

Drábek, Pavel

Beata culpa: čtvero paulinských úvah nad knižním paskvilem o opeře

Theatralia. 2018, vol. 21, iss. 1, pp. 197-203

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137920>

Access Date: 10. 12. 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.

Beata culpa: čtvero paulinských úvah nad knižním paskvilem o opeře

Pavel Drábek

Kolektiv autorů, editor anonymní. *Sbírka názorů na současné inscenování opery: Cesta do pekla*. Brno: Šimon Ryšavý, 2017. 168 s.

Tato studie vyšla jako součást projektu „Divadlo jako syntéza umění: Otakar Zich v kontextu moderní vědy a dnešní potenciál jeho konceptů“ (GAČR 2016–2018, GA16-203355).

Za značné slávy a zájmu komunálních politiků vyšla v polovině roku 2017 útlá kniha *Sbírka názorů na současné inscenování opery* sestávající z příspěvků třinácti autorů a z „Kritických postřehů ze zahraničních inscenací oper Leoše Janáčka“ z pera Rudolfa Roučka. Reflexí obsahu toho diletantského knižního počínu jsem se zaobíral v *Divadelních novinách* 20/2017 (28. listopadu 2017); recenzí jako takovou se zde tedy znovu nezabývám. Kniha oplývá problémy a zjevnými chybami – které jsou jako lapsy důležité a poučné. Než tedy tato *Sbírka* zasloužené zapadne v propadlišti dějin, rád bych se lapsologicky nad několika těmito nedostatky zamyslel: mohou posloužit diagnosticky i jako heuristické problémy přispívající ke kultivaci teatrologického a kritického psaní a přemýšlení o opeře.

K čemu je editor?

V humanitních vědách lze pozorovat jev, který Sonia Massai v souvislosti s vydáváním Shakespeara nazvala „zrod editora“ (*rise of the editor*) (MASSAI 2007). Tento trend, který editorům přikládá značnou autorskou váhu – pro někoho snad i na úkor autora či autorů samotných – má své opodstatnění. Výběr, záměr, zaměření i vy-

sledné uspořádání nejsou jen technickou rolí, jako tomu bývalo dříve, ale významným tvůrčím aktem: co má být zvýrazněno, jaký kontext je evokován, jaký rámec sdělení dostává – to jsou všechno fenomenologicky podstatné prvky, které zásadním způsobem proměňují vlastní sdělení. Vlastně lze o editorovi uvažovat jako o dramaturgovi knihy – opodstatňujícím a osmyslňujícím vlastní sdělení – samo o sobě i v širším kontextu: proč má být toto řečeno? co je zde podstatné? jakou to má váhu a souvislost? Nejde o ideologické opodstatnění, ale o obecně ideové: významný nový poznatek z libovolného vědního oboru vyřčený na přeplněném vlakovém nástupišti bude nesmyslný; nápěv z Mahlerovy symfonie zafoukaný na ulici na okarínu nebude mít přílišnou estetickou hodnotu; názor publikovaný v bulvárním plátku bude mít hodnotu kompromitovanou svým bulvárním prostředím. Právě editor je jistitelem (publikačním dramaturgem) studie či názoru – chcete-li *autoritou* – a na jeho zodpovědnosti je připravit patřičné kontextuální rámcování.

Nutnost editora souvisí, domnívám se, s demokratizací a vůbec s rozšířením publikačních příležitostí – a to celosvětově. Naproti tomu v minulosti byla knižní

publikace zaštitěna jistým druhem oficiálního tiskového dozoru (k tomu viz knihu *V obecném zájmu*, recenzovanou v tomto čísle *Theatralií*) a tím byla de facto do značné míry garantována režimem, který tak jistou formu editorství a s ním související axiologické jištění dodal.

Publikovaná *Sbírka* samozřejmě editora má, ale tento editor zůstal anonymní – ať už ze skromnosti nebo ze snahy nezastiňovat vyslovené názory, nebo z reakcionářského konzervatismu, který se domnívá, že k tištěnému slovu není třeba mnoho dodávat – kromě obecných pravd, které mají být evidentní, jako například citáty z Čapka či jiných věhlasných klasiků. Anonymní editor k tomu (kapitálkami!) dodává apel:

PROTO NEZTRÁCEJME NIKDY HODNOTY, KTERÉ UŽ LIDSTVO PŘED NÁMI VYTVOŘILO! (9)

Toto sdělení vypadá nezpochybnitelně a evidentně, je ovšem zároveň plytké a nicneříkající. Takové apely na tradiční hodnoty, podané s podobnou excitovanou typografií, jsou doménou extrémních a populistických politických hnutí – ať už je to SPD, Slušní občané, nebo mudrlantství rodiny Klausů – a samozřejmě spontánních výlevů sociálních médií. Svou anonymitou editor *Sbírky* naopak podkopává autoritu i váhu sdělení této publikace. Dá se ovšem říci ještě více: vytržením citátů a jednotlivých postojů a názorů z jejich kontextu se editor dopustil fabrikace, jistého zkreslení a demagogické manipulace: nejenže některé citáty jsou účelově upraveny nebo dokonce vymyšleny; jsou použity k cílům zcela odlišným.

Tím, že není ozřejmeno, podle jakého klíče byli přispěvatelé knihy osloveni, s jakým zadáním a s jakou transparentní

motivací – tím se do *Sbírky* vkrádá podezření nepoctivosti, potměšilství a možná i demagogie. Opravdu věděli přispěvatelé, k čemu přispívají a jak bude kniha koncipována? Nevadí jim přítomnost urážlivých a obhroublých výroků některých oslovených přispěvatelů? Toto jsou otázky, které by měl editor zohlednit, zodpovědět a přiznáním svých záměrů deklarovat a svým jménem za ně ručit. Jinak zůstane publikace v lepším případě planým výkřikem na perónu, v horším případě licoměrnou a zbabělou nepravdou. Domnívám se – a to je pochopitelné jen domněnka – že ideologický, tendenční posun nastal i v případě některých příspěvků do knihy: nebyl bych překvapen, kdyby někteří přispěvatelé nyní litovali, že se nechali editorem vyzvat a do publikace zavléci.

Názor a názor

Každý člověk má právo na vlastní názor a vyznání a doufejme, že svoboda vyznání je výdobytek civilizace, o který nepřijdeme. Ovšem názor *vyslovený* či jinak uváděný do života už je politikum, které v závislosti na okolnostech, kdy a kde bylo vyřčeno, má své důsledky pro veřejný prostor – zvláště tehdy, má-li názor dopad na jiné lidi. V důsledku demokratizace médií i veřejného prostoru jako takového je tedy nutné promyslet, co vyslovený názor znamená, a kultivovat zvyklosti panující ve veřejném prostoru. Jinými slovy, s publikovaným názorem přichází i politická zodpovědnost a také závazek *zodpovídat se* za politickou roli, kterou tím hrajeme. Způsob zacházení s politickou zodpovědností je pak jistou hranicí mezi publikovaným názorem jako tvrzením a propagandou.

Zajímavý incident, který ilustruje hranici mezi názorem a tvrzením a také dokládá význam autority editora a publikující instituce, se odehrál loňského roku ve světově významném politologickém časopise *Third World Quarterly*. Bruce Gilley, politolog (associate professor) na Portland State University v Oregonu, tu publikoval studii s názvem „The Case for Colonialism“ („Na obhajobu kolonialismu“). Ačkoli ji tři recenzenti nedoporučili k publikaci a odmítli stať jako článek, časopis studii přesto publikoval jako názorový esej (*opinion essay*).¹ Text zjevně výběrově prezentoval historické skutečnosti a ignoroval dostupná fakta, která by podanému názoru oponovala. Spekulace o tom, proč k tomu došlo, se množí – od slepého obhajování svobody projevu stůj co stůj až k senzacechtivosti. Ačkoli je stať stále k dispozici, časopis se ji odhodlal stáhnout s poměrně alibistickým odůvodněním, že se tak děje z pohružky fyzického násilí, kterou obdržel redaktor časopisu.² Publikace se setkala s bouřlivými protesty a peticí, kterou podepsalo přes 10 tisíc lidí, a patnáct členů ediční rady rezignovalo. Došlo tu totiž k zjevnému porušení etiky: časopis publikováním stati zaštilil její odbornou spolehlivost a vůbec výrokovou hodnotu. Už to nebyl jen názor jednotlivce, ale tvrzení ve veřejném a odborném prostoru. Že nedosahoval požadované odborné úrovně a nedostal kritériím, je ovšem jedna věc; podstatnější je, že stať propaguje a obhajuje politické uspořádání, při kterém zcela průkazně jistá skupina

lidí (ať už stát či etnikum) těží z utrpení jiných.

Hlavním imperativem se tedy stává nikoli vyjádření vlastního názoru a stanoviska, ale jeho veřejné obhájení, zdůvodnění a zodpovědnost – podobně jako se posouvá váha politika z idejí a hodnot, které zastává, na veřejné, politické zodpovídání se ze skutků a tvrzení.

Původní záměr

V knize *Sbírka názorů* se jednotliví autoři opakovaně a v nejrůznějších podobách dovolávají původních autorských záměrů díla – co měl skladatel na mysli, jaký byl jeho úmysl, jaké je poslání či idea díla, jaký byl význam na počátku či jak to autoři zamýšleli. Takových výskytů je víc, než by bylo vhodné tu vyčíslit. Nad tímto argumentem bych se rád pozastavil. Nechci se dovolávat dekonstruktivistického, případně poststrukturalistického postoje, který někdy vyzníval nihilisticky. Ani nechci s Novými kritiky jen opakovat, že autorský záměr je pro porozumění a docenění díla irrelevantní – W. K. Wimsatt a M. C. Beardsley to ve své stati z roku 1946 nazvali „intencním bludem“ (*intentional fallacy*). Spíš bych rád pojem záměru relativizoval s ohledem na kulturní, historický i osobní kontext, ve kterém bylo dílo vytvořeno.

Autor nejen vychází ze svého prostředí a jeho omezení, ale je do jisté míry také jeho obětí – ať už to tak vnímá nebo ne. O Shakespearových autorských záměrech při psaní *Hamleta* byly napsány stohy – většinou zcela bez povědomí o konkrétních okolnostech: protože Gertruda má jen nemnoho promluv a Ofélie jen o něco málo více, usuzovalo se na jejich charakterové rysy coby postav, na hlubší sdělení

1 Čerpám z článku (FLAHERTY 2017), „Colonialism“ Article Flap Highlights Push for Transparency in Publishing. O kauze existuje řada podkladů, od oficiálních prohlášení nakladatele a časopisu (GILLEY 2017) až po novinové články, např. (LUSHER 2017).

2 K tomu viz prohlášení časopisu *Third World Quarterly* (GILLEY 2017).

a podobně – a přitom to mohlo jen vycházet z omezení divadelní praxe: ženské postavy hráli mladí herci, chlapci ve věku zhruba 12 až 18 let a od jejich schopností se všechno odvíjelo. Nebo je také možné, že tu Shakespeare sledoval strukturu ztracené hry o Hamletovi (tzv. *Ur-Hamlet*), ze které při psaní své hry vycházel. Anebo to bylo ještě jinak.

Miloš Štědroň mi kdysi líčil, jak se svého času v archivu Moravského zemského muzea každou chvíli zjevil nějaký zahraniční badatel, který přijel studovat „tu první, původní a autentickou verzi“ *Její pastorkyně* Leoše Janáčka – první verze byla totiž ta pravá a jedinečná. Že byla psána s vědomím, že je v orchestru jen jeden kontrabas a podobné nedostatečnosti, to už bylo mimo záběr badatele. Přeprocovaná verze už mohla počítat s orchestrem větším – jak ale můžeme vědět, že ta druhá verze naplňovala ideální stav? Nebo spíše: žádná verze není vyvázána z kontextových omezení, není proto možné z díla vyvozovat absolutně platný autorský záměr.

Co je tedy měřítkem onoho ideálu? Jak tedy přistupovat k dílu a zachovávat se jako inscenátoři vůči němu *sympaticky*, nikoli *antipaticky* – tedy být v souladu s jeho patosem? Jak s tvůrčím, autorským aktem tedy jako inscenátoři *soucítili*? Odpověď není ani v nejmenším snadná, ačkoli laciná řešení jsou obvyklá – v duchu toho primitivistického *prostě to zinscenujeme* a nebudeme se ptát, jaký je rozdíl mezi dobou vzniku díla a tou naší, ani jak se vyvinulo vnímání a poznání. Pokud se ovšem tohoto zjednodušení dopustíme, dopustíme se i neetické lži – ignorace kulturní historie, jako by neproběhly dvě světové války, jako by se pojetí jednotlivce ve společnosti neproměnilo a jako bychom nezažili zcela principiální

humanitární katastrofy. To je hlavní poslání adornovské estetiky, která se dovolává výroku černovického rodáka, básníka Paula Celana (Paula Antschela), že po Osvětami už nelze psát básně.

V tom patrně tkví největší potíž s autorskými záměry. Od dob a kontextů vzniku díla se mnoho proměnilo – od člověka, přes lidskou společnost až po kulturu a vůbec postavení umění ve společnosti. Dovolávat se toho, jak to bylo původně napsáno, je reakční a fundamentalistické přetáčení hodiněk zpět – k bludu nikdy nebyvšího zašlého řádu.

Režisér versus autor aneb Divadlo dráždivé

Zajímavého problému se dovolává ve své stati ve *Sbírcce názorů* Miloš Schnierer, když odkazuje k Zichově knize *Estetika dramatického umění*, jmenovitě k problému stylizace. Otakar Zich stanovuje „zákon *stejněnoměrné stylisace*“ (ZICH 1931: 373), tedy pravidlo shody ve stylizaci mezi napsaným dílem a inscenací.

Protože *hudebně-dramatický text* (t.j. partitura opery) fixuje dílo skladatelovo spolu s dílem libretisty, jest stupeň *jeho* stylisace závazný pro stylisaci dalších složek zpěvohry, tím spíše, že, jak víme, fixuje i části tvorby herecké a režisérské. (ZICH 1931: 373)

Z tohoto pravidla, které Zich stanovuje, by se dalo usuzovat, že dodržet stylizaci předlohy je nutnost či povinnost. V tom smyslu je Zich citován jako nezpochybnitelná autorita. Nejenže je to argumentace pochybná a poměrně bigotní, která z velkorysé estetické teorie vytváří diktát, ale posouvá a podsouvá se tu význam, který

podává Zich. V bezprostředně navazujícím odstavci Zich dodává:

Proti zákonu stejnoměrné stylisace, tak samozřejmemu, hřeší se více než často právě při tvorbě v užším slova smyslu divadelní, t.j. herecké a scénické. Tato tvorba jest, jak pochopitelně, tvorbou „své doby“, tedy tvorbou *přítomnosti*. Řídí se tedy buď slohem v té době vládoucím nebo, jde-li o umělece pokrokové, žádoucím slohem budoucí doby; vždy však slohem jediným, o němž řečení umělci jsou přesvědčeni, že je to sloh výhradně oprávněný. (ZICH 1931: 373)

Ačkoli Zich mluví o prohřešku proti jmenovanému zákonu, neupírá inscenátorům dramaturgickou volnost řídit se vlastním přesvědčením o tom, že *je to sloh výhradně oprávněný*.

Ve *Sbírcce názorů* se totiž hojně vyskytuje nejen blud autorského úmyslu, ale i další, s ním spojený, totiž rousseauvský model medonosného tvůrce-umělce, jakéhosi geniálního primitiva (*l'idiot savant*), který jako včela maně ze sebe prýští strdí krásna. Tato nadlidská mana, zachycená ve velkých dílech, tvoří umělecký kánon a základy naší kultury (tvrdí se) a inscenátor a interpret není než reproduktivní faktor, který jako dílu podřízený tvor nemá právo do díla zasahovat. Interpreti (od zpěváků, přes režiséra až po scénografa) jsou jen aktivní ozvučnice a rozeznívači tohoto díla. Tento názor je častý a každý má na něj pochopitelně nárok – ostatně velká část zvukových nahrávek klasických děl tento přístup dodržuje. Dělat z tohoto názoru nárok, je ovšem mylné a upírá to inscenátorům uměleckou autonomii. Zich operuje s požadavkem stejnoměrné stylizace – píše to ovšem v době, v níž byla společenská funkce opery do značné míry odlišná, než

je tomu nyní ve velké řadě kultur. Jan Mukařovský poukázal na izomorfii mezi strukturální hierarchií uměleckého díla a společenské reality divadla jako instituce ve studii „K umělecké situaci dnešního českého divadla“ z roku 1945, napsané ve stínu „světové bouře, která se přehnala“ – jak znějí první její slova. Právě po kataklyzmatické zkušenosti světové války upozorňuje nepřímě Mukařovský (ve více než jednom významu Zichův nástupce) na zodpovědnost divadla podílet se na obnově společnosti prostřednictvím své tvorby:

At se divadelní struktura jakýmkoli způsobem reorganisuje, bude vždy dynamičtější než kdysi, vlivem toho, co se s ní událo mezi dvěma světovými válkami. (MUKAŘOVSKÝ 1945: 68)

Jeho studie pokračuje zdůrazněním významu herce, který je „nejzákladnějším, nejnezbytnějším z činitelů, kteří se účastní divadelní tvorby“ (MUKAŘOVSKÝ 1945: 70), a od tohoto významového jádra dovozuje Mukařovský nutnost oduševnění umělecké struktury, aby bylo znovu možné

vytvořit výrazné umělecké útvary. Podmínka je jediná: aby takové funkční zaměření nabylo takové intenzity, že dovede uvést v pohyb celou jevištní strukturu, všechny její složky, ne snad jen některou. (MUKAŘOVSKÝ 1945: 75)

V tomto důkladném, zásadním oduševnění uměleckého díla je zakotvena i obnova celého divadla jako instituce i divadelního představení jako události a jako zhmotnění kultury v tom nejširším slova smyslu. Replikovat institucionální uspořádání jakéhokoli předchozího období by bylo nepoctivé a ledabylé.

Součástí takové do základů jdoucí dramaturgie je dialogický – chcete-li, dialektický – vztah mezi současností a dobou vzniku díla. Tento vztah nemusí být nutně utěšený. Naopak jsou díla, vůči kterým je vhodné se vymezit. Pochopitelně způsob přístupu se bude odvíjet od typu instituce – mainstreamové či bulvární divadlo patrně nebude problematizující dialog obmyslet. Naopak divadlo s uměleckou, estetickou ambicí – to bude mnohem pravděpodobněji provokovat, dráždit a vznášet i znepokojující otázky.

Rudolf Rouček v jednom ze svých textů ve *Sbírcce názorů* přináší krátké dějiny operního režiséra – údajně „po značnou dobu se v opeře profese režiséra nepotřebovala“ (37). Odmysleme od toho, že to není pravda a neobstojí to ani jako zjednodušení. Rouček ovšem vypočítává, jak „přišel dirigent a pěvci se nějak, samozřejmě v exkluzivním divadelním kostýmu, pohybovali v jevištním prostoru“. Tehdy pomohl v koordinaci pohybů choreograf a –

Pak tu ovšem byl nezbytný člověk – inspicent, který posílal pěvce na jeviště a rád pohlídal i to, aby na scénu nevníkl třeba pes, kočka nebo potkan. A z tohoto člověka se časem vyvinul režisér [...]. (37)

Představa režiséra jako divadelního zřízence, který vyhání z jeviště potkany, je lákavá. V přeneseném slova smyslu je to

role, kterou radikální režisér skutečně dělá ve smyslu heraklovského vyplavování Augiášova chléva – provokování dlouhodobě usídlených dřevních pravd, dráždění stereotypního pojmání díla, vymítání starých démonů a vykydání desítky let vyzrálého hnoje. I taková *může být* funkce divadla. Argument, že se tím hanobí umělecká díla, neobstojí. Radikálně pojatá *Tosca* nebo *Káťa Kabanová* neničí partituru – jen možná nepohodlně, provokativně, drze a možná i hanebně tuto partituru přivádí k životu.

G. B. Shaw sepsal dvě sbírky dramát, které nazval *Hry utěšené* a *Hry neutěšené* (*Plays Pleasant and Unpleasant*) – přiznaně tak rozdělil díla na ta, která mají status quo potvrzovat, a naopak ta, která mají dráždit. Tato velkorysost je ctností, kterou je vhodné pěstovat i na úrovni inscenační.

Na jinou studii bude nutné ponechat otázku operní kritiky a problematiku toho, jak znalecké vnímání opery naplňuje či nenaplňuje *emoční očekávání* a jak potvrzuje či naopak dráždí kulturní paměť. To je v případě opery obzvláště vyhocený problém – především s ohledem na to, jak intenzivní a do značné míry i mimorozumové je prožívání operního díla. Tyto intenzivní emocionální zážitky – jakási pozitivní traumata – posouvají lidské vnímání a mohou vyvolávat soudy a pohnutky, které je obtížné běžnou intelektuální úvahou korigovat.

Bibliografie

- FLAHERTY, Colleen. Colonialism Article Flap Highlights Push for Transparency in Publishing [online]. *Inside Higher Ed*. Dostupné online na <<https://www.insidehighered.com/news/2017/09/26/author-third-world-quarterly-article-colonialism-wants-it-stricken-record-it-might>>.
- GILLEY, Bruce. The case for colonialism [online]. *Third World Quarterly*. Dostupné online na <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01436597.2017.1369037>>.
- LUSHER, Adam. Professor's, bring back colonialism', call sparks fury and academic freedom debate [online]. *The Independent*. Dostupné online na <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/colonialism-academic-article-bruce-gilley-threats-violence-published-withdrawn-third-world-quarterly-a7996371.html>>.
- MASSAI, Sonia. 2007. *Shakespeare and the Rise of the Editor*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1945. K umělecké situaci dnešního českého divadla [To the Aesthetic Contexts of Contemporary Czech Theatre]. In Jindřich Honzl. *Otázky divadla a filmu I*. [Issues of Theatre and Film I]. Praha: Ročenka Národního divadla, 1945.
- ZICH, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* [The Aesthetics of Drama. Theory of Dramaturgy]. Praha: Melantrich, 1931.