

Herman, Josef

Programy ostravské polistopadové opery

Theatralia. 2015, vol. 18, iss. 1, pp. 116-128

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133611>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Josef Herman

Programy ostravské polistopadové opery

Postihnout hlavní tendence ostravské opery po listopadu 1989¹ nelze bez definice několika podstatných aspektů operního divadla. Proto začnu krátkou úvahou, jejíž postuláty pomohou osvětlit výjimečné programové cíle ostravské opery, jež se pokusím nahlédnout ve zdejším a zčásti mezinárodním kontextu.

Operní umění nebo operní provoz?

Operní domy si od druhé třetiny dvacátého století zvykly předkládat svým divákům především oblíbené tituly a pěvecké a dirigentské hvězdy. Uvést nové dílo se považovalo za riziko, případně se vydávalo za oběť nezbytné péče o soudobou tvorbu – a nepočítalo se s velkým ohlasem publika. Začaly se rozevírat nůžky mezi produkcí běžného repertoáru pro tradiční milovníky opery a trpěnými počiny, jimiž si operní svět mimo jiné zvnějšku dokazoval (a leckde stále ještě dokazuje), že neuvízl jen v minulosti, že není jen muzeem, ale má ambice současného umění. Aby tomu tak skutečně bylo, muselo by však operní divadlo plnit i další funkce.

Skutečné umění vždycky začíná snahou něco zásadního deklarovat, tedy začíná myšlenkou, neboli tím, CO chce sdělit. Operní divadlo většinou začíná hledáním způsobu vyjádření, tedy hledá dřív ono JAK sdělit, než CO sdělit. Jinak řečeno, v běžném operním divadle jde prioritně o reprodukci estetických kvalit, nikoli o hledání programových cílů směřujících z divadla do společnosti. Ještě jinak řečeno: hledá se víc a důsledněji formální dokonalost provedení partitury než naléhavé současné sdělení. Přístupu konvenuje

1 Zatím se o to souhrnně pokusila jen Radmila Hrdinová (2009).

i převažující historický repertoár zhruba od sklonku baroka po začátek 20. století s občasnými přesahy.

Operní divadla tím ovšem ztrácejí někdejší postavení významných společenských center, společenský život se přesunul jinam a nic zásadního by na tom, myslím, nezměnila ani razantní aktualizace jevištního programu. Ostatně divadlo vůbec do značné míry ztratilo dřívější funkci přirozeného střediska umění, kultury a života společnosti, své společenské postavení však právě hájí konkrétními uměleckými programy a jejich přesahy do různých zájmů či problémů společnosti, často s funkcí edukativní. Evropská operní divadla se v posledních patnácti až dvaceti letech pokoušejí o totéž, zejména v německy mluvícím prostoru, a to především prostřednictvím razantních režijních interpretací, které jsou pokusem vrátit operní divadlo do logiky a kontextu současného umění ve snaze obnovit dřívější pevné postavení operního divadla ve společnosti. Ona snaha má výrazný existenční podtext: nalákat do hlediště jiné než tradiční publikum – nejlépe už v dětském nebo teenagerském věku, nabídnout zážitky, jaké konkurenční druhy umění a zábavy nabídnout nedokážou, využít k tomu hudební a vizuální atraktivitu (která dnes v německém prostoru daleko předčí atraktivitu muzikálů), zkrátka zajistit přežití operních divadel. Pokusím se doložit, jak se analogické tendence projeví právě v ostravské opeře.

Do nových poměrů

Ostravská opera patřila k nejkvalitnějším už v meziválečném i poválečném období. Od 50. do 80. let minulého století bychom tu našli jak významné pěvce, dirigenty, kvalitní orchestrální a sborová tělesa, tak režisérské osobnosti, které držely jevištní kvalitu na dobré úrovni své doby. Našli bychom tu i přesahy do koncertního života Ostravy, kontakty se zahraničím, dramaturgické výboje a v poslední řadě i pokusy iniciovat a uvést v život nová operní díla. V protežované hornické Ostravě měla opera i dobré ekonomické zázemí. Ostravské divadlo spolu s brněnským a plzeňským tvořilo páteř mimopražského divadla, bylo tedy po listopadu 1989 na čem stavět.

Sametová revoluce nezpůsobila výraznou personální devastaci divadla, jaká při zásadních mocenských zlomech hrozí. K řízení divadla i souborů se v průběhu dvou až tří let dostaly výrazné osobnosti, které nasměrovaly ostravské divadlo k prosperitě.² Rozhodující

2 Ilja Racek se stal ředitelem divadla 1. července 1991 a o měsíc později do vedení souborů dosadil nově osobnosti: šéfem opery jmenoval dirigenta Ivana Paříka, jehož o rok později vystřídal Luděk Golat (šéfem 1. 8. 1992 – 24. 2. 2006). Golat také vystřídal Racka v pozici ředitele, od roku 1998 jako pověřený ředitel, poté jmenovaný ředitel (do 18. 6. 2009). Divadlo po nuceném odvolání Golata jako pověřená ředitelka vedla ekonomka Miloslava Hercíková, po ní šéf činohry Pavel Šimák, od 1. 1. 2010 nastoupil na základě výběrového řízení na post ředitele operní režisér Jiří Nekvasil. Golat se stal terčem medializované intriky s údajným sexuálním skandálem dvakrát. Jeho údajné provinění v obou případech řešila Policie ČR a vždy případ odložila. Poprvé se tak stalo v roce 2006, kdy se skupina zaměstnanců především z okruhu operního souboru snažila prosadit odvolání Golata, ten byl zřizovatelem přinucen jmenovat šéfa opery, jehož povinnosti dosud vykonával sám – ustanovil šéfem dirigenta Olivera Dohnányiho (25. 2. 2006 – 28. 2. 2010). Ředitel Jiří Nekvasil pak

pro další vývoj ostravské opery do roku 2009, tedy prakticky na dobu dvaceti let, byli ředitel Ilja Racek (1991–1998) a šéf opery (1992–2006) a ředitel (1998–2009) Luděk Golat. Poslední pětiletí divadla a operního souboru formuje ředitel, sám operní režisér Jiří Nekvasil (2010 až dosud) a hudební ředitel a dirigent Robert Jindra (2010–2014).

Také ostravský soubor v polistopadovém období postupně procházel logickou proměnou, zmenšoval se počet sólistů ve stálém angažmá (dnes málo nad deset oproti zhruba trojnásobku před rokem 1989), a to jednak v důsledku ekonomického tlaku způsobeného snižováním dotací,³ jednak procesem začleňování české opery do mezinárodního kontextu.⁴

Polistopadové vedení ostravského divadla sice zůstalo u málo efektivního repertoárového provozu, na rozdíl od jiných divadel však nepřipustilo neúměrné snížení dotací, což považujeme za důležitý předpoklad úspěchu ostravské opery.

Polistopadové strategie přežití

Stabilní pozici ostravské opery oproti jiným operním domům v prvních polistopadových sezónách nejlépe dokumentuje dramaturgie. Většina operních souborů sebezáchovně nabídla divákům nejoblíbenější hity, jimiž si chtěla udržet návštěvnost, v repertoáru proto převažovaly opery Verdiho a Pucciniho a kupodivu i Mozarta. Sázka na české klasiky

Dohnányiho ve vedení opery vystřídal dirigentem Robertem Jindrou v nově ustavené funkci hudebního ředitele (1. 3. 2010 – 31. 11. 2014). Robertu Jindrovi neprodložil ředitel Jiří Nekvasil termínovanou pětiletou smlouvu, neboť nesouhlasil s paralelním působením Roberta Jindry v téže funkci v Národním divadle v Praze, rozhodnutí však Nekvasil oznámil až poté, co Jindra z Národního divadla odešel, což vyvolalo medializovaný konflikt, na jehož základě Jindra funkci předčasně opustil (smlouvu měl uzavřenou do konce sezóny). Dodejme pro úplnost, že v roce 1995 bylo přejmenováno dosavadní Státní divadlo Ostrava (od 1949) na Národní divadlo moravskoslezské. A ještě dodejme, že za ředitele Ludka Golata byla provedena generální rekonstrukce Divadla Antonína Dvořáka (září 1999 až listopad 2000) a k jeho zadnímu traktu přistavěna provozní budova (2000–2001) určená především skladu fundusu a dekorací a výrobním dílnám.

3 V prvních pěti letech se operní divadla cítila existenčně ohrožena, zvláště poté, co jejich financování přešlo ze státu na sídelní města (1993). Zprvu oprávněný tlak na snižování „socialistické“ zaměstnanosti se postupně v řadě míst zlomil do podfinancování divadel, které dodnes velmi nepříznivě ovlivňuje zdejší úroveň provozu i vlastního umění, především však způsobil ztrátu tvůrčí energie a proměnil řadu divadel ve špatně fungující umělecké provozy.

4 Otevření hranic v rámci EU znamenalo zrušení umělých bariér a české operní divadlo se nemohlo nadále uzavírat před operním světem. Naopak do zdejších poměrů, deformovaných socialistickou kulturní politikou a způsobem financování divadel, pronikaly provozní a manažerské principy světového operního divadla. Tedy princip malých „provozních“ souborů sólistů; inscenace se tvoří s jedním obsazením převážně složeném z „hostů“ pro omezený počet repríz v krátkém časovém úseku, další uvedení inscenace zpravidla po delší době předpokládá upravené nebo úplně nové obsazení a obnovené nastudování. Řada operních divadel nemá vlastní specializovaný orchestr, ale využívá služeb zpravidla městského orchestru jako samostatné instituce, která vedle operních zajišťuje i koncertní potřeby města či regionu, často na špičkové úrovni (Staatskapelle Dresden). Někdy se využívá i externí sborové těleso. Mimo jiné to zpravidla umožňuje efektivnější vícezdrojové financování drahého operního provozu. U nás však zůstalo pouze u snižování stavů pod únosnou mírou, bez žádoucích důsledků v kvalitě a efektivnosti, pokračuje zastaralý repertoárový způsob hraní divadla (vícesouborového v jedné budově), jen bez potřebného personálního a finančního zajištění.

už nevyšla (s výjimkou *Rusalky*) a záhy se ukázalo, že hrát české opery se nečekaně stane jedním z ústředních problémů polistopadové opery.

Ostravský repertoár přešel plynule z předlistopadových do polistopadových poměrů už díky novému šefovi Miloslavu Nekvasilovi (do června 1992), který Golatově dramaturgii vytvořil dobré východisko pestrým repertoárem, v němž sice nechyběly operní hity (*Nabucco*, *Rusalka*, *Carmen*, *Rigoletto*), ale neovládly repertoár, který obsahoval například Ponchielliho *La Giocondu*, Martinů *Vojáka a tanečníci*, Beethovenova *Fidelia*, Dvořákovu *Armidu* a také operu *Veronika navrátilvíš* se emigranta Rafaela Kubelíka. Nekvasil své nedlouhé šefování dokonce zakončil *Arabellou* Richarda Strausse (1992). Zvlášť pozoruhodný byl projekt *Opera dětem* (1990), obsahující inscenace aktovek *Hlas lesa* Bohuslava Martinů, *O komínku, hravě zedníky* vystavěném Karla Loose a *V studni* Viléma Blodka, lze však pochybovat o jeho účinnosti a o tom, zda bylo taktické nabídnout dětem právě zmíněné tři tituly. Připomeňme, že předlistopadové poměry bez ekonomického tlaku umožňovaly hrát široký repertoár, na který si ostravské publikum desetiletí zvykalo a bylo takřkajíc dobře připravené – ostatně sledované období předznamenala inscenace Wagnerova *Zlata Rýna* (1989), připravená ještě před listopadem.

Luděk Golat plynule navázal na svého předchůdce i na ostravské operní zvyklosti a zpočátku především zkoumal možnosti souboru a promýšlel jeho začlenění do ostravského dění. Programově nechtěl odradit tradiční diváky, ostatně sám vzešel z českých operních poměrů a nikdy nevzhlízel s obdivem třeba k německé režijní estetice, která k nám v 90. letech přinesla postmoderní tendence i vášnivě diskutovanou estetiku ošklivosti.

Na druhé straně však cíleně směřoval k programu divadla zakotveného ve své komunitě, tedy k funkci a modelu městského divadla využívaného v okolní „západní“ Evropě. Proto na rozdíl od svých předchůdců neusiloval o inovace pouze v ryze estetické, dramaturgické, zkrátka umělecké rovině, ale uvědomil si, že i operní divadlo současnosti se musí stát přirozenou součástí života města prostřednictvím reprezentativních, komunitních, sociálních a edukativních funkcí a programů, jimiž by se divadlo podílelo na formování společného prostoru. Konkrétní řešení této strategie budeme sledovat v dalším textu.

01

2015

theatralia

Opera zdivadelněná po našem

Luděk Golat navázal na pestrou dramaturgii svých předchůdců. Od počátku je zřetelná ještě větší vynalézavost ve vyhledávání nehraných nebo zapomenutých titulů, a pak hlubší smysl jejich zařazení do repertoáru. Golat operu (a posléze i celé divadlo) řídil pevnou rukou, tedy měl možnost svrchovaně rozhodovat o tvorbě programu od prvotních nápadů až k jejich detailní realizaci.⁵

⁵ Nic zásadního se na tom nezměnilo ani poté, co šéfem opery jmenoval dirigenta Olivera Dohnányiho – znali se od školy a už dříve úzce spolupracovali, dá se odhadnout, že rozhodujícím činitelem zůstal Golat.

Vše samozřejmě začíná u dramaturgie. Jen ve zcela nepatrné míře můžeme předpokládat, že se Golat rozhodoval podle letitého zvyku střídat opery různých dob, typů a proveniencí. Případně slavit výročí – tak například k výročí Giuseppe Verdiho uvedl českou premiéru opery *Giovanna d'Arco* (Johanka z Arku, 2001). Samozřejmě lze nasažení titulu pochopit jako snahu nabídnout konkrétnímu pěvci velkou roli. Konečně je zřejmý Golatův zájem o českou modernu, a to až k dílům relativně nedávným, a pak mimořádný zájem o díla Emila Františka Buriana a Leoše Janáčka.

Ve většině případů však Golatova dramaturgická volba souvisela s konkrétním jevištním projektem, tedy s konkrétní vizí, jak a proč se právě to které dílo hraje, což považují za Golatovu hlavní devizu – tak v průběhu oněch dvaceti let sotva kdo v českém operním divadle uvažoval.⁶ Postupoval v definování jevištního projektu analogicky německým zvyklostem, ovšem bez přímé návaznosti, jen inspirován k podobnému promyšlení smyslu operního divadla. Přestože razantně neuznával německou jevištní estetiku, ostravské operní režie svěřoval nejčastěji neoperním režisérům v evidentní snaze vyhnout se zavedeným jevištním klišé: choreografovi Danielu Wiesnerovi⁷ a činohernímu režisérovi Bedřichu Jansovi,⁸ ale zkoušel i další neoperní i převážně mladší neokoukané operní režiséry.⁹

Výčet režisérů zároveň svědčí o zprvu nevyhraněné Golatově vizi jevištní estetiky. Ustálila se až s koncem 90. let, kdy (kromě různých hostů) se souborem vedle samotného Golata soustavně pracoval jen původně činoherní režisér Michael Tarant, jemuž Golat svěřoval především dramatické tituly,¹⁰ a překvapivě také takřka kompletní sadu inscenací Leoše Janáčka¹¹ a Bohuslava Martinů¹² – s mimořádnou inscenací Janáčkovy *Její pastorkyně* (1994) Tarant sklídl velké úspěchy i v zahraničí. Případly mu také dva ze tří Nohavicových překladů Mozartových oper.¹³ Nepravidelně režíroval též Ilja Racek, nejčastěji na Hukvaldech komorní klasicistické opery.¹⁴

Sám Luděk Golat začal v Ostravě režírovat až v roce 1996 a hned na jeho prvním počínu lze demonstrovat podstatné rysy jeho přístupu k režii: v době, kdy pražskému muzikálovému jevišti vládl Svobodův *Dracula*, si vyhlédl kdysi populární, nyní zcela

01

2015

6 Z Golatovy generace lze uvést jen některé projekty zhruba o deset let mladší dvojice Jiří Nekvasil – Daniel Dvořák a pak už jen projekty Jiřího Heřmana a některých jeho generačních souputníků.

7 Např. G. Verdi: *La traviata* 1992; G. Bizet: *Carmen* 1995.

8 Např. P. I. Čajkovskij: *Evžen Oněgin* 1993; B. Smetana: *Dalibor* 1994; G. Puccini: *Bohéma* 1996.

9 V polovině 90. let dal Golat několikrát příležitost režisérci Janě Pletichové-Andělové, kterou původně přivedl ještě Miloslav Nekvasil (W. A. Mozart: *Figarova svatba* 1992; C. M. von Weber: *Čarostřelec* 1993; G. Donizetti: *Don Pasquale* 1995; G. Verdi: *Trubadúr* 1995; B. Smetana: *Čertova stěna* 1996).

10 G. Verdi: *Nabucco* 1998; D. F. E. Auber: *Němá z Portici* 2001. V podobných titulech se později výrazně uplatnil i mimo Ostravu.

11 *Káta Kabanová* 2001.

12 *Divadlo za bránou* 2000; *Řecké pašije* 2005.

13 *Potrestaný prostopášník aneb Don Giovanni* 2007; *Figarova svatba* 2009.

14 J. S. Bach: *Kávová kantáta*, Hukvaldy – kaple 2000; G. B. Pergolesi: *Služka paní*, Hukvaldy 2001; Tommaso Traetta: *Il cavaliere errante* (Potulný rytíř), Hukvaldy 2008 apod. Ale také uvedl parodii Jindřicha Součka na Smetanovu operu *Provdaná nevěsta*, Hukvaldy 1998.

zapomenutý německý romantický operní horor *Vampyr* z pera bezprostředního Wagnerova předchůdce Heinricha Augusta Marschnera. V době, kdy se začalo hrát i na českých jevištích v jazykovém originálu, Golat požádal o přebásnění libreta ostravskou písničkářskou ikonu Jarka Nohavicu. V době stále ještě platného „operního realismu“ (naivně popisného jevištního dění) sehrál operu v příznaně divadelní scénografii Jaroslava Maliny a kostýmech Heleny Anýžové – tady se zrodil tým, který do Golatova odchodu uvedl rovných třicet premiér (zhruba třetinu celkového počtu) a opanoval ostravské operní dění v příštích třinácti letech.

Jakkoli Golatův debut ještě nebyl stylově vyhraněný, základní prvky jeho estetiky obsahoval: antiiluzivní jevištní dění, věcné i symbolické, jen ne popisné a zobrazující, vyjadřování v ryze divadelních materiálech, hravé, provokativní, kontextuální. Golat ve svých režiiích vedl dialog s dílem, jeho autorem, s inscenační tradicí, s dobovými událostmi, a samozřejmě s diváky, kteří se měli bavit, smát i plakat – a také přemýšlet.

Hlavně však jeho režie měly charakter inscenačních projektů s jasnými cíli přinejmenším estetickými, ale často mimodivadelními. Už *Vampyr* vzkazoval divákům, že uvidí a uslyší atraktivní dílo, že nemusejí za duchařským hororem jezdit do pražského muzikálového divadla a že sepětí s Ostravou garantuje Jarek Nohavica, který vlastně zve do divadla „neoperní“ publikum. Odtud vedla přímá cesta k jednomu z nejprůkaznějších Golatových operních projektů, a sice k uvedení tří oper Wolfganga Amadea Mozarta právě v přebásnění Jaromíra Nohavici: *Così fan tutte* (2006), *Potrestaný prostopášník aneb Don Giovanni* (2007) a *Figarova svatba* (2009).¹⁵ Nohavica pečlivě dbal na hudební dikci a dal volnějším (nikoli však volnému) překladu konkrétních pasáží současný jazyk, což operu přibližovalo operně nespécializovanému publiku, které do divadla přišlo „na Nohavicu“. Nohavicovy překlady tedy utužovaly vazbu mezi divadlem (operním souborem) a městskou komunitou.

Jakkoli tu nechci a ani nemohu vykreslit komplikovaný obraz Ludka Golata jako režiséra do všech detailů, nemohu se vyhnout třem podstatným aspektům jeho poetiky, které jsou přímou nebo podprahovou součástí jeho představy funkce operního divadla, a tedy operního programu. Na některé z nich se v průběhu textu ještě dostane.

Golat vycházel z daností partitury. Nenajdeme případ, kdy by nad původním příběhem nebo charakteristikou postav prosadil vlastní řešení (mimo jiné právě to mu bylo protivné v německé režijní praxi), nelpěl ale na rozdíl od tradiční české operní režie na historických reáliích ani na zbytečných detailech. Nejdál tímto směrem došel patrně v inscenačním projektu (realizovaném režisérkou Carmen Or) ve zmíněné inscenaci Nohavicou přebásněné Mozartovy opery *Così fan tutte*, která se odehrála mezi erotickými symboly v podobě obřích gumových hraček, kde se vzájemně poblázní současní mladí pošetilci – cílem nebyla poklona historickému Mozartovi, ale současná crazy komedie odpovídající původnímu smyslu libreta a nabízející současným lidem atraktivní

15 Sám Golat ovšem žádnou z nich nереžiroval, pouze u *Così fan tutte* figuruje coby autor režijní koncepce, kterou realizovala Carmen Or, druhé dvě režíroval Michael Tarant, všechny tři inscenace hudebně nastudoval dirigent Paolo Gatto.

podívanou. Princip koresponduje s inscenacemi za účasti dětí, jak o nich bude řeč dále, a také s uvolněným hereckým projevem, který rovněž neusiluje o historickou věrohodnost, ale o vystižení charakteru postavy, navíc způsobem blízkým jeho představiteli, který si má s rolí „pohrát“ k vlastnímu potěšení.

Erotické a sexuální provokace jsou dalším častým poznávacím znamením Golatových prací. Snaží se jimi vyvolat konflikty a polemiky, v tom byl samozřejmě nadmíru úspěšný (a nakonec sebedestruktivní), ale především je lze chápat jako odvrácenou stranu zmíněné hravosti, jako připomínání lidské přirozenosti potlačované falešnou morálkou, a to zvláště na operním jevišti. Nejvíce provokoval v inscenaci opery Clauda Debussyho *Pelléas et Mélisande* (1988), když mučivé psychologické pochybnosti hlavních postav vizualizoval a jaksi sesadil z piedestalu přímo na jevišti demonstrovanou souloží a posléze shlukem mnoha propletených nahých těl mužů i žen, to vše na téměř prázdné jevištní šikmě, na níž nebylo možné nic skrýt.

Konečně konstatujme, že režisér Golat na jevišti potřeboval lidi a věci jemu blízké, jejichž přítomnost nelze zdůvodnit z popisných požadavků partitury (příběhu, situací), tedy z díla samého. Zpravidla v jeho režii vystupoval jako tanečník (zároveň choreograf) šéf ostravského baletu Igor Vejsada, prakticky pokaždé v nich vystupovala tanečnice Tamara Černá v době, kdy byla Golatovou ženou, i po jejich klidném, přátelském rozvodu – později se ve stejné logice na jevišti objevila i Golatova současná manželka. V několika inscenacích využil vysoké urostlé sportovce (basketbalisty)¹⁶ i vietnamské mistry bojových umění,¹⁷ všichni také vešli do jeho světa a života. Golatovy režie jsou zkrátka průhledem do konkrétní reality, která právě jeho teď a tady obklopuje, to je jejich nejdůležitější aktualizační princip. A především jsou průhledem do jeho vlastního života, což názorně demonstruje Golatovo umělecké krédo nabízet takové divadlo, které se líbí jemu samému, a pak už jen čekat, jestli se zalíbí také divákům.

Dalo by se detailní analýzou názorně doložit, jak Golat postupně opouštěl striktní východiska české operní režie, zbavoval se neúčinných klišé a normativních stylových příkazů, a svébytně směřoval k principům známým ze současného činoherního divadla, případně z německého „režisérského“ operního divadla – jakkoli jeho destruktivní estetiku odmítal. Je také zřejmé, že upřednostňoval významově i formálně komplikované tituly před stylově pevně určenými, přesto není jasné, proč jako ctitel Leoše Janáčka v Ostravě neuvedl jedinou jeho operu.¹⁸

16 G. Verdi: *Giovanna d'Arco* 2001, česká premiéra.

17 A. P. Borodin: *Kníže Igor* 2002.

18 Pokusem o výjimku byla inscenace Janáčkovy problémové prvotiny *Počátek románu* (2000) v hukvaldské oboře, opera byla pro nepřízeň počasí nakonec provedena jen v polokoncertní interiérové verzi.

Opera hrou

Luděk Golat si stejně jako kapitáni evropských operních domů uvědomil, že pro další existenci operního divadla je nezbytné oslovit budoucí diváky v dětském nebo teenager-ském věku. A věděl, že cesta k nim nevede ani z hlediště přes líbezné pohádkové Rusalky či roztomilá zvířátka v Janáčkových *Příhodách lišky Bystroušky*, ale spíše přizváním dětí přímo k vlastní umělecké tvorbě. To byl jeden ze základních principů Baylis programu, který v té době rozvíjela Anglická národní opera v Londýně. Jednoho z realizátorů programu, režiséra Davida Sulkina, pozval Golat k nastudování Janáčkovy opery *Příhody lišky Bystroušky* (1994). Lesní havět i oba nezbedné kluky, které liška pokouše, sehrály děti z různých ostravských škol, z nichž se v této souvislosti ustavilo dětské Operní studio, které dodnes vede korepetitorka Lenka Živocká a v němž se za dvacet let vystřídalily stovky ostravských dětí. Děti si v rámci principů Baylis programu samy připravovaly masky a kostýmy, byly vtahovány do divadelního dění komplexněji než jen úzce chápanými disciplínami pěveckví, herectví nebo tance¹⁹ – Baylis program by se dal charakterizovat parafrází J. A. Komenského „opera hrou“, v tom byl inspirativní a zároveň účinný, neboť nestavěl na první místo profesní zdatnost, ale zájem o věc, volnočasovou aktivitu.

Sulkinovo nastudování Janáčkovy opery však obsahovalo ještě jeden klíčový aspekt – bylo určeno především pro plenérové jeviště v hukvaldské oboře v rámci Golatem nově zřízeného letního festivalu Janáčkovy Hukvaldy. Kromě oslavy hukvaldského rodáka Janáčka Golat usiloval najít v oboře a na hukvaldském hradě prostory, v nichž by se daly realizovat inscenace v širším smyslu typu *site specific*. Už *Příhody lišky Bystroušky* patřily do této kategorie: hrálo se sice na pódiu amfiteátru postaveného v 50. letech, jedinou umělou dekorací v přírodní scénérii byl „strom života“, který namaloval Jaroslav Malina (tím začala jeho pravidelná spolupráce s Golatem a ostravskou operou), ale desítky dětských namaskovaných „zvířátek“ se k pódiu stahovaly ze všech stran parku, děti si v přirozeném prostředí po svém hrály a umocnily Janáčkovu poselství o koloběhu přírody, zrození a smrti.²⁰

Dětský operní sbor nadále vystupoval jak v dalších produkcích na Hukvaldech, tak v divadle. Důležitější pro tuto chvíli však je, že se k němu na Hukvaldech přidávaly děti z místní Základní školy Leoše Janáčka, že ostravské děti tu měly i jakési výjezdové soustředění, že tedy projekt dětského sboru prostřednictvím konkrétních inscenací zasáhl

19 Byť tyto dovednosti se v Operním studiu rozvíjely nejvíc už s ohledem na praktické uplatnění dětí v běžných operních inscenacích.

20 David Sulkin ve stejném duchu pro festival Janáčkovy Hukvaldy o rok později nastudoval ještě dětskou operu Benjamina Brittena *Archa Noemova* (1995), nejbližší jí bylo hukvaldské provedení opery Huga Colea *Midasovy oslí uši* (1998, režie Luděk Golat). Principy Baylis programu se uplatnily i v dalších inscenacích Ludka Golata i jiných režisérů s dětmi, zmiňme alespoň *Operu z pouťi* Emila Františka Buriana (2004, režie Luděk Golat na Hukvaldském dvoře). Vrcholnou inscenací tohoto typu zřejmě bylo nastudování dětské opery Jaroslava Křičky *Ogaři* (1999, režie Luděk Golat). Dětské Operní studio také iniciovalo a spolurealizovalo původní díla současného skladatele Pavla Helebranda z pomezí opery, oratoria a muzikálu: *Jesličky svatého Františka* (1997), *Čarodějnice z Babí hůry* (2002), *Ngoa-é* (2007).

podstatnou část Hukvald a okolí. Na dětské vystupování směřovali rodinní příslušníci, známí, kamarádi, tedy aktivita divadla a dětského sboru přirozeně přesáhla do místní komunity. Vrcholným projektem v tomto programu bylo uvedení opery Václava Trojana *Kolotoč* (2008, Golat – Malina – Anžžová), a to nejen pro zásadní podíl dětských aktérů na inscenaci, ale také pro přesahové aktivity: různé dětské a amatérské soubory z celého regionu se mohly zapojit do inscenace v pasáži „Amerika“ a mohly také vystoupit s vlastním příspěvkem před představením ve foyeru Divadla Antonína Dvořáka. Byli mezi nimi i lidé z okraje společnosti, postižení, handicapovaní. Takové skupiny dostávaly zdarma 200 vstupenek, mohly tedy uspořádat výpravu svých členů a příznivců do divadla,²¹ reprízy inscenace se staly důležitým místem setkávání uměnímilovných a potřebných lidí z přílehlého regionu v duchu výsostně naplněného sociálního programu.

Nejdál ovšem Golat v zapojení dětí do činnosti divadla došel zřízením romského dětského sboru, což byl zvláště v ostravském prostředí velkorysý a velmi potřebný sociální program, v jehož rámci se podařilo přivést romské děti na jeviště a jejich rodiče, příbuzné a známé do hlediště. Prvním vystoupením romských dětí se stala Golatova inscenace Mozartovy opery *Bastien a Bastienka* (1999), v níž Golat využil přirozené spontaneity a pohybových dispozic romských dětí, napoprvé je nesměroval do předem připravených „naučených“ činností, ale vytvořil jim v pestré scéně Jaroslava Maliny jakési mansiony, v nichž si mohly před očima diváků přirozeně hrát, zvykat si na veřejné vystupování a v neposlední řadě zažívat příjemné pocity, které je utvrzovaly v odhodlání nadále ve sboru pracovat.

Nejprovokativnějším projektem s romskými dětmi byla Golatova inscenace „terezínské“ opery Hanse Krásky *Brundibár* (2001) ve zkušebně Divadla Antonína Dvořáka – osudy v Terezíně vězňených židovských dětí se promítly do neradostných osudů malých ostravských Romů, které v závěru opery nechal Golat vyčítavě hledět na diváky chráněné v centru místnosti ostnatým drátem a odvádět pryč vysokými basketbalisty jako nacistickými dozorcí.

Krátká existence romského dětského studia²² poukázala na jednu z efektivních možností, jak romskou komunitu zapojit do kulturního života většinové společnosti, tedy bohužel nevyužitou nabídku pro město typu Ostravy zvláště užitečného sociálně-kulturního programu. Oba dětské projekty také potvrdily zahraniční zkušenosti, že budoucí operní publikum je třeba oslovit nejlépe v dětském věku, a to nikoli podbízením se účelovou jevištní poetikou, ale aktivní účastí dětí na divadelním dění. Mnohé z nich se v budoucnu stanou pravidelnými návštěvníky divadla i koncertů, a dá se předpokládat, že přivedou i své partnery, spolupracovníky, přátele, že se stanou přirozenou součástí

21 Divadlo zároveň získalo další pravidelné diváky, a dokonce přirozené kolportéry vstupenek i na jiná představení. Opatření zároveň vhodně řešilo návštěvnost *Kolotoče*, která by v podmínkách běžného repertoáru zřejmě dostatečný zájem diváků.

22 Setkávalo se s různými protesty proti přítomnosti Romů v divadle. Dle sdělení Luďka Golata se však rozpadlo v důsledku změny předpisů EU, spojené s úředními formalitami a poplatky, což romské rodiny odmítly akceptovat.

kulturní komunity. V německých divadlech, kde se získávání nových diváků léta systematicky věnují a velkoryse ho podporují,²³ zatím také nepřišli na efektivnější způsob, jak oslovit a zajistit divadlu budoucí klientelu.

Janáčkovy Hukvaldy

Mezinárodní hudební festival Janáčkovy Hukvaldy je dalším logickým počinem v programovém myšlení Luďka Golata. První ročník série letních koncertů a představení začal 24. června 1994 a již jsme zmínili úzké vazby festivalu na aktivity dětského Operního studia, které se staly jeho důležitou programovou náplní.

Festival měl však především funkci reprezentativní a společenskou. Jako v Salcburku oslavují svého rodáka Mozarta, v Ostravě a přilehlých Hukvaldech se přímo nabízelo využít světové proslulosti hukvaldského rodáka Leoše Janáčka – kdo jiný by mohl region lépe reprezentovat vůči světu? Na pořádání a financování festivalu se mohly přirozeně sejít zúčastněné obce, tedy Ostrava a Hukvaldy, politické reprezentace získaly dostatečnou příležitost k sebezprezentaci a společenskému setkávání (první ročníky festivalu navštěvoval Václav Klaus), což spolu s oslavou světově proslulého rodáka přilákalo i regionální podnikatelské elity, které na festival mohly přispět – a zpočátku, pokud vím, i přispívaly. Iniciativa divadla a osobně Golata spustila společensky atraktivní projekt, jaký ostravský region potřeboval.

Pro Golata to ovšem byla také příležitost k inscenacím svého druhu site specific, jak už jsem uvedl výše. Patřily k nim projekty přímo zakomponované do místní krajiny a do různých zákoutí zříceniny hradu, některé z nich ani do divadla nepřešly.²⁴

Především na Hukvaldech Luďek Golat projektoval a realizoval inscenace s využitím potenciálu všech tří souborů, tedy opery, činohry a baletu, což je další nápadná charakteristika Golatovy poetiky. Na Hukvaldech ji uplatnil především v dílech Emila Františka Buriana – jen na první pohled je to konstatování překvapivé, lze však nalézt leckteré styčné body Golata s avantgardním divadelníkem a hudebníkem 30. let. Všechna Burianova díla také Golat zasadil do specifických prostorů hukvaldského hradu, s výjimkou již zmíněné *Opery z pouti* (2004), která se už stala jednou z prvních obětí tažení památkářů proti divadelnímu využívání hradního objektu. Dvě inscenace počítám mezi absolutní vrcholy festivalu: *Paříž hraje prim* (2000) v uzavřené architektuře druhého nádvoří hukvaldského hradu, evokující středověké prostředí, doplněné ohni, hrubými stoly a šibenicí; a *Vojnu* (2002), která začínala v tradici barokního lidového divadla poutí účinkujících i diváků z prvního nádvoří na třetí nádvoří, kde se v rámci představení peklo maso na otevřeném ohni, nalévala slivovice a poetická balada o odchodu a smrti rekrutů se odehrála s minimem rekvizit pod rozložitými větvemi prastarých stromů.

23 Například v Bavorské státní opeře jsou na dětské programy vyčleněni zvláštní dramaturgové.

24 Například komorní opera Luboše Fišera *Lancelot*, hraná, či spíše výtvarně symbolisticky instalovaná na druhém nádvoří hukvaldského hradu Luďkem Golatem, 1996.

Nejpůsobivější byla cestička, z níž nebylo návratu, kterou Jaroslav Malina osadil obřímí umělými vlčími máky – byl to jediný rudý akcent v hnědozeleném ladění inscenace.

Dodejme, že specifický pleněrový prostor pro operu hledal Golat i v samotné Ostravě, a sice na Slezskoostravském hradě, kde uvedl program složený z opery Josefa Myslivečka *L'Olimpiade* a původní opery Mattea Musumecioho *Aitna* (2005). Důvodem pro to bylo jistě i převzetí hukvaldského festivalu lidmi, kteří ho degradovali na konvenční řadu koncertů většinou „pražských umělců“ – divadlo na pořádání festivalu ztratilo vliv.

Operné otevřené město

Už hostování Davida Sulkina v roce 1994 budiž dokladem, že Golat dobře věděl, co se ve světovém operním divadle děje a snažil se navázat i osobní zahraniční kontakty. Byl také první, kdo u nás operní dům přihlásil do prestižního sdružení Opera Europa (1995).

Luděk Golat je původním školením i praxí operní pěvec a za přirozený základ operních inscenací, jak rád prohlašuje, považuje pěvecké osobnosti. Proto se od počátku cíleně snažil přivést do Ostravy zahraniční mladé pěvce. Vyhledával je především na mezinárodních pěveckých soutěžích, kde samozřejmě navazoval i další profesní kontakty. Především se zaměřil na Itálii, oblast, která u nás není v centru zájmu – spíše se vzhlíží k Německu, Francii, Rusku, USA a Jižní Americe.

Z Itálie v polovině 90. let Golat přivedl dva tenoristy, kteří dodnes s ostravskou operou spolupracují: Luciano Mastro dokonce přesídlil do Ostravy natrvalo a patří k oporám souboru, Gianluca Zampieri pravidelně vystupuje už nejen v Ostravě, ale také v jiných zdejších divadlech, včetně pražského Národního divadla.

Luděk Golat prostě jako ředitel a operní šéf jedná s vědomím, že opera byla a je globálním uměním přesahujícím nejen hranice států, ale i kontinentů, že dnes prakticky ve světě neexistuje národnostně unifikovaný soubor, že vedle sebe běžně vystupují běloši, černoši, Asiaté, ovšem za předpokladu, že perfektně dostojí jazykovým a hudebně stylovým požadavkům partitury. Deklaroval to tím, že v době, kdy jsme si tu jen těžko představili cizince v rolích české klasiky, zmíněné italské tenoristy obsadil do Janáčkovy opery *Její pastorkyňa*, v níž zpívali Števu (Mastro) a Lacu (Zampieri) naprosto precizní češtinou a stylově jako rodilí Češi, resp. Moravané – kvalitou připomněli koryfeje tzv. zlaté éry Národního divadla v čele s Beno Blachutem.

V Golatově sólistickém souboru se tak začali pravidelně vyskytovat vedle Čechů Slovinci, Poláci, Italové, občas Němci, Rusové, Bělorusové, Maďari atd. Dnes už je to praxe víceméně běžná, vedle Golata ji však do konce 90. let důsledně prosazovalo jen Národní divadlo a Státní opera. Převážně z pěveckých soutěží Golat do Ostravy přivedl řadu jednorázových posil – jestliže zvláště v Praze převažovala snaha pochlubit se známými jmény, byť za zenitem výkonnosti, Golat zval neznámé pěvce v plné síle na začátku slibné kariéry. Dal také příležitost řadě nadějných domácích pěvců, za všechny zmiňme už

dvojnásobnou držitelku Cen Thálie Janu Šrejmu Kačírkovou, která debutovala v několikaleté inscenaci Mozartovy opery *Così fan tutte* (2006).

V Ostravě se sporadicky objevili i zahraniční režiséři – coby příklad uveďme dvě práce ruského režiséra z okruhu Divadla na Tagance Venjamina Smechova²⁵ a bulharského režiséra Plamena Kartalova²⁶ – Bulharsko bylo další zemí, kde Golat navázal kontakty a také zde režíroval.

Golat pracoval jako jediný český režisér opakovaně v zahraničí, především v Itálii,²⁷ kde získal kromě uměleckých (režijních, pěveckých) a manažerských kontaktů také nabídku nových děl, která uvedl v Ostravě. Byla čtyři, dvě zmiňme rovnou, dvě v poslední kapitole: Prvním počinem byla *Aitna* (Etna)²⁸ skladatele Mattea Musumecioho, opera z žánrové hranice s muzikálem, milostný příběh odehrávající se kolem známé sicilské sopky, která v něm má symbolickou funkci. Pro hlavní, autenticky zazpívanou roli byl v souboru připraven samozřejmě Luciano Mastro. Druhým počinem byla současná kompoziční varianta verismu *La lupa* (Vlčice) mezinárodně uznávaného skladatele Marca Tutina (1954)²⁹ – titulní roli vášnivého milostného příběhu výtečně ztvárnila mladá slovenská pěvkyně Zuzana Dunajčanová.

Opera politica

Luděk Golat uváděním původních italských novinek definitivně vstoupil do obvyklých poměrů evropské opery. Na ně však přece jenom nebyla zdejší, zvláště ostravská operní veřejnost připravena a odpor vůči nim ještě přizívoval sílící protigolatovskou opozici v divadle.

Svou poslední ostravskou inscenaci Golat dokončoval už v době nevybíravých mediálních útoků, které vedly k jeho odvolání z funkce k 18. červnu 2009. Opera Filipa Zigan-teho *Il soffio delle fate* (Dech dobrých víl)³⁰ pojednává o balkánském válečném konfliktu, o občanské válce a obléhání Sarajeva. Na příběhu flétnisty sarajevské filharmonie, která nepřestává pracovat, i když její řady řídí o oběti ostřelovačů, se ozřejmuje bizarnost, krutost a vlastně nesmyslnost válečného konfliktu, který možná víc než deklarované politické či náboženské cíle udržuje v chodu touha zabít. Pozoruhodné dílo ve věčné

25 G. Verdi: *Falstaff* 2006; Brookova verze opery G. Bizeta *La Tragédie de Carmen* 2007, mimochodem titul, který sotva měl šanci objevit se v běžném repertoáru zdejších operních domů.

26 G. Puccini: *La Rondine* (Vlaštovka) 2008.

27 Nejčastěji v Boloni, kde naposledy uvedl novou verzi opery Josefa Myslivečka *L'Olimpiade*, 2013. Ale také v Palermu a v Římě.

28 Pro počasí nevydařená světová premiéra byla na Slezskoostravském hradě 4. června 2005, poté se opera hrála v Divadle Antonína Dvořáka.

29 Česká premiéra 31. května 2008 v Divadle Antonína Dvořáka spolu s Leoncavallovými *Komedianty*.

30 Světová premiéra 16. května 2009 v koprodukcí s Theater Vorpommern Stralsund (Německo). Libreto opery vychází ze stejnojmenného románu Angela Cannavacciuola, který krátce po skončení bojů strávil šest měsíců v Sarajevu. Název opery připomíná místní označení mlhy, která když stoupala od řeky, znemožňovala ostřelování města z okolních kopců.

Golatově režii tedy symbolicky završilo dvacetiletou cestu ostravské opery v gesci Ludka Golata už nepokryté celoevropským politickým tématem.

Marco Tutino, jehož styl hudebního vyjadřování, zkratkovitý a přitom silně emocionální, Golatovi zřejmě vyhovoval, Ostravě zadal ještě psychologické operní drama *La vita*,³¹ premiéra se však odehrála již po Golatově odchodu z divadla. Příběh ženy, které při běžné prohlídce zjistí rakovinu a její život a léčba v opeře graduje do drásavého psychologického dramatu s nevyhnutelně tragickým vyústěním. Postavu nemocné ženy (Victoria Bearing Vita) opět ztvárnila Zuzana Dunajčanová, která v roli dokonce zvítězila v mezinárodní operní soutěži Armel v maďarském Szegedu – že do mezinárodní společnosti přizvali právě ostravskou operu s Ludkem Golatem, bylo vzhledem k jeho zahraničním aktivitám jen logické.³²

Jen pro úplnost dodejme, že Golatovi nástupci, ředitel Jiří Nekvasil a hudební ředitel Robert Jindra,³³ navázali na kvality ostravské opery, leč nikoli na Golatovo pojetí operních programů, které cíleně přesahovaly do života města: Jindra vylepšil úroveň hudební interpretace, sestavil schopný mladý manažerský tým, obohatil dramaturgii o významná díla 20. století, přizval další tuzemské i zahraniční pěvce, dále precizoval ostravskou interpretaci oper Leoše Janáčka – a především směřoval k dílu Richarda Wagnera, když k jeho výročí uvedl výtečné nastudování opery *Lohengrin*. Obecně ostravskou operu přibližoval kvalitou interpretace a služeb pro diváky standardům velkých evropských operních domů. Nebylo to vůbec málo, pokus uplatnit v operním divadle sociální a komunitní projekty se však po listopadu uplatnil v českém operním divadle jen činností Ludka Golata.

Bibliografie

- HRDINOVÁ, Radmila. 2009. Operní soubor NDM. In Luděk Golat a Alena Miková. *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–2009* [Almanac of the National Moravian-Silesian Theatre 1919–2009]. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2009: 82–103.

31 Česká premiéra 10. října 2009, druhé uvedení po světové premiéře v Teatro alla Scala v Miláně 9. května 2003. Je volným operně-dramatickým zpracováním amerického filmu Mika Nikolsze *Wit*. V Ostravě hudebně nastudoval Oliver Dohnányi, režíroval Péter Telihay.

32 Po vynuceném odchodu přenesl Golat spolupráci s festivalem Armel do Plzně, kde pro festivalové klání nastudoval další operu Marka Tutina *Le servant* (Sluha), 2010.

33 Po konfliktu s ředitelem odešel z funkce 30. listopadu 2014, uzavřela se tak další pětiletá etapa ostravské opery.