



Dvořák: Armida (Eva Dřízgová-Jirušová, Armida, a členové sboru opery NDM)

foto Martin Popelář/NDM

OSTRAVA ARMIDA (POHLED Z OSTRAVY)

„Dvořákoví jsme dlužni všechno,“ nechal se v roce padesátého výročí skladatelova úmrtí slyšet Zdeněk Nejedlý. Opera Národního divadla moravskoslezského, sídlící v budově Divadla Antonína Dvořáka, před Listopadem 89 Zdeňka Nejedlého, se k nikoliv marginálnímu dluhu české kulturní veřejnosti vůči Antonínu Dvořákovi statečně přihlásila a ve čtvrtek 3. 5. 2012, tři dny po 108. výročí komponistova úmrtí, připravila závěrečnou premiéru operní sezony 2011/2012, kterou bylo nastudování Dvořákovy poslední čtyřaktové opery *Armida* op. 115, B. 206 (1902–1903) na libreto Jaroslava Vrchlického (recenzuji 1. a 2. premiéru 3. a 5. 5. 2012). Patrně bychom mezi Dvořákovými operami a skladatelovými vrcholnými díly marně hledali opus, který by byl tak zatížen interpretačními stereotypy a klíše, jako je tomu v případě *Armidy*, jejíž scénickou životnost dosud ohrožovala omezená interpretační tradice, jazyková a dramaturgická zranitelnost přepoetizovaného Vrchlického libreta a ne vždy vydařené operní inscenace a nahrávky z předcházejících desetiletí. O to více odvahy musel posbírat ostravský inscenační tým tvořený Jiřím Nekvasilem (režie), Davidem Bazikou (scéna), Simonou Rybákovou (kostýmy) a Števem Capkem (pohybová spolupráce), jemuž svažovalo ruce jen nevelké ostravské operní jeviště a jemu úměrné finanční prostředky, které mělo a má vedení divadla k dispozici. Přesto se z mála a na malé scéně v minimalistickém režijním a scénografickém po-

jetí podařilo z Dvořákova operního opus ultimum vytvořit vizuálně působivé hudební divadlo.

Režijní koncepce Jiřího Nekvasila vzešla z režisérova hlubokého přesvědčení, že Dvořákova *Armida* patří k vrcholným dílům české a evropské operní tvorby přinejmenším z doby kolem roku 1900, a obešla se tak bez jakékoliv zbytečné aktualizace nesnadno inscenovatelného děje, v němž režisér vyostřil všechny konfliktní linie a vztahy, ať již mezi Okcidentem a Orientem, nebo jednájícími osobami či skupinami (konflikt v křížáckém táboře), mezi nimiž zvláštní pozornost věnoval psychologickému prohloubení Ismenovy postavy, jíž uvěříte, že od Armidina dětství z pozice generační nadřazenosti se starostí a obavami neopětovaně miluje Hydraotovu dceru, jejíž přilnutí k Rinaldovi je příčinou Ismenovy fatální pomsty. Vedle světelné režie, nahrazující scénická kouzla, jimiž se Vrchlického scénické pokyny jen hemží, byla v podstatě jediným klíčovým symbolickým předmětem inscenace fontánka, resp. pramen, kolem něhož se shromažďují Hydraotovi dvořané i křesťanští rytíři, u něhož vyrůstá i Ismenův kouzelný hrad v poušti a z něhož nakonec Rinald bere křesťní vodu pro umírající Armidu. Nebyl jsem však v hledišti jediným zasvěceným divákem, který čekal na detailnější scénické zpracování kouzelných scén a proměn, třeba jen prostřednictvím tolik se nabízející videoprojekce.

Minimalistická scéna s důležitou rolí světelné režie (mistr osvětlení Radko Orenič) byla v prvních třech dějstvích ohraničována trojstuňovitými praktikáblly, které se dobře

osvědčily, ať již v 1. dějství odehrávajícím se jen v Hydraotově damašském paláci s fontánkou uprostřed imaginárního atria, nebo v křížáckém ležení 2. dějství, v němž evokovaly amfiteatrální scény antického divadla. Jen uprostřed 4. dějství byly k sobě spěšně sraženy, aby ve středu malé scény vytvořily ještě menší, ostře ohraničený scénický mikrokosmos, v němž byl sveden životní zápas trojice Rinald – Armida – Ismen. Vlastní scénu pak během celého večera ovládal mobilní třípodlažní architektonický objekt, tu vytvářející hrací prostor, tu od sebe oddělující světy západní (křesťanský) a východní (spíše pohanský než islámský). Vhodně evokoval architekturu Hydraotova orientálního paláce (1. akt) a Ismenova vzdušného hradu (3. akt), aby se ve 4. dějství proměnil ve fragmentarizovanou ruinu zhrouceného Ismenova paláce, možná v duchu 11. září naznačující katastrofické dopady kulturně-civilizačního střetu. S jednoduchým scénickým řešením snad až na křížácké pláště, ve scénickém světle (nikoliv na fotografiích v programu) působící poněkud synteticky, vhodně kontrastovaly kostýmy, historizující, a přesto stylizované, v případě Ismenově a Armidině (egyptské inspirace v líčení) vysloveně zdařilé.

K nepřeslechnutelným kladům inscenace patřilo při obou premiérách hudební nastudování technicky se zjevně zdokonalujícího operního orchestru NDM s koncertními mistry Vladimírem Liberdou a Petrem Kupkou, který za řízení ředitele opery Roberta Jindry k podobně náročným úkolům konečně dozrál: pominu-li občasná intonační zaváhání dřevěných dechových nástrojů a trubek ve vyšších polohách, jimiž se Dvořákova partitura jen hemží a jejichž zdolání činilo v živě zaznamenaných inscenacích potíže i větším matadorům koncertních pódii a operních orchestrů, prezentoval se ostravský operní orchestr ve velmi dobré formě, ať již citlivou reakcí na dirigetovo jemné odstiňování dynamických ploch, nebo zjevnou snahou o pečlivé frázování často melismaticky zdobených frází, nebo působivou agogikou, při jejímž poslechu jsem měl občas dojem, že v orchestřišti stojí Chalabala nebo mladý Krombolc, nikoliv mladý Jindra, ostatně v Ostravě následovník obou jmenovaných koryfeů českého operního umění 20. století. Robertu Jindrovi tak patří vavříny obou premiérových večerů (v tom druhém se již orchestr v dynamicky vrcholných pasážích IV. aktu „pořádně odvázal“), v nichž jsem poprvé přes hutnou harmonickou a instrumentační sazbu Dvořákovy partitury slyšel většinu flétnových a pikolových sól, atmosféru vytvářející klarinet, agogicky proměnlivé smyčce a statečně žestě, nevzdávající ani dynamicky vrcholné pasáže ve 4. dějství. Statečně se držel i sbor opery NDM připravený jako vždy spolehlivým Jurijem Galatkenem, jemuž se podařilo precizně připravit hned úvodní scénu v 1. dějství, ale i všechny dynamicky choulostivé sbory křížáků ve 2. a 4. aktu. Dirigent Jindra a dramaturg

Daniel Jäger si pak v neposlední řadě zaslouží pochvalu za citlivý přístup k partitūře, v níž se na rozdíl od předcházejících desetiletí škrtało v 1., 2. a 4. aktu s mnoha otevřenými a běžně vypouštěnými místy jen velmi málo, a jedinou „obětí“ hudebního nastudování se tak staly dějové retardující sbory sirén ve III. aktu, jejichž zkrácení však diváky připravilo o nejimpresionističtější pasáže partitury.

Jak se za nového vedení NDM stalo dobrým zvykem, vysoký standard si podrželo pěvecké obsazení obou premiér, i když mezi nimi byly nepřeslechnutelné interpretační a kvalitativní rozdíly. Předně je třeba ocenit, že beze slabiny bylo obsazení řady menších rolí, ať již křížáckých rytířů Svena (**Martin Šrejma / Josef Moravec**), Gernarda (**Matěj Chadima / Michal Onufer**), Duda (**Peter Svetlák / Pavel Ďuriček**), Ubalda (**Roman Vlkovič / Václav Živný**) a Rogera (**Ondřej Koplík / Václav Morys**), nebo Sirény, která mě pěvecky a pohybově více zaujala v podání **Veroniky Holbové** (2. premiéra) než **Marianny Pilárové** (1. premiéra). Radostí bylo naslouchat Bohumíru z Bouillonu v podání maskulinnějšího a autoritativnějšího **Martina Bárty** nebo lyričtějšího a pěvecky odstíněnějšího **Michala Křístka** a bezchybně byla obsazena role poustevníka Petra, ať již výrazově velebnějším **Ondřejem Mrázem**, jehož hlas patřil k ozdobám inscenace, nebo fanatičtějšímu a jevištně pohyblivějším **Davidem Szendiuchem**. Damašského krále Hydraota nastudovali pánové **Martin Gurbal** a **Jan Štáva**, první patriarchálně, silácky, druhý přece jen odstíněněji a s nepřeslechnutelnou schopností vyjádřit obavy o dceřin život i budoucnost země. Titulní tenorová role rytíře Rinalda byla při 1. premiéře svěřena suverénnímu **Tomáši Černému**, hrdinnějšímu než zranitelnější a lyričtější **Valentín Prolat** při druhé premiéře, který měl svůj den. Pěvecky vyrovnanější a jevištně suverénnější výkon v roli Armidy podala při 2. premiéře **Eva Dřízgová-Jírušová**, která má s rolí na ostravské operní scéně zkušenosti již z roku 1991. Na rozdíl od **Dany Burešové**, jejíž hlas až na příjemnou střední polohu při první premiéře bohužel působil unaveně a ve vyšších polohách na hranici možnosti, zvládla paní Dřízgová roli bez zbytečné forze, i když se k vrcholům musela přes několik problémů s nesnadným textem prozpívat. Obě premiérová obsazení spojilo jméno **Richarda Haana**, jehož jsem v Ostravě zažil naposledy před lety v roli Bludného Holanďana a jehož ztvárnění pro něj snad životní role Ismena bylo svrchované herecky i pěvecky, ačkoliv při 1. premiéře jej pečlivá starost o deklamaci svazovala více než při 2. premiéře. Precizní deklamací byla v nastudování ostatně věnována taková pozornost, že by snad zase jednou měli být zmíněni i původci hudební přípravy **Jana Hájková**, **Ivana Hotárková** a **Jozef Katrák**.

Věřím, že nejen pro mne byla květnová premiéra Dvořákovy Armidy, od posledního brněnského provedení v roce 1994 nastudo-

vané po osmnácti letech, dramaturgickým vrcholem ostravské operní sezony 2011/2012, který si během obou pozorně sledovaných premiér vedle početných zahraničních hostů nenechala ujít řada osobností z řad domácí hudební vědy a publicistiky, ale i operní šéfové konkurenčních divadel a členové Dvořákovy rodiny. Nejsem zcela přesvědčen o tom, že ostravské nastudování Dvořákovy poslední opery je oním očekávaným průlomem v peripatetické inscenační tradici z mnoha ohledů pozoruhodného díla, určitě bych to ostravské inscenaci přál, rozhodně však byly oba premiérové večery mimořádnými hudebnědramatickými zážitky, za nimiž rozhodně stojí za to putovat, a pro mě zatím nejlepšími interpretacemi nedoceněného Dvořákovy operního díla, které jsem zatím viděl a slyšel. Snad s ním ostravská opera uspěje ve smělých plánech na rok české hudby 2014, v jehož koncepci hraje nová inscenace Armidy klíčovou roli.

Martin Jemelka

OSTRAVA ARMIDA (POHLED Z PRAHY)

Kmenový repertoár české opery 19. století ustavil Karel Kovařovic v pražském Národním divadle počátkem 20. století. Dvořákovu *Armidu* do něj nezařadil, naopak dílo bojkotoval už před premiérou, nepochybně i proto, že jeho vlastní pokus o zhudebnění téhož Vrchlického libreta zůstal nedokončený. Ódium určitého tvůrčího nezdaru nedokázala z Armidy přesvědčivě a hlavně trvale sejmout ani další provedení v Praze i jinde, ačkoliv přinejmenším zveřejnění rozhlasové nahrávky z roku 1956 na CD by mohlo každého jen trochu zvědavého operního šéfa upozornit, že ve světové zásobárně „dlouhého“ 19. století se ještě dá najít od slavného autora nádherná a prakticky neznámá opera, jejíž adekvátní provedení se nemůže minout s úspěchem. Zvláště dnes, kdy česká opera na domácích scénách doslova živoří, je třeba ocenit, že Národní divadlo moravskoslezské projevilo odvahu k nastudování právě Armidy. Armida náleží k typu pozdní *grand opéra* přiklánějící se k legendám a mýtům. Dvořák tu pokračuje ve své osobité syntéze možností hudebního dramatu se strukturálním základem áriové opery. Dirigentu **Robertu Jindrovi** se hudebním provedením ospravedlnění tohoto Dvořákovy operního díla dokonale zdařilo. Rozehrál symfonicky pojatý orchestrální part s důmyslně rozpracovaným předivem a vrstvením příznačných motivů v celém rozpětí kontrastů barev a dynamiky a projevil veliký smysl pro Dvořákovy velkooperní účinky – stačí zmínit jen impozantní hudební vyjádření dvojediného charakteru duchovního i božského křesťanství ve sborech křížácků. Divadlo se pečlivě věnovalo výběru dobrých zpěváků včetně početných menších rolí. V titulní úloze představuje **Dana Burešová** svým kovově pružným sopránem přímo ide-

ální pěvecké obsazení, podobně i tenorista **Tomáš Černý** jako Rinald se dobře cítí v hrdivém oboru. V alternaci je **Eva Dřízgová-Jírušová** hlasově útlejší, než by role potřebovala, ale svým detailně propracovaným hereckým pojetím tvoří s dobře disponovaným **Valentínem Prolatem** dvojici, která působí představitelsky celkově věrohodněji. V obou premiérách předvádějí intrikána Ismena **Richard Haan** po všech stránkách skvěle a vytěžil z této nesmírně obtížné, avšak efektní role maximum. Jindrovo hudební nastudování projevilo zejména ve srovnání s nahrávkami respekt k Dvořákové partitūře i v uvážlivých škrtech až na pár sporných míst – mezi nimi tercet Armidy, Ismena a Hydraota, který jako dramaturgicky zcela případný kontemplativní ansámbl měl zůstat nedotčen, nebo píseň sirény se sborem, která mohla zaznít s oběma strofami už jen s ohledem na zpěvačku, když má jen tento jediný výstup a zazáří v něm tak jako **Mariana Pillárová** a **Veronika Holbová**. Odstranění většiny sborů, v nichž se ozývají nebeské i pekelné hlasy lze přijmout, jestliže to vyžadovala režijní koncepce, vážnější je to však s vypouštěním hudby a ještě více s rezignací na scénickou složku představující exotický, kouzelný, barvitý a erotický svět orientu jako kontrast a pokušení asketického světa křížácků, což vytváří důležitý rámec Rinaldova vnitřního zápasu mezi nadosobním posláním a osobním štěstím v lásce.

Od režie **Jiřího Nekvasila** bylo už jen po zážitku Cardillaca a Werthera oprávněně očekávat daleko víc, než co předvedl v Armidě. Jistě i s minimem prostředků by se dala realizovat předepsaná kouzla živého obrazu křížáckého vojska, vozu taženého draky či zřícení a opětného vystavění paláce s patřičným divadelním efektem, s nímž tato opera-féerie počítá, nemluvě o pohybovém ztvárnění křížáckého vojska, jež zůstalo někde mezi konvenčními operními vojny a důslednou stylizací pohybu a gest, která by byla nepochybně více na místě, jak naznačil pěkně výtvarně pojednaný sbor Hydraotových dvořanů na začátku opery. Za ne zrovna šťastné považuji užití hlavního architektonického prvku mříže z trámů, třeba už proto, že v čelném i kolmém postavení k hledišti vždycky pro část diváků občas zakrývá zpěváka stojícího na její druhé straně (scéna **David Bazika**). V kostýmování a maskování (**Simona Rybáková**) nepochybně zvítězil svět východu (například kombinace tyrkysové a měděné barvy) nad západem, kde křížáci nosí bílé pláště z igelitu. Vzhledem k tomu, že nezdar premiéry Armidy krátce před Dvořákovou smrtí se přičítá do značné míry tehdejší režii a výpravě, mohlo to být v Ostravě povzbuzením, aby se soudobými prostředky rehabilitovalo toto Dvořákovy dílo i po vizuální stránce na jevišti tak, jako to dokázala úroveň hudebního provedení, v němž je nutno vyzdvihnout ještě vynikající sbory (sbormistr **Jurij Galatenko**).

Milan Pospíšil