Francesca Cilei, dále pak *Antigonu* Josefa Myslivečka a operu *La fanciulla del West* Giacoma Pucciniho.

Vedle objevných dramaturgických sond věnoval pozornost i režii českých operních klasiků: Leoše Janáčka – *Výlety páně Broučkovy* a *Její pastorkyňa*, Bedřicha Smetany – *Prodaná nevěsta*¹⁵, *Tajemství*¹⁶ a Bohuslava Martinů – *Řecké pašije*.

Z jeho zahraničních prací bych jmenoval německou premiéru poslední opery brněnského rodáka Ericha Wolfganga Korngolda *Die Kathrin* (Theater Trier, 1999), *Příhody lišky Bystroušky* Leoše Janáčka v Teatro Colón v Buenos Aires, 2000), *Dona Giovanniho* od italského skladatele Giuseppe Gazzanigy (Kammeroper v Allee Theater v Hamburku, 2001), francouzskou premiéru opery *Die Soldaten* Manfreda Gurlitta (Opér de Nantes – Théâtre Graslin, 2002), *Příhody lišky Bystroušky* (Theater Trier, 2002), *Der fliegende Holländer* (Regensburg, 2005), *Rusalku* Antonína Dvořáka (Slovenské národní divadlo v Bratislavě, 2005) a *Tři přání* Bohuslava Martinů (Volkstheater v Rostocku, 2006).

Pro Českou televizi připravil filmové zpracování děl Bohuslava Martinů: mechanický balet *Podivuhodný let*¹⁷, operu *Slzy nože*¹⁸ a radio-operu *Hlas lesa*.

Vedle hudebních filmů režíroval i televizní zpracování oper Josefa Berga

¹⁴ Requiem bylo uvedeno scénicky.

¹⁵ Inscenace částečně navazuje na zrušenou koncepci, která nebyla realizovaná ve Smetanově divadle v roce 1989.

¹⁶ V koprodukci s festivalem Smetanova Litomyšl. Měl to být začátek trilogie *Tajemství*, *Hubička*, *Dvě vdovy*, který původně Nekvasil s Dvořákem plánovali vytvořit na stejném režijním a scénografickém principu. Opery mají společný námět – odmítnutou lásku, ale rozdílné prostředí děje – maloměsto, vesnice, salon.

¹⁷ Film byl oceněn hlavní cenou na Mezinárodním televizním festivalu Zlatá Praha v roce 1999.

¹⁸ Film byl oceněn v roce 1999 na festivalu Screeng Stage Arts Prize v Bruselu hlavní cenou Grand prix a cenou za nejoriginálnější způsob režie a na Mezinárodním televizním festivalu Zlatá Praha hlavní cenou „Zlatý křišťál“.

*Odysseův návrat*¹⁹ a *Evropská turistika*. V zámeckém divadle v Litomyšli natočil vlastní televizní úpravu inscenace Národního divadla marionet z roku 1993 *Orfeo ed Euridice* Christopa Willibalda Glucka. Pro Československou televizi vzniklo i televizní zpracování opery – melodramu Ivana Kurze *Večerní shromáždění*. Pro Českou televizi režíroval také televizní záznamy svých divadelních inscenací (*Golem, Bubu z Montparnassu, Polský žid, Es war einmal*).

Pro tvůrčí skupiny Radima Smetany a Čestmíra Kopeckého v České televizi vytvořil v letech 1993-2000 sérii dokumentů s hudební tematikou o skladatelích Aloisu Hábovi, Janu Klusákovi, Erwinu Schulhoffovi, Josefu Bergovi a Bohuslavu Martinů, dále dokument o režiséru Václavu Kašíkovi.

V současné době připravuje světovou premiéru české opery²⁰ *Zítří se bude...* Hra na proces, jak zní její podtitul, byla napsaná pro operní pěvkyni Soňu Červenou. Opera Aleše Březiny o politickém procesu s Miladou Horákovou je kompilátem dobových textů a dokumentů²¹ pro dva sólisty, sbor dětí a malý orchestr.

¹⁹ Opery *Odysseův návrat* a *Evropská turistika* byly vyrobeny ve spolupráci s Operou Furore.

²⁰ Nekvasil spolu s autorem hudby Alešem Březinou své dílo pokládají spíše za pásmo (besídku s politickým námětem), než za operu v pravém smyslu slova.

²¹ Nekvasil v textu využil básně autorů 50. let 20. století Jana Zábřany a Pavla Kohouta, přepisy projevů ze soudních přelíčení, které jsou uloženy na záznamech v Národním filmovém archivu, dále dobových ohlasů v tisku, žádosti rodiny o milost a audio záznamů z hlavního líčení soudu. V hodinové opeře Nekvasil střídá i prvky melodramu a pantomimy, při které je rozsudek oběšení vykonán na loutce. Světová premiéra opery je plánovaná v Divadle Kolowrat 13. 4. 2008.

3. Opera Furore

Jiří Nekvasil se svým pojetím opery, které lze do jisté míry definovat jako postmoderní, snažil o volné a neotřelé nahlížení klasických děl. Experimentální podoba raných laboratorních projektů, kam patří produkce souboru Opery Furore, který byl do roku 1990 soukromým sdružením, hledala nové možnosti v textových rovinách i v samotných režijních postupech. Opera Furore se zabývala výhradně soudobou tvorbou. Pomocí dadaistických, surrealistických koláží a provokativních ambaláží vytvářela svou představu o moderní a dynamické operní inscenaci. Pokud bychom měli dnes Nekvasilovy vize konkrétně zařadit ve vývojovém kontextu operní režie, nalézala by se spojnice jeho tvůrčí invence především s avantgardním pohledem první poloviny 20. století. Přesto, že toto období lákalo Nekvasila nejvíce, procházel v prvních letech laboratorním zakoušením přímého ataku vůči konvenčnímu pojetí opery. V opozici k tradičně pojímanému opernímu divadlu hledal díla, která by rezonovala s jeho představami. Logickým vyústěním těchto snah v jeho počátcích bylo dílo brněnského hudebního recesisty a autora temně groteskních oper Josefa Berga. Právě pod vlivem brněnského epického proudu 60. a 70. let vstupovaly do Nekvasilova dosud ničím nezatíženého rukopisu jisté odstíny brechtovského pojetí divadla. Poetika, kterou v počátcích svou režii podpořil, se nesmazatelně zapsala do pozdějších režii různorodé operní literatury.

3.1. Faust

Jak už bylo naznačeno, první inscenací souboru Opera Furore bylo operní torzo²² brněnského skladatele Josefa Berga *Provizorní předvedení opery Johanes doktor Faust*²³ pod zkráceným názvem *Faust*. Celovečerní komorní opera pro dva zpěváky, jednoho činoherce a tři žesťové nástroje se nedochovala v úplnosti, druhé dějství nemá části textu, které autor libreta, rovněž Josef Berg, nestihl dokončit. Premiéru prvního dějství pod názvem *Johanes doktor Faust* uvedl v brněnské Minoiopeře 27. 9. 1971²⁴ dramaturg a dirigent Václav Nosek. Kompletního uvedení se dočkala opera až v nastudování Jiřího Nekvasila 2. 2. 1989. Hudebním základem opery je ironie banalit a soudobých hudebních prostředků. Skládá se převážně z variovaných žesťových intrád, jednoduchých seriálních kompozic a triviálních akcí jednotlivých žesťových nástrojů, stejně tak využívá i nenáročné modalitty. Nekvasilova koncepce doplnila žesť o syntezátor. Hlavním hrdinou je Faust (tenor), který je doprovázen pedantským moralistou v postavě Anděla (soprán). Spojením dvou protipólů je charakterizovaná postava Bohodábla (činoherní role), která je hrdinovi oponentem. Faust koketuje s mocnými silami černé magie a snaží se donutit Bohodábla k posluhování. K třem hlavním protagonistům patřili v novém nastudování ještě dva scénicky přiznaní účinkující, vykonávající mnoho pomocných manipulačních úloh.

Bergovo antiiluzivní divadlo obsahuje řadu naivních prvků, filozofickou ambici, nevážné úvahy o vážném a především ironizující nadhled. Tomu

²² Berg plánoval operu o třech dějstvích.

²³ Skladatel Berg je autorem i celovečerní opery *Johanes doktor Faust* pro velký operní ansámbl. Tato opera vznikla na podkladě loutkové hry Matěje Kopeckého. Díky podobnosti dochází často k záměnám obou oper.

²⁴ Premiéra se konala v roce úmrtí Josefa Berga. Zemřel 26. 2. 1971.

odpovídala i Nekvasilova inscenace plná dadaisticky hravých motivů, zdánlivě recesistických postupů a gagů.

Místo přede hry, kterou opera nemá, nechal Nekvasil předstoupit na scénu řečníka, který v nesrozumitelném jazyce přednášel několikaminutový zahajovací proslov. Následovala scéna s Andělem, který varoval Fausta před černou magií a doporučoval mu školu teologie: „Človče, jenž jsi prach a v prach se obrátíš...“. Uprostřed stál malý televizor s černobílým vyobrazením Fausta, nad ním dvě ruce za plentou sypaly peníze a prach. V popředí jeviště se nachylovalo kyvadlo. Když Faust vystoupil z hlediště, prozatím oblečený civilně, zpíval čelem k obrazovce, na které se obraz na repliku „Služ Bohu Pánu“ začal zbarvovat. Při zvuku letadla začalo nad jevištěm poletovat peří a Bohodábel za sebou táhl nohu se závažím. Následovaly scény zjevení Bohodábla, který na sebe bral různé podoby [18/2]²⁵. Zlo ani dobro nebylo v této postavě jasně definované. Anděl nepřestal Fausta varovat před jeho zatvrzelostí a plazil se vysílený po poušti [18/4], kde Fausta navštívil i Bohodábel jako zahradník s otepí v ruce a ve slamáku [18/3]. Napomohl mu v jeho marném stavění báboviček tím, že do kbelíku s pískem tajně namočil. Tak prosté bývají ďábloví triky. Faust odevzdal Bohodáblu v kuchařské čepici svůj mozek, který mu ležel na jeho čapce [19/7]. Ten si na barové stoličce zapálil doutníkovou figurku ve tvaru Fausta a pokuřoval z ní [19/9]. Při úvaze o Faustovi jako nejlepším žákovi tento doutník zamáčkl do popelníku, načež se rozhrnula zadní opona a Faust stál ve zvětšeném popelníku [19/10]. Pekelný zánik Faustův se nezdařil. Při jeho vstání z popela mu asistoval Anděl, který jej zároveň oprašoval. Ani scéna s agitujícím Bohodáblem v roli politika nepohne

²⁵ V hranatých závorkách uvádím v diplomové práci odkaz na stranu a číslo fotografie v publikaci *Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo*.

s Faustem, aby se stal snadnou kořistí cizí moci. V této scéně se za plentou zjevil Bohodábel s transparentem tzv. neutrálního politika²⁶ a Faust s Andělem s mávátky v rukou předstírali nadšení. Strhla se bouře a Fausta šlehaly větve ohýbajících se stromů se zavěšenými rybami a v sále se na strop promítaly fresky Ztraceného ráje. Během následující scény seděl Faust v restauraci a z jídelního lístku si objednával „pokrmý“, parafrází na loutkářskou magickou latinu zaříkával temné síly [19/14], Anděl stál vedle něj a pod černou kutnou se mu po každé další Faustově frázi zbarvovala řeznická zástěra doruda. Ani Faustova snaha spojit černé s bílým se nesečkala s odezvou. Faustem sbité latě dvou barev Bohodábel ihned zničil. Závažný dialog obou znázornil Nekvasil malováním bílých čar na igelitový pruh natažený mezi Fausta a Bohodábla [20/15]. Teprve společné popíjení vína [20/16], které Bohodábla odzbrojilo, vlilo Faustovi nové síly. Poznal, že Bohodábel je jen duch, který poklesl a věří, že se „odpojil“ V Nekvasilově inscenaci se Faust díval na Bohodábla skrz prsty a ten jej naopak sledoval z předklonu. Po výměně černých klaunských nosů [20/17] začal Faust Bohodábla ještě více dráždit otázkami o Bohu, což vyvolalo nové běsnění hromů a blesků, při kterém zůstal Faust sám. Ani jako biskup s mitrou a pláštěm nebyl Faust spokojený [20/18,19]. Vyvolal d'áblové pomocníky a nařídil jim spálit živé zvíře. V tu chvíli se přihnaly pomocníci s hrncem v nacistických přilbách a prasečích rypácích a zapálili plyšového medvídka. Následovaly Faustovy pokusy, během kterých strhával obrazy s Kristem, pod nimiž se mu objevovaly varianty stále téhož [20/20] až do závěrečného výjevu – ukřížovaného d'ábbla. Za zvuku bijících zvonů se v posledním obraze prvního dějství zjevily dvě ruce s hořícími svíčkami.

²⁶ Byla to počítačově upravená fotografie Brežněva a Raegana na jedné straně a Mickey Mause na straně druhé.

Druhé dějství zahajoval Faust opět v hledišti. Za zvuku krákorajících havranů stál u okna naproti jevišti, kam Nekvasil situoval konec světa. Bohodábel chtěl ukázat Faustovi nejpustší místo na světě a také okna svatosti, do kterých mohl nahlédnout a spatřit samotného Boha. V tu chvíli probíhalo na jevišti hudební číslo, ve kterém manipulátoři tloukli kostmi o sebe, "swingovali" melodie do mikrofону [21/21] a převraceli plačící dětskou panenku. Zadní projekt byl svisle černobíle rozdělený. Během hudby vystoupil Bohodábel na prostředek jeviště a svlékl si kalhoty, pod kterými měl svisle dělené černobílé trenýrky [21/22]. Faust se s úlekem vrátil na jeviště cestou mezi diváky a Bohodábel mu přichystal poznání tajemné ženskosti. Zdecimovaný Faust nabídku přijal a Bohodábel jej začal svádět v podobě krasavice. Nahé ženské torzo bylo ukryté za pelestí postele, ve které ležel Bohodábel [21/23]. Faust v extázi a milostné touze pumpoval pumpičkou vzduch. Milostná epizoda nevyšla. Místo krasavice se Faust musel spokojit s plytkým tanečkem Bohodábla. Zároveň se na stěně objevil nápis Faustova výroku „To jsem s tou láskou divně pochodil“, jehož jednotlivá slova se v následujících momentech různě prohazovala. Podvedený Faust se s holí v ruce na Bohodábla osočil. Ten s kožešinou na ramenou a maskou psí tlamy na obličeji vyslechl nový Faustův příkaz. Zatoužil po návštěvě Golgoty, kam ho Bohodábel ihned přenesl. Faust s Bohodáblem a Andělem vytvořili procesí, které se spolu s pomocníky a malým plyšovým oslíkem ubíralo na místo, kde Faust pronesl přání být ukřižován [21/25]. Před malovaným prospektem s kopcem a kříži Faust vypustil z klece holubičku, ovinul oslíka obvazem a spolu s Bohodáblem hrál v kostky [21/26]. I přes opětovné varování Anděla, aby se Faust v těchto místech neoddával lehkomyšlnosti a rouhání, chtěl ten ve své zpupnosti znát Ježíšovy pocity při

ukřižování. Tato neústupnost polekala i Bohodábla, celá scéna však pro Fausta skončila totálním fiaskem. Zbaběle slezl z kříže a vylekaného Anděla střelil z pistole. V ten moment vzal na sebe Bohodábel podobu Fausta. Stáli proti sobě a dělali zrcadlově stejná gesta. Faust mluvil jako k sobě samému a Bohodábel pouštěl zrcátkem odrazy do lidí. Na scénu vstoupil Anděl se světelnou trubicí jako s ohnivým mečem [23/35]. Posledním obrazem druhého dějství byla scéna Fausta sedícího v pyžamu na toaletě [23/36]. Zpěvem „Bohové zkázy, zde vizte oběť svou, pro pokrok lidstva obětovanou“ končila Bergova opera i Nekvasilova inscenace.

Bergovy představy o podobě opery *Faust*, které vepsal do poznámek, se snažil Nekvasil naplnit co možná nejpřesněji. Největším úskalím se zdál fakt, že Bergova opera se dochovala v torzu. V místech, kde sporný text chyběl, sestavil Nekvasil hereckou akci tak, aby vzniklý nedostatek zahladil: např. nechal Fausta mluvit do hluku apod. Již zde se projevovala jeho striktní a přitom nedogmatická zásada, při které se vždy úzce opíral o kontexty a obsahové významy samotného díla. Předem daná představa či poslání v podobě jakési „idé fix“, se line nejen Faustem, ale různou intenzitou v podstatě všemi Nekvasilovými inscenacemi. Bergův požadavek, že „předvedení opery má působit dojmem jako při první zkoušce činohry s hudbou“²⁷ se Nekvasil snažil plně respektovat. Bergův materiál v podstatě scénicky dotvářel. Vznikala řada konkrétních situací, při kterých zhmotnil text v popisném gagu: Bohodábel, který chce zničit Fausta, pokouje fajfku v jeho zmenšené podobě a posléze jí „típne“ do popelníku, načež se v následující scéně skutečný Faust zvedá z dětského bazénku, připomínající zvětšený popelník. Hovor Fausta s Bohodáblem byl

²⁷ Citováno z knihy: Štědroň, M.: Josef Berg, Brno 1992, s. 155.

znázorňovaný malováním čar na mezi ně natažený igelit. V jiné scéně vytvářel Bohodábel tmou tím, že vypínačem zhasl slunce. Do své koncepce zapojil Nekvasil i žesťové trio, které oblékl do brnění a přilbic a tím z něj vytvořil tzv. totální žestě. Retardačním prvkem byl v inscenaci sbor mladých dívek, který během Faustovy promluvy v prvním dějství hlasitě pobíhal pod jevištěm a skandoval nadšená hesla, posléze se tento houf promenoval v plavkách po jevišti. Scénou Anděla, točícího na tyčce figurkami Fausta a Čerta v dramatických scénách nebo popisným pálením plyšového medvídku místo zvířete nabývala inscenace bergovské černé klauniády. V Malostranské besedě byla reprízovaná osmkrát.

3.2. Houslema do železa

Faust se stal pro Nekvasila iniciačním dílem. Zkušenosti s tak náročným materiálem a příznivá odezva²⁸ přivedla Nekvasila k dalšímu projektu, o němž přemýšlel již v období studií a které mohl plně realizovat až se souborem Opery Furore.

Druhá inscenace Jiřího Nekvasila a Daniela Dvořáka v Opeře Furore nesla podtitul Postindustriální opera. V plánu tvůrců bylo před tím uvedení industriální opery *Síla* ve Vinohradském divadle.²⁹ Hudebním základem posloužila opera anglického barokního skladatele Henryho Purcella *Dido and Aeneas*. Impulsem se stalo hostování baletního souboru Piny Bausch se svým představením *Caffé Müller*, v němž choreografka použila závěrečnou dramatickou hudbu Purcellovy opery. V téže době uvádělo Národní divadlo na Nové scéně tuto operu v režii Ladislava Štrose³⁰ a Nekvasil s Dvořákem chtěli na tuto inscenaci reagovat svým vlastním pohledem³¹.

Inscenace *Houslema do železa* začínala v prvním dějství 78 údery „zlatými“ kovovými houslemi do železné kovadliny [26/1-3]. Aeneas měl ranám v počátečních představeních vymezený časový prostor, později byly odpočítávány. Po úmorném bušení Aeneas vyplivl z úst červenou pásku – jazyk, který pověsil na šňůru, zároveň bylo v tichu slyšet recitaci z učebnice angličtiny. Byly to obligátní fráze, přednášené zpěvavou formou („pojdte prosím se mnou“, „pojdte touto cestou“, „doufám, že vás brzy uvidím“, „odložte si svůj

²⁸ Dehner, J.: Opera, která nebrzdí, Svobodné slovo 9. 2. 1989; Königsmark, V.: Debut Opery Furore, Scéna 14, 1989, č. 12-13, s. 3; Tesař, M.: Pohled do svěží tváře opery, Zemědělské noviny 10. 2. 1989; Pavelka, Z.: Opera, která nebrzdí, Rudé Právo 9. 2. 1989; Fiala, F.: Živá opera, Scéna 14, 1989, č. 8, s. 14.

²⁹ Podle sdělení J. Nekvasila.

³⁰ Nekvasil se na této inscenaci podílel překladem vložených textů. V Národním divadle byl v té době i jedním z asistentů režiséra.

³¹ Nekvasil s Dvořákem s touto inscenací nesouhlasili, neztotožňovali se s ní. Uvedeno v rozhovoru s Nekvasilem, záznam CDN 2.

kabát“) evokující recitativ. Vybrané fráze měly zřetelný vztah k tématu opery. Dido přijela na scénu v igelitovém čtyřhranném kuželu, oblečena do bílé baleríny, podávala Aeneovi pravé housle [26/5-6]. Bezradný Aeneas je předal hráči do orchestru. Jako voják neuměl na pravé housle hrát. Začala znít hudba v podobě barokního generálního basu, hrál jej syntezátor a hudebně doprovázel celou inscenaci. Dále bylo v nastudování použito houslí, flétny a lesního rohu. Po zadupání vešla Belinda v roli Malíře. Pod oranžovým pláštěm měla op-artový kostým. Smyla první pruh na obraze v zadní části jeviště a Aeneas začal zpívat. Belinda postupně „odmalovávala“ celý obraz. Aeneas pak během jejího zpěvu odkrýval hlavou vzhůru zavěšené oranžové ovečky na horizontu. Z provaziště se zhouplo telefonní sluchátko a ozval se tón, který se Aeneas snažil intonačně napodobit. Belinda si lehla na tmavý stůl, vypadala, že levituje, a Aeneas vytáhl z láhve od kečupu červený šátek, který přehodil přes ležící Belindu. Vše zčervenalo. Po spuštění tyrkysové desky, kterou Aeneas zvedl ze země, vše zezelenalo. Vešla Dido v baleríně, přinesla si dveře, kterými vešla. V ten moment Čarodějnice v op-artovém kostýmu měnila pozadí – stavěla op-artové ploché figuríny tvaru balerín [27/14]. Dido za doprovodu syntezátoru zpívala závěrečnou árii z Purcellovy opery a snažila se přezpívat jeho zesilující se zvuk, Aeneas brousil svůj meč. Belinda se na stole zvedla, její kostým byl náhle op-artový a sahal až na zem [28/15]. Dido pustila dveře. Ozvala se rána a op-artovým figurínám svítila červená světla místo očí. Aeneas s výkřikem přesekl rukou šňůru telefonního sluchátka. Do obsazovacího tónu spadla opona a ozvalo se prasknutí dřevěné laťky. Po vytažení opony měl Aeneas ruku v sádře, Belinda stála uprostřed s červenou maskou na tváři. Aeneas zahalila Čarodějnice do op-artového prostěradla, stal se tak součástí prostředí a Dido

kroužila kolem Aenea s rozsvícenou UV lampou v rukou; prudké světlo přecházelo i do diváků. Za třeskotu rozbitého skla se začala scéna vyprazdňovat. Aeneasův kostým se změnil na zlatý, Dido měla modrou tógu a Belinda dlouhé růžové triko. Všichni zpívali Belindinu árii (v moderní techno úpravě) a na jejím konci doslovně vypustili „duši“ – každý měl v rukou nafukovací kruh. V závěru dějství přišla Čarodějnice v přestrojení za Kašpárka. Měla červenou židličku a zlatou pumpičku. Dirigent všetečného Kašpárka zastřelil, načež muzikanti zastřelili dirigenta. Ozvala se detonace. Tuto scénu zamýšlel Nekvasil jako žert na závěr prvního dějství.

Ve druhém dějství byla scéna přepažena napnutým provazem. Před šedivým proskem stál Aeneas v brnění, ve skutečnosti to však byla Belinda, ze které za zvuku vysavače opadávalo brnění. Pod ním měla květované šaty. Synchronně je vykasávala společně se zvedající se květovanou oponou. Pod nimi odkryla šedivý trikot. Po obou stranách stáli za panely Dido a Aeneas a spouštěli po nich na zem červené masky, které vytvářely různé kompozice. Za hlavami měli kulaté projekční plochy, na které Belinda s Čarodějnici promítali diapozitivy s výrazy jejich obličejů. Byly to odrazy různých emocí. Posledním diapozitivem byl obrázek ryb. V tu chvíli oba ztichli, nemohli vyslovit jedinou hlásku, jen otvírali ústa a vzájemně ze sebe strhávali šaty v místech srdcí. Ona měla srdce červené, on černé. Po tomto zjištění se oba vzdálili a ve středu scény se objevila kouřící Čarodějnice. Belinda jí během zpěvu v slábnoucím světle rozepínala šaty. Z provaziště sjel panel, v jejímž výřezu bylo možné vidět modře natřené ženské poprsí. Ve tmě zazněla deformovaná a nesrozumitelná nahrávka árie Vodníka³² z Dvořákovy *Rusalky*. V následující scéně Belinda

³² „Byť měl tě člověk stokrát rád“

mávla op-artovým praporkem, zahoukal parník a na panelu v pozadí se z žárovek rozsvítilo souhvězdí Velkého vozu – předzvěst Aeneova odjezdu. V těchto místech byla ze záznamu použita Purcellova předehra k 3. dějství s árií³³. Během tohoto „snového ideálu“³⁴ hrál živě interpret Aenea na hudební nástroj³⁵ a Belinda s Čarodějnici do sebe čelně najížděly nákupními vozíky [29/24], v nichž ležely veliké antické busty. Celá scéna byla jemně (snově) zamížená, protože před výstupem sjela průhledná záclona s květinovým vzorem. V následné scéně zvedly Belinda s Čarodějnici ležící provaz ze země a roztočily jej. Dido a Aeneas během rozlučkového recitativu skákali přes švihadlo [29/25]. V ten moment se za oponkou nasvícením objevil obraz Michelangelovy Piety a Dido s Aeneem padli na zem únavou, Panně Marii začaly stékat modré světelné slzy v podobě blikajících žároviček. Při hlasitém oddychování Dido a Aenea do mikrofonu všechno zfalovělo. Po následujícím konfliktním rozhovoru Dido a Aenea, byli oba protagonisté společně zabaleni Čarodějnici a Belindou do dlouhého pruhu papíru [29/26-27] a znovu se opakovala Didonina árie (č. 38) „When I am laid in earth“³⁶ s doprovodem všech nástrojů. Aeneas Dido opustil, přesto však zůstali i nadále fyzicky spolu. Posledním hudebním číslem, které náhle vpadlo do árie, byla opakovaná nahrávka úryvku Vodníkovy árie, která již nebyla kmitočtově deformovaná jako v případě prvním, ale využila opětovného opakování sekvence.³⁷ Takto Nekvasil analogicky propojil dva osudy. Odpouštějící Rusalky a odpouštějící Dido.

³³ „Come away, fellow sailors“ / „Pojďte, kamarádi námořníci“ (První námořník).

³⁴ Nekvasilův termín, záznam CDN 2.

³⁵ V případě účinkování Mariána Řehoře byl nástrojem klarinet, v případě Ludka Koverdinského to byla elektrická kytara.

³⁶ „Až budu ležet v zemi.“

³⁷ V sekvenci se opakovalo slovo „byt“.

Syrovost a ocelovost zvuku počátečních úderů vyjadřovala postoj inscenátorů k opeře jako takové³⁸. Koncepce zdůraznila z Purcellovy opery téma neopětované lásky, zklamání z ní a nemožnost dorozumět se. Dido hned v počátku opery vyměňuje Aeneovy kovové housle za pravé, ty byly znakem Didoniny jemnosti a něhy, oproti kovovým houslím, znázorňující sílu vojáka Aenea. Ten si uvědomuje, že tento dar nemůže přijmout, protože s nimi neumí zacházet a předává je houslistovi v orchestru. Nedorozumění Nekvasil zobrazil ve scéně se zavěšeným sluchátkem, na jehož obsazovací tón se není Aeneas schopen naladit. Ve scéně nákupních vozíků s antickými bustami vytvořil střet světů, současného a antického, přičemž vzcnost antiky se vytratila zvukem střetů vozíků. Záměrně voleným „destruktivním“ prvkem byla scéna s Kašpárkem na konci prvního dějství, která s dějem nijak nesouvisela. Industriálnost se v opeře projevovala specifickými zvuky, vznikajícími údery masivními houslemi do kovadliny, nárazem nákupních vozíků, broušením Aeneova meče během árie Didony, zvukem vysavače, hlučným shazováním brnění a třeskotem rozbitého skla. Důležitým výtvarným prvkem byl vedle barevné symboliky především op-art. Takto oblečením charakterizované postavy existovaly ve svém specifickém světě.

Z Purcellova hudebního díla využil Nekvasil jen některá čísla. Těmi hlavními byla především známá závěrečná árie Didony (č.38) „When I am laid in earth“³⁹, která se jako leitmotiv vracela třikrát, vstupní Aeneova sólová árie (č. 10) „If not for mine, for Empire´s sake“⁴⁰, která se opakovala dvakrát a Belindina

³⁸ Těto představě odpovídalo i logo Opery Furore: Boxerská rukavice, která dává opeře pěsti – posléze vyletí slovo furore (rozdruh, pozornost, dojem). Záznam CDN 2.

³⁹ „Až budu ležet v zemi.“

⁴⁰ „Ne pro sebe, ale pro říši.“

árie (č. 27) s doprovodem sboru „Haste, haste to town“⁴¹ v moderní úpravě. Opera se hrála v anglickém originále, protože angličtina více odpovídala představám inscenátorů, zdála se pro inscenaci zvukomalebnější, více se s jazykem pracovalo jako s artefaktem. Obsahově se jednotlivá čísla shodovala s hereckou akcí, zachovaný byl i dějový význam. Pohyb účinkujících na scéně byl výrazně stylizovaný. Pěvci během recitativu skákali přes švihadlo, v jiné scéně byli omotáni papírovým pásem a tím zároveň vystaveni obtížnému kontaktu s dirigentem. Výtvarné kompozice vytvářely samostatné obrazy⁴², které měly samy svébytnou hodnotu a vznikaly před očima diváků. Inscenace se zvolna rozvíjela z prázdné scény, kterou nechal Nekvasil prostupovat symbolickými rekvizitami.⁴³ Převládala symbolika barev kostýmů a rekvizit⁴⁴ a při dějových zlomech se měnila barevnost celé scény. Obdobné to bylo s celkovým barevným sjednocením.⁴⁵ Purcellova opera se pomocí demontáže a opětovné vrstevnaté repase⁴⁶ stala zcela novou operou. Témata síly, která tkví ve zlu, frustrace a tíživé samoty jedince, spolu s rušením odvěkých řádů a hierarchií se stala hlavním nosným pilířem opery. Nekvasil vědomě narušoval konvenční prostředky operní komunikace. Hudbu přerýval ostrým vpádem zvuků, v závěrečné scéně použil nahrávku s torzem árie Vodníka z Dvořákovy *Rusalky* „Byť měl tě člověk stokrát rád, navždy ho nemůžeš připoutat“, kterou principem „přeskakování gramofonové jehly“ zkracoval a tím deformoval do významové roviny, která obsahově odpovídala celému pojetí nového díla i

⁴¹ „Pospěšte do města.“

⁴² Byly to především zavěšené ovečky, projekce fotografií, hra s UV lampou, kompozice masek a zahalování se do op-artu.

⁴³ Dřevěné housle v rukou vojáka – militarismus kontra umění, zavěšené ovečky – čistota, nevinnost.

⁴⁴ Červená – láska, touha, zlatá – urozenost, modrá – oddanost.

⁴⁵ Kromě op-artu, šedivé a oranžové to byla ještě modrá, růžová a zlatá barva.

⁴⁶ Nekvasil toho dociloval razantní hudební koláží z původního díla, kombinací kýče a klasických prvků (nákupní vozík s antickou bustou) a metaforickým přenesením významů (nemožnost komunikace – obsazovací tón) atp.

původní Purcellově opeře. Fragment byl povýšen na celek, destrukce a deformace byla zveřejněným procesem, aktem „tady a teď“. Pomocí naléhavého sdělování a přímým atakem na diváka se hledala východiska k novým cestám a novým kvalitám. Vytrháváním významu ze souvislostí a horizontálním kladením volně vedle sebe vznikala nová souvislost, za pomoci šablonovitého profilu barokní podívané se navracela v nové podobě k baroknímu principu, který navazoval na starý mýtus, tentokrát však v novém postindustriálním světě.⁴⁷

⁴⁷ Podle videozáznamu a rozhovoru s Jiřím Nekvasilem, záznam CDN 2.

3.3. Andy Warhol

Po zkušenostech s operním textem potažmo libretem, které bylo svým způsobem dané a pro Nekvasila i určující, se pokoušel hledat jiné možnosti realizace. Zatímco hořce groteskního *Fausta* se snažil dotvářet s co největší možnou autenticitou díla a strukturu Bergova záměru respektoval, v *Houslích do železa* Purcellovu operu především transponoval do „postindustriální“ roviny, čímž zkoušel novým pohledem a přístupem opět na podkladě původního libreta nalézt zcela nový tvar díla. Dalším krokem se zákonitě stala snaha či experiment s textem jako takovým.

O záměru a obsahu inscenace jednoznačně vypovídal její podtitul – Nej povrchnější opera všech dob. Cílem autorů textu Jiřího Nekvasila a Daniela Dvořáka bylo vytvoření provokativní opery, která neměla děj a svým způsobem zdánlivě nic neříkala⁴⁸. Textovým základem se staly autentické výroky Andyho Warhola. Pocházely z jeho monografií a několika čísel časopisu *Interview*. V programu Nekvasil uvedl: „Toto představení nemá žádnou myšlenku. Je co nej povrchnější. Uvnitř není nic. [...] Andy chce být strojem. Jeho factory opouští jeho umělecká díla, kterých se ON ani nedotknul. Stačí se dívat na povrch a dovíme se vše. Předem velmi rezolutně vystupuji proti všem, kteří snad v této opeře nějakou myšlenku najdou.“⁴⁹ Podtitul opery, uvádí dále Nekvasil, parafrázoval výrok Andyho Warhola: „Chcete-li o mě vědět vše, stačí se dívat na mé filmy a obrazy a mě samotného. To jsem já. Uvnitř není nic.“⁵⁰ Ve spojení scénografie, hudební složky a hereckých akcí, vazbami různých banalit a prvků konzumnosti, vznikl zcela specifický výklad světa.

⁴⁸ Podle programu inscenace a rozhovoru s J. Nekvasilem, CDN 5.

⁴⁹ Citace z programu k inscenaci.

⁵⁰ Záznam rozhovoru s Jiřím Nekvasilem, CDN 5.

Inscenace byla pojata jako ryze expresionistické dílo. Experimentovala s textovou i hudební složkou. Skládala se z pevné a improvizované části, přičemž ta improvizovaná, jednalo se o zpěv a hudební doprovod na saxofon, byla v předem daných bodech striktně fixovaná. V pevné části bylo využito fragmentů nahrávek *Svěcení jara* Igora Stravinského, dramatického závěru opery Arriga Boita *Mefistofeles*, skladeb Velvet Underground a podkresové hudby, kterou inscenátoři nahráli živě v Kavárně Slavie⁵¹.

Opera začínala scénou abstraktního expresionismu⁵², stylu, který předcházela pop-art. Během recitace textu, který popisoval hlavní výtvarné prvky stylu (tečka, čárka, křivka) malovala postava výtvarníka oponu s výjevy abstraktního expresionismu [46/1]. Scéna první části realisticky znázorňovala červený lesklý interiér [45] jakéhosi bytu v New Yorku s výhledem na mrakodrapy rušné ulice v Bronxu. V tichém podkresu zněla nahrávka kavárny, Andy-White seděl nad jevištěm na houpačce [47/6], Andy-Red vařil, popíjel Coca Colu a myl si ruce. Andy-Woman tupě zírala na obrazovku [47/5]. Jen při některých frázích se extaticky zvedla [47/7] a křikla.⁵³ Postavy byly jednoznačně charakterizované svou činností a kostýmem. Andy-Red v červené kombinéze dával běžné věci do nového uměleckého kontextu. Všechny předměty, které používal, měl zatavené v igelitových obalech. Ihned po použití vše zahazoval do plastových pytlů. Na scéně smažil vajíčka, vařil čaj a naléval vodu z igelitových sáčků. Naproti tomu Andy-White, oblečený v bílém, byl vznášejícím se duchem umění. Třetí Andy Warhol-Woman žila pouze konzumem. Celé první dějství

⁵¹ V programu byl záznam uveden jako Kavárna „S“.

⁵² Byla to citace děl Jacksona Pollocka.

⁵³ Andy-Woman byla ve druhé půli opery postavou Mickey Mouse.

seděla před televizorem a sledovala program.⁵⁴ Hráč na saxofon byl ztělesněním Američana. V určitých intervalech vstupoval na scénu a improvizoval hrou na nástroj [47/4]. Důležitým „refrémem“ se v prvním dějství stala Warholova citace „Každý bude slavný na patnáct minut“, která celý improvizovaný průběh konsolidovala. Závěr scény tvořil tzv. minimalistický motiv ostinálně hrajícího saxofonu a stylizovaného pohybu herců, při kterém spolu s replikou „Americká smrt“ zhasl televizor a zaznělo operní finále.

V druhém dějství vystupovala jen postava Andyho-White, která seděla na „elektrickém křesle“⁵⁵, složeném z kostí neurčitého zvířete, uprostřed sterilní modrozelené vykachlíkované místnosti [48/12,13]. Andy-White třímal na klíně malý televizor s červeně zbarvenou obrazovkou. Zpěvavým hlasem⁵⁶ pokládal otázky a komentoval různé situace. Jednalo se útržky z Warholových rozhovorů, otištěných v časopisech. V rohu pod černou látkou ležela postava Mickey Mause, která v průběhu celé druhé půlky inscenace běžela na místě. Ze scény odcházela a pravidelně se na ní vracela. Saxofonista v neutrálním kostýmu doprovázel zpěv Andyho-White. Mimo to byl jeho zpěv doplněn projekcí diapozitivů s portréty Andyho Warhola [48/14,15]. V případě podkresu nahrávek písněmi Velvet Underground se změnila projekce. Místo autoportrétů to byly diapozitivy Warholových děl. V závěru opery přešel Andy do extáze řeči, kladené otázky přicházely za sebou velmi rychle. Vysílený Mickey Mause se zhroutil a jeviště upadlo do tmy. Zůstala svítit jen obrazovka na klíně Andyho, ale i ta po chvíli zhasla. Do osamělého zvuku saxofonu zazněl hluk autohavárie.

⁵⁴ Během prvních repríz byl v televizoru pouštěn videozáznam filmu s Marilyn Monroe *Blondýnky mají přednost*. Po ztrátě videokazety sledovala Woman právě probíhající vysílání Československé televize.

⁵⁵ Křeslo bylo zapůjčeno z inscenace baletu *Macbeth* Václava Riedelbaucha v Národním divadle, pro kterou Daniel Dvořák navrhoval scénu.

⁵⁶ Zpěv byl pomocí mikrofonu amplifikovaný.

Po nasvícení se nad jevištěm místo žárovky houpala plechovka Coca Coly a Andy přišel na scénu z hlediště, za zvukového doprovodu velkého operního finále.

Text, který asocioval i neodadaistické postupy, postupně tříštil jednotlivé vazby scén. Ty stály proti sobě v daleko větší opozici, než tomu bylo v případě postindustriálních *Houslí do železa*. S tvrzením inscenátorů o absenci jakýchkoli myšlenek a smyslu jednotlivých scén inscenace vůbec lze však polemizovat. Nekvasil kladl vedle sebe napětí a apatii, oduševnělost a konzum a v neposlední řadě záměrně i prvky „diletantské“ a profesionální. Téma konzumní kultury, otázky smyslu a vztahu umění navzájem či jen „glorifikace“ mediálních klišé vytvořily zcela konkrétní podobu nebo obraz světa.

4. Opera Mozart

V roce 1990 převzali Jiří Nekvasil spolu s Danielem Dvořákem vedení Komorní Opery Praha. Stalo se tak na základě vítězného konkurzu. Během reorganizace došlo k vytvoření nového souboru Opera Mozart, který se zaměřoval na díla Wolfganga Amadea Mozarta a jeho současníků. Posléze došlo i k institucionálnímu připojení souboru Opery Furore, zabývajícím se soudobou tvorbou. Vedle Opery Furore se i Opera Mozart hodlala věnovat tvůrčím experimentům v analogii k vývoji malých forem.

4.1. The Best of Mozart I.

Inscenace *The Best of Mozart* s podnázvem Scénické klipy z oper W. A. Mozarta byla první z řady produkcí Opery Mozart. Inscenace se stala jakousi klipovou koláží scének z oper *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte* a *La clemenza di Tito*⁵⁷. Korporačně se na koláži podílelo několik režisérů a výtvarníků⁵⁸. Nekvasil usiloval o komorní operu v jiné podobě, hledal i specifickou a novou tvář, potažmo především však umělecký experiment, hudební i dramatický tvar, který by nejlépe odpovídal scénickým představám a záměrům. Pro konečný výběr spolupracovníků byl rozhodující profil umělce převážně z avantgardní tvůrčí oblasti, mnohdy se jednalo o umělce z neoperního prostředí. Tento záměr, který není dnes tak neobvyklý, se stává víceméně benevolentním dobovým trendem. Nezkušenost s operní prací se u těchto režisérů stala předností inscenace, v projektu neměla být rozhodně překážkou. Platforma komorního jeviště a rozdílných tvůrců umožnila mladým avantgardistům zhmotnit svůj vztah k Mozartovi a potažmo přímo i k opeře. Konfrontace divadelních názorů vygenerovala i současný pohled na revitalizaci operní režie v československém prostředí⁵⁹. Cílem provokativního a netradičního pojetí Mozartových oper bylo dokázat, že úpravy skladatelova odkazu nemají znehodnocující charakter, ale že jde o snahu proniknout hlouběji do samotného díla a poznání Mozartova génia.⁶⁰ Mozart se v opeře jako jeden z prvních zabýval skutečnou lidskou problematikou, živými bytostmi. V jeho díle lze nalézt i stylizaci, fantazii, hru, to vše je umocněno hudební genialitou. Vedle

⁵⁷ Všechny tyto Mozartovy opery uvedl později Nekvasil v rámci letních stagion ve Stavovském divadle.

⁵⁸ Režie: Daniel Dvořák, Šimon Caban, Petr Lébl, Jiří Nekvasil, Nina Vangeli a Daniel Wiesner. Scéna: Daniel Dvořák, Šimon Caban, Klára Čulíková, Dagmar Neumannová a Egon Tobiáš.

⁵⁹ Drápelová, V.: Mozart provokující, Mladá fronta Dnes 24. 1. 1991.

⁶⁰ Tyto myšlenky vyslovil Jiří Nekvasil během tiskové konference, konané dne 5. 9. 1990 v Malostranské besedě a 23. 11. 1990 v A scéně.

Shakespeara je umělecky věčný, divadelně inspirativní⁶¹. Mozartovo dílo se později stalo pro Nekvasila vedle nových původních děl hlavním inspiračním zdrojem pro vlastní úpravy i pro klasické inscenování. V rámci inscenace *The Best of Mozart* vyslovil soubor i svůj program. Opera Mozart se měla stát studiem, dílnou pro mladé interprety, kde by si v praxi ověřovali své znalosti a s přispěním konzultantů, renomovaných odborníků, směřovali k dokonalému technickému i výrazovému zvládnutí úkolu. Alternativní dílna by měla být potřebným chráněným prostorem pro absolventy uměleckých škol, který v rutinním provozu velkých divadel není možný⁶².

Premiéru měla inscenace *The Best of Mozart* 23. 11. 1990⁶³ v Klubu Lávků⁶⁴.

V celkové podobě se jednalo o sérii šestnácti⁶⁵ svébytných scének – klipů.

Z tohoto počtu připravili Nekvasil s Dvořákem čtyři. Byly to klipy z oper *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* a *Die Zauberflöte* v parodické a ironicky stylizované rovině.

Prvním klipem Jiřího Nekvasila byla árie Dona Ottavia (*Don Giovanni*, 1. dějství – scéna 14, č. 11 „Dalla sua pace la mia dipende“⁶⁶). Marně utěšující a zhrzený milenec Don Ottavio přesvědčoval Donu Annu (němá role) o své oddanosti, ta však byla myšlenkami jinde. Netečně přežvykující a pokuřující

⁶¹ Čerpáno z rozhovorů s Jiřím Nekvasilem. Záznam CDN 6.

⁶² Na základě zkušeností vznikl z iniciativy Nekvasila a Dvořáka později ve Státní opeře Praha a posléze v Národním divadle projekt Bušení do železné opony, který byl určen pro mladé skladatele a inscenátory. K dispozici dala divadla jednorázový finanční příspěvek 100 000,- Kč a technické zázemí. Během trvání tohoto projektu vznikly téměř dvě desítky původních hudebně divadelních děl.

⁶³ Na pozvánkách k premiérám 23. a 24. listopadu 1990 je uvedeno, že v rámci premiérového uvedení inscenace *The Best of Mozart* se koná i slavnostní otevření scény Opera Mozart, Komorní opery Praha – Scény Českého uměleckého studia.

⁶⁴ Někdejší A scéně Novotného lávky. Reprízy se uskutečnily také v Disku, Hlaholu, v Divadle v Celetné a na Klárově.

⁶⁵ Při studiu materiálů jsem pracoval mj. se záznamem, který byl pořízen 12. 1. 1992. Během dvou let se skladba inscenace *The Best of Mozart* změnila. Některá čísla (klipy) časem odpadla a celkové řazení doznalo změn. Na dochovaném záznamu je zachyceno třináct klipů.

⁶⁶ „Na jejím klidu je závislý ten můj.“

dívka v červených šatech uprostřed žhnoucího slunce⁶⁷ se stala středem zájmu a naléhání náhodou kolemjdoucího toreadora. Přicházeli další dva toreadoři⁶⁸ (rozmnožilo se naléhání), ale přes úpěnlivé stupňování svých proseb zůstávala dívka přezíravě netečná. Ani zoufalá sebevražda toreadorů na slova „quel che le incresce, morte mi dà“⁶⁹ nebyla hodna její pozornosti. Na konci árie uhasila cigaretu a odešla [53/2-4].

Druhým klipem byla árie Cherubína (*Le nozze di Figaro*, 2. dějství – scéna 3, č. 11 „Voi che sapete che cosa è amor“⁷⁰), ve které roztoužený Cherubín zpíval svému nedostizitelnému idolu – Hraběnce. Nekvasil s Dvořákem evokovali bílý sen o lásce a touze v surrealistickém ladění. Bílé scéně vévodil bílý věšák, na kterém byla odložená větev, v pozadí byla zavěšená okřídlená kytara a na stolečku v misce bílé ovoce⁷¹. Cherubín měl na sobě bílý vojenský kabátec, čapku a od poloviny dolů byl oblečený do bílé krinolíny. Teprve v místech, kde se Cherubín zpovídal z nezvladatelných stavů, při kterých jen „vzdychá a touží“⁷², změnilo se bílé svícení na červené. To se pak v repetici opět vrátilo na bílé [52/1].

Třetím klipem byl duet Papagena s Paminou (*Die Zauberflöte*, 1. dějství, č. 7 „Bei Männern, welche Liebe fühlen“⁷³). Papageno se setkal s unesenou Paminou. Po překonání nedůvěry se vzájemně svěřovali se svou touhou nebýt v životě sami. Nekvasil usiloval o abstraktní fantazii na téma přibližování se a vzdalování dvou lidí. Zatímco lidem se nepodařilo nikdy pořádně přiblížit,

⁶⁷ V klipu byl využit malovaný prospekt z opery Josefa Berga *Faust* (scéna Daniel Dvořák).

⁶⁸ Oba toreadoři zpívají jen markýrují.

⁶⁹ „To, co ji trápí, dá mi jen smrt.“

⁷⁰ „Vy, která víte, co je to láska.“

⁷¹ I přes proklamaci režiséra, že scéna je čistě surrealistická, lze u některých rekvizit nalézt konkrétní význam, shodující se s původním obsahem scény v opeře: okřídlená kytara – milenc (trubadúr), bílé ovoce – nezralý věk.

⁷² „Sospiro e gemo senza voler - palpito e tremo senza saper“ / „Vzdychám a sténám, i když nechci – děším se a chvěju, ani to nevím.“

⁷³ „U mužů, kteří lásku cítí, neschází ani dobré srdce.“

setkaly se alespon jejich stíny v konečném dlouho očekávaném polibku. Na scéně se objevily dvě figury, které zůstávaly v klidovém stavu. On měl deštník, ona svítící jablko. Na horizontu se odehrávalo stínové divadlo. Dvě hlavy se za zpěvu postupně přibližovaly. V závěru se políbily jen stíny⁷⁴, kdežto figury v popředí stále zůstávaly ve stejné pozici.

Čtvrtým a posledním Nekvasilovým klipem v inscenaci *The Best of Mozart* byla árie Tamina (*Die Zauberflöte*, 1. dějství, č. 3 „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“⁷⁵). Tamino v této absurdní scéně chválil krásu Paminu během žehlení svého brnění. Klip s postavou „Lohengrina“ ve spodním prádle, který si žehličkou žehlil kyrys, byl zařazen do inscenace *The Best of Mozart* později. Pozadí tvořila modrá zástěna s maketou letícího Pegase a prostupující modrá hlava, lízající zmrzlinu [53/5].

Spolu s klipy Nekvasila se v inscenaci objevily scény, ve kterých rozmlouvaly místo Dona Giovanniho a Donny Elvíry dvě „živé“ barokní sochy⁷⁶ (režie Daniel Dvořák), kolportér Papageno nabízel erotické časopisy (režie Nina Vangeli), Sarastro znásilňoval nevinnou skautku⁷⁷ (režie Nina Vangeli), churavějící Papagena si naříkala apatickému muži v nemocničním pokoji⁷⁸ (režie Šimon Caban), sekretářka psala na psacím stroji podle diktátu (režie Petr Lébl), loutkoherci skotačili v hudebně tanečním čísle⁷⁹ (režie Daniel Wiesner), dvě krojované dívky se závistivě hašteřily (režie Petr Lébl), Královna noci v roli prostitutky si píchala injekční stříkačkou drogu do stehna⁸⁰ (režie Nina Vangeli), Don Giovanni se za zpěvu „šampaňské árie“ oblékal na večírek (režie Šimon

⁷⁴ Stejného principu – stínového polibku – použil Nekvasil i při stagioně Opery Mozart ve Stavovském divadle v téže opeře (*Die Zauberflöte*).

⁷⁵ „Tento obrázek je čarokrásný.“

⁷⁶ fotografie in Dvořák, J. [ed.]: *Opera Furore & Opera Mozart*, Praha 1994, s. 23.

⁷⁷ fotografie tamtéž, s. 20.

⁷⁸ fotografie tamtéž, s. 26.

⁷⁹ fotografie tamtéž, s. 22.

⁸⁰ fotografie tamtéž, s. 24.

Caban) a velké finále z opery La clemenza di Tito se odehrávalo v kavárně (Petr Lébl).⁸¹ Časové prodlevy během přestavby vyplňovala hra na cembalo. Samotný orchestr byl umístěn v sále vpravo od jeviště a tvořila jej nepočtená skupinka hudebníků na smyčce a dechové nástroje.

Především humor a hravou imaginací inscenace ocenilo několik českých recenzentů.⁸² Režisér Nekvasil a scénograf Dvořák v roli intendantů však čelili i očekávanému nepochopení ze strany tradičních operních diváků a recenzentů. V rozhovorech⁸³ vysvětlovali svoji koncepci, která se opírala o experimentálního a provokativního ducha skladatele Mozarta, který byl ve své době nepochopen. Hledaná experimentální cesta intendantů vedla hlavně k mladému divákovi, která „mu bude objevovat Mozartův svět.“⁸⁴ Na otázky, zda v inscenaci nepřevládá režie nad zpěvem, intendant odpovídal, že [...] „opera je především divadelní žánr, a to nejimaginativnější, nejfantasknější a nejemotivnější, žánr, v němž se střetává hned několik samoučelných žánrů“. Dále zdůrazňuje, že [...] Mozartovy opery jsou díly bytostně divadelními, proto také usilujeme o jejich maximální zdivadelnění.“⁸⁵ Při hostování souboru Opera Mozart v bývalé Německé spolkové republice⁸⁶ sklídila inscenace nebývalý kritický ohlas. Líbila se „improvizace a intuice, fantazie a naivita, humor a přirozený vztah k životu, [...] půvab představení je v šarmu koncepce a jejího provedení.“⁸⁷ „Soubor Mozart Prag [Opera Mozart] jde kartáčem proti srsti, proti tradičnímu představení a ztrouchnivělému vystoupení, až vstávají vlasy na

⁸¹ fotografie tamtéž, s. 25.

⁸² Bor, V.: Operní klipy z Mozarta, Lidová demokracie 26. 11. 1990; Nezval, M.: Heroin v opeře, Mladá fronta Dnes 27. 3. 1991. [jo]: Sousto pro Mozarta, Lidové noviny 14. 12. 1990.

⁸³ Drápelová, V.: Mozart provokující, Mladá fronta Dnes 24. 1. 1991; Nezval, M.: Heroin v opeře, Mladá fronta Dnes 27. 3. 1991.

⁸⁴ Drápelová, V.: Mozart provokující, Mladá fronta Dnes 24. 1. 1991.

⁸⁵ Tamtéž

⁸⁶ Soubor hostoval ve dnech 10. – 28. 9. 1991 v Berlíně (uvedeno 14x) a 22. – 24. 5. 1992 v Dortmundu (uvedeno 3x).

⁸⁷ Rubini: Das Mozartstadl, Tip Berlin Magazin 12. 9. 1991.

hlavě. [...] Jde o krk všem vizuálním zvyklostem. Těm sluchovým však naštěstí ne.“⁸⁸ „[Mozart] je drze zmodernizován a je mu tím prokázána větší pocta, než všemi neškodnými reminiscencemi městské kultury.“⁸⁹ Inscenace *The Best of Mozart* měla celkem 314 repríz.

S odstupem času se může inscenace jevit jako dítě své doby. Divadelní Praha si začínala pomalu zvykat na zvýšený polistopadový zájem zahraničních turistů, postrádající zábavu komerčnějšího rázu. Inscenace z klipů populárního skladatele z této situace těžila a s předstihem předznamenávala blížící se jubilejní rok Mozartovy smrti, na který se kulturní obec připravovala. Vedle pionýrské funkce v oblasti experimentu měla koláž vážnější trhliny v rovině dramaturgické, neboť jednotlivé klipy byly nesourodými čísly. Volně se tu střídaly propracované scénky, kterým byl text opery východiskem k humorné parafrázi (byly to především klipy *Nekvasila* a *Cabana*) a čísla, která evokovala buď jen hudební stránku (Daniel Wiesner a Petr Lébl), či vytržený motiv původního čísla v soudobém existenciálním pohledu (Nina Vangeli).

⁸⁸ Heyden, S.: Mit Koloraturen und Blessuren, Spandauer Volksblatt 14. 9. 1991.

⁸⁹ Fohsel, H.-J.: Papageno verscherberlt Pornos, Zitty 15, 1991, č. 19.

4.2. Figaro? Figaro!

Nekvasil byl se zájmem o scénické klipy spokojený. Zkušenosti s Mozartem jej posunuly k projektu, v rámci kterého se rozhodl inscenovat skladatelovu operu v ucelené a netříštěné formě. Pro potřeby souboru Opera Mozart zvažoval volbu rozsáhlejšího známého díla nebo dílo rozměrem odpovídající komornímu rázu souboru. Konečná volba padla na operu, která v Praze dosáhla mimořádné odezvy a popularity, což zároveň korespondovalo i s probíhajícím rokem, který připomínal dvousté výročí skladatelova úmrtí.

Mozartova opera *Le nozze di Figaro* (Figarova svatba) však doznala v produkci režiséra Nekvasila a scénografa Dvořáka zásadních změn. Oba inscenátoři ji úsměvně prezentovali jako novou pražskou komorní verzi. Především nebyla opera uvedena v kompletním znění. Instrumentální přepis byl přizpůsoben pro komorní účely tzv. sólistů – instrumentalistů. Zásadnějším zásahem byla dramaturgická redukce děje, kdy došlo k zvýraznění dějových motivů, zjednodušené byly recitativy a škrtnuté situace původní Mozartovy opery nabízely redukci zpěvních čísel, které se omezily jen na hlavní dějovou linii.⁹⁰ Nekvasil zachoval dvě ústřední dvojice: Hraběte s Hraběnkou a Figara se Zuzankou. Postava nezkušeného a zamilovaného pážete Cherubína zůstala „lichá“. Všechny ostatní postavy (lékař Bartolo, učitel hudby Don Basilio, služebná Marcellina, zahradník Antonio, soudce Don Curzio i sbor družiček) byly shrnuty v postavu jednu, tzv. Gli altri (Ostatní), zpívanou tenorem.

V prvním dějství⁹¹ si zařizoval komorník Figaro se svou snoubenkou Zuzankou nový pokoj, který dostali od Hraběte. V zadním plánu stál dlouhý paraván, pomalovaný kubistickými prvky (šachovnice, geometrické vzory), který

⁹⁰ Z původního Mozartova díla byla vypuštěna hudební čísla: 5, 13-14, 19, 25-27.

⁹¹ V inscenaci byla vynechaná předehra.

zaplňoval celý prostor. Figaro vyměřoval místo na postel [55/1]. V prostoru byly zavěšeny bílé míčky s číslicemi. Figaro počítal metry s měřicí tyčí (č. 1), zatímco si Zuzanka zkoušela svatební závoj. Z paravánu vyjela ruka a zazvonila na zvoneček. Figarovi během árie došla falešná laskavost Hraběte (č. 2), darem pokoje chtěl mít Zuzanku u sebe blíž [55/2]. Z paravánu vyklouzlo několik dalších rukou a ohmatávali Zuzanku. V zápalu zuřivosti strhl ze stěny kus černého papíru a během své kavatiny o pomstě (č. 3) z něj vystříhal siluetu⁹² Hraběte, kterou nakonec v zlosti zničil [55/3]. Po krátkém fragmentárním vstupu⁹³ (č. 4) univerzální postavy Gli altri (Bartolo), přiběhl na scénu Cherubín. Chtěl by milovat všechny mladé dívky na zámku (č. 6). Při árii se nad jeho hlavou v červeném světle pohupovalo sedm maket postelí. Spuštěním stříbřité opony se proměnila scéna, ve které bylo hlavním scénickým prvkem barevné, moderní křeslo. Při náhlém příchodu Hraběte se Cherubín za něj ukryl. Vzápětí byl nucen úkryt změnit, protože se na jeho místo chystal schovat Hrabě [56/5]. Chtěl tajně vyslechnout slovní narážky postavy Gli altri (Basilio) na „okatý“ vztah Cherubína s Hraběnkou. Poté Hrabě rozhořčeně vystoupil z úkrytu a objevil v křesle schovaného Cherubína. V tercetu (č. 7) spolu se Zuzankou a postavou Gli altri (Basilio) Hrabě rozhodl o neodkladném Cherubínově narukování. Gli altri měl místo rukou taktovky a na hlavě čapku ve tvaru osminové noty. Během tercetu taktoval a Zuzanka s Hrabětem „znakovali“⁹⁴. V pravou chvíli nepřišla ani žádost o svolení k sňatku (č. 8) Zuzanky s Figarem [56/6]. Hrabě byl situací znechucen natolik, že jen seděl v křesle a zapaloval si veliký doutník obrovskou sirkou s namalovaným

⁹² V 18. století se jednalo o dobový hit v portrétovací technice.

⁹³ Výstupem byla sólově zpívaná sekvence bez doprovodu hudby. Výstup sloužil k přestavbě scény.

⁹⁴ Oba psali prstama do vzduchu písmenka – každý si vedl svou řeč.

plamenem. Figaro, který dostal od Hraběte nejasný příslib zásnub, se v posměšné árii (č. 10) vysmál Cherubínovu odvodu [56/7]. Před malovaným prospektem zámeckého sálu popichoval Cherubína dřevěným mečem, na hlavě měl složenou papírovou čepici a v druhé ruce dětskou hračku – dřevěnou tyčku se siluetou koňské hlavy.

V druhém dějství vznikl pomocí horizontálních černých pruhů (v horní a spodní části) úzký prostor s iluzivní maketou zámeckého pokoje v pozadí [56/7], ve kterém si Hraběnka teskně stěžovala na netečnost svého muže (č. 11). Maketa byla detailně vybavena malým paravánem, toaletkou se zrcadlem, křesílky a obrazy. Hraběnka při vstupu zapálila malý svícen a Zuzanka oprašovala zařízení pokoje drobným košťátkem. Cherubín se přišel rozloučil s Hraběnkou a zazpívat kanzonu (č. 12), při níž jej doprovázela Zuzanka na miniaturní kytaru. Podezíravý Hrabě se nečekaně domáhal vstupu do Hraběččiných pokojů. Cherubín v poslední chvíli prchl do vedlejšího pokoje, odkud se během krátkého odchodu Hraběte s Hraběnkou dostal k oknu do zahrady. Během komického úprku zněla cembalová improvizace, kterou mávnutím ruky ukončil Hrabě po svém návratu. Strhl i dolní pruh látky, čímž odhalil scénu a zrušil iluzorní prvek s maketou pokoje. Zuzanka tanečním krokem vysvětlila důvod zamčených dveří a Hrabě svou horlivost omlouval. Situace se zkomplikovala příchodem zahradníka Gli altri (Antonio) třímajícího v ruce velikou jahodu, pod jejíž tíhou neustále padal. Pro jeho kostým včetně hlavy našel Dvořák inspiraci v Arcimboldově zeleninovém portrétu [57/12]. Zahradník přinesl Cherubínův povolávací rozkaz, nalezený v záhonech pod oknem (č. 15). Ani Figarova dobře myšlená lež nepomohla Cherubína zachránit a Hraběte přesvědčit. V průběhu hudebního čísla se všechny postavy, pokud

měly sólistický výstup, usazovaly v centru jeviště na křeslo, které se tímto stalo řečnickou tribunou. Gli altri jako temný stín v trojediné podobě (Bartolo, Basilio a Marcellina) připomněl Hraběti staré Figarovy závazky a tím znovu oddálil jeho svatbu. Postava Gli altri měla v této scéně na černém trikotu našité dvě masky (tmavozelené škrabošky) v místech prsou. Během výstupu vždy rukou ukázal, která postava právě mluví.⁹⁵ V závěru dějství všechny postavy pantomimicky předváděly různé činnosti, při kterých házely oštěpem a lasem nebo střílely lukem směrem do diváků. Gli altri vše zakončil dynamickou kodou – gagem, při níž bouchl do nafouklého papírového sáčku.

Scény třetího dějství se po improvizované předehře na cembalo odehrávaly na prázdném jevišti. Centrem byl dvoumetrový „pozlacený“ falický tubus, kterým Hrabě smyslně nakláněl [57/15] a prosil Zuzanku o dostaveníčko (č. 17). V dalším obraze Hraběnka pociťovala tíživou samotu, v árii (č. 20) vzpomínala se svázanýma rukama na dávnou manželovu dvornost [58/16]. Pomocí lsti a přestrojení za Zuzanku se chtěla zmocnit opětovné pozornosti Hraběte. Zuzance diktovala milostné pozvání do setmělé zahrady tak, že během árie (č. 21) zavěšovala jednotlivá písmenka do prostoru na nitě [59/17]. V průběhu finále (č. 23), kdy se Figaro konečně domohl svého zasnoubení, bylo Hraběti tajně předáno pozvání na dostaveníčko. Na scénu vešel Gli altri v bílém oblečení s kloboukem, v rukou držel bílý meč a váhy. Zuzanka veslovala velikou maketou bílé kotvy. Spokojený Hrabě otevřel v závěru láhev sektu, ze které „vytekl“ proužek látky.

Ve čtvrtém dějství, odehrávajícím se v zámecké zahradě, převládal jednotící scénografický prvek. Všechny boční stěny jeviště, včetně sufity, byly

⁹⁵ Ukazoval na masky nebo na svou hlavu. Tím plynule zobrazoval mluvící postavu.

potażeny vzorovanou látkou s bohatým lístečkovým vzorem. Stejně látky využil Dvořák i ke zhotovení všech kostýmů. V šeru osvětlení tak docházelo k pocitu, že účinkující a dekorace splývali. V první setmělé scéně tančila nahá dívka s lucernou. Jednalo se o postavu Barbariny z Mozartovy opery, hledající v letní noci svůj ztracený památeční špendlík. Nekvasil postavu ve své koncepci vypustil. Tuto taneční scénu⁹⁶ však zamýšlel jako samostatnou poetickou vložku, která s dějem nikterak nesouvisela. Následovala árie Zuzanky (č. 28), při které z bočního portálu vyjela vypreparovaná srnka [59/20]. Během finále (č. 29) se všichni demaskovali z přestrojení a Hraběnka rozdala zúčastněným postavám růžové brýle, kterými vyhlíželi vstříc lepší budoucnosti [59/21]. Scénu v slavnostním závěru doplnily dva stojany s pyrotechnickými efekty [59/22].

Redukovaná *Figarova svatba* připravila půdu pro expresivnější pojetí díla. To se stalo montáží atrakcí a jednotných výtvarných obrazů (např. kubistický paraván a kubistické kostýmy v 1. dějství, upravené kostýmy a doplňky, které se barevně shodovaly s dekorací parku ve 4. dějství). Nekvasil docílil razantního výtvarného gesta pitoreskní a filigránskou hrou detailů ve scéně Hraběnčina pokoje. Iluze pokoje přetrvala i po stržení spodního pruhu látky, dělící scénu horizontálně. Využito bylo i spodního barokního svícení. Kostýmy úzce korespondovaly se scénografií. Plášť Hraběte byl ze stejného alobalu jako opona, před kterou stál, látka, pod kterou se schoval Cherubín, měla stejný vzor s křeslem. Bohatě zdobené barokní kostýmy Hraběte a Hraběnky byly doplněny stylizovanými parukami. Účesy odpovídaly i kubistickým oděvům Figara a Zuzanky. Naopak pro Cherubína byly charakteristické hokejové chrániče na ramenech a pro postavu Gli altri vytvořil

⁹⁶ Hudebním podkladem byla nahrávka árie Barbariny (č. 24) z Mozartovy opery *Le nozze di Figaro*.

Dvořák kostýmovou všehochuť (arcimbaldovský zahradník, manipulátor s notou na hlavě i temný stín v kukle). V lascivní scéně s falickým tubusem měli Zuzanka s Hrabětem divošské suknice. Nastudování opery bylo uvedeno v původním italském znění⁹⁷ za doprovodu sólových nástrojů. Choreografem inscenace byl Daniel Wiesner, který se režijně podílel na první sérii inscenace *The Best of Mozart. Opera Figaro? Figaro!* měla 307 repríz a stala se součástí přehlídky Mozart Open.

⁹⁷ Většinu inscenací uvedl Jiří Nekvasil v jazykových originálech. Výjimkou byla Janáčková opera *Příhody lišky Bystroušky* v německém Trieru a *Don Giovanni* Giuseppea Gazzanigy spolu s kompilátem *Il capriccio drammatico* v Hamburku. Tato nastudování byla v německém překladu. Dále uvedl v češtině operu Benjamin Brittena *The Turn of the Screw* (pod názvem *Utahování šroubu*) a operu Michaela Nymana *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*.

4.3. Play Magic Flute

Pro následující projekt uvažoval Nekvasil nad ještě větší redukcí interpretů v celovečerní opeře. Zatímco v krácené *Figarově svatbě* vystačil se šesti zpěváky, pro *Kouzelnou flétnu* plánoval jen dva protagonisty. Vstříc mu přišla nejen koncepce počítající s využitím loutkového divadla, ale především umělecká všestrannost herce Vladimíra Marka, s kterým se Nekvasil setkával během svých častých hostování v Klicperově divadle v Hradci Králové. Marek tou dobou působil v loutkovém divadle Drak.

Záměrem této z nejkontroverznějších inscenací Opery Furore bylo smísit klasický vídeňský singspiel s berlínským kabaretem 20. let minulého století. Vzhledem k charakteru dramaturgické úpravy Jiřího Nekvasila vznikla inscenace obdobná klipovému pásmu. Operní kabaret inspirovaný Mozartovou operou *Die Zauberflöte* byl postaven na umělecké zkušenosti Vladimíra Marka v roli kabaretiéra, herce, pěvce, loutkoherce, kouzelníka a břichomluvce. Po hudební stránce se jednalo o kombinaci živého neškoleného zpěvu loutkoherce a školeného sopránů představitelky Paminy za doprovodu živého komorního orchestru⁹⁸ (hudební úprava Zbyněk Matějů) a různých zvukových nahrávek⁹⁹. V operním kabaretu *Play Magic Flute* se Nekvasil pokoušel o hru s tématy „osamělosti, o člověku, který chce být Bohem, o Bohu, o zábavě, o hře a manipulaci, o smutku, o relativitě dobra a zla, o lásce a nenávisti, o touze, o tom magickém a kouzelném.“¹⁰⁰

Pro snadnost manipulace s větším počtem loutek najednou uzpůsobil Dvořák výšku zadního prospektu loutkového divadla tak, že se po zavěšení loutek na tento prospekt tyto dotýkaly nohama země. V první části, která se

⁹⁸ Orchester byl složen z pěti hráčů na housle, flétnu, cembalo a bubny.

⁹⁹ Nahrávky operních čísel byly buď v historické (počátek 20. století) nebo digitální podobě.

¹⁰⁰ Nekvasilova poznámka z programu k inscenaci.

odehrávala v iluzorním loutkovém divadélku, vedl dva druhy loutek. Prvním byly marionety s pevným vodícím drátem v hlavě (ty požadovaly méně obtížnou manipulaci) a druhým byla klasická marioneta na nitích. Těmi prvními byly Tři dámy, Tamino a had, druhými loutka Papagena a Kašpárka.

Vybraná hudební čísla (árie i recitativy) byla uvedena v původní německé verzi. Herec postupně mluvil všechny postavy kromě Paminy.

Scéna vytvářela dojem staré komediantské boudy. V inscenaci byly použity mj. scénické návrhy Karla Friedricha Schinkela¹⁰¹ a projekce barvotisků na kostým s motivem zvířat.¹⁰² Pomocí různých optických efektů (triky, polykání ohně) a zvukového záznamu z opery *Otello* Giuseppe Verdiho docílil Nekvasil rozmanitosti inscenace.

¹⁰¹ Karel Friedrich Schinkel – významný scénograf tzv. pruského klasicismu je autorem prvních dochovaných návrhů scény k berlínské inscenaci Mozartovy opery *Die Zauberflöte* z roku 1816.

¹⁰² Obrázky tygra, lva a slona z knihy *Život zvířat* Augusta Brehma.

4.4. Don Juan Bastien

V roce 1991 uvedla Opera Furore rannou Mozartovu komorní aktovku *Bastien und Bastienne* pod názvem *Colas* v inscenaci Petra Lébla. Jako nepřilíš zdařilou ji intendantí po třech reprízách ještě před oficiální premiérou stáhli z repertoáru. Nekvasil se k této opeře vrátil v roce 1993 a v kombinaci s vybranými hudebními čísly z opery *Don Giovanni*, které do nové koncepce přidal, vzniklo nové svébytné a stylizované dílo *Don Juan Bastien*.

Don Juan Bastien byl inscenací, která svou složitou strukturou potírala v primární recepci jakoukoli srozumitelnou dějovou linii. Symboly s jejich významy, které věrně citovaly původní díla, Nekvasil spojil v tajemné obrazové pásmo. Výtvarný prvek a herecké stylizace v tomto případě převládaly. V ambaláži textu, hudebního projevu a symbolické scénografie se na první pohled vytrácela podstata, pro kterou se Nekvasil rozhodl experimentem sloučit obě díla. Filozoficky zatěžkaný děj hrozil samoúčelnému zobrazování, konečně ani sled jednotlivých scén spolu netvořil tolik kýženou vazbu. Výsledkem bylo, že jednotlivé obrazy byly mnohdy v dějovém kontrastu a postavy balancovaly mezi parodií a tím vážným. Nekvasilova představa narážela na problematiku srozumitelné koexistence oper, čímž bylo dáno i rozporuplné přijetí recenzentů.¹⁰³

V postavách kompilátu pro tři zpívající herce, které pojmenoval On, Ona a Ten třetí, se alternovala většina původních postav obou Mozartových oper (*Bastien*, *Bastienne*, *Colas*, *Don Giovanni*, *Leporello*, *Donna Elvíra*, *Zerlina*, *Donna Anna*, *Commendatore*), taneční scénu doplňoval kompars. Hudební čísla aktovky *Bastien und Bastienne* použil Nekvasil všechna v původním

¹⁰³ Tlučoř, J.: Ospalý donchuán Bastien, Rudé Právo 28. 4. 1993; Havlíková H.: Rokoko roku 1993, Český deník 13. 5. 1993, Bek, M.: Prostopášný Bastien, Divadelní noviny 2, 1993, č. 12, s. 5.

pořadí a k nim přidal deset čísel (árie, dueta s recitativy a tercet) z *Dona Giovanniho*. Hlavním tématem opery *Don Juan Bastien* je cesta – putování, hledání a poznání. V zdánlivě nikterak složitém ději se kompilací dvou oper postavy často měnily. V jednom obraze byla postava Donem Giovannim, vzápětí Bastienem, Bastienne Zerlínou či Donnou Elvírou a Ten třetí chvíli Colasem a chvíli Leporellem. Přemíra symbolů a skrytých významů dopomohla dílu k menší přehlednosti a pro neinformovaného diváka se stala místy přímo nesrozumitelnou. Nekvasilova náročná kompozice byla však do nejmenších detailů propracovaná a promyšlená. Každý prvek měl své opodstatnění a význam.

V příběhu plném iluzí a představ se v úvodu propadl On (Giovanni) zpět na začátek své cesty. Svlékl kostým jako svůj dosavadní život a v modrém trikotu začal opětovné hledání smyslu své zhýralé existence [82/1]. Snaha splynout s novým prostředím jej přinutila přijmout i nové konvence, oblékl plášť stejného vzoru jako svět kolem něj. Ona (Bastienne) vešla s pastýřskou holí, s malým zavěšeným beránkem a červenou brašnou tvaru srdce. Sesbírala pohozené svršky a jako vzpomínky je uschovala do brašny [84/3]. Postava Toho třetího (Leporello) měla na hlavě loutku stejné podoby obrácenou nohama vzhůru. Leporello byl s Donem Giovannim spjatý natolik, že vstoupil do děje ve dvojjediné podobě [86/5]. Promlouval k Bastienne, ale zároveň chodil po světě nad nimi. Vyprávěl o všech pánových láskách a Ona (Bastienne) se stala jednou z nich [85/4]. Byla součástí katalogu milenek. Se zahalenou neutrální tváří trhala listy z knihy a napichovala si je na trn své paruky. Příchozí On (Giovanni) vyměnil s Tím třetím knihu za prsten, který dostala Ona, ale nevěděla od koho, neboť byl skryt. Celá popletená se vydala na cestu. Sňala

zavěšenou ovečku a putovala krajinou, kterou vytvořil On (Giovanni) v černé masce tím, že rozhrnul svůj malovaný plášť. Dostal jí do své moci a zahalil ji. Ona se vymanila z objetí a prsty svírala ve tvaru kosočtverce, marně odolávala chťiči po podávaném prstenu, o který tolik usilovala. I jejím osudem je cesta, ovšem jiná, lemovaná důvěrou, bolestí a prsteny. Zmámená strhla neznámému masku a zasunula si jí do brašny. Podlehla mu, stala se další trofejí podobných svůdníků, jaké potkala, když jevištěm protančila skupinka rozverných chlapců s ženskými trofejemi. Opuštěná zůstala Ona (Donna Elvíra) ve svém světě. Prostor byl červenou stuhou podélně rozdělený, Ona stála na stupínku v horní části a On (Giovanni) a Ten třetí (Leporello) seděli na zemi v podobě dvou totožných trpaslíků, hrajících na „dvojitou“ kytaru [86/7]. Chtěla proniknout do druhého prostoru, ale na tlesknutí Jeho (Giovanni) se iluze zrušila. Ona (Bastienne) držela v rukou jen stuhu a v ten moment nadešel čas Jejího putování, během kterého prošla svět. Ten třetí (Colas) předal jí (Bastienne) zlatou orchidej s ukrytým klíčkem. Hledala, ke kterému tajemnému předmětu patří. Nejprve klíčem odemkla dort, ze kterého získala šachovou figurku koně. Koněm dojela ke kleci a z ní uvolnila lodičku, s jejíž pomocí doplula na opuštěný ostrov pro zlatou ratolest. Ratolestí posléze zazvonila před velikým spícím okem, kterému po jeho otevření zapíchlá ratolest do středu. Z oka osvobozenou holubičkou nakonec doletěla k pyramidě pro zabalenou mumifikovanou orchidej. Ta konečně skrývala další prsten. Čarovná cesta ale nekončila. V následující scéně jí (Bastienne) překvapil tančící On (Giovanni) v ženském španělském kostýmu, aniž by si jí všiml a projevil trochu náklonnosti [87/12]. Zjevením anděla v průsvitné říze a parohy na hlavě získala Ona (Zerlina) z jejích rukou hořící štětec a pohár [87/13, 14]. Přivolaného Toho třetího

(Leporello) natírala štětcem po celém těle. Během árie mu předala pohár i štětec a na jeho rukojeť navlékla všechny vytržené listy z knihy, které po celou dobu nosila na paruce [87/15]. Ten třetí (Colas) osaměl. Po zaklepání vstoupil On (Bastien), kterému Ten třetí (Colas) vytýkal jeho zlořečenosti a licoměrnosti. Vytahoval mu při tom červenou nit od úst, do které balil svůj pomalovaný plášť [88/16]. On (Bastien) po svém odchodu vstoupil na scénu z druhé strany, přesvědčoval netečného Třetího a během své árie u něj nárazem vyvolal pyroefekt. Ten třetí (Colas) začal čarovat. Omámil Jeho (Bastien) a Jí (Bastienne) a v konečné fázi kouzel je spojil v milenecké objetí. Po chvíli se však strhla tahanice. Ona svůdníkovi bránila v odchodu, vzala mu prsten, On jí v rozrušení napadl a do sporu vstoupil i Ten třetí (Commendatore). Během zápasu, ve kterém On (Giovanni) zabil Toho třetího (Commendatore) si Ona (Donna Anna) nasadila prsten. Snesl se rozevřený deštník, kterým před tím manipuloval přihlížející Ten třetí (Leporello) a On (Giovanni) jej sevřený poslal zpět nahoru [88/18]. Totální destrukcí milostných vztahů končila první část.

Druhá část začínala „jízdou“ Onoho (Giovanni) a Toho třetího (Leporello). Přes dolní část jeviště byl natažen pruh látky s namalovanou krajinou. Oba aktéři za pohyblivým pruhem znázorňovali jízdu na koních [88/19]. Ten třetí (Colas) scénu zrušil a z kapes vytáhl modrou a růžovou rukavici. Při opakované zaklínačské árii si je postupně navlékal a v závěru obě ruce spojil, jeho záměr byl jasný. Po roztžení zadní opony stál na scéně stůl s jablkem uprostřed. Po obou stranách stolu seděli čelem k divákům netečný On (Bastien) a Ona (Bastienne). Usmíření bylo těžké, obě srdce byla raněná. V průběhu árií se stůl pozvolna nakláněl [88/20], což vedlo ke skutálení se jablka na konci výstupu. Nenávist byla zlomena, On i Ona předváděli milostný tanec porcelánových

figurek v zeleném lese, který vznikl za pomoci maskovaného komparsu [89/21,22]. Po nečekané facce, kterou mu Ona (Donna Anna) dala, dotancoval vášnivý pár zpět ke stolu. Scéna dychtivých a milujících se duší byla znázorněna čajovým posezením [89/23]. On (Giovanni) zpíval svůdnou árii a nevnímaje přisypával do svého hrnku velké množství cukru, Ona rovněž okouzlena nalévala do svého šálku celou konvici čaje. Po zakokrhání kohouta se oba připravovali na svatbu. Ona se zdobila bílými stužkami a on černými [89/24]. Po odmalování obličejů se jeden druhého zalekl. Ona svírala v ruce malou ovečku, on její uloupenou brašnu ve tvaru srdce. Oba se začali během hostiny hádat a shazovali všechny nachystané předměty ze stolu [89/25]. V hysterii po něm hodila všechny prsteny. Přihlízející Ten třetí mávl holí a ze záznamu zazněl výkřik Donny Elvíry. Následoval tercet třech unavených a spokojených protagonistů – herců, iluze opery byla zrušena. Dobrý konec se však ukázal falešným. V dohře předal Ten třetí (Colas) hůl do ruky Onoho (Bastien) a spolu s Onou odešel. On (Bastien/Giovanni) zůstal na scéně sám. Opakovala se nahrávka finále z opery *Don Giovanni*, při které se propadá Don Giovanni do pekel. Během hudby se rozjela zadní stěna a v průzoru stála postava. Bylo to nahé ženské tělo s hlavou Commendatora [89/26]. On (Giovanni) stál nehnutě na místě.

Nekvasil se pomocí kladených otázek a verbálním zobrazením vnitřních pocitů postav domáhal hledání možné cesty a Mozartův *Don Giovanni* spolu s pastorálním a idylickým *Bastienem* byl pro něj inspirační studnicí. Nezpochybnitelné filozofické a existenciální roviny vrcholné opery dával do kontrastů s milou ale poněkud „koketní“ hudební selankou. Zdánlivě triviální aktovka poodhalovala v nových kontextech zcela jiné významy. Podobnost

témat obou oper není jistě náhodná, proto se Nekvasil pokusil zatížit obě díla pevnou vazbou a tím je razantněji konfrontovat. Dramaturgicky sjednotil texty do koláže, která je hlavní osou spíše *Dona Giovanniho*. Ponechal opery v původních zněních, čímž technicky vymezil jejich identitu.

Kostýmy Simony Rybákové jasně charakterizovaly hravost celé opery. Podle Nekvasilových požadavků stylizovala kostýmy i všechny doplňky. On byl oblečený do modré barvy, naproti tomu Ona v barvě růžové. Postavy v mnohdy vatovaných šatech spíš představovaly loutky nebo porcelánové panenky, než skutečné bytosti. Kostým důležitým způsobem dotvářel akci nebo obrazovou poetiku např. ve scéně svádění si Ona rozepnula kostým, pod kterým měla namalované nahé tělo nebo v místech na břicho, kam si Ten třetí vložil štětec, aby odemkl dveře, měl na kostýmu ukončenou namalovanou spirálu – jakýsi střed svého světa. Některé kostýmy *Dona Giovanniho* navozovaly pocit jemné dekadence a frivolity. Celková barevnost navazovala na dekorace. Plášť v první části byl stejného vzorku jako barva okolních stěn. Veškeré herecké jednání na scéně úzce korespondovalo i se scénografií, která samotný akt často zastupovala. Dvořákova scéna byla uzavřeným prostorem čtyř stěn. Po obvodu byly stěny zbarveny pod závojem elektrických žárovek zeleně se žlutými body. Na stropní desce byla po celou dobu opery instalovaná scéna dramatického závěru Mozartova *Dona Giovanniho*, během něhož se hrdina propadl do pekel. Dvořák pověsil nad jeviště kus prkna a talíř se stékajícím jídlem. V úvodu byl prostor přeplněný zavěšenými předměty, které se postupně hereckou akcí odklízely. Oscilovaný prázdný prostor, který je v komorních dílech pro Dvořáka typickým, našel v inscenaci *Don Juan Bastien* svého vrcholu.

4.5. The Best of Mozart II.

Po potížích se státní dotací pro Operu Mozart se intendantů Nekvasil a Dvořák rozhodli zopakovat „kasovní trhák“ nasazením v pořadí druhé řady *The Best of Mozart*. V ten moment měl režisér na mysli, kromě menší finanční zátěže, i nedostatky dramaturgické ucelenosti, které se snažil v novém pokusu o klipové pásmo odstranit.

Představení začínalo ukázkou z populární Mozartovy serenády č. 13 *Eine kleine Nachtmusik* (Malá noční hudba) v podobě „rozatomizované“ přede hry pro jednotlivé instrumenty – hráči přicházeli postupně. Jednotlivým prvkem bylo rozdělení scény na čtyři stejně velké části¹⁰⁴. Tento princip umožňoval mj. rychlé přestavby scény, které se mohly v právě neužívaných částech konat již v průběhu předchozího klipu (každá samostatná scéna měla svoji oponu). Některé klipy se odehrávaly jen v jedné části, některé ve dvou najednou. Opět jsou klipy tvořeny z hudebních čísel oper *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* a *La clemenza di Tito*.

Prvním klipem byla árie Dona Giovanniho (*Don Giovanni*, 1. dějství – scéna 3, č. 17 „Deh, vieni alla finestra“¹⁰⁵). Za zvuků zvonů přišel na scénu bílý Pierot, pod okny, které se objevily ve všech scénických prostorách, zpíval noční dostaveníčko (árie s doprovodem mandolíny). Otrháním květinových lístečků (váhal, zda ano nebo ne) se rozhodl pro šplhání do patra po okapu. Scéna se však proměnila v lidskou tvář, okna se stala očima, Pierot na okapu nosem (jednotlivé malované prospekty – opony – se vyměnily za nové). Celá iluze a poezie se zrušila výstupem domovnice, která zasněného Pierota vyhnala pryč

¹⁰⁴ Byly to čtyři přepražené prostory [107/1-2, 110/15].

¹⁰⁵ „Ach, přijď k okénku, můj poklade.“

[107/1-2]. Ten se chtěl ze zoufalství zastřelit, místo pistole vytáhl z kapsy banán, který snědl.

Druhým klipem byla árie Zuzanky (*Le nozze di Figaro*, 4. dějství – scéna 10, č. 28 „Deh vieni, non tardar, oh gioia bella“¹⁰⁶). Před obrazem s Monou Lisou seděl v Louvru zřízenec a v zasnění hladil bílého králíčka. Po chvíli se mu před očima zhoupla podprsenka a z obrazu vykoukla dívčí tvář. Vylázla na zřízence jazyk, honila obtěžující hmyz a ve stejnou chvíli oba sledovali hodinky. Surrealistický obraz končil zabitím mouchy rukou a tajemným úsměvem z obrazu starého mistra [108/3].

Třetím klipem byl duet Guglielma a Dorabelly (*Così fan tutte*, 2. dějství – scéna 5, č. 23 „Il core vi dono“¹⁰⁷). V biedermyerovském romantickém pokojíčku za záclonou seděl muž a žena. Za svitu svíček popíjeli kávičko a jen letmo se dotýkali [108/4]. Po zhasnutí svíček se oba proměnili na dvě světýlka, která se spojila. V původní představě měla být hudebním doprovodem hra na tamburaši a milence měl zpívat pár postarších pěvců. Celý klip měl vyznít jako snová vzpomínka na pozdně romantickou operu. „Až poprvé splynou naše rty k polibku, spojí dvě hvězdy navždy svoji tvář.“¹⁰⁸

Čtvrtým klipem byla árie Dona Giovanniho (*Don Giovanni*, 1. dějství – scéna 15, č. 12 „Finch'han dal vino“¹⁰⁹). Meditativní nálada obrazu byla náhle přerušena divokým skotačením „Dalajlámy“, kterému narostly další dvě ruce. Postava se podobala více soše Svobody v New Yorku, než postavě Dalajlámy. Nekvasil klipem parafrázoval nápad Daniela Wiesnera v první sérii *The Best of Mozart* [108/5].

¹⁰⁶ „Přijď a už neotálej, krásné potěšení.“

¹⁰⁷ „Srdíčko vám dám.“

¹⁰⁸ Citace Jiřího Nekvasila, CDN 14.

¹⁰⁹ „Zatím co víno hlavu jim šálí.“

Pátým klipem byla árie Zerliny (*Don Giovanni*, 1. dějství – scéna 16, č. 13 „Batti, batti o bel Masetto“¹¹⁰). Dívka v bílých svatebních šatech se snažila předstíraným pokročilým těhotenstvím dosáhnout sňatku. Celou árii zpívala komusi do otevřených dveří. Když se jí v závěru árie lest nepodařila, vytáhla z pod šatů polštář a s vyplazeným jazykem trucovitě odkráčela [108/6].

Šestým klipem byl duet Papagena a Paminy (*Die Zauberflöte*, 1. dějství – č. 7 „Bei Männern, welche Liebe fühlen“¹¹¹). „Dlouhou cestou do noci“¹¹² byl klip dvou lidí, jedoucích nezúčastněně spolu autem. Každý si zpíval svůj part, ona řídila vůz a v dusné atmosféře na konci duetu havarovala [108/7]. Text dueta byl v tomto klipu v naprostém opaku k situaci, která se dělá na jevišti¹¹³.

Sedmým klipem byla árie Paminy (*Die Zauberflöte*, 2. dějství – č. 14 „Ach, ich fühls, es ist verschwunden!“¹¹⁴). Pokračování předchozího klipu. Po krátkém zvuku havárie vozidla se rozhrnula opona a u hrobu se zapálenou svíčkou a fotografií muže stála dívka. Po dobu árie kropila konví hrob [108/8]. Vtipným gagem bylo zmíněné zalévání konví. Ve spodním hracím plánu (pod scénou s hrobem) se rozhrnula opona a proud vody protékal až sem¹¹⁵.

Osmým klipem byl duet Dona Giovanniho a Zerliny (*Don Giovanni*, 1. dějství – scéna 9, č. 7 „Là ci darem la mano“¹¹⁶). Vdaná žena na záletech vzplanula spolu s milencem věčnou láskou. Během duetu se oba vzájemně za pomoci sirek zapálili [108/9]. Pod kostýmem účinkujících byl druhý speciálně pomalovaný kostým, plný plamíneků.

¹¹⁰ „Natluč, natluč, krásný Masetto.“

¹¹¹ „U mužů, kteří lásku cítí, neschází ani dobré srdce.“

¹¹² Citace Jiřího Nekvasila, CDN 14.

¹¹³ Nekvasil provokativně negoval textovou složku dueta a hereckou akci.

¹¹⁴ „Ach, cítím, že štěstí lásky je pryč.“

¹¹⁵ V této scéně se znovu uplatnil trik tzv. nekonečné konve, kterou použil Nekvasil s Dvořákem již v inscenaci *Don Juan Bastien*.

¹¹⁶ „Tam podáme si ruce, tam řekneš mi své ano.“

Devátým klipem byl tercet Dona Alfonsa, Fiordiligi a Dorabelly (*Così fan tutte*, 1. dějství – scéna 6, č. 12, tercet „Soave sia il vento“¹¹⁷). „Sen vězně“¹¹⁸ byl podtitulem dalšího klipu, který otevíral druhou polovinu inscenace. Věžňovy růžové brýle měly jedno sklo ve tvaru trojúhelníku a druhé ve tvaru kruhu. Ve snu se mu zdálo, že vidí dvě dívky v krojích, které během tercetu šlapou na rotopedu.¹¹⁹ [109/10-11]. V surrealistickém obraze se mj. vynořil z moře kat se sekerou a pak opět zmizel. Doplnkem dívčích červených šatů byly i kabelky ve tvaru ryby a černé šátky.

Desátým klipem byla kavatina Barbariny (*Le nozze di Figaro*, 4. dějství – scéna 1, č. 24 „L'ho perduta... me meschina“¹²⁰). Scénický obraz pořekadla o hledání jehly v kupce sena. Dívka o slepecké holi hledala ztracený špendlík v kupce sena [109/12]. Nad kupkou visel (slepecký) pes hlavou dolů. Když dívka nakonec vytáhla špendlík z kabátu a píchla se do prstu, celá scéna zčervenala.

Jedenáctým klipem bylo rondo Sesta (*La clemenza di Tito*, 2. dějství – scéna 10, č. 19 „Deh, per questo istante solo“¹²¹). Během jímavého Mozartova ronda se v prázdném prostoru zabydloval obchodní cestující. Vybudoval si svůj malý svět. Rozložil si stůl, židli, na zeď pověsil obrázky, lustr [109/13-14] a nalil si sklenku. V druhé rychlejší části ronda pak vše poskládal zpět do kufru a odešel.¹²²

¹¹⁷ „Ať mírný vane větřík.“

¹¹⁸ Citace Jiřího Nekvasila, CDN 14.

¹¹⁹ Náročná fyzická akce se po scéně skákání přes švihadlo v inscenaci *Houslema do železa* opakovala právě v této scéně s rotopedy, na kterých obě krojovaná děvčata jela.

¹²⁰ „Ztratila jsem ho... já ubohá.“

¹²¹ „Ach, jen v tuto samou chvíli.“

¹²² Toto hudební číslo z opery *La clemenza di Tito* si vybral pro klip do inscenace *The Best of Mozart* (I.) Petr Lébl. Byla to scéna dvou hašteřivých selek.

Dvanáctým klipem byl duet Zuzanky a Hraběte (*Le nozze di Figaro*, 3. dějství – scéna 2, č. 17, „Crudel! Perché finora farmi languir così?“¹²³). Pod názvem Božský telefonní flirt uvedl Nekvasil na scénu Boha, který seděl v nebeském „velíně“, v kleci měl letadlo MIG a za oknem se točila zeměkoule. K řízení světa mu sloužil blikající pult. V tu chvíli neměl nic vhodného na práci, tak telefonoval s „uklízečkou-myčkou“ hvězd. Ta otírala hvězdy hadrem na podlahu a přendávala je z jednoho kbelíku do druhého [110/15-17]. Omylem hodila do kbelíku i sluchátko, což způsobilo postříkání Boha na druhém konci telefonu. Analogie s původní operou je zde prostá. I Hrabě se cítí být ředitelem zeměkoule, když svádí služebnou Zuzanku.

Třináctým klipem byla árie Papagena (*Die Zauberflöte*, 1. dějství – č. 2 „Der Vogelfänger bin ich ja“¹²⁴). Žebrající Papageno, který měl na udičce pytlík na milodary, žebral za drobné „kašpařinky“ drobné od obecenstva z prvních řad. Pracoval na způsob zábavného automatu na mince [110/18].

Čtrnáctým klipem byl duet Annia a Servilie (*La clemenza di Tito*, 1. dějství – scéna 5, č. 7 „Ah, perdona al primo affetto questo accento sconigliato“¹²⁵). Čirou absurditou působil klip dvou „posledních indiánů“, ležících diagonálně v prostoru. Strnulý pohled před sebe a nic nedělání měl vyjadřovat indiánskou píseň lásky [111/19].

Patnáctým klipem byla árie Figara (*Le nozze di Figaro*, 1. dějství – scéna 8, č. 10 „Non più andrai, farfallone amoroso“¹²⁶). V populární árii přenesl Nekvasil význam o polapeném a potrestaném motýlku do sentimentální vzpomínky starého Figara, kterému vzala válka syna. V pozadí byla fotografie

¹²³ „Ty krutá, proč mě necháváš v trápení?“

¹²⁴ „Jsem ptáčkem vždy veselým.“

¹²⁵ „Ach, odpusť mému citu, to lehkomyšlné slůvko.“

¹²⁶ „Už si nezalétáš, milostný motýlku.“

sálu ve Versailles, v rohu visela fotografie Cherubína s černou páskou přes roh. Figaro vytahoval z kufříku (krabičky vzpomínek) vše o čem zpíval: klobouček, šavličku a měšec [111/20]. Na závěr si na usmířenou nasadil indiánskou čelenku a zapálil dýmku míru.

Šestnáctým klipem byla árie Cherubína (*Le nozze di Figaro*, 1. dějství – scéna 5, č. 6 „Non so più cosa son, cosa faccio“¹²⁷). V posledním klipu se Cherubín zpovídal ze svých erotických představ. Klečel ve vojenské uniformě, s čepicí na hlavě u zповědnice a usilovně uváděl všechny pohnutky svého srdce.

¹²⁷ „Už ani nevím, kdo jsem, co dělám.“

5. Základní režijní prostředky

Nekvasilův režijní rukopis by se dal charakterizovat několika specifickými prvky, které jsou podstatným a nezaměnitelným pilířem jeho tvorby a které se na základě výše popsaných experimentálních inscenací pokusím vymezit. Mým úkolem bude vysledovat, do jaké míry tento rukopis převládá i v pozdější inscenační tvorbě a jakým způsobem se projevoval. V úvodu je nutné podotknout, že režisér Nekvasil je sám sobě dramaturgem. Veškeré projekty, o kterých uvažuje nebo které následně realizuje, vycházejí z tvůrčích potřeb ať už estetických či filozofických a také z daného osobního zájmu, kterým je především obliba mozartovského repertoáru a operní literatury 20. století. Později, kdy měl Nekvasil větší možnost inscenovat na velkém jevišti, se ve výčtu jeho projektů objevoval stále větší počet operních děl běžného a ustáleného repertoáru převážně 19. století.

Jiřího Nekvasila lze nepřímě řadit mezi postmoderní tvůrce s pevně zakořeněným duchem avantgardního umění. Navazuje tak na českou tradici 20. a 30. let. Jeho zájem upoutává celá řada projektů korespondující s tímto obdobím. Počátkem Nekvasilovy lyrické avantgardní cesty byl Bartoňův *Golem*, který později vyústil v opeře E. F. Buriana *Bubu z Montparnassu* ve Státní opeře Praha a řadou významných televizních filmů a dokumentů. Všechny specifické a jasně určující prostředky hledal již v počátečních pracích.

Se zvukovými efekty a různorodými nahrávkami pracoval Nekvasil v počáteční éře své tvorby. Určoval to především komorní ráz nejen inscenací, ale i technického zázemí, ve kterém se produkce hrály. Využíval především deformovaných hlasů, nahrávek a ruchů.

Hlasu jako artefaktu využíval v *Houslích do železa* ve scéně protahované zpěvavé recitace anglických vět nebo v *Play Magic Flute* dekadentní úpravou Mozartovy árie v kabaretním stylu, v *Donu Juanu Bastienovi* promlouval Colas stylizovaným zpomaleným recitativem a ve *Faustovi* dokonce neartikulovaný a potlačený projev hlasu nahrazoval nedochované pasáže operního torza.

Kontrastu dvou hlasů, z nichž jen jeden byl operně školen, využívala kabaretní inscenace *Play Magic Flute*. V témže kuse odpovídali amatérským sborovým zpěvem i hudebníci, což znásobovalo požadovanou autenticitu laciného šantánového výstupu.

Zpěv bez doprovodu hudby včlenil Nekvasil do chvíle přestavby ve *Figaro? Figaro!*, čímž napomohl rychlému spádu děje a zároveň charakterizoval postavu sólistického čísla.

Také vkládáním rozličných hudebních stylů získal další významový prvek inscenace. V *Houslích do železa* nechal zaznít Purcellův sbor v popové formě hraný na syntezátor. Oddělení a vyčlenění tohoto čísla signalizovalo nejen novou scénu, která kontrastně navazovala, ale i změnu jednajících postav, ve které se zpěváci proměnili. V *Play Magic Flute* se dočkala Mozartova hudba zcela nové podoby v instrumentaci Zbyňka Matějů.

K umocnění scén nebo jejich charakterizaci využíval Nekvasil různých nahrávek hudby. V *Houslích do železa* zněla Vodníkova árie z *Rusalky* o proradnosti lidských činů ve dvou místech. Nejprve jí nechal zaznít v nesrozumitelné podobě, čímž jí dopředu anoncoval, aniž by v tu chvíli měla ve scéně význam a teprve v závěrečné scéně zazněla v několika taktech ve standardní podobě, čímž korespondovala s dějem inscenace. Vzápětí se po několika vteřinách změnila v hudební torzo se znějícím fragmentem slova „byt“,

keré i přes svou vytrženost se závěrem úzce souviselo. Pro *Play Magic Flute* volil dokonce dva druhy nahrávek téhož čísla. Tou první byl digitální záznam árie Královny noci, při které herec scénu velkooperním způsobem daboval. Druhým záznamem byla historická nahrávka z počátku 20. století, které režisér využil v kabaretní parodované scéně ze života ordinérní prostitutky. V *Donu Juanu Bastienovi* rámovala nahrávka finále opery *Don Giovanni* celé představení, stejným motivem začala i skončila. Jiným příkladem scény, doplněné nahrávkou byl taneční výstup nahé dívky v inscenaci *Figaro? Figaro!* koncipovaný jako poetický obraz. K momentu, kdy nahrávka nesouvisela s dějem v tématické podobě ani v jiné analogii, došlo v inscenacích *Andy Warhol* a *Play Magic Flute*. Velká operní finále z *Mefistofela* a *Otella* měla navozovat pompézní závěr. V *Andy Warholovi* bylo navíc Stravinského *Svěcení jara* spolu se záznamem ruchu kavárny Slávie použito jako podkresového zvuku.

Textová koláž *Andy Warhol* byla svým ojedinělým tvarem a především hudební formou zajímavá i z jiného hlediska. Tato opera či spíše hudební divadlo postrádala jakýkoliv pevný hudební základ. Kromě zpěvu ho tvořila improvizovaná hra na saxofon, která byla jen v několika předem daných průsečících se zpěvem fixovaná.

Podstatným režijním prvkem, který charakterizuje Nekvasilovy režie, je opora ve scénografii a jejích možnostech. Často využívá kinetiku dekorace. Rozpohybovaná scéna dominovala v menší míře v počátečních režiiích, kde se stávala protikladem k ostatní jevištní akci. V *Houslích do železa* to byla jízda igelitového jehlanu, pomalu klouzající masky po panelu nebo srážky nákupních vozíků. V *Donu Juanu Bastienovi* to byla jízda znázorněná pohybem pruhu

látky, naklánění se stolem s jablkem, rozestupující se stěna. Vzhledem k technickým možnostem využíval Nekvasil tohoto prvku v mnohem větší míře až v inscenacích na velkých jevištích. Na jedné straně pohybem dekorací symbolizoval stavy duše postav – např. v *Její pastorkyni* sjetí masivních trámů na konci druhého jednání (tíživost svědomí Kostelničky), ve třetím dějství rozpad stolu (ztráta jistoty) a pád všech předmětů kromě kříže (konec neúnosného stavu) ze zadní stěny; v *Requiem* pád velké zadní stěny (očistění) v samotném závěru. Pohybu jednotlivých částí využíval samozřejmě ke znázornění změny dějiště – vertikálním vyjetím předních jevištních stolů se v inscenaci *The Death of Klinghoffer* děj přesunul do podpalubních kabin, vyjížděním ramp s objekty se často měnilo prostředí v *Die Soldaten*, užitím točny v *Circusu Terra*. Pohybem znázornil Nekvasil i vlastní charakteristiku dějiště – neustálé a znásobené rotace na Měsíci ve *Výletech páně Broučkových*.

K dynamičnosti jednotlivých scén přispíval i pohyb postav – tanečnice se stuhou (*Faust*), skákání přes švihadlo (*Houslema do železa*), klusající Mickey Mause (*Andy Warhol*), předvádění různých činností (*Figaro? Figaro!*), jízda na rotopedech (*The Best of Mozart II.*), taneční vyjádření řeky (*Bubu z Montparnassu*). Dynamičnosti docíлил i opačným způsobem – pozastavením veškerého pohybu (*Figaro? Figaro!*, *Prodaná nevěsta*). V souvislosti s Nekvasilovým pohledem na divadlo jako na stylizovaný umělecký útvar se často v jeho inscenacích objevuje také stylizovaný pohyb, především v tanečních akcích (*Figaro? Figaro!*, *Don Juan Bastien*) nebo ve sborových číslech (*The Death of Klinghoffer*, *Prodaná nevěsta*).

K vrstvení výrazových prostředků používal diaprojekcí nebo filmových dotáček. Diapozitivy s textem se objevily ve *Faustu*, promítání tváří jako znázornění stavu mysli v *Houslích do železa*. V pozdějších režiiích využil projekcí díky větším technickým možnostem daleko častěji. V Burianově opeře *Bubu z Montparnassu* to byly světelné reklamní nápisy a vývěsní štíty, umocňující avantgardní dynamiku a poetiku jevištní básně, tím, že byly v pohybu. V *The Turn of the Screw* projekce diapozitivů s dětskými kresbami zastupovala na jedné straně dekoraci a na straně druhé pomáhala dotvářet atmosféru. V *Polském židovi* diapozitivy s dobovými reklamami konkretizovaly časové přesazení děje do roku 1958. V opeře *The Death of Klinghofer* využil Nekvasil rozpohybovanou projekci palestinských a izraelských státních vlajek, oblohy nad luxusním parníkem a motivu ptáků. Konkretizovala obsah příslušných pasáží libreta a svým houpajícím se pohybem i prostředí plující lodě. Za stejným účelem využil Nekvasil projekcí v inscenaci *Výlety páně Broučkovy*. V tomto případě to bylo znázornění Měsíce, siluety Prahy, Langweillova modelu, luceren, sklepení, klenotnice, autografu Svatopluka Čecha, symbolických motivů (scéna Malíře) a požáru. V *Requiem* byla projekce lidských tváří (v části *Dies irae*) obrazem utrpení lidí v očistci. Projekcí samozřejmě Nekvasil hojně využíval ve filmové opeře *Tři přání*. Oproti tomu v *Rusalka* projekce nepoužil, ačkoliv to jeho koncepce nabízela (Princ si natáčel Rusalku a Cizí kněžnu na videokameru).

Nekvasilovou tvorbou prostupuje i symbolika barev v kostýmech, dekoracích a svícení. Nejvýrazněji např. kombinací černé a bílé ve *Faustu* jako dualita dobra a zla; charakterizováním dvou rozdílných světů pomocí oranžové a černobílého op-artu v *Houslích do železa* nebo červené a bílé v *Andy*

Warholovi. Chlapecký a dívčí princip zobrazil barvami modré a růžové v *Donu Juanu Bastienovi*. Význam barev hrál důležitou roli i v pozdějších inscenacích. Za všechny bych připomněl červenou barvu jako vášeň v kontrastu s modrou symbolizující netečnost a citový chlad v inscenaci *Adriana Lecouvreur*. Červená barva vystřídala na krátký moment potměšlé odstíny v *Její pastorkyni* ve scéně poranění Jenůfčiny tváře. Ostré světlo po pádu stěny v *Requiem* symbolizovalo očištění.

Další konkrétní příklady využití jednotlivých principů jsem popsal v kontextu v předešlých kapitolách o jednotlivých inscenacích.

6. Závěr

Prvek experimentu, o kterém Nekvasil při své práci vůbec neuvažoval, se postupně objevoval ve všech jeho produkcích. Bylo to dané zcela jiným, novým přístupem k opeře. Jeho snahy sledovaly cíle, aby se opera stala moderním a tvůrčím materiálem, který nebyl pevně spojen jen s tradiční konvenční recepcí. Velmi často ji přizpůsoboval a různě dramaturgicky dotvářel. V situacích, kdy se zdálo libreto příliš svazující, využil i neliterárních koláží, nebál se vazeb různorodých paralelních operních dějů, kterými vznikalo dílo zcela nové.

V kinetice a vrstvení výtvarných složek navazoval Nekvasil na estetické a divadelní snahy české avantgardy i přesto, že se k této tradici nikdy vědomě nepřihlásil. Jeho inscenace oslovily zcela novou diváckou obec a to především zásluhou moderního pohledu. Nekvasil dokázal, že opera není mrtvým a přežitým hudebním divadlem, že se může stát hravou, zábavnou a nápaditou. Experiment se stal časem v tvorbě Nekvasila stále zřetelnější. Veškerou svoji zkušenost z počátečních alternativních let později zúročil v inscenacích „kamenných“ operních domů, kde se klasická operní forma střetávala s nekonformní hravou variantou. Ne vždy to byl střet divácky úspěšný, přesto v kontextu vývoje novodobé operní režie byla tato konfrontace více než užitečná.

7. Resumé

The author tries to point out some of the experimental elements in Jiří Nekvasil's work. His experiments instinctively and gradually began to appear in all of his performances. This was determined by a completely new and different approach to opera. Opera in itself became a modern and creative material that had not been strongly connected to a conventional reception. Nekvasil often adapted and altered it in various ways, touching a completely new type of audience. Thanks to Nekvasil's modern "video excerpts" and "destructive" point of view, it started to become understood as a different form of entertainment in the early nineties. The first overwhelming reception in the process gradually became a standard for theatrically revived opera performances. Nekvasil proved that opera is not a dead and outlived musical type of theatre; it has become playful, amusing and creative. It was necessary to unleash its post Romantic and veristic reins. Experimentation in Nekvasil's work started to become more and more obvious. When the libretto appeared too restraining, he used absurd and trivial non-literary collages. He was not afraid to combine heterogeneous parallel opera stories and create a completely new piece. Later he was able to use previous experience from his early alternative years in staging performances in the large opera-houses where the classic operatic form interfered with a nonconformist playful version. This interference was not always successful, but within the context of modern opera direction's trend, this confrontation was much more than useful.

8. Prameny

Petránek, P. – Černý, M: Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo / Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil and their theatre, Praha 2004 (obsahuje scénáře inscenací a komentáře inscenátorů)

Dvořák, J. [ed.]: Opera Furore & Opera Mozart, Praha 1994

Štědroň, M.: Josef Berg, Brno 1992

Videozáznamy inscenací

Poznámky Jiřího Nekvasil a Daniela Dvořáka

Programy k inscenacím

Soubor recenzí

9. Soupis inscenací

Emil František Burian: Opera z pouti

Scéna: Petr Hájek

Kostýmy: Věra Mejtová

Choreografie: Zuzana Wágnerová

Dirigent: Leoš Svárovský

Premiéra: 4.4.1986; Operní studio HAMU v Divadle DISK, Praha

Domenico Cimarosa: Divadlo podle módy (L'Impresario in angustie)

Scéna: Pavel Purkrábek

Kostýmy: Michaela Habelová

Choreografie: Jiří Sova

Dirigent: Miriam Němcová

Premiéra: 29.5.1987; Operní studio HAMU v Divadle DISK, Praha

Franz Lehár: Veselá vdova (Die lustige Witwe)

Scéna: Vladimír Šrámek

Kostýmy: Dana Linhartová

Choreografie: Hana Machová

Dirigent: Jaroslav Jiří Wolf

Premiéra 16.12.1987; Státní divadlo Zdeňka Nejedlého, Ústí nad Labem

Martinů: Slzy nože (Les larmes du couteau)

Scéna: Martin Kurel

Kostýmy: Michaela Habelová

Choreografie: Jiří Sova

Dirigent: Miriam Němcová

Premiéra: 15.4.1988; Operní studio HAMU v Divadle DISK, Praha

Pietro Mascagni: Zanetto

Scéna a kostýmy: Michaela Habelová, Ondřej Nekvasil

Dirigent: Martin Klepetko

Premiéra 16.12.1988; Operní studio HAMU v Divadle DISK, Praha

Josef Berg: Faust

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Dirigent: Jan Opšitoš

Světová premiéra 2. dějství: 2.2.1989; Opera Furore v Malostranské besedě, Praha

Karel a Josef Čapkové: Ze života hmyzu

Scéna: Martin Víšek

Kostýmy: Věra Mejtová

Choreografie: Jiří Ouřada

Premiéra: 1.4.1989; Divadlo Vítězného února, Hradec Králové

Daniel Dvořák – Jiří Nekvasil – Henry Purcell: Houslema do železa

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Světová premiéra: 21.6.1989; Opera Furore v Divadle U věže, Praha

Giacomo Puccini: Bohéma (La bohème)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Michaela Habelová-Červenková

Dirigent: Jan Drietomský

Premiéra: 10.11.1989; Štátné divadlo Košice

Michael Frayn: Bez roucha (Noises off)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Věra Mejtová

Choreografie: Jiří Ouřada

Premiéra: 3.2.1990; Východočeské divadlo, Pardubice

Daniel Dvořák – Jiří Nekvasil: Andy Warhol

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Světová premiéra 22.3.1990; Opera Furore v Malostranské besedě, Praha

Leonid Andrejev: Černé masky (Černyje maski)

Scéna a kostýmy: Petr Matásek

Choreografie: Jiří Ouřada

Československá premiéra: 5.5.1990; Klicperovo divadlo ve Studiu Beseda, Hradec Králové

Woody Allen: Smrt (Death)

Scéna: Jiří Nekvasil

Kostýmy: Michaela Hábelová-Červenková

Československá premiéra: 16.6.1990; Státní divadlo Ostrava v Divadlo Petra Bezruče

Carlo Gozzi: Zelenavý ptáček (L'Angellin Belverde)

Pohybová spolupráce: Jiří Ouřada

Premiéra: 20.10.1990; Klicperovo divadlo, Hradec Králové

Georges Feydeau: Dámský krejčí (Tailleur pour dames)

Scéna: Václav Vohlídal

Kostýmy: Věra Mejtová Věra

Pohybová spolupráce: Jiří Ouřada

Premiéra: 2.3.1991; Klicperovo divadlo, Hradec Králové

Wolfgang Amadeus Mozart: Figaro? Figaro!

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Michaela Habelová-Červenková,

Choreografie: Daniel Wiesner

Dirigent: Adolf Melichar

Premiéra: 18.4.1991; Opera Mozart na Novotného lávce, Praha

Wolfgang Amadeus Mozart – Daniel Dvořák – Jiří Nekvasil:

Play magic flute

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Jana Preková

Výtvarník loutek: Daniel Dvořák
Dirigent: Vítězslav Podrazil
Světová premiéra: 30.10.1991; Opera Mozart v Klubu Lávka, Praha

Hanuš Bartoň: Golem - extáze expresionismu

Scéna: Daniel Dvořák
Choreografie: Richard Slanina
Dirigent: Oliver Dohnányi
Světová premiéra: 6.5.1992; Opera Furore v Paláci kultury, Praha

Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte (Kouzelná flétna)

Scéna: Daniel Dvořák
Kostýmy: Simona Rybáková
Dirigent: Jan Chalupecký
Premiéra 5.7.1992; Opera Mozart ve Stavovském divadle, Praha

Wolfgang Amadeus Mozart: Don Juan Bastien

Scéna: Daniel Dvořák
Kostýmy: Simona Rybáková
Choreografie: Lucie Mertová
Dirigent: Jan Chalupecký
Světová premiéra: 20.4.1993; Opera Mozart v Klubu Lávka, Praha

Wolfgang Amadeus Mozart: Così fan tutte

Scéna: Daniel Dvořák
Kostýmy: Simona Rybáková
Choreografie: Lucie Mertová
Dirigent: Josef Chaloupka
Premiéra: 7.7.1993; Opera Mozart ve Stavovském divadle, Praha

2X MONTEVERDI

Claudio Monteverdi: Ballo delle ingrate

(Tanec nevděčnic)

Claudio Monteverdi: Combattimento di Tancredi et Clorinda

(Souboj Tankreda a Clorindy)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Dirigent: Jiří Kotouč

Premiéra: 15.12.1993; Opera Mozart v Klubu Lávka, Praha

Thornton Wilder: Naše městečko (Our Town)

Scéna: Ondřej Nekvasil

Kostýmy: Věra Mejtová

Premiéra: 17.12.1994; Státní divadlo, Ostrava

The Best of Mozart II.

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Choreografie: Lucie Mertová

Dirigent: Jan Chalupecký

Světová premiéra: 27.4.1995; Opera Mozart Praha v Klubu Lávka, Praha

Wolfgang Amadeus Mozart: La clemenza di Tito (Titova dobrotivost)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Dirigent: Jan Chalupecký

Premiéra: 4.8.1995; Opera Mozart ve Stavovském divadle, Praha

Johann Wolfgang Goethe: Stella

Scéna a kostýmy: Marta Roszkopfová

Premiéra: 19.1.1996; Divadlo Petra Bezruče, Ostrava

Flaminio Scalla – Jiří Nekvasil: Šílená princezna

Scéna a kostýmy: Marek Zákostelecký

Choreografie: Lucie Mertová

Česká premiéra: 23.7.1996; Malé divadlo v nádvoří zámku Kratochvíle, České Budějovice

Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro (Figarova svatba)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Choreografie: Lucie Mertová

Dirigent: Jan Chalupecký

Premiéra: 1.8.1996; Opera Mozart ve Stavovském divadle, Praha

KLUSÁK – NYMAN – OPERA

Jan Klusák: Zpráva pro akademii

**Michael Nyman: Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem
(The Man Who Mistook His Wife for a Hat)**

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Pohybová spolupráce: Lucie Mertová

Dirigent: Přemysl Charvát

Světová premiéra (Zpráva pro akademii), česká premiéra

(Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem): 6.12.1997;

Národní divadlo v Divadle Kolowrat, Praha

Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Choreografie: Dana Gregorová

Hudební nastudování Rudolf Krečmer

Dirigent: Miloš Krejčí

Premiéra: 31.7.1998; Opera Mozart ve Stavovském divadle, Praha

Emil František Burian: Bubu z Montparnassu

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Choreografie: Dana Gregorová

Dirigent: Bohumil Gregor

Světová premiéra: 20.3.1999; Státní opera Praha, Praha

Erich Wolfgang Korngold: Die Kathrin

Scéna a kostýmy: Manfred Breitenfelner

Dirigent: István Denés

Německá premiéra: 30.5.1999; Theater Trier, Trier (Německo)

Benjamin Britten: The Turn of the Screw (Utahování šroubu)

Scéna a kostýmy: Zuzana Ježková

Dirigent: Michael Kepřt

Česká premiéra: 9.2.2000; Státní opera Praha

Alexander Zemlinsky: Es war einmal (Bylo - nebylo)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Choreografie: Lucie Mertová

Dirigent: Antony Beaumont

Premiéra: 18.3.2000; Státní opera Praha

Leoš Janáček: La zorrita astuta (Přihody lišky Bystroušky)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Choreografie: Carlos Trunsky

Dirigent: Rudolf Krečmer

Jihoamerická premiéra: 16.6.2000; Teatro Colón, Buenos Aires (Argentina)

Emil Viklický: Faidra

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Pohybová spolupráce: Irena Janovcová

Dirigent: Jiří Mikula

Světová premiéra: 20.9.2000; Státní opera Praha

Jan Klusák: Ein Bericht für eine Akademie (Zpráva pro akademii)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Dirigent: Cosima Osthoff

Německá premiéra: 15.11.2000; Theater Trier, Trier (Německo)

Karel Weis: Polský žid

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Zuzana Ježková

Pohybová spolupráce: Irena Janovcová

Dirigent: Bohumil Gregor

Premiéra: 3.3.2001; Státní opera Praha

Giussepe Gazzaniga: Don Giovanni

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Barbara Hass

Dirigent: Malte Kroidl

Premiéra: 21.3.2001; Hamburger Kammeroper v Allee Theater (Německo)

Johannes Doktor Faust

Scéna a kostýmy: Petr Matásek

Premiéra: 12.7.2001; Divadlo Minor, Praha

Ödön von Horváth: Soudný den (Die jüngste Tag)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Zuzana Ježková

Premiéra: 5.10.2001; Středočeské divadlo, Kladno

Johann Wolfgang Goethe: Faust a Markétka (Urfaust)

Scéna: Petr Matásek

Kostýmy: Simona Rybáková

Pohybová spolupráce: Eva Velínská

Premiéra: 15.12.2001; Městské divadlo, Karlovy Vary

Manfred Gurlitt: Die Soldaten (Vojáci)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Dirigent: Bruno Ferandis

Francouzská premiéra: 16.1.2002; Opér de Nantes v Théâtre Graslin, Nantes (Francie)

Leoš Janáček: Die schlaue Füchslein (Příhody lišky Bystroušky)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Choreografie: Sergey B. Volobuyev

Dirigent: István Dénes

Premiéra: 24.2.2002; Theater Trier, Trier (Německo)

Trygve Madsen: Circus Terra

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Dirigent: Vojtěch Spurný

Světová premiéra: 16.5.2002; Státní opera Praha

Koprodukce s Den Norske Opera Oslo

Trygve Madsen: Circus Terra

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Choreografie: Regina Hofmanová

Dirigent: Vojtěch Spurný

Norská premiéra: 5.10.2002; Den Norske opera Oslo (Norsko)

Koprodukce se Státní operou Praha

Jan Klusák: Zpráva pro akademii

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Pohybová spolupráce: Lucie Mertová

Dirigent: Přemysl Charvát

Obnovená premiéra: 28.11.2002; Národní divadlo v Divadle Kolowrat, Praha

Jan Klusák: Bertram a Mescalinda

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Pohybová spolupráce: Lucie Poláčková

Dirigent: Přemysl Charvát

Světová premiéra: 28.11.2002; Národní divadlo v Divadle Kolowrat, Praha

John Adams: The Death of Klinghoffer (Smrt Klinghoffera)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Choreografie: Regina Hofmanová

Dirigent: František Preisler

Česká premiéra: 22.5.2003; Národní divadlo, Praha

Benjamin Britten: The Turn of the Screw (Utahování šroubu)

Scéna a kostýmy: Zuzana Ježková

Dirigent: Andris Veismanis

Premiéra: 10.6.2003; Latvian Nacionālā Opera Riga (Lotyšsko)

Giuseppe Verdi: Nabucco

Scéna: John Michael Degan

Kostýmy: Sarah Conly

Dirigent: Walter Attanasi

Premiéra 18.7.2003; Todi Music Fest, Portsmouth, Virginia (Spojené státy americké)

Leoš Janáček: Výlety páně Broučkovy

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Pohybová spolupráce: Števo Capko, Adéla Stodolová

Dirigent: Sir Charles Mackerras

Premiéra: 20.12.2003; Národní divadlo, Praha

Giuseppe Verdi: Requiem

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Simona Rybáková

Pohybová spolupráce: Števo Capko, Adéla Stodolová

Dirigent: Jiří Kout

Česká scénická premiéra: 4.3.2004; Národní divadlo, Praha

Francesco Cilea: Adriana Lecouvreur

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Lucie Loosová

Dirigent: Walter E. Gugerbauer

Premiéra: 10.4.2004; Theater Erfurt (Německo)

Koprodukce s Národním divadlem

Leoš Janáček: Jenůfa (Její pastorkyňa)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Kostýmy: Lucie Loosová

Choreografie: Števo Capko

Dirigent: Laurent Wagner

Premiéra 18.4.2004; Opera Ireland Dublin (Irsko)

Koprodukce s Latvian Nacionālā Opera Riga (Lotyšsko) a Národním divadlem, Praha

Francesco Cilea: Adriana Lecouvreur

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Lucie Loosová

Pohybová spolupráce: Veronika Šváblová

Dirigent: Peter Feranec

Česká premiéra: 23.9.2004; Národní divadlo, Praha

Koprodukce s Theater Erfurt

Bedřich Smetana: Prodaná nevěsta

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Zuzana Krejzková

Pohybová spolupráce: Števo Capko

Choreografie (Polka, Furiant): Petr Zuska

Režie scény komediantů: Michal Dočekal

Dirigent: Oliver Dohnányi

Premiéra: 12.11.2004; Národní divadlo, Praha

Leoš Janáček: Jenůfa (Její pastorkyňa)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Choreografie: Števo Capko

Dirigent: Jaroslav Kyzlink

Premiéra 28.1.2005; Latvijas Nacionālā Opera Riga (Lotyšsko)

Koprodukce s Opera Ireland Dublin (Irsko) a Národním divadlem, Praha

Antonín Dvořák: Rusalka

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Lucie Loosová

Choreografie: Jaroslav Moravčík

Dirigent: Jaroslav Kyzlink

Premiéra 18.3.2005; Slovenské národné divadlo Bratislava (Slovensko)

Leoš Janáček: Jenůfa (Její pastorkyňa)

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Choreografie: Števo Capko

Dirigent: Jiří Kout

Premiéra 11.9.2005; Národní divadlo, Praha

Koprodukce s Opera Ireland Dublin (Irsko) a Latvijas Nacionālā Opera Riga (Lotyšsko)

Richard Wagner: Der fliegende Holländer

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Dirigent: Raul Grüneis

Premiéra 23.9.2005; Theater Regensburg (Německo)

Bohuslav Martinů: Řecké pašije

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Tereza Šimová

Pohybová spolupráce: Števo Capko

Dirigent: Jiří Bělohlávek

Premiéra: 13.4. 2006; Národní divadlo

Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni

Scéna: Josef Svoboda

Kostýmy: Theodor Pištěk

Pohybová spolupráce: Števo Capko a Mirka Eliášová

Dirigent: Asher Fisch

Premiéry 20.5.2006; Národní divadlo ve Stavovském divadle, Praha

Bedřich Smetana: Tajemství

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Zuzana Krejzková

Pohybová spolupráce: Števo Capko a Mirka Eliášová

Dirigent: Zbyněk Müller

Premiéra: 23.6.2006; II. nádvoří Zámku Litomyšl

Koprodukce s Národním divadlem, Praha

Josef Mysliveček: Antigona

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Dirigent: Roger Boggasch

Premiéra 22.7.2006; Kammeroper Schlosstheater Rheinsberg

Koprodukce s Národním divadlem, Praha

Josef Mysliveček: Antigona

Scéna a kostýmy: Daniel Dvořák

Dirigent: Roger Boggasch

Premiéra 1.9.2006; Národní divadlo ve Stavovském divadle, Praha

Koprodukce s Kammeroper Schlosstheater Rheinsberg

Bedřich Smetana: Tajemství

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Zuzana Krejzková

Pohybová spolupráce: Števo Capko a Mirka Eliášová

Dirigent: Zbyněk Müller

Premiéra: 27.10.2006; Národní divadlo, Praha

Koprodukce s Mezinárodním operním festivalem Smetanova Litomyšl

Bohuslav Martinů: Tři přání

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Mike Hahne

Dirigent: Peter Leonard

Premiéra: 20.1.2007; Volkstheater Rostock

Giacomo Puccini: La fanciulla del West (Děvče ze Západu)

Scéna: Daniel Dvořák

Kostýmy: Tereza Šímová

Dirigent: John Fiore

Premiéra: 5.4.2007; Národní divadlo, Praha