

Opera XXI.století – doména režisérů?

MILOŠ ŠTEDROŇ

Ještě než se pokusím o několik tezí a úvah na téma, co dnes znamená opera v současném pojetí kultury, předesílám pár retrospektivních zamyšlení. Chceme uvažovat o opeře dneška a současně si uvědomujeme, že se pořád dozvídáme nová fakta a souvislosti z prehistorie a doby vzniku tohoto podivuhodného zázraku konce manýrismu a začátku baroka.

Ještě před 50 léty (a mezi hudebníky to bohužel doznívá i v současnosti) převládal pohled na vznik opery prismatem mnohokrát vydané knihy Graciana Černušáka o dějinách hudby.

Černušák poctivě zpracoval dostupnou nejmodernější lexikografickou a monografickou literaturu a vytvořil vcelku logicky vyhlížející konstrukci. Vypadalo to, že operu vymysleli ve zvlášť plodném roce 1600 florentští humanisté, literáti a hudebníci v salonech vysoce postavených šlechticů. Odtud se měl nový útvar rozšířit do poloviny 17. století po celé Itálii a vlivem třicetileté války a následkem mocenské a sňatkové politiky Habsburků i do střední Evropy a do Německa. Zvláštní kapitolu pak tvoří přijetí opery ve Francii za vlády Ludvíka XIV. a její průnik do Anglie od 80. let 17. století. Pokud jde o migrační tahy opery Evropou, Černušák se nijak podstatně nemýlil. Nepřesný a zavádějící je jeho výklad počátku opery.

Ten neproběhl nárazově – nějakým velkým třeskem ve Florencii v roce 1600 díky operám Periho a Cacciniho –, ale už dávno předtím a postupně. Severoitalské dvory v atmosféře po tridentském koncilu hledaly exaltované polohy a nové rituály a zpívané vyjádření nějaké situace se postupně vžívalo od 70. let 16. století. Je příznačné, že hlavním médiem v tomto procesu byly dynastické svatby velkých severoitalských rodů – Medicejských, d'Este, Gonzagů. Tato zpívaná intermedia velmi často využívala několika málo mytologických příběhů. Nejvíce všestranně vyhovoval příběh o Orfeovi a Eurydice. Asi proto, že v okamžiku svatebního obřadu připomínal snoubencům, že toto doživotní a trvalé spojení může být stejně vratké a vágní jako tragický osud Orfea a Eurydiky. Současně měl tento příběh působivou moralitu – mimořádně silný Orfeus se pokusí obejít věčné zákony existence a málem se mu to podaří.

Tato naděje jakoby symbolizovala sílu lidského génia v době manýrismu, kdy sice zavládl skepse, ale současně se velmi vzdálil Bůh lidských představ s tím, jak se zvětšil vesmír a jak současníci Galilea a Giordana Bruna zahlédli a vytušili třeba i jeho nekonečnost.

Opera skoro celého 17. století se takto neoznačovala – každý prestižně vytvářel variant některého z přívlastků vyjadřujících spojení hudby a divadla – favola in musica, dramma giocoso (později jako označení k překlenutí tragikomického chápání situace), dramma per musica atd.

Označení OPERA plurálem od OPUS je jakýmsi technologickým připomenutím toho, že nový útvar používá různé formy – od velmi moderního recitativního a o hodně později ariózního zpěvu přes madrigaly, canzonetty, nástrojové mezihry a přede hry (ritornely – tedy něco, co se navrácí) a dobové nebo i o dost starší tance – protože móda v některých případech měla až století trvání, viz *gagliarda*. Do roku 1637 existuje opera skoro 70 let jako dvorská slavnost, která je prakticky výlučně jednorázovou záležitostí tak jako akt, který ji vyvolal k životu, je jedinečný (svatba, zasnubny, politický akt). Až v roce 1637 Benátčané, kteří dovedli zpeněžit patrně vše, co existovalo, pochopili, jak výhodné bude zvýšit zájem o Benátky i tím, že se zde bude takováto hudební slavnost nabízet denně za peníze. A tak začala vznikat operní divadla a z útvaru se stávalo označení budovy, provozu, společnosti, podnikatelů a samozřejmě básníků-libretistů, zpěváků, hudebníků.

Přes toto ustavení opery jako výhodného obchodu s hudbou a divadlem nadále prosperovala dvorní opera, která se stala nejbohatším divadlem své doby, ale všude v Evropě mu postupně začala konkurovat i jiná divadla. Opustme teď dějiny v době, kdy už se nikdo neptá po smyslu toho, že se celý večer jen zpívá, ale kdy naopak do tohoto nového útvaru všemi otvory vstupuje realita a ovlivňuje jej divadlo i literatura. Literární opera je sice až o dost pozdější záležitostí, ale někdejších pár mytologických příběhů nemohlo stačit. Opera se obrátila do historie, volila nejrůznější exotická prostředí, a dokonce na začátku 18. století nahradila svou tragickou vznešenou podobu diametrálně odlišnou polohou buffy. Za tou už bylo dobře patrné lidové divadlo, *beggars-opera*, a do operního divadla měl postupně vstoupit i třetí stav. Stále chudnoucí šlechta od druhé poloviny 18. století nedokázala udržovat operní divadla – takže jen panovník – a po Velké francouzské revoluci už přebírá iniciativu jednoznačně buržoazie, která využívá pojmů jako „národ“, „země“. Německý Nationaltheater z konce 18. století hluboce ovlivní operní i činoherní divadlo XIX. století. A zde můžeme začít odvíjet několik tezí naší úvahy o tom, co je opera v naší době.

Patrně největší změnou, kterou opera v průběhu své etablizace přinesla, bylo to, že celý příběh byl zpíván a hudba se stala hlavním médiem celého útvaru. To umožnila nová devocionalita a jiné chápání reality. Renesance a manýrismus byly nahrazeny vyhledáváním nových rituálů v baroku a právě opera se takovým rituálem stala. A to jak u katolíků, kde vzala svůj počátek, tak i u protestantů. Z rituálu se postupně stávala moralita, zábava, do opery vstoupily prastaré antické komediální vzorce přes *commedii dell arte* a promítly se do ní i společenské pohyby a osvobozovací ideje. O tom všem 19. a také 20. století už moc nepřemýšlelo. Opera tu byla a nikdo se netázal, proč je nějaký parciální díl lidské činnosti podáván právě takto. V opeře se vesměs čas výrazně zpomaluje a dochází k rozpadu na dynamickou složku, kde se informace podávají v obvyklé nebo i zrychlené formě, a na statickou složku, kde se pracuje s nějakou figurou, která utvrzuje to, co se odehrálo – ať už v poloze objek-

tivní vzhledem k celé množině osob opery nebo k vzhledem k jedinci a jeho momentální psychické nebo i existenční situaci.

A teď to, co operu činí dnešním útvarem. Volím teze, abych doložil na konkrétních příkladech, jak zacházejí soudobí režiséři se starou i novou operou. Ještě než se pustím do malé antologie příkladů, budiž dovolena poznámka o hierarchii při vzniku a provozování opery. V 17. a 18. století byl nejdůležitější kromě sponzora a donátora skladatel a libretista, velký význam měli hudebníci a zpěváci. Zpěváci, protože byli současně viditelní a na scéně, postupně získali nimbus celebrit a hvězd. V opeře 17. a 18. století byl dirigent něčím málo známým. Splýval obvykle s maestrem – dirigujícím skladatelem od cembala nebo jiného nástroje. Obdobně režisér splývá s nejzkušenějším hercem a s inspicientem. To mnohem větší význam má architekt, protože s rozvojem opery stoupá i význam jevištní techniky, efektů, kulis a pojednání prostoru. Od 19. století pak začíná kult dirigentů, trvá i nadále samozřejmě kult zpěváků, jen se mění obliba jednotlivých hlasů. Kastráti 18. století jsou nahrazení ženskými soprány a tenory a tato situace se s různými obměnami stále vrací. K dirigentovi a zpěvákům přistupuje dobré jméno orchestru a postupně se vynořuje z neexistence do zcela dominantního postavení operní režisér. Dnes je často před dirigentem nebo spolu s ním hybatelem všeho – primus movens, demiurg opery. Jakoby to chtěli stvrdit a uchovat – režiséři si tuto suverenitu vynucují každou další inscenací. Jsou mezi nimi vynikající syntetické, mistři spojování, ale i šokmistři, provokatéři, ti, kteří chtějí zejména starší operu demytizovat. Obecně platí zásada, že soudobý operní režisér hledá pro někdejší příběh soudobou situaci. Inscenuje-li tedy Figarovu svatbu Mozarta a Lorenza da Ponte, rozhoduje se nejprve samozřejmě, zda je pro něj východiskem Beaumarchais a jeho Figaro, útočící jménem třetího stavu na základy feudálního státu anebo spíše milostná intrika, jak ji podtrhli Mozart a Lorenzo Da Ponte.

Hudební režisér by měl jít cestou opery a nevracet se k původní předloze. Za základní východisko považuje většina operních režisérů převedení příběhu, prostředí, postav a vztahů do zorného úhlu dnešního diváka. Bude tedy hledat soudobého Figara, Zuzanku, hraběte a další postavy a změni prostředí zámku kastilského feudála třeba na moderní hotel nebo jiné společenské centrum, kde probíhá komunikace. Myslím, že nejlépe tyto převody doloží jednotlivé teze o situacích, jak je nabídli a vytvořili soudobí zahraniční i čeští operní režiséři. Bude z nich patrná zjevná dominance operní režie v soudobém operním a hudebním divadle.

Antologie operní režie

(pořadí tezí ani v nejmenším netvoří nějakou hodnotovou hierarchii)

1. Dílo Richarda Wagnera, zatížené nacistickou preferencí a obdivem Adolfa Hitlera, se dávno vymanilo z nacionalistického chápání a z úzce historického pojetí nibelungovské tradice. Už v 80. letech (třeba v Mnichově 1988)

se hrál Ring se všemi atributy tehdy začínajícího věku informatiky. Obři navrhovali Walhallu a promítli bohům diapozitiv, pracovalo se s PC; to jsou ovšem dřevní a z dnešního hlediska naivní vnější průniky do mytické tetralogie. Dnešní stav dobře dokumentuje na DVD běžně přístupná tetralogie ze Stuttgartu, což bývalo dost bohaté divadlo s modernistickou tradicí Auftragskompositionen. Vždyť tam proběhly světové premiéry, např. Glassův pro toto operní divadlo psaný Aknaten. (Ve Stuttgartu jsou asi štědré podpory umělců všeho druhu od doby, kdy tam vládli bankéři Fuggerové, spjatí rovněž s českými dějinami, podporovatelé Duerera a Orlanda di Lasso.) Když si prohlédneme Wagnerovu tetralogii ze Stuttgartu, diriguje čtyřikrát na vysoké úrovni Lothar Zagrosek, Das Rheingold režisuru Joachim Schloemer, Valkýru Christoph Nel, Siegfrieda Jossi Wieler a Sergio Morality a Goetterdaemmerung Peter Konwitschny. V Rýnském zlatě vypadají krásné a fešné dcery Rýna jako šik sekretářky a skladují zlato ve fontáně v hale vily Wahnfried. To už je dlouhou režisérský nápad umístit děj nibelungiády do Wagnerovy vily postavené z podpor mecenáše Ludwiga II. Bavorského v Bayreuthu. Ve Valkýře se ohřívá jídlo v mikrovlnce a v mnichovské inscenaci jsem viděl létat valkýry na jakousi družici, kde měl Wotan stanoviště. V stuttgartském Soumraku bohů je pak Siegfriedova smrt velmi působivě inscenována jako nějaké výjezdní zasedání banky na břehu Rýna. Všichni kravatáci jsou jen v košilích – i Siegfried, saka mají přes rameno. Přesto scéna působí úžasným napětím a nic nevádí, že Siegfried umírá pod sakem Hugo Boss.

Máme pocit, že se to odehrálo právě teď někdy. Sudičky Norny, které předpovídi konec tohoto světa a těchto bohů, jsou jakési chudery z Bosny, které vyhnala válka. A co my? Až se pokusíme takto vysvětlit naše Libuše a Šárky, snad se to pohne z obrození někam dál. Nevím, kdo to dokáže. Třeba takový Jiří Nekvasil nebo Vladimír Morávek či J. A. Pitínský? Určitě Cimrmani a České nebe může být návodem. Z mladých pak třeba brněnská Kristýna Belcredi, která zrežirovala první znění Janáčkovy Šárky jako rituál okolo stolu bez historizování v podobném duchu, v jakém zinscenoval Pitínský Fibichovu znamenitou Smrt Hippodamie ve Zlíně.

2. Christoph Marthaler, jeden z největších soudobých německy mluvících režisérů, zinscenoval pro Salcburk před více než desetiletím Janáčkovu Kátu Kabanovou s vynikající Českou filharmonií a s čerstvě objevenou mladinkou Kátou – Angelou Denoke, dnes renomovanou evropskou zpěvačkou. Umístil ji někam do zdevastovaného sídliště normalizačního času, třeba na Lesnou. Láska Káti a Borise je jen v pohledu, zatímco stará před zraky sídliště souloží v jakémsi přizemním obýváku. Na scéně permanentně sedí chlap s igelitovou taškou, který vše sleduje. Možná domovní důvěrník, snad nějaký poloviční bezdomovec. V programu je to nová persona – Ein Mann. Kudrjáš, když chválí Volhu a její úžasně panorama, pozoruje jakousi špinavou reprodukci na zdi. Kabanovi po návratu z kostela pijí vodku v jakési

spíže a Kudrjáš s Kuliginem iritují Dikoje tanečkem à la Fred Astor mnohem víc než vysvětlením, že bouřka je jen „elektřina“. Káťa se neutopí ve Volze, ale v jakési fontánce.

3. David Pountney často režiruje českou operu – Smetanu, Dvořáka, Janáčka. V Rusalce z konce 80. let opustil pohádku a operu hraje někde v ústavu, asi blázinci. Vodník je vozičkář, Rusalka je somnabulní, Princ vyššínutý a zasnoubený Prince a Rusalky a svatební sbor působí velmi agresivně, chlapci s květinami doslova Rusalku atakují, tanec vypadá jako z Carrollovy Alenky – všichni mají čepice se štítky hluboko do očí, takže nevidí, Rusalka neustále usíná. Pountney použil anglického překladu; na rozdíl od řady inscenací, kde se Rusalka zpívá v jazyce originálu.
4. Obdobně David Pountney pro Vídeň a Brno zinscenoval Janáčkovu Její pastorkyňu. Návrat rekrutů je doprovázen jen profesionálem, ústup od krojů a folkloru je zjevný, nad vším visí ve mlýně masa pytlů, která zdůrazňuje, že se jedná o něco, co ohrožuje celou vesnickou komunitu. Závěrečná svatba je pojata jako rituál, který má podtrhnout stísněnost a jakousi skromnost obřadu. To vychází zcela přesvědčivě.
5. Robert Wilson sáhl po Janáčkovi hned dvakrát. Poprvé, když inscenoval víc než problematický *Osud*, podruhé v případě Káti Kabanové. U *Osudu* Wilson odmítl jakékoliv „brněnské“ výklady a šel jenom svou osvědčenou cestou světla. Problematické místo – závěr 2. jednání – tak překlenul změnou světla. Obě hlavní představitelky opery – Míla a její matka totiž zahynou pádem ze schodů. Dosavadní předwilsonovské inscenace obvykle nechaly spadnout nějaký předmět a předstíraly pád a skon obou hrdinek. Wilson vše vysvětlil změnou světla a přechodem přes tuto hranici. Jednoduché, ale nesmírně působivé a geniální. Obdobně v Káti Kabanové rozehrál své panoptikum postav-loutek, které se chovají téměř mašinálně, a obdobně postupoval ve *Věci Makropulos*, kde z Čapka zbylo jen velmi málo a postavy se změnily do loutek, které přesně plní režisérový příkaz.
6. Rusalku v roce 2002 režíroval pro Opéra national de Paris Robert Carsen. V titulní roli zářila Renée Fleming, pro Čechy víc než problematická svou výslovností textu, o níž se domnívala, že je česká. Vše probíhalo v nějakém resocializačním středisku, kde se Rusalka, aby se změnila do lidské podoby, uchýlí k drogám. Jakousi staniční sestrou byla v tomto případě známá ruská zpěvačka Larisa Diadkova jako Ježibaba. Jako dekadentní Princ je představen večerní milenc (Sergej Larin), který je přitahován spící Rusal-kou, ale nakonec se přikloní k Cizí kněžně, kterou hraje a zpívá skvěle, leč v Paříži celkem bez odezvy Eva Urbanová. Hajný a kuchtík – problematické figury, které už dávno chtěli inscenátoři zrušit, jsou nejstrašnější možnou reinkarnací operní češtiny na scéně.

- 7, Ondřej Havelka zrežíroval v Brně Smetanovu Prodanou nevěstu tak, že potěšil úplně všechny: ty, kteří operu nikdy doposud neviděli, i ty, kteří mají za sebou mnohé inscenace. Komedialně odlehčil všechny dosavadní výklady, ponechal sociabilní vnímavost (Jeník přichází v zimě hladový a bez přístřeší a u Mařenky se nají). Hospoda je výslovně česká, všichni se kvůli hloupostem hned perou a vše je poznamenáno furiantstvím. Tento sociální aspekt v opeře už podtrhl před léty v inscenaci Národního divadla Jaroslav Průdek, který operu otevíral sborem Proč bychom se netěšili jako sociální scénou chudé vesnické komunity, která ráno přepírá prádlo.

Končím krátkou úvahou o tom, co se děje s operou v naší době, takto:

Opera se stala operou zhruba po staletém vývoji a krystalizaci. Společenské klima, v jakém se nachází dnes, vede režiséry, kteří se stali spolu s dirigenty hlavními pány nad operou, k tomu, aby buď usilovali o zachování původního děje a nalezení nějakého adekvátního společensky srozumitelného vysvětlení nebo prostě považují hudební složku za tu část, která má být uchována nebo zrekonstruována co možná nejvěrněji a děj je potom nahrazen něčím, co může být jen velmi vzdálenou paralelou původního záměru.

Už v 80. letech 20. století si režie vypomáhala např. množением figur při zachování základní linie děje. Tak třeba při druhém večeru Wagnerovy tetralogie – Valkýře v Mnichově 1988 – jsme byli svědky toho, jak se vrátil manžel Hunding domů doprovázen desítkami stejně oblečených dvojníků.

Navíc zde byl do očí bijící rozpor mezi Hundingem oblečeným jako výše postavený pán 60. let 19. století – tedy doby vzniku díla – zatímco Nibelung měl koženou vestu rockera, která působila současně jako oblečení z dávné a mytické doby.

Už od druhé poloviny 20. století operní režie stále více přiznává existenci techniky, obnažuje scénu do nejmenších detailů, vtahuje do inscenace technický personál. Toto kalkulování se postupně stává v operní režii až manýrou a s oblibou se s ním počítá. Např. Ondřej Havelka ve své vynikající inscenaci Prodané nevěsty nechal kulisy „odtlačovat“ část scény, ačkoliv bylo zcela zjevné, že podobný úkol nemůže být v jejich silách.

Hledání nových rituálů je v opeře asi nejbližší její někdejší situaci v době, kdy se rodila. Tak třeba často dochází k jakési ritualizaci kostýmů. J. A. Pitínský inscenoval 3. část Fibichovy-Vrchlického trilogie Smrt Hippodamie. V okamžiku důležité smrti, ačkoliv se vše hrálo v dnešních oblecích, nechal nést oblek, vázanku i boty zabitého hrdiny a tím docílil jakéhosi patosu. Podobně pracovala nedávno v prvním znění Janáčkovy Šárky Kristina Belcredi. Upustila od děje a umístila vše k velkému stolu, kde hrdinové k akci vstávali a kostým se často stal po oblečení symbolem určité skupinové příslušnosti.

Ještě jeden příklad za všechny. Legendární Christoph Marthaler, který bude na salcburském festivalu režirovat Janáčkovu Věc Makropulos, vymyslel při nedávné premiéře Offenbachovy komické opery Velkovévodkyně z Gérosteinu následující rituál: Aby zesměšnil lidský sklon k militarismu – a tato opera

je reakcí na jednu z největších bitev 60. let 19. století (pro Francaise je to Sadová – Hradec Králové), nechal postupně nastupovat po jednom v maskáčích celý orchestr. Po více než 10 minutách rozdál party a pak basilejský orchestr spustil jakoby omylem Wagnera. Až to vojenské kruhy pochopily, byl rozdán správný materiál a inscenace mohla začít.

Operní režiséři tedy převzali hlavní zodpovědnost za soudobý vývoj opery. Pokud budou dbát na to, aby dílo fungovalo jako celek, mohou udělat mnohé. Umělecký výsledek bude jediným kritériem, který bude dílo přiřazovat k jeho dosavadní tradici a k jeho životu na scéně.

• • •

To všechno, co jsem až doposud napsal, platí o opeře v kamenném divadle. Ale v posledních desetiletích se přece šíří televizní a filmová opera. Opeře nadto víc než konkuruje muzikál a vůbec není jasné, jak se oba typy hudebního divadla přiblíží, prostoupí nebo oddělí. Celkově se zatím zdá, že muzikál je pomstou opeře za její pýchu, sociální bariéry, kterými odděluje svůj svět. Velkou silou muzikálu je jeho nepatrné historické vědomí. Operní snob a měšťák, donucený výchovou a prostředím ke konzumaci opery, protestuje při příliš experimentálním výkladu tradičního díla, jak jsme svědky dnes a denně. Muzikálové obecenstvo obvykle nemá ani nejmenší zkušenosti s operou, je veskrze ahistorické, přijímá baroko, rokoko, klasicismus nebo romantismus jako jeden styl. Je dojemné pozorovat, s jakým nadšením jsou aplaudovány na muzikálových scénách deriváty, recykláty a vývary z toho, co už mnohokrát a technicky dokonaleji vstoupilo na scénu. V tomto směru je asi muzikál pomstou opeře za její elitářství.

Celosvětové šíření opery v americkém TV balení se zdá být kromě toho, že vyváží okatě americkou kulturu a americké chápání opery, i sociálním experimentem. Vymaňuje operu ze začarovaného kruhu operního domu. Všichni ti, kteří nejsou patřičně bohatí, oblečení nebo po desítky let z důvodu příslušnosti ke společenskému establishmentu abonenty lóží a prestižních operních míst, na chvíli nahlédnou za pomocí kamer ještě lépe než ti na sedadlech na operu očima režiséra a množstvím pohledů různých kamer. Co to udělá s operou jako s formou, žánrem, typem divadla, produkcí, sociálním jevem? Odpověď je asi taková, jakou dává Platón v Obráně Sokratově na konci. Nevíme, kdo spěje k jakému konci a co je „lepší“ a co „horší“.