TUREK V ITÁLII

Gioacchino Rossini — to je pro dramaturgy a návštěvníky divadel skoro tolik jako synonymum Lazebníka sevillského. A přece: ohlížíme-li se zpět na poválečné období, zjišťujeme, že našimi operními scénami byly právem připomínány i jiné Rossiniho opery jako Hrabě Ory, Italka v Alžíru, Signor Kartáč a znovu kdysi tak populární Vilém Tell. Sovětští umělci k nám přivezli operu La cambiale di matrimonio a na televizní obrazovce se mihla La pietra di Paragone. Konečně na deskách máme k dispozici opery Popelka (Supraphon) a Mojžíš (Hungaroton). Vzato vcelku to není málo, i když do patřičné reprezentace autora citelně chybí jeho velké opery vážné — ale na ty mají jen některé světové festivaly nebo výjimečně největší operní divadla. Tam bylo možné slyšet Semiramis či Tankréda, Otella nebo Obležení Korintu. Náš rossiniovský repertoár nyní obohatila ostravská opera. Při stálém nedo-

statku veselých oper v dramaturgických plánech obrátila právem svou pozornost k Turkovi v Itálii. Tato opera buffa, napsaná těsně před Lazebníkem sevillským, se těší v zahraničí již několik desetiletí zasloužené pozornosti, která se datuje od okamžiku, kdy si toto dílo vybrala Maria Callasová v roce 1950 pro jedno ze svých parádních vystoupení v milánské Scale, po němž pak brzy následovala první gramofonová nahrávka opery (s N. Geddou a N. Rossi-Lemenim).
Pro milánskou Scalu byl Turek v Itálii původně napsán. V hlavním městě Lombardska nebyl Rossini neznám, v té době dokonce byl miláčkem společnosti a středem zájmu vlivných mužů i krásných žen. Pro věčnou operní sokyni Benátky napsal již sedm oper a pro Milán teprve dvě, bylo tedy žádoucí vyrovnat tento nepříznivý stav. Nehledíc na to, že právě uvedená Rossiniho opera Aureliano v Palmiře nebyla vzdor účasti nejlepších pěvců úspěšná, objednalo milánské divadlo u Rossiniho s tehdy neobvyklým předstihem asi půlročním další operu. Ale ani nový Turek v Itálii se napoprvé (1814) návštěvníkům Scaly tuze nelíbil. Opravdového úspěchu dosáhl zde teprve při opětném uvedení v roce 1820, jemuž ovšem předcházely vlídně přijímané inscenace ve Florencii, Vicenze a Římě. Roku 1821 se tato opera hrála v Londýně, o dva roky později německy v Praze a záhy na to ve Varšavě a v Novém Yorku.
Libreto k třináctě Rossiniho opeře dodal Felice Romani, spolupracovník Belliniho (Norma) a Mayra, později též Donizettiho. Ač si studovaný právník a tehdy teprve 26letý literát patrně příliš hlavu nelámal, podařilo se mu v libretu k Turkovi něco, co došlo ocenění teprve dnes. Poeta Prosdoscimo dostal jako postava opery úkol pouhého pozorovatele. Dění kolem sebe, do něhož není přímo zapojen a přece se ho zúčastňuje, komentuje a údajně využívá jako inspiraci pro hru, kterou má psát. Romani vnesl tak do libreta moment ironizujícího odstupu a „odcizujícího" pohledu, který činí toto libreto z hlediska pozdějšího literárního vývoje výsostně zajímavým. Zda si autor textu byl této skutečnosti vědom, zda bezděčně či úmyslně chtěl připomenout, že autoři tehdejší doby stále honili nové náměty — jisto je, že skladatetel tento moment při kompozici dosti nevyužíval. Možná, že i on jako mnozí současníci považovali výstupy Poety spíš za retardační moment. My však dnes můžeme tento rys libreta hodnotit — a to nejen z hlediska evolučního — jako zajímavější než všechny zmatky a záměny kolem příjezdu bohatého Turka, který v slunné Itálii hledá milostné dobrodružství (krásná Fiorilla by neměla nic proti tomu, i když jí manžel a milenec v tom překážejí), nakonec však najde jen zapuzenou favoritku.
Jako vždy spoléhal Rossini méně na inspiraci slov libreta, ale spíš na melodie rodící se v letu vlastních myšlenek.

A leccos se mu tak vydařilo. Hudbu opery označil Rossiniho životopisec Arnaldo Fraccaroli právem jako „elegantní, živou, plnou bria, bohatou na melodie, ale též prodchnutou ostrým citem pro karikaturu a bláznivou rozpustilostí mládí“ (Rossinimu bylo v roce kompozice Turka teprve 22 let!). Ještě dnes obdivujeme lehkost a výstižnost kvintetu č. 13 vrcholící v široké partii a cappella nebo invenčně skvělý kvartet č. 6, který staví koloraturní soprán Fiorilly mezi všechny tři muže, kteří k ní patří nebo patřit chtěli (manžel Geronio a nápadník Selim v hlubších hlasových polohách, milenec Narciso samozřejmě obdařený tenorem). Velmi originální je mužský tercet (vzácný v operní literatuře) č. 5, na němž se vedle Narcisa a Geronia podílí i stranou stojící Poeta v barytonové poloze. Fiorilla má zpočátku svou velkou árii (č. 3), ihned poté Selim svůj rozmáchlý vstup. Krásné pasáže obsahuje Geroniova cavatina (č. 2) a jeho duet s manželkou Florillou (č. 7), stejně jako duet Geronia se Selimem (č. 9) nebo další duet Turka s obdivovanou Italkou (č. 11). Přidáme-li ještě vděčné finále první půle dvouaktového díla, naznačili jsme opulentní hudební nabídku partitury, z níž se nevymyká předehra.

Je jistě především vinou stavby libreta, že se ne všem osobám děje dostalo skutečné příležitosti, jak se náležitě v ději a hudbě prezentovat. Milenec Narciso a bývalá Selimova favoritka Zaida vyšli se sólovými čísly naprázdno. Nedostatek zkušeností mladého skladatele a jeho tehdejší větší angažovanost ve víru milánských salónů a budoárů, také určitá nechuť Rossiniho k nepřetržitému komponování, které se tehdy od italských skladatelů vyžadovalo (a jemuž se právě Rossini již v 37 letech svého dlouhého života radikálně vzepřel), vedly k ne dosti pevné a málo propracované faktuře opery. Ostatně Rossini neměl na své libretisty nikdy tak velké požadavky jako třeba Verdi. Ale to doba již pokročila.

Různé úpravy opery měly odstranit opravdové a domnělé nedostatky libreta. Sloužily však často jen jednostranným či okamžitým zájmům a celkem žádný význam neměly. Teprve Mario Parenti se v polovině našeho století snažil o rozumnou reedici, která se pak stala základem mnoha provedení, zejména v Itálii. O rekonstrukci originálu se však postaralo teprve kritické souborné vydání děl Rossiniho, v němž Rossiniho nadace v Pesaru spolu s milánským nakladatelstvím Riccordi na jednom z prvních míst dlouhodobého vydavatelského programu zpřístupnila Turka v Itálii podle akribicky provedené revize americké vědkyně Margaret Bentové. V tomto znění byla opera roku 1983 provedena na Rossiniho festivalu v Pesaru pod taktovkou Donata Renzettiho. Řídí se podle něho zřejmě též nová gramofonová nahrávka za řízení Riccarda Chaillyho (s Mont-

serrat Caballéovou a Samuelem Rameyem v hlavních rolích).
Na západoněmeckých scénách dosáhla značného rozšíření úprava mnichovská, kterou po dramaturgické stránce (pro sebe) obstaral mnichovský režisér Günther Rennert, po hudební stránce pak Carl Stueber. Hlavním cílem této vůči originálu pietní a citlivé úpravy bylo dát příležitost hudebně zanedbaným postavám. Tak dostala Zaida sólové číslo v rytmu bolera převzaté z Rossiniho sbírky ariett Hudební večírky (1835), tenoru byla přidělena árie z úplně zapomenuté opery Richard a Zoraida (1818), druhá část Poetovy árie vypůjčena z opery Šťastný omyl (L'Inganno felice — 1812). Vypuštěna byla scéna Fiorilly se sborem v závěru díla a z různých autorových skladeb sestaveno taneční číslo pro baletní soubor.
Když se ostravská opera rozhodla ne pro originál, ale právě pro tuto úpravu, uvědomila si — celkem správně — svou povinnost vyzdvihovat v zájmu divadelní účinnosti co nejvíce předností neznámé opery za současného potlačení všech rušivých nedostatků. Tomuto cíli slouží Rennertova a Stueberova úprava — jak dokázala při mnohých inscenacích na různých scénách — dobře.
Upravovatelé a s nimi ostravští inscenátoři hráli otevřenými kartami, v programu jsou příslušné zásady uvedeny, jinak zůstal Rossini — po pečlivém srovnání s novým kritickým vydáním — nedotčen. V zájmu poznání a úspěchu díla (se zá-
měrem obohatit český rossiniovský repertoár) nelze mít námitky. Obdobný postup se již vyplatil u Donizettiho buffy Poprask v opeře.
O Turka bylo v Ostravě náležitě pečováno. Ve smyslu moderního chápání úlohy Poety dominoval premiérovému představení vyzrálým pěveckým a představitelským výkonem Čeněk Mlčák, který tu nápadně, ale vkusně uplatňoval všechny zkušenosti a přednosti svých talentů. Hana Málková spojila bezchybnou koloraturní techniku, lehkost kantilény, rozsah a barvu svého sopránu, který již spěje k jiným břehům. Neobvyklé koloratury v basové roli nečinily Miloslavu Podskalskému žádné obtíže, na uplatňování charakteristické basové barvy našel též dosti příležitostí. Vladislav Gřonka v roli stárnoucího Dona Geronia vytvořil načrtnutou postavu a pěveckému úkolu nezůstal vzdor neobvyklé poloze nic dlužen. Zaida a Narciso (Z. Klečková a J. Ceé) se chopili svých vložených čísel s vervou, bohužel ne zcela dosahujíce pěvecké laťky autorem předepsané. U tenoristy byl rozdíl markantnější.
Dirigent Ivan Paříik nastudoval operu se vší přesností a pečlivostí sobě vlastní. Během premiéry (15. října 1983) se soustředil do té míry na pružný a bezchybný, v rytmice a klenbě melodií partituře věrný průběh, že již nezbyl čas a prostor na dosažení plně vylehčené a rozmarné atmosféry, v níž se Rossiniho hudbě nejlépe daří. Výkony orchestru, sboru (K.

Kupka) a sólistů však byly na té výši, že toho může být a (patrně mezitím bylo) dosaženo.

Zdá se, že režisér Miloslav Nekvasil pojal svůj úkol příliš vážně a s výjimkou několika drastických okamžiků (například pračka obou žen ve spodním prádle) dával hrát spíš operu než buffu. Domnívám se především, že ani Romani, ani Rossini neviděli v Selimovi fešáckého důstojníka nějaké evropské císařské gardy, ale opravdu trochu naivního a bohatého majitele harému, který skrz zvyky tam panující nazírá svět a chce jej připodobnit svým představám. Nyní „moderní“ časový posun děje opery o zhruba jedno století pak zbavil žánrové obrázky pelu dávno zašlých časů. Až příliš praktickou, a proto málo k charakteristice jednotlivých míst děje přispívající výpravu navrhl hostující Oldřich Šimáček, na kostýmech si dal velmi záležet František Kříž j. h.

Uvést některé výhrady je referentovou povinností, neumenšuje to však jeho uspokojení z uvedení díla, ani dík za vykonanou práci, který patří všem, kdo se zasloužili o tento výrazný úspěch ostravské opery, jak potvrdil nadmíru živý a dlouhý potlesk obecenstva. le