

Operní meditace na téma terorismus

Miloslav Blahynka

K inscenaci Adamsovy opery *Smrt Klinghoffera* v Národním divadle Praha

Operu o dvou dějstvích a prologu *Smrt Klinghoffera* (*The Death of Klinghoffer*) amerického skladatele Johna Adamse a libretistky Alice Goodmanové uvedla opera Národního divadla Praha v české premiéře jako součást dramaturgické koncepce, jejímž cílem je představit českému divákovi reprezentativní ukázky ze sféry minimalistické opery.¹

Cyklem "Minimalismus v opeře" Národní divadlo vhodně zareagovalo na umělecký fenomén, který začal být v západní Evropě aktuální už v sedmdesátých a osmdesátých letech, avšak v postkomunistických zemích včetně České republiky se našel prostor pro jeho prezentaci až po pádu "železné opony". To platí pro uvádění zahraničních minimalistických oper – co se týče jevištních postupů a inscenačních poetik, už před rokem 1989 se v Československu v mnohých studiových a alternativních scénách rozvíjely principy jevištního minimalismu.

Adamsova opera *Smrt Klinghoffera* vznikla roku 1991 a je, podobně jako předcházející opera tohoto skladatele *Nixon v Číně* (*Nixon in China*, 1987), uměleckou reakcí na konkrétní historickou a politickou událost. V roce 1985 unesli palestínští teroristé italskou loď *Achille Lauro*, zabili cestujícího Leona Klinghoffera a tělo zavražděného i s jeho invalidním vozíkem hodili přes palubu do moře. Teroristé se snažili dosáhnout

¹ Premiéra inscenace se konala dne 22. května 2003 v historické budově Národního divadla. V čele inscenačního týmu stál režisér Jiří Nekvasil, hudebního nastudování se ujal dirigent František Preisler, scénu navrhl Daniel Dvořák, kostýmy Simona Rybáková. Choreografii inscenace připravila Regina Hofmanová, sbormistrem byl Pavel Vaněk. Dramaturgie Pavel Petránek. Osoby a obsazení: Kapitán (Petteri Salomaa / Jiří Kubík), První důstojník (Jiří Sulženko), Švýcarská babička (Libuše Márová), Molqui (Nils Olsson), Mamoud (Gabriele Ribis), Rakušanka (Lenka Šmídová), Leon Klinghoffer (Richard Haan / Pavel Červinka), Rambo (Luděk Vele), Britská barová tanečnice (Kathryn Krasovec), Omar (Denisa Hamarová), Marilyn Klinghoffrová (Yvona Škvárová).

konkrétního politického cíle. Libretistka opery se však soustředila na hlavní rámec konfliktu (dlouhotrvající, spleť konflikt mezi Izraelem a Palestinou) a na lidskou tragédii, jež se nejintenzivněji týká Klinghoffer a jeho manželky. Konkrétní politické reálie zůstávají v pozadí. Hlavní pozornost je upřena na důsledky, které po sobě zanechává terorismus v lidských duších. Proto libreto a v návaznosti na něho i opera nezobrazují teroristický čin jako příběh vrcholící tragickou událostí, ale jako událost, již zpětně reflektuje lidská mysl, jako cosi, co zůstává ve vzpomínkách a nelze vytěsnit, jako trauma, s nímž se reflektující lidské já bude vyrovnávat pravděpodobně až do smrti. Týká se to všech postav vystupujících v opeře, které přežily.

Tituly z oblasti operního a hudebního minimalismu, které Národní divadlo v rámci zmíněného cyklu uvedlo,² poukazují na fakt, že minimalismus lze jen stěží převést na společného uměleckého jmenovatele. Mezi operami patřícími k tomuto směru najdeme velké rozdíly v hudební řeči a její stylové i sémantické funkci, ve vztahu hudby a slova, v koncepci operního dramatismu, v dramaturgické výstavbě apod. Jakýsi společný jmenovatel by se dal definovat per negationem: většina minimalistických oper se odklání od možnosti rozvíjení hudebního expresionismu a serialismu a svá koncepční i hudebně dramatická východiska hledá v určitých hudebních a hudebně dramatických archetypech, jež se vykryštovaly na půdě klasicko-romantické operní estetiky.

Dramaturgická koncepce minimalistických oper různým způsobem ovlivňuje jevištní ztvárnění. Některé minimalistické opery - jako např. v Národním divadle uvedená *Kráska a zvíře* - přímo vyžadují výpravný, ba až opulentní inscenační přístup (živý kůň na jevišti!), pro jiné (a k těm patří *Smrt Klinghoffer*) je vhodnější, když inscenátoři hledají paralely mezi hudebním, respektive operním minimalismem a jeho jevištní podobou.

Pražská inscenace *Smrti Klinghoffer* byla právě ukázkou

² Vedle opery *Smrt Klinghoffer* byla v září 2003 uvedena *Kráska a zvíře*.

propojenosti a vzájemné korespondence mezi hudebním, respektive hudebně dramatickým minimalismem a jevištním minimalismem.

Minimalismus v opeře *Smrt Klinghoffer* souvisí i s uměleckými principy postmoderny. Odklon od jednoho dominantního úhlu pohledu, chápání příběhu nikoli v jeho fakticitě, ale v jeho smyslu z hlediska individuálního vnímání a chápání hlavních i vedlejších dramatických osob, vedlo autory i inscenátory k tomu, že v díle i v inscenaci zdůraznili cestu od původní relativity a pochopení obou stran konfliktu až po postupné odkrytí pravdy. Podle ní terorismus žádným způsobem nepřispívá k řešení lidského utrpení, stojí úplně mimo něho, protože utrpení se děje na pozadí určitého morálního zákona, zatímco terorismus tento zákona neuznává a navíc mu chybí jakákoli motivace ke zpytování svědomí.

Relativitu vnímání a prožívání konfliktu symbolizuje například už prolog opery, v němž na dvou dramaturgicky i rozsahově stejných plochách dostávají prostor palestinští i židovští vyhnanci. Oba sbory jsou komponovány tak, že vzbuzují především lidskou účast; způsobem výstavby libreta i zhudebněním nedávají Adams a jeho libretistka nikterak najevo větší sympatii některé ze stran. Složitost konfliktu se promítá především do velikosti lidského utrpení. Ani sbor Palestinců, ani sbor Židů nepřináší všeobecné pravdy, ale každý z nich vypráví jeden příběh, který jako pars pro toto poukazuje na univerzální stránku problému. Tento výchozí rámec velmi vhodně zdůrazňuje skutečnost, že oběťmi terorismu i konfrontační politiky, která k terorismu vede, jsou vždycky nevinní občané.

Příběhy jednotlivých lidí nebo rodin interpretované sborem směřují k univerzalismu. Tak vyzněly i v režijní koncepci Jiřího Nekvasila, kdy prostřednictvím reflexe individuálního se poukazuje na univerzální. Na náznakové, symbolické scéně znázorňující palubu zaoceánské lodi vidíme realistické zobrazení vyhnanců. Jejich jevištní vedení však směřuje k určité oratorní abstrakci. Postavy ani jednoho z obou sborů nejsou individualizovány, i kostýmní koncepce jednotného stylu ošacení

všech vyhnanců podporuje význam prologu jako ideového rámce, do něhož se mohou promítat fakta zveřejněná v dalším průběhu opery.

Koncepci tohoto rámce podporuje atmosféra lodi a atmosféra plavby, protože ačkoli mají oba vstupní sbory prologu výše zmíněnou funkci a jejich významy směřují k univerzální reflexi, odehrávají se na palubě lodi Achille Lauro. Tím inscenátoři dosáhli možnosti esteticky a myšlenkově propojit prolog s dalšími dějovými a reflexivními vrstvami opery. Věčné kolísání lodi už v prologu jako by symbolizovalo životní pocit vyhnanců, v němž dominuje nejistota a nestálost. Ten se ještě intenzivněji rozkryje v průběhu druhého sboru, když se ženy ukazují v zautomatizovaných pohybech, včetně lezení po zemi. Také postoj sboru zády k publiku zdůrazňuje odstup, možná i stud a skrytou bolest. Všemi možnými prostředky, např. i prací se světlem, se zde zobrazuje ponížení, útlak a bezvýchodnost. Oba sbory prologu jsou v libretu i v hudbě naplněny velkou mírou rezignace. Jako by vyhnanci obou národů přestali věřit v cokoli pozitivního. Tematizuje se zde sice zdrženlivě vyjádřená situace lidí, kteří ve válce a v teroristických útocích přišli o své nejbližší - a tyto vzpomínky je poznamenaly na celý život. Tato míra rezignace posléze prostupuje celou operu.

Originálním způsobem pracuje Adams a jeho libretistka s oscilací mezi dokumentárním a uměleckým viděním. V promluvách hrdinů se střídají úseky přinášející čisté informace o teroristické akci s relativně velkými plochami, v jejichž rámci je dán prostor reflexi, čistě subjektivní, stojící na existenciálních pozicích, jež je prostoupena zvláštním, jemně lyrickým básnickým tónem.

Způsob výstavby libreta i zhudebnění jsou zakotveny jak v klasické operní tradici, tak i v dědictví oratoria. Hudebně dramatickou koncepcí se *Smrt Klinghoffera* ovšem více přibližuje oratoriu. Postavy nevstupují do akčních vztahů, jejich promluvy nejsou krátké, úsečné, jak tomu je u lidí při normální komunikaci. Naopak. Jejich komunikace je prezentována často jen

zprostředkovaně, přímé dialogy jsou minimalizovány - a pokud se vyskytují, jsou básnický stylizovány.

Tomu odpovídá i hudební koncepce. Adams se např. vzdal mnohých výrazových a významových prostředků tradiční opery. Jeho hrdinové nejsou hudebně psychologicky prokreslení, hudba nekoresponduje vysloveně s motivacemi jejich činů a postojů (nebo koresponduje jen velmi rámcově). Tento přístup k výrazovým a významovým možnostem hudby souvisí s tím, že více než zauzlení a vyústění příběhu sleduje Adams jeho stopy ve vědomí člověka, aktérů.

Klíčové dramatické výstupy se v opeře nepředvádějí na scéně, ale hovoří se o nich. Například samotné teroristické přepadení zde není předvedeno jako realistická akce, ale jako vzpomínka, hluboce a trýznivě zafixovaná ve vědomí zúčastněných - Kapitána a cestujících, přičemž postava Kapitána hraje v opeře funkci podobnou funkci oratorního testa (vypravěče).

Tato oratorní koncepce není pouhým formálním prvkem, jehož cílem by mělo být ozvláštnit operní dramaturgii. Je prvkem spoluurčujícím styl a žánr díla a působícím i na inscenační poetiku a styl. V inscenaci se hned od začátku setkáme s „antioratorním“ scénografickým rámcem (už samotná loď, hlavní a dominantní scénický prvek, symbolizuje něco dynamického a putujícího, co nemá s oratoriem mnoho společného). Ten je však naplněn částečně oratorními postupy, jež jsou založeny na výrané stylizaci inscenačních prostředků, jež na mnoha místech více než jevištní dynamiku zdůrazňují statiku. Jakoby tato statika znamenala chvíli tichého spočinutí, v němž se konstituuje rámec pro reflexe a vzpomínky.

Koráb, respektive jeho paluba byl v dějinách operní inscenační praxe a scénografie projevem směřujícím k exotismu, k odkrývání tajemství a překonávání dálek. Připomeňme například slavnou dekoraci zámořské lodi s plachtami a ráhnovím (toto by mělo být v pořádku, ráhnoví je systém ráhen, na němž jsou na klasické plachetnici zavěšeny plachty) ze světové premiéry Meyerbeerovy

Afričanky (Paříž, 1865) nebo scénografickou koncepci slavného řeckého scénografa Pana Aravantina pro první uvedení Milhaudovy opery *Kryštof Kolumbus* (Berlín, 1931). V případě pražské inscenace však loď jako scénický prvek do jisté míry opouští klasické významové archetypy a spěje k novým významovým vrstvám. Především se paluba lodi utápí v šedé barvě, což může poukazovat na zašedlost vzpomínek, které, kvůli jejich depresivnímu charakteru, podvědomí částečně vytěsňuje z paměti. Šedá barva může také směřovat k zvýraznění bezvýchodnosti a beznaděje, v nichž se účastníci plavby octli.

Z paluby lodi bychom očekávali výhled na moře nebo na pevninu, ve skutečnosti ale zaoceánské plavidlo obklopuje fatální černá barva - nejen jako tradiční horizont pro tragédii, nýbrž též jako symbol nedávající lodi a účastníkům plavby vyhlédnout nebo vykročit do jiného, pozitivního prostředí. Pouze přes typická lodní okénka se dá pohlédnout na nebe, to však také svojí zašedlou barvou neskýtá příliš naděje. Ve scénografickém řešení nevidíme loď jako celek, nevidíme ani vstupní prostory - výstup z lodi a vstup na ni symbolizují pouze okna. A okny vstupuje do prostoru zloděj či jiný násilník a vystupuje jimi sebevrah nebo ten, kdo není vítán.

Právě tato symbolika oken, přes která nevidíme konkrétní moře, přístav, krajinu, ale pouze zašedlé nebe, je v inscenaci opery výsostně důležitá a nabízí možnost mnoha výkladů, jež rozmanitě korespondují s ideou díla. Okno zde může být spojením s transcendentnem, ale i prvkem symbolizujícím úhel pohledu, jenž uplatňuje větší odstup a nadhled, než úhel pohledu limitovaný například pohledem ze dveří. Prostřednictvím okna bývá často v literatuře a malířství poetizován jev, který je rámem okna vyznačen. V tomto případě jde spíše o negaci této poetizace; pohled na zachmuřené nebe je spíše bezútěšný než poetický.

O pocitu stísněnosti a uzavřenosti při plavbě lodí se ve *Smrti Klinghoffer* nakonec i zpívá. Zatímco scénografická koncepce navazuje na určité konstanty tradiční scénografie a

rozvíjí je přepólováním významů dominantní scénické stavby, vedení zpívajících herců i sboru stylizuje určité oratorní prvky. Jde nejen o sošnost, jež v kombinaci s pohyby rukou symbolizuje utrpení a žal, ale i o univerzalitu zdůrazněnou kromě jiného abstraktními geometrickými tvary, jež sbor už v prologu ve svých výstupech zaujímá.

Oratorně jsou řešeny i první výstupy hrdinů: Kapitán, Švýcarská babička, První důstojník a únosce Molqui své promluvy interpretují z úzkých prostor, jež jsou vyčleněny světelnými barevnými obdélníky z převládající tmavé barvy jeviště. Jako by režisér pomocí světelného řešení hned první scény prvního dějství poukazoval na zúžené možnosti reflexe ze strany přímých účastníků únosu, a podtrhl tak jejich subjektivitu ve vnímání této události. Každý z nich je schopen vnímat ji pouze v určitých výsecích založených na individuálním prožitku. A tomu právě odpovídají úzké světelné obdélníky, určené pro každou z těchto postav. I hudba v tomto výstupu poukazuje na odlišné vnímání a odlišnou interpretaci každé z postav.

V celkovém účinku tento výstup odhaluje základní inscenační přístup, uplatňující se v celé inscenaci - inscenační a scénické prostředky jsou tvarovány tak, aby za vysoce stylizovaným operním a jevištním tvarem divák stále cítil přítomnost terorismu. Tato stylizovaná umělecká stránka má své realistické, ba přímo dokumentární pozadí a inscenační tvar mu na ně svým způsobem nedá zapomenout. Terorismus tu vyznívá jako zoufalá reakce pramenící ze zoufalých poměrů, která však nic neřeší, pouze zanechává hrozivé stopy v duších a myslích lidí.

Smrt Klinghoffer je opera o smrti. Smrt se tu však netematizuje jako přirozené vyústění života, jako naše hlavní jistota, ale jako výraz hrozné náhody, jako výraz neúcty k životu, jako něco, co uměle přerušené, tedy život uměle přerušný, zničený, zůstává o to krutější ve vzpomínkách blízkých. Klinghofferova manželka hovoří v opeře o tom, že by bylo třeba usmrtit stovky lidí, aby si toho všimla světová média,

Adams však ve své opeře dokazuje, že v případě terorismu představuje i jeden jediný utracený lidský život stejnou hrůzu a nespravedlnost, jako by jich byly stovky. Nemají proto pravdu ti kritici, kteří v bezprostředních reakcích na pražskou premiéru označovali terorismus v Adamsově opeře za jakousi „selanku“.

Právě oratorní koncepce pomohla Adamsovi i inscenátorům, aby hrdinové svou specifickou hudební dramaturgií i svým statičtějším herectvím umožnili více než samotný příběh a jeho peripetie "nasvítit" základní fakt své sebeidentifikace - a sice, že vztahy člověka ke skutečnosti jsou předznamenány vědomím vlastní smrtelnosti a že na pozadí tohoto přirozeného vyústění života člověk stojí vždy znovu a znovu před otázkou „Kdo jsem a kam směřuji?“. Všichni hrdinové opery stojí před nevyhnutelností na tuto otázku odpovědět. A každý si ji klade znovu pod vlivem životní zkušenosti s terorismem. Proto je zde oratorní koncepce plně umělecky i filozoficky odůvodněná a její smysl se zde nenaplnuje pouze jako moment uměleckého ozvláštnění, ale jako moment souznění uměleckých prostředků a idey díla. Tento filozofující rozměr opery nakonec vystupuje z díla ještě silněji, než jeho čistě etické poselství o nesmyslnosti a nelidskosti terorismu.

Hudba a hudební dramaturgie díla tento filozofující rozměr ještě posilňuje. Například jestliže sbory palestinských a židovských vyhnanců hned v úvodních výstupech opery tematizují aktuální politicky konfliktní situaci, sbory oceánu, noci, pouště a dne tematizují univerzální nadčasový rámec opery, do něhož se promítají i konkrétní osudy hrdinů.

Adams stylově naplňuje zásady minimalismu, jež jsou založeny především na odlišném chápání principů hudebního kontrastu a hudební změny. Paralelní pojetí jevištního kontrastu a jevištní změny vytváří i režisér a jeho tým v pražské inscenaci. Jednoduchost a na některých místech záměrná monotónnost scénického dění jakoby napomáhaly obrátit divákovu pozornost intenzivněji k hudbě, jež právě tam, kde reflektuje zločin,

bezpráví, moc, manipulaci a úzkost, stylově do určité míry navazuje na dědictví klasické operní hudby první poloviny dvacátého století. Konec konců i v minimalistické hudbě a k ní paralelně koncipované režii se tak vytváří jisté základní napětí a kontrast mezi statikou a prvky vnášejícími do díla dynamickou dimenzi. Opera i její inscenace vyznívají tak, že jsou hodnotné silou myšlenky, nikoli silou zobrazených vášní. I v tom jsou prvky minimalismu.

Autorem i inscenačními prostředky konstituující se estetický a umělecký (výrazový) odstup má zde z mimetického hlediska zvláštní povahu: divák, respektive každý příjemce umění si vůči dílu vytváří odstup již na základě výchozí prosté skutečnosti, že si uvědomuje, že jde o fikci. V případě *Smrti Klinghoffer*a pouze naprosto neinformovaný divák může pokládat zobrazovanou skutečnost za fikci. Autor i inscenátoři této opery předpokládají, že návštěvníci představení vědí, že základním východiskem opery je skutečný příběh.

V dějinách opery skutečné příběhy většinou podněcovaly skladatele k tomu, aby operní dramaturgii co nejvíce podřídili a přizpůsobili základnímu syžetu příběhu. Výsledné tvary tak směřovaly k uměleckému realismu a naturalismu. V Adamsově pojetí se odstup netýká pouze základní distance, kterou má divák v jakémkoliv typu divadla. První fázi tohoto odstupe buduje již sama hudební dramaturgie opery svým oratorním a reflexivním stylem. Na ni navazuje inscenační pojetí, jež může tento typ dramatiky volbou jevištních prostředků respektovat, anebo může inscenaci budovat na dichotomickém napětí mezi typem operní reflexivity a akčnějším způsobem ztvárnění. Režisér Nekvasil a jeho tým krácel spíše první cestou.

*Smrt Klinghoffer*a je dílem, které by mohlo v inscenačním ztvárnění směřovat k minimálnímu odstupu od teroristické události. Existuje dokonce filmové zpracování této opery, jež

využívá realistické zobrazovací možnosti filmu.³ Adamsova hudba se v něm však dostává v mnoha scénách do pozice kulisy, jež jako hudební „podkres“ ozvláštňuje celkovou atmosféru. Do hudby také na mnoha místech „vtrhávají“ různé filmové konkrétní zvuky (křik ptáků, šumění moře, zvuky města a pod.). Teroristický útok a únos lodě Achille Lauro není zaznamenán pouze písemně – zpravodajsky a publicisticky. K dispozici je velké množství dalších, především fotografických a filmových dokumentů, s nimiž lze inscenačně pracovat a s jejichž pomocí by bylo možné vytvořit realisticky věrohodný jevištní obraz této události. Z hlediska estetického odstupu by takový přístup znamenal posílnění zaměření divákovy vědomí na skutečnou událost a v nepřímé úměře s tím související oslabení pozornosti na samostatné umělecké dílo. Proto zvolený inscenační přístup podporuje zaměření na uměleckou a estetickou reflexi terorismu a až poté na terorismus jako takový.

Jiří Nekvasil postupoval způsobem, který předznamenala Adamsova hudba. V souvislosti s jejími emočními kvalitami neusiloval o vytvoření pestré a plastické podoby citů, dobra a zla, vykreslení typů a charakterů. Vztah herecké složky k ostatním složkám inscenace je determinující. Součástí režisérovy inscenační poetiky je spíše zdrženlivé herectví než herectví výsostně individualizované. Proti koncepci hereckého vedení postav zde stojí působivé scénické obrazy vytvořené jednak pomocí scénografických a světelných prvků a jednak pomocí pohybové práce se sborem, jenž vyjadřuje nejen živé bytosti, ale i živly a jejich metaforický a symbolický význam. Režisér nechtěl negovat ústřední postavení herce (respektive zpívajícího herce), ale našel takový poměr mezi hereckou složkou a složkami ostatními, jenž vyvažuje oratorní koncepci herectví s vizuální působivostí.

Děj opery režisér vytváří s uvědoměním si složitých vazeb mezi časem příběhu, časem, v němž tento příběh a jeho význam pro svůj život reflektují jednotlivé osoby, a naší současností. Do

³ Jde o film *The Death of Klinghoffer*. Režie Penny Woolcock. Producent Madonna Baptiste. Executive Producer Jan Younghusband. London Symphony Orchestra diriguje John Adams.

toho vstupuje ještě problém metafyzické časové dimenze, již reprezentují symbolické a metaforické sbory dne, noci, pouště a oceánu. Tyto děje však nejsou odlišeny principiálně odlišnou scénografickou koncepcí, čímž, zasazeny do rámce příběhu, opět akcentují jeho vnitřní časovou dimenzi v reflexivitě člověka.

S ohledem na Adamsovo chápání dramatického režie neusiluje o svrchovaně mimetické chápání herectví. Významový záměr díla i inscenace směřuje k hledání typu herectví, jež více než kresbu a budování věrohodných povah, typů a charakterů zdůrazňuje intenzitu myšlenek a stopy činů v lidském vědomí. Na mnoha místech je dynamizujícím činitelem ve větší míře pohyb sboru než individuální herecká akce. Toto statictější a neutrální pojetí herectví souvisí s Adamsovým přístupem k zobrazení základních morálních dichotomií dobra a zla ve vnitřním ustrojení operních postav. Libretistka a skladatel totiž ukazují terorismus i z hlediska jeho individuální zážitkové a psychické geneze, a tím ho do jisté míry relativizují. Ukazují jeho podhoubí a snaží se ho pochopit a vysvětlit, nikoli však snad ospravedlnit. (Tento základní přístup, patrný již v úvodních sborových výstupech, se stal podnětem k množství kritických výhrad, jež ještě zesílily po teroristickém útoku na newyorské Mezinárodní obchodní centrum.) Právě tato relativita se odrazila i v budování charakterů a lidských typů hrdinů. Na jedné straně jsou Adamsovy operní postavy přesně sociálně a historicky zařazeny, na druhé straně kus statickosti v herectví jim dává částečně všeobecnější a částečně abstraktnější rozměr. Uplatnění postupů realistického herectví by v tomto případě mohlo vést k plakátovému vyznění etické stránky díla. Tím dostává konflikt charakter nikoli pouze sporu individuí, ale i sporu společenských sil a jejich hodnotových orientací reprezentovaných konkrétními postavami.

V promluvách každého z hrdinů se poukazuje nejen na ohraničenost nebo přímo zúženost jeho stanoviska i možnosti plasticky reflektovat situaci, jež nastala, ale i na sílu a autenticitu osobní zkušenosti, jež k tomuto stanovisku vedla.

Zúženost tohoto stanoviska se zde zobrazuje i scénograficky, kdy například jednotliví pasažéři a personál lodi vystupují v již zmíněných světelně ohraničených úsecích. Jejich subjektivitu a křehkost zdůrazňuje ještě to, že nejsou vytvořeny jako stabilní rámce pomocí hmotných kulis, ale jako efemérní rámce s možností proměny pomocí „nehmotného“ světla. Jakoby se zde konstituovala ohraničenost poznání vycházejícího z evropského způsobu kladení otázek, jakoby se zde poukazovalo na neschopnost pochopit ze stanoviska odlišné kultury podstatu izraelsko-palestinského konfliktu a jeho bolestných vyústění.

Právě na tomto místě si režisér uvědomil, že Adamsova opera není operou „politickou“, ale spíše „filozofickou“, že zdůrazněním relativity poukazuje na různost lidského vnímání, prožívání, poznání a hodnocení reality. Tím inscenátoři aktualizovali starou Aristotelovu myšlenku z *Poetiky*, že poezie je filozofičtější než historie, protože lépe vyjadřuje obecné, zatímco historie pojednává o tom, co je jednotlivé, zvláštní.

Zdůraznění divadelnosti přináší scénografická koncepce, jež staví na obrazu monumentální přídě lodě, jejíž ustavičné kolébání nemusí zobrazovat pouze pohyb lodě po mořské hladině, ale i kolísání při hledání stanoviska, jež by mohlo bezezbytku odhalit pravdu. Setkáme se zde i s určitými přímočarostmi, k nimž patří zobrazení izraelské a palestinské vlajky během úvodních sborových výstupů. Zároveň ale scénografie důmyslným způsobem uplatňuje práci se světlem, a to na úrovni současných evropských divadelních trendů.

Mluva postav (respektive jejich zpěv symbolizující mluvu) je vysoce stylizována. Právě míra stylizace mluvy určovala režisérovi sošnost a distanci v hereckém vedení postav. Spojením stylizovaných promluv a realistického herectví by pravděpodobně vznikl esteticky a umělecky nenáležitý tvar. Základní estetické napětí je zde modelováno jako pole vznikající mezi apelativním a eticky jednoznačným vyzněním myšlenkové intencionality opery a mezi hereckým ztvárněním stylizovaných promluv, jež svojí

poetickou dimenzí směřují k reflexi univerzálních lidských otázek a tuto apelativnost částečně relativizují.

Hudební kompozice opery se liší od „klasické“ operní hudby především tím, že v mikrostruktuře hudební tkáně nezdůrazňuje pomocí hudební symboliky psychické stavy postav, proměnlivost jejich citových stavů a místní kolorit. Expresivita a významovost mikrostruktury je zde minimalizována a nositelem významovosti se stávají především větší hudební plochy. Jejich hudební symbolika sleduje spíše dominantní stavy a celkovou zaměřenost myšlení a cítění postav než jejich momentální proměnlivost. V druhém dějství má Adamsova kompozice výraznější rysy operní hudby než do značné míry expozičně koncipované první dějství.

Tyto hudební kvality opery se do její inscenační podoby promítly jako důraz na jevištní kompaktnost výstupů, do níž jako prvky ozvláštňení vstupují některé kontrastní momenty. Právě ve druhém dějství je celá řada výstupů řešena na základě kontrastu mezi realitou a surrealistickými, snovými polohami. Například hned v prvním výstupu druhého dějství tvoří pozadí narůstajícího konfliktu mezi Leonem Klinghofferem a teroristou Molquim, Mamoudem a Rambem skupina postav, jež svým snově ireálným pohybem vytvářejí protiklad realitě vozičkáře, proti němuž je namířena hlaveň samopalu.

Naproti tomu následující výstup Britské barové tanečnice svou revuální povahou nejvýrazněji vystupuje z převládající reflexivní atmosféry opery s předzvěstí tragiky. Avšak banalita jejích promluv je nesena jejím úhlem pohledu, v němž jakoby lidská dimenze osobnosti splynula se zaměstnáním tanečnice v zábavním podniku. Tento výstup je inscenován jako ironické vidění laciného kýče. Kabaretně zábavný ráz hudby i vedení postavy Britské barové tanečnice nesměřuje k odlehčení a k ozvláštňení, ale je svým způsobem stupňováním tragického pocitu, jenž je zde vyjádřen jako kontrast života v bezprostředním ohrožení a primitivní banality.

Také descendenční melodika při árii padajícího

Klinghofferova těla našla svoje jevištní vyjádření v pohybu Klinghofferova prázdného vozičku, jenž zůstal po usmrceném hrdinovi jako předmět, který ho charakterizuje. Tímto zástupným prvkem jakoby režisér evokoval další život tohoto člověka ve vzpomínkách jeho blízkých...

Režisér z Adamsovy koncepce operní dramaturgie a kompoziční práce odečetl, že tento skladatel ve svém díle vyšel ze dvou tendencí. První z nich staví na principech a normách redukce ve výstavbě i ve zvukových a výrazových prostředcích hudebních děl a jejím cílem je nejjednoduššími postupy dosáhnout maximálního uměleckého účinku. Jde hlavně o novou jednoduchost (new simplicity) a také o minimal music, meditative music a concept music. Druhá tendence zdůrazňuje vztah k evropské tradici tonální hudby. Z jejích jednotlivých stylových vrstev si vybírá základní postupy a řešení a ty jako výchozí „sémantický slovník“, napodobuje, různě kombinuje a v celkové struktuře díla novým způsobem nasvětluje. Adams je z tohoto hlediska zjev, jenž usiluje skloubit obě zmíněné tendence. Pro inscenátora z nich vyplývá, že pokud chce nalézt komplementární a paralelní jevištní tvar, má možnost se opřít o inscenační tradici klasické evropské opery a do ní vnést postupy jevištního minimalismu, avšak s ohledem na mnohadimenzionalitu myšlenkových a strukturálních hodnot díla.

Výstižně *Smrt Klinghoffer* charakterizoval operní režisér Peter Sellars: „V tomto projektu je ztvárněn současný námět, který známe z televize a z novin, řeči poezie, hudby, tance a výtvarného umění. Pomocí těchto uměleckých prostředků se postupně přiblížíme ke skutečnosti, která nemá nic společné s výletními plavidly, s turisty v krátkých kalhotách, s politickou korektností ani s rasistickým klišé. Je to především religiózní drama ve smyslu řeckých tragedií, Bachových pašijí, perského Ta Ziyehu anebo jávského Wayang Wangu - mnohvrstevnaté drama, které není založené na postavách, ale na jednotlivostech odvíjejících se na duchovním pozadí: procitnutí, znázornění, meditace o smyslu

života a smrti.“⁴

Smrt Klinghoffer je jakýmsi scénickým rekviem. A skutečně intonační spektrum zádušní mše na mnoha místech hudba opery ve větší či menší míře připomíná. S poetikou rekviem souvisí mnoho v inscenační podobě opery: smutek sborů – lidských i alegorických, chrámovou loď nakonec může evokovat i paluba zaoceánského plavidla, jejíž komín má tvar kříže. A její odkryté útroby mohou symbolizovat cestu do onoho světa i do pekla. Z prostorové ohraničenosti se snaží marně naznačit cestu reflektory, jejichž funkce může znamenat naději na osvobození jakož i fakt, že přísné kontrole teroristů (jejich světlometům) nikdo neunikne. Reflektor tu tedy vystupuje jako vícevýznamový symbol, který s myšlenkami rekviem koresponduje tím, že tematizuje zánik i možnost vykoupení.

Atmosféra rekviem je nakonec v díle i v inscenaci silnější než parametry tragična. Zatímco v klasické tragedii jde o zobrazení lidských činů a lidského konání do onoho okamžiku, kdy hrdinové pochopí, kde spočívá zdroj zla, ve *Smrti Klinghoffer* je zdroj zla znám již od počátku opery, hrdinův čin, jenž způsobí jeho zkázu, je pouhá výčitka, místo patosu zde vystupuje uvažování o příčinách smutných vzpomínek a procítění smutku z hrůzné životní zkušenosti.

A namísto katarze je závěrečný výstup Klinghofferovy vdovy Marilyn komponován jako velká výčitka a obžaloba: „Jen kdyby byla zabita stovka lidí a jejich krev se táhla za touto lodí jako olejová skvrna, až tehdy by svět zasáhl.“ Ani hudba zde nepřináší katarzní momenty, zůstává nadále ve své reflexivní poloze, jež není názorovou neutralitou, ale trpkým uvědoměním si, že tradiční humanismus je proti podobným případům násilí bezbranný a nezbyvá mu než na památku obětí komponovat rekviem.

Toto myšlenkové vyústění podepřela inscenační koncepce závěrečného výstupu Marilyn Klinghofferové, jež byla vystavěna na

⁴ citováno podle: VAŽAN, Peter: John Adams — čo s ním?. In: Slovenská hudba. Revue pre hudobnú kultúru, roč.

zvláštní estetickém napětí spočívajícím ve vyjádření hlubokého smutku nad smrtí chotě, za níž a nad níž jakoby se rozprostíralo univerzální poselství o odsouzení násilí a terorismu. Tím jakoby postava vystoupila ze své konkretizované podoby a stala se na chvíli nadčasovou substancí, tlumočící autenticky pocity vyjádřené v rekviem.

Opera *Smrt Klinghoffer* je inscenačně těžce uchopitelné dílo. Její podoba v pražském Národním divadle svědčí o vyrovnávání se s minimalismem a o snaze najít minimalistické koncepci opery adekvátní a korespondující jevištní tvar. Inscenační podoba opery nemá typicky mimetický charakter. Režisér a jeho tým vytvořili v inscenaci zvláštní výkladovou vertikálu, po níž může divák kráčet vzhůru k novým úhlům pohledu a k dešifrování nových významů. I když jde o operu reflektující aktuální a odsouzeníhodný jev terorismu, její etická dimenze se konstituuje na základě primárních estetických významů, nikoli naopak. Tím se ani na chvíli nevzdaluje od ideálu uměleckého díla.