

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kateřina Suchanová

Hudební produkce na otáčivém hledišti v Českém Krumlově po roce 1989

**Music productions at the open air revolving theatre in Český Krumlov after
the year 1989**

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych touto cestou vyjádřila upřímné poděkování PhDr. Barbaře Topolové, Ph.D. za odborné vedení této bakalářské práce a Mgr. Jiřímu Šestákovi, Ph.D za poskytnutou konzultaci.

PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 25. května 2014

.....
Jméno a příjmení

ANOTACE

Náplní této bakalářské práce je zmapování operní produkce před otáčivým hledištěm v Českém Krumlově v nejkontroverznějším období jeho existence - tedy po rekonstrukci v roce 1989. Vyjadřuje se tak k problematice provozování opery v netradičním plenérovém prostoru a snaží se na základě analýz tří různých inscenací Verdiho *Rigoletta* pojednat jakým způsobem tento prostor podobu inscenací ovlivňuje. Autorka zařadila rovněž stručné zmapování vzniklé kauzy, která má kontextovat v jaké situaci dané inscenace vznikaly.

Obecně je tedy práce pokusem o vytvoření inscenačního profilu opery na otáčivém hledišti v letech 1989 - 2013 a jeho následného zasazení do celkového historického kontextu tohoto divadla.

ANNOTATION

The content of the theme is a mapping of an opera production in front of the open-air revolving theatre in Český Krumlov during the most controversial period of its existence – it means to the reconstruction in 1989. The theme is about the problem of opera presenting in a nontraditional space. On the base of three different inscenations of Verdi's *Rigoletto* the theme tries to deal with the influence of the space on the form of inscenations. The author also put the short mapping of the case into, which should show in which situation the inscenations came.

In general the theme is an attempt about creating an opera's profile in the open air revolving theatre in 1989 – 2013 and its setting into the overall historical context of this theatre.

KLÍČOVÁ SLOVA

Otáčivé hlediště, r. 1989-2012, opera, Jihočeské divadlo, Joan Brehms, dramaturgie opery, kulturní management, open-air divadla, *Rigoletto*, Mario de Rose

KEYWORDS

Revolving Theatre Český Krumlov, 1989 – 2012, Opera, South Bohemian Theatre, Joan Brehms, Dramaturgy of Opera, Cultural Management, Open-air Theatres, *Rigoletto*, Mario de Rose

ÚVOD	1
1. ZNOVUOBJEVENÍ PROSTORU ZÁMECKÉ ZAHRADY V ČESKÉM KRUMLOVĚ PRO DIVADELNÍ PRODUKCE	3
2. HISTORIE OPERY PŘED OTÁČIVÝM HLEDIŠTĚM	6
2.1 První etapa.....	6
2.1.1 Dramaturgické limity první etapy	7
2.2 Druhá etapa	8
2.2.1 Dramaturgické limity druhé etapy	9
3. PŘESTAVBA - STAV PO SAMETOVÉ REVOLUCI	11
4. TŘI KRUMLOVŠTÍ RIGOLETTOVÉ	15
4.1 Kačerův debut v zámeckém parku – <i>Rigoletto</i>	15
4.2 Druhý Kačerův <i>Rigoletto</i> - nešťastná sázka na jistotu.....	20
4.3 Efektní <i>Rigoletto</i> Jany Kališové	23
4.4 Shrnutí – inscenační zisky, ambice a postupy druhé etapy	26
5. OBRAZ OTÁČIVÉHO HLEDIŠTĚ U ODBORNÉ VEŘEJNOSTI V LETECH 1995 – 2013 - OPERA	29
5.1 Problematika reprodukováné hudby	33
6. BUDOUCNOST OTÁČIVÉHO HLEDIŠTĚ	35
ZÁVĚR	37
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ:	40
PŘÍLOHY	43
PŘÍLOHA Č.1 - vyjádření Joana Brehmse	43
PŘÍLOHA Č.2 - obsazení analyzovaných inscenací.....	46

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se zabývám otázkou provozování oper ve specifickém prostoru plenérového divadla. Konkrétně se zaměřuji na hudební produkce před otáčivým hledištěm v Českém Krumlově po roce 1989, přesněji v období let 1993 - 2013, neboť v letech 1989 – 1993 probíhala generální rekonstrukce a před točnou žádná představení neprobíhala. Sleduji dramaturgickou linii, kterou je možné z uváděných děl vypořádat a poukazuji na zvláštnosti, které inscenátorům tento netradiční prostor přináší. Na základě analýz tří inscenací Verdiho *Rigoletta* z daného období, jímž se budu věnovat v samostatných kapitolách, se pokusím vysledovat a zhodnotit přínosy a limity, které tento prostor pro provozování opery může mít a jakým způsobem ovlivňuje divadelní podobu operních inscenací. Dvě inscenace *Rigoletta* režiséra Jana Kačera a jednu Jany Kališové jsem vybrala z toho důvodu, že zkoumané období ohraničují a z dramaturgického hlediska jsou pro krumlovské plenérové operní produkce typické a lze je tedy považovat za vhodný materiál, jehož prostřednictvím možno prověřit naznačené otázky. Na základě jejich komparace bych ráda naznačila a zhodnotila inscenační vývoj českokrumlovských plenérových oper.

V samostatné kapitole se věnuji obrazu otáčivého hlediště v kritických reflexích a pokusím se v nich nalézt potenciální příčiny inscenačních úspěchů nebo neúspěchů.

Cílem práce je zmapování operní produkce v nejkontroverznějším období existence otáčivého hlediště a zasazení sem spadajících operních inscenací do celkového historického kontextu tohoto divadla. Práce se snaží rovněž o stručný shrnující vhled do kauzy týkající se samotné existence točny. Mediální obraz sporu není mnohdy úplný nebo zcela objektivní a považuji tudíž za klíčové konfrontovat ho s celkovou historií otáčivého hlediště. Z dobových materiálů vyplívají překvapivé závěry Joana Brehmse, které dnešní situaci staví do zajímavého světla.

Obecně je tedy práce pokusem o vytvoření inscenačního profilu opery na otáčivém hledišti v posledních dvaceti letech a snaží se mapovat dosud nezkoumané období, kdy dochází k procesu přeměny otáčivého hlediště coby scény sice netradiční, ale stále regionálního významu, v divadlo již pevně ukotvené v celosvětovém povědomí. Tento proces dosáhl svého pomyslného vrcholu spoluprací s předními světovými sólisty a navázáním stálé spolupráce s dirigentem a skladatelem Mariem de Rose (současným hudebním ředitelem JD) a ovlivnil přirozeně i tvorbu souboru opery Jihočeského divadla v jeho domovském působišti, v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích.

V závěru se díky nejnovějším informacím a opětovnému řešení budoucnosti otáčivého hlediště snažím o přiblížení cesty, kterou by se měl další vývoj ubírat po roce 2015. Tehdy oficiálně končí další prodloužená etapa jeho existence.

1. Znovuobjevení prostoru zámecké zahrady v Českém Krumlově pro divadelní produkce

Renesanční zahrada byla vybudována v 17. století na místě, které bylo dle archeologických nálezů osídleno již v pravěku. Už od začátku své existence se stávala dějištěm nejrůznějších slavností. „*Tradovalo se, že zde v minulosti v korunách stromů hrávali skrytí knížecí hudebníci, na rybníčku se konaly benátské noci (...)*“¹ K těmto účelům zde byl ostatně vybudován i letohrádek Bellárie, barokní mini-zámeček, určený primárně pro radovánky a uměleckou produkci obyvatel zámku. Nejvyšší část kaskádovité zahrady tvoří anglický park, v pozadí s umělou vodní plochou (ten tvoří scénický prostor dnešního otáčivého hlediště).

Historii slavností a uměleckých produkcí v zahradních prostorách zkoumal původem lotyšský scénograf Joan Brehms (od roku 1946 šéf výpravy Jihočeského divadla). On společně s Karlem Konstantinem (ředitel Jihočeského divadla v letech 1947-1950) byli i iniciátory myšlenky navrácení divadla do tohoto prostoru. Na jejich popud vznikl Jihočeský divadelní festival. První experimentální plenérová divadelní představení proběhla v jeho rámci v letech 1947 – 1948, během prvních dvou ročníků festivalu přímo v prostoru stavby dnešního otáčivého hlediště. (Historicky první experimentální plenérové představení bylo činoherní, 14. června 1947 – *Večer tříkrálový.*) Samotná zahrada tedy byla pro radovánky s divadelními prvky a pro velmi pestrou uměleckou produkci využívána již v minulosti a divadlo se tak díky Brehmsovi a Konstantinovi úspěšně vrátilo tam, kde už v historii mělo své místo. Joan Brehms od začátku kladl důraz na prozkoumávání možností divadla v plenéru.

Na další ročník Jihočeského divadelního festivalu bylo nutné počkat až do roku 1958 na příchod režiséra a později i ředitele Jihočeského divadla Otto Haase, který myšlenku Jihočeského divadelního festivalu znovu oživil a to v mnohem větším měřítku. Proto první otáčivá konstrukce do tohoto místa přibyla právě v tomto roce – na třetím ročníku festivalu. Při Brehmsových a Haasových přípravách činoherní inscenace *Ztracená tvář* Günthera Weisenborna se poprvé projevila jejich společná touha „*rozšířit simultánní prostory do té míry, že by se diváci na svých židlích otáčeli tam, kde by právě vznikala hrací plocha – scéna. (...) A zde jsem přišel na myšlenku řešení zcela nové – na myšlenku otáčivého hlediště jako celku; otáčivou plochu s potřebným sklonem, uspořádáním sedadel, s možností otáčet*

¹ DVOŘÁK, Jan. *Joan Brehms*. Praha: Divadelní ústav, 1987. 10 s.

*kruhovou plochu libovolně. To byl klíčový skok k uvolnění osového divadla a k vytváření mnohaosového vztahu. Moderní, simultánní, pohyblivý, mnohaosový inscenační princip, jehož středem (středem děje) se stává divák. Sleduje celý děj plynule od scény ke scéně, bez přerušování (divákovy) fantazie.*² Joan Brehms byl ovlivněný svým studiem v Jeně a Erfurtu, kde na akademii výtvarných umění inklinoval k avantgardě a inspirován německým meziválečným divadlem se dokonce stal hospitantem u profesora Waltera Gropia. Tento představitel Bauhausu programově zkoumal právě možné propojování hlediště a jeviště ve snaze o splynutí v jeden ničím nedělený prostor. Chtěl „umístit diváky do středu akce a donutit je, aby se podíleli na zážitku hry“.³ Brehmsovo otáčivé hlediště tak svým způsobem – také díky pokročilé technice - naplňovalo modernistické a avantgardní zkoumání a redefinování divadelního prostoru. Ostatně myšlenka, vytvořit otáčením diváků de facto nekonečný a maximálně variabilní hrací prostor se jistě ne náhodou realizovala v padesátých letech také ve finském Tampere - zdejší hlediště, čítající ovšem 800 diváckých míst oproti 60 českokrumlovským, se poprvé roztočilo v roce 1959, tedy o rok později, než krumlovské. Vezmeme-li v potaz určitou informační izolaci tehdejšího Českoslovenka a dobu výroby, nelze rozhodně mluvit o převzatém nápadu.

Krumlovské divadelní festivaly se konaly každé léto a otáčivé hlediště se v důsledku nových a nových experimentů a nároků zdokonalovalo a zvětšovalo. První improvizovaná točna z roku 1958 poháněla lidská síla a uvezla tedy pouhých šedesát diváků. Hned rok nato bylo vytvořeno větší otáčivé hlediště pro čtyři sta lidí, roztáčené tentokrát přivolanou vojenskou jednotkou. A další rok, tedy rok 1960 je točna rozšířena na pět set padesát míst. Nově bylo rovněž pevně zabudováno do země a poháněno elektromotory. V roce 1977 se přistoupilo ke změnám elevace. Otáčivé hlediště se stalo strmějším a navíc bylo obloženo dřevem. V této podobě zůstalo až do roku 1988, kdy došlo k celkové generální opravě.

Provizorní točnu otevřela výše zmiňovaná činoherní inscenace režiséra Otto Haase *Ztracená tvář*; opera přibyla v roce 1959 - tedy o pouhý rok později. Jediným pokusným operním představením toho léta byla Dvořákova *Rusalka* v režii Alexeje Noska a v hudebním nastudování dirigenta Jana Husa Tichého. Ovšem za rok, kdy opera ovládla točnu úplně, by měl být považován až rok 1963, ve kterém se poprvé plně využívá i jejího pohybu - stejně jako tomu bylo od již začátku v činohře. Šlo o celkem osm představení *Rusalky*, režírované tentokrát Inge Švandovou. Balet s malým zpožděním přibyl do repertoáru teprve v roce 1965.

² DVOŘÁK, Jan. *Joan Brehms*. Praha: Divadelní ústav, 1987. 10 s.

³ BROCKETT, Oscar, G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 2006. 192 s.

Režisér a choreograf Milan Hojdys nastudoval s baletním souborem Jihočeského divadla
Labutí jezero.

2. Historie opery před otáčivým hledištěm

Dvě etapy dramaturgie opery v netradičním prostoru

Jak už bylo zmíněno výše, novodobé divadlo se dostalo do zámeckého parku poprvé s prvním ročníkem Jihočeského divadelního festivalu v roce 1947. Operní tradice zde začala Dvořákovým *Jakobínem* v režii Ády Šmída se scénou Václava Landy, který byl vůbec první operou odehranou v prostoru před Bellárií (tedy přímo v prostoru dnešní točny, ale tehdy ještě bez ní). Další byla ještě téhož léta Offenbachova *Madame Favart* v režii Otto Haase, tentokrát se scénou Joana Brehmse. Na první operu před historicky prvním otáčivým hledištěm si museli diváci počkat ještě o rok déle, do roku 1959. Novodobou operní inscenační tradici v Českokrumlovském zámeckém parku tedy můžeme dělit do dvou od sebe oddělených autonomních etap. První, zahrnující léta 1959 až 1968 a započatá inscenací Dvořákovy *Rusalky* režiséra Alexeje Noska, a druhá od roku 1993 až do současnosti započatá *Venkovskými zpěvačkami* režiséra Milana Fridricha. V letech 1969 – 1992 opera zahradu zcela opustila. Bylo tomu tak kvůli častému přerušování nebo úplnému rušení představení z důvodu nepříznivé počasí. Orchester měl totiž své místo vpředu na točně. Točil se společně s diváky a nebyl nijak chráněn, což bylo vzhledem k citlivosti nástrojů fatální.

2.1 První etapa

V létě 1959 se odehrálo „pokusné operní představení Dvořákovy *Rusalky*. (...) Úspěch inscenace *Lucerny na IV. Jihočeském divadelním festivalu*, kdy každých několik metrů pootočení hlediště odkrývalo nové pohledy a nové scény – schodiště a terasy rokokového letohrádku, parkovou cestu s fontánou, travnaté louky se skupinami stromů, zlátnoucí keře, tmavé houštiny, alej a podobně – v prostředí v jehož mimořádné akustice plně vynikne poetické kouzlo nočního svolávání šumařů a jejich kasací – ukázal na nepřeborné bohatství nových možností divadelního projevu. Pokusné operní představení Dvořákovy *Rusalky* objevilo ještě další.“⁴ Milan Fridrich ve svých *30 kapitolách o Jihočeském Divadelním Festivalu* uvádí, že v *Rusalky* toho roku vystoupila dokonce sólistka Milada Šubrtová a Eduard Haken. O tomto ojedinělém představení nejsou žádné jiné písemné zmínky, a tak se za první oficiální dohledatelnou operní inscenaci zde (i s fotografickým materiálem) považuje

⁴ Informační brožura k IV. Jihočeskému divadelnímu festivalu. 5 s. Uloženo v archivu Jihočeského divadla.

uvedení *Rusalky* až o rok později, tedy 11. června 1960 (režie Alexej Nosek, Jan Hus – Tichý). Následující rok 1961 debutovala na točně režisérka Inge Švandová svým *Rigolettem*. V roce 1962 byla uvedena historicky první *Prodaná nevěsta* (režie Zdeněk Míka a František Kokejl, scéna Joan Brehms).

Fakt, že všechny dosud zmíněné operní inscenace probíhaly sice před otáčivým, ale nehybným hledištěm, není možné dohledat v žádných písemných pramenech - jen z orálního svědectví pamětníků. Zaznamenat to mohou ovšem i všímaví pozorovatelné mála dochovaných fotografií. Točna totiž během prvních let měnila svou podobu ze sezóny na sezónu a v souvislosti s operou se řešilo, kam umístit orchestr. První „otáčivá“ *Rusalka* proběhla v létě 1963 v režii Inge Švandové, která točnu režijně ovládla až do roku 1968: postupně pro plenérové divadlo nastudovala Verdiho *Rigoletta* (1963), Bizetovu *Carmen* (1964) Verdiho *Troubadoura*, Smetanovy *Dvě vdovy* (obojí 1965) a *Zuzanu Vojířovou* Jiřího Pauera, komponovanou přímo pro otáčivé hlediště (1966, obnovená premiéra 1968).

2.1.1 Dramaturgické limity první etapy

Jak píše Jiří Šesták ve své knize *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*⁵ do roku 1989 tvořily publikum otáčivého hlediště z více jak sedmdesáti procent hromadné zájezdy organizované průmyslovými nebo zemědělskými podniky a družstvy. Minimální část diváků byla motivována individuálním zájmem o konkrétní instituci. Tím vznikaly i speciální požadavky na dramaturgii. Nedivadelní obecnstvo si žádalo přirozeně lehčí, komediální žánry (platí spíš pro činohru). Otáčivé hlediště bylo spojováno s prázdninovým volnem, vodáckými výpravami, a tím bylo zapovězeno uvádění nějakých ambicióznějších projektů. Dramaturgicky nejprogresivnějším krokem v opeře bylo uvedení tehdejšího současného skladatele Jiřího Pauera, který zhudebnil drama Jana Bora o Zuzaně Vojířové. Šlo o látku, která bezprostředně souvisela s místem produkce a rozhodně nebyla žádným uměleckým experimentem ani po hudební stránce. Opera *Zuzana Vojířová* uzavřela první etapu. Výraznějším rozdílem oproti druhé operní etapě je uvádění Smetanovy *Prodané nevěsty*, která pochopitelně v prostoru zámecké zahrady nefungovala a uváděna byla víceméně jen jako ideologická nutnost: šlo o aplikaci Nejedlého konceptu české kulturní tradice a náležitě „lidově“ pojatý Smetana, měl být odměnou pro široké vrstvy pracujících. „*Festival přerůstá hranice kraje a stává se poctivou lidovou slavností. Nechce dobývat svět, ale vytvořit divadlo*

⁵ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: Kant, 2012.

*blízké a srozumitelné obyčejným lidem.*⁶ (V činohře zase repertoár ovládli preferovaní Tyl s Jiráskem, jakožto tvůrci pokrokových domácích tradic.) Tedy už od samotného počátku operního provozu před točnou lze sledovat kořeny pojetí celého projektu jako atrakce, byť ideologicky modifikované.

2. 2 Druhá etapa

Prvními iniciátory návratu opery před otáčivé hlediště byli až v devadesátých letech Jiří Šesták společně s uměleckým šéfem opery Josefem Průdkem. Vyřešili hlavní důvod, proč odsud opera v roce 1968 musela definitivně odejít: nekrytí hudebníci museli i při nejmenším vlhku nebo mženi své nástroje chránit. Od roku 1994 je orchestr umístěn v interiéru prvního patra rokokového letohrádku Bellárie a zvuk pomocí techniky přenášen. Inscenací, kterou točna zahajovala svou druhou operní etapu, byl v roce 1995 *Rigoletto* režiséra Jana Kačera. (V roce 1993 proběhla kvůli nekvalitní rekonstrukci jen nepohyblivá premiéra *Venkovských zpěvaček*) Po něm se před točnou odehrály následující operní premiéry 28. června 1997 *Rusalka* - A. Dvořák (J. Kališová, P. Chromčák, M. Kaňák), 7. srpna 1998 – *Kouzelná flétna* – W. A. Mozart (M. Veselý, P. Chromčák), 10. srpna 2000 – *Don Giovanni* – W. A. Mozart (M. Veselý, P. Chromčák), 13. července 2001 – *Divotvorný hrnec* – Y. Harburg, F. Saidy, B. Lane (G. Skála), 2. srpna 2002 – *Rigoletto* – G. Verdi (J. Kačer, P. Chromčák), 27. července 2004 – *Faust* – Ch. Gounod (M. Veselý, P. Chromčák), 21. července 2005 – *Rusalka* – A. Dvořák (J. Průdek, M. Peschík), 18. května/ 6. července 2007 – *Cikánský baron* – J. Strauss (M. Veselý, L. Králová), 18. července 2008 – *Síla osudu* – G. Verdi (J. Průdek, J. Keenan), 25. června 2009 – *Čarostřelec* – C. M. Weber (Z. Troška, M. Peschík), 24. července 2009 – *Rusalka* – A. Dvořák (J. Průdek, J. Keenan), 23. července 2010 – *Don Giovanni* – W. A. Mozart (J. Menzel, A. Allemandi), 5. srpna 2011 – *Komedianti* – R. Leoncavallo (J. Průdek, M. de Rose), 3. srpna 2012 - *Rigoletto* – G. Verdi (J. Kališová, M. de Rose) a 26. června 2013 – *Divotvorný hrnec* – Y. Harburg, F. Saidy, B. Lane (J. Průdek, M. Peschík)

Přehled repertoáru opery v období po roce 1993, tedy po znovuzprovoznění a rekonstrukci hlediště, se z dramaturgického hlediska vyznačuje především historizující tendencí. To je fakt, který neplatí zdaleka jen pro operní produkci na otáčivém hledišti, ale i pro operu v Jihočeském divadle. Neměnná dramaturgická linie tedy není důsledkem složení obecnstva otáčivého hlediště. Mnozí diváci nejsou typicky divadelní a často to jsou lidé, jejichž jediný styk s divadlem proběhne jednou za rok právě v českokrumlovské zahradě.

⁶ FRIDRICH, Milan. *30. kapitola o JDF*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 1966. 7 kap.

Dramaturgie s ohledem právě na toto obecnost sahá k takzvaným „velkým“ operám, především romantickým a veristickým. Kromě klasicistní *Kouzelné flétny* a Harburgova *Divotvorného hrnce* lze všechna díla, premiérována v českokrumlovské zahradě, řadit k romantickým operám.

Stěžejním pro druhou operní etapu je rok 2008, kdy vzniká mezi vedením Jihočeského divadla a agenturou Auvix – pořadatelem Mezinárodního hudebního festivalu Český Krumlov dohoda, že divadlo v rámci festivalu uvede vždy několik operních představení před otáčivým hledištěm. Tím je prakticky zajištěna možnost účinkování předních světových zpěváků i dirigentů, kteří, jak bude níže doloženo, významně ovlivnili i operu Jihočeského divadla jako takovou. První zlomovou inscenací je Verdiho *Síla osudu*, kterou dirigoval John Keenan. Začala tak, minimálně z hudebního hlediska, postupná přeměna regionálního divadelního souboru v soubor s pevným místem v celkovém kulturním povědomí. Tento proces graduje v roce 2011, kdy se funkce hudebního ředitele Jihočeského divadla nastalo ujímá argentinský dirigent a skladatel Mario de Rose.

Největším problémem druhé etapy je to, že se ani přes obrovský kvalitativní hudební vývoj dramaturgicky nevybočuje ze zaběhlé romantické tendence.

2.2.1 Dramaturgické limity druhé etapy

Z dramaturgického hlediska mají obě dvě avizované etapy velmi mnoho společného, z režijního hlediska už méně. Druhá se liší od první inscenačními ambicemi a postupy. Repertoáru celkově dominuje Dvořákova *Rusalka*, která zde má údajně své pomyslné domovské právo a Verdiho opery, které jsou vždy silné ve sborových pasážích a dá se s nimi v tak velkém prostoru dobře a efektně pracovat. Snad by se s trochou nadsázky dalo konstatovat, že za celou dobu trvání operních produkcí v krumlovské zahradě předtočnou se pouze opakuje několik titulů stále dokola. Vlastně až od poloviny druhé etapy (od roku 2005) se začínají objevovat další autoři (Gounod, Leoncavallo, Weber). Na místě je tedy úvaha, zda prostor sám nemá v sobě zakódován nějaký dramaturgický limit?

Park sám o sobě rozhodně není neutrálním divadelním prostorem. Je to velmi konkrétní a silně iluzivní místo se scénérií, kterou není možné jen tak změnit. Je nutné ji respektovat a cítit. Může být dotvářena, nikoli předělána. Především přeje romantice a lyrickému okouzlení. I jediné zde uvedené klasicistní dílo, *Kouzelnou flétnu*, pojali inscenátoři jako „pohádku, fantazii nebo alegorii s atmosférou kouzel a silným mravním

podtextem“⁷ Tedy se vydali cestou nejmenšího odporu. Je zajímavé, že většina zde premiérováných oper měla v přízvisku pohádková, pohádka, s pohádkovým nádechem, atp. Jakoby tím tvůrci ospravedlňovali stále se opakující vizuál inscenací vyplývající z daného prostoru.

Rovněž letohrádek Bellárie vtiskuje prostoru příliš určitou tvář. Tento „handicap“ si ale tvůrci uvědomovali už i v šedesátých letech „*I stromy, nádherné stromy začaly vadit, že byly pořád stejné. Potřebovali jsme vymyslet něco, co by umožňovalo výraznější divadelní stylizaci, co by obohatilo repertoárové možnosti. Po dlouhých nočních zkouškách jsou v inscenaci Radůze a Mahuleny použity projekce. Tok světla z projektorů je schopen dát stromům jiný tvar, naladit je líbezně i nepřátelsky. Je schopen změnit Belárii, modulovat na ní nové tvary a ornamenty. Projektory jsou schopny změnit pár stromů v hustý prales a kaširovanou skálu, kde bude Radůz přikován, změnit v opravdickou. K tomu všemu přistoupí účín protisvětla, které objeví hloubky prostoru v nové dimenzi. Zase nepatrný kousek cesty; výtvarníkem je Joan Brehms.*“⁸

Scénografie, která ignoruje přírodní prostor, působí v konfrontaci s opravdovostí stromů nepatřičně banálně. (Je tomu tak, ačkoli jde o francouzský park, který ve své nejvrchnější části přechází ve svou nejmladší část - anglický park - jde tedy v obou případech o pouhou stylizaci přírody vytvořenou člověkem.) „*Skutečně, za desítky let existence hraní před otáčivým hledištěm se ukázalo, že hry postavené především na racionálním rozvíjení příběhu a na logické argumentaci se tu jeví jako cizorodý prvek, který dominantní přírodní prostor nepřijme: takový příběh tu zůstává 'viset' v jakémsi vzduchoprázdnu.*“⁹ V důsledku je tedy scéna daná a není proměnlivá s každým titulem.

⁷ ŘIHOUT, František. *Mozart nebeský i pozemský přichází s Kouzelnou flétnou do divadla*. Českobudějovické listy 12. 6. 1998.

⁸ FRIDRICH, Milan. *30. kapitol o JDF*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 1966. 11 kap.

⁹ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: Kant, 2012. 196 s.

3. Přestavba - stav po sametové revoluci

Zatím poslední a také nejdiskutovanější podoba, kterou otáčivé hlediště definitivně nabylo v roce 1994, byla realizována akciovou společností Škoda Plzeň a kapacita se vyšplhala až k 644 divákům. Rekonstrukce financovaná státem v letech 1988 až 1992 stála 35 milionů korun. Při ní změněnou elevací dosáhla točna výšky sedmi metrů, s osvětlovací kabinou cca dvanácti metrů. Kruhová ocelová konstrukce o průměru osmadvaceti metrů byla vyrobena ze železobetonu a na ní jsou pevně zabudována sklápěcí plastová sedadla rovněž v železném rámu. Nutnost odpovědného zvažování použitých materiálů a technologií nesporně zanikla v socialistickém estetickém brutalismu.

Hlavním kompozičním motivem českokrumlovské zámecké zahrady je přísně symetrické a geometrické členění. Jednotlivá patra kaskádovité zahrady protíná podélná osa, kterou kopírují všechny ostatní cesty. Architektura zahrady pracuje s průhledy a prostranství před Bellárií zůstávalo právě z tohoto důvodu v průběhu staletí volné. Do této čistě barokní koncepce, která byla od začátku neměnná, a všechny přestavby zahrady ji respektovaly, přibývalo zvětšující se otáčivé hlediště.

Rekonstrukce, která použila vzhledem k baroknímu komplexu zcela nesourodé materiály a především točnu zvýšila natolik, že její betonová hmota zcela a definitivně narušila symetrii a průhledy barokní zahradou, rozdělila českou společnost na dva prakticky nesmiřitelné tábory. Na ty, kteří požadují bezpodmínečné odstranění otáčivého hlediště ze zahrady a jeho zaryté příznivce, kteří se statisčovými podpisy v petičních arších snaží o jeho zachování. K prvním se řadí především Národní památkový ústav, vlastník pozemku, na kterém točna stojí a přilehlého letohrádku Bellárie. Točnu spravovalo a dodnes provozuje Jihočeské divadlo, které vždy zajišťovalo i všechny divadelní produkce před ní. (Není tedy letní stagionou, kde hostují různé soubory, jak si mnozí návštěvníci často myslí.) Jihočeské divadlo je ovšem zřizováno městem České Budějovice. Obě instituce jsou tedy podřízeny státu a v nastalém sporu dochází ke kuriózní situaci.

Státní hrad a zámek Český Krumlov se stal s přilehlou zahradou od 1989 Národní kulturní památkou (městskou památkovou rezervací byl již od roku 1963), do světového kulturního dědictví na seznamu UNESCO byl zámek připsán v roce 1992. Jeho tehdejším správcem bylo Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody (KSSPPOP), které se zásadní přestavbou otáčivého hlediště nesouhlasilo. Jenže Krajský národní výbor, který v té

době zřizoval jak KSSPPOP, tak samotné Jihočeské divadlo, vydal 5. 9. 1989 prostřednictvím odboru výstavby Městského národního výboru v Českém Krumlově stavební povolení. Celá akce proběhla navzdory námitkám tehdejšího Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody v Praze a KSSPPOP, ale především v rozporu s tehdy platným zákonem č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči. V něm byla ustanovena bezpodmínečná povinnost vyžádat si závazné stanovisko příslušného orgánu památkové péče v případě provádění úprav kulturní památky nebo jejího okolí. Začalo se tedy s rekonstrukcí a mezitím se ve změněných podmínkách stal majitelem točny Úřad města Českých Budějovic. Ten byl nucen žádat po Ministerstvu kultury stanovisko k příslušné problematice. Žádost o udělení povolení byla v roce 1991 zamítnuta. Ještě v témže roce vstoupila v platnost pro Československou federativní republiku Úmluva o ochraně světového kulturního a přírodního dědictví, a tak UNESCO přijalo návrh na zařazení historického jádra Českého Krumlova do Seznamu světového kulturního a přírodního dědictví. Problém byl ovšem v tom, že v dokumentech předaných k posouzení nebyl vůbec projekt otáčivého hlediště zaznamenán. V prosinci 1992 byl návrh na zařazení přijat. Paradoxně hned v květnu roku 1993 bylo vydáno kolaudační povolení rekonstruované točny – i přes nesouhlasné stanovisko ministerstva kultury. V kolaudačním rozhodnutí byla ovšem stavba otáčivého hlediště definována jako stavba dočasná a to s omezením pěti let – tedy do května roku 1998.¹⁰

Po této rekonstrukci, potažmo masivní přestavbě, jak byl proces svými odpůrci vnímán, bylo z nepochopitelných důvodů stanoveno výběrové řízení na provozování točny. (Její zřizovatelem se stala na krátkou dobu firma Panta rhei, s. r. o. v jejímž čele byl S. K. Jedlička - od února do května 1994 intendant JD). Navíc již při kolaudaci nastaly obrovské technické problémy. Nebylo se čemu divit, celá železobetonová konstrukce vážila desetkrát víc, než předchozí podoba otáčivého hlediště a při prvním pokusu o otáčení se špatně seřízená kola zařizla vlivem nadměrné váhy do kolejnic. (Pro zajímavost dnes je váha točny 650 tun. Průměr základny 21,3 m, elevace 7,6 m, pohon 4 elektromotory umožňující oboustranně plynulý pohyb, počet kol nesoucích točnu je 120) Oprava trvala další rok a proto se v sezóně 1993 odehrálo jen několik představení (Valentino Fioravanti – *Venkovské paničky aneb jak se dostat k divadlu* – komorní opera), jejichž děj byl koncentrován na malý plac těsně před letohrádkem a nehybnou točnou.

¹⁰ ANONYM. *Problematika umístění otáčivého hlediště v zámecké zahradě*. [cit. 23. 5. 2014]. URL: <http://obcan.ckrumlov.info/docs/cz/unesco_otacive_hlediste.xml>

Navíc intendant S. K. Jedlička skrýval před vedením divadla stav prodaných vstupenek na točnu. A až teprve na žádost samotného primátora byl nucen v únoru 1994 číslo zveřejnit. Bylo to z celkových 25 000 vstupenek pouhých 124. Jedlička byl okamžitě odvolán z postu ředitele a rovněž mu byla vypovězena smlouva na provoz otáčivého hlediště. S okamžitou platností byl jmenován ředitelem Jihočeského divadla Jiří Šesták, do této chvíle umělecký šéf činohry. „*S mimořádným úsilím se nám pak podařilo dosáhnout jak velkého uměleckého úspěchu, tak i úspěchu diváckého, neboť jsme všech 25 000 vstupenek vyprodali, a položili tak základ k zásadním změnám jak provozu na otáčivém hledišti, tak i k úspěšným změnám ve struktuře publika na něm.*“¹¹ Tím se dotýkáme tématu složení publika, které bylo rozebráno v kapitole o dramaturgických limitech první etapy.

Od té doby probíhá neustálý proces prodlužování tolerance otáčivého hlediště v zahradě a stanovování dalších a dalších nových termínů pro jeho likvidaci. Nejprve proběhlo díky Ministerstvu kultury prodloužení o dalších pět let do roku 2002 a od té doby další prodloužení krátkodobá. Jihočeské divadlo navíc platí každoročně Památkovému ústavu za tyto prostory nájem, který v současnosti činí 2 miliony korun.

V roce 2005 byla vyslána do Krumlova specialistka z UNESCO k posouzení celé situace. Tento rok byl rovněž prvním, kdy se veřejně začalo jednat o tom, že by otáčivá konstrukce mohla být přestavěna do přijatelnější podoby s možností demontovatelnosti. Pikantní na celé kauze otáčivého hlediště je, že samotný otec myšlenky otáčivého hlediště Joan Brehms se od nynější podoby již v průběhu přestavby v roce 1990 veřejným prohlášením distancoval (viz příloha č. 1). Jedním z důvodů bylo například i to, že orchestr měl být umístěn vpředu točny. Největší problém byl ale pro Brehmse v tom, že celá konstrukce nebyla dle jeho návrhů ze dřeva, tudíž z materiálu k historickému prostředí bližšímu a přívětivějšímu, a také proto, že kapacita byla jen kolem 650 diváků. Brehmsovým původním záměrem byl počet osmi set až jednoho tisíce diváků. Paradoxně už v roce 1958 Brehms píše: „*Snad potom budeme moci realizovat i můj plán na vybudování skládacího a přenosného otáčivého hlediště s pevnou železnou konstrukcí, na jejímž prudce stoupajícím amfiteátru by se mohlo usadit dvanáct až patnáct set diváků. Pak bude možno postavit ho i jinde, ve vhodně vyhlédnutém prostředí, pro každou inscenaci, kterou bychom chtěli uvést.*“¹² S odstupem doby a kontextem celého vleklého sporu o hledání vhodného řešení působí Brehmsův článek jako zjevení. Nabízí řešení dnešního problému už v době, kdy točna byla opravdu jen pokusem a čítala pouhých 60 míst.

¹¹ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: KANT, 2012. 62 s.

¹² FRIDRICH, Milan. *30 kapitol o JDF*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 1966. 3. kap.

Celá kauza probíhá v pomyslných vlnách a dalo by se říct, že v současné době funguje také jako politický populistický nástroj. Ke kuriózní situaci došlo ještě v roce 2002, kdy se Úřad pro zastupování státu stal majitelem otáčivého hlediště po zrušení instituce okresních úřadů. Zastupitelé města Českých Budějovic a vlastně i divadlo samo s ředitelem Mrzenou se vzdali otáčivého hlediště tím, že souhlasili s jeho převedením na Ministerstvo kultury. To – v intencích úřednické logiky - převedlo točnu na Národní divadlo v Praze, které bylo jeho jedinou příspěvkovou divadelní organizací. Jihočeské divadlo tak bylo zavázáno platit Národnímu divadlu za využívání točny nájem, který, jak uvádí Jiří Šesták, byl jeden milion korun. Situace se vyřešila ve chvíli, kdy ve funkci ředitele Jihočeského divadla nahradil Mrzenu Jiří Šesták a odmítl za těchto podmínek točnu využívat. Pro tehdejšího ředitele Národního divadla Daniela Dvořáka, který měl o točnu zájem jako o stagionu, byla ovšem rozhodující finanční prognóza takového projektu a rovněž se od převzetí distancoval.

Momentálně má točna povolenu existenci v zahradě do roku 2015. V případě jejího dalšího fungování je bezpodmínečně nutná rekonstrukce celého, používáním opotřebovaného, zařízení. Mohlo by se tak konečně citlivě přistoupit ke změně její podoby, která je jedním z největších nynějších problémů. A nelze ji opomínat, je-li podstatou smyslu existence točny objektivně pracovat s daným prostorem.

Kauza tvoří bizarní pozadí, na kterém inscenace vznikaly a rozhodně by měla kontextovat zkoumání nejen druhé operní etapy.

Existence betonového monstra v zámecké zahradě, dráždí památkáře i historiky, nicméně obránci točny mají také své argumenty, od roku 1958 usedlo na otáčivé hlediště přes 2 500 000 diváků a dalo by se snad říct, že se snaží udržovat živou dávnou divadelní tradici krumlovského zámku.

„Kdyby k Rožmberkovi tehdy někdo přišel s návrhem, že do zahrady postaví otáčecí divadlo, určitě by ho akceptoval. Vždyť i ten panovník prošel ze své ložnice přes most až do své lóže do barokního divadla, a dál až k zámeckému jezírku, takže celý koncept zámeckého komplexu byl výsostně kulturní. A mně se nezdá, že by právě divadlo jako takové bylo nějak proti tomuto duchu.“¹³

Jan Kačer

¹³ HASAL, Petr. *Otáčivé hlediště Český Krumlov*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2008. 44 s.

4. Tři krumlovští *Rigolettové*

„Jako umělecký šéf jsem měl ctizádost otevřít rekonstruované otáčivé hlediště počátkem devadesátých let projektem, který by přivedl ke spolupráci významné umělce, které jsme jinak neměli šanci oslovit.“¹⁴

Jiří Šesták

4.1 Kačerův debut v zámeckém parku – *Rigoletto*

Opera se měla vrátit pod otevřené nebe a před pohyblivou točnu inscenací Verdiho *Rigoletta* v režii Jana Kačera. Nebyla to však žádná dramaturgická novinka, neboť první uvedení tohoto operního titulu na otáčivém hledišti proběhlo před statickou točnou již v roce 1961 a v „točivých“ reprízách ještě v létě 1963. V letech 1960 – 1968 proběhlo na točně devět operních premiér v režii Inge Švandové a mezi ně patřil i právě zmíněný *Rigoletto*. „Zážitků z této práce mám mnoho. Při představení *Rigoletta* v roce 1963 s nezapomenutelným Járou Součkem v hlavní roli se poslední dějství odehrává i podle Verdiho za velké přírodní bouře, které je dokonce věnována orchestrální mezihra před příchodem *Rigoletta* na závěrečnou scénu. Už na počátku posledního dějství bylo jasné, že se blíží skutečná bouře i nad točnu – blýskalo se a vítr začal ohýbat stromy. Ale nepršelo, tak se hrálo dál. Diváci i my v osvětlovací kabině ani nedýchali hrůzou i okouzlením. Bylo to nádherné přírodní divadlo s doprovodem úchvatné Verdiho hudby.“¹⁵

Premiéra historicky druhé inscenace Verdiho opery před otáčivým hledištěm byla naplánována na 27. červenec 1995. „Zatím jsme s vedením Jihočeského divadla domluveni, že v létě na Krumlově uvedeme pět zkušebních představení *Rigoletta*.“¹⁶ Jak režisér Jan Kačer poznamenává v rozhovoru pro Hospodářské noviny, mělo jít o zkušební provoz opery zde. Dohodě režiséra s Jihočeským divadlem předcházelo nutně vyřešení problému s orchestrem. Ten neměl po rekonstrukci, navzdory Brehmsovým plánům, vpředu na točně své místo, a tak bylo potřeba vyřešit, kam ho umístit, aby byli hráči a hlavně jejich nástroje v bezpečí před rozmary počasí. Nápad umístit orchestr do vnitřku Bellárie byl spojen s nutností řešit další, přidružený problém: přenos zvuku. „(...) požádali jsme o pomoc česko-britskou firmu, která se v Praze touto problematikou zabývala. Na podzim 1994 jsme skutečně dostali

¹⁴ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: Kant, 2012. 157 s.

¹⁵ MAŘÍKOVÁ, Bohuslava. *Jihočeské divadlo – devadesát není sto*. Prof. Publishing: České Budějovice, 2009. 86 s.

¹⁶ ZUNTYCH, Zdeněk. *Krásna je důvod k životu, říká Jan Kačer*. Hospodářské noviny 20. 12 1994

realizovatelnou studii, ovšem s nerealizovatelnou cenou. Šlo o 2 a půl milionu Kč, tedy o částku v té době a v našem měřítku astronomickou! Požádal jsem naše domácí zvukové techniky, aby zkoušeli přijít na jiný princip, než je přenos signálu vzduchem, který navrhovala dotyčná firma.“¹⁷ Problém byl tedy nakonec vyřešen svépomocí, kdy celková částka realizace nepřesáhla 30 000 Kč. Obraz a zvuk byl přenášán díky zabudované kabeláži proti sobě a tímto způsobem celý mechanismus funguje prakticky dodnes. Zvuk orchestru je snímán technikou, jde přes zvukovou kabinu, která je umístěna v suterénu Bellárie do reproduktorů na scéně (vzadu v hloubce hracího prostoru) a spojený zvuk orchestru a zpěvu je sběrným mikrofonom poslán zpět přes zvukovou režii do odposlechu dirigentovi. Dvě tehdy ještě malé obrazovky umístěné na otáčivém hledišti pak přenášely dirigenta.

Problémy související s reprodukcí hudby z letohrádku jsou opakovaným a snad nejčastějším tématem recenzí této Kačerovy inscenace a ostatně i všech pozdějších. Obvykle se řeší úskalí, která tento způsob má pro inscenační tým. „*Po stránce hudební byla inscenace vlastně velkým experimentem (...) Toto řešení, které se po stránce zvukové ukázalo pro diváky jako naprosto vyhovující, kladlo ovšem zvýšené nároky na zpěváky, jimž kontakt s dirigentem zprostředkovávaly jen dvě obrazovky umístěné na okraji točny. Vzhledem k značné vzdálenosti zpěváků od točny i vzhledem ke komplikovanému aranžmá většiny scén to byla opora jen velmi malá. Zpěváci museli spoléhat na vlastní muzikálnost a zvukovou hudební kulisu.*“¹⁸ Právě nemožnost vzdálit se od obrazovek, jejichž prostřednictvím dirigent řídí zpěváky, limituje režii a nutí ji rozehrávat situace v nevelkém prstenci přilehlém k točně. Kačer vůbec jako první režisér rozehrává scény do maximální hloubky zahrady. Vytváří další plány, detaily, které obstarávají ne zpěváci, ale kompars. Navozuje tak nálady a podporuje to, co se děje v prvním plánu vpředu. Ač má opera hudebně stanovený rytmus, z hlediska vizuality jí propracovaná mizanscéna dodává na dynamice. Režisér rozhodně nepracuje prvoplánově a není ilustrativní. Například průjezd kočáru v zadní linii parku ve scéně Gildina únosu, kdy kočár nesouvisí přímo s tím, co se momentálně děje na scéně, ale dramatizuje detailem scénický obraz.

Při předehře se točna roztáčí do tmy. Nic se neděje. Zastaví se až při prvním obraze - plesová scéna. Obě plesové scény jsou rozehrány v průčelí a arkádách Bellárie. Na první pohled prvoplánový krok umístit dějiště vévodova panství na letohrádek se hned během prvních okamžiků ospravedlní. Bellárie je k *Rigolettovi* víc než vhodná, rozpadlé baroko už nemá stejně jako zdrchaný hlavní hrdina svoji originalitu a novost. Je s ní naprosto skvěle,

¹⁷ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: Kant, 2012. 64 s.

¹⁸ HRDINOVÁ, Radmila. *Rigoletto v zámeckém parku*. Rudé právo 9. 8. 1995

mimo jiné i světelně pracováno. Všemi východy z Bellárie se trouse „dvořané“, dvojice milenců se sem chodí jakoby schovat. Vládne pomalý, téměř unavený pohyb. Celá scéna je nasvícena tlumeně, aby bylo možné pracovat s průhledy. Z oken letohrádku svítí jasné světlo a v obrovských oknech se pohybují černé obrysy osob. I hudba proniká jakoby zevnitř. Ačkoli je to maximálně velký a pompézní prostor, působí díky tomuto nápadu velmi intimně. Přihlížíme jakoby zákulisí hlavního dění, které probíhá někde uvnitř. Tomu odpovídá i skromné vybavení scény minimem rekvizit - jedno dřevěné křeslo stojící na úzkém pruhu červeného koberce, dvě hořící louče. Naprosto originální řešení, jak se vyhnout triviálnosti použití Bellárie. Černožlaté kostýmy a dva vznešení chrti jsou jediné, co naznačuje velkolepost a rozmařilost toho, co se může dít uvnitř.

Pro všechny ostatní scény je využito zahrady. Jednotlivá dějiště jsou v parku vytvořena podobně pomocí jednoduchých detailů. Například domov Rigoletta a Gildy je jediným reflektorem situován k velkému kmenu stromu, z jehož větví visí do malého plácku kulaté zrcadlo a bílý šál a kde stojí dvě židle. Autorem, minimalistické scénografie je Otakar Schindler. Drobné detaily, které v přírodním prostoru fungují naprosto nenásilně, vytvářejí v tomto případě skvělé interpretační konotace. Zúžený světelný sloupec vytváří útulné „hnízdečko“, ve kterém se Gilda tísni a není možné si nevšimnout, jak v bílých nadýchaných šatech křehkostí připomíná malé ptáče. Otec ji v jejich duetu dokonce bere pod jedno křídlo svého velkého černého kruhového pláště. Vše je umocněno ve chvíli, kdy přichází vévoda a zpívají spolu zamilovaný dvojzpěv. Točna se přitom pomalu pootáčí, následuje jejich kroky a zamilované vrkání. Oba přechází k vysoké mříži kolem kmene dalšího z velkých stromů, která není jinak v celé inscenaci vůbec využita. Vévoda ji skrz klec zpívá. Není možné si nevybavit cosi o pěkném zpívání, „když ptáčka lapají“, pak pokračují dál až k cestě po levém boku Bellárie, kudy vévoda odchází. Při cestě zpět, kdy Gilda prochází stejnou cestou, zpívá dokonce zamilovanou árii zcela zpoza ní.

Se staletými stromy pracuje režie velmi originálně právě při Gildině únosu - promítá na ně působivé obří stíny Gildiných únosců. Světelný design inscenace je celkově laděn do temnějších tónů, hodně se pracuje se šerem. Přílišná celková pochmurnost byla inscenaci dokonce vytýkána v recenzích. Umělá stylizace operního jeviště se však spojila s přírodou a vznikla tak dokonale romantická atmosféra, která svou pochmurností právě nabyla na zajímavosti. Minimum scénických prvků bylo vyváženo výraznými barevnými kombinacemi – například v úplném závěru. Čistě bílý Rigoletto, klečící nad tmavou mrtvolou na ztemnělém prostranství takzvané „velké louky“. Nejprve se z černožlatého harlekýnského hábitu převléká v černý kontrastní kabátec, aby ho nakonec mohla kletba

dostihnout v nevinně bílém rouše s velkými černými knoflíky, který ne náhodou připomíná pierotovský kostým. Nelze si zachovat čistý štít, je-li člověk pokrytec. Z harlekýna, se kterým ho mimo vizuální podobu (při únosu dostává dokonce černou škrabošku – rovněž jeden z atributů harlekýna) pojí i celková charakteristika (komický sluha, mazaný až zlomyslný, ve své lásce se musí potýkat se sokem – tentokrát ve své lásce k dceři) se stává nakonec zhrzeným pierotem.

Co se týče představitelů vévody (Michal Pavel Vojta) a Gildy (Vítěslava Bobáková), je zřetelná snaha o dramatičtější pojetí postav, jenže soustředění se na pohybové zvládnutí prostoru je viditelně dost svazuje. Rozhodně nejdou na úkor zpěvu do nějakých výraznějších hereckých akcí, ačkoli by to jejich role snesly. Jan Kačer ač činoherní režisér se kromě skvělého výkonu Alexandra Beně spokojil se sice umírněnými, ale přesto pozorovatelnými operními kliše. Beňův výkon je rovněž statický – záměrně – dostává tím neuvěřitelnou sílu hluboké lidské výpovědi.

Dramatická gradace *Rigoletta* je maximální. Verdiho opery jsou svou dramatičností charakteristické. „*Já jsem bral schválně tehdy točnu „do hry“ ne jako že diváky pouze přemísťuje. Protagonisté hry šli zahradou, točna šla stejně pomalu. Takže divák zapomněl, že se točí, měl pocit, že krajina se pod ním mění.*“¹⁹ To se stane několikrát, ale není to nijak výrazné a s dramatičností jednotlivých pasáží to nijak nepracuje. V průběhu představení nedochází k žádným přestavbám, celý hrací prostor o velikosti cca 1 hektaru je nascénován tak, že ho tvoří celé pásmo statických scén – v každém prostoru jedna. Jejich propojení zprostředkovává otáčení hlediště. Pomalými průjezdy točna doprovází pohyb nějaké postavy. Je to kombinace dvou způsobů, jakými je možno točnu pohybově využívat. Prvním je série kukátkových jevišť, kdy se hlediště otáčí do tmy a to jen ve chvílích, kdy je třeba změna dějiště. Druhým je využití otáčení k významovým prostřihům.

To, že je vytvořeno pásmo zcela neměnných scén je zajímavé, protože standardem i v obvyklém kukátkovém statickém provedení oper je, že je v průběhu využito přestaveb, a prostor je tak průběžně variován. Opera má v této problematice tu výhodu, že hudba umí udržet napětí. V činohře atmosféra nesprávnou manipulací s točnou rychle mizí. To se paradoxně několikrát stane i v této Kačerově inscenaci. Režie totiž točnu několikrát bezdůvodně otáčí do ticha a tmy, a vytváří tak dlouhé prázdné pauzy. Nutno dodat, že je to Kačerova první práce pro otáčivé hlediště a že ve všech debutech různých režisérů bylo možné vysledovat podobné chyby.

¹⁹ HASAL, Petr. *Otáčivé hlediště Český Krumlov*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2008. 44 s.

V činohře má režisér volnou ruku v práci se scénickou hudbou a s časováním. Pomyslného mistrovství v tomto ohledu dosáhl režisér Martin Glaser. Za celé své dlouhé angažmá v činohře Jihočeského divadla nasbíral potřebné zkušenosti s točnou a s prostorem pracoval naprosto geniálně, synchronizovaně s hudbou a vše měl vždy propracované do poslední vteřiny. A především pohybu hlediště využíval významotvorně (*Macbeth*). Opera je proti Glaserovým činoherním inscenacím, pomineme-li dramaturgii, stále ještě batole – neohrabané a nedokonale pomalé. Paradoxně i přes to, že Kačerův *Rigoletto* je z režijního hlediska jednou z nejlepších krumlovských operních inscenací. Dle Jiřího Šestáka to byla nejlepší inscenace, jakou kdy na otáčivém hledišti viděl. Lepší comeback si opera nemohla přát. „*Přírodní divadlo představuje zázrak. Chtěl bych lidem udělat radost, připravit pro ně zážitek plný emocí, duchovní slavnost, prostě to, co by se slovy nedalo ani popsat*“²⁰

Jan Kačer

²⁰ ZUNTYCH, Zdeněk. *Krása je důvod k životu, říká Jan Kačer*. Hospodářské noviny 20. 12. 1994

4.2 Druhý Kačerův *Rigoletto* - nešťastná sázka na jistotu

„Uvedením opery do tohoto prostoru se před Jihočeským divadlem objevily nové, velmi atraktivní možnosti, které mohly přivést otáčivé hlediště k velmi zajímavým divadelním projektům přesahujícím svým významem jihočeský region. Jenomže Josef Průdek se stal šéfem opery Národního divadla a já sám jsem se dostal do konfliktu s novým vedením Města České Budějovice, po němž se krumlovská plenérová produkce ubírala opět konvenčnější cestou.“²¹

Josef Průdek odešel v roce 1996. Mezi oběma Kačerovými *Rigoletty* byla *Rusalka* v režii Jany Kališové, *Kouzelná flétna* a *Don Giovanni* Miloslava Veselého a *Divotvorný hrnec* Gustava Skály. Tedy inscenace, které v recenzích ani u odborné veřejnosti velkého ohlasu nevzbudily. Obavy z příliš velkého rizika držely dramaturgii i režii ve vyšlapaných cestičkách. Možná i proto se zdálo opětovné oslovení režiséra Kačera určitou sázkou na jistotu. Z uměleckého hlediska to byl ovšem krajně nevhodný krok.

„Já přistupuji k tomuto provedení Rigoletta jako k úplně nové inscenaci. Pro nás pro všechny je ovšem zkušenost se zpěvem a s hudbou tohoto díla samozřejmě velké plus, které dává širší prostor pro dramatické pojetí postav a vcítění se do záměrů skladatele obohacené o osobní zážitek a emoce zpěváků.“²² nechal se slyšet režisér. Zcela nová byla výtvarná stránka inscenace, která byla dílem Kláry Čulíkové, a opět se zpívalo v italském originále. Z velké části ale zůstal totožný realizační tým. Stejný je hlavní představitel *Rigoletta*, Sparafucila, Maddaleny, i hudební nastudování pod taktovkou Petra Chromčáka. Dalo se očekávat, že se režie bude snažit neopakovat sebe sama a že bude hledat za každou cenu nová řešení, která zámecká zahrada nabízí. Mermomocí vše udělat jinak se však projevilo spíš kontraproduktivně.

Očekávalo se, že Kačerova předchozí zkušenost s prací před točnou ho povede k citlivější a nápaditější práci s otáčením a s jeho scénickým opodstatňováním. To se bohužel nestalo. Kromě úplného začátku, kdy se už při prvních tónech předehry točna pomalu roztáčí a zastavuje ve chvíli, kdy do zorného úhlu přichází po cestě od fontány jakýsi mimovský lokaj (podivný konferenciér), který dlouhým hlubokým úklonem vítá obecenstvo, aby následně svým gestem mohl točnu poslat dál, se jinak s točnou nijak nově nebo opodstatněněji nepracuje. Lokaj se objevuje ještě jednou na konci předehry a na opačné straně a svým

²¹ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: Kant, 2012. 64 s.

²² HOSNEDLOVÁ, Hanka. *Premiéra Rigoletta má již svůj nový, dramatický náboj*. Českobudějovické listy 9. 10. 2002

mohutným gestem směrem k Bellárii pomyslně diváky zve k podívání. O to víc překvapivé je, že na Bellárii se skoro ve tmě mihne jen pár tančících postav a hlediště se otáčí dál do parku, na tzv. malou louku. Tam začíná podivný dekadentní bál s hyperbolizovanými renesančními kostýmy všech dvořanů a prvky jakési dvorské zhýralosti. Například mantovský vévoda je přivezen vstoje na pohyblivém piedestalu. Prostor zahrady vyplňují železné oblé „klece“, ve kterých probíhají jakési taneční mimy. Výtvarně jakoby první scéna připomínala oživlý obraz od Hieronyma Bosche. Tento dojem později podporují i postavy živých „soch“ na podstavcích, které doplňují majestátní vzhled Bellárie v druhém jednání.

Nově je využito i baletního souboru. Paradoxně tomu navzdory je celá inscenace mnohem víc statická než předchozí. Nejvíce je to znatelné ve sborových pasážích, kdy sbor nemá-li žádnou činnost z děje vyplývající, jenom stojí – neví kam se dívat a co hrát. Zřetelně mu chybí jasné režijní uchopení. Nehybné sochy nechal Kačer ožít a živé lidi strnule postávat. „*Léta budovanou tradici založenou na hereckém vypracování oper nová inscenace nikam neposunula.*“²³

Co se týče práce s točnou, není v ní žádný posun. Stejně jako před sedmi lety i tentokrát režie pracuje na principu dílčích statických dějišť, propojených pohybem hlediště, které provází mezi jednotlivými lokacemi procházející postavy. Už na začátku je tento postup uplatněn zmíněným konferenciérem, který se ukloní a pošle točnu do pomalých obrátek. Princip kontaktování publika prostřednictvím vydělené, k tomu uzpůsobené postavy je funkční, ale bohužel už s ním není až do konce dál pracováno - mim se začlení do sboru a už nijak nevyniká. Prakticky jde o sled statických, vizuálně vznešených obrazů. Statičnost je nepochopitelná nejen vzhledem k dispozici otáčivé scény, ale i vzhledem k dramatičnosti příběhu a dynamice hudby. Plesová scéna končí ve chvíli, kdy dvořané přemísťují vévodu pryč tím, že tlačí kočár kolem Bellárie. Jsou zastaveni odtud vycházejícím Monteronem, domáhajícím se spravedlnosti za zneuctění své dcery. Rigoletto je posléze proklet, je tma a potlesk. Točna čeká, až se dotleská a pak se teprve otáčí do tmy a ticha, aby se mohla scéna znovu rozsvítit o kousek dál. Naprostá ignorace principů otáčivého hlediště. Pro více dramatických situací je prostor přetvářen průběžně pomocí mobilních scénografických segmentů. To je způsob, který specifický plenérový prostor jakoby neutralizuje a přibližuje se tím využívání divadelního prostoru způsobem jako v uzavřené budově. Ze scénografie Gildina domova je jiným přetočením a následným přemístěním vytvořena scéna Sparafucilovy krčmy. Její aranžmá je zcela totožné s řešením z roku 1995.

²³ HAVLÍKOVÁ, Helena. *Rigoletto*. Lidové noviny 8.11. 2002

Výtvarné řešení Kristýny Čulíkové využívá kaširovaných scénografických prvků. Například v už zmíněné scéně Gildina domova tvoří scénu dvě stěny s náznakem kamenného sloupu. Celkový dojem citlivě barevně provedené dílčí výpravy kazí přemrštěná snaha „interiér“ vybavit mnoha rekvizitami (kolovrátek, modlitebnička, kříž, svíčky, židle). Scéna je zcela zbytečně propracovaná, vybavená realistickými detaily, ačkoliv kromě židle se s žádným z nich nepracuje. Samotný kříž na stěně by jistě dosáhl kýženého dojmu.

Ani obsazení a herecké provedení se tentokrát příliš nevydařilo. Monika Brychtová - vizuálně by mohla být spíš Rigolettovou ženou - je ztělesněná operní herecká manýra. Její výkon, hudebně na snesitelné úrovni, se vyznačuje neuvěřitelnou koncentrací operních klišé. Podobně je na tom představitel vévody Nikolaj Višnjakov, jehož pěvecký výkon je navíc za hranicí jeho možností. Statičnost zpěváků na jevišti někdy až komicky připomíná strnulost středověkých pěvců-kastrátů. Živost a srozumitelnost jsou mety, kterých zdaleka nedosahují. Vévoda Višnjakovým nepsychologickým projevem spíš omylem získal na podivné necitelnosti a vizuálně na chlípnosti. Neprožívá své árie o unesení Gildy, takže je oproti předchozímu vévodovi Michala Vojty uvěřitelné, že je to vlastně sukničkář a zvrhlík.

Po hudební stránce je partitura značně seškrtnána a v recenzi Heleny Havlíkové je dokonce možné si přečíst o neprecizním hudebním provedení. To ovšem opět částečně spojuje s technikou přenosu hudby. Všechny složky (hudební nastudování, baletní složka, herectví atd.) by měly být podřízeny jasně formulovanému smyslu inscenace. Ten bohužel uniká. Režijní interpretace oproti prvnímu Kačerovu nastudování velmi klesla. Jediné, co výrazněji režie akcentuje, i vizuálně, je zkaženost vévodského dvora. S tou koresponduje dekadentnost boschovských výjevů. Pokleslí dvořané, vrhající se na peníze, které jim vévoda hází jako psům na zem ve chvíli, kdy se dozví, že unesená Gilda je u něj na panství, se dokonce vrhají i na odcházející živé „sochy“. Než se jim podaří se vysmeknout hrubě se s nimi milkují. Ani světelná stránka inscenace není nijak promyšlená, prakticky se po celou dobu svítí naplno bez světelných nuancí.

O režijní nepropracovanosti vypovídá i do očí bijící provedení závěrečné scény. Sparafucile předává Rigolettovi mrtvolu na černém piedestalu, na kterém v úvodní scéně přijel vévoda. Celý gradující závěr je tím vizuálně zesměšněn. Rigoletto a Gilda spolu zpívají závěrečný duet o odpuštění a smrti a Gilda při něm leží opřená o loket jako by odpočívala na gauči. Rigoletto stojí a zpívá vedle, vůbec ji fyzicky nekontaktuje.

Dramatičnost ustupuje prezentaci pěvecké virtuozity a líbivosti. Inscenace je režijně a divadelně bez zajímavosti i přesto, že byla inscenována v netradičním prostoru. Dala by se zařadit mezi české operní produkce spočívající pouze ve scénickém provedení dané opery na

základě ustálených vzorů či klišé, podle nichž byla dosud opera inscenována. Bohužel inscenace nevybočuje ani stylem herectví, staví na operních manýrách a klišé. I z nemnoha uveřejněných recenzí bylo znát, že šlo o jednoznačný neúspěch. „*Premiéra Rigoletta poněkud zklamala*“.²⁴ Kritizovány byly hlavně jen matně načrtnuté hlavní postavy a celková nekonkrétnost.

4.3 Efektní *Rigoletto* Jany Kališové

Inscenace *Rigoletta* je Kališové druhá operní práce před otáčivým hledištěm. Jejím debutem zde byla *Rusalka* premiérována 28. června 1997. V rozhovoru pro Českobudějovické listy 28. 6. 1997 si režisérka postěžovala na to, že v zámeckém plenérovém divadelním prostoru je paradoxně mnoho věcí víc daných než v kamenném divadle, například způsob osvětlení nebo způsob pohybu točny. Konfrontace s živou přírodou ji tehdy vedla k realistickým řešením bez všemožných rusalkovských kouřových oparů atp. Už tehdy kladla důraz na to výtvarným řešením nerušit přírodu, respektovat ji. Přesto se v inscenaci stejně jako v pozdější Průdkově *Rusalce* objevuje tolik kritizovaný igelitový rybníček. V recenzích byla nicméně její *Rusalka* pojmenována jako „*nánosů a klišé zbavená*“.²⁵ Kališová si vymohla v partituře mnoho škrťů, které se později vedle hudební nedokonalosti sborových partů staly nejzávažnějším terčem kritiky.

V její druhé režijní práci pro otáčivé hlediště naopak nebyly provedeny škrty žádné. Byl to jeden z hlavních požadavků dirigenta Maria de Rose. Zpíváno bylo opět v originálním italském znění a vůbec poprvé v historii jak otáčivého hlediště, tak i Jihočeského divadla, byla opera uvedena bez jediného škrtu. Sama režisérka přiznala, že to pro ni jakožto primárně činoherkyni byl trochu problém. Neseškrtané scény ji však nutily k vytváření promyšlených hereckých akcí, a tím ji dovedly i k novým interpretacím tolikrát obehnaného díla. Otázkou zůstává, zda je plenér a s ním spojená nemožnost zařazení přestávky pro nezkrácenou verzi optimální.

Charakteristickým rysem Kališové operních režii bývá přidávání postav a jejich domyšlení novými motivacemi. Nebylo tomu jinak ani nyní, režisérka rozvíjí pro *Rigoletta* ne zcela obvyklé podoby vztahů. Jedním příkladem za všechny může být například to, jakým způsobem vygradovala konec opery – Rigolettovi, předává Sparafucile zabalené tělo a on do

²⁴ HEJZLAR, Tomáš. *Premiéra Rigoletta poněkud zklamala*. Haló noviny 12, 2002, č. 199, s. 9

²⁵ HAVLÍKOVÁ, Helena. *Rusalka nánosů a klišé zbavená*. Lidové noviny 28.6. 1997

něj ještě jednou vztekle bodá, aby jeho pomstychtivost byla dokonale uspokojena. Tím se dostáváme k režijní interpretaci. Kališová tematicky akcentovala otázku svědomí a morálky.

Rigoletto v Beňově podání není zasmušilým šaškem a už vůbec není laskavým člověkem nebo otcem. To je čitelné mimo jiné i v druhém jednání v duetu s Gildou o tom, co předcházelo jejímu zneuctění. Oba stojí na opačné straně dřevěného vyvýšeného chodníčku a k sobě se vůbec nepřibližují. Rigoletto se dokonce otočí ke Gildě zády. Teprve ve chvíli, kdy se zoufalá sesune k zemi, jde otec pomalu k ní. Fyzicky s ní do kontaktu ale sám nepříjde, jen jde co nejbližší a ona se jako tonoucí chytne jeho paže jako pomyslného stébla, on jí je však sám k pomoci nenabízí. Zachytne se sama a sama se i zdvihne ze země. Jakmile stojí na vlastních nohou, Rigoletto okamžitě odchází na druhou stranu. Stejně jako začali, opět končí - každý jinde. Znakovost aranžmá je evidentní a významonosná. O pojetí Rigoletta jako zlého zatrpklého pokrytce v průběhu inscenace vypovídá mnoho dalších maličkostí: když ho dcera přemlouvá, aby utišil svůj hněv vůči vévodovi, popřípadě když ho o pomoc prosí zmítaná Monteronova dcera (přidaná postava), obě necitlivě odmrští.

Rigoletta zpívá Beň už potřetí. Jeho herecký výkon je tentokrát čistý, zbavený manýr a velmi emotivní. Má ale se zpívám v plenéru své zkušenosti, které zúročuje. Zvukově je rozdíl oproti ostatním zpěvákům markantní. Navíc je velmi herecky osvícený zpěvák. Jeho výkon v průběhu nabývá na zralosti - je dokonale klidný a soustředěný na hlubokou lidskou výpověď. Lze s ním podrobně pracovat i na hereckém pojetí postavy, ostatně má zkušenosti z předchozích nastudování a může s přehledem variovat. Sám Beň tvrdí, že před točnou je herectví v něčem jednodušší - člověk musí být ve svém projevu přirozenější. Při přehrávání příroda usvědčí z falše, patos a nepřirozené chování je okamžitě vidět. V divadle na malém uzavřeném prostoru se jde do detailní drobnokresby.²⁶

Za zmínku stojí Rigolettův šaškovský kostým - bílá halena s prodlouženými rukávy, které visí od zápěstí dolů a silně evokují svěrací kazajku. Blázen mocných, kterého osud pomalu, ale jistě těsně sevře.

Celá inscenace vizuálně i režijní koncepcí připomíná velký, jakoby karnevalový flám, během kterého je všechno dovoleno, výskoky z rakve, únosy, nepřiměřené pití. Svícení bylo vyhnáno do barevné exprese. „*Po výtvarné stránce pojali Rigoletta minimalisticky. Hrát bude příroda.*“²⁷ Představa minimalismu je různá. Výtvarnice Jana Zbořilová vytvořila kvůli umístění plesové scény do parku čistě bílou obrovskou stěnu se třemi východy. Jinak poučeně využívala prvků již daných - exteriérových. Je jasné, že režisérka si byla vědoma předchozích

²⁶ KUBÁT, Petr. Šašek Rigoletto je moje nejmilejší role. MF Dnes 3. 4. 2013

²⁷ ŠKODA, Jan. *Rigoletto přivede před otáčivé hlediště i živé koně*. MF Dnes 2. 8. 2012

dvou verzí. Ty byly renesanční a teď lze kostýmy vizuálně zařadit do doby vzniku opery, tedy do *biedermeieru*. Tvrdí, že je její inscenace oproti předchozím dvěma „méně laskavá a minimalistická“²⁸. S oním minimalismem by se rozhodně dalo polemizovat. Inscenace je to pompézní a to, že nepoužívá kaširovaných kulis, z ní ještě nedělá inscenaci minimalistickou. Zajímavé je popření Bellárie. Ta je využita zcela ojediněle jen pro Gildin domov. Obří bílé, vzdouvající se šály, které zakrývají architekturu letohrádku, navozují měkký sterilní úkryt, kde by měla být Gilda chráněna před světem - prvek intimity a čistoty. Gilda Jany Šrejmy Kačírkové je konečně poprvé adekvátně mladistvá až dětská. Vzteká se, je hravá a zároveň pěvecky převyšuje všechny své předchůdkyně. To ovšem není zásluhou režie, ale kvalitami jedné z nejlepších českých operních zpěvaček.

Verdimu byla jeho odpůrci vyčítána trivialita v melodické lince, například konkrétně snad v nejnámější árii *La Donna é Mobile*. Jenže v tomto případě vůbec nejde o hudební hodnotu, ale o hodnotu dramatickou. „Čím lépe charakterizovat lehkomyšlného rozmařilce než popěvkem zavánějícím banalitou.“²⁹ V tom je právě v pojetí vévody problém. Šrejma svou postavu psychologizuje a celkově mění její charakterové vyznění. Ve výsledku to vypadá tak, že Gildu doopravdy miluje a to podpoří ještě ve scéně v krčmě, kde se k Maddaleně chová vyloženě hrubě, jako k prostitutce (ta tak ostatně díky svému kostýmu i vypadá).

Hudebně je Kališové inscenace zatím na nejvyšší úrovni. Zpěv sboru, doplněného o drobné výpomocníky, je fenomenální. Bohužel herecky věrohodně nevycházejí Kališovou narežirované sborové akce (např.: podroušení opilci s lahvemi od vína) Vynikají spíš v jednoduchých pohybových akcích, především ve scéně Gildina únosu. Tichá, rychlá, promyšlená akce v maskách a s kočárem, který je tažen koněm. Scéna únosu má v pléně tu výhodu, že nabývá na věrohodnosti – takové, které nikdy na jevišti není možné dosáhnout. Po únosu se všichni podroušení opilci přesouvají na velkou louku, kam přichází i Rigoletto. To je jediné místo, kdy Kališová nepromyslela zcela práci s točnou. Točí se do ticha a dějí se akce, které ovšem s probíhajícím dějem nijak nesouvisí a nemají pro něj ani do budoucna žádný význam - průjezd jezdce na koni, průchod Giovanniho odcházejícího z Gildina domu. „V činohře se udělá přejezd točny libovolně. V opeře to musí dovolit muzika. Lidé si platí hlavně za to, aby se projeli na točně.“³⁰ Režisérka v rozhovoru podotýká, že jejím cílem bylo inscenaci vystavět kompozičně jako co nejpohyblivější obraz v přírodě. Přiznává, že je to

²⁸ VOJÍKOVÁ, Silvie. *Zající pod vedením tvůrčí skupiny KAZI*. SEMTAM 10. 11. 2012

²⁹ VRBKA, Tomáš. *Giuseppe Verdi Rigoletto*. Praha: Národní divadlo, 1988. 18 s.

³⁰ VOJÍKOVÁ, Silvie. *Zající pod vedením tvůrčí skupiny KAZI*. SEMTAM 10. 11. 2012

v plenéru trochu více na efekt než v divadle. Její práce s pohybem točny je značná. „*Musí to být pro turisty*“³¹ říká a nezastírá, že kladla důraz na to, aby se diváci také někdy zatočili.

„*Režisérka Jana Kališová vymyslela barvitou inscenaci, zřejmě poučena o nové postupy, které se na točně pár let rodí napříč žánry. Opět se upravovalo nazvučení, které však zůstává největší bolestí opery na otáčku.*“³²

Kališová má oproti Janu Kačerovi nespornou výhodu v tom, že je celý operní soubor hudebně na zcela jiné úrovni a že je možná spolupráce s nejlepšími českými sólisty. (Kačírková, Šrejma, Hrbáčková, Moravec atp.). Vytvořila inscenaci, která vás na první zhlédnutí jako točeného diváka nechá podlehnout nekritickému nadšení z toho, jak aktivně a přesně může být točna využívána a jak může být celý prostor konečně i v opeře rozžít. Po podrobném a opakovaném studování záznamu není bohužel možné se vyhnout určitému dojmu konvence. Bez opojení z magie večera stráveného v zámecké zahradě (neopakovatelný genius loci) se začne vtírat pocit, že celá inscenace je promyšleně koncipována právě jen na onen efekt. To je podle mého názoru obrovský problém. Inscenace nemůže přinést nové kvality a bojovat proti pouze „prázdninové“ návštěvnické motivaci, je-li k ní už v zárodku přistupováno jako k atrakci.

4. 4. Shrnutí – inscenační zisky, ambice a postupy druhé etapy

Společným prvkem všech tří inscenací je, že oba režiséři, Kačer i Kališová, nejsou primárně režiséry operními. Proto jejich pojetí může být už samo o sobě odlišné.

Všechna tři provedení jsou zpívána v italském originále a jediné hudební nastudování dirigenta Maria de Rose je zcela kompletní bez škrtů. Z hlediska hudební kvality je znát obrovský posun. Orchestr, který byl od devadesátých let považován za nejslabší článek českokrumlovské plenérové produkce, byl spoluprací se zahraničními dirigenty (John Keenen, Antonello Alemandi, Mario de Rose) motivován a doveden k úrovni mezinárodních měřítek. Rovněž i zlepšující se pěvecká úroveň je v důsledku možnosti spolupráce se stále lepšími českými i světovými zpěváky samozřejmá. Z tohoto hlediska se úroveň operních produkcí před otáčivým hledištěm posunula do zcela jiné sféry a rozdíl oproti začátkům v polovině devadesátých let je na první poslech zřetelný a kvalita se stále vyvíjí.

Co se týče hereckých výkonů, společného mají všechny tři inscenace hlavního

³¹ KUCHTOVÁ, Pavla. *Verdiho Rigoletto na otáčivém hledišti v Českém Krumlově*. Rozhovor s Janou Kališovou [cit. 15. 4. 2014] URL:<http://www.Rozhlas.cz/mozaika/hudba/_zprava/1093470>.

³² HERMAN, Josef. *Opera mezi kapkami deště*. Divadelní noviny 18. 9. 2012

představitele. Při režisérově práci s operním zpěvákem na jeho hereckém projevu je základem hudebně-dramatický rozbor. Ten se dělá proto, aby herci mohli ve svém fyzickém jednání na jevišti a pocitech vycházet z toho, co říká hudba. Opera je dramatickým uměním a jako taková tedy hovoří dramatickými situacemi. Ty nelze vytvářet ničím jiným než herectvím. Herectví je tudíž v opeře stejně důležité jako zpěv. Operní herec musí umět totéž, co činoherní a navíc ještě musí skvěle cítit hudbu. O to těžší je samozřejmě jeho práce. Rozlehlost prostoru nutí k zamyšlení nad operním herectvím v pleneru. Hereckou akcí se musí vyplnit rozlehlý prostor čítající desítky metrů. Různá místa zahrady mají navíc různou akustiku. Ovládnout hlasově plenérový prostor činí problém nejen v činohře, ale i v opeře. Navíc měnící se klimatické podmínky způsobují, že akustika se mění takřka z okamžiku na okamžik a zvuky přírody, které jsou citelné už i při nejmenším závanu větru ovlivňují divákův zážitek. To vše společně se složitou reprodukcí hudby z letohrádku komplikuje zpěvákům jejich výkon. A má někdy za následek sošnost jejich výkonů. Přesto je ve všech případech zřetelná snaha o dynamické herecké operní divadlo.

Co se týče výtvarného řešení jednotlivých nastudování, v letech 1995 a 2013 byl prostor zámecké zahrady pouze doplňován jednoduchými určujícími detaily a ve druhé Kačerově režii v roce 2002 bylo využito mobilních kašírovaných scénografických segmentů, kterými byl prostor přetvářen. Zajímavá je rozdílnost volby prostředí pro jednotlivé scény. Pro ty plesové bylo využito v prvním případě očekávaně, ale neotřele Bellárie. Podruhé už je Kačer situoval do parku na malou louku, kdy bohužel kromě snahy se neopakovat pro ně nenašel dostatečné odůvodnění. Totožně v parku řešil Kačer scény Gildina obydlí. Zcela odlišně situovala režisérka Kališová tuto scénu na letohrádek, který ovšem nechala zakrýt bílými šálý, a tím ho vědomě popřela. Využila jen danosti a sevřenosti prostoru, kterou poskytuje. Zcela totožně bylo ve všech třech případech využito největšího volného prostranství tzv. velké louky pro úplné finále opery. Jen zde může zcela vyniknout malost člověka proti přírodě. Té přírodě, která Rigolettovi dala znetvoření, a tím předurčila jeho osud.

Přírodní prostor bere svým způsobem režisérovi svobodu, ale na druhé straně musí být pro inscenátory výzvou a motivací k větší vynalézavosti a kreativnosti. Tak tomu bylo v první Kačerově režii *Rigoletta*. Ta byla největším přínosem pro vývoj inscenační praxe na otáčivém hledišti. Kališová sice vytvořila na první pohled dokonalou efektní inscenaci, ale naprosto bez přínosu. Ostatně pokud režisérka už předem avizuje, že musí diváky primárně povořit, aby byli spokojeni, nelze hovořit o dobré výchozí situaci pro uměleckou tvorbu. Ve využívání otáčivé konstrukce je tedy nejakčnější Kališová. Nejvíce akční ovšem neznamená

nejdůmyslnější a koncepčně promyšlené. Režisérka má oproti svému předchůdci usnadněnou cestu v tom, že má k dispozici umělecky kvalitnější ansámbl. Těžko tedy hodnotit, která z inscenací je hodnotnější, když soubor urazil dlouhou a velmi stimulující profesní cestu. Hudebně je to prakticky úplně jiný soubor. Zkvalitnění hudební stránky je bodem zlomu v dalších operních plánech před otáčivým hledištěm.

Operní produkce svými zvyšujícími se nároky na technické parametry točny během druhé etapy rozhodně posunula dál inscenační možnosti činohry. Tlak na proměnu zvukové aparatury a světelný park byl obrovský a v technice svícení se toho během druhé etapy hodně proměnilo. Jiné, především výkonnější druhy světelných zdrojů, řízené z kabiny joysticky, umožnily upustit od ručního svícení z osvětlovacích stožárů po obou stranách Bellárie.

5. Obraz otáčivého hlediště u odborné veřejnosti v letech 1995 – 2013 - opera

Opera se vrátila do českokrumlovské zahrady z pohledu recenzentů úspěšně. Karla Ladwigová v Českém týdeníku ze 4. 8. 1995 dokonce poznamenala, že místní přírodní prostor dává možnost krásu představení vnímat daleko intenzivněji než v normálním divadle. Dokonce připouští, že opeře dopomáhá plenér k nevšednímu zážitku mnohem víc než činohře. Radmila Hrdinová píše: „*Zkušebních pět představení prokázalo, že opera do prostoru českokrumlovské scény patří, že je o ni divácký zájem a že ji zde lze docela dobře provozovat.*“³³ Samozřejmě se hned od samého začátku začíná řešit i kvalita přenášené hudby. Tato otázka prolíná snad všechny kritiky a články o opeře na otáčivém hledišti. Při prvních zkušebních představeních panovalo však ještě mírné pochopení a názor, že pro hluboký umělecký zážitek by měli diváci být ochotní přijmout i nějaké ty „nepřesnosti“. Popřípadě, že milovníci opery by určitě neměli klást nejvyšší měřítka na toto „*letně turistické nastudování jejich oblíbeného kusu*“³⁴. Velmi často je zmiňován názor, že by opera zde měla disponovat kvalitnějšími sólisty a orchestrem, který často svádí perný zápas s partiturou. V kritických ohlasech *Rusalky* v režii Jany Kališové z roku 1997 je v tomto ohledu zmiňováno tristní vypomáhání si playbackem ve sborových pasážích. Muzikologové nejčastěji kritizují časté škrty v partiturách, které prostor vyžaduje nemožností zařadit přestávku. Je tomu tak z důvodu absence odpovídajícího diváckého zázemí a základního sociálního vybavení. Škrty zapříčiňují výpadky v logice děje atp. Chválí například spolupráci se sólisty Národního divadla.

V roce 1998 *Kouzelná flétna* režijním pojetím „*klasická, do pohádkového pestrého hávu oděná, skutečné umění nepředstírající opera open air*“³⁵ otevírá otázku takzvaného *turistického publika*. Divácká struktura operních inscenací je specifická. Není potřeba rozumět jazyku, takže velký podíl tvoří i zahraniční turisté. Z šedesáti procent tvoří publikum cizinci a jen ze 40 procent Češi. Na operu navíc jezdí specializované „Opern-reisen“ z Rakouska a Německa. České publikum není operně tak vzdělané, a možná i proto se zpívalo v češtině. Helena Havlíková 15. 5. 1998 v Lidových novinách viní režiséra *Kouzelné flétny*

³³ HRDINOVÁ, Radmila. *Rigoletto v zámecké parku*. Rudé právo 9.8. 1995

³⁴ DOSTÁL, Martin, BIČÍKOVÁ, Magdalena. *Rigoletto na schwanzenberském panství*. Lidové noviny 27.7. 1995

³⁵ DRÁPELOVÁ, Věra. *Kouzelná flétna v otáčivé podobě*. MF Dnes 14.8.1998

Miloslava Veselého z příliš jednoduchého a schematického řešení. Opět se vrací k problematickému ozvučení a rozkolísanosti orchestru.

Dramaturgická novinka - *Don Giovanni* z roku 2000 vyvolala diskusi ohledně statických hereckých aranžmá, která naprosto popírají smysl pohyblivého hlediště. Bylo to první dílo, které nemělo přímo předpoklady pro inscenování v plenéru a jeho realizace musela hledat opodstatnění přesunu sem. Mimo špatnou souhru zpěváků a orchestru je poprvé kladen důraz na problémy akustické a povětrnostní. (R. Hrdinová, právo 16. 8. 2000)

Prvních pět let nového tisíciletí nebylo pro otáčivé hlediště obdobím kladně kriticky hodnoceným. Patří sem druhý *Rigoletto* Jana Kačera, *Divotvorný hrnec* Gustava Skály, *Faust* Miloslava Veselého a *Rusalka* Josefa Průdka. „*Preciznost hudebního provedení nebývá silnou stránkou budějovické opery.*“³⁶ Ani režijně se nejednalo o přínosné počiny. Sbor byl tehdy malý a pro romantické opery zde uváděné nepřilíživě výkonný, proto byl navzdory předchozí kritice opět dozvučován playbackem. Ovládnout náročný prostor bylo v té době údajně nad jeho síly. Zlom nastal až v roce 2008 při přípravování inscenace *Síla osudu*. Poprvé v historii opery Jihočeského divadla se počet orchestrálních hráčů dostal až na 65 hudebníků, což je velký romantický orchestr. Přizvaný dirigent John Keenan z Metropolitní opery si toto obsazení vyžádal. Dokonce se nechal slyšet, že orchestr má veškerý potenciál, který je potřeba řádně využít. Celá situace byla tento rok poněkud komplikovanější, protože budova Bellárie byla v rekonstrukci a proto musel být orchestr v zastřešeném stanu za letohrádkem. Navázanou spoluprací s krumlovským *Mezinárodním hudebním festivalem* se podařilo přizvat k účinkování i sólisty z Metropolitní opery. (Tenor Allan Glassman, sopranistka Kyunghye La a Raúl Melo.) Šlo především o reprezentativní obsazení, které slibovalo přelomovou inscenaci. Tou *Síla osudu* prakticky byla, ale sólisté měli na nazkoušení pouze dva večery. Takže se neúčastnili celého procesu zkoušení. Místo nich byli najati studenti, kteří si celé aranžmá nastudovali a pak byli zpěvákům k ruce. Pokud jsme obeznámeni s tímto nikde neuveřejněným faktem, vysvětlují se v rozhovorech zmiňované obavy Miloslava Veselého o statické „operáctví“. To se objevilo v recenzích hlavně v souvislosti s Raúlem Melo. „*Byl to velmi silný emotivní zážitek, i když zahraniční zpěváci nebyli tak výraznou posilou, jak jsme původně očekávali.*“³⁷ I tak to byl velmi důležitý krok do budoucna. „*Budiž tedy českobudějovickému JD připsáno ke cti, že neláká diváky pouze na samotné unikátní divadlo*

³⁶ HAVLÍKOVÁ, Helena. *V Budějovicích nabízejí Kouzelnou flétnu v úsporném hávu*. Lidové noviny 15.5. 1998

³⁷ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: KANT, 2012. 164 s.

v přírodě, ale nabízí jim vsutku kvalitní divadelní představení. Jestli se podaří jihočeskému divadlu rozvíjet i dál podobné kontakty, je na co se těšit.“³⁸

Je těžko pochopitelné, proč hned následující rok (2009) umělecký šéf opery Miloslav Veselý přizval k režirování Weberova *Čarostřelce* Zdeňka Trošku. To, že se jedná o „pohádkovou operu“ lze stěží uznat jako platný argument. Tato inscenace se navíc premiérovala v Domě kultury Metropol v Českých Budějovicích a Troška se v rozhovorech netajil tím, že pro plenér prostě „režii z divadla [...] rozložil vedle sebe“³⁹ - jednotlivé scény jen propojil průchody. V rozhovoru se režisér ještě ke všemu přiznal k tomu, že není příznivcem opery před otáčivým hledištěm, kde se lidé chtějí hlavně pobavit a povozit.

Z divadelního hlediska dalším propadem bylo v roce 2009 obnovené nastudování *Rusalky* z roku 2005 režiséra Průdka. (Oficiálně to bylo nové nastudování, ale ve skutečnosti šlo o totožné režijní pojetí jako v roce 2005, do kterého bylo namontováno zcela nové hudební nastudování - tedy zcela nesmyslný a z uměleckého hlediska nepřijatelný postup.) Tato inscenace vzbudila u odborné veřejnosti značný rozruch, protože následovala po *Síle osudu*, na jejímž vzniku se tentokrát už od prvních zkoušek podíleli světoví operní sólisté. Z režijního hlediska byla *Rusalka* na rozdíl od *Síly osudu* katastrofa. „Recenzent musí přemýšlet, zda je vůbec záhodno se jako odborník něčím takovým zabývat.“⁴⁰ Marie Reslová označila inscenaci za bezobsažné omalovánky s neuvěřitelným množstvím operních kliše, které i divákovi zvyklému na určitou dávku konvence musely připadat k smíchu a navíc rušily výkony pěvců. Jedna sólistka dokonce označila eufemicky Průdkův přístup za „starou režijní školu“. Po výtvarné stránce nechybělo inscenaci ani igelitové jezírko. Celá recenze je zakončena zamyšlením, že by zpěvákům, jejichž výkony byly na skvělé úrovni, měla být propříště nabídnuta přiměřená profesionální úroveň režie. V této sezóně na točně dokonce přibyl nový světelný park, kterého si bohužel v konečném důsledku nikdo ani nevšiml.

Ještě téhož léta měla poprvé v historii před otáčivým hledištěm premiéru opereta - *Cikánský baron*. Režie Miloslava Veselého. Poprvé při ní bylo využito mikroportů. Zpěváci se tak díky tomu mohli dostat až do zadních plánů – což je zhruba 80 metrů od hlediště. Tvůrci ve svých propagačních materiálech inscenaci označovali za „téměř pohádkový příběh.“ Výtvarně respektovali dobu tereziánského baroka, kdy se děj odehrává.

V roce 2010 se orchestr setkává poprvé s italským dirigentem Antonellem Alemandim při jeho hudebním nastudování Mozartova *Dona Giovanniho* v první operní režii Jiřího

³⁸ ŠALDOVÁ, Lenka. *Verdiho Síla osudu*. Hudební rozhledy 61, 2008, č. 10, s. 10-11.

³⁹ PAVLOVÁ, Vladka. *Technická zkouška připomínala apokalypsu*. Českobudějovický deník 24. 6. 2009

⁴⁰ RESLOVÁ, Marie. *Krumlovská Rusalka: Kapka romantiky a deset kapek kýče*. Hospodářské noviny 30. 7.2009

Menzela na otáčivém hledišti. V nezvykle velkém počtu vyšlých kritických reflexí převažovaly kladné ohlasy hlavně z hlediska režie a hudebního nastudování. Stále ale v povědomí recenzentů přetrvává „pachut“ hudebně rekreační podívané. „*Určitá zmiňovaná laxní režie, uvolněná flegmaticčnost má své výhody, můžete se soustředit na hudbu a nerozesmívá vás úporná snaha po originálních režijních tazích, které při takovýchto hudebně rekreačních příležitostech působí většinou nemístně.*“⁴¹ Režisér Menzel vytvořil *Giovanniho* lehkomyšlnějšího a veselejšího, než je obvyklé. Tím rozbil obvyklou vážnost operních pěvců. „*Režisér se také nepouští do hlubší interpretace situací, zcela pomíjí možná filozofická témata.*“⁴² Inscenace dostala od Marie Reslové přívzvisko nevzrušivě krotká až divadelně nevýrazná. Zůstalo se u opakování mnohokrát vyzkoušených a ověřených postupů využívání točny. Všichni recenzenti se jednohlasně shodují na určité umírněné operní konvenci hereckého projevu. Zpěváci vkusně odpovídají. Z nich vystupuje jedině Pavel Klečka, jehož výkon dostal punc improvizace.⁴³ „*Jihočeské divadlo dokázalo, že dobře vedená oblastní scéna dosáhne na velmi dobrou kvalitu, jež obstojí v evropské konkurenci podobných festivalů.*“⁴⁴

Přerod otáčivého hlediště byl pomyslně završen inscenací Leoncavallových *Komediantů* v roce 2011. Divadlu se na jaře roku 2010 podařilo dosáhnout zatím nejvyšší mety. Byla dojednána spolupráce s tenorem světové úrovně José Curou. V dějinách české opery se stalo úplně poprvé, že se zpěvák podobné úrovně přijel zúčastnit celého zkoušecího procesu. „*Díky realizaci tohoto projektu, uvedení baletu Un Ballo choreografa Jiřího Kyliána a spoluprací s významným evropským režisérem Davidem Radokem při inscenaci Shakespearovi komedie Jak se Vám líbí na otáčivém hledišti, k nimž se připojila Menzelova režie Dona Giovanniho, se stala sezona 2010/2011 pro Jihočeské divadlo jakýmsi milníkem.*“⁴⁵ I když takováto spolupráce neměla v České republice obdoby, v recenzích byla reflektována poměrně neprávem negativně. „*Když už se podaří u nás něco takového ufinancovat, tak je to letní atrakce pod širým nebem, na hony vzdálená standartu běžné scény, závislá na počasí, neumožňující opravdovou souhru, odkázaná na mikrofony a v podstatě neposkytující skutečný divadelní zážitek.*“⁴⁶ Helena Havlíková ale chválí novou zvukovou techniku, která klade nové nároky na orchestr. Jenže ten je na vynikající úrovni a skvěle

⁴¹ RESLOVÁ, Marie. *Jiří Menzel se v Českém Krumlově poprvé zhostil operní režie*. Hospodářské noviny 27.7.2010

⁴² Op. cit.

⁴³ JUST, Vladimír. *Točna jako přidaná hodnota?* Lidové noviny. Roč. 23, č. 173. s. 8.

⁴⁴ HRDINOVÁ, Radmila. *Dona Giovanniho zahnal déšť do zámecké jízdárny*. Právo 27. 7. 2010

⁴⁵ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: Kant, 2012. 167 s.

⁴⁶ DRÁPELOVÁ, Věra. *Komedianti s Curou jsou letní atrakcí. Nic víc nic míň*. MF Dnes 8. 8. 2011

obstojí. V souvislosti s technikou jsou kritizovány mikroporty a neschopnost zvukařů sžít s novým vybavením. Tentokrát je režie Josefa Průdka hodnocena zcela pozitivně. Vyniká srozumitelností, je veskrze realistická (vizuální zakotvení do 50. let). Semknutost stručného kusu je však necitlivě narušena připsaným dlouhým výstupem artistů. Jeho zařazení je logické, *Komedianti* jsou zpravidla uváděni v tandemu se *Sedlákem Kavalírem*. Inscenátorům se zdálo, že délka inscenace by byla vzhledem k výši vstupného neadekvátně krátká a inscenaci se snažili něčím „natáhnout“. Zařazení artistů kritizuje například Radmila Hrdinová, která tvrdí, že nemají s takzvanými komedianty pagliacci nic společného. Chválí naopak propracované herecké akce, které José Cura ovládl a to, že z výsledného celku nijak netrčí. Opět i se zcela novou zvukovou technikou Hrdinová opět zmiňuje, že pěvci zanikali v mohutně znějícím orchestru. „*Jako letní div. show přizdobená světovou hvězdou produkce jistě plní svůj účel. Jistě by bylo škoda o ně přijít, ale problémy české opery nevyřeší*“⁴⁷ Jana Machalická ve svém sloupku hodnotí celkový význam inscenace pro Jihočeské divadlo a považuje ji v pozitivním slova smyslu za heroický výkon.

Zatím poslední krumlovská inscenace *Divotvorný hrnec* (2013) se bez okolků nese v duchu pořekadla „účel světi prostředky“. Jiří Hermann ji ovšem obhajuje a tvrdí, že „*I takové produkce Jihočeské divadlo potřebuje*.“⁴⁸ Současné nastudování považuje za dobrou divadelní zábavu, provedenou poctivě a na slušné úrovni. Nehraje si na víc, než čím je. Je to inscenace, ve které se střídají krátké obrazy a režisér Miloslav Veselý hlásí hrdě rekordních třiatřicet otočení během jednoho představení. Koncipováno je to režijně jako velká revue. Jan Blüml se v divadelních novinách z 12. července 2013 znovu věnuje zvukové stránce krumlovských inscenací. Tvrdí, že stále i po loňské změně není stav ideální. Nabízí se otázka, zda je vůbec možné docílit toho, aby byl v podmínkách zahrady přenos zvuku někdy zcela bez výhrad ideální. Je to problém, který se řeší v průběhu celých osmnácti let.

5.1 Problematika reprodukováné hudby

Přes všechna technická zlepšení, k nimž došlo v plenérovém krumlovském divadle v posledních letech, potíže opery s přenosem zvuku zcela nevymizely. Kvůli přenosové technice dochází k zpomalování letícího zvuku, a tím je zkomplikována synchronizace mezi živým orchestrem, zpěváky a diváky. „*Při operních představeních snímá technika zvuk živého orchestru, který je v zámečku Bellárie. Zvuk jde přes zvukovou kabinu do reprodukcíního*

⁴⁷ DRÁPELOVÁ, Věra. *Komedianti s Curou jsou letní atrakcí. Nic víc nic méně*. MF Dnes 8.8. 2011

⁴⁸ HERMANN, Josef. *Jeepem do Štědré doliny*. Divadelní noviny 3.9. 2013

zařízení rozestavěného po hracím prostoru cca 30 až 40 metrů od auditoria. Zpěváci sledují na obrazovkách umístěných na otáčivém hledišti dirigenta a reagují na hudbu přicházející k nim většinou zezadu. Spojený zvuk orchestru a zpěvu je snímán mikrofonem instalovaným v přední části otáčivého hlediště a přes zvukovou režii jde zpět k dirigentovi do odposlechu.⁴⁹ Možné řešení je, aby každý zpěvák měl vlastní mikroport a zároveň vlastní odposlech do ucha, který by nezpůsobil, že by ho sběrné mikrofony na točně snímaly a smíchaně se zpěvem ho posílaly dirigentovi. To je ale bohužel velmi finančně náročné. Navíc použití mikroportů má další nevýhodu - zpěváci se neustále vyskytují na různých místech hracího prostoru (nebo za scénou) a jejich zpěv by tak měl zaznívat vždy z určitého místa. Proto by tento způsob znamenal nebezpečí, že diváci budou dezorientováni tím, že jim všechny hlasy budou znít z jediného zdroje, jako prostorově fixní, ačkoli se zpěváci pohybují. Vzhledem k velikosti prostoru je vhodné, aby hudba přicházela z jeho hloubky, zatímco zpěvák se pohybuje daleko blíže k publiku. Další komplikací je rozdílná akustika v rozdílných hracích místech. Odrazovost ve scéně u Bellárie je zcela jiná než například na rozlehlé a ničím neohraničené velké louce. Opera jako primárně interiérový žánr se pleneru přirozeně vzpírá, je tedy nutné si položit otázku, zda je vůbec technicky možné tyto potíže nějak definitivně vyřešit? Zcela bez jakékoli újmy na uměleckém zážitku určitě ne, ale při dostatku finančních prostředků a tudíž s nejvyspělejší technikou by se dalo akusticky čistému a přesnému zvuku dozajista vyrovnat.

⁴⁹ ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: 2012, Kant. 204 s.

6. Budoucnost otáčivého hlediště

Od 1. února 2014 byla zavedena do provozu Jihočeského divadla nová řídicí funkce. Otáčivé hlediště dostalo vlastního celoročního vedoucího - post významný především z ekonomického hlediska. Vstupenky se každoročně prodávají totiž už od 1. září, to znamená necelých deset měsíců před zahájením provozu. Navíc obchodní oddělení Jihočeského divadla zajišťující rovněž marketingově otáčivé hlediště, musí během těchto deseti měsíců zajistit hlavní program českobudějovického divadla, tedy kolem osmnácti premiér na všech svých scénách. Podle stávajícího ředitele Jiřího Šestáka se nevěnují Krumlovu tak intenzivně, jak by si to tento fenomén zasloužil. Proto došla letos naplnění Šestákova několikaletá snaha přivést jednoho zkušeného člověka, jehož úkolem bude v tomto směru OH zaštitit, dopodrobna prozkoumat a poznat jeho celkový mechanismus. Úkolem tohoto zaměstnance bude navázat nové kontakty, zvednout návštěvnost a zvýšit marketingový potenciál. Jmenovaný Tomáš Froyda může vizi naplnit svými zkušenostmi z organizace například plzeňského festivalu Divadlo. Rovněž by to měl být člověk, který v případě přestavby, rekonstrukce nebo stavby nového zařízení bude už dostatečně zasvěcený do dané problematiky, aby mohl přispět k nejlepšímu možnému řešení.

Česká republika se zavázala Výboru UNESCO, že do konce roku 2015 konstrukci ze zahrady odstraní. 11. dubna 2014 proběhlo další jednání ministerstva kultury se zástupci města Českých Budějovic, Českého Krumlova, Jihočeského divadla a Jihočeského kraje. Výsledkem zasedání je opět prozatímní prodloužení provozu otáčivého hlediště. „*Česko musí co nejdříve navrhnout Výboru UNESCO řešení, jak naloží s dosavadní točnou. Podle ministra Hermana žádné termíny v ohrožení nejsou, stát zatím nic zásadního nepromeškal, ale UNESCO situaci velmi bedlivě sleduje.*“⁵⁰ Bylo stanoveno, že bude vypsána architektonická soutěž, jejímž zadáním je zcela nové technické řešení, které by mělo zajistit možnost demontovatelnosti. Zahrada by tak alespoň polovinu roku zůstala nenarušena. „*Ministr kultury Daniel Herman z KDU-ČSL Herman věří, že toto řešení dalšímu jednání pomůže.*“⁵¹

Nový ředitel JD Lukáš Průdek je zastáncem stejného názoru - otáčivé hlediště by mělo zůstat v upravené verzi v zahradě. Argumentuje Brehmsovou vizí, podle které ji tam autor

⁵⁰ KUCHTOVÁ, Pavla. *Otáčivé hlediště v Českém Krumlově by mohla nahradit mobilní scéna.* [cit. 23. 5. 2014] URL: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/regiony/_zprava/otacive-hlediste-v-ceskem-krumlove-by-mohla-nahradit-mobilni-scena--1337841?print=1>

⁵¹ Op. cit.

umístil a podle níž by tam měla i zůstat. Chápe ovšem i opoziční názory a připouští plán na jeho přesun zcela mimo zahradu. Spekulací je například umístění k břehu Vltavy, mezi Českými Budějovicemi a Hlubokou nad Vltavou. Nabízí se tak potenciální spojení s akcí nového splavnění Vltavy. Průdek tvrdí, že pokud točna v zahradě nebude moct stát, je toto krajní řešení nasnadě. Ani Tomáš Froyda úplné zrušení otáčivého hlediště nepřipouští. Z hlediska platných zákonů je to ovšem krajně komplikované. Stále platí nezrušitelné rozhodnutí ministerstva kultury z roku 1992, které se stavbou otáčivého hlediště v zahradě nesouhlasí.

ZÁVĚR

*„Hlavní význam a smysl otáčivého hlediště netkví v určité senzačnosti; nejde přece o to vozit při divadelním představení diváka jako na kolotoči. Účel otáčivého hlediště je zcela vážný: vědomě a funkčně porušit, rozbít konvence kukátkového jeviště, obráceně používat principu a funkce jevištní točny, tedy zkoušet kinetiku v divadle jízdou hlediště, hledat nové scénografické, zejména pak osvětlovací způsoby i prostředky, hledat specifické režijní postupy a herecké vyjadřovací postupy.“*⁵² Tento citát z roku 1963 paradoxně poměrně přesně vystihuje i současný problém operní produkce na otáčivém hledišti. Mnohé inscenace zde jsou vlastně spíš atraktivní a veskrze konvenční podívanou. Je třeba objektivně zodpovědět, snažili se tvůrci proti tomu nějak bojovat? Proklamovaným záměrem vedení divadla je operu přiblížit sféře světových operních domů, jenže k tomu nešťastně zvolili cestu jaksí z vnějšku. Ve snaze dostat svému záměru si zvou ke spolupráci zvučná jména z řad zpěváků. Stejně však postupují i při výběru hostujících režisérů. Přirozeně velkou roli hrají ekonomické ohledy. Znamá jména zaručeně přilákají diváckou pozornost. Fungování točny je drahé a Jihočeské divadlo se ve vlastním zájmu snaží, aby všechna představení byla co nejdříve vyprodána. Bohužel to má ovšem za následek, že celková umělecká koncepce současné opery není organická a balancuje na hraně mezi uměleckým a komerčním charakterem inscenací. Jedno však mají obě dvě cesty společné - vědomý distanc od experimentu. Při hodnocení některých operních inscenací před otáčivým hledištěm bohužel nelze opominout fakt, že umístěním do plenéru nic nového tomuto prostoru nepřináší. Mohly by klidně fungovat v interiéru a to, že jsou v zahradě, není ničím relevantním odůvodněno. Jenže umělecky přínosné inscenace se rozhodně vědomě experimentu nezříkají.

Z režijního hlediska tedy inscenacím chybí to, co dal Brehms svému vynálezu do vínku. Operní inscenátoři se většinou ani nesnaží o využití všech možností, jež točna oproti normálním divadelním sálům nabízí. Používají ji jenom v tom nejprimitivnějším smyslu – k změnám dějiště. Nejhuř a bohužel nejčastěji je využívána jako využívána jako vehikulum, zprostředkovávající proměnu mezi jednotlivými dílčími dějišti. To je zhruba stejně invenční, jako když se na kukátkovém jevišti točna používá pouze k výměně dekorací a jsou tím naprosto popírány představy Joana Brehmse, jehož vizí bylo využívání točny v dramatickém nebo uměleckém smyslu (např. k dynamizování inscenace). Opera v českokrumlovské zahradě má své zavedené a prozkoušené inscenační postupy, které jsou uměleckým vedením

⁵² DVOŘÁK, Jan. *Joan Brehms*. Praha: Divadelní ústav, 1987. 14 s.

nově hostujícím režisérům předkládány, a očekává se, že se jich budou držet. V důsledku toho nabývají operní inscenace velmi podobný tvaru.

Režisér Josef Průdek, který toto období režijně ovládl, prohlásil: „*To prostředí k experimentům neinspiruje, operu by to poškodilo! Tady na Krumlově to prostě nejde! Zůstali jsme u klasického pojetí, ale není to opsané. Snažili jsme se to udělat s fantazií a vytvořit jiné situace.*“⁵³ Hovoří o inscenaci *Rusalky* z roku 2005, jenže tento výrok by se dal bez problému aplikovat mimo jiné třeba na druhou analyzovanou inscenaci, druhé uvedení *Rigoletta* v roce 2002. Každopádně je takovýto názor výmluvným vysvětlením, proč se dosud zdejší opera výrazně režijně neprofilovala a nevyvíjela.

Vzeme-li v potaz zmíněné prostorové, scénografické, a tím pádem tedy i dramaturgické limity, je nutné se zamyslet, zda vůbec je točna ještě dnes místem vhodným pro experimentování? Není pochyb o tom, že v roce 1958 Joan Brehms přispěl k československým divadelním pokusům o nové pojetí divadelního prostoru tím, že úspěšně realizoval a v praxi prověřoval své myšlenky, vyvěrající z vize Gropiova totálního divadla. Jenže může i po tak dlouhé době divadelně vytěžovaný a neměnný prostor nabízet něco nového? Experimentovat se tu stále nepochybně dá, dokladem může být například činoherní inscenace Davida Radoka *Jak se vám líbí* či připomínané inscenace Glaserovy.. Prostor má co nabídnout a opeře, která se od poloviny devadesátých let prakticky vůbec inscenačně nevyvíjí, zvlášť. Jen by bylo nutné dát prostor režisérům diametrálně odlišného režijního smýšlení. (Výběr dosud oslovených režisérů – druhá etapa - Průdek – 5 režii, Veselý – 4 režie, Kališová – 2, Kačer – 2, Menzel – 1, Troška – 1, Gustav Skála – 1.) To s sebou ovšem nese podnikatelská rizika, například divácký neúspěch. Divácká úspěšnost a silně pozitivní vztah veřejnosti k otáčivému hledišti jakožto k raritě, je ovšem jedním z důvodů, proč točna v zahradě dodnes stojí. Navíc vykazovala-li by točna ekonomické ztráty, bylo by pro její odpůrce mnohem snazší usilovat o její odstranění.

Naznačený záměr dostat se na uměleckou úroveň velkých operních domů nebyl dosud bohužel nenaplněn z inscenačního hlediska, ale bez výhrad byl naplněn z hlediska hudebního. Je-li nutné nějak zhodnotit a shrnout osmnáctileté období soustavné operní produkce před otáčivým hledištěm, je potřeba se zaměřit především na hudební vývoj souboru - ten je nejvýraznějším rysem třech analyzovaných inscenací a nejen jich. Spolupráce s Mezinárodním hudebním festivalem tak byla sice bránou zcela nových možností, ale její potenciál byl využit jen částečně. Letošním nejnovějším operním projektem bude ale *Rusalka*

⁵³ KOBLENC, Václav. *Rusalka na otáčivém hledišti*. MF Dnes 23. 7. 2005

v režii Jiřího Heřmana. Přípravy si vyžádaly nové technické zázemí. Poprvé bude využito speciálního druhu video projekcí, které plenérový prostor odhalí z nové perspektivy a snad se režie jednoho z nejlepších českých operních režisérů zasadí o posun v operní inscenační praxi otáčivého hlediště alespoň částečně směrem experimentu.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ:

ODBORNÁ LITERATURA:

- BROCKETT, Oscar, G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 2006.
- DVOŘÁK, Jan. *Joan Brehms*. Praha: Divadelní ústav, 1987.
- FRIDRICH, Milan. *30. kapitol o JDF*. České Budějovice: 1966.
- HASAL, Petr. *Otáčivé hlediště Český Krumlov*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2008.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera*. Praha: svoboda, 1999.
- KRNÍNSKÝ, Matěj a kol. *Příběhy krumlovské točny*. České Budějovice: Nakladatelství Růže, s.r.o., 2009.
- MAŘÍKOVÁ, Bohuslava. *Jihočeské divadlo – devadesát není sto*. Prof. Publishing: České Budějovice, 2009.
- SPURNÁ, Helena. *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo, 2004.
- ŠESTÁK, Jiří. *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha: Kant, 2012.
- TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha: Paseka, 2001.
- TROJAN, Jan. *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
- TROJAN, Jan. *Úvod do hudební dramaturgie opery*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
- TROJAN, Jan. *Operní slovník věcný*. Brno: JAMU, 2001.
- VRBKA, Tomáš. *Giuseppe Verdi Rigoletto*. Praha: Národní divadlo, 1988.

RECENZE, ROZHOVORY, STUDIE:

- ANONYM. *Problematika umístění otáčivého hlediště v zámecké zahradě*. [cit. 23. 5. 2014].
URL: <http://obcan.ckrumlov.info/docs/cz/unesco_otacive_hlediste.xml>
- BÍNOVÁ, Eva. *Otáčivé hlediště Český Krumlov historie a současnost*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2010. [cit. 23. 5. 2014]. URL: <<http://theses.cz/id/5uhrc2/32029-725419379.pdf>>
- DOSTÁL, Martin, BIČÍKOVÁ, Magdalena. *Rigoletto na schwanzenberském panství*. Lidové noviny 27.7. 1995. s. 13
- DRÁPELOVÁ, Věra. *Kouzelná flétna v otáčivé podobě*. Mladá fronta Dnes 14.8.1998

- DRÁPELOVÁ, Věra. *Komedianti s Curou jsou letní atrakcí. Nic víc nic míň*. Mladá fronta Dnes 8.8. 2011
- GIRSA, Václav. *Čemu brání a co přináší: Úvaha k problematice otáčivého hlediště v českokrumlovské zámecké zahradě*. In medias res: Zprávy památkové péče. Roč. 67, č. 4, 2007.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. *Rigoletto*. Lidové noviny 8.11. 2002
- HAVLÍKOVÁ, Helena. *V Budějovicích nabízejí Kouzelnou flétnu v úsporném hávu*. Lidové noviny 15.5. 1998
- HEJZLAR, Tomáš. *Premiéra Rigoletta poněkud zklamala*. Haló noviny 12, 2002, č. 199, s. 9
- HERMAN, Josef. *Opera mezi kapkami deště*. Divadelní noviny 18. 9. 2012
- HERMANN, Josef. *Jeepem do Štědré doliny*. Divadelní noviny 3.9. 2013
- HOSNEDLOVÁ, Hanka. *Premiéra Rigoletta má již svůj nový, dramatický náboj*. Českobudějovické listy. 9. 10. 2002.
- HRDINOVÁ, Radmila. *Dona Giovanniho zahnal déšť do zámecké jízdárny*. Právo 27.7. 2010
- HRDINOVÁ, Radmila. *Rigoletto v zámeckém parku*. Rudé právo 9. 8. 1995
- JUST, Vladimír. *Točna jako přidaná hodnota?* Lidové noviny. Roč. 23, č. 173.
- KOBLENC, Václav. *Rusalka na otáčivém hledišti*. Mladá fronta Dnes 23.7. 2005
- KUBÁT, Petr. *Šašek Rigoletto je moje nejmilejší role*. MF dnes 3. 4. 2013
- KUČOVÁ, Věra. *Otáčivé hlediště v zámecké zahradě v Českém Krumlově – aspekty památky na Seznamu světového dědictví*. In medias res: Zprávy památkové péče. Roč. 67, č. 4, 2007.
- KUCHTOVÁ, Pavla. *Verdiho Rigoletto na otáčivém hledišti v Českém Krumlově*. Rozhovor s Janou Kališovou [cit.15.4. 2014]
URL:<http://www.rozhlas.cz/mozaika/hudba/_zprava/1093470>.
- KUCHTOVÁ, Pavla. *Otáčivé hlediště v Českém Krumlově by mohla nahradit mobilní scéna*. [cit.23.5.2014] URL: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/regiony/_zprava/otacive-hlediste-v-ceskem-krumlove-by-mohla-nahradit-mobilni-scena--1337841?print=1>
- OLŠAN, Jiří. *Zámecká zahrada v Českém Krumlově – historie, současnost a budoucnost*. In medias res: Zprávy památkové péče. Roč. 67, č. 4, 2007.
- PAVLOVÁ, Vladka. *Technická zkouška připomínala apokalypsu*. Českobudějovický deník 24. 6. 2009
- RESLOVÁ, Marie. *Krumlovská Rusalka: Kapka romantiky a deset kapek kýče*. Hospodářské noviny 30. 7.2009
- RESLOVÁ, Marie. *Jiří Menzel se v Českém Krumlově poprvé zhostil operní režie*.

ŘIHOUT, František. *Mozart nebeský i pozemský přichází s Kouzelnou flétnou do divadla*. Českobudějovické listy 12. 6. 1998.

SLAVKO, Pavel. *K historii otáčivého hlediště v zámecké zahradě v Českém Krumlově*. In medias res: Zprávy památkové péče. Roč. 67, č. 4, 2007.

ŠALDOVÁ, Lenka. *Verdiho Síla osudu*. Hudební rozhledy 61, 2008, č. 10, s. 10-11.

ŠKODA, Jan. *Rigoletto přivede před otáčivé hlediště i živé koně*. MF Dnes 2.8. 2012

ŠPULKOVÁ, Jana. *Marketingová strategie společného projektu Otáčivého hlediště a Mezinárodního hudebního festivalu Český Krumlov*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2011. [cit. 23. 5. 2014].
URL: <https://is.muni.cz/th/192082/ff_m/Diplomova_prace_text.pdf>

VOJÍKOVÁ, Silvie. *Zající pod vedením tvůrčí skupiny KAZI*. SEMTAM 10.11. 2012

ZUNTYCH, Zdeněk. *Krása je důvod k životu, říká Jan Kačer*. Hospodářské noviny 20. prosince 1994

Programy k inscenacím.

Informační brožura k IV. Jihočeskému divadelnímu festivalu. - Uloženo v archivu Jihočeského divadla.

Webové stránky:

<http://www.otacivehlediste.cz/>

<http://www.jihoceskedivadlo.cz/>

<http://obcan.ckrumlov.info/>

PŘÍLOHY

PŘÍLOHA Č.1 - vyjádření Joana Brehmse

Benešov n.Černou 20.4.1990

Jihočeský krajský národní výbor
odbor kultury
k rukám Dr. L. Heřmanský

270 01 České Budějovice

Dne 10.dubna 1990 zúčastnil jsem se jednání v projektové organizaci Projekta Praha, pobočka Č.Budějovice, na které mě pozval Ing.Švastka zastupující Jihočeské divadlo a Ing. Stanclen pracovníkem výše uvedeného podniku, ve věci projektu nového otáčivého hlediště v Českokrumlovském zámeckém parku. Jak jsem po jednání zúčastněným slíbil, pořizuji zde tento záznam.

Nesouhlasím s tím, že jsem byl vyvolán teprve 10.4.1990 k t.zv. „oponentura“, kdy se ukázalo, že už téměř žádná možnost něco na projektu změnit a zlepšit není, protože vše bylo už určeno, dávno rozpracováno a částečně, jak mi bylo sděleno, i vyrobeno, se všemi nedostatky a chybami. není tedy možnost slavit o souhlasu nebo nesouhlasu, když vůbec nelze už do projektu zasáhnout. Po jednání nezbylo tedy než s o u h l a s i t s tím, že nelze dosáhnout změny a že to bude tak, jak je, se všemi /dle něho názoru/ chybami a se všemi násorovými rozdíly. Nečavrnali se tedy tento celý projekt, který byl někým bez skutečné oponentury divadelního odborníka schválen, a snad jen proto, že otáčivé hlediště a celý JDP musí během dvou tří let fungovat, vidím ze své dlouholeté zkušenosti chyby v tom, že se zhorší viditelnost, že se snižuje počet míst a tedy diváků, že byla vybudována abytečná hluboká betonová jáma /údajně pro uložení technických částí/, že nebylo uvažováno použití orchestřiště pro eventuelní operní představení /a nejen pro operní potřebu. Za doopr. nepovažují také zadní přístupové šachty /schody/ a další části, které sarnu do následujících bodů:

1. především je to betonová jáma, o níž jsem se zmínil a kterou považuji za abytečnou. U ní předchozí točny nebylo zapotřebí narušení terénu, točna existovala 30 let, bez závedy a byla především nerovnoměrně levnější.
2. nižší posazení otáčivého hlediště bude vytvářet pro cca prvních pět řad diváků nepřiznivý pohled na hrací prostor na Bellarii. Možná je to následek projektového záměru točivého prstence kolem samotné točny, který jsem považoval za nesmyslný když jsem se o tom z deslechu dověděl, ale nebyl dotazován.
3. plánovaný prstenec kolem točny tedy nebude, což jen vítám, mělo být však hned počítáno s vyrovnáním řad pro dobrou viditelnost.
4. prostor pro orchestr nebyl divadlem žádán, to považuji za nedostatek; nemusí vždy sloužit jen operním představením, ale má být vždy možnost část předních řad odstranitelná za takovým účelem, jak to bylo u staré točny. Ing.Švastka řekl: "máme přece Trocnov", já ovšem Trocnov za dobrý pro operní představení nepovažuji, plachta přetažená nad orchestřištěm pro všechny případy nepůsobí dobře ani zvukově, ani esteticky.

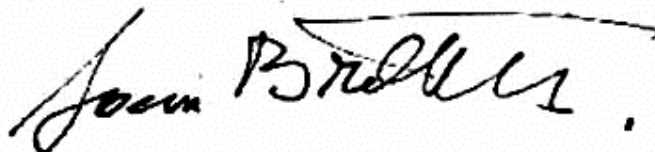
- akustické podmínky - nepovažují se dobré, protože celá konstrukce řidičského centra je bez odrazových ploch. Jak sdělil Ing. Štánel, pracovníci památkové péče žádají či navrhují? - průhled na Bellaria, neždá se mi to rozumné a pro akustiku dobré - stejně tak doposud nedoplněný úbytek stromů, což je zřejmě věc divadla a mělo být už dávno vyřešeno!
6. žatkové zařízení ve spodní části Bellarie /SURPAG/ zdá se být přeprychové, ale zdá se mi, že zničí nebo alespoň naruší historické zařízení /stůl/, což by nemělo být!
 7. řidičí centrum je dle mého názoru malé a není dost využita možnost balkonových míst, kde by mohlo sedět 40-60 diváků a tím by se mohla vytvořit rovněž i akustická odrazová plocha - rovná přesahující stříška by měla být poněkud sešikmena dozadu, aby i při mírném dešti, což se stává a hra pokračuje dál, voda odtékala dozadu se točnu a ne divákům na krk.
 8. nepovažují se dobré snížení počtu míst - zkušenost v doběch provozu otáčivého hlediště byla, že skoro denně odcházeli lidé pro nedostatek míst.
 9. sadní přístupové šachty - schodiště - nepovažují se šťastné řešení, myslím, že bude vznikat i rušivý vliv, šum, ale i prševan - Ing. Štánel tvrdí, že nebude - ale může vadit též akusticky.
 10. vnější obal točny, původně navržený byl naprosto nevhodný, jsem toho názoru, že má být použito dřeva jako přírodního materiálu, aby se celý objekt co nejvíce zapojil do okolní přírody.
 11. něse zatím prokázat, zda-li budou příchody a odchody diváků dobré, komunikace se mi nemá dostatečně jednoduchá, ani na staré točně nebyl odchod ideální, tyto odchody se mi však nejeví lepší a jednodušší.

otevřené zůstávají otázky tichosti chodu točny, dále osvětlení prostorů pouze z řidičského centra není podle svých zkušeností voleno správně - ploché osvětlení, které nemůže splňovat divadelní požadavky, v přírodě jako v uzavřeném prostoru.

Uvedl jsem tyto body svých připomínek a i když se nedá nic na stávajícím projektu směřit, n e s o u h l a s i m , že tak bude také budoucí otáčivé hlediště vypadat. Snad by se dále ještě mnohé opravit, ale zřejmě se tomu ani nechce. Tím také končím svůj velký zájem na této věci a od nové podoby otáčivého hlediště v C. Krumlově, se distancuji. Jsem princip tohoto divadelního projektu, který jsem vytvořil, zůstává mým autorským majetkem. Formální řešení a jeho tvář je od p. Landy, který neměl zapotřebí cokoliv se mnou konzultovat. Proč asi?

Jihočeský divadelní festival není jen otáčivé hlediště, třeba počítat i s maskárním sálem, který bude snad hotov příští rok, zámecká nádvoří pro ev. operní představení, zámecké divadlo, které zatím hotové není. Toto byl hned v počátku kompletní JDF a tak by měl také v budoucnu zůstat, s otáčivým hledištěm jako středem festivalu.

Tato zmínka o JDF zapadá už Ing. Štanclovi, ale Jihočeskému divadlu, které nemělo hned na počátku úvahy o novém otáčivém hledišti potřebu se mnou jako autorem vůbec diskutovat a k tomuto problému mě zavolat nebo mě aspoň informovat. Ještě znovu opakují, že se od nové úpravy otáčivého hlediště distancují.



divadel. arch. Joan Brehms

Kopii záznamu zasílám:

Ing. Štancel, Projekta Č. Budějovice
Ing. Švestka, JD Č. Budějovice
MIO, p. Kazil, Č. Budějovice
Správa zámku Dr. Slavko, Č. Krumlov
OP JD p. Maříková Č. Budějovice
Správa zámku p. Horák, Č. Krumlov
JD Šel divohry p. Šesták, Č. Budějovice
JD Šel opery p. Průdek, Č. Budějovice

54

⁵⁴ BREHMS, Joan. Oficiální vyjádření k podobě otáčivého hlediště v roce 1990. [cit. 23. 5. 2014]. URL: <http://otacivehlediste.ckrumlov.cz/i_dokume.htm>

PŘÍLOHA Č.2 – obsazení analyzovaných inscenací

Rigoletto – Giuseppe Verdi - premiéra: 26. 7. 1995

Režie: Jan Kačer

Hudební nastudování: Přemysl Charvát

Dirigent: Petr Chromčák

Scéna: Otakar Schindler

Kostýmy: Josef Jelínek

Pohybová spolupráce: Jiří Hruška

Sbormistr: Josef Zaplatílek

Dramaturgie: Jan Panenka

Účinkovali:

Vévoda mantovský: Ivan Choupenitch, Michal Pavel Vojta

Rigoletto: Alexandr Beň, Oldřich Kříž

Gilda: Vítězslava Bobáková, Eva Charvátová

Sparafucile: Jevhen Šokalo, Lukáš Hynek-Krämer

Hrabě Monterone: Petr Dopita

Hrabě Ceprano: Lukáš Hynek-Krämer, Jevhen Šokalo

Hraběnka Ceprano: Miroslava Veselá

Marullo: Stanislav Stolbenko

Borsa: Miloslav Veselý

Maddalena: Dagmar Volfová

Giovanna: Dagmar Volfová

Páže: Rut Budínová⁵⁵

Rigoletto - Giuseppe Verdi - premiéra: 2.8.2002

Režie: Jan Kačer

Hudební nastudování: Petr Chromčák

Scéna a kostýmy: Klára Čulíková

⁵⁵ Webové stránky Jihočeského divadla. [cit. 23. 5. 2014]. URL: <<http://jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/324-rigoletto>>

Choreografie: Libuše Králová

Sbormistr a asistent dirigenta: Martin Peschík

Korepetitoři sólistů: Sergej Perepeljatnik, Josef Sychra

Účinkovali:

Rigoletto: Alexandr Beň, Oldřich Kříž

Gilda: Monika Brychtová

Vévoda: Nikolaj Višnjakov

Sparafucile: Peter Poldauf, Jevhen Šokalo

Maddalena: Romana Strnadová, Dagmar Volfová

Hrabě Monterone: Pavel Klečka, Jevhen Šokalo

Hraběnka Ceprano: Vítězslava Bobáková

Marullo: Svatopluk Sem

Borsa: Václav Janeček, Miloslav Veselý

Giovanna, Gildina společnice: Romana⁵⁶

Rigoletto – Giuseppe Verdi - premiéra: 3. 8. 2012

Režie: Jana Kališová

Hudební nastudování: Mario De Rose

Dirigenti: Mario De Rose, Martin Peschík

Scéna a kostýmy: Jana Zbořilová

Sbormistr: Josef Sychra

Pohybová spolupráce: Jaroslava Leufenová

Asistent režie: Jan Štěch

Hudební příprava: Lilia Červená, Josef Zaplatílek

Představení řídí: Zdeňka Dubská

Účinkovali:

Vévoda mantovský: Lázaro Calderón, Martin Šrejma

Rigoletto, jeho šašek: Alexandr Beň, Pavel Klečka

⁵⁶ Webové stránky Jihočeského divadla. [cit. 23. 5. 2014]. URL: <<http://jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/16-rigoletto>>

Gilda, jeho dcera: Maria Bisso, Petra Perla Nôtová, Jana Šrejma Kačírková
Sparafucile, nájemný vrah: Josef Škarka, Jevhen Šokalo
Maddalena, jeho sestra: Michaela Kapustová, Sandra Schwarzhaupt, Šárka Hrbáčková
Giovanna, Gildina společnice: Romana Strnadová, Dagmar Volfová
Hrabě Monterone: Miloš Horák, Josef Škarka
Marullo, dvořan: František Brantalík, Jiří Brückler
Borsa, dvořan: Josef Moravec, Aleš Voráček
Hrabě Ceprano: Miloš Horák, Pavel Švingr
Hraběnka Ceprano: Romana Strnadová, Miroslava Veselá
Dvorní dáma: Iva Hošpesová, Zuzana Peschíková
Stráž: Josef Falta, Jan Mrkvička
Sbor opery Jihočeského divadla
Orchestr opery Jihočeského divadla⁵⁷

⁵⁷ Webové stránky Jihočeského divadla. [cit. 23. 5. 2014]. URL:<<http://jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/1556-rigoletto>>