

zím, etablovaným v dávno přežilých formách uměleckého projevu.

## D i s k u s e :

JAROSLAV POKORNÝ:

Pokud je mi známo, plán Dějin českého divadla zahrnuje nejen činohru, ale i hudební divadlo. Velice správně, ale rozhodnutí vyčlenit hudební divadlo do dvou separátních svazků na konec série považuji z mnoha důvodů za nesprávné. Opakuje staré šablonovité dělení: činohra - opera plus balet - opereta. A to je estetická fosilie, přežívající z baroka.

Z historického hlediska nutno namítnout, že toto dělení pro převážnou většinu divadelních epoch odporuje faktům. Rané středověké divadlo by pak - logicky domyšleno - patřilo do dějin hudebního divadla, protože to byla "opera" nebo přesněji řečeno - scénovaná kantáta před oltářem, v rámci hudebního rituálu. Tylové hry se zpěvy by skončily někde v operetě nebo jejím sousedství, starořeční tragici a komediografové rovněž, totéž platí o klasickém indickém divadle, o Plautovi jako autoru i členu herecké grupy, Macchiavelliho s Mandragorou a Tassa s Amintou nepočítaje. Bena Jonsona bychom v anglickém divadle museli přestřhnout vejpůl, o nic lépe by se nevedlo Moliérovi za komedie s balety, Gay by patřil s Žebráčkou operou do operety a v té souvislosti Brecht jako autor i režisér jakbysmet. Podobných dedukcí ad absurdum vím nesčetně. O krystalizaci dodnes mechanicky opakovaných divadelních žán-

rů v divadle lze mluvit až počínaje koncem 16. století a neplatí ani potom naprosto. Nelze anachronicky přenášet pozdější divadelně estetické koncepce a terminologii do dob, které měly podstatně odlišné rozčlenění typů divadla.

Z druhé strany právě pokrokové divadlo našeho století nagovalo nejen svou praxí, ale v různých svých představitelích i teoretickými projevy toto staré rozdělení. Mnohá Burianova představení, celé Osvobozené, některé inscenace Větrníku, v současné době Semafor a Černé divadlo by tedy de facto patřily do hudebního divadla. A pak: i když ve vyličení historického procesu jde především o vysledování vyvojových tendencí na základě rozboru představení a činnosti souborů, v mnoha případech je zapotřebí vyrovnat se monograficky s určitými osobnostmi, jejich tvorbou a jejich vlivem v celé komplexnosti a totalitě daného jevu. Nemohu rozštípnout E.F. Buriana na činoherní a operní divadlo, protože pak ho nevysvětlím, zrovna tak jako nemohu rozštípnout Honzla na činoherního režiséra, operního režiséra a strukturalistického teoretika. To platí o mnohých režisérech. Jen ze současných Radok, Jernek, Palouš, Fischer a další. To platí o scénografech: Muzika, Tröster, Svoboda, Sládek, abych jmenoval jen současníky. To platí i v dramaturgii: týká se to Vrchlického, Kvapila a třeba i jen mé maličkosti v tom, co psali pro činohru původního a překládali a co dělali pro operu. V teorii je nejnapádnější příklad té ambivalence Nejedlý. Ale taky Zich.

Za ještě důležitější pokládám, že se takovým dělením z divadelní historiografie vytrácí povědomí souvislosti celé divadelní kultury a že i pro jednotlivé dílčí žánry se ztrácí příliš mnoho důležitého na osvětlení významných fakt i uvnitř

těchto žánrů samých. Není náhoda, že ve třech evropských zemích po polovině 19. století i jako mluvčí národního společenského programu, i estetickou kvalitou a společenským ohlasem se dostává opera na místo činohry: Smetana, Wagner, Verdi. Je to jasný odraz doby, kdy v souvislosti se společenskými procesy, v národě si buržoazie přisvojuje umění, které bylo předtím feudální.

Činohra a opera na sebe nepřetržitě působí v nejrůznějším směru a to jsou neopominutelné skutečnosti. Opera tu zpravidla opožděně přejímá mnohý odkaz činohry. V dramaturgii zhudebněním témat. Ale taky v kompozici libreta: tradiční členění do aktů typu činohry 19. století v době, kdy činohra už rozbíjí staré kompoziční schéma. A taky v stylistice. V překladech se dodnes zpívají texty (jejich autoři dosud žijí nebo zemřeli před nedávnem), které mají vysloveně lumírovskou poetiku, frazeologii a způsob rýmování (i když připouštím, že je tu leckdy dost primitivní vysvětlení: překladatelé bývají veršotepci x-tého řádu a v nesnázích, které způsobuje omezení partiturou, si vypomáhají prazděnými klišé). V inscenační praxi je rovněž tento receptivní vztah opery k činohře evidentní. Nejnápadnější příklad: Felsenstein s opožděním několika desetiletí opakuje v operní režii naturalismus a realismus Stanislavského v činohře. U nás i ryze operní režisér jako Kašlík svou tvorbou zřetelně prozrazuje východiště z Burianovy školy.

Pak jsou tu další příklady vztahů mezi různorodými žánry. Není náhoda, že Černé divadlo, používající postupů v podstatě marionetistických, vzniklo v klasické zemi rozvinutého loutkářství. Osvobozené se nedá posuzovat bez Ježka a Ježek

se nedá posuzovat bez tehdejší produkce taneční a šlágrové hudby. O Semaforu se nedá psát bez zřetel k tomuto dědictví, ale také ne bez zřetel k soudobé estrádě. Na zábradlí nemožno oddělit Grossemanovy režie od Fialkovy pantomimy - v celku činnosti divadla.

Ceterum autem censeo: Je zapotřebí najít nejvhodnější metodu na osvětlení těchto vztahů, na vysvětlení jejich podmíněnosti i estetických důsledků. Myslím, že by bývalo bylo logičtější propojit kapitoly (i když dílčí, psané různými specialisty) o různých divadelních žánrech chronologicky do sebe podle jednotlivých historických period a slohu a nedělat de facto dvě divadelní historie, spojené nakonec jen vnějškově paralelismem a společným nakladatelem.

V té souvislosti myslím, že je třeba podle povahy úkolů přihlídnout i k vztahům mezi divadlem, filmem, rozhlasem, televizí. Vzájemnost je tu mnohostranná: esteticky, biograficky (paralelní práce umělců na několika stranách), společensky (přesuny v zájmu a návštěvnosti obecnostva) a konečně viz periodické estetické i ekonomické diskuse o ohrožení divadla novými konkurenty, kteří se posloupně objevili a uplatnili.

STANISLAV JARŠ:

Dovolte, abych tu uvedl určitou pracovní zkušenost jako redaktor svazku Československé vlastivědy, věnovaného divadlu.

Chtěl bych vysvětlit, jak se stalo, že v našem díle nebude dostatečně zachycen vývoj českého hudebního divadla. Pá-

vodně v tomto svazku Vlastivědy měly být vyličený pohromadě jak dějiny hudby, tak dějiny divadla. V dobách, kdy se vytvářela koncepce díla, zemřelý prof. Očadlík, tehdy šéf kolektivu autorů z řad hudebních vědců, reklamoval pro sebe vehementně právo psát operu a trval na tom, že dějiny hudební divadelních žánrů budou vyloženy v partiích o hudbě. Tomuto návrhu jsem tehdy udělal ústupek, neboť jsem byl tísněn také stránkovým rozsahem partií o divadle a nadto jsem předpokládal, že bude obojí nakonec stejně v jedné knižce. Teď však výklad o hudebním divadle bude v sousedním, samostatném svazku o hudbě.

Ze zkušeností z práce na svazku Divadlo v Československé vlastivědě poznávám, že autoři až do konce obrození jsou celkem plně na výši s hodnocením hudební dramatických žánrů. Od obrození nahoru už je to horší. Autorům této části díla je problematika hudebního divadla cizí, nemají už k opeře vztah, neznají tu látku. Zatímco ve starém divadle až do konce klasicismu a i v obrození je sledování vývoje hudebního divadla pro autory samozřejmostí, dál už to tak samozřejmé není, a proto jen velmi vzácně se objeví v díle nějaká zmínka o hudbě, například v souvislosti s Osobozeným divadlem atd.

Myslím, že čertovo kopytko je v tom, že my dnes pracujeme s absolventy, kteří vyšli fakultu v padesátých letech, kdy byly precizně dány studijní osnovy a studentům bylo přesně určeno, co mají a musí navštěvovat a co ne. Tehdy nebylo zvykem chodit na jiné fakulty a sledovat přednášky z jiných oborů, protože na to jednak nebyl čas, jednak se takové studium neklasifikovalo a tak dále. Dnes je jiný stav, a proto by pracovníci vysokých škol měli umožnit studentům návštěvu

různých přednášek a nějak víc propagovat víceoborové studium. Kdyby třeba hudební vědci navštěvovali divadelní přednášky a semináře, bylo by to nesmírně užitečné, protože se stále ukazuje, že hudebním vědcům je z velké části naprosto cizí problematika divadelní, a proto nedokáží posuzovat hudebně dramatické žánry jinak než z hlediska přínosu hudební složky těchto děl hudebnímu vývoji. Poněvadž většinou nemají zkrátka vztah ke scénickému provedení díla, nezajímá je ani režie, ani herecké výkony, i když je známo, že jsme měli velké operní zpěváky, kteří byli zároveň velikými herci. Dokonce i jména těchto herců bylo nutno redaktory mnohdy imputovat do textu, a například v připravovaných Dějinách české hudby od roku 1890 - 1918, kde vůbec problémy interpretace jsou cítěny jako druhořadé, je třeba o Destiniové napsáno pár řádků v tom smyslu asi, že to jako byla velká zpěvačka.

Tady prostě je mezera mezi oběma obory. Tady si musí oba obory pomáhat. Pro hudební vědce bude obrovským přínosem, když se u teatrologů přiučí například analýzám dramaturgie. My jsme se setkávali často v textech o operě s pouhým výčtem repertoáru, jako by na čtenáři bylo, aby si z toho výčtu sám jaksi vybral, v čem byl ten repertoár progresivní a v čem byl konzervativní, aby si sám udělal nějaký obraz. Bylo velké štěstí, že já jsem mohl oba ty svazky - o divadle i hudbě - dělat najednou. Působil jsem trochu jako takový styčný důstojník pohybující se mezi dvěma štáby, který běhal s rukopisy sem a tam a ukazoval, co by se z jednoho svazku mělo promítnout do druhého svazku.

RUDOLF ROUČEK:

Častěji již bylo konstatováno, že zkoumání hudebního divadla je nejen u nás, ale i ve světě v určitém krizovém stavu a že muzikologové k tomuto problému přistupují převážně ze zorného úhlu zkoumání ryze hudebních kvalit, kdežto teatrologové operu jakožto divadelní útvar - ne, nechci říci ignorují, to by nebyla pravda - ale spíš nezáměrně opomíjejí. Bohužel, je tomu tak, navzdory tomu, že opera, třebaže od konce první světové války již nestojí ve společenském zájmu na prvním místě, má dosud ve skladbě současného divadelnictví význam nesporný a ke svému životu zatím nepotřebuje žádnou apologii. To, že její sociální dopad je stále obrovský, uvědomil jsem si letos několikrát, naposled při jedné repríze Smetanových Braniborů v Národním divadle i při premiéře Libuše v Ostravě. Že není opera útvarem mrtvým, jsem se přesvědčil také poslední dobou několikrát v cizině, ať už to bylo ve frontě, v níž denně několik hodin a často i přes noc stojí příslušníci různých vrstev společnosti, převážně ovšem mládež, aby dostali lístek k stání za poměrně dostupnou cenu, anebo na festivalech rok dopředu vyprodaných, či v letních arénách, kde je opera dosud masovou kulturou v tom nejlepší slova smyslu. Právě tak tady jsem si uvědomil, že zatímco v činoherních představeních probíhá, jak se zdá, nezadržitelná diferenciacce publika, opera je stále ještě s to sjednocovat různé vrstvy společnosti.

Netroufám si závazně definovat, v čem spočívá specifická opy jako divadelního útvaru, ale přece jen bych rád k tomuto problému něco poznamenal. Specifická opy spatřu-

ji v tom, že ačkoli není čistě hudebním dílem, její dramatická či snad lépe divadelní životnost je zprostředkovávána v první řadě hudbou za pomoci dalších elementů. Dramaticko v operě není tedy dáno libretem, ale teprve hudebním vyjádřením. Proto také mluvíme o některých hudebních autorech jako o tzv. bytostně citících dramaticích.

To, že pouhé spojení kvalitního divadelního textu s vysoce kvalitní hudbou ještě nerozhoduje o vzniku kvalitního operního díla, dokazuje například osud Foerstrové Evy nebo Novákova Karlštejna, kterážto díla mají znamenité předlohy, i hudba zmíněných děl je nesporně vysoce kvalitní, ale přesto nejsou dobrými operami. Co je a není dramatická funkčnost v operě, ozřejmuje se z 1. jednání opery Eva; je tu dramaticky důležitá scéna navozená otázkou sboru - "Kam Mánek zaběhl, víš-li pak Eva?" atd., ale hned nato je napětí sraženo, neboť následuje několik nic neříkajících taktů hudby. Samková odpověď na tu repliku přichází pak zcela opožděně. Toto konstatování ovšem neznamená, že by se zmíněné opery snad neměly hrát; dirigentskou interpretací či režijním důmyslem se tu dá hodně spravit. Nicméně ani Novák, ani Foerster nebyli dramatické bytostného rodu.

Naproti tomu i na podkladě špatného libreta může vzniknout dobrá opera. Za příklad opery nepsané na špatné libreto může posloužit Kouzelná flétna. Jak známo, u Kouzelné flétny Mozart pozměnil během kompozice fabuli tak, že po prvním obraze stane se z hodné Královny noci zlá a ze zloducha Sarastro se stane moudrý vladař, a nikomu to nevaří. Mozartova dramatická genialita způsobila, že si tuto proměnu málokdo vůbec uvědomí. Ještě markantnějším příkladem jsou Leoncaval-



lovi Komedianti. Jejich hudba je sama o sobě dost špatná, a bylo k tomu sneseno mnoho důkazů. Totéž možno říci o textu. Avšak dramatická funkce této hudby a divadelní působivost ne-  
zvyklého tvaru zobrazujícího divadlo na divadle je tak pře-  
svědčivá, že právem se řadí tato opera ke kmenovému reper-  
toáru všech operních scén světa bez ohledu na to, že se to  
radě muzikologů nelíbí. A připomeňme dále případ Janáčkových  
děl na našich scénách před válkou, kdy naše hudební věda sná-  
žela řadu pravdivých důkazů o technické nedokonalosti parti-  
tur Janáčkových oper, aniž chápala jeho dramatickou genialitu  
a význam pro operní divadlo vsuktu převratný.

Latentní divadelnost se u operního díla nepozná podle  
notového zápisu. Dle mého názoru je třeba poslechu, abychom  
tuto divadelnost odhalili. Pojem "divadelnost" se často smě-  
šuje s pojmem "dramatičnost", avšak jsou díla, jako například  
většina oper Bohuslava Martinů, která dle běžných regulí ne-  
jsou dramatická, přesto však mají vyhraněný divadelní tvar  
a jsou emocionálně působivá. Těžko lze zřejmě v obecné rovině  
stanovit, co vlastně v operě vytváří ono působivé napětí,  
které nazýváme dramatickým, ale které přesahuje hranice této  
kategorie. Zřejmě tu půjde o simultánní působení několika  
složek, jako je působení zákona kontrastu, principu opakování  
a dramatického efektu.

Za základní problém považují, že není dosud plně ujas-  
něn teoretický přístup ke zkoumání tak výrazného divadelního  
útvoru, jako je opera, i když o tom, že její zkoumání spadá  
také do teatrologie, se nijak nepochybuje. Nelze samozřejmě  
zabírat ve zkoumání opery z hlediska čistě muzikologické-  
ho, i když třeba při zkoumání příznačných motivů by neměla

ani zde unikat ze zřetele jejich divadelní funkce.

Z toho, co jsem uvedl, vyplývá, že specifickým rysem opery je dále určitá neměnnost nebo alespoň ne příliš znatelná proměnlivost interpretace skladatelova zápisu partitury. Podobně jako bible je určitým kánonem pro teologický výklad, nejinak je tomu i s operní partiturou pro inscenátory. Ovšem vůdčí úlohu v uskutečňování autorova záměru nemusí mít vždy táž osoba. Zpravidla má tuto vůdčí úlohu dirigent, ale může ji mít i zpěvák a někdy třeba i režisér a v barokní době i výtvarník apod. Dominantní úloha realizátora skladatelova záměru tedy není jednou provždy pevně stanovena.

V operních představeních působí řada složek, jejichž analogii nacházíme v činoherních představeních, v opeře jsou však přece mnohem více svázány konvencemi této druhové formy. Uvedu několik příkladů: tak například herec v opeře je omezen daleko více než v činohře. Tato omezenost je dána především přirozeným posazením a rozsahem hlasu, který zpěváka zařazuje do určitého stabilního oboru. Těžiště výrazu každého operního zpěváka, těžiště výrazu dramatického nebo hereckého tkví především ve zpěvu a nedá se přesunout do gest nebo mimiky, pantomimy atd. Podobně je tomu i u režiséra, i ten se musí mnohem více podříditi autorovu záměru, který je v partituru zafixován jednou provždy. Jistě příliš nezjednoduší, řeknu-li, že prvním režisérem je sám skladatel. Avšak i tady se k uskutečnění skladatelova záměru může přistupovat z několika naprosto různých stran. Je nabíledni, že tato omezení v uvozovkách jsou dokonce pro režiséry lakevá, což dosvědčuje skutečnost, že řada velikých činoherních režisérů byla přitahována operou, vzpomeňme alespoň Brechta, Stanislavského, Me-

Jercholda, u nás například Šmahy, Hilara, Honzla, Stibora nebo E.F. Buriana, který sám byl operní skladatel, Radoka, a není jisté bez zajímavosti, že o operní režii se nakonec zajímal i Otomar Krejča.

Za zásadní úkol považují stanovení metodologického přístupu ke koncipování dvou svazků Dějin hudebního divadla. V té souvislosti je myslím třeba urychlené se kriticky vyrovnat s metodologií Zdeňka Nejedlého a jeho školy. Nechci polemizovat s referátem dr. Paclta, poněvadž k tomu nemám důvodu, ale přesto cítím potřebu toto zde říci. Nejedlý ovládal naši hudební vědu přes půl století a důsledky jeho koncepcí pocítujeme dosud. Metoda Nejedlého školy obnášela v sobě vážné nebezpečí, neboť se tu napřed postulovala určitá myšlenka, vytvářela se apriorní koncepce a vlastní práce pak spočívala většinou v tom, že se pro tuto předem vytvořenou koncepci záměrně vybíral materiál. Ovšem ani na tom se většinou nezůstalo, a tak se často bez větších rozpaků přistupovalo ke zkreslování a falšování faktů.

Uvedu několik příkladů: V Nejedlého Dějinách Národního divadla byl záměrně zkreslen obrez repertoáru, počet repríz apod., aby odpovídal postulované tezi. Zamlčován nebo zkreslován byl i Smetanův kladný vztah k Meyerbeerovi a vůbec k velké francouzské opeře. Zcela tendenčně byla například vykreslena úloha dirigenta Maýra v Prozatímním divadle, přičemž jako důkaz pravdy bylo využito zcela impertinentním způsobem faktu, že měl vztah k Eleonoře z Ehrenbergů, která se měla nějak nevážně vyjádřit o Prodané nevěstě. Z nedoložené kulčarové otázky se nakonec došlo i k závěrům o kvalitách zpěvaččina umění, ačkoli soudobé kritiky - kupříkladu i Nerudovy -

svědčí v její prospěch. Zcela stranicky byl třeba hodnocen Dvořákův Dimitrij, kterému bylo upíráno právo na cestu proti-  
chůdnou smetanovské koncepci a tehdejšímu okruhu Hostinského  
školy. S takovými způsoby vědecké práce bychom se měli roze-  
jít.

Je přece třeba vidět historický vývoj v jeho pluralitě  
a dát právo na život několika odlišným koncepcím. V historic-  
kém pohledu je třeba dbát o maximální míru objektivity a ne-  
promítat do historie jenom subjektivní záměr pisatele. Právě  
v tom se musí historický přístup lišit od kritiky současníka,  
která naopak musí být podle mého názoru velice subjektivní,  
neboť kritik se podílí svým názorem na formování vývoje bez-  
prostředně, zatímco historik musí hodnotit především fakta.

Tímto konstatováním nechci znevažovat význam Nejedlého  
pro naši kulturu. Myslím však, že právě vědomé distancování  
se od sporných metodologických postupů jeho školy je prvořá-  
dým úkolem, který stojí před námi.