

## Opera v současném světě

Šárka Havlíčková Kysová

Carolyn Abbateová a Roger Parker. *Dějiny opery. Posledních 400 let*. Přeložil Robert Novotný. Praha: Argo, Dokořán, 2017. 656 s.

Ve vědeckém prostředí, rozhodně v tom českém, spadá výzkum opery přinejmenším do dvou disciplín: muzikologie a teatrologie. Otázka, zda je opera spíše hudební, nebo naopak divadelní žánr, se může zdát zbytečná, ale její praktické důsledky jsou nepřehlédnutelné. Současná česká teatrologie se často věnuje především činohře nebo obecně jiným druhům či žánrům, než je opera. Tu ještě stále do značné míry ponechává zdvořile zájmu muzikologů. Nebo řečeno z trochu jiné perspektivy: nad každým teatrologem, jenž není současně muzikologem, visí otázka jeho analytických kompetencí v oblasti hudebního divadla. Přiznejme si, že se teatrologové možná trochu bojí analyzovat operu. A je to škoda. Muzikologové mají své nástroje, jak operu rozebrat, ty pochopitelně preferují před nástroji teatrologickými, možná také z podobných obav o dostatečnost analytických schopností v oboru divadelní vědy. A to je taky škoda. Ve vodách teatrologických však hledejme ještě jiné prosté příčiny. Jednou z nich je nedostatek pozornosti věnované opeře nejen v odborné literatuře. Český student divadelní vědy musí znát minimálně Brockettovy *Dějiny divadla* (2008) a čtyři svazky tzv. akademických *Dějín českého divadla* (ČERNÝ a kol. 1968; 1969; 1977; BRABEC a kol. 1983). Pokud je nepřčetl, věřme, že tak brzy učiní. Hudební divadlo je však v těchto publikacích zastoupeno menšinově. Přitom opera měla na vývoj divadla bezpochyby formativní

vliv. Například zásadní reformy v oblasti divadelního prostoru a scénografie se děly většinou za přítomnosti operního orchestru a mohutných pěveckých hlasů, které do nich kromě jiného vnášely nároky nejrůznějšího druhu, tedy například specifické požadavky akustické, prostorově organizační, estetické či společenské.

Kniha Carolyn Abbateové a Rogera Parkera *Dějiny opery*, která vyšla loni v českém překladu, je dle mého názoru zásadním příspěvkem k teatrologické literatuře dostupné v českém prostředí, byť není ryze akademickou prací. Autoři jsou však etablovanými vědci v oboru muzikologie a operní problematice se věnují řadu let. Proto se v této recenzi jako teatroložka zabývající se operou zaměřím především na to, co může jejich kniha přinést teatrologům či hlavně adeptům teatrologie.

Vedle zmíněných titulů by se měla stát základní studijní literaturou každého studenta divadelní a možná i hudební vědy. A to z několika důvodů. V českém prostředí nám totiž chybí příručka, která by se věnovala na dostatečně erudované úrovni dějinám opery jako dějinám důležitého divadelního žánru. Máme sice k dispozici Trojanovy *Dějiny opery* (2001), ale tato kniha neodpovídá požadavkům na odborný text a zřejmě si tyto nároky ani nečinila.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kniha sice obsahuje jmenný rejstřík, rejstřík scénických hudebních děl a soupis literatury, avšak výklad je veden bez poznámkového aparátu. Autor

Ve své době poskytla řadě studentů či zájemců o operní divadlo mnoho informací, avšak ve srovnání s prací Abbateové a Parkera zůstala jen u toho. Nicméně byli jsme rádi, že máme alespoň je, a dosud nám posloužily poměrně dobře. Velmi užitečným dosavadním českým počinem, který problematiku vývoje operní inscenační praxe na patřičné odborné úrovni nastiňoval, byla kapitola v knize *Hudební divadlo jako výzva* (SPURNÁ 2004) s názvem „Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle“ (SPURNÁ 2004b). Heleně Spurné se podařilo problematiku skutečně výstižně nastínit i se zachycením významných detailů, ač k tomu měla omezený prostor v rozsahu zhruba padesát stran. Spurná navíc provedla cenný editorský počín. V knize je obsažena řada kvalitních českých i zahraničních studií v českém překladu a například i Veltruského studie o sémiotice opery přeložená do češtiny Pavlem Drábkem (VELTRUSKÝ 2004). Texty lze považovat za hodnotné i z hlediska metodologického. Tolik k příkladům literatury, která se v nedávné době v českém jazyce pokusila zachytit dějiny opery či se jich alespoň dotkla.

Autoři v originálu anglicky psané publikace *Dějiny opery* zvolili vhodnou metodu výkladu. Nepopírají, ba naopak zdůrazňují současnost své perspektivy nazírání na zpracovávané téma: více než čtyřsetleté dějiny opery. Pojednávají o nich komplexně a s řadou důležitých postřehů. Na operu nahlížejí jako na kulturní a společenský jev. Stylem svého výkladu se jí snaží čtenáři co nejvíce přiblížit, aby mu

---

čtenáři předkládá fakta, která zřejmě považuje za platná, bez jejich jakéhokoliv dalšího kritického hodnocení. Lze ji tedy považovat spíše za využitelnou pro studijní účely studentů prakticky zaměřených uměleckých disciplín.

umožnili do tohoto žánru proniknout. Nezasťirají mu její problematičnost či jistou „podivnost“, když hned v Úvodu o opeře hovoří jako o druhu divadla, „kde postavy – většina nebo všechny – většinou nebo po celou dobu zpívají“ a upozorňuje, že „[v] tomto smyslu očividně není realistická a po značnou část jejích čtyřsetletých dějin ji lidé považovali za exotickou a za divnou“ (17). Celá úvodní kapitola (17–51) je věnována specifičnosti opery i jistým „podivnostem“, které tuto specifičnost spoluvytvářejí: z mnoha možných příkladů zmiňme paradox, kdy postavu mladé krásné dívky zpívá zpěvačka, jež vizuálně charakteristice křehkého atraktivního stvoření neodpovídá, a přesto je za jistých podmínek jako její představitelka zcela akceptovaná (27); či bezstarostnost v zacházení s časem nebo obecněji s realismem. Zde autoři uvádějí jako typický příklad nepravděpodobnosti z perspektivy realismu závěr Verdiho *La Traviaty*, kdy hlavní postava těsně před svojí smrtí ze svých tuberkulózních plic vydává krásné, silné, přesně intonované tóny, atp. (33). Z tohoto příkladu je patrné, že se autoři snaží odkrývat nebo „nahlas“ vyslovovat všechny skutečnosti v operní inscenační praxi, u nichž je možné, že často skutečně vzbuzují v divácích pochybnosti, ba dokonce posměch.

Ač je otázce realismu v opeře věnována jedna celá z 21 kapitol knihy (kapitola č. 16), prostupuje toto téma celou publikací. Autoři opakovaně konfrontují požadavky či ideály realističnosti s operní inscenační praxí různých období. V souhrnu jim z toho vyplývá realismus v podobě ideálu nebo stylizační tendence, nikdy mu nepřisuzují platnost identičnosti s životní realitou, ani když pojednávají např. o veristických operách.

Autoři důsledně dodržují chronologický výklad dějin. Předsevzali si, že při výkladu nebudou, jak je tomu naopak v zejména odborných knihách věnovaných operní problematice běžné, užívat notové zápisy. To lze považovat za výzvu, která od začátku knihy vzbudí ve čtenáři zvědavost, jak si autoři s tímto svým závazkem, jenž jim může výklad zkomplikovat, poradí. Výsledek je až překvapivě efektivní, zejména myslíme-li na studenty teatrologie jako na potenciální čtenáře. Autoři jsou schopni (a nutno zde zahrnout i překladatele) formulovat své myšlenky tak přesně, že jim notového zápisu opravdu není třeba, byť bych ho osobně tu a tam přece jen přivítala. Příkladů výstižné charakteristiky jisté pasáže bez užití notového zápisu je v knize mnoho.

Potenciálnímu čtenáři z řad studentů vycházejí autoři vstříc v několika ohledech, když se mu snaží ve stručné, výstižné a dobře zapamatovatelné formulaci přiblížit či shrnout nějaké dílčí téma z dějin opery. Příkladem může být pojednání o expresionismu, jehož principy demonstrují kromě jiných na Straussových operách *Salome* a *Elektra*:

Vzhledem k takovému ději asi nikoho nepřekvapí, že *Elektra* [je] často [...] hřmotná a disonantní; stejně jako v *Salome* se zde využívá tohoto stylu především proto, že hudba jako by vycházela přímo z vědomí ječících, naříkajících, utýraných postav, hlavně pak z myslí hlavní hrdinky, jež neodejde z jeviště ani na chvíli. Jak Elektra říká: „*Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir*“ (Jak bych tu hudbu neslyšela? Vždyť ona vychází ze mě.) Tímto aforismem by se ve zkratce dal shrnout celý expresionismus v opeře. (469)

Na příkladu *Salome* a *Elektry* lze rovněž ukázat, jak pečlivě autoři přistupují k pro-

blematice tím, že ji zasazují do relevantních historicko-společenských souvislostí. Tak například upozorňují, co libretistu Hofmannsthal (a pochopitelně i Strausse) patrně ovlivnilo při práci na opeře: výzkum a kodifikace patologie duševních chorob na konci 19. století, reakce na realismus, Freudova a Breurova kniha o hysterii (1895), na základě jejíž četby Hofmannsthal údajně přijal jejich teorii a tvrzení, že „hysteričky opakují určité slovní formule jako talismany, aby se jimi chránily“ (468), což se následně projevilo v kompozici opery; či divadelní tvorba Max Reinhardta na začátku 20. století atd. (468).

V knize jsou systematicky sledována i dílčí témata, například vývoj vyjadřování „citových výlevů“ zejména u ženských postav. Zatímco italská opera devatenáctého století vyjadřovala silná pohnutí lidské duše krásným a dokonalým koloraturním zpěvem, jako například v zřejmě nejznámější scéně tohoto typu v Donizettiho *Lucii z Lamermooru* z roku 1835, expresionismus, jak jsme viděli, sahal po výrazně odlišném výrazivu.

Může se nám zdát, že se autoři vyjadřují o opeře trochu neuctivě. Domnívám se však, že je k tomu motivuje výhradně snaha o výstižnost, nikoliv o lacinou poustavost výkladu. Kniha je velmi čtivá a problematika i díky tomu dobře pochopitelná a zapamatovatelná. K tomu výrazně přispívá i celkové vhodné kompoziční pojetí publikace. Autoři se důmyslně vypořádali i s paralelně se vyvíjející a vzájemně se prostupující problematikou. Příkladem může být pojednání o italské a německé opeře v 19. století a o vztahu mezi nimi.

Abbateová a Parker coby editoři publikace z roku 1989 s názvem *Analyzing Opera: Verdi and Wagner* byli při psaní *Dějin opery* očividně již velmi dobře připraveni na

pojednání o těchto dvou zásadních vlivech tvorby Giuseppe Verdiho a Richarda Wagnera na další operní vývoj. Už prostou otázkou, kdy o kterém z nich pojednat či o kterém dříve (oba se narodili v roce 1813), vyřešili lišácky. Odkazy na tvorbu obou skladatelů se sice vyskytují hojně v celé knize, ale jsou jí věnovány specializované kapitoly, v nichž autoři střídavě navštěvují Verdiho a Wagnera v různých obdobích tvorby, což prostě a výstižně reflektují v názvech kapitol: Mladý Verdi (kap. 10), Mladý Wagner (kap. 12), Starý Wagner (kap. 14), Ještě starší Verdi (kap. 15). Autorům se podařilo vývoj tvorby obou skladatelů zachytit v jeho nejdůležitějších rysech, tzn. těch formativních, jež působily na další vývoj opery, ať už jejich následovníci reagovali jako „wagneriáni“ či „antiwagneriáni“. Verdi Wagnera přežil o osmáct let, i proto se jeho poslední opery – *Otello* (1887) a *Falstaff* (1893) – nevyhnuly „podezření“ z wagnerianismu. Autoři opět s pečlivostí a konsekventností sobě vlastní orientují čtenáře v problematice, která se po bližším prozkoumání už nejeví tak jednoznačně. Jdou dále než za pouhé otázky ohledně míry wagneriánského vkladu libretisty Arriga Boita do Verdiho posledních oper. To hlavní však je, že Verdiho i Wagnerova tvorba je reflektována především z hlediska dramatických kvalit – v terminologicky teatrologickém smyslu.

Fakta, o nichž kniha pojednává, jsou hodnocena kriticky a vysvětlena v relevantních souvislostech. Příkladem může být odpověď na otázku, proč se přestal hrát Meyerbeer. Jeho *Hugenotům*, jak autoři upozorňují, se přezdívalo „večer sedmi hvězd“. Inscenování této opery si vyžadovalo sedm excelentních zpěváků, „[a]však když se dnes Meyerbeer hraje, opatrní impresáři se zdráhají dát dost peněz na

to, aby do všech sedmi rolí obsadili superhvězdy; taková šetrnost je zničitelná. Stejným způsobem často šetří i jevištní výtvarníci a ti, kdo aranžují sborové scény“ (313). A závěr autorů z takové praxe zní: „Ještě než zazní jediný tón, je celá opera zmrzačená.“ (313) Jako etablovaní odborníci na problematiku však Abbateová a Parker čtenáře nenápadně podněcují ke kritickým úvahám, když například k řečenému dodávají další komentář:

Pokud tedy chceme, můžeme se uchylovat k vágním tvrzením ohledně hudebních kvalit a vysvětlovat tím, proč se téměř všechny francouzské velké opery z repertoáru vytratily. Ubezpečíme se tak, že náš dnešní hudební svět je náročnější. Ale přinejmenším jako historici bychom raději měli přemýšlet o tom, jak byl tento žánr kosmopolitní a rozmanitý. [...] Po roce 1848 Meyerbeerův konec uspíšily antisemitské urážky ze strany Wagnera i mnohých jiných a ve dvacátém století upadla jeho pověst natolik, že už se sotva dala napravit. (313)

Jak vidíme, pojednáváný jev se autoři snaží nahlížet z různých stran a téměř každou důležitou událost představují jako důsledek vlivu řady faktorů. Zapojují do svého výkladu i populární historky, nejednou sáhnou po příkladu ze světa filmu, do něžž opera pronikala různými způsoby. Na film poukazují například v podobě vzpomínky na snímek Gérarda Corbiaua *Farinelli*, když pojednávají o fenoménu kastrátů, u nichž se mimochodem nevyhýbají ani informacím o fyzických aspektech této profese, včetně dehonestujících okolností jejich kariérního sestupu – jak na úrovni individuální, tak v obecnosti v období ústupu oblíbenosti tohoto fenoménu.

Autoři ozřejmují mnoho důležitých jevů nejružnějšího druhu: například Mozartovo pojetí „hudební pravdy“ (159) a da Ponteho dramaturgické nápady (152); problematiku melodramu (180); „rossiniovský kód“ (217); okolnosti nástupu hrdinského tenoru od 40. let 19. stol.; požadavky vedoucí k etablování dramatického sopránu či především teatrologicky atraktivní otázku Brechtova pojetí zcizujícího efektu v kontrastu k Wagnerově a Verdiho pojetí divadla (495) atd. Navíc, autoři se nebojí v rámci svého v zásadě odborného výkladu pojednávat o emocích, klást na ně důraz a počítat s empatií čtenáře jako s předpokladem přispívajícím k pochopení rozebírané problematiky.

Kniha je rozhodně vhodná pro divadelníky i pro teatrology, byť spíše začínající, protože její obsah je často zaměřený na režijně dramaturgické aspekty – v hudbě i zpěvu – konkrétní opery, jako je tomu například na s. 72–75, kdy autoři rozebírají Monteverdiho *Korunovaci Poppey*, a v řadě četných dalších příkladů. V této perspektivě bezesporu kromě jiných navazují na Josepha Kermana a jeho texty zaměřené na operu jako na dramatické dílo (viz např. KERMAN 1988), jemuž ostatně knihu věnují.<sup>2</sup>

Autoři sice především v poslední kapitole vyslovují jisté pochybnosti nad budoucností opery, ale nepodléhají skepsi. Jak naznačuje druhá část názvu jejich knihy, dějiny opery nekončí, proto zpracovali „pouze“ jejich část – dosavadních čtyři sta let.

Kniha zahrnuje ve třech přílohách rozmístěných uvnitř hlavního textu padesát barevných obrázků. Ty zpravidla nejsou

2 Kniha je věnována Josephu Kermanovi in memoriam – zemřel v roce 2014, tedy pouze rok před vydáním anglického originálu knihy.

prvoplánovou ilustrací popisovaného jevu, nýbrž výstižně vybraným příkladem, který k rozebírané problematice dodává řadu vizuálních detailů, jež dotahují čtenářovo pochopení do konce. Například na obr. č. 34 je karikatura Carla von Stura z roku 1887 vyjadřující Wagnerův vliv na Verdiho. Na obrázku je skladatel nesoucí charakteristické rysy a znaky stárnoucího Verdiho, jak byl ve své době běžně vnímán, s flašinetem a bubnem s „vrěšící“ Aidou v pozadí. Takto vyobrazený stárnoucí Verdi má na hlavě – právě jako atribut vlivu – wagnerovský baret a u nohou rozhněvanou labuť. Tu, jak autoři lakonicky dodávají v závorce, „nejspíš vypustili z *Lohengrina*“. Hrdost v českém čtenáři možná vzbudí následující obrázek (č. 35), na němž je stránka s Janáčkovými náčrtky k *Její pastorkyni*. Autoři s jeho pomocí demonstrierují mnohdy složitý proces vzniku partitury, obsahující tolik oprav a předělávek, že se stává nečitelnou – obrázek je označen slovy „Moderní opera je dřina“. Mezi obrázky najdeme i záběry z filmů, kde opera hrála významnou roli (např. *Vykoupení z věznice Shawshank*), jak jsme již zmínili, či podobizny významných osobností – Mozart je na obrázcích č. 10 a 11 v kontrastu: jednou jako „veřejná osoba“/„upjatý dvorský činovník v paruce“ a jednou v soukromí na kresbě německé výtvarné umělkyně Dory Stockové.

Jak již bylo řečeno, kniha je velmi čtivá. V oblasti kompozice textu za to patří díky samozřejmě především autorům. Nutno však dodat, že se jí dostalo z hlediska stylistiky češtiny velké citlivosti a péče od překladatele Roberta Novotného. I redakčně je kniha velmi pečlivě zpracována, byť se na téměř šesti stech stranách souvislého textu a několika desítek stran poznámek, bibliografie, rejstříku a seznamu ilustrací, objevilo několik drobnějších chyb: např. na

straně 42 se hovoří o „mluveném dramatu“, ačkoliv se očividně i zde má vyskytovat výraz „činohra“, jak jej běžně terminologicky užíváme a jak jej ostatně najdeme i na mnoha dalších místech v knize; místy redakci unikl nesprávný výraz či nesprávná forma slova (např. na straně 503 „jim“ namísto „ji“; nesprávné užití předložky u genitivu – „s“ namísto „z“ na straně 421). Při redigování knihy takového rozsahu však lze tato pochybení považovat za zanedbatelná. Publikaci se dostalo také pečlivého a pěkného grafického zpracování. Avšak aktivně používaná kniha tohoto rozsahu a gramáže papíru by si zasloužila lepší, to jest pevnější vazbu.

Kniha si zřejmě nečiní nároky být ryze odbornou publikací, jíž její formát v mnoha ohledech odpovídá. Je dle mého názoru vhodná pro studenty teatrologie jako základní, nikoliv však povrchní či pouze orientační, příručka pro studium problematiky (dějin) opery. Současně je však může navést v oblasti metody psaní odborného textu. *Dějinám opery* Abbateové a Parkera ale jistě vzhledem k velmi přístupnému jazyku, jímž je psána, a přehledné kompozici dobře porozumí i laik. Čtenář se v nich dočte řadu důležitých informací z oblasti dějin opery. Získá navíc návod, jak lze na operu vzniklou v jakémkoliv historickém období nahlížet dnes. Bylo by možné zmínit ještě mnoho zajímavých a důležitých postřehů, které autoři učinili a srozumitelně formulovali. Doporučuji čtenáři této recenze, aby si přečetl celou knihu, byť mu pozorné čtení zabere asi trochu více času – zvláště když ji bude číst se sluchátky na uších, aby si připomněl dané pasáže, nebo se s nimi seznámil prostřednictvím Youtube. S touto knihou lze prožít náležitě hudebně-dramatické okamžiky.

## Bibliografie

- ABBATEOVÁ, Carolyn a Roger PARKER. 1989. *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley, Los Angeles, Londýn: University of California Press, 1989.
- BRABEC, Jan a kol. 1983. *Dějiny českého divadla* 4. [History of Czech Theatre 4]. Praha: Academia, 1983.
- BREURER, Josef a Sigmund FREUD. 1895. *Die Studien über Hysterie*. Leipzig/Wien: Franz Deuticke, 1895.
- BROCKETT, Oscar G. 2008. *Dějiny divadla* [Theatre Histories]. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.
- ČERNÝ, František a kol. 1968. *Dějiny českého divadla* 1. [History of Czech Theatre 1]. Praha: Academia, 1968.
- ČERNÝ, František a kol. 1969. *Dějiny českého divadla* 2. [History of Czech Theatre 2]. Praha: Academia, 1969.
- ČERNÝ, František a kol. 1977. *Dějiny českého divadla* 3. [History of Czech Theatre 3]. Praha: Academia, 1977.
- KERMAN, Joseph. 2005 (1988). *Opera as Drama*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- SPURNÁ, Helena (ed.). 2004. *Hudební divadlo jako výzva: Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge. Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004.
- SPURNÁ, Helena. 2004b. *Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle* [Outline of the Development of Staging Practice in the Opera Theatre]. In Helena Spurná (ed.). *Hudební divadlo jako výzva: Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge. Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004: 351–405.
- TROJAN, Jan. 2001. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla* [History of Opera: Adaptations, Librettists, Composers, and Works]. Praha: Paseka, 2001.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2004. *Sémiotika opery*. In Helena Spurná (ed.). *Hudební divadlo jako výzva: Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge: Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004: 89–102.