

## Zásady chybějící dramaturgické koncepce Opery Národního divadla

„Nenamáhal jsem se nikdy, abych si získal slávy v cizině. Skladby své psal jsem vždy pro své rodáky a když tito vlídně je přijali, to bylo mi nejlepší odměnou.“

Bedřich Smetana

Jak naše *Libuše* již referovala, umělecké soubory Národního divadla vyhlásily v červnu stávkovou pohotovost kvůli netransparentnosti a řadě pochybností spojených s nástupem a počínáním nově jmenovaného norského šéfa opery Národního divadla **Pera Boye Hansena**. Nově jsme si mohli přečíst i na české poměry extrémně nicneříkající zprávu o jednání odcházejícím neodcházejícím ministrem kultury Antonínem Staňkem svolané Garanční rady Národního divadla a zejména rozhovor se sólistou činohry **Jiřím Štěpničkou** v *Lidových novinách*. Ten se s potřebnou autoritativností postavil proti kritickým hlasům proti vedení Národního divadla a naopak *za* toto vedení. Stovky nespokojených členů operního souboru pojal jako stádo zmanipulované „démonickým“ sboristou Jakubem Hrubým a s novou obrácenou autoritativností jim důrazně vzkázal, že nemají do personálních a strategicko-uměleckých otázek vedení co mluvit (sbor je prý přímo „služební orgán“ – to je slovník a způsob myšlení!) a že činohra i balet Národního divadla prý stojí a bude stát za ředitelem Burianem. Snad ještě v kombinaci se Štěpničkovou rolí Klementa Gottwalda v památném televizním seriálu a třicátým výročím Jakešova projevu na Červeném Hrádku jsme si při četbě jeho slov, přímo nadepsaných titulkem „Sbor nemůže diktovat, kdo bude šéf“, vzpomněli na podobně rozhodné zase Štěpánovo: „v žádné zemi (...) neexistuje to, aby patnáctileté děti určovaly, kdy má odejít prezident nebo kdy má přijít a kdo jím má být“. V rozhovoru *Lidových novin* po té logice, že sbor „nemá co rozhodovat“ a že jej řídí pan Hrubý, už chyběla jen řečnická otázka, kdo toho pana Hrubého „platí“.

Necháme-li stranou některé jednotlivosti jako Štěpničkův poukaz na to, že „ono se těch sólistů tolik neangažovalo. Nebyl tam Štefan Margita, Dagmar Pecková a jiní významní pěvci“ (a že jde tedy o „dílo pana Hrubého“), zcela nepochopitelně „argumentující“ neangažovaností pěvců, kteří v Národním divadle vůbec nejsou v angažmá, Jiří Štěpnička musel kromě závěru, k němuž se hned dostaneme, zaujmout už tím, když poté, co důrazně odmítne, že by umělecké soubory měly co mluvit do obsazení a strategie vedení divadla, řekne, že **Jana Buriana** si do pozice ředitele Národního divadla – „vydupala činohra“! Jestli toto není křiklavý rozpor, tak těžko říci. Dále se Štěpnička ředitele Buriana zastane skoro jako poslanec hnutí ANO Andreje Babiše: „Burian je takový (profesionální, M. B.) ředitel a kampaň, která se proti němu vede, je uměle vyvolávaná a někdo ji vydatně živí.“ (Vida, tady se dokonce dostáváme už k té poloze štěpánovské!) Následně se v obavě a rozhorlení nad tím, že snad Jan Burian zůstává jako kůl v plotě, znovu dočteme: „Nechci urážet sbor opery, ale opravdu nemůže určovat, kdo bude ředitelem divadla a jestli ten bude mít názor takový, či makový. To skutečně nelze.“ Skutečně to nelze, protože vedení takového divadla není o nic méně náročné než taková přestavba, která „skutečně není jednoduchá věc, není“, naopak je to věc, ve které se „ne každý dost vyzná a do které můžou vstoupit nepřátelé“. Intencí našeho článku ale není ironizovat vpravdě smutný projev jednoho sólisty činohry Národního divadla, jež by snad při patřičné sebekritice musel korigovat on sám, nýbrž – jak to člancích *Libuše* bývá vždy – dostat se k tomu, co se v něm *projevilo* jako *podstatná tendence*, vyznačující celý způsob práce a veřejné prezentace současného Národního divadla. Jiří Štěpnička se totiž způsobům pánů Buriana, Hansena či Kyzlinka přiblíží naprosto mimořádným a nad jiné ilustrativním způsobem, když dokonce s nefalšovaným nepochopením o Jakubu Hrubém řekne: „On neustále opakuje, že ředitel Burian nemá koncepci. A jakou koncepci chce slyšet? Vždyť to jsou úplné nesmysly.“

Toto vyjádření je vskutku klíčem a smutným svědectvím o tom, jak „debata“ o a v Národním divadle asi probíhá. V rozhovoru s Jiřím Štěpničkou jsme v ideálně loajálním projevu člena souboru („všichni ředitelé by si přáli takovéto zaměstnance“, chtělo by se parafrázovat Kecala) viděli, jak asi tato debata probíhá: jako polarizace k vedení loajálních a kritických, z nichž druzí dělají „potíže“ z hlediska prvních *zcela nepochopitelně*, pod vedením a snad na „objednávku“ jediné osoby či zájmové skupiny. A tak je především třeba je okřiknout, kdyby to šlo, pak snad i umlčet (třeba „hrozbou“, že vysoce profesionální ředitel Burian se „nenechá otravovat a zneuctívat donekonečna“). Veskrze *osobní* rovina, na níž Štěpnička celou věc vidí (ovšem nejen on, bereme zde jeho vyjádření jen jako zvětšovací sklo, o jiných projevech jsme se zmínili či na jejich cizí analýzu odkázali v posledním článku o premiéře *Dalibora*), a způsob myšlení projevený i *v jejím rámci* prozrazuje buď neschopnost (tzn.

genuinní nekompetenci), nebo *neochotu* porozumět tomu, oč v Opeře Národního divadla jde. Podle Jiřího Štěpničky snad ředitel žádnou koncepci *nepotřebuje*, „jsou to úplně nesmysly“. Ano, a přesně podle toho ovšem Národní divadlo dnes vypadá.

My se zde zaměříme na operu, řeč o činohře by ale byla jen ještě tristnější. Pokud pan Štěpnička nechápe „jaká koncepce“ a „co pořád proti tomu Burianovi mají“, odpovíme, jak je vždy nejlepší, rovnou fakty, stávajícím hracím plánem **činohry Národního divadla** pro podzim 2019. V historické budově Národního divadla bude od počátku září do konce listopadu *činohra* hrát rovných *pět titulů!* Trochu víc je to v úhrnu ve Stavovském divadle a na Nové scéně, ale přesto: to panu Štěpničkovi a Burianovi stačí? Když pan Štěpnička zmiňuje Rudolfa Hrušínského nebo Radovana Lukavského, mohl by si položit otázku, co by asi řekli rozsahu a povaze repertoáru a úrovni interpretačního podání v současné historické budově Národního divadla oni? Co by tam dnes hráli, na koho by tam asi dnes chodili? Autor tohoto článku preferuje hudební divadlo, protože tam má aspoň vždy znovu „vznikající“, ničím v živém zážitku nahraditelnou hudbu orchestru a eventuálně někdy pár dobrých zpěváků, tzn. něco víc než „odmluvení“ textu, který si může přečíst v případě činohry sám a často bez palčivých zkušeností se současnými „interpretacemi“. (Kdo se v Praze už na základě reklamních podání a vyjádření inscenátorů vypraví na takového „Fausta“ nebo „Misanropa“, zdá se nám vskutku odvážným.)

Kdyby pan Štěpnička věnoval pozornost **tiskové konferenci**, kterou zástupci hudebních souborů Národního divadla uspořádali 26. června a která je dostupná na Youtube, mohl by tam dále slyšet, co se takovou „koncepcí“ může myslet, od předsedy umělecké rady orchestru Národního divadla Vratislava Vlasy. Jeho řeč je rozvášněná a na rozdíl od slov pana Štěpničky v ní můžeme slyšet stopu reflexe: reflexe a také nespokojeného osobního prožitku, kdy umělci sami trpí *umělecky demotivujícím prostředím*, které dramaturgicky zcela nekonceptní současné vedení vytváří. Jde o prostředí, kde s velkým PR nastoupí jako „nový vítěz“ (a arcí „světový“) norský ředitel opery, který na dotazy po svých dramaturgických záměrech odpovídá plány na nové inscenace *Carmen*, *Prodané nevěsty* nebo *Dona Giovanniho*. To je ovšem nová tradice Národního divadla: nyní to zažíváme s *Turandot*, v nedávné historii totéž s *Nabuccem*, *Madam Butterfly*, *Toscou*, *Figarovou svatbou* ad.: stahují se – jakkoli třeba nedostatečné, nicméně funkční – inscenace a bezprostředně poté nasazují nové, které nejsou vůči předchozím žádným krokem vpřed a které především stojí obrovské peníze a vzácné místo v tak strašlivě omezeném repertoáru, rozsahu premiér, které se za sezónu realizují. Všechny uvedené inscenace mohly klidně nadále běžet (ve Vídni se řada inscenací drží po celá

desetiletí!) a miliony doslova vyplývané na nové inscenace stejných děl, inscenace většinou horší než předchozí, mohly jít na produkce jiných oper! Místo přestudovávání Pucciniho jsme mohli mít například čtyři další Smetanovy opery! **Kdy si někdo začne všimnout i „nesnesitelné lehkosti“ plýtvání s erárními prostředky na zcela zbytečné a umělecky i laikovi na první pohled podřadné inscenace jako *nehospodárnosti*?** (O umělecké vyprázdněnosti a svévolnosti v dramaturgických plánech vůbec nemluvě.)

Tím se ovšem dostáváme k druhému základnímu problému, jímž je zábrana dramaturgické expanze nejen uměleckou či hodnotovou vyprázdněností, nýbrž i extrémním, *iracionálním* zvýšením nákladů běžně na nové operní inscenace vynakládaných. Tento problém se už dnes dotýká většiny operních domů a opravdu dynamický a každý měsíc premiérou nové inscenace naplněný program v něm udržuje jen specificky koncipované Divadlo na Vídeňce. Naproti tomu Vídeňská státní opera je dnes na tom co do počtu premiér podobně mizerně jako operní Praha a i tam v současnosti např. stáhli výbornou starou inscenaci Verdiho *Maškarního plesu* (v níž na premiéře zpívali Pavarotti a Cappuccilli, postavy oproti těm, jež jsme viděli v *jejich* kostýmech po třiceti letech, takřka mytické!), aby vzápětí uvedli novou. Jestli toto není finanční i umělecké plýtvání, jestli by nebylo lepší držet výbornou starší inscenaci a za peníze na novou uvést další Verdiho operu, pak co? Vídeňská státní opera má nicméně řadu problémů i obrovských plus a Praha by se od ní měla mnoho učit. V neposlední řadě *péči o svou tradici, popularizaci, činěnou přitom většinou kultivovanou, ne sebeokouzleně píáristickou formou, a pěstování dostupnosti opery*, opravdové a *účelné* stratifikaci cen lístků. Kdežto ve Vídeňské státní opeře se (podobně jako v ostatních vídeňských divadlech) drží tradice lístků za pár eur (zde tři a čtyři eura) na místa k stání, které nejdou do předprodeje, nýbrž prodávají se vždy až na večerní kase (a je jich ovšem ve Vídni skoro šest set), Burianovo vedení Národního divadla se do povědomí diváků namísto koncepce, kterou ve shodě se svým Jiřím Štěpničkou zřejmě považuje za „nesmysl“, zapisuje jen **stálým zdražováním lístků**. Pro studenty například stávaly ještě před pár lety nejlevnější lístky 50 korun, za Buriana se najednou zvedly na 150! Zvýšily se i ceny lístků pro studenty uměleckých škol, zvyšuje se pořád vše, jen umělecká úroveň stagnuje.

***Poklesle marketingový způsob managementu prvořadé umělecké instituce***, vybavené oproti jiným v *charakteru* divadla *národního* docela odlišným statutem a *posláním*, prokazuje Burianovo vedení v zúročování tzv. mimořádných = ne-běžných akcí jako jednorázových koncertů či inscenací s účastí významného zahraničního hosta. Nepohybuje se zde jen stále s cenami (kdy lístky na premiéru i reprízy *Dalibora* jsou levnější než na *Toscu* a

ty zase než na *Lohengrina* apod. /umíte si něco takového představit v uvedené Vídni?/) a nepěstuje se onen zrovna tak jinde naprosto nevidaný nezpůsob tajezení obsazení dokonce i premiér ještě den dva před nimi (!), nýbrž vládne především onen komercialisticko-propagandistický způsob prodávání „hvězdnosti“ dané akce či osobnosti, v němž se jí dělá nevkusně přehnaná (o finanční stránce lépe nevěděť) reklama a v němž se jejím vypichováním nad „běžný provoz“ dává najevo nesebedůvěra tvůrců tohoto „běžného provozu“, ona česká provinčnost, ziskuchtivost a slávychtivost orientující se ne za ryzostí poctivé, byť třeba „neviditelné“ práce, nýbrž za leskem, který se pro hochštaplery dostavuje zpoza hranic, kde každá tráva je zelenější. Marketingově se Národní divadlo nechová jinak než jiné komerční subjekty, nechová se jako *kulturotvorná* a národní instituce, v níž *národní* by mělo nést charakter – snad po staru řečeno – *všelidovosti*. Kromě všeho jiného by nové a opravdové vedení Národního divadla, za něž zde plédujeme a rozvrhujeme jisté koncepční zásady, mělo *začít* pracovat na skutečném z dostupňování svých her, na rozrůznění cen a prodeje lístků, což pro nás znamená zejména – vyčlenění výrazného (alespoň celá druhá galerie) kvanta za plošnou nízkou cenu, max. 100 korun, pro studenty plošně 50 korun, a popularizace této změny, která by veřejnost opravdu přesvědčila, že Národní divadlo tady pro národ je. Všechno ostatní jsou fráze a obrázky, toto by byl konkrétní emancipační čin, který by možná v krátkodobém měřítku kasu o nějaké peníze připravil, v dlouhodobém však podle našeho přesvědčení naopak, a zejména by přinesl Národnímu divadlu s okamžitým finančním ziskem nesrovnatelný *kapitál kulturní a společenský*, za nímž se ten finanční teprve dostavuje – jak to nejlépe známe právě z citované Vídně. Národní divadlo by takovým chováním mj. dosvědčilo, že marketingově a mentálně patří do jiné Prahy a jiné společnosti, než je ta, v níž si poctivě pracující lidé nemůžou pomalu ani pronajmout garsonku, v níž triumfuje kapitalistický banditismus jako z dob Balzacových a Dickensových. V „demokracii“ spekulantů si poctivě pracující a studovaní lidé můžou při procházkách městem připadat jako nevitání hosté. Národní divadlo by mělo sledovat všenárodní a bytostně demokratický, demokratizační a socializační a umělecky i společensky avantgardistický étos, který mu vdechl sbor pro jeho stavbu vedený Sladkovským a porota pro jeho výzdobu s lidmi jako Neruda a Hálek.

Pokud jde o *péči o tradici*, můžeme se opět poučit ve Vídni a vzít to s elementární konkrétností. Péčí, a tak projevem *koncepčního* řízení (bez jaké se instituce jako *Národní divadlo z principu* neobejde), *není*, když i bez nadsázky nejslavnější den českého národa v 19. století, slavnost **položení základních kamenů k Národnímu divadlu** jako „chrámu“ jeho „vzkříšení“, jak se o něm tehdy mluvilo, a ovšem jako chrámu *mravní pravdy a krásy*, jak mu při poklepu „požehnal“ František Palacký, slavnost, již se účastnily *desetitisíce lidí* a tvořivě

celá česká intelektuální a umělecká elita, jež mj. znamenala také první toho druhu výraz jednoty Čech, Moravy a Slezska, zůstane vedením současného Národního divadla v den svého 150. výročí umělecky naprosto opomenuta. Datum položení základu Národního divadla, jež v roce 1868 bylo vyvrcholením snah a obětí celých generací, o jakých dnešní pražští papaláši nemají potuchy. Kdežto ve Vídni si 150. výročí svého otevření Státní opera rok po Praze připomněla slavnostní premiérou a den poté bezplatným koncertem před budovou (*to je ono z dostupňování!*; a připomeňme, že i na tu premiéru */Ženy beze stínu/* si mohli lidé až ten večer koupit lístek k stání za 3 a 4 eura!) a už mnoho měsíců předtím se pořádaly velké *konference, publikace* a různé další upomínky, v Praze si vedení Jana Buriana pouze víkend před výročím kdesi ťuklo skleničkou, vyfotilo se do svého podřadného píáristického bulletinu a zase odešlo. Opera v den 150. výročí vůbec nehrála, ačkoli se v tomto dni jedná navíc o den 150. výročí premiéry Smetanova *Dalibora*, která se při příležitosti položení základních kamenů konala. Markantnější příležitost už si lze sotva představit, slavnější událost i dílo zrovna tak, ale v Burianově Národním divadle s operními řediteli jako Silvia Hroncová a Petr Kofroň a šéfdirigentem jako Jaroslav Kyzlink to prošlo prostě bez zájmu. Dokonce i v den 100. výročí vzniku Československé republiky, 28. října 2018, se v Národním divadle hrála Pucciniho *Madama Butterfly!* Den předtím se hrála *Libuše* – má tím ale snad být vše „odbyto“? Proč se 28. října nemohla hrát aspoň běžně reprízovaná *Prodaná nevěsta*? Proč? Protože: Burian, Hroncová, Kofroň, Kyzlink. Jakou koncepci chcete ale pořád slyšet? Vždyť to jsou úplně nesmysly!

Pokud jde dále o onu péči – a toto *jsou podstatné* momenty koncepce opravdového, tj. umělecky a hodnotově vyhraněného vedení, jaké by Národní divadlo mělo mít, žádné „idealistické řeči“ na *okraj „reality“*, v níž jde hlavně o *peníze* a v dramaturgickém plánu jen o splácání sledu svévolně zvolených premiér a konvenčních repríz, právě na základě takovýchto úvah by bylo možné konečně z pouhého splácávání vybřednout! –, je třeba se ještě zastavit u **pořizování a publikování záznamů z produkcí Národního divadla**. Zařídit přenášení *produkcí z Národního divadla* například Českou televizí se až na ojedinělou výjimku pořád nedaří. Národní divadlo zásadně selhává, pokud jde o opravdu kulturní sebepropagaci a prezentaci vlastní umělecké tradice (kterou ale vedení právě nezná nebo nerespektuje, je mu také nepříjemným zrcadlem!), jakou opět ve Vídni s naprostou samozřejmostí je reprezentativní vydávání nahrávek ze svých produkcí na CD. Na edici, jako je „Wiener Staatsoper live“ při společnosti Orfeo, v níž mj. vyšla nahrávka vynikající *Prodané nevěsty* ve Vídni z roku 1960 s Irmgard Seefried a Waldemarem Kmenttem, se Národní divadlo nikdy nezmohlo. **Národní divadlo by mělo zásadně podporovat (v nejlepším případě samo realizovat) vydávání**

**nahrávek svých někdejších zdařilých produkcí**, mělo by se starat o to, aby umění osobností, které vytvářely jeho velkou tradici, zůstávalo živé a v širokém povědomí. To se však neděje vůbec, o nahrávky se starají jen společnosti Radioservis a Supraphon, vydávání však nesmírně vážne a přes to, že vyšly některé neocenitelné záznamy, je toho pořád málo. Kdyby nebylo Společnosti Beno Blachuta, která se postarala o vydání jedinečných kompletů z poválečné doby s naším největším moderním tenorem, umělecká tradice poválečné opery Národního divadla by spala. Současné vedení pro ni nedělá vůbec nic, o vydávání alespoň obrazových (neřkuli výkladových) publikací nemluvě. Šéfdramaturg **Ondřej Hučín** se pak ale takřka „vydá“ ze svých sil, když se mu splní zase jeho sen (co na tom, že na platformě Národního divadla) a uvede se něco takového, jako jsou aktovky „Mozart a ti druzí“. Proč se místo nich nepostará ve Stavovském divadle o uvedení a patřičný výklad například první české opery, Škroupova *Dráteníka*, dříve běžného repertoáru, nevíme. Národní divadlo nedokáže vydat ani záznamy některých ojedinělých dramaturgických počinů, které se v nedávné době podařily, jako bylo provedení Fibichova *Pádu Arkuna*. Proč? Proč se nemůže v televizi či rozhlase odvysílat a/nebo na deskách vydat záznam nastudování alespoň významných českých oper?

Vraťme se ale k uvedenému **klíčovému problému šíře aktuálního repertoáru, který bezprostředně souvisí (ač se to takto běžně nevidí) s náklady, a sice uměleckým přístupem k inscenování oper v současné době**. Je tomu tak, že šíře repertoáru (jeho *povaha* je zcela věci dramaturgie) podstatně souvisí s prostředky, jež inscenace stojí, a tu nás zrovna panem Hučínem dramaturgované inscenace přesvědčují, jak zbytečně se obrovské množství peněz (a často i tvůrčí energie) vyplývá na realizace pochybné kvality. V tomto článku nám jde o nárys některých základních hledisek a zásad dramaturgické koncepce opery Národního divadla, která v současnosti chybí, která se obhájčům ředitele Buriana jako Jiřímu Štěpničkovi jeví zřejmě jako zbytečná, a tak místo vysoce honorovaných a propagovaných funkcionářů přinášíme ve volném čase alternativu sami. Autor těchto řádků je totiž návštěvníkem valné části pražských operních představení, k Národnímu divadlu má niterný (a tak současnými poměry silně trpící) vztah a o *filosofii* generace jeho tvůrců (jakou současné vedení *nemá*) dokončuje monografii. (Totiž jako opožděný účet onoho 150. výročí, na něž si jinak v Čechách a samotném Národním divadle téměř nikdo nevzpomněl, tzn. jako splacení dluhu, který nechalo Národní divadlo, česká teatrologie a estetika a další.) Níže čtenář uvidí alternativní návrh dramaturgického plánu opery Národního divadla, plánu projektovaného pro nejbližší možnou ještě nehotovou sezonu a plánu, který se snaží vrátit ke ztraceným standardům, pokud jde o rozsah a profilovanost zvolených titulů. Na prvním místě je totiž stran dramaturgie říci, že počet (neřkuli výběr) premiérových i běžně reprízovaných titulů opery v Národním divadle je dnes snad na historickém minimu, že

**dnešní pražský operní repertoár je neuvěřitelně úzký a nekoncepčně volený.** Fúze Státní opery s Národním divadlem nepřinesla ani stín uměleckých zisků, jež měla či mohla přinést, pokud by totiž oba operní soubory, fungující dnes pod jednou institucionální značkou, disponující dvěma orchestry a sbory a čtyřmi scénami, byly vedeny ve skutečně hlubokém, koncepčním duchu a dialogu. **Dnešní počet pražských operních premiér odpovídá jednomu divadlu, nikoli dvěma, a jeho dramaturgie nemá úroveň.** Desítky let se nehrají ani některá z nejpřednějších a dříve běžně hraných titulů včetně děl Bedřicha Smetany. **Národní divadlo neomluvitelně zanedbává český repertoár, kvůli jehož pěstování přitom bylo založeno.** O naprosté ignoranci vůči ideovým východiskům a cílům generace tvůrců Národního divadla, od rozhodujících publicistických a básnických propagátorů J. K. Tyla, K. Havlíčka, J. Nerudy a V. Hálka až po B. Smetanu, kteří tolik vysvětlovali, hájili a budovali právě český charakter Národního divadla, a sice v přirozeném spojení s *umělecky i ideově progresivními zřeteli*, svědčí dnes nejen *vysmívání* potřeb dramaturgické koncepce, nýbrž i samozřejmost, s níž se do čela opery Národního divadla postaví cizinec, a to navíc Nor Per Boye Hansen, který byl i z šéfovské pozice v Oslu odejit za okolností, o nichž se v Praze dozvídají teprve dodatečně (!): po stávkových bouřích místního souboru, s nímž měl Hansen nakládat s devastujícími účinky. Ale samotná skutečnost, že se šéfem opery Národního divadla bez jakékoli veřejné kritiky stane cizinec, nadto s Hansenovým profilem a bez potřebné koncepce (zdá se, že nejen nebyla zveřejněna /ani stávkujícím souborům/, nýbrž ani sepsána!), svědčí o tom, že **v Národním divadle, ale i české kulturní veřejnosti, už žádné ohledy na tradice a intence Národního divadla neplatí.** Když se pak Hansen uvede avízem, že do Prahy chce zvát režiséry jako Calixto Bieito (zosobnění dnešního obscenního režisérismu), a s agilní podporou pro něj přispěchají Hermanovy *Divadelní noviny*, musí poučený člověk vidět, že nad Národním divadlem se mračna nadále zatahují a vypadá to strašlivě smutně. A jak by ne, když pak přispěchá ještě dlouholetý sólista první scény a zdůrazní, že volání po koncepci jsou „nesmysly“ a že všechno je v pořádku – a že soubory sice do šéfů nemají co mluvit, ale že činohra jak „vydupala“, tak bude nadále dupat za ředitele Buriana? Autor těchto řádků za účelem své zmíněné knihy o filosofii tvůrců Národního divadla (a – mezi nimi – Miroslava Tyrše, na nějž se kniha hlavně soustředí) znovu prošel celou divadelní publicistikou zmíněných autorů, kteří propagovali a koncipovali věc českého divadla a kteří pěstování vědomí o jeho společenských i estetických souřadnicích včetně důkladných kritik denního provozu věnovali léta publicistické práce. Zejména jde o Jana Nerudu a po něm o publicisticky často překvapivě ostrého Vítězslava Hálka. U nich si zájemci (existují i vhodné výběry z těchto jejich textů, v obou případech /a také u Tyla/ nazvané *O umění* a vydané počátkem 50. let v Československém spisovateli – naléhavě



doporučujeme!) mohou přečíst, co *národní* rozměr první české scény má znamenat, v jakém poměru má stát k dramatickému umění a ke společnosti, v jakém smyslu se vzájemně potencovat s pokrokem v obou ad.

Zopakujme závěry, jež *Libuše* přinesla o stavu současného režisérismu v konfrontaci s augsburskou zpotvořeninou *Dalibora*: **Současné režiséristické perverze**, režie založené na *svévolném* (a zpravidla více nebo méně *hrubém, vulgárním, nekulturním*) zasahování do dramatické osnovy díla, a tak ničící jeho *jednotu s hudbou*, totiž jako s *výrazem konkrétní dramatické situace*, jak se o to zvláště reformátoři opery právě směrem k *hudebnímu dramatu* v čele se Smetanou (u nějž hudba vyrůstá, jak víme od něj samého, přímo z poetiky slova a dramatu) snažili, **mají nejen destruktivní účinek vůči jednotě, poetice díla, nýbrž i vůči fungování umění ve společnosti vůbec**. Vyprazdňují smysl („vysoké“) *kultury*. Dávají to, co lidé znají z reálného a televizního násilí a způsobu zábavy, žádné kvalitativní překonání, žádnou „katarzi“, *purifikaci*, jen starou známou špínu. Vymezují se proti (nálepce) realismu, a přitom jej předvádějí a svou dekontextualizovanou, dehumanizovanou a dehumanizující svévolností v té nejvulgárnější podobě etablojí. Takováto kultura nepřináší nic vyššího, pouze reprodukuje banální dobové představy a zkušenosti, nekonfrontuje je s hlubšími a tvořivě pojatými alternativami, s ničím, co by je přesahovalo. **Operní divadlo namísto „ozdoby“, vrcholné poezie (a už tím kritiky) všedního provozu dnes představuje jednu z jeho nejperverznějších podob**. Představuje vtělenou glorifikaci stádnosti, konformnosti a módní klišovitosti, hrubosti, již nic není svaté, která neuznává žádné hodnoty a kritéria krásy ani mravnosti, nemluvě o poznání, studiu. **Je scénou sebeexhibice průměrných namísto interpretace nadprůměrných**. Slušné a vzdělané lidi uráží a uspokojuje tytéž lidi a týmiž prostředky jako bulvární reklama a zábava. Aura jmen klasiků a vybraného prostředí jen konformním maloměšťákům a estétům dodává falešné zdání elitnosti. **Operní divadlo dávno neznamená vysokou kulturu, od všeho duchovního, neřkuli mravně ušlechtilého, se dávno oddělilo, a to ne dílem obyčejných lidí, nýbrž pseudointelektuálů, kteří to jinak neumějí**. „Naši umělci dávají záměrně přednost ošklivosti před krásou, naši moralisté se bojí dobra více než zla,“ napsal právem americký filosof Peter J. Kreeft. Je dnes i vědecky (medicínsky) doloženo, jaké devastační důsledky pro kognitivní i komunikativní schopnosti člověka má primát „vizuálního rozumu“, v užším slova smyslu „computerového rozumu“. **Místo toho, aby hudební divadlo bylo baštou opozice, arcialternativou tohoto trendu, již je ve skutečnosti imanentně, režisérismus je činí posluhou, reprodukcí nekultury zkratkovitosti a šokovosti vizuálního vyjádření a jeho afirmativního poměru ke statu quo**. Etablovaný narativ o režisérské svobodě jako libovolnosti se opájí svou domnělou moderností a přežívá jen proto, že

je tou nejpohodlnější podobou (ne)kultury pro společenský systém, který takovouto destrukci všech významových a hodnotových souvislostí potřebuje pro to, aby prohluboval reálnou dehumanizaci světa. **Deetizace, deintelektualizace a dehistorizace je třeba, aby mohla vítězit desocializace**, destrukce každého vědomí o sounáležitosti s čímkoli mimo vlastní já, s druhým člověkem, s národem, s přírodou, s kulturou, s historií. Destrukce kvalitativních kritérií a historických a společenských, etických stejně jako interpretačních závazků vyhovuje všem blazeovaným a pasívním, všem, kteří se mají dobře, a všem, kteří se nechtějí snažit. Egoismus falešné „tvůrčí svobody“ (= libovůle) se navzájem chrání a reprodukuje s konformní domněle odbornou obcí, která se dekretuje jako kritická, a přitom přistupuje na jeho narativ a „kritizuje“ *v rámci něj, nikoli jej jako takový*, a s politicko-společenskou (hospodářsky určenou) formací, jejíž racionalita je na *bezohlednosti* v každém smyslu, poznávacím stejně jako etickém, založena.

Tolik o současném režisérismu. Co z toho plyne pro dramaturgii, jakou by potřebovalo Národní divadlo v opravdu kvalitativně novém vedení? Jednoduše to, že by se mělo vrátit ke *kulturnímu* poslání umění a zvláště instituce Národního divadla v naznačeném vyšším, opravdu kvalitativním smyslu, v němž **divadlo a umění vůbec má purifikující, humanizační úlohu**. (To samozřejmě neznamená žádné banální *tlumočení* ideologických postojů, nýbrž sémantické fungování uměleckého ozvláštňení samotného, **humanitu genuinně vtělenou do práce s estetickou formou, nakolik se jedná skutečně o práci intelektuální a tvůrčí, nikoli o pouhé vyjadřování libovolných nápadů**.) V užším smyslu českého Národního divadla se může tento restart a opravdové otevření do budoucnosti jako sféry *lepšího*, „ještě nenastalého“, lépe než jinde školit a zprostředkovávat osvojováním impulzů *minulosti*, návratem ke kořenům ve smyslu dodnes fungující *progresivnosti* snah tvůrců jako Smetana či Neruda (na rozdíl od funkcionářů Buriana, Hroncové, Hansena, Hermana apod.). „Vraťme se ke starému, bude to pokrok!“, říkával Giuseppe Verdi. Josef Kajetán Tyl píše: „Divadlo je vůbec veřejné osvědčení národního života, u *nás* pak a *nyní* musí býti zlatým květem nové svobody, musí býti mocnou pákou k povznesení národu.“

Situace je, jak řečeno, taková, že repertoár je neuvěřitelně úzký, dramaturgicky nekoncepční a v konkrétních podáních často interpretačně ubohý. Pokud **by základní dramaturgickou snahou nového šéfa opery Národního divadla měla být obroda českého repertoáru, množství a stylové úrovně jeho provádění**, pak je toho třeba docílit uvědomělým a znásobeným nasazováním českých děl, a sice nikoli za cenu stahování zahraničních, často jistě divácky úspěšnějších (turisticky masově navštěvované reprízy Pucciniho, Mozarta či

*Carmen*), nýbrž **úspornou inscenační politikou**, která by přestala bezhlavě následovat nejpomýlenější zahraniční a komerční tendence a vyhazovat miliony za podřadné a přebujelé inscenace, které se často naprosto rozcházejí s poetikou daného díla, jsou ale uměleckou i obchodnickou příležitostí pro exhibici režisérického ega. Jinými slovy: rozšíření repertoáru a jeho přiměřenosti slohovým a v uvedeném smyslu opravdu kulturním nárokům velkých děl lze vedle promyšlené a esteticko-historicky poučené umělecké práce (ve druhém případě) nejspíše docílit **eliminací vizualismu**, který dnes jako mor prostoupil operní divadlo, který způsobil naprosto *iracionální* vzestup nákladů na inscenace a s tím drastickou redukcí repertoáru, o jeho umělecké úrovni nemluvě. Ruku v ruce s tím a s komunikačním nezpůsobem dnešního světa, světa banalizovaného a komercializovaného jako nikdy dřív, šlo samozřejmě *posilování všech neuměleckých, komerčních a technických komponent* operního divadla. **Hudební divadlo dnes není prvořadě hudební, nýbrž vizuální**. Přizívuje se na něm mezi rádobytvůrci (včetně manažerů) i mezi rádobykritiky masa lidí, kteří by jinak v profesionálním a vzdělanostně náročném uměleckém světě neměli šanci, kteří však dnes opanovali pole a jsou doslova inkarnací hesla „lepší drzé čelo než poplužní dvůr“. Pro příklady čtenáře odkazujeme na recenze *Libuše* za poslední rok, na více nebo méně tragikomické **plody nekvalifikovaného, ale díky konformnosti publika včetně nominálně odborné kritiky a s ní se vezoucím komerčním zájmům intendantů triumfujícího režisérismu**. Pokud to někomu nestačí, necht' navštíví mnichovskou zpotvořeninu *Prodané nevěsty* a pokochá se Mařenkou, která přijede na traktor a po skončení duetu „Věrné milování“ klesá pod Jeníkem otevírajícím si poklopec, popřípadě ještě horší zrůdy reklamované jako *Prodaná nevěsta* v Drážďanech. Dodejme, že to vše se samozřejmě odehrává i za účasti českých či slovenských umělců, v Mnichově dokonce dirigenta Tomáše Hanuse! Věrnými účastníky sebedopřadnějších inscenací jsou jinak tenoři Pavel Černoch a Pavol Breslik, zpěváci, kteří světové kariéry mohou dělat *právě* v dnešním a takovémto provozu. Každému soudnému člověku je z těchto produkcí zle, současným výkonným umělcům a estétům ale ne, „odborná kritika“ prakticky po každém představení režii jen *popíše*, kriticky analyzovat už nedovede nebo si netroufne nikdo, aby náhodou tím sprostým a výdělečným mainstreamem nebyl oceňován jako „tradicionalista“, což je ta nejsnazší „zbraň“, kterou onen mainstream používá a již jakékoli kvalitativní nároky na svůj výkon neutralizuje.

Ano, je pravda a mainstream by hned poukázal, že návštěvnost operních divadel velice vzrostla a že i ty nestoudné persifláže Smetanových oper v Německu, v němž se návštěvníci, umělci a hlavně kritikové chovají tradičně nejkonformněji, jsou z velké části skoro vyprodané. Co to ale znamená? Nejsou vyprodané zrovna tak (a jistě z velké části stejnými lidmi!) koncerty

kdejaké „populární“ kapely a tuctucové pěvecké kometky, nejsou vyprodané fotbalové stadiony apod.? Proč bychom si měli myslet, že roste zájem o *hudební divadlo a historii* (navštěvují-li se díla „klasiků“!), když zároveň inscenační praxe vypadá, jak vypadá, a když interpretační umění pěvců je dnes většinou takovým stínem dřívějších časů? (Kdo by chtěl srovnávat pěvecké výkony dnešních smetanovských inscenací s výkony v inscenacích poválečných, kdo pěvce dnešního a poválečného či meziválečného Bayreuthu, kdo Mozarta dnešní a Kripsovy Vídně?) Pokud se *Prodaná nevěsta* či *Dalibor* v podáních, jaká Německo zažívá, vyprodá, co to znamená? Roste snad v Německu zájem o *Smetanu* či jeho znalost? A co znamená, že i po nejvulgárnější a nejabsurdnější „aktualizované“ inscenaci publikum jako jeden muž (jako jedno stádo) stojí a křičí bravo? Jedinečnost dané produkce rozhodně ne už proto, že tomu tak je *skoro vždycky*. Je to prostě jen zblblost společnosti, v níž **ani odborná obec už nevznáší hodnotové a stylové nároky**, společnosti, která nevyhledává než zábavu – a právě ji *dostává*. Jména a díla klasiků a platformy elitních institucí jen dodávají té *zábavní a společenské* potřebě computerového člověka, který má místo mozku a srdce internetové „sociální sítě“, rádoby důstojný rámeček. *Kultura* to ale proto ještě není. **Velká část současných operních produkcí dnes nepatří do sféry kultury, nýbrž do sféry zábavy, a to často vysoce nemravné.**

Vládne tedy tato strašlivá banalizace, **dekulturace operního divadla**, a jejím nejprůzračnějším rysem je ve shodě s dobou a jejími „komunikačními“ prostředky *vizualismus* a hrubá *šokovost* jako jeho princip. Naznačili jsme, že už v tom leží základní prvek okrádání kultury o její nejvlastnější rozměr, totiž nikoli *reproduktivního*, nýbrž *tvůrčivě-inovativního*, *avantgardního*, *individualizujícího* (ne však *egoistického*!) poměru ke statu quo. **Pozornost se v dnešním operním divadle neupírá k otevřenému živlu, horizontu hudby a poezie, nýbrž k aranžmá, k instalaci předmětů a hůře než jako bezcharakterní předměty aranžovaných lidí: k tomu vizuálnímu technicky zhotovenému, ne k múzické a idejné oblasti otevírané dílem, na něž se přitom prodávají lístky.** Dnešní tak „svobodní“ režiséři a jejich intendanté nemají ani dost odvahy, aby své výplody reklamovali jako *adaptace*, lístky se spolehlivě prodávají na klasiky, jimž přitom divák uvidí manifestování jen samou nesounáležitostí. Celá ta (obchodnická, ne umělecká) mašinérie současného režisérismu a z jeho indiferentismu žijícího publicistického i diváckého života je přitom na výsosti klasiků, které jinak jen destruuje a prohlašuje za překonané, závislá. Aby si režisér mohl dělat, co chce, novinářský pisálek psát, co chce, špatný zpěvák zpívat, jak chce, a manažer jen vydělávat a umělecky se nemuset snažit, je třeba kvality a jí vydobyté slávy jim radikálně *nepodobných* děl, která jim poskytnou dostatečně solidní oporu. „Už jen ta špína ho držela pohromadě,“ napsal Karl Kraus. „Co z něho zůstalo, když se umyl? Houba.“

Per Boye Hansen v Praze ovšem jako operní ředitel nastoupil a Hermany byl uvítán právě jako představitel současného „světového“ operního divadla, jako „schopný manažer“, který „otevře“ pražskou operu zahraničním „trendům“ apod. Že to znamená ty nejhorší obsahy, o nichž jsme psali, dostatečně doložilo přihlášení k Bieitovi. Ani jediné slovo stran dramaturgie a reflexe soudobého stavu operní interpretace, jak zde o nich už příliš dlouho píšeme my, samozřejmě nepadlo, takže nelze pochybovat, na jaké straně Hansen stojí, zda bude v Praze znamenat obrat k opravdové kultuře, anebo *té* kultuře, kterou vidíme charakterizovat současný operní provoz. To má ale tu bezprostředně dramaturgickou konsekvenci, že právě na základě příslušnosti Hansena (o pánech Burianovi a Kyzlinkovi máme jasno dávno) k té které straně se rozhodne, *kolik a jakých premiér* bude v příštích letech mít opera Národního divadla. Bude-li Hansen ve shodě s Burianem a Kyzlinkem a předchodí giganteskou Silvie Hroncové a Petra Kofroně u nás (a opakujeme, jak *dvojnásob* nehorázné je to na půdě Národního divadla) jen dále rozvíjet uvedené trendy současného režisérismu, současného **hudebního divadla jako vizuálního divadla** s tomu úměrně špatným hudebním doprovodem a *komerčním*, nikoli *kulturním* řízením, bude to jen prohlubování úpadku Národního divadla, další skomírání českého repertoáru a dramaturgické invence. Samotný výběr právě Nora Hansena, při jeho profesionálním i lidském profilu, už *potvrzuje*, že ředitel Burian se tím směrem za napodobováním současných trendů vydal: „otevřít“ pražskou operu světu neznámá nic jiného než otevřít ji nezpůsobům, které ovládly zejména německý operní provoz. Jak věděl už Neruda, je bláhovost si myslet, že cizinec bude znát a propagovat český repertoár. „Modernost“ bude znamenat, že i v Praze budeme mít „konečně“ Smetanu zbaveného, ba „očistěného“, tak tomu dnešní mediální mainstream říká, od „nánosů tradice“, od údajných „klišé“, ve skutečnosti: Smetanu, který prostě *nebude* Smetanou, inscenace, v nichž zase nepůjde než o libovolné nápady dobře zaplaceného režiséra, který se od vší interpretační tradice potřebuje odstříhnout už proto, že ji nezná, a zadruhé, protože by nastavovala nepříjemné zrcadlo jeho neumětelství. Jen patřičně nevzdělaného publika je nám třeba, pokud chceme Jenůfu inscenovat na záchodě, Rusalku v drogové léčebně, Dalibora v nevěstinci apod. Jak řečeno, **dehistorizace, dekontextualizace je třeba těm, kteří nechtějí, aby lidé měli paměť a srovnání.**

Pokud Per Boye Hansen deklaruje, že chce profilovat Národní divadlo a Státní operu, a přitom neuvede žádná velká díla českého repertoáru, jež budou nově nastudována, nejkulturnější kritéria pro *dlouhodobou koncepci* dramaturgie českého repertoáru, naopak Bieita a spol., je to dostatečně výmluvné. Hansen (nemluvě o Burianovi či Kyzlinkovi) nedal najevo ani stín pochopení toho, že **světu, sobě samým ani kultuře nepřispějeme reprodukováním rozšířených klišé, k nimž v dnešní opeře patří záměna tvůrčí svobody za libovůli a**

**superiorizace režiséra a vizuálna.** Převládá scestná představa, že o českou operu nebude zájem, nebude-li se řídit současnými trendy: **provinční omyl, že svět budeme zajímat, když budeme kopírovat jeho chyby.** *Libuše* se snaží ukázat, že hlavní chybou je celé to **základní paradigma soudobého hudebního divadla jako vposled vizuální instalace** a že toto paradigma **destruuje poetiku i samotný smysl hudebního divadla, jeho novou úlohu oponovat primátu „vizuálního rozumu“ nad tím „meditativním“, reflexivním a múzickým, a s tím bránit samotnou humanitu (vč. tvořivost) člověka právě před reproduktivním a instalačním, afirmativním přístupem ke světu.** Kromě toho ale samozřejmě do Prahy nikdy nebudou ze zahraničí lidé jezdit na to, aby se dívali na totéž, co můžou vidět jinde. Je třeba pěstovat domácí umění tak, že světu ukážeme (že mu vrátíme) jeho světovost.

Nám zde ovšem šlo už o důkaz (k vyvození byly *třeba* tyto širší úvahy – proto nezbytnost koncepce, kterou ale *afirmativismus*, jak potvrdil J. Štěpnička, *nepotřebuje*), že **je to právě destrukce současného vizualistického a komerčního, ne-kulturního pojetí opery, co může umožnit znovuoživení a především rozšíření repertoáru.** Teprve přestanou-li být operní produkce tak zbytečně drahé, jakými se v době režisérismu staly, bude jich moci být alespoň tolik, jak tomu bylo i v Praze s jejími dvěma operními soubory zvykem za jinak právem v mnohém vysmívaného minulého režimu, kdy přitom umělecké síly se svými Blachuty, Hakeny a Bednáři věru nebyly horší než dnes. Zmínili jsme extrémně nekoncepční a nehospodárné stahování běžících a funkčních inscenací ve prospěch vzápětí nasazovaných nových, jak v Praze nově postihlo *Nabucca* a nyní *Turandot*. Pokud by čtenář chtěl příklad, jak se do Prahy s domněním přiblížení „světovým trendům“ pozve zahraniční (proto domněle světový) režisér a ten spáchá tak křiklavě špatnou produkci, že i nejoddanější papoušci režisérismu v recenzích rozpačitě přežvykují, nechť si vzpomene na loňského *Fidelia* režisérky Very Nemirove ve Stavovském divadle. Jaká ubohost – a za jaké peníze! Pokud chce příklad inscenací, které se pohybují v rámci vizualismu principiálně *cizího* hudebnímu divadlu, nicméně o sobě, ve *své* vnitřní logice, relativně vynalézavé, nechť si vezme v Národním divadle *Lásku ke třem pomerančům* a *Výlety páně Broučkovy*. Zejména ve druhém případě by bylo třeba dlouho namítat naprostému míjení s Janáčkovou realistickou poetikou, stírání sociálních a s tím výrazových charakteristik postav (vina též dirigenta), nerespektování situačních změn apod., nicméně je to jistě inscenace vizuálně vypracovaná – ovšem tak neúměrně, tak přepjatě (a přitom, to je typicky jádro věci, *dramaticky nefunkčně!*), že člověka doslova odvádí od koncentrace na *hudbu*, ba i na *drama*. Je to kult vizuality, práce s obrazy, zejména ale tak extrémní překombinovanost této práce, která jednak odvádí od dramatické linky a *její* poetiky,

jednak sama v sobě ztrácí *jasnou hierarchii* a je právě *množinou pro oko*, kde se má pracovat s *intenzitou pro duši* (a uši). V lessingovské diskusi o temporální vs. spaciální práci toho kterého uměleckého druhu a o specifičnosti výrazových prostředků, o *odlišnosti* práce vizuálního, slovesného a hudebního umění, by se o hudebním dramatu jistě muselo mluvit jako o *syntéze* časového a prostorového umění, umění pracujícího s *vývojem* (vyprávěním) a, na druhé straně, s *jednorázovým, resp. zvětčujícím obrazem* („plochou“). Jde ale o to, že vizualismus některých inscenací je tak *přebujelý a únavný* (přitom, jak řečeno, *dramaticky nefunkční*), že *odvrací* od samotné hudebně-dramatické linie díla, ukázkově neplní svou roli a svou nákladností znamená klíčovou zábranu širšímu repertoáru. Svou dramatickou nefunkčností sám volá po své eliminaci, po **návratu k dramatickému (resp. hudebnímu) kořeni díla namísto rozvíjení vizuality inscenování jeho transformace do jemu cizího prostředí ze strany režiséra**, který kromě tohoto vnitřního uměleckého přínosu bude mít ještě ten zásadní *hospodářský* přínos, že **eliminací přebujelé a dramaticky nefunkční vizuality se ušetří peníze, které umožní další inscenaci**, která bude opět – ne skromnější, nýbrž prostě střízlivou interpretací *hudebně-dramatického* díla.

Jako příklad inscenací, které jsou přes větší či menší nedostatky, jež obsahují a jejichž prvními kritiky jinak jsme, v zásadě dramaticky funkční a vizualisticky nepřebujelé, můžeme uvést současnou pražskou *Bohému*, *Traviatu* (obě inscenace), *Aidu*, *Prodanou nevěstu* nebo *Její pastorkyňu*. Doslova protikladem vůči nim je kromě jmenovaných inscenací „Pana Broučka“ a „Pomerančů“ taková Morávková *Kouzelná flétna*, která doslova straší vizualismem nejen exhibicionistky opulentním, nýbrž především tak stupidním a Mozartovo dílo devastujícím, že o tom není třeba dlouho mluvit. Absolutní nepochopení dramatické struktury a výrazových požadavků díla prozrazuje typicky inscenace Verdiho *Maškarního plesu* z dílny Dominika Beneše, který k ní dostal na první české scéně zakázku na základě prokázaných úspěchů a kompetencí nám zcela neznámých. Tady docela mladý režisér dostal prostě příležitost inscenovat Verdiho v Národním divadle, jako kdyby to už nebyla žádná prestiž, a on udělal prostě podívanou, s vizualitou ještě ke všemu tak kýčovou a Verdimu cizí, že nad tím lze jen kroutit hlavou. Naproti tomu Havelkova *Bohéma* je (přes vstupní „etudu“ se spícím Collinem, která jako každé připisování, a dokonce předřazování první scény!, k dílu klasika je prostě drzostí /co ale můžeme zažívat v pražské *Butterfly* a *Tosce!*) příkladem toho, jak lze udělat nenákladnou inscenaci bez omamujících technických, světelných ad. efektů, která se drží dramatické linie, oživuje, ztvárňuje ji – a to právě *má* dělat. Apologeti režisérismu by bezpochyby namítli, že se jedná o „ilustrativní“, „realizační“, ne tvůrčí režii – což jsou ale floskule, které by jako alternativu žádnou „neilustrativní“, „opravdu kompoziční“ režii

nemohly postavit. **Každá interpretace je reinterpretace.** Tváření se, že některá jen tlumočí, kdežto jiná přináší nový výklad, často vyjadřuje zmatení ohledně *interpretační* povahy režie. Nalhává, že režisér je tvůrce ve smyslu *libovlnosti* ve ztvárnění namísto svobody spočívající právě ve *ztvárnění*, totiž díla, které je vždy již tady. Samozřejmě ne v kanonicky předepsaném, proto ale také ne libovolně podatelném formátu. To *Libuše* rozebrala již opakovaně, mj. ve vstupních „Zásadách estetiky opery a její interpretace“, nebude se o tom proto nyní znovu šířit. Mezi interpretacemi samozřejmě panuje různá míra invence a hloubky výkladu, ztvárnění dosud neviděných interpretačních možností, jsou to ovšem možnosti vždy spočívající už v díle samém, **na počátku je dílo, nikoli režie, a interpretace tvoří tím, že (v kvalitativním smyslu: nakolik) interpretuje.**

Níže předestíráme návrh operní dramaturgie Národního divadla a Státní opery ve dvou letech. Jedná se o návrh, který se vrací k rozsahu a profilu repertoáru obou souborů, z nichž první by umožnilo právě skoncování s neskutečným plýtváním, které se v současném operním provozu děje za účely zcela cizorodými uměleckým potřebám hudebního divadla, tj. zejména samoúčelného vizualismu. Divadlo je komplexní útvar, zvláště hudební divadlo se však nesmí stát platformou samoúčelného vizualismu, který při důrazu na onu celistvost (moderního) divadla dávno ztratil ze zřetele, že **divadlo je prostředím odehrávání dramatu, nikoli aranžování pouze vizuálních instalací.** Drama se odehrává mezi postavami, totiž *charaktery*, a jeho vyjadřovacím prostředkem je – v opoře! – prvořadě *hudba* a herecká akce. S nadsázkou by se dalo říci, že **v dějinách operního provozu 20. století význam režisérů rostl s úbytkem velkých hudebních osobností,** vzdělaných a citlivých pěvců a stylově poučených a věci oddaných, opravdu múzických (i zase pracovně asketických, intelektuálně vybavených) dirigentů, kteří *nepotřebovali* říkat, že dílo nemá žádnou identitu a že jeho *tvůrcem* je režisér (jaká logika a jaký job, reklamovat se jako tvůrce díla napsaného a názvem obdařeného jiným!), protože nekonečnou významovou (výrazovou) rozmanitost spatřovali a rozehrávali v něm samém. Z doby Carusa, Gigliho, Del Monaca či ještě Pavarottiho si pamatujeme – *právě tyto pěvce,* žádného režiséra, a *oni* své postavy dovedli vybavit životem a sdělením jako žádný režisér po nich. *Oni* budou posloucháni, když všichni režiséři a manažeři dneška s obrovskými příjmy budou po právu zapomenuti. A lidé jimi interpretovaná díla kupodivu pořád budou označovat za díla Verdiho či Pucciniho, ne za díla toho kterého režiséra.

Opravdové oživení operního provozu v Praze i jinde se neobejde bez porozumění základním estetickým otázkám identity a struktury díla a jeho interpretace. Profesionální a morální obroda institucionálního zázemí, divadelního řízení, se neobejde bez opuštění



nekvalifikovaného, bezidejného, komercialistického a nahodilostního přístupu, v němž umělecká koncepce platí za „nesmysly“ a rozhodujícím hlediskem jsou osobní vztahy. Dramaturgie, kterou navrhujeme, je orientována především na překonání historicky bezpříkladného odstavení českého repertoáru v Národním divadle a na návrat k ambicióznímu, širokému programu cestou redukce nákladů na inscenace. Režiséři by měli prokázat zejména interpretační zvládnutí díla a vtělení nosného a duchaplného výkladu do inscenace, jejímž těžištěm je drama, ne přebujelá vizualita. Dotýkáme se zde přitom toliko těchto uvedených hlavních ideových, estetických a dramaturgických otázek, naprosto ne otázek samotného vnitřního provozu. Šlo nám o *programové východisko*, zásady pro *vůbec nějakou* koncepční diskusi, o prokázání její potřeby a nám se rýsujičích základních obrysů v době, kdy samotná její potřeba je zpochybňována. Protože se ze všech zdrojů zdá, že Per Boye Hansen nepředložil ani takovouto základní koncepční představu a že ji nepředložil ani vůbec nikdo jiný, a protože se nedokážeme smířit s tím, na jakou úroveň se dnes Národní divadlo dostalo, považovali jsme za nutné sepsat alespoň tento text. Snad se nad tím alespoň někdo z odpovědných pánů v Národním divadle a – spíše – Ministerstvu kultury zamyslí.

### ***Základní dramaturgický plán***

#### *První sezóna*

#### **Národní divadlo**

Smetana – Braniboři v Čechách (během let vše)

Fibich – Šárka nebo Nevěsta messinská nebo celá Hippodamie (během let vše)

Ostrčil – Honzovo království

Novák – Karlštejn (ev. ve Stavovském divadle)

Čajkovskij – Mazepa nebo Střevíčky

Moniuszko – Halka

Gounod – Mireille

Škroup – Dráteník nebo (ještě lépe, popř. obojí) Libušin sňatek (ve Stavovském divadle)

Kontinuálně ostatní stávající repertoár v Národním i Stavovském divadle, zde v čele s Mozartem (Don Giovanni, Kouzelná flétna, Figarova svatba, Únos ze serailu); jen inscenace Beethovenova Fidelia (vlastně i Kouzelné flétny) je tak otřesná, že by asi nezbývalo než ji stáhnout a udělat novou, popř. hrát současnou koncertně.

### **Státní opera**

Auber – Němá z Portici

Rimskij-Korsakov – Legenda o neviditelném městě Kitěži (nebo Májová noc)

Lortzing – Rusalka (Undine)

Prokofjev – Vojna a mír

Dvořák – Armida

Händel – některá z oper nebo některé z oratorií scénicky

Kontinuálně stávající repertoár.

### *Druhá sezóna*

### **Národní divadlo**

Smetana – Hubička

Fibich – Blaník

Foerster – Eva

Bendl – Lejla (ev. ve Stavovském divadle)

Dvořák – Dimitrij

Gluck – Alceste (ve Stavovském divadle)

Suchoň – Krútňava

Kontinuálně ostatní stávající repertoár v Národním i Stavovském divadle.

## **Státní opera**

Spontini – Vestálka nebo Cherubini – Vodař

Berlioz – Benvenuto Cellini

Jeremiáš – Bratři Karamazovi

Glinka – Ruslan a Ludmila

Wagner – Mistři pěvci norimberští

Vivaldi – některá z oper nebo např. Juditha triumphans scénicky

Kontinuálně stávající repertoár.

Letní či podzimní festival české hudby: čtrnáct dní, v nichž by se odehrálo 3-5 aktuálně provozovaných českých oper „běžného repertoáru“ a koncertně uvedly 3 neuváděné (nahrávky by se zveřejnily buď na discích, anebo k zpoplatněnému stažení na webu). V prvním ročníku by to mohly být opery: Kovařovic – Na Starém bělidle nebo Psohlavci; Šebor – Zmařená svatba nebo Hřímalý – Zakletý princ; Foerster – Jessika nebo Bloud. Ve druhém ročníku např. Rozkošný – Svatojanské proudy; Ostrčil – Vlasty skon; Karel – Smrt kmotřička. Na Nové scéně by se mohly uvádět soudobé opery, jež je třeba podporovat, ale vybírat podle náročných uměleckých kritérií, a ovšem i v rámci staršího repertoáru 19. a 20. století, v němž díly s menším rozsahem i obsazením česká hudebně-dramatická literatura samozřejmě disponuje.

Martin Bojda

25.07.2019