



KONFERENCE O KRITICE

SBORNÍK

2018

OBSAH

| | | |
|--|------------------------------------|----|
| Obsah | | 03 |
| Úvodem | <i>PhDr. Karla Hofmannová</i> | 04 |
| Úvodem | <i>Mgr. Petr Hladík</i> | 06 |
| Násilí v umění a jak může působit reflexe kritiky | <i>prof. Mgr. Petr Oslzlý</i> | 08 |
| Bipolární past. Vyhraněnost jako princip aktivizace v insenacích Olivera Frljiče <i>Balkan Macht Frei</i> a <i>Naše násilí a vaše násilí</i> | <i>MgA. Otto Kauppinen</i> | 12 |
| Reflexe tématu svobody a o dpovědnosti v umění a kultuře | <i>PhDr. Lenka Dohnalová, PhD.</i> | 17 |
| Kultura a násilí | <i>MUDr. PhDr. Ivo Hanel</i> | 20 |
| Zlatý věk české divadelní kritiky a její odkaz | <i>Mgr. Jana Cindlerová, PhD.</i> | 29 |
| Operní režie souznící s inteligencí a senzibilitou své doby pohledem hudební publicistky a skladatelky | <i>Mgr. Lenka Nota, Ph.D.</i> | 33 |
| Operní režie pohledem operního režiséra | <i>Mgr. Jiří Nekvasil</i> | 39 |
| Bilance posledního desetiletí české inscenační praxe Janáčkových oper ve stálých divadlech v ČR (2008–2017) | <i>PhDr. Helena Havlíková</i> | 41 |
| Pravidla neexistují: normativa v současné operní praxi | <i>MgA. Tomáš Pilař</i> | 55 |



ÚVODEM

K realizaci konference o umělecké kritice mne vyprovokovalo sílící přehlížení její funkce. Jak ze strany společnosti, tak i ze strany umělců. A také fakt, že kritika jako taková postupně ztrácí status znaleckého vyjádření k umělecké tvorbě a přesouvá se pouze do úrovně subjektivního hodnocení. Souvisí to jistě s rozvojem internetových médií a s jejich potřebou zveřejňovat hodnocení co nejdříve. Rovněž s tím, že zveřejnit kritiku dnes může v podstatě kdokoliv, bez teoretického i praktického profesního základu.

Při ohlédnutí do historie však máme spoustu dokladů o tom, že kritik musel být v daném oboru vzdělaný a zkušený. Kritika byla hybatelem etického názoru a přispívala i k posouvání estetického vnímání. V současnosti je ale role kritiky ve společnosti bagatelizována tím, že každý má nárok na vlastní názor. To je dáno vývojem demokracie. A je to tak správné. Zcela se však opomíjí fakt, že i umělecké dílo musí především splňovat zvládnuté technické parametry a teprve poté je možné dílo cizelovat ve směru estetického vlivu. Dnes je více akcentováno působení negativní, neboť je údernější, a tedy účinnější. Vyvolává ve společnosti silnější odezvu.

Sama otázka funkce kritiky v současné společnosti vyvolává rozpory. Někteří zastávají názor, že má jít pouze o popis uměleckého díla a kritika si nemá klást další ambice. Objevuje se ale i opačný názor, totiž že kritik má být *arbiter elegantiarum*. A to dokonce do té míry, že lze na základě toho přistoupit i k restrikci. Jde o zřizovatele příspěvkových organizací, kteří rozdělují z veřejných rozpočtů prostředky na realizaci dramaturgie, a o to, do jaké míry mají při alokaci financí k hodnocení kritiky přihlížet. V neposlední řadě, byť v menšině, se ozývají hlasy, které dokonce volají po cenzuře, přestože ji ústava označuje jako nepřipustnou. Proto se předmětem naší konference nestaly jen otázky obecné, ale především konkrétní problémy, jež nebylo možné v roce 2018 pominout. Zaměřili jsme se při tom na divadelní umění, ve kterém problémy tou dobou eskalovaly.

Prvním diskutovaným problémem byla role násilí na jevišti. Podnětem se stala inscenace Olivera Frljiče *Naše násilí a vaše násilí*, uvedená v rámci festivalu *Divadelní svět 2018* v Divadle Husa na provázku. Ta polarizovala brněnskou veřejnost jako ještě žádná jiná. Chtěli jsme eliminovat emoce, které vyústily až do trestních oznámení a do útoku na herce, a poskytnout prostor odborné diskusi, jež by se zabývala zejména smyslem a účinkem zobrazování fenoménu násilí.

Druhým tématem konference byl způsob režijního zpracování klasických operních titulů. Střet zastánců klasického pojetí s modernizací děl vyústil do vydání knížky režiséra Václava Věžníka s názvem *Sbírka názorů na současné inscenování oper aneb Cesta do pekla*, ve níž se vyjadřují kritici, moderní pojetí klasických děl zásadně odmítající. K tomuto tématu se vyjádřili další odborníci na poli kritiky, ale také současní inscenátoři, již vysvětlovali různé možnosti režijních přístupů a jejich percepce publikem.

Třetí motivací, která mě k realizaci *Konference o kritice* vedla, je vědomí, že kritikové spolu často nemají možnost o svých přístupech diskutovat. Každý vystupuje sám za sebe a jedná se vesměs o introvertní povahy, zapouzdřené ve své bublině. Vytáhnout je z ní alespoň na chvíli a pozvat je k jednomu stolu mi připadalo žádoucí a prospěšné. Věřím, že i ostatní to vnímali takto pozitivně.

Závěrem proto děkuji všem, kteří se se mnou na realizaci konference podíleli, především pak spolku Rada občanských iniciativ, Syndikátu novinářů jižní Moravy, Institutu umění – Divadelním ústavu a také Národnímu divadlo v Brně. To vše za podpory Statutárního města Brna.

PhDr. Karla Hofmannová

*hudební a divadelní recenzentka
organizátorka konference*



” ÚVODEM

Nejprve bych chtěl poděkovat všem, kteří se na uspořádání konference podíleli, ať už je to Rada občanských iniciativ, Syndikát novinářů, Národní divadlo, Institut umění – Divadelní ústav anebo další. Je to výrazný projev demokracie a ochoty se společně bavit. A to je potřebné, je potřebné naslouchat názoru druhých a kriticky nad ním přemýšlet. Je potřebné vnímat kritiku svých činů, a to ať jak tu negativní, tak i tu pozitivní. Je potřebné podporovat aktivní občanský, spolkový a kulturní život. Stejně tak důležité je mít svobodná nezávislá média a chránit ta veřejnoprávní.

Jsem rád, že se zde otevře debata o hranicích umělecké tvorby a zda taková tvorba má vůbec nějaké hranice mít. Je to velmi důležitá otázka, která zvláště v posledním roce dělila brněnskou společnost na několik skupin. Zároveň odpověď na tuto otázku není vůbec jednoduchá, i když jsme byli svědky výrazného zjednodušování, a to ze všech směrů. Jak jistě víte, osobně jsem svým otevřeným dopisem zahájil poměrně aktivní diskuzi, což bylo i mým hlavním cílem. Myslím si totiž, že je důležité uvědomit si, že ne vždy je situace černobílá a že ne vždy jsou naše svobody stoprocentní a neomezené.

Každá svoboda má své hranice. A ty jsou tam, kde začínají svobody jiných lidí, jiných národností, náboženských a dalších menšin. Máme svobodu slova, která ale má své hranice také, což dokládají některé soudní spory například o podobu televizních reklam. Máme svobodu divadelní tvorby, ve které můžeme provokovat, můžeme být i vulgární. Ale otázkou pro mě zůstává, zda bychom měli zacházet do takové pozice, ve které můžeme jednotlivým lidem nebo menšinám způsobovat bolest právě tím, že je vystavíme výrazně skličujícímu pocitu, že přichází o své nejdůležitější a základní svobody.

Já osobně takový pocit při sledování hry *Naše násilí a vaše násilí* měl, proto jsem pokládal za nutné napsat právě takový dopis, který jsem napsal. Podobný pocit zdrcující bolesti následně popsali i další, mezi nimi například vážený profesor Osolsobě. A tady si myslím, že už je nutné se ptát: využíváme pořád naše svobody, anebo je zneužíváme na úkor jiných? Třeba se k nějaké odpovědi přiblížíme díky této konferenci.

Mgr. Petr Hladík

první náměstek primátorky města Brna





NÁSILÍ V UMĚNÍ A JAK MŮŽE PŮSOBIT REFLEXE KRITIKY

Téma násilí je přítomno v divadle od počátku jeho existence, ať už se kloníme k teorii, že se divadlo zrodilo z rituálu, či z dithyrambu. Násilí je totiž neoddělitelnou součástí našich životů. Pročítáme-li dochované antické tragédie – a nemusí to být zrovna Seneca, jehož tragédie jsou násilím doslova přeplněny – můžeme dokonce nabýt dojmu, že divadlo bez násilí nemůže existovat.

Zároveň však ze studia antického divadla můžeme vyvodit, že divadlo jeví od počátku vůči násilí ostych. Ne tematický ostych, ale možno říci ostych vizuální. Nejen v umění, ale i v životě jsou lidé násilím odpuzováni a zároveň jím i přitahováni. Jinak by nemohl existovat a být tak oblíbený žánr – především literární a filmový – jakým je horor.



V řecké tragédii bývá mnoho mrtvých a vyskytuje se v nich řada krutých činů. Otcové i matky zabíjejí své děti, děti zabíjejí rodiče, hrdinky páchají sebevraždy, hrdinové si vylupují oči. Vše se však vždy dělo mimo scénu – ze skéné na proskénion či do orchestry již vyjžděly na vozech jen mrtvoly, nanejvýš sem se zkrvavenýma očima vstupoval Oidipus, kterého však čekal ještě poměrně dlouhý a strastiplný život. A i jeho zkrvavená tvář byla pravděpodobně znázorněna vysoce artistní maskou. Stačí jen onu koncentraci násilí v antických tragédiích vyjmenovávat a tají se nám dech.

Na konci každé sebekrvavější tragédie však přišla očistná katarze. Možná bychom si ji i dnes přáli pocítit na závěr velké řady představení. Ale katarze neočistila tehdejší účastníky od všech krutostí světa či přesněji – krutosti lidí. Její očista byla vtělena po všech slovně vypověděných krvavých orgiích a takto spoluprožitým násilím do spatření světla na konci krvavého tunelu. A jen v náznaku byla pochopením vyššího etického smyslu zažité krutosti. Takto by očistila i nás, byli-li bychom ji dnes schopni prožít. Násilí světa ani násilí v jeho zrcadle, jímž je divadlo, by tím však nepominulo. Katarze by nám pomohla pouze bolestně – a to zdůrazňuji – se s ním vyrovnávat.

Přeskočíme-li do další velké epochy, do období alžbětinského divadla, které je tomu současnému tvarově nejbližší, setkáváme se zde na scéně s jednou vraždou za druhou. Hned v první Shakespearově hře *Titus Andronicus* jsou čtyři desítky vražd – včetně zabití jedné mouchy, kterou Titus v rozezlení rozplácne na stole. Vyskytuje se zde dokonce kanibalismus v nejhrušnější formě pojídání vlastních potomků. Můžeme namítnout, že *Titus Andronicus* byl první hrou velkého alžbětince, v níž se teprve tápavě hledal. Ale nalezneme někde větší nakupení krutostí a násilí všeho druhu, než je to v jeho vrcholné tragédii *Hamlet*?

Ztratilo zde tedy již divadlo onen vizuální ostych vůči násilí a krutosti? Nikoliv, vizuální ostych nepominul, na alžbětinských podiích při vši té krutosti krev také netekla. Přestože se násilí, vraž-

dy a krutosti odehrávaly přímo na scéně, jednalo se o násilí, které bylo sdělováno někdy rafinovanými metaforami, někdy přímočaře krutě, ale především slovy. Vybavme si poslední, na mrtvé nejpoččetnější scénu z *Hamleta*. Kolik slov při tom velkém vraždění padne?

Od alžbětinského divadla přejděme v těchto poznámkách rovnou k tomu současnému. Progressivní podoba divadla druhé poloviny 20. století, jež určuje podobu toho současného, i jeho hledání a jeho vývoj jsou tvarově ovlivněny epickým brechtovským divadlem a hluboce emocionálně pak rituálním divadlem artaudovským. V metaforickém vyjádření je Brecht mozkem a Artaud srdcem divadla druhé poloviny dvacátého století a začátku století našeho.

V roce 1935 napsal Antonin Artaud manifest *Divadlo krutosti*, v němž vizionářsky předpověděl podobu divadla, které mělo přijít až po hrůzách 2. světové války. V komentáři k tomuto manifestu napsal: „*Život, metafyzicky vzato, zahrnuje v sobě rozprostraněnost, hustotu, váhu a hmotu; tím bezprostředně přijímá také vše, co je obsaženo v prostoru a hmotě, včetně zla a co je zlu, prostoru, rozprostraněnosti a hmotě vlastní. To všechno ústí ve vědomí a utrpení, jež si samo sebe uvědomuje. Jakkoli s sebou všechny tyto možnosti nesou slepou nesmlouvavost, život musí pokračovat, jinak by přestal být životem. A právě tuto nesmlouvavou nutnost, že život musí v mukách a útrpných zápasech se vším kolem – tedy i s divadlem – stále pokračovat, tento neuhastitelný a čistý pocit nazývám krutostí.*“

Krutost či násilí, jedno i druhé, jsou si velmi blízké. Artaud je – v reálné i metafyzické podobě – rozpoznal jako vnitřní náboj divadla v současném světě. Násilí je – aniž chceme či nechceme – neoddělitelnou součástí současného světa, ať jde o individuální zločiny, domácí násilí, násilí pedofilní či veřejné násilí teroristické, násilí spojené s výbuchy občanské nespokojenosti a násilí mezinárodních konfliktů a válek. Divadlo nemůže před touto skutečností zavírat oči. Nemá na to právo. Divadlo nemůže být oázou, v níž je předváděn v líbivých mezích konzumní zábavy konstruovaný falešný obraz světa. Divadlo v současnosti musí být místem znepokojení, místem vyvrácení z falešného klidu každodennosti, musí být „Theatre of Disturbance“, jak je pojmenoval největší žijící divadelní režisér Peter Brook.

Dovolu mi ještě několik poznámek k představení *Naše násilí a vaše násilí* zařazenému do programu mezinárodního festivalu *Divadelní svět 2018*, jež jste se stalo inspirací k stanovení prvního tématu konference.

V době, kdy se uvedení tohoto představení připravovalo, jsem byl ještě paralelně vedle rektorství poslední měsíce ředitelem Centra experimentálního divadla, a tedy i Divadla Husa na provázku, na jehož velkém scéně se toto představení mělo odehrát. I když jsem spolu s ředitelem Národního divadla Brno a festivalu Divadelní svět Martinem Glaserem za toto plánované představení z titulu své funkce spoluzodpovídal, neznal jsem je a nemusel jsem je znát, protože jeho výběr byl plně v kompetenci i pravomoci dramaturgické rady festivalu.

Necelé dva měsíce před zahájením festivalu byly však nešťastným politickým prohlášením náměstka primátora vyvolány protesty, které se pak odehrávaly na Zelném trhu před vstupem do areálu Divadla Husa na provázku. Protestující tu inscenaci neznali stejně jako já a byli inspirováni pouze jednou kontroverzní fotografií a zjednodušujícími mediálními zprávami o ní. Přesto jsem tehdy byl každodenně při přechodech z Janáčkovy akademie do divadla vystavován jejich dosti

¹ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 12 9–130.

intenzivnímu nátlaku, který bychom mohli chápat i jako psychické násilí. Toto násilí vyvolávali „preventivně“ za účelem uvedení představení zabránit, aby údajně ochránili svou křesťanskou víru. Jejich protesty však s obranou křesťanství, jehož nejčistšími zásadami je odpouštění a láska k bližnímu, neměly nic společného. Byly čistým projevem na odiv vystavovaného náboženského fanatismu. A fanatismus, ať již náboženský či ideologický, vede vždy k násilí. Můžeme se s jeho důsledky setkat v historii katolické církve, u fašismu i komunismu a v současnosti u teroristických činů stoupců al-Káidy a Islámského státu.

Absurdním bylo, že se to reálné násilí odehrávalo v obraně proti údajnému násilí, jež mělo způsobovat divadelní dílo, tedy umělecká fikce. Situace, která nastala při brněnském uvedení představení inscenace *Naše násilí a vaše násilí* pak v tomto reálném násilí, které nemá nic společného s uměleckým zobrazením násilností tohoto světa, pokračovala. Při vši své zkušenosti nemohu posoudit, nakolik původní divadelní inscenace neeticky zneužívala zobrazování násilí. V Brně jsme totiž v květnu 2018 viděli podstatně jiné představení této inscenace režiséra Olivera Frlijiće a slovinsko-chorvatského uskupení herců, které vzniklo v roce 2016 v produkci prestižního rakouského mezinárodního festivalu *Wiener Festwochen*.

Ve zpětném pohledu mohu však říct, že to představení, které se tehdy v Brně odehrálo, patří k mým nejzajímavějším zkušenostem ve vztahu divadelní inscenace a proměny jejích jednotlivých představení. Pokud by se v Brně odehrálo běžné a ničím nenarušené představení inscenace *Naše násilí a vaše násilí*, reakce publika by byla pravděpodobně úplně jiná, než byla ta, kterou vyvolal vstup skutečného násilí na scénu. Nešlo již o násilí psychické, ale o násilí fyzické ze strany brněnského extremistického hnutí, které se pojmenovává – poněkud paradoxně – Slušní lidé. Jeho příslušníci ve scéně, kdy se podle nich začalo na scéně odehrávat něco nepatřičného – všichni herci se totiž zcela vysvlékli a jednou z nich byla herečka, která se předtím sama označila za věřící muslimku – vstoupili na scénu a pokusili se zabránit dalšímu průběhu představení. Tito muži (dokonce i několik žen) s kulturisticky vypracovanými těly, která jsou asi dvojnásobného objemu proti tělům jiných mužů, se zaklesli pažemi, vytvořili řetěz a silou násilně zatlačili herce až na bariéru z kanystrů na naftu, jež tvořila pozadí scénického prostoru.

V té chvíli však nastalo něco pozoruhodného. Velice vyspělé festivalové publikum, tvořící – vedle oněch Slušných lidí a skupiny ortodoxních katolických věřících po většinu času se polohlasem modlících – asi tři čtvrtiny účastníků, které by pravděpodobně za normální situace představení a jeho až extrémně vypjaté a provokující pasáže vnímaly s mírným odstupem – někteří možná i s úsměvem, jak je to v českých divadlech časté – přesunuly své sympatie jednoznačně na stranu herců. Najednou zde nebyli herci a publikum, byla zde souznějící komunita herců a větší části diváků, kteří byli zasazeni aktem reálného násilí. Diváci spolu s herci – ti první fyzicky a ti druhí psychicky – čelili násilí bezduché svalové hmoty, která se pokračování představení pokusila zabránit. Diváci se stali spolutvůrci tohoto představení. Jeden student JAMU, k němuž se přidala i dívka v hledišti, se dokonce ze solidarity k hercům těž zcela svlékl a zcela nahý začal před narušiteli představení tančit. Nic nechápající příslušníci bojůvky Slušní lidé v tu chvíli zcela očividně nevěděli, co dělat. Neopustili scénu a pokračovali v násilném jednání, které bylo už v tu chvíli zcela protizákonné a mohlo by být chápáno jako předstupeň teroristického aktu. Ani v současném divadle totiž nemá divák – pokud k tomu není vyzván – právo vstupovat na scénu a účastnit se dění, jež se zde odehrává.

Na scéně vznikla patová situace, která trvala poměrně dlouho a balancovala na hraně skutečného násilného fyzického konfliktu. S Martinem Glaserem jsme museli vynaložit velké úsilí, než jsme

přesvědčili antikonfliktní tým, aby tuto situaci řešil. I když bylo divadlo již dvě hodiny před začátkem představení obstoupeno policií, která měla bránit ve vstupu demonstrujícím extrémistům různého zaměření. Počínaje nejhlasilším Miroslavem Sládkem, jehož zmatené promluvy se vůbec netýkaly divadla, a konče skupinou vedenou náboženským exhibicionistou oděným v černé sutaně a držícím velký dřevěný kříž, jehož „litanie“ byly ve své podstatě podobně mimo.

Základní režijní gesto režiséra Olivera Frliče je provokace – a někdy nejde o moc víc než jen o provokaci – alespoň soudě podle představení dvou jeho inscenací, které byly uvedena na festivalu *Divadelní svět*. Divadlo však má právo provokovat. Vypělý divák v současnosti tuto provokaci chápe jako podnět k intelektuálnímu dialogu. Akce uskupení takzvaných Slušných lidí však nebyla dialogickou reakcí na představení, ale militantním projevem intolerance se zcela jasným protiimigračním a protimuslimským motivem. Byla reálným násilím. Vstoupí-li na scénu reálné násilí – což platí od počátků existence divadla – zruší to zcela divadelní fikci a dění na scéně se promění v neuměleckou realitu.

Brněnské představení *Nашe násilí a vaše násilí* však po zásahu antikonfliktní jednotky, která dosáhla ukončení aktu reálného násilí, se opět vrátilo k umělecké divadelní fikci a vyústilo v katarzi, o níž se v současném divadle snažíme, aniž bychom byli zas tak často úspěšní, a jíž by asi nedosáhlo ani festivalové představení Frličovy inscenace, pokud by proběhlo bez tohoto střetu s realitou. Katarze, již nesporně většina souzněžícího publika pocítila, se totiž zrodila z prožitě solidarity a z toho, že se reálné násilí podařilo ze scény odstranit.

Obraz násilí ze současného divadla nemůže zmizet, poněvadž násilí nezmizí z našich životů a my se mu musíme bránit. Kritika by však měla posuzovat, nakolik se při jeho zobrazení jedná pouze o snahu jakési atraktivitu a nakolik jeho zpodobení na scéně opravňuje celkové etické poselství díla.

prof. Mgr. Petr Oslzlý

je český divadelní dramaturg, scenárista, herec a pedagog, od února 2018 rektor Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Byl jedním z hlavních protagonistů experimentálního divadla Quidam. Od roku 1972 byl dramaturgem Divadla Husa na provázku, se kterým je od té doby spjatý až dosud; v několika obdobích byl jeho uměleckým šéfem. V roce 1989 se Oslzlý stal jedním z organizátorů listopadové stávkou divadel a zakládajícím členem Občanského fóra. V letech 1990–1992 působil jako poradce a asistent prezidenta Václava Havla pro kulturní otázky a ředitel Kulturní sekce jeho kanceláře. Od roku 1993 je ředitelem Centra experimentálního divadla. Přednáší v oboru současného světového divadla, dramaturgie a autorské tvorby na Divadelní fakultě JAMU. Od roku 1995 je uměleckým ředitelem mezinárodního festivalu divadelních škol Setkání/Encounter. Od roku 1997 byl proděkanem brněnské JAMU a 23. října 2017 byl Oslzlý zvolen jejím rektorem. Je spoluautorem řady divadelních scénářů, konceptů divadelních akcí, přispěvatelem domácích i zahraničních časopisů, editorem či spolueditorem řady sborníků.

”

BIPOLÁRNÍ PAST. VYHRANĚNOST JAKO PRINCIP AKTIVIZACE V INSCENACÍCH OLIVERA FRLJIĆE *BALKAN MACHT FREI* A *NAŠE NÁSILÍ A VAŠE NÁSILÍ*

Chorvatský divadelní režisér Oliver Frljić má dnes punc jakéhosi *enfant terrible* současného angažovaného divadla. Jeho inscenace pravidelně vyvolávají radikální reakce veřejnosti: v Polsku inscenaci *Prokletí!* prokuratura oficiálně vyšetřuje jako pobídku k vraždě prezidenta Kaczynského, což skrz média vyvolalo protesty polské veřejnosti proti uvádění inscenace. Návštěvníci inscenace byly napadeni pravicovými demonstranty a Frljić oficiálně vyzval prezidenta Evropské komise Jeana-Claude Junckera, aby se varšavského divadla Teatr Powszechny zastal.² V Česku letos vyvolalo uvedení Frljićovy inscenace *Naše násilí a vaše násilí* na festivalu *Divadelní svět Brno* doslova násilnou reakci hnutí pravicových radikálů z organizace Slušní lidé. Proč nás Frljićovy inscenace dokážou takto rozohnit a donutit k neracionálnímu či násilnému – každopádně však k aktivnímu – jednání? O takové reakci by se přece většině angažovaných režisérů toužících svoji tvorbou aktivizovat publikum, mohlo jen zdát. Frljić se zdá takovýchto reakcí publika dosahovat jaksi přirozeně téměř každou svojí inscenací. V následujícím textu si pokusíme zodpovědět na otázku, proč tomu tak je. Budu se věnovat dvěma Frljićovým inscenacím: *Balkan macht frei*, kterou režíroval v roce 2015 v mnichovském Residenztheatru, a již zmíněnou inscenaci *Naše násilí a vaše násilí*, kterou režíroval v roce 2016 ve slovinském divadle Mladinsko gledališče. Důvodem, proč jsem se rozhodl věnovat těmto dvěma inscenacím, je, že je v nich způsob aktivizace diváka nejzřetelnější.



Balkan macht frei

Inscenace *Balkan macht frei* zpracovává příběh Frljićova alter-ega a jeho vyrovnávání se s Německem a německou kulturou. V inscenaci nejsme svědky žádných konkrétních epizod z Frljićova života, jde spíše o jeho pocitové vjemy a metafory, kterými se snaží vyjádřit, jakým způsobem přistupuje většinová německá společnost k přistěhovalcům z oblasti bývalé Jugoslávie a k umělcům-aktivistům. Zde si Frljić částečně protřečí, protože německé kulturní prostředí je známé právě svojí velkou otevřeností a tolerancí. Jde tedy spíše o určitý výkřik nespokojenosti s pasivitou střední a západní Evropy, nejen Německa, k situaci na Balkáně v 90. letech i dnes. Tomu napovídá i v inscenaci obsažená *hate speech*, která se formálně odvolává na Handkeho *Spílání publiku*.³

První situace je jakýmsi výsledkem na „úradě německého národa,“ kde se Franz Pätzold⁴ hrající postavu Olivera Frljiće obhájí jako člověk a umělec. Jsou mu kladeny dotazy ohledně jeho původu i tvorby; úředníci zpochybňují jeho potřebu šokovat diváka, ptají se po smyslu takového umění, zda je ho třeba i v Německu a jestli je schopen přijmout za diváka zodpovědnost. Scéna se prolne v jakousi večeri, kde postava Frljiće zasedá s nejdůležitějšími představiteli německé

kultury v historii (Goethe, Kant, Händel apod.) i v současnosti (Castorf, Pollesch apod.). Postava Frljiće po chvíli vytahuje pistoli a zastřelí je. Na to navazuje monolog v atmosféře až jakéhosi duchovna, kdy Pätzold začne „spílat“ publiku. Tento monolog je částečně improvizovaný a mění se podle toho, v jaké zemi se konkrétní repríza hraje. V původní verzi určené německému publiku zaznívají nadávky typu „ekofašista“ a naráží se na neonacismus, na repríze v Česku byl Čechům například vytýkáán prezident Zeman a byli odsuzováni za pasivitu a švejkovskou povahu. Pätzold chodí přímo mezi diváky, navazuje s nimi oční kontakt a urážky adresuje konkrétním jednotlivcům. Posléze se vrací na scénu a říká svému otci, že se mu zdál sen, ve kterém pozabíjel německou kulturu. Za vzdor proti německé kultuře, kterým je celá první scéna i následné „spílání,“ ho stihne trest: waterboarding.

Mučení je na Pätzoldovi prováděno dvěma herci, kteří mu drží zakloněnou hlavu pokrytou látkou a lijí přes ni vodu. Waterboarding je prováděn důkladně; není to „jen jako“. Herci mají připraveno mnoho kbelíků vody, mohli by tedy Pätzolda polévat velmi dlouhou dobu. Na mnou zhlédnuté repríze po určité době (kolem pěti minut) vkročila na jeviště divačka, vytrhla herci konvici s vodou a polila jej, čímž ukončila mučení Pätzolda. Na diskuzi s tvůrci vyšlo najevo, že by byli opravdu Pätzolda polévali tak dlouho, dokud by jim nedošla voda: s reakcí diváků se tedy přímo počítá. Herci se dokonce divili době, kterou český divák potřeboval, aby se aktivizoval: v Německu prý diváci reagují téměř okamžitě. Po činu publikum aktivní divačce zatleskalo za její odvahu.

Byl tento čin však opravdu tak odvážným, jak se na první pohled zdá? Aktivizujícím prvkem je zde pocit nepohodlí vyvolaný vnímáním trpícího těla na scéně. Když mučení po chvíli neustává, naše estetické čtení mučení jako „dobře zahrané etudy“ je zrušeno a eticky vnímáme utrpení na scéně jako akt, který by neměl pokračovat. Také nám dojde, že je to záměr inscenátorů – připravené kyblíky vody naznačují dlouhé trvání aktu. Nyní máme dvě možnosti. Buď jako zmíněná divačka ulevit svému svědomí – a svědomí ostatních pasivních diváků v sále – a znemožnit „zlým“ hercům mučení nebožehého Pätzolda. Tím nepřijemná scéna zmizí, diváci si navzájem zatleskají vlastní odvaze a můžou na ni v klidu zapomenout.

Druhou možností je záměrně setrvat v pasivitě a ponechat scénu běžet co nejdéle. Pätzold je profesionální herec, který v inscenaci hraje dobrovolně; reálně mu nehrozí žádné nebezpečí, i když waterboarding může být velmi nepříjemný. To, že se před námi do této nezávaděníhodné situace dobrovolně vydává, je aktem, který má přezkoumat nás samotné. Čím déle Pätzold trpí, tím je paradoxně inscenace více aktivizující: při pohledu na trpící tělo diváka napadají asociace se současností (americké praktiky na základně Guantanámo apod.). Jde o chytře vystavenou „past“ na diváka, o které ani nemusí vědět, že se do ní chytil.

¹ *Klätwa (Prokletí). Na motivy dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Teatr Powszechny Varšava. Režie: Oliver Frljić. Dramaturgie: Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska, Goran Injac. Premiéra 18.2. 2017.*

² FRLJIĆ, Oliver. Campaign Against "Curse" is a Disgrace [Letter to Jean-Claude Juncker]. *Politicalcritique.org* [online]. 1.3. 2017 [cit. 2017-08-27]. Dostupné z: <http://politicalcritique.org/world/eu/2017/oliver-frljic-jean-claude-juncker/>

³ HANDKE, Peter. *Spílání publiku*. Praha: Artur, 2012. Edice D. ISBN 978-80-87128-78-7.

⁴ Franz Pätzold byl za tuto roli nominován v kategorii herec roku na německou divadelní cenu FAUST 2016.

Naše násilí a vaše násilí

Inscenaci *Naše násilí a vaše násilí* máme v Brně ještě v živé paměti, proto není třeba ji obsáhleji popisovat. Inscenace nemá souvislý narativní formát. Scény na sebe navazují tematicky či atmosférou. V autorském textu je západní společnost obviňována z toho, že její životní standard může za smrt čtyř milionů muslimů. Herci doprovázejí tento komentář pohybovými, stand-upovými i performativními výjevy. Inscenace začíná scénou představování performerů, kteří odhalují, jak se setkali s Frljičem, svoji minulost (většina se představí jako druhá generace imigrantů do Evropy) a také svoje náboženské vyznání, které je ve většině případů islám. Je zřejmé, že se jedná alespoň částečně o mystifikaci – nezdá se pravděpodobné, že by většina souboru lublaňského divadla měla mimoevropské kořeny. Následuje scéna jakéhosi smíření či sblížení, ve které se performeré svléknou do naha, drží se za ruce a začnou se ve dvojicích líbat. Metaforu univerzality lidských potřeb posiluje nápis *arabština je jenom jazyk* na tělech performerů. Ten je však v arabštině a většina evropského publika tedy dekóduje pouze to, že jde o arabštinu.

Symbol je zde použit záměrně podvratně: pro toho, kdo již arabské nápisy vnímá vlivem ultrapravicové propagandy negativně, může scéna vyznít jako obraz „množících se muslimů“, před kterými nás varují poplašné *fake news* šířící se přes sociální sítě. Na tomto místě inscenace se při brněnské repríze začal poprvé ozývat pískot. Ten následně vyeskaloval v zablokování představení členy hnutí Slušní lidé, kteří se snažili zamezit zahrání dvou scén dosud v ČR známých pouze z obrázků na internetu: scény, kdy si performerka vytahuje vlajku hostitelské země z vagíny, a scény, ve které postava Krista „znásilňuje“ postavu muslimky. Inscenaci se jim opravdu asi na hodinu zablokovat podařilo. Ta tím však paradoxně získala na síle. Lidský řetěz tvořený těly radikálů, za nímž se herci snažili hrát, vypovídal o postkoloniální aroganci a rozdělování společnosti více než plot tábora, který se objeví po zhroucení stěny z kanystřů. Silný byl i moment, když konzervativní křesťané začali pískat a křičet poté, co se na scéně objevila postava Krista: jako by svou hysterickou reakcí vyzývali právě postavu Spasitele pokřiveného západním světem, který narušuje světy ostatní.

Filozof Václav Bělohradský se v minulosti v deníku *Právo* pokusil pojmenovat důvody, proč má současná společnost tendence k bipolární rozdělenosti a k rychlým nekritickým soudům: „*Nejvlastnějším žánrem mediasféry jsou uniklá sdělení, odposlechy, natáčení skrytou kamerou, internetové pranýře, veřejné degradační ceremonie. Na výnosy nezávislé soudní moci tu není čas čekat. (...) Nazvu tuto ničivou tendenci ‚tribunalizace mediasféry‘ a považuji ji za proces, který nejvíce ohrožuje liberální demokracii v těchto desetiletích. Tribunalizovaná mediasféra nahrazuje pomalou soudní moc, pomalou argumentaci, nahrazuje rozum.*“⁵ Nejenom, že toto tvrzení jednoznačně vysvětluje celý vznik brněnské kauzy kolem Frljiče na základě pouhých několika obrázků, ale je také důležité pro pochopení Frljičových postupů. Frljič totiž sám této tendence společnosti využívá.

Vyhraněnost ve frljičovském smyslu je vyjádřena právě jednoduchým, subjektivním soudem, banální tezí. Pokud jsou obě strany natolik názorově vyhraněné, že o problému nedokážou diskutovat, nastupuje násilí jako způsob jeho řešení. Toto je základ Frljičovy estetiky, který lze na nějaké úrovni najít v každé z jeho inscenací. Frljič jím vyjadřuje svůj pohled na společnost. Pro Frljiče

⁵ BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Od veřejného prostoru k mediasféře. Právo. Praha: Borgis, 22. 11. 2018, 7.*

⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-89-8.*

ovlivněného zkušeností Balkánu 90. let a válkou v Jugoslávii je společnost vyhraněná mezi dva nesmiřitelné póly, které se vždy finálně utkají násilím. Je to nejjednodušší cesta, která nevyžaduje kritické myšlení. Frljić se nám svými inscenacemi snaží ukázat, jak blízko k těmto jednoduchým řešením máme.

Inscenace Olivera Frljiće jsou zároveň aktivizující i nebezpečné, protože používají jednoduché statementy, které nelze v diskurzu názorově rozdělené společnosti kritizovat ani o nich diskutovat (např. že muslimové trpí a obyvatelé západních zemí chodí do divadla): lze s nimi pouze souhlasit, nebo je odmítnout. Tato vědomá provokace k činu volá v obou případech po vyhraněné reakci. Ta nemusí být dávana fyzicky najevo, jak píše Ranciére v *Emancipovaném divákovi*.⁶ Frljić však vědomě počítá s tím, že divák jeho inscenace nezůstane jen u myšlenkové reakce, ale zachová se aktivně ve fyzické situaci návštěvy divadelního představení. Proto Frljić staví svoje inscenace tak, že jsou v nich vždy obsaženy dva póly, dvě strany – strana agresora a strana oběti. V inscenaci *Balkan macht frei* šlo konkrétně o postavu otce a zároveň roditelého Němce provádějícího waterboarding na postavě Olivera Frljiće, imigranta z východoevropské postkomunistické země, který Němcům bere práci.

Zde bylo vše velmi jasně dané: herec opravdu fyzicky trpěl, nehrál fyzické utrpení. Proto bylo jednoduché postavit se na jeho stranu – tedy na tu správnou, vyjít na scénu a ukončit mučení. V případě inscenace *Naše násilí a vaše násilí* je situace složitější. Inscenace obsahuje podobnou scénu, kdy skupina postav západních Evropanů mučí postavu migranta, muslima různými druhy ponižování: nahotou, komentováním jeho stravovacích zvyků i pohlavního orgánu a finálně tím, že ho donutí jíst vepřovou hlavu. Jde však o mnohem divadelnější situaci, než je situace waterboardingu v *Balkan macht frei*. Tam byl provokačním prvkem univerzální lidský strach o život, protože waterboarding působil opravdu velmi skutečně. V *Našem násilí a vašem násilí* herci hrajícímu postavu muslima žádné takovéto přímé ohrožení života nehrozí – strkání vepřové hlavy do úst netrvá tak dlouho ani není tak urputné, aby u diváka došlo k přepnutí z estetické do etické roviny a opravdu o herce začal mít strach. Zůstáváme tedy stále v módu reprezentace, kdy herce vnímáme jako ž muslima. V souvislosti s tím je na scéně provokující právě způsob ponižování: porušování zásad islámu. Performerovi však nemusíme věřit, že opravdu muslimem je, i když to na začátku ve scéně představování postav tvrdí – Frljić si často hraje s identitami. Mnohem větší kontroverzi vyvolal Frljić v této inscenaci jiným druhem násilí: násilím proti symbolům.

To se v inscenaci vyskytuje celkem třikrát. Poprvé v místě, kdy se performeři vysvlékají do naha a líbají se, je nápis v arabštině použit tak, aby rozdělil publikum na ty, kteří jej vnímají jako sdělení o lidské univerzálnosti, a ty, kteří jej vnímají jako provokaci. Fakt, že zde tento princip funguje, potvrzuje skutečnost, že Slušní lidé se na brněnské repríze poprvé ozvali právě zde. Dalším kontroverzním momentem bylo vytažování státní vlajky, tedy národního symbolu, z vagíny. Spíše než o násilí se zde jedná o tělesnost a sexualitu. Asociace spojené s tímto aktem se mohou týkat faktu, kde už všude státní vlajka té které země byla, co pod její záštitou bylo vykonáno a zda s tím mohou souhlasit.

Nejedná se totiž o státní vlajku jako takovou, ale o divadelní rekvizitu, která v tom okamžiku reprezentuje státní symbol České republiky. Stejný princip platí i pro nejkontroverznější scénu inscenace, kdy postava Krista znásilní postavu muslimky. Jde o performera, který si svým sestupem z kříže, trnovou korunou a podobně na okamžik „privlastňuje“ asociace spojené s Ježíšem Kristem, aby pomocí jednání na hraně násilí ukázal spojení mezi západní kulturou, spojenou

s křesťanstvím, a exploitováním Blízkého východu. Jde pouze o vytvoření asociací kladením symbolů do nekompatibilních, konfliktních kontextů. V podstatě jde tedy o stejný princip vyhranění názoru a rozdělení publika: divák je buď ochoten scény číst tímto způsobem a brát je jako asociativní činitel, nebo tento diskurz odmítne a vnímá scény bez kontextu a doslova tak, jak v prvním plánu vypadají. Neexistuje zde žádná střední cesta: Frljičov divák je nucen postavit se na jednu z dvou stran barikády. Na inkriminované repríze se publikum rozdělilo velmi výrazně. Nebyť příjezdu policie, existovala by reálná možnost násilného střetu těchto dvou táborů.

Sdělení Frljičových inscenací v podstatě nelze kritizovat, protože jsou pouze konstatováním jednoduché teze. Těmito tezemi vědomě rozděluje diváky. V současnosti, kdy i česká společnost inklinuje k rychlému vytváření vyhraněných, nekritických názorů, může být takovéto rozdělování nebezpečné: každou ze stran ještě více utvrdí ve správnosti jejího názoru a potřebě vymezovat se vůči názoru jinému. Frljiče a jeho inscenace je třeba vnímat jako jakýsi silně vznětlivý lakmusový papírek, který začne hořet, když demokracii hrozí nebezpečí – je však možné, že při tom vzplane i několik okolních budov. Banalizuje účelově, aby provokací donutil společnost ukázat se takovou, jaká opravdu je. Bez uvedení Našeho násilí a vašeho násilí bychom v Brně neměli ponětí, kam až je hnutí Slušní lidé ochotné zajít. Za tuto informaci bychom měli být Oliveru Frljičovi vděční.

MgA. Otto Kauppinen

je doktorský student na DIFA JAMU v Brně, kde dokončil magisterské studium divadelní dramaturgie. Dlouhodobě se zabývá sociálně angažovaným uměním, převážně divadlem. Politické divadlo a jeho působení na diváka je také tématem jeho disertační práce. Pracoval jako dramaturg brněnského Divadla Feste. Podílel se také na mezinárodních divadelních projektech jako např. „Promised Lands: Metropolis“ tematizujícím migraci, organizovaném Akademií Paolo Grassi v Miláně. V poslední době spolupracuje s malovickým Divadlem Continuo. Otto je poloviční Fin a je bilingvní. Od roku 2012 překládá do češtiny současné finské drama. Za svoje překlady byl oceněn prvním místem Ceny Evalda Schorma za rok 2014.



REFLEXE TÉMATU SVOBODY A ODPOVĚDNOSTI V UMĚNÍ A KULTUŘE

Předchozí konferenční setkání s tématem umělecké kritiky v Brně 2016 se zabývalo její funkcí, formáty a dopady. Toto setkání mělo záběr širší, zabývalo se mimo jiné vztahy a odpovědností režiséra vůči autovi i divákovi, odpovědností pořadatele, zřizovatele a rolí, jakou v tom může dnes sehrát umělecký kritik. Zdali vůbec je v demokratické otevřené společnosti téma odpovědnosti tvůrce uměleckého díla, to jest předjímání dopadů, legitimní. Fokus konference byl rozšířen, jak všichni víme, reakcí veřejnosti, politiků i odborníků na inscenaci Frljičovy hry *Naše násilí a vaše násilí* v rámci festivalu *Divadelní svět Brno* v květnu 2018 v Divadle Husa na provázku.



Jelikož pracuji v Institutu umění – Divadelním ústavu, byla jsem svědkem zrání a proměn stojů různých kritiků od odporu vyvolávat jakoukoli diskusi, protože je přece jasné, že svoboda vyjadřování prezentujícího se v uměleckém rámci nesmí být žádným způsobem omezována nebo politicky komentována či postihována, po uskutečněné diskuse, kde si přece jen odborná veřejnost vyměnila názory na dané téma a hlavně postupně spařovala v uvedeném případě obecné problémy ontologie a sémantiky uměleckého díla i kontextu uměleckého provozu, které už nebyly dlouho diskutovány.

Pořadatel festivalu volaný k odpovědnosti za dramaturgickou volbu ředitel NdB Martin Glaser se v podstatě vyjádřil k právnímu rámci vymezení svobody obsahu uměleckého díla, a to v souladu s expertízou P. Doubka v časopise *Právo 21* (s příklady judikatury ESLP), i když podle názoru autora právního komentáře byla inscenace „na samé hraně svobody projevu“. Martin Glaser pochopil, že je třeba hájit dvě skutečnosti: 1) umělecký projev a 2) za zavřenými dveřmi.

Zpochybněn byl zejména druhý argument ze dvou stran a je obecného charakteru. V podstatě všichni kritici se shodli, že záměrem Frljiče jsou mimo jiné provokace, které *de facto* otevírají dílo do sociálního prostoru samou intencí autora. Autor počítá s tím, že dílo vyvolá veřejnou reakci, která neskončí reakcí publika v hledišti. A také se tak stalo zejména díky sociálním sítím. Z právního hlediska se ovšem kontroverzní místa inscenace dostala na Youtube nikoli prostřednictvím pořadatele a také nebyla dostupná inscenace jako celek. Kvalita „uměleckosti“ nehraje z právního hlediska roli. Lze ovšem konstatovat, že pokud dílo kumuluje záměrně účinné/šokující scény, jedná se o kýč nebo projev na hranici kýče, protože kýč nemusí být jen „sladký“.

¹ Časopis PF Masarykovy univerzity <https://pravo21.online/pravo/meze-svobody-projevu-nase-nasili-a-vase-nasili-versus-slusni-lide>

² Václav Havel, 1992-93, Praha 1994, s. 99

Dílo je otevřeno i v jiném smyslu, a tím argumentoval teatrolog a sémiotik profesor Petr Osolobě. Dílo konstituuje svůj význam a smysl až v procesu „konzumace“ a tam dopadá na konkrétní hodnotový a apercepční terén. Proto také Václav Havel, který tolik zdůrazňoval svobodu vyjadřování ve voltairovském duchu, apeloval současně na odpovědnost („*Intelektuálem je ten, kdo víc než jiní vnímá širší souvislosti jevů a pocituje širší odpovědnost.*“) I tento moment lze ovšem interpretovat dvojným způsobem: 1) autor pocituje odpovědnost v nejširším smyslu, a tak to filosoficky uchopil a překlenul teolog Tomáš Halík, to jest že – volně interpretováno – lze vyložit inscenaci jako ukázkou stavu lidstva, jeho sklonu k násilí i znásilňování i neschopnosti se přenést přes ideologii oko za oko, zub za zub, kterýžto stav nepřekonal ani autor (na což poukázala řada kritiků v následných diskusích vzhledem ke konkrétním deklaracím autora v textu o vyrovnání obětí), nebo 2) autor a pořadatel pocitují společenskou odpovědnost „teď a tady“ před konkrétním publikem a širší societou v určitém politickém kontextu a předjímají, že by svým projevem mohli sociálně více škodit než prospět. A právě tento argument může použít i politik, který oprávněně cítí odpovědnost za to, aby se nevyvolávaly ve společnosti nekonstruktivní konflikty řešené živelně na veřejnosti.

Na komentářích k inscenaci, které jsou k dispozici v médiích, je také vidět, že není mrtvá ani otázka víry, duchovní zkušenosti, prožívání archetypů, dnes velmi rozšířená kultura „stínu“ v Jungově smyslu. I mně osobně vadí využití postavy Ježíše v roli znásilňujícího, i když chápu, že scéna může být interpretována jako silná ilustrace zneužití jeho postavy a jména pro agresivní mocenské ambice institucionalizovaného křesťanství. Pro symboličnost chápání svědčí i fakt, že by nebylo historicky možné, aby se Ježíš potkal s muslimy. Řada komentujících ovšem necítí v symbolu nebo archetypu jeho náboj. Lidé věřící nebo s duchovní zkušeností tuto scénu cítí především jako další zneuctění, sémanticky zcela nevhodné, protože kristovství spjaté s postavou Ježíše je transformací ideologie Starého zákona, z něhož vychází i Korán, tj. nikoli oko za oko, ne boj projektovaný do fyzické roviny, ale princip jednoty, sounáležitosti, přijetí v pochopení. *De facto* člověk spontánně nepřirozený postoj, pro který se, jak píše Kierkegaard, musí člověk ROZHODNOUT. Lidé věřící a s duchovní zkušeností hájí kristovství jako živý nebo žitý archetyp, který jim pomáhá setrvat v rozhodnutí překonávat sklon k násilí v sobě a vyrovnat se s ním u druhých. Stát na straně vůle k dobru, i když ne vždy s plným pochopením. V diskusích k inscenaci jsou uváděny pouze reakce lidí, kteří se modlí ze strachu a podle nich předsudku slepé víry (vzbuzují u nich lítost), ale chci věřit, že protest například kardinála Duky nebo Petra Osolobě byl veden spíše výše zmíněným motivem.

Otevřenost díla do konkrétní lidské psychiky a konkrétní společnosti mne motivovala k tomu, abych na konferenci vnesla trochu jiný, širší fokus ve spolupráci s psychiatrem MUDr. PhDr. Ivem Hanelem, jehož příspěvek je samostatně publikovaný ve sborníku.

Téma bylo záměrně širší – prezentace násilí v kultuře. Zde jen krátce a doplňkově k studii MUDr. Hanela, z trochu jiného pohledu. Reakce člověka na zobrazované násilí je odvislá od více faktorů a je do jisté míry nevypočitatelná. Jak řekl kolega Oslzlý – divadlo je plné obrazů násilí (s příklady antického divadla nebo Shakespeara) s tím, že dříve bylo prezentováno s určitou cudností, ale především v určitém konsenzuálním formálním podání, které umožnilo, aby byly emočně silné kolizní a konfliktní scény připraveny a nezaútočily na starší mozková centra nepřipraveně, jak je tomu často dnes jak v stále drsnějším divadle, tak zejména v dnešní filmové a video produkci.

³ Aristoteles o katarzi v *Poetice a Politice (Politika VIII, 1342)*

⁴ Loren Colemanová, *The Copycat Effect: How the Media and Popular Culture Trigger the Mayhem in Tomorrow's Headlines*, 2004

Starší mozková centra reagují rychleji, takže pokud není dodržena a rozpoznána forma, není v ní určitá psychologická příprava, obtížně dochází k žádoucí a deklarované katarzi či abreakci, rozpoznání a integraci vlastního „stínu“ (v jungiánském smyslu), to jest procesům, které předpokládají vznik racionální distance k vlastním emocím.

Navíc – je rozdíl mezi vnímáním násilných scén zejména ve virtuální formě u dětí, dospělých, skupiny, masovém šíření. Ve skupinách dochází, jak známo, k různým projevům vybuzení (arousal), efektu copycatu (tj. tzv. nakažlivému chování), tedy sociálně nekvalitním projevům.

Studie MUDr. Hanela poukazuje na metaanalýzy různých autorů (zejména B. J. Bushman a L. R. Huesmannaz Vrije University v Amsterdamu), které dokazují, že katarzních účinky jsou více méně neprokazatelné (předpoklad S. Feshbacha ve starších pracích), zatímco prokazatelná je spíše možnost rostoucí úzkosti, agresivity nebo desenzibilace, zejména u dětí či při delší expozici. Nikdo z nás neví, jakou nasycenost v tomto směru má naše podvědomí a kdy přijde spouštěč, který nám naši neřízenou „konzumaci“ sečte.

Jestliže roste navíc virtualizace našeho světa, stále více relativní se stává rozlišení pro náš mozek, co je reálné, co iluzorní a co je vůbec realita, jak poukazuje David R. Hawkins (poučná je v tomto zejména jeho kniha *Pravda vs. nepravda*). Někdo z toho může sice odečíst, že míra zodpovědnosti tím klesá. Můžeme to však číst i opačně a vyvodit z tohoto faktu vyšší míru odpovědnosti, přiřazovat do veřejného prostoru jen to, co je dostatečně reflektované a kde je vůbec šance, že alespoň část lidí dovede dílo k hlubší seberefexi. A v tomto směru je umělecká kritika spoluzodpovědná.

PhDr. Lenka Dohnalová, PhD.

Muzikoložka, od roku 1993 tajemnice České hudební rady a manažerka a členka poroty mezinárodní soutěže zvukové tvorby Musica nova. Koordinátorka mezinárodních výročních projektů Roky české hudby a Martinů Revisited, zahraničních expozic. Autorka propagačních publikací a CD české hudby. Věnuje se produkci zejména pilotních projektů, vzdělávání (České ucho, Showcases), výzkumu v oblasti kultury. Expert v oblasti zvukové tvorby, nových technologií a managementu. Certifikovaný kouč.

³ <https://www.pravda.je/>



KULTURA A NÁSILÍ

O vybuzení „temné stránky bytosti“ píše už v minulém století český cestovatel a lékař Pavel Durdík v líčení agrese lidojedů na Sumatře. Původně neagresivní okolí je vybuzeno zuřivostí náčelníka, druží ho napodobují a požívají zaživa nebožáka zajatce. Z historie je známo podněcování keltských bojovníků k zuřivosti rituály druidů. Zemřelý nestor české psychiatrie MUDr. Zdeněk Bašný starší, propagátor abreaktivní dramaterapie, přirovnával k teatroterapii rituály prehistorických lovců před lovem. Jako v terapii měly sloužit k vyladění. Obdobou jsou rituální tance severoamerických Indiánů před bojem. Budhistický rituál *tovil* se zařikáním, hudbou a tancem se pořádá na Cejlonu k léčení duševních poruch. Během rituálu vzrůstá nabuzení, a nakonec je obětován kohout. Rituál má údajně ozdravný účinek pro nemocného i okolí. Pomineme-li diskutabilní efektivitu, je *tovil* příkladem, že nabuzení spektakulárními prostředky může vést k jinak nepřijatelnému násilí (u buddhismu výsostně).



Svatý Jan Kapistránský, spoluzachránce Evropy před osmanským nájezdem, míval mnohahodinová kázání, přirovnávaná novodobě k tzv. happeningům. Jeho horlení se neobracelo pouze proti Turkům, ale jindy též proti tehdy neválčícím Židům. Ve Wroclavi na základě inspirace jeho plamennými kázáními byly spáchány kruté pogromy, a dokonce ohrožení Židé podstoupili hromadnou sebevraždu spolu s rabinem. Světec nevyzýval k perzekuci Židů, ale jeho hostilní expresivní projevy, podobné uměleckým, působily nabuzení (arousal).

Mechanismem je facilitace latentní agresivity. Pro ni je nutný specifický terén – dehumanizace desenzibilizací (dlouhodobým násilím) a spouštěcí momenty. V případě Sumatry to bylo napodobení – mimesis (jeden z prostředků divadla). V Polsku byl mechanismem arousal – nabuzení vyvolané verbálně a expresivně (a též divadelními prostředky). I v moderní době hraje roli společenská situace – ti, co nežijí ve válkách, jsou o nich denně informováni, zaplnění redundantními, často iritujícími informacemi. Jako relax se tváří sporty a adrenalinová zábava. Při arousalu jsou aktivovány systémy s vrozeným programem přežití: boj, nebo útek. Moderní člověk většinou nemusí bojovat, nebo utíkat. Je-li nabuzován přespříliš – aktivaci ventiluje (mimovědomě) agresí nebo autodestrucí.

¹ P. Durdík: *Pět let na Sumatře*, Kruh, Hradec Králové, 1978

² in: *Smysl katarze – dokument. film ČT, 1993*

³ Beatrix Fryba: *Das Ritual Tovil*, C. G. Jung Institut, Zürich, 1989

⁴ George Gerbner: *Leaves the Mean World Syndrome Posted by: lex on <http://PEJ.org> Sunday, January 08, 2006, Peace, Earth & Justice News.*

Umění a autoagrese – historie a současnost

Depresivní projevy jsou spojovány s tak rozsáhlou multietiologií, že málokoho napadlo zkoumat vliv umění. Přestože je notoricky znám vliv jedné, jistě umělecké knihy Johanna Wolfganga von Goetha nazvaná *Utrpení mladého Werthera* s následující epidemií indukovaných sebevražd. Pokud bychom se vrátili k hudbě, též byl dříve celkem znám depresogenní až suicidogenní vliv maďarské písně *Smutná neděle* (Szomoró vasárnap), která byla dokonce v Maďarsku nějakou dobu zakázána pro vlny sebevražd spojených s jejím hraním. Tento fenomén též nebyl dostatečně zkoumán, ale je možné, že by se zde našel také vliv alkoholu.

V současné době *Smutná neděle* asi není problémem, je jím abuzus drog a agresivní rockové hudby. Většinou nehrozí autoagrese v době nabuzení drogou, ale v době útlumu právě po abuzu. Vzniká *craving* (puzení po droze) a *circulus vitiosus*: bio-psycho-sociální debakl jednotlivce a zástupy nešťastníků plnicích nedostačující léčebná zařízení.

Výzkumník vlivu násilí v médiích G. Gerbner odhalil další stránku negativních účinků. Nazval ji Mean Word syndrom, jehož principem byl indukovaný postoj, že zlý svět v médiích je totožný s reálným světem. Z toho pak rezultují psychické poruchy jako anxieta, fobie, které se při delším trvání mohou vyvíjet k depresím a dalším autodestruktivním stavům. Konstatoval, že situaci ztěžuje technologický vývoj – videa, DVD, internet. Nebyl však pesimista, věřil v kultivační proces, podpořený i vývojem techniky. Vycházel z reálných opatření, která v USA dříve existovala.

Gerbner upozorňoval na sugestibilitu publika a zmiňoval teorii rozhlasové paniky – *Hypodermic Needle Model*. *Panic Broadcast-Magic Bullet Theory* vychází z paniky 12 milionů Američanů při poslechu hry H. G. Wellse *War of the World* v podání Mercury Theater group. V době svátku Halloween, rozhlas hlásil, že mart'ané provedli invazi v New Jersey.

Indukované násilí a masová kultura: výzkumy a opatření

20. až 30. léta byla v USA ve znamení expanse filmového průmyslu, ale i rozvoje psychologie a sociologie výzkumu. Hnutí odporu proti filmům s nevhodným dopadem na děti a mládež podnítilo výzkum. V roce 1927 vznikl Payne Fund (systém hodnocení závadnosti filmů dle míry kontraverzních témat do dvou skupin na *Don'ts* a na *Be Carefuls*, viz Tabulka 1), který dal podnět k výzkumům i regulačním opatřením.

| | DON'Ts | BE CAREFULs |
|----|--|---------------------------|
| 1 | Profanita používání slov Bůh, Pán, Ježíš | Zneužívání vlajky |
| 2 | Suggestivní nahota | Urážka jiného náboženství |
| 3 | Drogy | Kriminální činy |
| 4 | Perverze | Popravy |
| 5 | Bílé otroctví | Sympatie se zločinci |
| 6 | Sex příslušníků nesterjých etnik | Protispolečenské postoje |
| 7 | Pohlavní choroby | Brutalita |
| 8 | Dětské pohlavní orgány | Metody kriminálních činů |
| 9 | Výsměch kněžím | Excesivní sexualita |
| 10 | Urážky a zesměšňování národa, rasy, víry | Zneužívání drog |

Tabulka 1

Po dvaceti letech se zájem výzkumníků přenesl na komiksy a bylo docíleno snížení jejich produkce. Zásahu na tom má kniha *The Seduction of Innocent* (Wertham, 1954). Mechanismy účinku nejsou příliš jasné, ale mohl ji způsobit i rozmach televize. Výzkum i opatření podporoval National Survey of Children's Exposure to Violence. V roce 1968 došlo k poklesu zásahů státu. To pozdější badatelé považovali za nešťastný omyl. O dezinformační roli tisku referovali Bushman a Anderson v *Media violence and the American public: Scientific facts versus media misinformatio*n (2001). Role indukovaného násilí na děti byla prokázána – dnes již klasickým experimentem psychologa P. Bandury tzv. Bobo Doll. Děti, které pozorovaly násilí dospělých proti panence chování napodobovaly a byly brutálně agresivní.

Délka expozice násilným vlivům

Bádání profesora Bushmana (2006) podnítilo další pracovníky k publikování metaanalýz, které se zabývaly zkoumáním krátkodobého a dlouhodobého účinku sledování násilí v médiích: televize, filmy, video hry, hudba a komiksy. Výsledky? Následky krátkodobé expozice jsou silnější u dospělých. Dopad dlouhodobého působení násilí v uvedených médiích je zase silnější u dětí. Dochází ke snížení prosociálních postojů (např. Helping Behavior, empatické chování).

Neprátelsky naladěný člověk vidí nepřátelsky svět. To je parafráze začátku práce B. J. Bushmana z roku 2016. Byla jím metaanalýza 37 nezávislých studií s celkem 10 410 účastníky. Jednalo se o různé typy studií včetně dlouhodobých. Studie se zabývaly expozicí násilnými scénami z médií a zkoumáním hodnotících postojů. U studií experimentálních, cross-sectionálních a longitudinálních byly nalezeny významné korelace mezi násilím a následným hostilním postojem ke světu. Neutrální činnosti, které byly pozorovány lidmi vystavenými mediálnímu násilí, byly považovány za nepřátelské činnosti. Hostilní percepce světa je v psychopatologii považována za ethologický faktor paranoidity. Na „vývojové křivce“ od lehčích poruch k těžším při trvající iritaci může dojít k paranoidním vývoji, často vyústujícím v paranoidní schizofrenii.

První výzkumy byly sponzorovány soukromě organizací The Payne Fund, aktivní v letech 1920–1930. Měla vliv na tzv. Pre-Code, pak Hays Code a ústící do kodu MPCC – instituty regulující hollywoodskou výrobu filmů. Payne Fund byl kritizován pro „malou vědeckou rigoróznost“. Tyto námitku už nemohli filmoví lobbisté použít proti profesorovi Bushmanovi a jeho spolupracovníkům, neboť oni právě s „vědeckou rigorózností“ posuzovali jednotlivé práce, i četné metaanalýzy. Ty jsou v současné době považovány za největšího arbitra vědeckosti. Vlivem ekonomických zájmů vznikla studie kritizující dosavadní práce z hlediska „field-oriented“ výzkumů (zjednodušeně řečeno terénních). Jako argument použili výsledky práce, která zjistila, že v době největšího promítání filmů (tedy o víkendů) v biogramech poklesl statisticky významně počet kriminálních násilných činů. Nicméně metodickou chybou jejich zkoumání je mimo jiné krátkodobost sledování (při projekci a několik hodin poté.) Dlužno říci, že autoři pokles kriminality vykládali také omezením konzumu alkoholu, který je v biogramech zakázán. Bushman vysvětluje metodické omyly této práce. Existuje ještě jedna námitka právě z oblasti terénního zkoumání. Na sportovních stadionech pozorování agrese násilí naopak vybuzuje. Ostatně, jsou biochemické studie potvrzující, že hladina testosteronu se zvyšuje pouhým pozorováním „násilných sportů“.

⁵ Gerbner, G.; Gross, L.; Morgan, M.; Signorielli, N.; Shanahan, J. (2002). „Growing Up with Television: Cultivation Processes“ (PDF). In Jennings, Bryant; Zillmann, Dolf. *Media effects: advances in theory and research* (2nd ed.). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. pp. 43–67. ISBN 9781410602428. OCLC 49852245

⁶ Hays Code, after Will H. Hays Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) from 1922 to 1945. Under Hays' leadership, the MPPDA, later known as the Motion Picture Association of America (MPAA)

⁷ Black, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge University Press 1996 ISBN 0-521-56592-8

Omyl křiklavé reklamy (Prodává násilí a sex víc?)

V roce 2015 Lull a Bushman publikovali metaanalytický přehled 53 experimentálních prací, které zkoumali celkem 8 489 účastníků. Práce testovaly obecný komerční předpoklad, že sex a násilí lépe prodá daný produkt. Autoři však ze svých poznatků předpokládali opak. Metaanalýza zkoumaných prací jejich předpoklad potvrdila: sex a násilí v reklamě zhoršil zájem o výrobky ve srovnání s těmi, jež byly propagovány reklamou bez násilí a bez sexu. Autoři uzavírají výzkum tak, že výsledky odpovídají zákonitostem arousalu. (K nim patří vrozená dispozice mobilizace organismu při podráždění, pozn. autora.)

V realitě „kulturní byznys“ většinou nenaslouchá vědě. Jediným argumentem je pokles zisku. Ten nastává a dokladem je snižování počtu diváku kin, divadel a televize. Ta reaguje tvorbou vysílání tzv. dobrých zpráv – lidové hudby, folkloru či programů s domácími mazlíčky. Je to přirozené vyhýbání se stresu a nepříjemné zátěži. Otázka pro další výzkumy: Je vztah mezi duševními poruchami a masovou kulturou?

KATARZE A UMĚNÍ – Různé interpretace

Obecně se odvozuje používání termínu Katharsis z Aristotelovy *Poetiky* č. 4. Její uznávaný překladatel F. L. Lucas a další upozorňují na některé omyly v aplikaci tohoto pojmu, který měl vzniknout v opozici názorům jeho učitele Platona. Ten hlásal, že umělecká mimesis (zpodobňování) je určena k vyvolání silných emocí: jako soucit, strach a směšnost. Ty však mohou přesáhnout racionální kontrolu, kterou je definováno lidství, a přivést k nepřijatelnému chování.

F. G. Else, znalec Aristotelovy *Poetiky*, zjistil, že Aristoteles, aby názor svého učitele překonal, tvrdil, že pozorování mimesis má vést k intelektuální rozkoši z učení a logickému úsudku. Aristoteles ale předpokládal, že diváci budou v normálním stavu mysli s normálními emocemi i zkušenostmi. E. R. Dodds, další badatel v oblasti katarze, sděluje, že tradované pojetí významu katarze – purgace, purifikace a klarifikace – jako by připouštělo racionálně nekontrolovatelné afektivní děje, což vede k dezinterpretacím a nechtěným účinkům prezentovaných děl. Snaží se to dokazovat na interpretacích antických tragédií.

Zdá se, že se zapomíná na Aristotelovu koncepci psyché (duše) s dimenzemi vegetativní, animální a racionální. V současné terminologii by mohlo platit, že duše: vegetativní = fyziologie, animální = emocionalita a racionální = kognice. Mohl by to být klíč k Aristotelově arkáně katarze. Východiskem pro divadlo by mohla být snaha o harmonii fyziologického arousalu, emocionality a kognitivního (zpracování informací). Mělo by se také přihlídnout k Aristotelově požadavku „normálního publika“. Neboť jak tvrdí Dodds, Aristoteles nemínil katarzi jako léčení nemocných. Bertold Brecht tvrdil, že katarze je pastva pro buržoazii. Brechtovým principem byl Verfremdungseffekt – efekt odcizení mezi divákem a představitelem postav. Efekt měl docílit zaměření se na akci a k akci pak stimulovat. Dostával se k politickým konotacím, někdy až formami agitek agit-prop. Dal vzniknout epickému divadlu (či eventuálně dialektickému). Pro své postupy byl

8 Bushman BJ, Huesmann LR. Short-term and long-term effects of violent media on aggression in children and adults. *Arch Pediatr Adolesc Med.* 2006 Apr;160(4): 348–52.

9 Bushman BJ. Violent media and hostile appraisals: A meta-analytic review. *Agres Behav.* 2016 Nov; 42(6): 605–613

10 G. Dahl, S. + D. Vigna: Does Movie Violence increase violent crime? *The Quarterly Journal of Economics*, May 2009

11 Bushman BJ. 2. *Aggress Behav.* 2016 Nov;42(6):605-613. doi: 10.1002/ab.21655. Epub 2016 Apr 28

12 Lull RB1, Bushman BJ1 Do Sex and Violence Sell? A Meta-Analytic Review of the Effects of Sexual and Violent Media and Ad Content on Memory, Attitudes, and Buying Intentions. *Psychol Bull.* 2015 Sep;141(5):1022-48

oblíben zejména v době socialistického realismu. R. Levin našel další aspekty katarze u Shakespeara: jistý druh znovunastolení řádu a obnovení a posílení pozitivních citů k hrdinovi.

Katarze byla stěžejním termín psychiatra E. Bleulera. Vysvětloval jím účinek hypnózy u hysterických pacientů. V jeho době neexistovala zpětná vazba efektů výzkumného charakteru, o longitudinálních výzkumech ani nemluvě. Takže o trvalé efektivitě Bleulerova postupu nejsou přesné údaje. Hypnóza se nyní užívá v psychiatrii spíše sporadicky. Termín katarze přejal pak S. Freud, který jím vysvětloval mechanismus své metody – psychoanalýzy. Ta, na rozdíl od hypnózy, je dlouhodobým procesem, někdy mnohaletým. Případná efektivita je dána spíše vytvořením závislosti na terapii než očištěním. Také psychoanalýza je v praktické psychiatrii spíše výjimkou. Fungující spíše občas a ambulantně. Někteří autoři vidí v katarzi princip sociálního sdílení emocí – zejména při nešťastných událostech. Je otázkou, zda autenticita prožitku očišťuje nebo vede k překonání egoismu – což by bylo jedním z faktorů spirituality.

Několik současných výzkumů řešilo otázku katarze a násilí na modelu videoher. Bylo zjištěno, že „iluze katarze“ sloužila jako sebeobhajoba pro zájemce o násilné videohry. Místo očištění byla nalezena obvyklá desenzibilizace: znečitlivění, zhoršení prosociálního chování, psychické poruchy, deprese a agrese. Byl zkoušen účinek tzv. kataraktického psaní u osob trpících posttraumatickou stresovou poruchou. Efekt byl spíše krátkodobý. V těchto případech bývá úspěšnější postup dalšího terapeuta tzv. vídeňské školy V. Frankla popsany v díle *Logoterapie terapie smyslem života*. Sám Freud, který si za život jistě vyslechl hodně toxických informací zejména z oblasti sexu, skončil svůj život sebevraždou. Aniž by mu pomohla dimenze katarze. Jistě zde hrály svou roli nemoc a exil. Osud mu nedopřál, aby rozvinul svoji teorii sublimace. Mínil tím zušlechtní psyché vlivem humanity, kultury a umění. Co má společného Franklova logoterapie – léčba smyslem života – s katarzí a sublimací? Bude to kultivace?

Světlem obchází strašidlo Mean World Syndromu. Masmediální kultura sugeruje svoji verzi světa – všudypřítomné násilí. Apoštolové výzkumu škodlivého vlivu masmédií Forman a Bushman se svými družinami a také spolu s Gerbnerem mají radostnou zvěst: přestaňte sledovat toxické informace a vrátí se vám radost ze života. Ta je součástí vitality, přirozené výbavy člověka. Neradostný člověk z brainwashingu negacemi je v začarovaném kruhu nepohody. Psychické, fyzické i sociální. Obtížně zvládá každodennost. Výsledkem je nepohoda-bio-psycho-sociální. Nezdравí. Tedy inverze definice zdraví (podle WHO). Společnost je součet jedinců. Gerbner vidí cestu ke zlepšení v kultivaci. Varuje však před sugestibilitou, kterou využívá křiklavá reklama (dle výzkumů i omylně). Dryáčnické metody používají masmédiá nejen v reklamě, ale i v náplni mnohých svých produktů. Jak je regulovat? Censura v začátcích amerického filmu úspěšná – dnes nemyslitelná – passé ekonomicky i politicky a v době internetu bez smyslu. Gerbner radí změnu „masmediální diety“. Cíle? Zaprvé regulovat negace a zadruhé sublimovat ego. Inspirací je logoterapie – terapie smyslem života V. E. Frankla. Ta je blízko spiritualitě, kterou soudobá medicína zařadila jako čtvrtý pilíř zdraví. Pomoci by mohl jogínský princip pratyahara – omezení vjemů – a heslo *Co*

¹³ Lucas, F. L. *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*, p. 23. Hogarth, 1928 a další; D. Keesey: *On Some Recent Interpret. of Catharsis*, „The Classic. World“, 1979 S. Halliwell: *Aristotle's Poetics*, London, 1986; L. D. Golden: *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, 1992;

¹⁴ Else, Gerald F.: *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Massachusetts (1957)

¹⁵ Dodds, E. R.: *On Misunderstanding the „Oedipus Rex, Greece and Rome*. 13 (1): 1966

¹⁶ Lit. Jean-Marie Valentin, „La dramaturgie non aristotélicienne“, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Éditions de L'Arche, Paris, 1999, pp. 69–70. g.

¹⁷ Levin, Richard (2003). *Looking for an Argument: Critical Encounters with the New Approaches to the Criticism of Shakespeare and His Contemporaries*. p. 42. *Catharsis in Shakespearean tragedy involves ... some kind of restoration of order and a renewal or enhancement of our positive feelings for the hero.*

nemůžeš vyřešit, neřeš! Je útechou pro ty, kdo příliš sdílejí tragiku a z nemohoucnosti propadají rozladám. Podle jógy lze pomoci šířením klidu a radosti. Výzkum násilí neměl větší námitky proti divadlu. Předpokládá se očistný vliv katarze – někdy omylně. Sám Aristoteles považoval za cíl katarze intelektuální projasnění, nikoliv iritaci. Shakespearovo pojetí hledání řádu je asi nejlépe kultivaci (dle Levina). Provokativní produkce v naději na marketingový úspěch. Výsledkem je řetězení negací, snaha o profit i za cenu Herostratovy slávy. Divadlo je závislé na trhu a o soubory se jen výjimečně stará stát. A soukromí majitelé? V zájmu existence se snaží poutat pozornost nebo vsadí na politickou kartu. Ta z turbulentní podstaty politiky nemusí vyjít. Případně vytáhnou ideologickou fangličku, třeba náboženskou, a zaplétají se do omylů (příloha *Naše násilí a vaše násilí*). Anebo fangličku revoluční: a zabřednou do třídního boje (příloha *Princip*).

Otázky? Je násilné divadlo více abreakcí aktérů než katarzí pro publikum? Je dramaterapií, v níž si aktéři léčí vlastní psychické poruchy (např. film *Smysl katarze*)? Realita: divadlo je múzické umění s posláním kultivace. Jak docílit, aby nemuselo být z důvodů přežití tržní? Jak zajistit stabilní existenci herců bez trvalého angažmá? Kultivace společnosti by měla být státní prioritou po základní roli státu, tedy pro zachování existence. Divadlo by mělo vydržet v kulturní roli. Nutné jsou důstojné podmínky k existenci garantované státem, což je v dnešní době utopie. Ale i utopie bývají realizovány: například Singapur je výsostně tržní, nemá bezdomovectví a bytovou nouzi. Stát drží 90 % nemovitostí. Exotika? Nikoliv, realita! Věřme v evoluční proces. Máme přece příklady s pozoruhodnými výsledky. Sublimace filmu od násilných válečných k nové české vlně v 60. letech. Nebo dosud plně nezahodnocenou roli českých kreslených televizních pohádek, světově unikátních pro humanistickou formu. Nedostatečně zhodnocenou, a hlavně zapomenutou inspiraci divadel poezie. A nakonec zásadní příklad z historie: divadlo jako jeden z pilířů obrozeneckého hnutí, které zachránilo existenci národa.

Závěr – perspektivy

Historie výzkumů vlivu násilí v masmédiích trvá bezmála sto let. Začala vytvořením Payn-Fund v USA, který sponzoroval četné empirické studie zkoumající vliv filmu na děti a mládež. Varovné nálezy vedly k regulacím, a nakonec i k cenzuře, později opuštěné, přesto zanechávající některá posuzovací kritéria. Od šedesátých let se má za prokázaný fenomén indukovaného násilí (tzv. Bobo Doll experiment). Pozdější práce konstatují masivní dosah sledovaného fenoménu – zejména Mean World syndrom, vedoucí k alteraci zdraví jednotlivce i společnosti. Za regulační mechanismus je považována kultivace, jejíž složkou by měla být změna „mediální diety“ a je argumentem pro změnu je i průkaz omylu křiklavé reklamy (podle Bushmana). Principiálním východiskem je kultivace (podle Glegnera), prostředky jsou humanita a umění. Ze všech aktérů masové zábavy by divadlo mohlo být garantem kultivace. Je totiž kulturnější než televize a film

¹⁸ Rimé, Bernard (2009). „Emotion Elicits the Social Sharing of Emotion: Theory and Empirical Review“. *Emotion Review*. 1 (1): 60–85

¹⁹ Bushman, B. J.; Baumeister, R. F.; Stack, A. D. (March 1999). „Catharsis, aggression, and persuasive influence: self-fulfilling or self-defeating prophecies?“. *Journal of Personality and Social Psychology*. 76 (3): 367–376

²⁰ Gannon, Theresa A. (2007). Gannon, Theresa A.; Ward, Tony; Beech, Anthony R.; Fisher, Dawn, eds. *Aggressive offenders' cognition: theory, research, and practice*. Wiley series in forensic clinical psychology. 35. John Wiley & Sons. ISBN 978-0-470-03401-9

²¹ Baron, Robert A.; Richardson, Deborah R. (2004). „Catharsis: does ‚getting it out of one’s system’ really help?“. *Human Aggression*. Springer. ISBN 978-0-306-48434-6

²² Ferguson Christopher; Rueda, Stephanie (2010). „The Hitman study: Violent video game exposure effects on aggressive behavior, hostile feelings and depression“ (PDF). *European Psychologist*. 15 (2): 99–108

²³ Sbarra, David A.; Boals, Adriel; Mason, Ashley E.; Larson, Grace M.; Mehl, Matthias R. (2013). „Expressive Writing Can Impede Emotional Recovery Following Marital Separation“. *Clin.Psychol. Science*. 1 (2): 120–134

²⁴ van Emmerik, Arnold A. P.; Kamphuis, Jan H.; Hulsbosch, Alexander M.; Emmelkamp, Paul M. G. (2002). „Single session debriefing after psychological trauma:

a meta-analysis“. *Lancet*. 360 (9335): 766–771

či internet. Zároveň má větší „sledovanost“ než opera, balet či koncerty vážné hudby. Občas se v oblasti divadla i opery vyskytují excesivní patologie. Důvod bývá marketingový v konkurenčním prostředí. Kamenná divadla, operní i baletní scény, bývají sponzorovány institucionálně, ale i ty se snaží o návštěvnost. Plejáda malých divadel, dříve regionálních, nyní často soukromých, se uchází o přízeň. Z existenčních obav plyne snaha upoutávat i za cenu neestetických, neetických a nehumánních postupů. Východiskem by mohla být kultivace zúčastněných: od akterů po zřizovatele. Dostatečná státní podpora by mohla odstranit existenční tlaky a též odpomoci od vynuceného kočovnictví herců „na volné noze“ z nedostatku angažmá. Kultivace divadla by měla řetězový efekt: vliv na televizi a film. Kultivace kultury je tak východiskem ke kultivaci společnosti. Ta by měla být prioritou státních zájmů, hned po povinnostech stát udržovat. Je to utopie? Zatím ano. Ale i větší utopie byly již realizovány, např. onen Singapur.

Kultivace je dlouhodobý evoluční proces tvořený mozaikou drobných krůčků. Pro nás je velkým příkladem obrozenectví, které zachránilo existenci národa a zásadní role kultury a divadla. Kultivace postupuje drobnými krůčky. Reálnou perspektivou jsou odborné pracovní skupiny (*Tabulka 2, 3*). Drobnými krůčky mohou být diskuze a odborná fóra jako právě *Konference o kritice*.

| | | |
|---|--|---|
| 1 | Definice násilí V zábavných médiích | „Zobrazení jedinců snažících se uškodit fyzicky nebo jinak jiným jedincům.“ |
| 2 | Výzkumy provedené skupinou | Hodnocení dostupných metaanalýz a longitudinálních studií |
| 3 | Zkoumané období | Minulých 60 let |
| 4 | Výsledek | Přesvědčivá byla zkoumání krátkodobého i dlouhodobého efektu |
| 5 | Krátkodobé účinky | Nabuzení (arousal) agresivní myšlení a chování |
| 6 | Dlouhodobé účinky | Znecitlivění vůči násilí, pokles prosociálního chování a empatie |
| 7 | Členové skupiny a badatelé | Gentile DA1, Bailey K2, Bavelier D3,4, Brockmyer JF5, Cash H6, Coyne SM7, Doan A8, Grant DS9, Green CS10, Griffiths M11, Markle T12, Petry NM13, Prot S14, Rae CD6, Rehbein F15, Rich M16, Sullivan D17, Woolley E18, Young K19 |

*Tabulka 2: Skupina Workgroup on Media Violence and Violent Video Games (2017)*²⁵

| | |
|---|--|
| 1 | Referování o vědeckých výzkumech, zejména o těch longitudinálních a o metaanalýzách |
| 2 | Využití preventivních programů |
| 3 | Informovanost institucí zabývajících se veřejnou politikou |
| 4 | Tvorba konstruktivní spolupráci s tiskem |
| 5 | Spolupráce s organizacemi a komunitami zabývajících se zábavou, tzv. Entertainment Communities |
| 6 | Propagace redukce času stráveného sledováním násilí v médiích (včetně internetu) |
| 7 | Ověřený axiom: redukce času expozice výrazně snižuje negativní účinky |
| 8 | Tvorba zdravější „mediální diety“ |

*Tabulka 3: Opatření ke zmírnění ohrožení dětí a mládeže násilím v médiích*²⁶

Tento příspěvek vzniklý při příležitosti brněnské konference by rád posloužil k informovanosti a zamyšlení o některých souvislostech kultury se společenským děním. Přináší exkurz historický i psychologický na téma indukované agrese. Referuje o historii i současnosti výzkumů vlivu násilí v kultuře – zejména masové. Uvádí příklady badatelských a výzkumných aktivit. Přináší zamyšlení nad pojmem katarze v souvislostech s uměním i společenskými vědami. Uvádí příklady aplikace poznatků v praxi, zabývá se perspektivami a zmiňuje aktuální vývoj ve světě.

Příloha: Naše násilí a vaše násilí

Název divadelního představení sám o sobě by nemusel být ničím jiným než snahou upozornit na svůj produkt lehce irrelevantním sloganem. Ten příliš nenaznačoval formu vyvolávající zděšení. Název měl děsivou formu ospravedlňovat: boj proti násilí nelogicky právě násilím. Je to jako by odpůrci trestu smrti protestovali popravami. Motivací osnovatelů blasfemické performance bylo prý rozhořčení nad zločiny křesťanů. Nesdělili však pro jaké – pro křížácké výpravy? Pak plakali nad špatným hrobem, Češi byli totiž též cílem křížových výprav. Či měli na mysli jiné invaze do muslimských zemí? Tyto vpády však nejsou doménou pouze křesťanů... Pokud aktéři měli dojem, že vystupují jménem muslimů a prezentovali nesmyslné blasfemie proti Kristovi, byli v omylu. Dopustili se rouhání proti Koránu, což je v některých muslimských zemích hrdelním proviněním. V některých kapitolách Koránu je totiž vyjádřena úcta vůči Ježíši Kristu. Forma „násilí“ tudíž není obhajitelná uvedenými ideologickými důvody. Zbývá jiná motivace – komerční. Prodat se co nejlépe. V dominujícím typu ekonomie to nemají herci a divadelníci jednoduché. Herci jsou často chudáci, někdy doslova. Mnohdy jejich angažmá visí na vlásku a jsou donuceni k akcím, které jsou fyzicky i morálně odpudivé. De facto jsou loutkami v ruce managementu divadel. Je též otázkou, či loutkou je management. Josef Šafařík, učitel filosofie Václava Havla, poměřoval činy zásadní otázkou „Loutky boží nebo čí?“.

Příloha: Princip – problém některých manažerů a arbitřů

V roce oslav 150. výročí položení základního kamene a stého výročí novodobé české státnosti bylo v rámci festivalu Pražské křížovky uvedeno představení Gavrilo Princip holandského souboru De Warme Winkel s odkazem na sté výročí konce I. světové války. Kritika píše o inscenaci, že – cituji: „na osud atentátníka Gavrila Principa nahlíží s humorem, ironií, jistou tragikou“. Zdá se, že autor citace představení ani neviděl. Nešlo jen o osud hrdiny, ale i dalších atentátníků. Znamená „jistá tragika“ hysterickou exaltaci? Je humorem a ironií střelba poplašnými pistolemi do publika a vykřikování textů z papírků o zastřelení a vyhození holandské královny z okna? Ale to by nebylo to nejhorší! Celé představení se rozplývá soucitem s třpícími atentátníky. Považte – jednu za rok Gavrilo byl v temnici, a to bez jídla! A také ho trápili psychiatrem! Základní princip Principa byl v tom, že atentátníci – chudáci třpící – zapříčinili světovou válku, která stála desítky milionů lidských životů. Z toho statisíce obyvatel našich zemí. Jak krásné připomenutí výročí státnosti a konce války! Vždyť ten Princip tak trpěl! Nicméně i něco z textu bylo poučné. Gavrilo pronesl: „Nejsme zvířata, nechtěli jsme zabít matku od dětí, navíc to byla Češka. Nechtěl jsem zabít ani Ferdinanda. Chtěl jsem zabít Potiorka.“ Je zajímavé, že zmíněný generál pronesl k arcivévodovi, který se zdráhal absolvovat projížďku, pro předchozí střelbu: “Veličenstvo, to byste mi nemohl udělat.“ Veličenstvo si dalo říct. Že by válka vznikla omylem? Viděl jsem představení

²⁵ Internet Gaming Disorder in Children and Adolescents. *Pediatrics*. 2017 Nov;140 (Suppl 2): S81-S8

²⁶ Anderson CA1, Berkowitz L2, Donnerstein E3, *The Influence of Media Violence on Youth*. *Psychol Sci Public Interest*. 2003 Dec;4(3):81-110. *II. Inspirace evropskými badateli a příkopníkem kultivace: OMC Working Group on Cultural and Creative Industries, Pier Luigi Sacco: Professor of Cultural Economics, IULM University, Milan*
Director of the Research Institute for the Evaluation of Public Policies (IRVAPP) (od 01/2018)

s několika divadelníky, kteří byli nadšení. Formou. Obsah, jak jsem pak zjistil, příliš nesledovali. Forma nadchla i mne. Life Cinema – kameraman snímal herce z bezprostřední blízkosti a bylo detailně vidět jejich mnohdy skvělé výkony. Pár obscenních scének bylo v porovnání s Frjičovým Násilím Karafiátovými Broučky...

Principem inscenace je irelevance obsahu a morální, nepatřičná doba uvedení. Principem některých arbitrů a některého managementu je občasné pozapomínání etického poslání umění. Položme si několik otázek pro více oborů: nedává Frjičovo Násilí předpoklad pro naplnění trestného činu urážky náboženského cítění? Nenaplnuje inscenace Gavrilo Princip skutkovou podstatu trestního činu schvalování násilí? Je možno omlouvat trestné činy výmluvou na umění? Je to otázka subjektivní tolerance nebo ignorance? Pomohlo by školení divadelníků v oblasti práva? Nebo snad školení právníků v oblasti umění?

MUDr. PhDr. Ivo Hanel

je lékařem v Psychiatrické léčebně Bohnice (PLB) a v současné době se věnuje také praxi, teorii a výzkumu muzikoterapie. Maluje a fotografuje. Během studia medicíny mohl díky kamarádství s režisérem Jiřím Pavlouškem studovat práci divadla Quidam, kde se seznámil s postupy polských tvůrců Grotowského a Witkiewicze, jejichž některá díla později překládal. V průběhu lékařské praxe spolupracoval medicínsky i autorsky s Hanáckým divadlem a Divadlem Na Provázku. Ve spolupráci se S. Válou napsal scénář ke hře „Úraz“ realizované ČST. Pro E. Tálskou napsal scénář hry „Podivuhodný herbář“. Po získání doktorátu z psychologie a hudebních věd přešel na Výzkumný ústav psychiatrický v Praze, kde vedl oddělení Mentální hygieny. Tam se podílel na výzkumu vlivu antioxidantů u starší populace: krátkodobý výzkum (v Praze s J. Slánskou) a dlouhodobý výzkum (Teplícko, vedoucí výzkumu R. Šrám). Mimo to vedl výzkum vlivu pozorování stresogenních a násilných scén na parametry psychofyziologické a biochemické u zaměstnanců atomové elektrárny Dukovany. Později přešel na oddělení balneologické a akupunkturní vzhledem ke své dlouholeté praxi v akupunktúře. Mezitím ještě mimořádně studoval dokument na FAMU. Po přechodu do PLB zde kromě povinností lékaře a psychologa filmoval aktivity divadelní, taneční a kulturní. Těž spoluorganizoval aktivity tří teatroterapeutických skupin, působících tehdy také v PLB. Pro skupinu režiséra B. Rudiče přeložil a upravil scénář J. M. Grotowského „Apokalypsis cum fuguris“. Pro ČT přeložil a upravil scénář hry S. I. Witkiewicze „Blázen a jeptiška“. Je autorem scénáře a režisérem divadelní aktivity filmu „Smysl katarze“ (Theatrotherapie v PLB) ČT 1993. Pro výstavu „Pražské pasáže“ s manželkou Michaelou Brožovou vytvořili stejnojmenný film a byl spoluautorem hudby. U filmu „Architektura Prahy“ stejných autorů byl též spoluautorem hudby. Vyučoval psychologii, psychiatrii a alternativní obory na lékařských fakultách, na FTVS učil psychologii, a to i anglicky, a na gymnáziu psychologii. Pro Mezinárodní kongres Muzikoterapie (Praha, 2015) vytvořil metaanalýzu souhrnných přehledů a metaanalýz (od roku 2000 do 2015) na téma „Hudba a zdraví“. Razí termín amuzognozie, tedy nevědomost o škodlivosti vlastních múzických nezalostí, což je obdoba psychiatrické anozognozie, tedy nevědomosti o vlastní chorobnosti. Od konce 70. do konce 80. let se účastnil prací Školy výtvarného vidění vedené prof. A. Zhořem. Účastnil se četných výstav v českých zemích i v zahraničí.

P.S. Autor data narození neudává, neboť od studijních dob se věnuje józe a zásadním úkolem jogína je zapomenout věk.

²⁷ Korán: 60/55 Vaším přítelem je jedině Bůh a jeho posel a ti kdož věří, dodržují modlitbu, dávají almužnu a sklánějí se. 79/75 Mesiás, syn Mariin není leč posel, před nímž byli poslové jiní. A matka jeho byla pravdomluvná – a oba se živili pokrmý. 82/78 Byly proklety ty z dětí Izraele, které neuvěřily jazykem Davida i Ježíše syna Mariina. Překlad Ivan Hrbek, Československý spisovatel 2012



ZLATÝ VĚK ČESKÉ DIVADELNÍ KRITIKY A JEJÍ ODKAZ

Cílem provokativně nazvané stati není vyhmátnout éru a odůvodnit její výběr, ba ani činit si nárok na vlastní hierarchizaci historie české divadelní kritiky podle úrovně a kvalit jednotlivých fází tohoto umělecko-odborného odvětví. Neumožňuje to rozsah a pestrost této oblasti, jejíž konkrétní osobnosti jsou ovšem známé a ceněné, ani omezený rozsah konferenčního příspěvku. Proč jsem jej tedy nazvala právě takto?

Nejen proto, abych právě na této konferenci připomenula, že vrcholné etapy, zlaté věky a mimořádné osobnosti, ba stále podnětné vzory v dějinách české kritiky existují. Ale především abych si povšimla některých charakteristických rysů a podnětů, v jejím vývoji snad přímo bytostně přítomných a v četných obměnách se znovu a znovu opakujících – a z nich zejména těch, které jsou dodnes inspirující. Půjde mi přitom primárně o kritiku divadelní, která však do sebe pochopitelně vždy vstřebává okolní vlivy z jiných uměleckých i společenských oblastí, včetně politiky.



Neváhám zastávat názor, že významných etap ve vývoji české kritiky (od jejich počátků na konci 18. století do úplné diferenciacce českého umění, divadla a kritiky v meziválečném období století dvacátého až dosud) jsme měli nejen nemálo, ale především více než zlatých věků samotného divadla a dramatu či obecně kultury, po jejichž obrodě či zkrátka vyšší kvalitě kritika principiálně volá: na základě pozitivních i negativních uměleckých projevů obohacovaly tuto oblast průběžně a postupně výjimečné osobnosti jako Prokop Šedivý, Matěj Majober, Josef Jungman, Josef Krasoslav Chmelenský, Ferdinand Břetislav Mikovec, Karel Havlíček Borovský, Jan Neruda, později i T. G. Masaryk, H. G. Schauer, F. X. Šalda, Václav Tille a další z celé plejády velkých jmen mezi dvěma světovými válkami stejně jako osobnosti znovuzrozené kritiky 60. let i dob pozdějších.

Ti všichni – včetně těch dnes polozapomenutých – se přitom podíleli svou kritickou činností na rozvoji české národní kultury měrou stejně významnou jako nositelé 'čítankových jmen', tedy známí prozaikové, básníci a dramatikové. Funkčně ji spoluutvářeli nejen hodnocením konkrétních literárních či divadelních děl, ale i úvahami o směřování, úkolech, cílech a funkcích samotné kritiky ve svých metakritických státech.

Kritikové a recenzenti tak vědomě pracovali nejen na rozvoji české kultury, ale i samotné kritiky a jejích norem a prizmat. Svědčí o tom řádka metakritických textů sahajících až do roku 1837, kdy Josef Krasoslav Chmelenský zveřejnil na stránkách časopisu *Muzejník své* „Slovo o kritice“. Podobné 'nastavení zrcadla' a aktivizační efekt přinesla stať „Úloha kritiky“, kterou publikoval Karel Sabina v *Národních listech* roku 1863, stejně jako text Josefa Durdíka nazvaný „Obrana kritiky“ z roku 1874 či studie s názvem „Kritika a kritikářství“, kterou otiskl Josef Václav Sládek v časopise *Lumír* roku 1879, atd. Směrem k současnosti se hustota metakritických textů zvyšuje,

alespoň do druhé světové války, zejména zahrneme-li sem i manifestační provolání nastupujících trendů – s divadelní avantgardou v čele (z hlediska četnosti i uměleckého dosahu).

Praktický dopad takových textů na rozvoj a směřování českého divadla i celé kultury byl značný a leckdy zcela zásadní, a to četně velkých kritických sporů, které některé z nich vyvolaly – ba v zásadní míře právě díky nim: stačí si připomenout spor o Máchův *Máj*, výrazně rozdmýchaný Josefem Kajetánem Tylem, nebo kritiku jeho novely *Poslední Čech*, kde byl Tyl naopak 'obětí' britké objektivnosti Karla Havlíčka Borovského, anebo celou linii českého kriticizmu od Havlíčka k Masarykovi či (téměř doslova) nekonečný spor o *Rukopisy královédvorský a zelenohorský*, popř. v oblasti divadla právě tak velký a zásadní spor o podobu české dramaturgie a činoherního herectví. A to uvádím pro ilustraci jen případy z 19. století, umožňující svou časovou vzdáleností odstup.

A proč je připomínám? – Společným jmenovatelem všech zmiňovaných kulturně-společenských kauz bylo, že jejich účastníci viděli před sebou pro českou kulturu určitý cíl – a s ním neoddělitelně spojený úkol: tj. bod, vzhledem k němuž vnímali stávající realitu a poměřovali její dosavadní úroveň. Ale nejen to. Vyšším smyslem tříbení názorů na konkrétních příkladech bylo samotné hledání cíle národní kultury – neoddělitelně spojené s kladením otázek. Sto let po počátcích národního obrození (a podobných úvah) akcentuje toto úsilí Hubert Gordon Schauer hned v samotném názvu své slavné stati, publikované roku 1886 v revue *Čas*: „Naše dvě otázky.“ – Schauer se zde ptá: Co jest úkolem našeho národa? A máme-li pak určitý cíl, můžeme-li ho dosíci?

Je přitom třeba zdůraznit, že nešlo v těchto případech o aktivitu akademickou, o ostrovtipné či sebezprezentační intelektuální zbrojení, ale o pragmatickou snahu vytyčovat národně-stavební úkoly. Proč to bylo důležité? Protože reakce na ně – resp. způsob zamýšlení se nad nimi – ukazovaly a zároveň určovaly směr vývoje naší společnosti: v Hauerově době buď směrem k samostatné národní státosti, nebo k existenci národa v rakousko-uherském soustátí. Za propagátora této možnosti, za člověka bez národního citění, byl přitom na základě své stati neprávem označován sám autor; nepochybně především v důsledku své odvahy/drzosti vůbec klást palčivé otázky národu dosud se hledajícimu. Což právě – resp. neefektivnost tohoto hledání – mladého kritika k napsání jeho stati přirozeně přivedlo. Velice dobře si totiž uvědomoval, že „bez ideálů, bez vědomí mravního povolání není národa“.

Doba se samozřejmě mění, ale bez ohledu na to vyplývá z historických příkladů první věc, nad kterou se zamýšlím: Má současná česká kritika cíl? Tj. úkol, k jehož splnění spěje po nějaké cestě, v nějakém kontextu? Domnívám se, že nemá. Možná se ho dokonce sama vědomě vzdává. Spontánně nacházeným cílem se tak často stává pouhá *jinakost*, dosud neviděnost, a tedy asi ojedinělost, a proto často jedinečnost pouze zdánlivá – byť by byl hodnoceným dílem (bez náročného interpretačního úsilí) třeba paskvil, nesmysl, vykalkulovanost či nevкус.

A zde již narážím na druhé téma, rovněž myslím aktuální v souvislosti s dnešní českou uměleckou kritikou, jejími postoji a principy.

Během svého vývoje od úsvitu naší novodobé moderní kultury kladli kritikové vždy důraz nejen na národní či národně ideový aspekt uměleckých děl, ale i na jejich řekněme 'prostou estetičnost', estetickou stránku, zkrátka vnější podobu, tvarovanou ideálně obsahem. Ta samozřejmě je a musí být v konkrétních dobových podmínkách vždy upravována, obnovována, 'aktualizována'. Současně by však nepochybně měla vždy být i zachována či zohledňována – a také vyžadována

– jakási elementární vizuální slušnost a vkus, a to napříč divadelními poetikami, stářím či mládím tvůrců, národnostmi, politickým, sexuálním či náboženským cítěním. Shodovali se na tom (abych se držela příkladů z minulosti) i třeba Josef Durdík a Vítězslav Hálek: současníci, jinak ovšem oponenti ve věci způsobu hodnocení díla a jeho posuzování. Oba přitom uplatňovali to objektivně nejnáročnější prizma – z hlediska úrovně soudobého světového umění: zatímco Durdík z hlediska vědeckého, Hálek řekneme psychologického. Oběma však šlo o jakýsi (také vizuální) *lad*.

Vedle otázky po cíli díla – související především s jeho obsahem – je zde tedy otázka po formě: nejen z hlediska neustálé novosti a nevidanosti, leckdy tak zaslepeně adorované, ale i z hlediska jakési přiměřenosti, slušnosti, vkusu, jejichž hranice atakuje novost/nevidanost pod průhlednou rouškou ‘nabourávání konvencí’. Nezohledňovaným efektem se tak dnes leckdy stává utlačování demokratičnosti (pod rouškou její propagace), včetně respektu k symbolům reprezentujícím určité hodnoty, byť je třeba osobně nezastávám (třeba kvůli instituci, která je proklamuje či profanuje – což je zase jiná záležitost).

Naznačený rozdíl v české kritice *dříve a nyní* se mi jeví spočívat v nepoužívání skutečně kritického myšlení – ať už z důvodu jeho neosvojení, nebo ignorování. Je to tím překvapivější, že jej podporuje slavná tradice českého kriticizmu v linii od Josefa Dobrovského přes Karla Havlíčka Borovského po T. G. Masaryka.

Je tomu myslím s českou kritikou jako s politikou. Komunistickým ideologům a jejich následovníkům (z oblasti kulturní, novinářské, pedagogické ad.) se podařilo tradici české politiky, publicistiky a kritiky – na níž by bylo vskutku možné stavět – zdeformovat, zbanalizovat, ‘zelasticitět’ dle potřeby, tedy v podstatě (‘málem’) zničit (tzn. její principy i samotné povědomí o historické existenci). Proto snad – a také z důvodu neznalosti – se k ní obecně česká společnost po roce 1989 spíše nevztahuje (a z české minulosti se zaměřuje a poukazuje zpravidla na to horší). To je ovšem v souladu s jinou významnou tradicí české národní kultury (a současně je to její důsledek), kterým je – slovy Jaroslava Vostrého – její „nesamozřejmost“.

Jejím projevem je pak třetí téma české kritiky, táhnoucí se její historií poněkud škodolibě, ač do určité míry paralelně s jejími vrcholnými projevy. Ve své době – v polovině 70. let 19. století – ji rezignovaně připomenul Josef Durdík: „Stalo se už příslovím, že nemáme žádné kritiky. V literárním odboru Umělecké besedy už to konstatováno několikrát; Osvěta i Montags Revue, ač jinak dosti rozdílné, v tom jednom mínění se úplně shodují; spisovatelé, jichžto hlas něco váží, vyslovili totéž v rozličných obměnách – alespoň jednoho za všechny slyšme (Durdík cituje Hálek, rovněž současně kritika – pozn. JC): ‘Napsal jsem pro sebe před mnohými lety a dnes to pravím veřejně: U nás jest spisovatelů mnoho, čtenářů málo, kritiků nejvíc, kritika žádná.’“ – Vskutku tehdy nešlo (vzhledem k opoře v renomé obou autorů i ve vlastním Durdíkově rozboru) o nekorektní střelbu do vlastních řad, z nichž by se takto autor rafinovaně vymaňoval (což je samozřejmě také častý případ), ale o skutečné *zjištění*. A to jako by platilo i pro dnešek: nad kvalitní kritikou vítězí často kvantita tzv. kritik (nebo se alespoň mezi ostatními reakcemi ztrácí). Což jde nepochybně ruku v ruce s jevem, že nad tvůrčí aktivitou samotných umělců často zřetelně vítězí vykalkulovaná provokativnost. Zřejmě z důvodu prezentace vlastní bezpředsudečnosti, ‘modernosti’ či umělecké prozíravosti se tomu kritikové podřizují a svůj rozbor uměleckého tvaru jsou ochotni směřit za impresi (charakteristicky pod intelektuální rouškou). – Zní to skoro jako popis zábavné společenské hry – včetně toho, že nebere v potaz společenský dopad. Ten ovšem každá kritika ze samého principu vlastní existence samozřejmě má. Je to tedy spíše popis lehkovážného *zahrávání si*.

Jak neuvítat v tomto kontextu sto let starý výrok, vztahující se k dnešku opět až překvapivě do-
slovně – přestože byl míněn obrazně. V návaznosti na staré přísloví (apelující na slušné chování)
ho vyslovil Emanuel Rádl v polemice s těmi, kdo tvrdili, že je dovoleno pozitivisticky kritizovat
absolutně vše, bez ohledu na odezvu (a bez elementárního respektu): „Ano, ale přesto by nemělo
být dovoleno hvízdát si v kostele.“

To, že se dnes hry na překračování hranic v české společnosti hrají či hrát umožňují, svědčí tedy
myslím buď o ztrátě cíle, o ztrátě vkusu, nebo o neexistenci současné české umělecké kritiky.
Je to ostatně méně bolestivé než připustit si – s oporou v Schauerově podmínce – duchovní ne-
existenci samotného národa.

Mgr. Jana Cindlerová, Ph.D.

vystudovala bohemistku na Slezské univerzitě v Opavě (Bc.), divadelní vědu na Masarykově uni-
verzité v Brně (Mgr.) a scénologii (obor Scénická tvorba a teorie scénické tvorby) na pražské
DAMU (Ph.D.). Je autorkou monografie *Dramaturgie her Karla Čapka (AMU/KANT 2017)*,
jako spoluautorka se podílela na kolektivních monografiích *Slovo a obraz na scéně (AMU/KANT
2010)* a *Na rozhraní světů (FF MU 2016)*. Přednáší na Slezské univerzitě v Opavě (obor Kulturní
dramaturgie se zaměřením divadlo) a externě na DAMU (Katedra činoherního divadla) divadelní
historii a teorii, nověji také téma divadelní kritika a recenze (jednak z hlediska jejich historic-
kého působení na podoby českého divadla a dramatu během jejich vývoje, jednak z hlediska
teoreticko-praktického). Praktickou i teoretickou péči věnuje rovněž tzv. divadelnímu vzdělávání
(Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě). Spolupracuje se Společností bratří Čapků (pravi-
delné přednášky a umělecko-odborná pásma zaměřená na čapkovskou generaci). Studie ze všech
uvedených oblastí publikuje v periodících a sbornících, jako divadelní recenzentka spolupro-
cavala především s Českým rozhlasem 3 – Vltava. Ve spolupráci s Hasanem Zahirovičem překládá
hry současných autorů ze zemí bývalé Jugoslávie, z nichž (vedle několika inscenací ochotnických
divadel) dílo *Tahle postel je příliš krátká* aneb *Jen fragmenty chorvatské dramaticky Niny Mitro-
vić* uvedl v české premiéře pražský Činoherní klub roku 2012 (režie Martin Čičvák). Je garanti-
kou nově akreditovaného studijního programu Slezské univerzity v Opavě Kulturní dramaturgie
v divadelní praxi. Má ráda a podporuje amatérské divadelnictví – jako porotkyně přehlídek ne-
profesionálního divadla i jako divačka.

¹ Jaroslav Vostrý – Nesamozřejmost české kultury (online rozhovor pro Literární noviny, 28. 1. 2011, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1bxgGloWlcQ>).

další zdroje: Durdík, Josef. „Obrana kritiky“, in *Kritika. Výbor J. Durdíka o zjevech literárních a uměleckých*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1874. Schauer, Hubert Gordon. „Naše dvě otázky“, *Čas*, č. 1, 20. 12. 1886.

”

OPERNÍ REŽIE SOUZNÍCÍ S INTELIGENCÍ A SENZIBILITOU SVÉ DOBY POHLEDEM HUDEBNÍ PUBLICISTKY A SKLADATELKY

Svět operního divadla sleduji jako hudební publicistka skoro dvacet let. Je přirozené, že inscenační trendy se mění a prochází vývojem, tak jako celá společnost nebo móda. Je to v pořádku a nemá smysl se nad tím pohoršovat nebo trvat na zaběhaných zvycích. Jak říká John Cage: „Nerozumím lidem, kteří mají strach z nových věcí. Já mám strach z těch starých.“ Nicméně už delší dobu společností rezonuje otázka, zda je soudobá inscenační forma přínosem nebo devastací umění.



Je dobře, že se jsme se konference zúčastnili my teoretici i praktičtí – režiséri. Jedině tak se lze dobrat nějakého smysluplného výsledku, ve vzájemném dialogu, při pohledu z obou stran. Název mého příspěvku vychází z citátu Jana Grossmanna, který byl otiskn v časopise *Hudobný život* 3/2017 v rámci rozhovoru s režisérem Davidem Radokem. Onen citát zní: „*Divadlo, a tedy i opera jsou útvary eklektické, neustále si vypůjčující ze všech oblastí a žánrů, které nejlépe souzní s inteligencí a senzibilitou své doby.*“

Dříve než se pokusím téma konference uchopit ve smyslu výše zmíněného citátu, dovolu mi osobní vzpomínku. Jakožto dítě hudebně nadané jsem musela se svou matkou chodit na koncerty a operní představení, což mě skutečně nebavilo. Dodnes nezapomenu na statické režie profesora Věžníka a obézní samolibé pěvce. Tento druh inscenování mě děsil natolik, že ještě dlouho po studiích muzikologie a kompozice jsem se opernímu domu – rozuměj brněnskému – vyhýbala jako čert kříži. Moje první setkání s tzv. nekonvenčním režijním nastudováním tak proběhlo prostřednictvím České televize. Byl to Mozartův *Don Giovanni* v režii Petra Sellarse, inscenace z roku 1990. Sellars zasadil toto dílo do New Yorku 80. let 20. století. Dona Giovannihho a Leporella obsadil dvojčaty tmavé pleti – Eugenem a Herbertem Perryovými – oblečenými do kožených bund a jeansů. Inscenace mě tehdy fascinovala a doslova přikovala k obrazovce. Rozdíl mezi dvě stě let „starou“ hudbou a děním na scéně byl smazán díky do detailu propracované a smysluplné režijní koncepci.

Dalším zjevením, tentokrát na brněnské scéně, bylo pro mě nastudování Janáčkovy opery *Z mrtvého domu* činoherním režisérem Davidem Kaločem. Opět něco pro tehdejší operní svět nevidaného. Scéna byla v pohybu, neustále se něco dělo, pěvci hráli, při troše štěstí jim bylo i rozumět, na scéně se v roli Orla objevil dokonce tanečník. Nedlouho poté pak inscenace Poulencova *Lidského hlasu* společně se Schönbergovým *Očekáváním* na konferenci přítomného pana Nekvasila na scéně Státní opery v Praze. Soudobá hudba, moderně inscenovaná, něco do té doby zřídkakdy viděného.

Od té doby se mnohé změnilo, opera se posunula. Je živá, herecká, na pěvce jsou kladeny nesmírné interpretační nároky, musí nejen dobře zpívat, ale i dobře vypadat, dobře se pohybovat, hrát, musí jim být rozumět. Není divu, že takováto opera si získává nové publikum. Do dramaturgie jsou zařazovány nové, dosud nehrané tituly. Řada kinosálů vysílá operní záznamy, které se staly součástí i televizního vysílání. Konference vychází z publikace „Cesta do pekel: Sbírká názorů na současné inscenování oper“. Knihu jsem bohužel nečetla, ale dostal se mi do ruky příspěvek slovenského operního režiséra Martina Bendika, který tuto knihu analyzuje a reaguje na ni na stránkách Hudobného života 3/2018. Pan Bendik z textu vybral několik vět, u kterých bych se ráda zastavila – možná by tyto body mohly posloužit pro následující společnou diskusi.

1) Nesmí se jít proti hudbě. Pan Bendik se z pozice režiséra rozčiluje nad tím, že nikdo (rozuměj nikdo ze starooperních puristů) doposud nevysvětlil, co znamená jít proti hudbě. Já sama z pozice skladatelky mohu k tomuto poznamenat, že při komponování hudebně-dramatického díla vycházím z textu, z atmosféry, kterou se právě hudebně snažím dovyjádřit, podpořit, vystihnout podstatu vnitřního jednání postav. V podstatě to, co se už nedá říci slovy, je v ideálním případě dořečeno hudbou. Z toho vyplývá, že pokud např. hlavní postava zpívá cituplnou melodii v pianu a za ní sbor mlátí hrnci tak, že není slyšet ani hudba ani nebohý sólista, pak právě to pro mě znamená jít proti hudbě.

Osobně by mě zajímalo, zda se při studiu operní režie také vyučuje čtení partitur, jak ho mají dirigenti, aby si režisér už na základě notového zápisu dokázal udělat představu o hudební formě díla. Nejde přeci o činohru. Myslím si, že důkladné studium partitury by pro operního režiséra mělo být samozřejmostí. David Radok v rozhovoru pro časopis Hudobný život uvádí: „*V opeře je to vždy hudba, která je svým vnitřním jednáním, tedy podtextem, určující k pochopení obsahu a k nalezení směru inscenace.*“

Druhá věc, která pana Bendíka rozhořčuje:

2) Hudba je prvřadá a až potom je divadlo. V tomto s jeho rozhořčením svým způsobem souhlasím, protože opera je už od dob Monteverdiho formou hudebního divadla a hudba a divadlo by tedy měly být ve vzájemné a přirozené syntéze.

Třetí věc se týká:

3) Škrty a aktualizací, které narušují skladatelův záměr.

Tento bod je pro mě jako muzikoložku a skladatelku sporný. Jistě, pokud se škrtá v partituře dávno zesnulého umělce, nebolí ho to. Další věc je, kdo a proč škrty dělá. Pokud je k ruce šikovný a vzdělaný dramaturg, který dokáže škrty ohlídat tak, aby i díky nim mělo dílo smysl a neztratila se jeho ústřední myšlenka, obsah, pak můžeme říct: proč ne? A to i v případě žijícího autora, protože ten někdy může ztratit nad svým dílem kontrolu a je proto dobře, že má k ruce nějaký ten objektivní dohled. Na druhou stranu je pro mě jako posluchače výzva poslechnout si nějakou např. barokní operu v celé její délce a pro režiséra jistě také udržet po celou tu dobu divákovu pozornost a napětí.

Jako pozitivní příklad mohu uvést Vivaldiho *Arsildu* ve Slovenském národním divadle v režii Davida Radoka. Představení v dobových kostýmech a s dobovou scénou, která se teprve v posledním obraze geniálně přehoupne do současnosti a vytvoří tak oblouk mezi třemi sty lety dějin lidské společnosti, která se ve své povaze nikterak nezměnila, až z toho v závěru zamrazí. Protože

všichni přece žijeme v iluzi, že dnešní doba je ta nejlepší a nejvyspělejší, že jsme se jako lidstvo vývojově posunuli vpřed. Z technického hlediska možná. Jako druhý, čerstvější příklad mohu uvést koncertní(!) provedení Salieriho opery *Tarare*, které jsem viděla v Theater an der Wien a které, jakkoliv trvalo přes tři hodiny, nikterak nenudílo především díky skvělým interpretačním výkonům (na scéně se kromě drobné herecké akce nic nedělo; soubor *Les Talens Lyriques* pod taktovkou Christophu Rousseta).

Tady se dostávám k další otázce, zda uvádět opery koncertně. V Theater an der Wien to patří k pestrobarevné nabídce, která kromě klasického scénického uvádění oper uvádí též koncertní provedení zejména barokní literatury, komorní provedení oper, v nichž se představí mladí zpěváci, pěvecké recitály, projekt kompozice vlastní opery pro děti a mládež, stejně jako velikonoční festival soudobé hudby. Koncertní provedení oper zvláště ve spolupráci s videoartem vidím jako jednu z mnoha dalších variant vývoje současné opery.

Poměrně dobrým příkladem bylo provedení opery *The Outcast* Olgy Neuwirth v rámci festivalu *Wien Modern* ve scénickém podání britské režisérky, designérky a videoumělkyně Netii Jones. Myslím, že to je dobrá varianta, zvláště v případě, kdy je v opeře příliš prosaického textu nebo opernímu domu chybí peníze.

Čtvrtá poznámka pana Bendika naráží na citace českého autorského zákona:

4) Porušení autorských práv ze strany režisérů. o je opět zajímavý problém. Pakliže autor díla ještě žije a režisér je ochoten s ním svou koncepci konzultovat, je to samozřejmě ideální situace. Na druhou stranu se nabízí otázka, zda by žijící skladatelé neměli s předáním partitury přijmout i fakt, že tím pádem ztrácí nad dílem a jeho interpretací kontrolu. Tzn. měli by režisérovi a dalším tvůrcům inscenace poskytnout důvěru a svobodu vlastního výkladu. Není to jednoduché, zvláště pokud autor vidí, že režisér dílo nepochopil a pojmul je jako prostředek k uskutečnění své vlastní vize, takže je v podstatě jedno, jaké dílo hraje, protože ona režisérova představa běží paralelně s ním a obsahově s dílem nikterak nesouvisí.

Jde o to, z jakého úhlu se na věc podíváme. Každý umělec má právo na své svobodné umělecké vyjádření, se kterým jde s kůží na trh a za kterým si stojí. Stejně je tomu jak u skladatele, tak u inscenátora. Dílo si žije svým životem a každý na něj reaguje po svém. V roce 1997 byla na Salzburger Festspiele uvedena opera Györge Ligetiho *Le Grand Macabre*. Ligeti tehdy chtěl inscenaci stáhnout, dokonce snad mělo dojít k nějakému soudnímu přelíčení. Nicméně opera byla nakonec uvedena – a kdo ji režíroval? Peter Sellers!

Myslím, že úkolem konference není to, abychom poukazovali na neschopnost nebo negramotnost režisérů, rozhořčovali se nad jejich moderní koncepcí a trvali na starých pořádcích, které jsou jediné správné. Spíše bychom se asi měli zamyslet nad tím, proč jsou v dnešní době opery inscenovány, jak jsou, a proč to tolik lidí z řad odborné i laické veřejnosti pohoršuje. Těžko asi mluvit o nějakém nastupujícím inscenačním trendu, který – jako každá novinka – vzbuzuje nevoli a protest.

Lpění na starých pořádcích může mít několik příčin. Jedna z nich je, že v dnešní zmatené a turbulentní době chybí jakýkoliv záchytný bod, a proto je třeba držet se starých a ověřených pořádků (kolik lidí dnes s láskou vzpomíná na socialismus a jeho jistoty!). Představme si situaci, kdy je ku příkladu Janáčkova *Věc Makropulos* inscenována přesně podle Janáčkových scénických pozná-

mek – všude na světě, ve všech operních domech. Záměrně uvádím tento příklad, protože jsem tuto inscenaci viděla před časem ve vídeňské Státní opeře v režii Petra Steina, který je pověstný tím, že právě přesně dodržuje scénické poznámky a přání autora díla. O rok dříve jsem *Věc Makropulos* viděla v Janáčkově divadle v Brně v režii Davida Radoka a musím říci, že jeho výklad mě právě díky aktualizaci a přesahu do současnosti (nikoliv v kostýmech a scéně, která byla dobová) zaujal více, než popisný a dobově přesný Petr Stein.

Tradicionalismus a lpění na starých pořádcích se projevuje nejen ve světě opery, ale týká se i dramaturgie koncertů státních orchestrů, které neustále dokola omílají tytéž autory a tatóž díla, pokud možno 19. století a starší. Nedávno jsem od profesionála z hudební branže slyšela argument, že těžko dostat lidi na současnou operu (do této kategorie patří v Čechách bohužel stále i Leoš Janáček), když nechodí ani na oblíbené kusy jako *Carmen* nebo *Rigoletto*. Ale proč? Proč ubývá publika? Finanční důvody v tom jistě nejsou. Je za tím nuda, která na ně z jeviště dýchá, nebo jsou to právě ty dokola stále omílané kusy, které už nikoho nebaví? Není to trochu začarovaný kruh, kdy se dramaturgové pod tlakem manažerů neodvážejí nasadit nějaký neobvyklý titul, protože musí naplnit kasu? Ale co když lze kasu naplnit právě tím, že budu hrát něco, co jinde nemají? Ano, je to běh na dlouhou trať, ale v dlouhodobém horizontu se vyplácí.

Theater an der Wien vsadil na tuto kartu před 12 lety, kdy intendant Roland Geyer znovu vzkřísil tuto scénu – bývalou scénu Emanuela Schikanedera, kde měla 30. 9. 1791 premiéru Mozartova *Kouzelná flétna*. Geyer přišel s myšlenkou hrát tu nejstarší operu od Monteverdiho po soudobou tvorbu – včetně zakázek pro skladatele s tím, že v začátcích ignoroval pilíř operních domů, a sice tvorbu 19. století. Vymezil se tak mj. proti Státní opeře i Volksoper.

Theater an der Wien je divadlo stagionového typu, a díky tomu si na každé představení zve jak hudebníky, tak sólisty, kteří jsou dané inscenaci tzv. ušiti na tělo. Tuto scénu sleduji pravidelně už několik let a za tu dobu jsem viděla možná dvě, tři skutečně nepovedené inscenace. Oproti tomu vídeňská Státní opera se takovouto interpretační i inscenační kvalitou a moderním přístupem chlubit nemůže. Mylím si, že by povinností každého státu – a to se týká i Rakouska – měla být podpora současného umění, ať už tvorby, tak jeho inscenační podoby.

Dramaturgie dotované vídeňské Státní opery stojí na repertoáru 19. století. Nicméně i tady se situace zlepšila a minimálně jednou za rok je uvedena současná opera, letos například opera *Die Wieden* Johanessa Marii Stauda v režii Andrei Moses.

Možná jsem teď trochu odbočila, ale jde o to, aby si společnost uvědomila, že umění není byznys, že na něj neplatí stejná měřítka jako v jiných odvětvích a že pokud naše společnost nemá klesnout na úroveň chléb a hry, musí být důstojná podpora kultury, především pak současného umění pro politickou veřejnost samozřejmostí. Tak se lze vyhnout neustálému finančnímu tlaku na umělce a ředitele kulturních institucí a tak lze znovu dosáhnout profesionality a kvality.

Všechno souvisí se vším. Pamatuji si, že když jsem svého času působila v Divadle Husa na provázku, měla režisérka Eva Tálská – tehdy jako zaměstnanec divadla – rok až dva na přípravu jedné(!) inscenace. Takto do detailu připravené představení se potom po mnoho let drželo na repertoáru divadla a dodnes se na řadu takovýchto inscenací vzpomíná s úctou a lítostí, že už se neuvádí. Situace v dnešní době asi pro režiséra nepředstavitelná, má-li se uživit. Otázkou tedy je, jak se pod časovým a finančním tlakem dá tvořit a zda mnohdy polovičaté nebo nedotažené inscenace nejsou výsledkem právě tohoto tlaku. A zde se vracím k citátu Jana Grossmanna: „*Divadlo,*

a tedy i opera jsou útvary eklektické, neustále si vypůjčující ze všech oblastí a žánrů, které nejlépe souzní s inteligencí a senzibilitou své doby.“ A to je myslím klíč k celému problému současného inscenačního trendu.

Máme-li tedy něco proti mnohdy kontroverzním či vlastní ego prezentujícím režijním výkladům, nesouzní právě takovéto výklady s dobou? S dobou, kdy je vše poměřováno penězi, kdy už neexistuje soukromý a intimní život, neboť vše je prezentováno a obrazově doloženo na sociálních sítích, kdy narcismus a egoismus díky selfie kultuře dosahuje svého vrcholu? Kdy jsou nejinimnější stránky našich životů veřejně sdíleny, lze se pak divit, že se v podstatě žádná z inscenací neobejde bez nějakého toho svlečeného pěvce a milostného pohrávání přímo na scéně? Lze se divit tomu, že každá druhá postava – původně hrdina a pozitivní příklad díla – je interpretován jako pudy zmítaný, citově nevyrovnaný, na hranici šílenství žijící jedinec, když je i toto v podstatě odraz našich životů? Vždyť kolik lidí je v dnešní době závislých na různých lécích, antidepresivech, alkoholu, sexu či jiných drogách, protože se jejich identita, pravý smysl jejich života už dávno ztratili pod nátlakem hmotného světa, sociálních sítí, neustálého koloběhu vydělávání a utrácení peněz? Čemu se potom díváme a nad čím se pohoršujeme, když nám umělecká scéna nastavuje zrcadlo? A to jak prostřednictvím vynikajících inscenací, tak prostřednictvím těch slabých.

Přínos i devastace jsou podle mého názoru v pořádku. Protože zdevastovaná je celá společnost a devastace se týká i životního prostředí, jídla, které jíme, oblečení, do kterého se oblékáme. A má to tak být. Protože jen díky devastaci a úpadku, což je obrácená strana mince, si můžeme uvědomit její přínos a začít s ní skutečně něco dělat. Myslím si, že umění má provokovat, má hledat nové cesty, i když se takové mnohdy ukáží jako slepé. Teprve čas oddělí zrna od plev a dobrý a kreativní režisér či skladatel musí sbírat zkušenosti, jak jinak než v praxi.

Nedívám se umělcům a operním režisérům, že ve většině nečtou tzv. kritiky. Kritika totiž často slouží jako útok na práci a osobu umělce pramenící často z neznalosti praktické stránky umělecké profese, ze zahořklosti, možná zášti. Na druhou stranu jsou recenze potřeba jako zpětná vazba, jako obrácené zrcadlo umělec vůči publiku – recenzent vůči umělci. A stejně tak jako by mělo být samozřejmostí, že tvůrce inscenace či její autor přistupuje ke svému dílu zodpovědně, poctivě a naplno, měl by ke své práci přistupovat i recenzent.

Během svých studií na divadelní vědě v Brně jsem měla štěstí na několik vynikajících pedagogů. Byli to především profesor Bořivoj Srba, profesor Antonín Přidal a profesor Josef Kovalčuk – výborní divadelníci – kteří otevřeli svět divadla nám studentům, kteří nás cvičili v analýze díla, k pochopení umělecké práce z pohledu nás teoretiků, kteří nás vedli na zkoušky, po kterých jsme práci režiséra a jeho týmu rozebírali. To byl vynikající řemeslný základ pro mou pozdější, zpočátku nedobrovolnou práci recenzentky. Měla jsem velké štěstí, že jsem díky studiu muzikologie a kompozice poznala oba světy. Teoretický a praktický. Takže když píši recenzi, snažím se současně vcítit do umělce, tvůrce díla, a i když s jeho výkladem nesouhlasím, snažím se přijít na to, proč to tak je. Jsem si vědoma té neskutečné řehole, která je s uměleckou profesí spojená a která k ní, pokud chce umělec ve svém oboru skutečně něčeho dosáhnout, přirozeně patří.

Odsoudit někoho nebo něco je snadné. Umělecká kritika by ale měla být erudovaná, podložená znalostmi a zkušenostmi, měla by být jazykově kultivovaná a měla by celému uměleckému týmu být vodítkem, pozitivním feedbackem. Mělo by být nezbytné, aby studenti divadelní a hudební vědy byli v kontaktu s praxí – studenty herectví, operními pěvci, hudebníky, režiséry, aby

viděli do zákulisí jejich práce a dovedli ji poté objektivně a v součinnosti se svými teoretickými znalostmi pod vedením svých kvalifikovaných pedagogů posoudit. Táhneme přece všichni za jeden provaz. Svůj příspěvek bych ráda uzavřela citátem Davida Radoka: „*Neexistuje tradiční, novátorský či konzervativní způsob inscenování, ale jen způsob souzňející s inteligencí a senzibilitou své doby. Jinak je to jen špatná inscenace.*“

Mgr. Lenka Nota, Ph.D.

Česká skladatelka, muzikoložka a hudební publicistka žijící ve Vídni. Aktivně se věnuje propagaci soudobé hudby jak na stránkách časopisů Harmonie a Hudobný život, tak na rozhlasových vlnách stanice Vltava. Její publicistická i tvůrčí činnost z většího dílu souvisí s tématy žen v umění (mj. měla na podzim roku 2017 v brněnském divadle Reduta premiéru opera o Boženě Němcové „Jsem kněžna bláznů“ na libreto Olgy Sommerové). O ženské skladatelské tvorbě referovala mj. na konferencích věnovaných ženské tematice v Kasselu v Německu, ve Fiuggi v Itálii a v Kragujevací v Srbsku. Je členkou nezávislé komise pro propagaci soudobé hudby při České hudební radě.



OPERNÍ REŽIE POHLEDEM OPERNÍHO REŽISÉRA

1. OPERNÍ REŽIE JAKO VÝSOTNÁ JEVIŠTNÍ TVORBA INTERPETUJÍCÍ TEĎ A TADY HUDEBNĚ SCÉNICKÉ (HUDEBNĚ-DRAMATICKÉ DÍLO)!

2. OPERNÍ REŽIE JAKO VESKRZE PRAKTICKÁ ČINNOST – TEĎ A TADY!

Tyto dva pohledy se v praktickém životě operního režiséra a operního provozu nevyklučují, naopak jsou velmi těsně provázány, možná více než si chceme připustit. TEĎ A TADY je společné oběma pohledům.



TEĎ je čas a momentální situace ve které inscenace je realizována. A její momentální společenská a kulturní aktuálnost.

TADY = místo realizace. Je geografické – město a země, pak kontextuální, které udává kontext inscenace. V jakých souvislostech inscenace vzniká, jaké má místo v dramaturgickém plánu a celkovém profilu divadla, ve kterém se realizuje. Místo realizace je také institucionální, tedy kdo a proč dílo realizuje. Prostor realizace? Typ divadla (tj. velikost jeviště) a způsob práce. A z toho všeho vyplývá hlavní úkol režiséra – vytvořit co nejlepší operní inscenaci. Teď a tady. Takovou, která přináší svou aktuální scénickou podobou možnost dalšího (a nebo nového) setkání s daným operním dílem – teď a tady.

Východiska pro práci operního režiséra

Na začátku veškeré práce stojí analýza díla, která předně zkoumá hudebně dramatický potenciál díla a formu díla. Hudba je prvním a určujícím výkladem textu libreta. Nezanedbatelný je kontext, v kterém dílo bylo napsáno, doba vzniku díla, styl díla, též znalost toho, čím byla forma díla v době jeho vzniku a jak se její vnímání posunulo v čase. Definovat na tomto základě konstanty a proměnné, zkoumat změny paradigmatu v čase života díla. Analytická znalost díla je hlavním a zásadním předpokladem pro cestu k jevištní syntéze.

Na cestě ke konkrétnímu výsledku je opernímu režisérovi třeba scénická fantazie, která znamená schopnost přenést znalost a svých analytických objevů do konkrétní představy po konkrétním jevištním tvaru a jevištních obrazech, dramatických situacích a scénického jednání. Vytvořit si v sobě odvážný a hmatatelný sen – odvážný obraz inscenace. Režijní řemeslo je pak schopnost umět (vědět) tyto konkrétní představy konkrétně realizovat na jevišti s ohledem na praktickou část věci. Sen o inscenaci uvést v konkrétní scénický život.

Divadlo, kde se inscenace realizuje, velmi určuje styl inscenace a její stylizace. Je to jak velikost jeviště, jeho technické možnosti včetně personálního zajištění, velikost rozpočtu, tak i způsob provozování inscenace.

Cíl inscenace vnímáme v tomto okamžiku zejména z praktického hlediska – jak se bude inscenace hrát (stagiona, repertoár, jednorázový projekt, blokové hraní anebo má-li inscenace vydržet několik sezón), jaké bude obsazení. Je inscenace nastudována v jednom obsazení? Do jaké míry ho můžete ovlivnit? V mnoha divadlech je vám totiž jako hostujícímu režisérovi obsazení určeno vedením divadla. Pracujeme s alternacemi? Jaká je plánovaná prezence sólistů na zkouškách vůči jejich ostatním závazkům? Jak typově odpovídají rolím, které ztvárňují, jaké jsou jejich herecké schopnosti a možnosti? Někdy přijede vynikající hvězda jen na zlomek zkoušek a divák to nesmí poznat.

Důležitý je také počet zkoušek a počet zkoušek se sborem. Zejména u opery s velkými sborovými scénami a malým počtem zkoušek je potřeba najít řešení, které může zásadně ovlivnit podobu inscenace.

Koncept uvedený v konkrétní scénický život

*„Vše použito na jevišti se stává znakem a ve své konkrétnosti může nést jiný význam“
(Jindřich Honzl – Pohyb divadelního znaku)*

Scénograf je pro operního režiséra – tedy alespoň pro mě jednoznačně – klíčový spolupracovník. Scénograf v diskusi s režisérem, opřen o jeho analýzu, přináší rám vyprávění, který je zároveň nositelem konceptu. Společná je volba míry a prostředků stylizace a hranice scénografie a režie je někdy těžko rozlišitelná, složky se vzájemně ovlivňují a mnohdy prolínají ve službě celku. To je ideál, ke kterému se při každé práci na inscenaci snažíme dobrat.

Volba jazyka scénického vyprávění, stylizace díla a stylizace jevištního provedení. Opera jako výsostně stylizovaný jevištní tvar hovoří stylizovaným jazykem. Inscenace pak může být koncipována jako svébytný jevištní svět fantazie, jako koncept nebo jako instalace. Úkolem operního režiséra je vždy být ve své práci poctivý k dílu a jeho autorovi, k sobě a k divákům a sledovat svou práci konkrétní cíl. Vytvořit současným jazykem hovořící, současné době na konkrétním místě působivou inscenaci operního díla. Takto napsáno to vše možná působí přehledně, jasně a jednoduše, ale takto to být ve skutečnost nemůže a není – je to totiž opera!

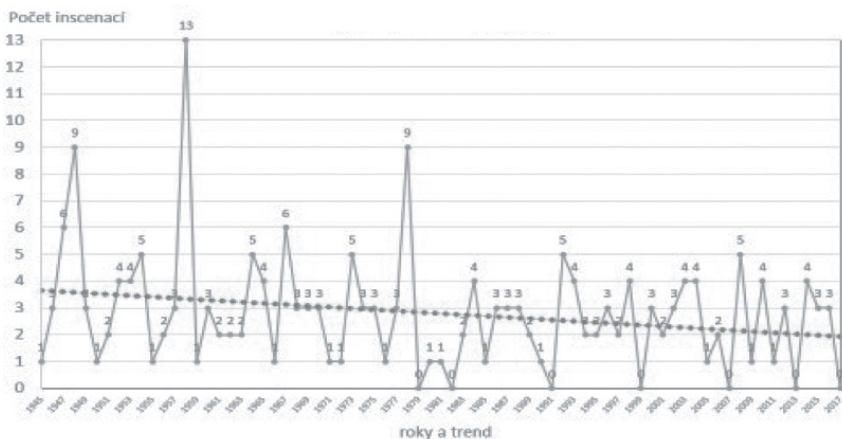
Mgr. Jiří Nekvasil

*Operní režisér s více než třicetiletou praxí. Má za sebou přes 100 divadelních, převážně operních inscenací, s občasnými výlety k činohře, ale též k muzikálu, loutkovému divadlu a dalším projektům na pomezí žánrů. Měl možnost během této doby zažít práci na operních produkcích v různých produkčních a realizačních podmínkách. Od soukromých produkcí, experimentálního studia, stagion, festivalových produkcí, jednorázových projektů přes práci v repertoárových i stagionových divadlech různých velikostí. Jeho režijní práci v opeře téměř po celou dobu doprovází i práce operního manažera – uměleckého šéfa či intendanta. Má na kontě privátní projekty jako operu *Furore* či operu *Mozart*, její pravidelný provoz v komorních prostorech, ale i v letních stagionách, i řadu velkých inscenací oper *W. A. Mozarta* ve Stavovské divadle v letech 1992–1998, které byly realizovány jako soukromá produkce. Dále jeho cesta vedla přes Státní operu Praha, Operu Národního divadla v Praze, Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, kde také vznikl mezinárodní operní festival *NODO (Dny nové opery Ostrava)*, který jako bienále pořádá Národní divadlo moravskoslezské a Ostravské centrum nové hudby.*

”

BILANCE POSLEDNÍHO DESETILETÍ ČESKÉ INSCENAČNÍ PRAXE JANÁČKOVÝCH OPER VE STÁLÝCH DIVADLECH V ČR (2008–2017)

Ze studie *Paradoxy národní identity*¹ o uvádění oper Leoše Janáčka u nás a v zahraničí (Janáčkiána 2014) vyplynulo, že na našich scénách prošlo jejich inscenování v poválečném období od roku 1945 značnými výkyvy. V repertoáru stálých divadel s operními soubory u nás, které se ustálily na počtu deseti s dvěma operními scénami v Praze (Národní divadlo a Státní opera) a dalšími v Brně (Národní divadlo Brno), Ostravě (Národní divadlo moravskoslezské), Plzni (Divadlo J. K. Tyla), Olomouci (Moravské divadlo), Ústí nad Labem (Severočeské divadlo), Liberci (Divadlo F. X. Šaldy), Českých Budějovicích (Jihočeské divadlo) a Opavě (Slezské divadlo), je z hlediska počtu jednoznačný celkový sestupný trend.



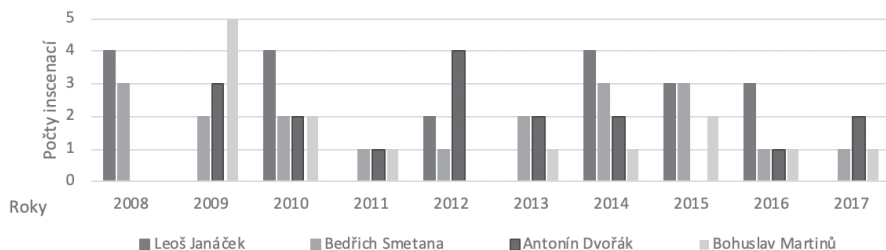
Graf 1: Počty inscenací Janáčkových oper v ČR 1945–2017 podle let - součty a trend

Pokud statisticky sledujeme uvádění Janáčkových oper ve větších celcích jednotlivých etap poválečného období, nejfrekventovanější byla bezprostředně poválečná tři léta 1945–48 s průměrným počtem 4,75 inscenací na rok. V prvních letech budování komunismu 1949–58 se uvádění Janáčka snížilo na průměr 3,8, který začal dále klesat v období 1959–69 „fungujícího socialismu“

¹ HAVLÍKOVÁ, Helena. *Let vězněného orla. Paradoxy národní identity v kontextu uváděných oper Leoše Janáčka u nás i v zahraničí v letech 1996–2012. Janáčkiána 2014.* Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2015, s. 47–58.

a liberalizace do Pražského jara na 2,91. V letech normalizace 1970–89 průměr sestupoval na 2,45, aniž docházelo k výraznému celkovému snížení počtu premiér. Po zvratu v období 1990–2017 se průměr dále snížil na zatím nejnižší poválečnou hodnotu 2,36, to ovšem při všeobecné redukci počtu premiér operních souborů. V rámci tohoto posledního období lze v dekadě 2008–2017 sledovat mírný nárůst na hodnotu 2,4 oproti předchozím létům 1990–2007 s průměrem 2,33.

V kontextu celkového snižujícího se zájmu o operní díla i ostatních českých skladatelů, se ale pořadí obrátilo – dříve dominoval Smetana, v desetiletí 2008–2017 se zájem přesouvá ve prospěch Leoše Janáčka s 21 premiérami deseti titulů, následovaného Bedřichem Smetanou – 19 premiér sedmi titulů, Antonínem Dvořákem – 17 premiér pouze čtyř titulů a Bohuslavem Martinů – 14 premiér deseti titulů. Janáček, Smetana, Dvořák a Martinů vedou před ostatními českými skladateli naprosto výrazně. Ostatní čeští skladatelé – celkem jich je 24 – se v operním repertoáru stálých českých divadel objevili pouze jednou operou. Výjimkami jsou pouze Zdeněk Fibich a nastudování jeho *Pádu Arkuna* (Praha) a *Bouře* (Ostrava) a Marko Ivanović, jehož pražská inscenace *Čarokraje* byla přenesená do Brna. V tomto přehledu stojí za pozornost, jak zřetelně početně převažují současní tvůrci nad skladateli starších období². Porovnání čtyř nejhranějších českých skladatelů v jednotlivých letech sledovaného desetiletí zachycuje následující tabulka:



Graf 2: Porovnání skladatelů - počet inscenací - jednotlivé roky 2008-17

Rozsah uvádění oper jednotlivých skladatelů ovlivňuje ovšem také počet jejich kompozic v tomto žánru.

Z Janáčkových oper ve sledovaném období z jeho jedenácti dokončených oper (počítáme-li *Výlety pana Broučka do Měsíce* a *Výlety páně Broučkovy* jako dva samostatné tituly a do hudebně-dramatického žánru i *Rákose Rákoczyho*) zaznělo devět, takže zůstal neuvedený pouze raný Počátek románu a obrázek z moravského Slovenska se zpěvy a tanci *Rákos Rákoczy*. Navíc ovšem dostal

² Aleš Březina: *Zítřka se bude...* (Praha 2008), Petr Kofroň: *Mai 68* (Brno 2008), Zdeněk Merta: *Ruleta* (Brno 2011), Marko Ivanović: *Čarokraj* (Praha 2012 a Brno 2015), Vladimír Franz: *Válka v mlky* (Praha 2013), Aleš Březina: *Toufar* (Praha 2013), Ivan Medek a Markéta Dvořáková: *Alice in bed* (Brno 2014), Martin Smolka: *Seznamte, otevři se!* (Ostrava 2014), Jaroslav Křeček: *Šaty, které svět neviděl* (Plzeň 2014), Sylvie Bodorová: *Legenda o Kateřině z Redernu* (Liberec 2014), Jan Kučera: *Rudá Marie* (Praha 2015), Pavel Helebrand: *Jesličky svatého Františka* (Ostrava 2015), Miloš Orson Štědroň: *Don Hrabal* (Praha 2017), Miroslav Kubička: *Jakub Jan Ryba* (Plzeň 2017), Edvard Schifffauer: *Zob, zob, zaban!* (Ostrava 2017), Michal Neječek: *Pravidla slušného chování v moderní společnosti* (Brno 2017), Václav Kašlík: *Krakatit* (Praha 2017), Jiří Kadeřábek: *Žádný člověk* (Praha 2017).

Vojtěch Hřimálý: *Zakletý princ* (České Budějovice 2016), Zdeněk Fibich: *Pád Arkuna* (Praha 2014) a *Bouře* (Ostrava 2016), Josef Bohuslav Foerster: *Eva* (Liberec 2014), Jaroslav Křička: *České jesličky* (Opava 2009), Viktor Ullmann: *Pád Antikrista* (Olomouc 2014), Alois Hába: *Nová země* (Praha 2014).

scénickou podobu jeho písňový cyklus *Zápisník zmizelého*. Nadále mají divadla největší zájem o Její pastorkyni uvedenou 5x. Další pořadí je následující: *Káťa Kabanová* 4x, *Příhody lišky Bystroušky* 3x, *Šárka a Věc Makropulos* po dvou inscenacích, po jednom nastudování se objevily *Výlety páně Broučkovy*, *Výlet pana Broučka do Měsíce*, *Osud*, *Z mrtvého domu* a *Zápisník zmizelého*.

Ze Smetanových oper zaznělo ve sledovaném desetiletí všech jeho sedm dokončených oper v pořadí, v němž si stále udržuje velký náskok *Prodaná nevěsta* se sedmi novými produkcemi. Následují *Dvě vdovy* 3x, *Dalibor*, *Hubička* a *Tajemství* po dvou premiérách, *Braniboři v Čechách*, *Libuše* a *Čertova stěna* po jednom nastudování.

Ačkoli je Antonín Dvořák autorem jedenácti dokončených oper (počítáme-li samostatně dvě zhubnění *Krále a uhlíře*), do repertoáru našich divadel se dostaly jen čtyři tituly se suverénním prvenstvím *Rusalky* – 9 premiér. Následuje pět nastudování *Čerta a Káči*, dvě *Jakobína* a jedna produkce *Armidy*. Neuvedené tak zůstaly opery *Alfred*, obě verze *Krále a uhlíře*, *Tvrdé palice*, *Vanda*, *Šelma sedlák* a *Dimitrij*.

Bohuslav Martinů se na pozici čtvrtého nejhranějšího operního skladatele u nás dostává díky množství oper, z nichž se však ve sledovaném období žádná neobjevila častěji než 2x:

Po dvou provedeních mají *Hry o Marii*, *Julietta*, *Ženitba* a *Ariadna*, po jednom *Voják a tanečnice*, *Slzy nože*, *Tři přání*, *Veselohra na mostě*, *Mirandolina* a *Řecké pašije*. Neuvedené tak zůstaly *Den dobročinnosti*, *Hlas lesa*, *Divadlo za bránou*, *Dvakrát Alexandr*, *Čím lidé žijí* a druhá verze *Řeckých pašijí*.

Rozkročení mezi ukotvením v partituře, zahraničními inspiracemi a novými výklady

Jakou podobu mělo v dekadě 2008–2017 oněch 21 nových nastudování Janáčkových oper? Následující charakteristika jednotlivých inscenací je pochopitelně subjektivním hodnocením autorky této studie, navíc pro účely této studie zredukovaným na režii a základní postřehy o hudebním nastudování bez posuzování jednotlivých výkonů.

Janáčkovy inscenace se z hlediska režijního pojetí dají rozdělit do tří skupin: na inscenace, které respektují skladatelovo zpracování operního příběhu s ukotvením v čase daném libretem, na produkce, které hledaly obrodu naší inscenační praxe u zahraničních tvůrců, a na nastudování, která v kontextu dnešních režijních trendů otevírala s různou mírou kuráže nebo režijní sebestřednosti nové výklady Janáčkových oper. Je zřejmé, že ve všech třech skupinách mohou vzniknout inscenace, které osloví či přímo strhnou diváky – ale i takové, jejichž interpretace vyzněla mdlé, ploše, nedotažené, s násilným, neústrojným až umanutým naroubováním cizorodých témat.

Ukotvení v partituře

Síla Kovařovicovy krojované Pastorkyně

(Slezské divadlo Opava, D Petr Šumník, R Jana Pletichová Andělová, 2014)

Opavské nastudování přineslo díky Petru Šumníkovi úlevné zjištění, že i dnes lze uvádět Její pastorkyni v citlivém hudebním nastudování, které ukázalo oprávněnost tzv. Kovařovicovy verze. A stejně tak smysl respektu ke krojům a realitě moravské vesnice – při logickém vypracování

charakterů postav a jejich vztahů režisérkou Janou Pletichovou Andělovou. Přidání šedé opilecké postavy Tómy Buryji jako Kostelniččina přeludu mrtvého manžela, vhodně dokreslovalo portrét pobožné Kostelničky. Byl to právě on, prapůvodce Kostelniččina životního trápení, kdo znovu a znovu těžce rozpochoval dřevěné trámoví, stěnu i mohutný kříž, zasazené do středového čepu, aby „sestavil“ další prostor pro další situace, které „valí“ na Kostelničku. Když ale Kostelnička udusila Jenůfčino novorozeně přímo na stole svým šátkem, taková vražda na jevišti už byla příliš explicitní. A bílé ruce se sekyrami, když během předehry avizovaly dav, který se v závěru opery na Jenůfu a pak na Kostelničku chce vrhnout, působil svou popisností až naivně.

Život a smrt v prodlouženém čase

(Národní divadlo Brno, D Marko Ivanović, R David Radok, 2014)

Režisér David Radok ve *Věci Makropulos* respektoval Čapkem i Janáčkem zcela přesně časově i místně lokalizovaný děj do Prahy roku 1922. Z inscenace vypracované do nejmenších, až filmových detailů nejen po výtvarné stránce, ale i v hereckých akcích, se dalo dovodit, že Radok svůj výklad příběhu nahlíží optikou Emilie Marty, tři sta třicet sedm let staré ženy mnoha identit, která s jizvami na těle i duši omílá okamžiky opojné slávy i deziluze. V takovém konceptu přestalo být důležité, že Gitta-Maria Sjöberg postrádala charisma oslnivé divy, která své okolí dráždí k bezmeznému obdivu i chtivosti ji zabít. Emilie má sebe samu za stárnoucí, unavenou, občas hysterickou a arogantní ženskou posedlou získáním elixíru, než si uvědomí své „vyhoření“. Listinu s elixírem nechává spadnout na zem a toužebně natahuje ruku už pouze po oponě, aby uzavřela její uměle prodloužený život, který si nevybrala a ani za tolik let nenalezla jeho smysl. Tvrdostí tohoto gesta Radok ale oslabil soucit, který Janáček chtěl nad konečně završeným osudem Eliny vyvolat a také zbytečně explicitně ilustroval sexuální scény s baronem Prusem. Z nastudování dirigenta Marka Ivanoviče bylo opět zřejmé, že mu je bližší Janáčková úsečnost, takže i v hudbě tak důležité záblesky emocí oné janáčkovské lítosti, zanikaly.

Janáčkovy slepé uličky stačí objevit jednou

(Národní divadlo Brno, D Ondrej Olos, R Kristiana Belcredi, 2010)

Na festivalu Janáček Brno v roce 2010 vůbec poprvé zazněla původní verze Janáčkovy prvotiny Šárka, kterou v roce 1887 triatřicetiletý skladatel v mladistvém tvůrčím rozmachu pod vlivem dvořákovských romantických východisek zanechal pouze v klavírním výtahu (a vrátil se k ní a po téměř třiceti letech, po prosazení Její pastorkyně v Národním divadle). Nastudování dodrželo pouhý klavírní doprovod, což byl pro patetickou operu handicap. Slabina provedení vyplývala i z obsazení, které neodpovídalo požadavkům na zpěváky velkých dramatických hlasů. Režisérka Kristina Belcredi dění symbolicky soustředila kolem velkého dřevěného „jednacího“ stolu, od kterého se vládne. A právě o místa na židlích kolem něj vypukne spor poté, kdy muži od vládnutí odeženou ženy. Podařilo se tak jednoduchými prostředky z šera dávnověkého příběhu o zneuznaných ženských válečnicích vyhmátnout jedno z témat, které rezonuje s dneškem vedle v opeře zdůrazněného osudového konfliktu nenávisti a lásky, který nakonec v brněnském nastudování sežehne očistný plamen

Zahraniční inspirace

Příliš německy realistický Osud

(*Národní divadlo Brno, D Jakub Klecker, R Ansgar Haag, 2012*)

Po „ikonickém“ návratu zavrhaného *Osudu* ve stylizovaných zvukových obrazech Roberta Wilsona v pražském Národním divadle v roce 2002 se výklad německého režiséra Ansgara Haaga se držel Janáčkových představ o scénické podobě této, do značné míry autobiografické opery o vnitřně rozervaném skladateli. Ponechal děj na počátku minulého století v mondénní lázeňské společnosti a ve studentském prostředí konzervatoře. S německou důkladností se nechali až příliš realisticky vtáhnout do zákrutů rozehrávání miniscének mezi lázeňskými hosty nebo popisné vizualizace. I když Jakub Klecker zvládl partituru spolehlivě, chyběl vyhraněnější hudební názor.

Malátná Liška v podzimním lese

(*Národní divadlo Brno, D Tomáš Hanus, R James Conway, 2008*)

Nově založený festival Janáček Brno v roce 2008 otevíraly *Příhody lišky Bystroušky*. Pokus brněnské opery prezentovat zahraniční přístupy k Janáčkovým operám, díky kterým se Janáček stal tak často uváděným autorem, se však v tomto případě nezdařil. Britský režisér James Conway (působící v kočovném operním souboru English Touring Opera) Janáčkovu alegorii světa lidí a zvířat v koloběhu přírody redukoval na zšeřelý podzimní les, jehož atmosféra inscenaci zatížila pochmurností holých kmenů lesa, opadaného listí, drátěných kotců a soumrákným svícením. Zvířátka se obsedantně drbala, olizovala, lisala. Posun do současnosti obstarávaly (naštěstí jen) kartonové výlisky obalů na maxivejce a módní gumové rukavice na rukách nosnic. A Janáčkovu životu přitakávající závěrečnou apoteózu režisér jen „odvezl“ na točně a zanechal po sobě opuštěnou tmou. Nevyšlo ani očekávání, že hudební nastudování zahraničními zkušenostmi obohaceného Tomáše Hanuse v pozici nového šéfa opery přinese nový impuls. Zátrak se nekonal a Hanus nevymanil orchestr z matné hudební ilustrace geniální partitury.

Káťa Mezi osvědčeným rukopisem vizualizace hudby a stereotypem

(*Národní divadlo Praha, D Tomáš Netopil, R Robert Wilson, 2010*)

Když Robert Wilson v ND v roce 2002 realizoval Janáčkovu operu *Osud*, inscenace prakticky nehrané opery se stala kulturní událostí sezóny. Tento efekt se u Káti Kabanové neopakoval. Wilsonův od 60. let ustálený režijní princip osvobození od ilustrace opery s výtvarně-architektonickým vyjádřením pocitů v čase a prostoru, je okamžitě identifikovatelný. Ale křehká hranice mezi nezaměnitelností rukopisu a stereotypem pro diváky, kteří již měli možnost Wilsonovo „posloucháni obrazů“ zažít, vyústila spíše k opakování již osvědčených postupů, kterou jsou sice efektivní, ale jejichž kompatibilita je hodně spjatá s osobním nastavením diváka. Pro ty, kteří jako Wilson vidí Káťu v chladných odstínech modravě šedé severské polární záře, mohla být jeho inscenace stylově naprosto čistým sledem obrazů osamělé posmutnělosti, člověčí grotesky (Kudrjáš, Dikoj) a černě temné panovačnosti (Kabanicha) v přísně stylizované artistně vyostřené gestice. Jeho umění vizualizovat hudbu však jakoby v citově vypjatých scénách poryvu setkání Káti a Borise i jejich loučení „zšedlo“ do jediného odstínu. Jiní mohou vnímat emocemi nabitou Janáčkovu partituru s neobyčejnou hloubkou vyjádření především ženské psychiky „barevněji“, v prudších příbojích i vlnách lidských vztahů. Pokud někteří při děkovačce na Wilsona bučeli, nelze jim upírat právo na jiný názor. Dirigent Tomáš Netopil, v opeře tehdy začínající, postihl především příznačnou Janáčkovu úsečnost a dramatičnost.

Konečná stanice EM

(Národní divadlo Praha, D Tomáš Hanus, R Christopher Alden, 2008)

Uznávaný zahraniční (americký) režisér Christopher Alden se pro *Věc Makropulos*, uváděnou v koprodukcii s Anglickou národní operou (zde premiéra v roce 2006), inspiroval estetikou (elegantní módou a architekturou) „moderní dynamické doby“ československého velkoměsta dvacátých let XX. století. Jeho pojetí ilustrovalo, jaké „operní zboží“ se dnes v Evropě nejlépe prodává. Celá inscenace se odehrává v „úředně“ neosobním monumentálním prostoru připomínajícím ČNB Na příkopech. Neměnnost rozlehlé scény se však stala jedním z Aldenových limitů. V potřebě zaplnit prostor režisér přidal početný mlčenlivý sbor mužů, rozkreslujících na tabuli po vzoru „prezentací“ dnešních mladých manažerů podstatu komplikovaného sporu mezi Prusy Gregory nebo zaplavujících jeviště kyticemi ctitelů Marty, případně ve finále symbolizujících zástupy mužů, kteří prošli jejím předlouhým životem. To podstatné, charakteristiky hlavních postav, však zůstaly u zbytečně doslovné nebo povrchní ilustrace, když Marty nebyla v podání Gun-Brit Barkmin velkooperní heroinou, ale obnažila odvrácenou stranu vyhořelé duše EM a ve strhujícím finále se zmítala v dance macabre s receptem na elixír v ruce, kterého se jí nedaří se zbavit. Dirigent Tomáš Hanus ovšem přivedl orchestr Národního divadla ke strhujícímu výkonu.

Konečně!

(Národní divadlo Brno, D Ondřej Olos, R Robert Carsen, 2016)

Brněnské opeře se konečně podařilo získat inscenaci jedné z největších osobností operní režie – Roberta Carsena. Sice ne původní nastudování, ale alespoň převzaté. Ani od roku 2004, kdy byla Carsenova inscenace *Káti Kabanové* poprvé uvedená ve Vlámské opeře a pak přebírána dalšími divadly, neztratila nic na své strhující působivosti. Východiskem pro jeho pojetí Káti jsou voda, dřevo a čtyři židle, světlo a projekce. Voda po celé ploše jeviště včetně odzrcadlení, resp. projekce na zadní prospekt se stává znakem Volhy, klidné i rozbouřené, s její nekonečností. A z dřevěných lávek dva tucty „dcer Volhy“ ve stejných bílých šatech jako Káťa na této vodní hladině stavějí cesty, křížovatký i kříže lidských osudů, přímočaré i klikaté, sestavují mosty, které lidi spojují, ale i vymezují trasy, mezi kterými zůstává nepřekročitelný prostor. Polibek, který Káťa při loučení vyšle po vlnách Borisovi přes celý „tok Volhy“ a který jí Boris nejprve stejným způsobem vrátí, zatímco po druhé už pro zoufalou Káťu zůstane neopětovaný, má v sobě obrovskou sílu, napětí a dovršuje celkovou promyšlenou režijní koncepci postavenou na podobném vyjádření vztahů. Z hudebního nastudování bylo zřejmé, že orchestr Janáčkovy opery má partituru Káti Kabanové detailně nastudovanou tak, že velice plasticky vystupují jednotlivé motivy a motivky a zároveň se prolínají a propojují v dynamicky rozvlněném provedení. V tomto základním rámci se však pod vedením dirigenta Ondřeje Olose přece jen trochu vytrácely nuance agogiky, díky kterým dokáže hudba Janáčkovy Káti „dýchat“ hloubkou emocí.

Nové výklady

Jenůfa strnule nachýlená

(Divadlo J. K. Tyla v Plzni, D Ivan Pařík, R Jan Burian, 2008)

Charakter plzeňské inscenace *Její pastorkyně* určovala především scéna Karla Glogra, která svým charakterem navozovala spíš německou architekturu v pohraničí než moravskou vesnici. Lichoběžné dřevěné rámy spojené břevny tvořily síť kosých obrazců pokrytých světlým plátnem, které

propouštělo matné světlo. Celá ta bizarně vychýlená geometrie jako by zachycovala ztrnulost momentu pádu a vnášela od začátku do inscenace neklid z očekávání dalšího naklánění stěn i osudů protagonistů v nich sevřených. A stínohra za plátěnou výplní stěn zesílila pocit, že sousedé vidí „až na dvorek“ svědomí Kostelničky. Tento výkladový akcent podpořil v Kovařovicově verzi i dirigent Ivan Pařík energií rychlých, až překotných temp, která zjitřené emoce posouvala k intenzivní naléhavosti. V režijním pojetí Jana Buriana však převládala civilnost a neokázalost.

Jenůfa, která nekomunikovala

(Janáčkova opera Brno, D Marko Ivanović, R Martin Glaser, 2015)

Režisér Martin Glaser napěchoval do svého pojetí *Její pastorkyně* tolik mnohovýznamových a přitom nesourodých znaků, až se v nich inscenace topila a rozpadala. Ani dirigent Marko Ivanović jako by se (v Mackerrasově edici) nemohl rozhodnout, jestli hrát Její pastorkyni jako příkrý střet ostře vyhocených postav a strohých nápěvků mluvy, nebo jako romantizující příběh velkých emocí. V prvním dějství se pod korunou mohutného zeleného stromu uprostřed sadu s moštárnou při nadúrodě jablek Jenůfě do krájení moc nechce. Jak by ne, ve světlém saténovém korzetu, tylové sukni a výrazných náušnicích je oblečená spíše jak do tanečních. Sbor si s jablky pohazuje, což vypadá na jevišti efektně, ale také se do tohoto „daru božího“ neurvale kope a dupe – mají to být jablka hříchu?, nebo jablka sváru?, ráj hojnosti? nebo snad multiplikace Jenůfčina jablůčkového líca? Druhé dějství v prudkém výtvarném střihu multiplikuje čtyřmi stěnami oddělené identické neosobní kóje se stolem a židlemi víc jako z Ikea, než aby navozovaly „mamiččinu“ jizvu. Izolovanost postav tak vnáší tak do inscenace neústrojně téma nekomunikace. Multiplikaci posílil Glaser i tím, že ke zpívajícím postavám přidal tři Lacyé, Števy, Kostelničky a další tři Jenůfy a zálibně si hladí přiznaná těhotenská břiška (s takovým podzimmím početím namísto jarního, kdy se v originále krájejí brambory na sadbu, by porodila nedonošence). Od Marka Ivanoviće se při jeho mládí a temperamentu dala v „sršatější“ Mackerrasově verzi očekávat rozhodnost a energie. Jenže jako by se nemohl rozhodnout, jestli hrát Její pastorkyni jako příkrý střet ostře vyhocených postav a strohých nápěvků mluvy, nebo jako romantizující příběh velkých emocí a jeho hudební nastudování uvízlo někde uprostřed v ořezání výrazu do vlažné povšečnosti – v dynamice a hlavně v agogice, jakoby se rozpakoval dát průchod citům.

Jenůfa na houpačce osudu

(Divadlo F. X. Šaldy v Liberci, D Martin Doubravský, R Linda Keprtová, 2016)

Režisérka Linda Keprtová uplatnila v *Její pastorkyni* svůj typický rukopis s výběrem několika klíčových rekvizit, které jako symboly procházejí celou inscenací. V *Její pastorkyni* to byly houpačky. Otevřela se tak celá škála výkladů – houpačku lze chápat jako kymáčení a zvraty osudu, ale i jako znak volnosti, která Jenůfě i Lacovi uniká, případně jako vyjádření bezstarostného dětství, ze kterého Jenůfa vyrůstá. Další rekvizitou, která po celou dobu stojí v popředí scény, je stojan na lavor, který je plný vody. Nejprve slouží jako další příležitost pro milostná škádlení, od zavraždění dítěte si v něm Kostelnička neustále úporně myje ruce, což vyvolávalo přímé asociace s *Lady Macbeth* a posouvalo katarzi *Její pastorkyně* jinam. Dirigent Martin Doubravský ovšem prezentoval intenzitu *Janáčkova* hudebního dramatu až na dřevě a plně odůvodnil znění 1908. Pracoval s dynamikou, tempy, frázemi, kontrasty různých vrstev partitury, a především napětím tak, že *Její pastorkyňa* byla smrtí vyhocených emocí, ze kterých mrazilo, ale které se stejně tak silně dotýkaly srdce.

Igelitová nazoomovaná Kát'a

(Severočeské divadlo opery a baletu v Ústí nad Labem, D Norbert Baxa, D Tomáš Šimerda, Ústí nad Labem, 2008)

Režisér Tomáš Šimerda se spolehl na svou televizní zkušenost a inspiroval se pro nastudování Kát'i Kabanové i novými video technologiemi. Na tylovou oponu jsou promítány staticky i v pohybu zažloutlé fotografie jakéhosi zapadlého povolžského „Kalinova“, z nichž světlo vykrajuje a „zoomuje“ principem zvětšování satelitních snímků (jak je známe z mapových vyhledávačů na internetu) jednotlivé scény Kát'ina tragického příběhu. Efektnost a zajímavost se však brzy vyčerpá. Plocha jinak vyprázdněného jeviště je tak zkoncentrována jen do malého prostoru, který sice navozuje sevřenost prostředí, ale soustředění pozornosti pouze na izolované detaily nepostihovaly celkový kontext, který je právě u Kát'i tím hlavním nositelem dramatu. Kolidovala i nevhodně volená barevnost a igelitový materiál kostýmů, kdy unifikující plast postavy odosobňoval. Hlavním problémem nastudování ale byla hra orchestru předimenzovaně a jednotvárně hlučného. Jindy spolehlivý a citlivý dirigent Norbert Baxa jako by tentokrát rezignoval na podstatné mistrovství Janáčkovy partitury, která právě psychologii postav skvěle vnořuje do širokého kontextu společnosti i přírody.

Kát'iny reminiscence

(Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, D Robert Jindra, R Jiří Nekvasil, 2012)

Jiří Nekvasil v sehraném týmu se scénografem Danielem Dvořákem vystihl *Kát'u Kabanovu* jako reminiscenci příběhu v myslí Kát'i: její představitelka je na scéně po celou inscenaci – schoulená ve výklenku nebo pod schody pozoruje dění, kterého se přímo neúčastní. Inscenátoři akcentovali témata slabošských mužů a silných žen. Borise více než Kát'a zajímá čas na jeho hodinách a po propuknutí svého milostného skandálu z Kalinova potichu „zmizí“ kanálem. Dirigent Robert Jindra, ač orchestr intonačně a v nástupech zcela nezkáznil, vystavěl velké výrazové a dynamické kontrasty a z předíva Janáčkovy hudební řeči „vytáhl“ klíčová témata v celkovém tvaru, který navozoval svého druhu „mši za zemřelou“.

Dá se Janáčkova Bystrouška dovyprávět?

(Národní divadlo Praha, D Robert Jindra, R Ondřej Havelka, 2014)

To, co bylo u Janáčka v *Příhodách lišky Bystroušky* (s dozajista autobiografickými přesahy k postavě Revírníka) jen náznakem a výrazem touhy, Ondřej Havelka explicitně „dovyprávěl“. V mezihrách rozehrál životní příběh Revírníka jako sebejistého mladistvého chlapa plného energie a síly, který má milostný poměr s Terynkou, mladou atraktivní servírkou z Páskovic hospody a své záletnictví před svými hospodskými kumpány ani nijak neskrývá. Revírníkova šarvátka s Haraštou kvůli pytláctví tak dostává další rozměr Revírníkovy prudké žárlivosti, když se dozvídá, že si jeho milenka, kterou si byl tak jistý, bude brát jeho mladšího soka, nadto obyčejného pytláka, kterým ostatní pohrdají. Když vidí, že Harašta míří na liščí rodinku, chce mu ve střelbě zabránit – ale těžko říci, kdo při jejich přetahování o pytláckou pušku v osudovém momentu vlastně stiskl spoušť. A Revírník vnímá, že se podílel na smrti „bytosti“, kterou si přes všechny její neplechy, oblíbil. Revírníkův motiv milenecké žárlivosti oslabil vyznění finále opery, kdy milostné trable přebíjejí ono hluboké Janáčkovy pochopení velkolepé moudrosti Přírody. Dirigent Robert Jindra kombinací Janáčkovské sršatosti a vřelosti vyjádřil hlavně mladistvě energickým pojetím, ve kterém teprve hledal smířlivou apoteózu přírody a lásky. Musel ovšem dozajista svádět souboj s tím, aby sólisté obratně a mrštně zvládli mašinérii točících se kruhů v různých úhlech

na šikmě.

Slečna Liška v parku českokrumlovského zámku

(Jihočeské divadlo České Budějovice na Otáčivém hledišti v Českém Krumlově, D Mario De Rose, R Skutr, 2016)

Bylo až s podivem, že *Příhody lišky Bystroušky*, dílo o prolínání světa lidí a zvířat zaznělo v unikátním prostoru parku s Otáčivým hledištěm vůbec poprvé. Přitom je pro tuto operu kongeniální podobně jako Dvořákova *Rusalka*. Bystrouška režijního dua SKUTR Martina Kukučky a Lukáše Trpišovského koketovala, sváděla, sympaticky provokovala svým ženstvím, samostatností i drzostí. Byla to sebevědomá slečna v šik kalhotovém kostýmku rezavé barvy a vlasy svázanými do ohonu. Obsazení Lišáka tenoristou místo Janáčkem předepsané mezzosopranistky šlo akceptovat jako alternativu, která zejména v budějovickém „lidském“ pojetí této opery dodávala milostným scénám věrohodnější a žádoucí erotické jiskření. Lišák v hnědavém obleku a klobouku se objeví ve velkém stylu – přijede na bicyklu, za kterým na nosiči veze obrovské kolo měsíce. Harašta, místní proutník v kšiltovce „káci“ jednu holku za druhou, než přebere Terinku nemotornému Rechterovi. Skutři nepojali Janáčkovu operu jako pohádku o zvířátkách, ale jako barvitý kaleidoskop lidských minipříběhů prodechnutých zamilovaností mládí i nostalgii stáří, humorem i smutkem nad smrtí, kterou smířlivě přesahuje pokračování života. Jen všudypřítomný Králík – růžový plyšák svou prvoplánovou opileckou komikou a škytáním v milostných scénách vysloveně rušil. Orchestr, pro diváky neviditelně umístěný v letohrádku Bellarie, zněl z reproduktorů natolik zastřeně, že hodnotit jeho výkon nad rámec intonačních nepřesností a spíše pomalejších temp dirigenta Maria de Rose nešlo.

Jadrně veselý Broučkův výlet do Měsíce

(Národní divadlo Brno, D Jaroslav Kyzlink, R Pamela Howard, 2010)

Jedním z objevných přínosů druhého ročníku festivalu Janáček Brno bylo vůbec první provedení samostatné původní verze *Výletu pana Broučka do Měsíce* bez doplnění o husitskou část. A Janáčkovy vyjádření „nové doby“ s potřebou očisty českého provincialismu a malichernosti žabomyších sporů provázejících nejen vznik nové státnosti, ale i přijetí jeho díla, vystihla britská režisérka a výtvarnice Pamela Howard hned na začátku tak, že nechala při předehře početný průvod metařů v modrých uniformách a ostře rudých rukavicích skutečně „vymést“ scénu pro Janáčka. Její výklad (podobně jako u Američana Aldena v *Makropulos*) vedený českou konjunkturou 20. let minulého století – nechala Broučka jezdit v autě Laurin a Klement, osazenstvo Vikárky na velocipédech a Broučka na Měsíci s *Ethereou* na bicyklovém tandemu ozdobeném pegasovskými atributy. Janáčkem deklarované žánrové ukotvení v burlesce Pamele Howard otevřelo cestu od měsíční přejemnosti k jadrnějším a barevně pestrému modernistickému vyjádření. Janáčkův proměnlivý dynamismus hudební řeči, ve *Výletech* i impresionistický, ba dokonce straussovsky valčíkový, ovšem Jaroslav Kyzlink zploštil a slil do poněkud jednotvárného proudu bez větší preciznosti.

Ostravský dobrák Brouček optikou dna pivního püllitru

(Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, D Robert Jindra, R Skutr, 2014)

Satirickou burlesku *Výletů páně Broučkových*, v nichž Janáček koncipoval domácího Broučka všem na posměch a pro výstrahu jako přízemního neotesaného ješitu, režijní dvojice Martina Kukučky a Lukáše Trpišovského nahlédla shovívavou optikou pivního püllitru „dobráka“ Brouč-

ka „v růžové náladě“. A Janáčkův satirický osten vůči planému chvástání, estétskému žvanění a oportunistické zbabělosti, když má dojít na čin, změkčili laskavou legrací. Ze zavrhaného maloměšťáka Broučka učinili hrdinu, sice nepřiliš slavného, ale dostatečně sympatického, aby si získal i přes své „zbabělé“ chování (a možná právě pro ně) přízeň publika – v konfrontaci se snobskými měsíčními intelektuály a husitskými ideology revoluce Broučkův pragmatismus jednoznačně vítězil. Jeho pokryteckou přizpůsobivost vtipně vystihl oficiální portrét Františka Josefa I., který si Brouček přičinlivě pověsil u sebe v bytě, avšak ve snu o XV. století má císařpán jedno oko zakryté jako Žižka. Úhel pohledu skrze Broučka inscenátoři vtipně propojili prostřednictvím Broučkova oblíbeného púllitru z hospody na Vikárce: v rukou malíře Mazala se stává „briliantem“, když skrze jeho dno jako dalekohledem nechává Málunku pozorovat Měsíc, na Měsíci vidí Brouček púllitr jako nádobu pro vůni květů, kterou se ve formě poletavého chmýří Měsíčané živí, a v XV. století slouží jako svícen. Třebaže si Robert Jindra začínal budovat renomé janáčkovského dirigenta, který dokáže vyhmátnout a zprostředkovat sílu emocí Janáčkových operních partitur, nastudování Výletu působilo spíše jako hudební změť v převažujícím forte, než výrazově a dynamicky strukturovaná hudba s kontrasty měsíčních „valčíků“ a stylizací až pateticky vyznívajících husitských chorálů za zvuků velebných varhan.

Šárka s rádobý modernistickými výstřelky

(Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, D Jakub Klecker, R Rocc, 2010)

V Ostravě spojili Janáčkovu **Šárku** s Martinů Ariadnou. Ač jsou tyto opery tak odlišné nejen hudebně, ale i divadelní poetikou obou skladatelů, režisér Rocc se je pokusil propojit alespoň výtvarně a zvesela v pro něj typických jasných barvách – přemyslovský rozložitý vůl je vyvedený v životní velikosti a v zářivě růžové. Přísně stylizované trhavé pohyby sólistů i sboru v Šárce, jakési kopie režijního stylu Roberta Wilsona (včetně použití rukaviček), ovšem u Rocca neměly napětí a propracovanější významové linie. V hudebním nastudování jakoby se mladý dirigent Jakub Klecker „styděl“ za vřelost romantiky raného Janáčka.

Mrtvý dům jako smršť emocí ve snových vidinách

(Národní divadlo Praha, D Robert Jindra, R Daniel Špinar, 2015)

Inszenace Národního divadla se mohla opřít především o hudební nastudování Roberta Jindry, kterému se nerozpadla do klipovitosti koláž prudkých střihů syrovosti, divokosti drsného vězeňského prostředí, jeho bezvýchodnosti a temnoty, prudkých výbuchů nenávisti a vášni, bujaré rozjařenosti, a zároveň něhy, touhy, vřelosti, niternosti ústící do fanfárově radostné apoteózy svobody. V opeře debutující režisér Daniel Špinar přistoupil k Janáčkově opeře jako k východisku pro prezentaci svých vlastních témat. Janáčkovu mnohotvárnost s akcentem „jiskry boží“ a svobody nahradil v inscenaci dominujícím tématem homosexuality. Naturalistické hudební drama Špinar převedl do volného snově surreálního sledu obrazů s fraky a klavírem, ve kterých umírají a ožívají postavy podle přání režiséra, nikoli Janáčkovy partitury. Výjevy jsou samy o sobě i díky výbornému světelnému designu výtvarně působivé a otevírají v Janáčkově „černé“ opeře především vizuální přitažlivost a atraktivitu homosexuálního tématu. V tomto „obalu“ se u nás stále nepřiliš populární Janáček líbil asi především LGBT komunitě.

Zápisník jako Janáčkův intimní deník

(Divadlo J. K. Tyla v Plzni, D Jan Snítíl, R Martin Otava, 2015)

Režisér a v té době nový ředitel Divadla J. K. Tyla v Plzni Martin Otava se rozhodl vyzkoušet akusticky nevstřícný prostor Malé scény v Novém divadle k replice své scénickou verzi Zápisníku zmlizelého Leoše Janáčka, jak ji s použitím dochovaných dobových textů vytvořil na pražské Hudební akademii múzických umění. Janáčkův pěvecký cyklus o mladíkovi, který se zamiloval do cikánky a opustil kvůli ní rodinu, Otava zasadil do hudebně-dramatické koláže, která dává nahlédnout do Janáčkových vztahů ke čtyřem jeho osudovým ženám – Zdeňce Janáčkové, Kamile Urválkové, Gabriele Horvátové a Kamile Stösslové. Tenorista, tj. Janíček ze Zápisníku zmlizelého v tomto konceptu představuje Janáčka, jehož Podvědomí vyjadřuje stejně nalíčený a oblečený tanečník, zosobnění Inspirace ztvárňuje tanečnice. Nápad personifikovat Zápisník jako Mistrův intimní deník sám o sobě to není špatný, ostatně propojení tajemství autora veršů a Janáčkovy vlastního milostné vzplanutí ke Kamile Stösslové reflektovala řada tvůrců v divadelním i filmovém ztvárnění. Jenže plzeňská realizace záměr zmařila svou nedotažeností. Otava z nejasných důvodů k Janáčkově přidal – z reproduktorů – jakýsi podivný „hudební mix“ od církevní hudby po pop music, který vedle Janáčkovy hudby a jejího živého provedení působil krajně nesourodě.

Sečteno podtrženo – divadla, dirigenti, režiséři, sólisté

Divadla

Z hlediska divadel při uvádění Janáčkových oper vede Národní divadlo Brno s operním souborem, který nese Janáčkovu jméno. Svůj vlastní janáčkovský repertoár obohacuje NDB i díky Festivalu Janáček Brno, který od roku 2008 u nás jediný importuje zahraniční operní inscenace a otevírá naší tradici nezatíženě pohledy na opery, nejen ty Janáčkovy. Po diváckém debaklu prvního ročníku vstoupil druhý ročník tohoto bienále v roce 2010 do historie marketingu guerillovou kampaní Janáček je naše všechno. „*Chtěli jsme využít všechny prostředky včetně těch kontroverzních, abychom na festival a osobnost Janáčka upozornili.*“ charakterizoval ředitel festivalu a zároveň Národního divadla Brno Daniel Dvořák svůj záměr, který notně načechl konzervativnější obecenstvo, když nasadil Janáčkovu hlavu na papírové skulptury Charlieho Chaplina, Beatles, Jacksona, Armstronga, ale i Ježíše, Papeže, takových sexuálních symbolů, jakými byly Marilyn Monroe nebo Pamela Anderson, či dokonce na tělo Adolfa Hitlera. V Leošově testu, který byl součástí kampaně, na otázku o jeho hudbě byly na výběr odpovědi: *Pecka! – Dá se vydržet – Ohrožuje mě na životě.*



Dirigenti

Hudební nastudování Janáčkových oper u nás však nemá v desetiletí 2008–2017 vyhraněnou osobnost spojovanou s právě s tímto skladatelem. Do pozice dirigenta, kterému byly v daném období svěřovány Janáčkovy operní partitury častěji, se vypracoval Robert Jindra, který dostával příležitost nejen za svého působení v ostravském Národním divadle moravskoslezském (*Káťa Kabanová*, *Výlety páně Broučkovy*), ale také v pražském Národním divadle (*Příhody lišky Bystroušky*, *Z mrtvého domu*).

Hudebního nastudování se často ujímali šéfové či šéfdirigenti jednotlivých souborů – Marko Ivanović jako šéfdirigent Janáčkovy opery (*Její pastorkyňa*, *Věc Makropulos*), Tomáš Hanus v krátké době svého šefování Janáčkovy opery (*Příhody lišky Bystroušky*) a byl také přizván do pražského Národního divadla (*Věc Makropulos*), Martin Doubravský jako šéf liberecké opery (*Její pastorkyňa*), Mario De Rose v pozici generálního hudebního ředitele českobudějovické opery (*Příhody lišky Bystroušky*). Operní šéfové ovšem také svěřovali hudební nastudování Janáčkových oper dirigentům ve svém angažmá – Tomáš Netopil v pražském Národním divadle (*Káťa Kabanová*), Ondřej Olos v Brně (*Káťa Kabanová* a *Šárka*), Jakub Klecker v Brně (*Osud*), přizvaný také k hostování v Ostravě (*Šárka*), Jaroslav Kyzlink v Brně (*Výlet pana Broučka do Měsíce*), Norbert Baxa v Ústí (*Káťa Kabanová*), Petr Šumník v Opavě (*Její pastorkyňa*), Jan Snítíl v Plzni (*Zápisník zmizelého*).

Na rozdíl od režisérů inscenací Janáčkových oper u nás, mezi kterými se objevují zahraniční tvůrci, ze zahraničních dirigentů se nebyl přizván nikdo. Spíše naopak, Tomáš Netopil a Tomáš Hanus, kteří si u nás třbili přístup k Janáčkově, své zkušenosti a umění uplatňují se značným úspěchem pohříchu pouze v zahraničí.

Režiséři

Po roce 1989 došlo postupně ve většině stálých divadel ke změně způsobu angažování operních režisérů (a podobně i scénografů) – vedení divadel (z různých důvodů) pouštěla od zaměstnávání režisérů ve stálém kmenovém angažmá divadla a začala oslovovat k jednotlivým projektům různé umělce vybrané z volného „trhu“. Režiséři začali působit „na volné noze“ – paleta inscenátorů se tak uvolnila a zpestřila.

Janáčkovské režijní příležitosti si ovšem nenechávali ujít ředitelé divadel s režijní profesí, ať už převážně činoherní (Jan Burian v Plzni / *Její pastorkyňa*, Martin Glaser v Brně / *Její pastorkyňa*) nebo operní (Jiří Nekvasil v Ostravě / *Káťa Kabanová*, Martin Otava v Plzni / *Zápisník zmizelého* a Tomáš Šimerda v Ústí / *Káťa Kabanová*).

Je překvapivé, že v uvedeném období se nastudování Janáčkových oper neujímali šéfové souborů, kteří byli režiséry (Jiří Heřman v Brně, Miloslav Veselý nebo Tomáš Studený v Budějovicích, Tomáš Pilař v Plzni) – s výjimkou Jany Pletichové Andělové, která v době uvedení *Její pastorkyňe* vedla opavskou operu. A Linda Kepřtová, režisérka *Její pastorkyňe* v Liberci, zastávala pozici dramaturgyně Divadla F. X. Šaldy v Liberci.

Operní divadla i v případě Janáčkových oper podporují trend oslovování režisérů, jejichž doménou je činohra – pražské Národní divadlo zvolilo Daniela Špinara pro operu *Z mrtvého domu*, režijní dvojici SKUTR angažovalo Národní divadlo moravskoslezské pro *Výlety páně Broučkovy*

a Jihočeské divadlo pro *Příhody lišky Bystroušky*.

Z ostatních českých operních režisérů se ve sledovaném desetiletí v inscenacích Leoše Janáčka uplatnili Ondřej Havelka (*Příhody lišky Bystroušky* v Praze), David Radok (*Věc Markopulos* v Brně), Rocc (*Šárka* v Ostravě) a Kristiana Belcredi (*Šárka* v Brně).

Trend oslovování zahraničních režisérů si dovolila jen naše dva největší divadla, dělo se tak ale bez větší systematickosti. Nejvíce tuto příležitost využívalo Národní divadlo Brno (James Conway / *Příhody lišky Bystroušky*, Ansgar Haag / *Osud*, Pamela Howard / *Výlety pana Broučka do Měsíce* a Robert Carsen / *Káťa Kabanová*), dvakrát byli zahraniční inscenátoři přizváni do pražského Národního divadla (Christopher Alden / *Věc Markopulos* a Robert Wilson / *Káťa Kabanová*).

Sólisté

Z hlediska sólistů se u nás v posledních letech obsazování neomezuje pouze na ty české a slovenské. Velké janáčkovské role zpívají (v češtině) zahraniční sólisté – jednak ti, kteří zde působí dlouhodobě a jsou členy ansámbků operních souborů, jednak hosté na jednotlivou roli.

Do první skupiny patří Luciano Mastro (Števa v Ostravě), Valéry Vaygant (Káťa v Ústí), Maida Hundeling (Jenůfa v brněnském i ostravském nastudování), Szilvia Rálik (Kostelnička v Brně), Jorge Garza (Lišák v Českých Budějovicích a Brouček v Ostravě) a Gianluca Zampieri (Boris v Ostravě a Albert v Praze). Jednorázovými hosty byli Magnus Vigilius (Boris v Brně), Morenike Fadayomi (Káťa v Ostravě), Gun-Brit Barkmin (Emilie Marty v Praze) a Gitta-Maria Sjöberg (Emilie Marty v Brně).

Mimořádnými hosty jsou pohřichu u nás také sólisté, kteří se prosadili a působí v zahraničí: Jana Vacíka se jako Lacu podařilo získat ostravské opeře, Štefan Margita vytvořil roli Luky v pražském nastudování opery *Z mrtvého domu*.

Z českých sólistů patří mezi nejčastěji obsazované do rolí Janáčkových oper zejména Aleš Bricein (Števa v Ostravě, Boris v Praze, Albert v Praze) a Svatopluk Sem (Revírník v Praze a v Českých Budějovicích a Prus v Praze). Po dvou rolích v dekadě 2007–2018 vytvořili Eva Urbanová (Kabanicha v Praze a v Brně), Pavla Vykopalová (Jenůfa a Káťa v Brně), Eva Dřízgová-Jirušová (Jenůfa a Káťa v Ostravě), Magda Málková (Kostelnička v Liberci a Kabanicha v Ostravě), Jana Sibera (Bystrouška v Praze a Málinka v Ostravě) Jaroslav Březina (Laca v Brně a Brouček v Brně), Tomáš Kořínek (Števa v Plzni a Janíček v Zápisníku zmizelého v Plzni) a Tomáš Černý (Laca v Plzni a Boris v Ostravě).

Bilance

Pro potřebu této studie s bilancí inscenační praxe Janáčkových oper ve stálých divadlech byla vybrána nejaktuálnější dekáda 2008–2017. Při vědomí omezení, která z tohoto výběru plynou, kdy rok 2007 není žádným zlomem a rok 2017 posledním uceleným rokem před konáním konference Janáčkiána 2018. Je to ale přitom období dostatečně dlouhé na to, abychom mohli identifikovat alespoň základní obrysy trendů a proměn české inscenační praxe Janáčkových oper.

Z pouze kvantitativního hlediska pokračuje v uvádění inscenací Janáčkových oper dlouhodobý trend snižování jejich počtu, i když ne nijak dramaticky. Obdobnou tendenci lze pozorovat i při uvádění oper českých skladatelů v kontextu celkového snižování operních premiér jako takových. Zmenšující se počet uváděných Janáčkových oper na našich jevištích však nemůžeme interpretovat mechanicky jako pokles zájmu o Janáčka jako operního tvůrce – příčiny jsou složitější a mnohočetně podmíněné. Přesahují téma tohoto příspěvku a byly by předmětem samostatné analýzy.

Je zřejmé, že nadále setrvává rozpor mezi nadšeným (zcela „nepovinným“) a tradicí nezatíženým přijímáním Janáčka v zahraničí v inscenacích, které by u nás vyvolávaly až pohoršení, a mnohem odměřenějším a často nedůvěřivým, rozpačitým až ostražitým postojem domácího publika. A platí to i pro vedení divadel – ostatně vzpomeňme, jak dlouho trvalo, než Její pastorkyni po brněnské premiéře konečně uvedlo i pražské Národní divadlo. Podobnou váhavost nebo obezřetnost i dnes můžeme ale chápat i jako součást naší národní identity. Pro někoho „nesnesitelná pomalost“ rozhodování nemusí implikovat nerozhodnost či přímo zbabělost a neochotu přijímat „nové“ ihned a bez pochybnosti. Nazíráme-li na „janáčkovský paradox“ touto optikou, možná budeme k těm, kteří musí k Janáčkově hledat cesty déle (a obtížněji), shovívavější – zájem o Janáčka si nelze vynutit.

Zatímco počty nových nastudování Janáčkových oper u nás klesají, výrazně narůstá pestrost inscenačních přístupů. Závěrečný pohled na janáčkovskou operní bilanci posledního desetiletí tak může být optimistický. Je evidentní, že nikoli kvantita opakování zaběhaných stereotypů, ale právě různorodost, přes všechny kontroverze a neúspěchy, které přináší, je tím směrem otevírajícím i u nás zájem diváků a tím divadel o Janáčkovy opery.

PhDr. Helena Havlíková



PRAVIDLA NEEEXISTUJÍ: NORMATIVA V SOUČASNÉ OPERNÍ PRAXI

Název „Klasická opera a soudobé režijní zásahy – přínos nebo devastace?“ mi připomněl období kolem mých patnácti let věku, kdy jsem v pražské Státní opeře jako brigádník trhal vstupenky a kdy jsem měl z dnešního pohledu „superschopnost“ odpovídat na dotazy přichozích diváků – povětšinou zahraničních – zda je dnešní inscenace „klasická“, nebo „moderní“. Tehdy jsem to vnímal jako klíčové kritérium, jakým diváci hodnotí inscenační přístup k danému titulu. Superschopností ji nazývám proto, že už to dnes rozlišit zdaleka nedovedu – dokonce té otázce ani příliš nerozumím a už vůbec na ni nedovedu odpovědět. Zkusím se proto zamyslet nad tím, jakou roli může hrát pro dnešní operu otázka hodnotících kritérií, ať již z pohledu diváka, nebo režiséra.



Není tomu ani měsíc, kdy jsem s kolegy navštívil promítání Cherubiniho Médey ze Stanislavského Těatru v Moskvě. Hned na začátku přestávky začali mí přátelé překotně debatovat o prostředcích, kterými byla inscenace budována, detailně analyzovali dramatický rytmus jevištního díla, světlo, herecké metody, dramaturgii scénografie, kostýmní střihy, srovnávali, analyzovali, hodnotili a já se na chvíli nenápadně vytratil, protože jsem chtěl ještě chvíli prožívat ten pocit doznívajícího uměleckého zážitku a nechťel si ho nechat zkazit tím, že bych ho hodnotil.

Umět si užít hudební divadlo jsem se ve svém životě musel naučit. Vždy pro mě bylo důležité říci si „dnes půjdu svému zážitku naproti“, protože čím více jsem do něj investoval, tím byl silnější. Čím více jsem šel svojí duší naproti dílu, tím hlouběji ono proniklo zase do mé duše, a čím více jsem tvůrcům důvěřoval, tím více se mi oni svou jevištní výpovědí odměnili. A tak se mi i dost často stalo, že jsem byl jediný ze skupinky diváků, se kterými jsem představení navštívil, komu se líbilo. Jednu chvíli jsem dokonce přestal do divadla chodit s doprovodem. Slavnostně se oblékl, šel do opery dlouhou a klidnou procházkou a v tichosti si sednul do sedačky. Sám. To, co jsem se naučil, bylo úplně prostičké zjištění, že operu si nejlépe užiju tehdy, když k ní během sledování nebudu zaujímat žádné stanovisko, nebudu se rozpylovat tím, že ji budu během sledování hodnotit, dám jí prostor, aby ve mně rezonovala a půjdu jí naproti.

Připomnělo mi to krásný výrok profesora Vedrala o motýlovi, jehož let je neuchopitelně krásný. A pokud jej usmrtíme a rozpitváme, máme možnost pochopit nejjemnější detaily mechanismu jeho letu. Ten už pak ale nikdy neuvídíme. Vedlejší efektem mého diváckého přístupu je ovšem skutečnost, že jsem byl mnohokrát uchvácen inscenacemi, které v sobě obsahují určité množství technických nedostatků. V říjnu 2018 jsem byl velmi pozitivně hluboce zasažen budějovickou inscenací Prodané nevěsty, a to i přes to, že jsem v ní slyšel množství hudebních problémů, a po stránce výtvarné bych jí také jedničku nedal. Jeden můj přítel z Londýna, velký operní nadšenec, mi po premiéře Bartókova Modrovousova hradu vysvětloval svůj velmi neformální postoj, že s divadlem se to má stejně jako se sexem. Když do něj jde člověk s tím, aby ho hodnotil, tak je

to zážitek na pendrek. Abych to shrnul, tak jako divák jsem zkrátka plně zaměřený na zážitek. A snažím se takový být i jako režisér.

Mým prvním přáním je provést diváka večerem tak, aby si to užil a odcházel zasažen. Často se setkávám s protirargumentem, že inscenátoři nemají na diváky vůbec myslet, že jejich hlavním cílem je imanentně se vyjádřit, nicméně jsem i přesto přesvědčen, že je možné plně spojit svou vlastní výpověď s metodami, které umožní divákům prožít silný zážitek. Pod čarou dodávám, že teorií zážitku se dnes intenzivně zabývají obory „user experience“ v oblastech softwarového designu a jsou dosud podceňovaným, či dokonce neobjeveným zdrojem inspirace i vědomostí pro nás tvůrce.

Skoro to může začít vypadat, že jsem odpůrcem reflexe divadelních inscenací, ale opak je pravdou. Tento dlouhý úvod měl sloužit k tomu, abych formuloval základní východisko svého přemýšlení, a to, že reflexí uměleckých děl zdaleka nemusí být jen hodnocení jeho kvality nebo jeho analýza, nýbrž i jen to, jaký přináší zážitek. Není potřeba zdůrazňovat, že měřítka tohoto diváckého zážitku jsou vždy výsostně subjektivní. Dokonce i ta kritéria, která se mohou zdát být hodnotitelná objektivně, v sobě nesou mnoho nejednoznačností. Například kritérium intonace: pro někoho je vyostřování tzv. citlivých tónů základním posluchačským požadavkem, pro jiného je to rys distonace. Nepadnoucí kostým může být prostředkem, jak charakterizovat jevištní postavu, ale pro diváka, který v tom nevysleduje rysy záměrnosti, to může být chyba krejčího.

Jako šéf plzeňského operního souboru kladu velký důraz na přímý kontakt s diváky. Snažím se jim poskytnout co nejvíce příležitosti se k představení vyjádřit a hned po reprízách zpravidla stojím ve foyer, abych měl možnost zachytit co nejvíce bezprostředních reakcí na právě uplynulý operní večer.

Velmi častým hodnotícím kritériem, se kterým se mezi nimi setkávám, je jakási míra věrnosti vlastnímu diváckému prizmatu. Mají jedno jediné klíčové kritérium, kterým měří celou inscenaci. Diváci například hodnotí představení na základě toho, jestli postavy jednaly v duchu tzv. operního „realismu“, a jakmile se na jevišti objeví náznak nějaké stylizace, tak jsou ztraceni a představení zavrhnou. Nebo se často setkávám s tím, že hodnotí, zda je postavám celou dobu vidět do tváře, zda mají osvětlené oči a zda se někdy netočí k divákům vzad. Stejně tak jsou diváci, kteří na jevišti nesnesou prvky všeobecně považované za neestetické, jako třeba záměrnou patinu, špínu, vadí jim krev, pokud na jevišti postava umírá, očekávají, že duši vypustí ladně a poeticky. Mimo chodem – těch je více, než byste čekali! Dokonce jsem se setkal i s kuriózními kritérii, jako například jestli byly hlavní postavy kostymovány v kontrastních barvách vůči sboru, či dokonce, když jsme hráli Verdiho Macbetha, jeden divák kritizoval režiséra, že v duchu partitury ponechal čarodějnice jako sbor a vůbec nerespektoval původní Shakespearův záměr, aby byly jen tři.

Je naprosto v pořádku, že se diváci na operu dívají svými očima a zaujímají vůči ní tisíce různých stanovisek, ale přijde mi škoda, že se dost často ochudí o zážitek jen tím, že celý svůj pohled shrnou pod jedno jediné kritérium. Konkrétně v této oblasti vidím silnou osvětovou úlohu publicistiky. Vždycky mám radost, když v reflexi operního představení najdu povzbuzení směrem k divákům, aby se nebáli zážitku se otevřít a užít si ho. Když to řeknu hodně lidově, tak že se nemají lekat, když uvidí na jevišti něco, co tam rozhodně nečekali, ale pokusit se jít tomu naproti.

Jsem zcela přesvědčen, že opeře jako žánru pomůže, když k němu budou diváci přistupovat bez předsudků, a právě publicistika je v tomto ohledu silným prostředkem, jak je v tomto přístupu

podpořit. Naopak mě mrzí, když se v kritických textech setkám s výroky, které nazírají celek skrze nějakou vyhraněnou jednotlivost – právě tak jako někteří zmínění diváci v našem plzeňském foyer.

Kupříkladu naše inscenace pravidelně recenzuje paní Špalková, jejímž častým kritériem je, zda barevnost inscenace koresponduje s jejím subjektivním viděním barevnosti hudby. Když se potom podívám sám na sebe jako na diváka a zaměřím se na konkrétní inscenace, které mne hodně zasáhly, najdu mezi nimi široké rozpětí různých inscenačních přístupů. Opery období bel canta si obvykle dobře užiju v inscenačním provedení, které se u nás nosilo někdy v sedmdesátých letech – v dekorativních historizujících kostýmech a s minimální složkou režijního výkladu. Stejně tak jsem si před třemi lety užil Donizettiho *Lucii z Lammermooru* při přenosu z Barcelonského Gran Teatra del Liceu, ve kterém byl děj v důsledně psychologickém pojetí přenesen do blíže neurčeného abstraktního prostředí s kostýmy dvacátého století.

Mezi inscenacemi, které nabízejí velmi radikální režijní přístup se shodně najdou ty, které jsem si užil, i ty, které se mi nelíbily. A nedovedu jednoznačně vysledovat, v čem to vlastně tkvělo, ani najít nějaký společný rys těch nebo těch. Dokonce se mi i několikrát stalo, že jsem se do představení nemohl a nemohl vcítit, až najednou přišlo ohromující scénické rozřešení, které přineslo celému večeru smysl. A myslím si, že v tom je asi i jádro mého zamyšlení. Divácký zážitek se totiž odehrává v první řadě v hlavě samotných diváků.

Kdykoliv slyším kohokoliv říkat, že „takto by se opery inscenovat neměly“ nebo „tohle by se mělo režisérům zakázat“, tak si pomyslím, že stačí jeden jediný divák, jemuž ta která inscenace přinese zážitek, a rázem má toto dílo plné právo na existenci, byť je třeba plošně divácky neúspěšné. Jeho smysl se třeba projeví až během dlouhé doby reprízování. Nebo se neprojeví vůbec. Je nutné si uvědomit, že součástí jakéhokoliv vztahu mezi divákem a umělcem je i zcela přirozená možnost, že se zkrátka někomu – nebo dokonce nikomu – dílo líbit nebude. To zdaleka neznamená, že by byl dotčený divák nebo umělec špatný.

Každé divadelní představení navíc komunikuje právě v okamžik svého provozování, a to tedy a teď. A dokonce i během pouhých několika let svého reprízování se jeho výpověď může měnit ve vztahu k estetice a společenskému fluidu dané doby, které se obzvláště v jednadvacátém století mění rychleji než kdy před tím. Vzpomeňme si třeba na Rusalku v režijním vidění Jiřího Heřmana, kterou má pražské Národní divadlo na repertoáru od roku 2009 a kterou po premiéře většina českých publicistů reflektovala jako režijně nedomyšlenou, nesourodou a celkově spíše nepovedenou. Recenze na její reprízy z let 2011 až 2018 už ji však hodnotí jako špičkovou ukázkou kvalitního režijního výkladu a čisté a poetické estetiky. Jako divák si z toho beru jednoznačnou informaci: i když se mi inscenace jednou nelíbí, neznamená to, že si ji třeba za pět let nemůžu vrcholně užít.

V té souvislosti musím zmínit Jernekovu inscenaci *Rigoletta* ve Státní opeře, která je dokonce o půl roku starší, než jsem já, a stále se hraje. Jako dítě jsem ji měl moc rád pro výtvarnou sugestivitu a hereckou přehlednost, jako dospívajícímu mi přišla trapná a staromódní a světě div se, dnes ji opět plně respektuju, dovedu si ji užít a myslím si, že na repertoáru má plnohodnotné místo i vedle nejnovějších režijních výkladů, které se sem tam v Praze objeví. V tomto ohledu bych rozhodně ocenil, pokud by se v tisku objevovalo více textů, které reflektují i inscenace, které už se nějaký ten rok hrají, protože právě ten časový odstup je zasadí do úplně nového kontextu. Hned zkraje mi vytane na mysli naše plzeňská *Libuše* z roku 2015, která po své premiéře u publicistů

propadnula na plné čáře jako nestylová povrchní slátanina, ale když jsem ji letos 28. října viděl po třech a půl letech v kontextu ostatní tří nových českých Libuší, působila na mě (mohu-li si to dovolit hodnotit) jako osobitá, tematizovaná a dotažená.

Dokonce si ani nemyslím, že by bylo *a priori* na škodu, pokud se režisér rozhodne dílo vykládat metodou, která už dnes takzvaně není v módě. Sice se o této inscenaci bude psát jako o staromódní a zpátečnické, ale pokud divákům přinese zážitek, tak do širokého portfolia právoplatných nových inscenací rozhodně patří. A stejně tak je naprosto v pořádku, pokud režisér sáhne k metodám radikálního výkladu, plně respektují zásahy do partitury, do instrumentace (vzpomeňme na úchvatný berlínský Monteverdiho cyklus), neodsuzují ani změny v libretu, kompilační zásahy do operních děl, jejich výklady skrze odvislá témata, přenosy v čase, v prostoru, nebo naopak abstrakci či dekonstrukci. Pokud to dílu přinese nějakou novou dimenzi diváckého zážitku, je to zcela v pořádku.

Považuji nicméně za nezbytně nutné průhledně komunikovat autorství a rozsah těchto zásahů směrem k veřejnosti. A rozhodně by je neměl někdo odsuzovat, aniž by dotyčné představení viděl. Regulativ poté tkví přímo ve vedení dotyčného operního souboru a v jeho svědomí. Já sám zastávám názor, že je úplně jedno, jaké režijní metody se v rámci dramaturgie jednoho operního domu objevují. Klíčové pro mě je, aby byly potenciálem silného diváckého zážitku pro ty, kteří do divadla přicházejí s otevřenou myslí. Když mám své myšlenky o normativě operní inscenační praxe shrnout, nezbyvá mi než konstatovat, že pravidla neexistují. Důležitější než diskutovat o tom, jak mají nebo nemají režie vypadat, je podle mě soustavně povzbuzovat diváky k tomu, aby si do divadla přicházeli představení více užívat, než je hodnotit.

MgA. Tomáš Pilarš

Patří k nejvyhledávanějším mladým českým operním režisérům a také jevištním výtvarníkům. Od sezóny 2014/2015 je šéfem plzeňské opery. V posledních letech největších úspěchů dosáhl inscenacemi opery Voják a tanečnice B. Martinů a Verdiho Aidy v Plzni, Polské krve v Janáčkově divadle v Brně, Tosky v Ústí nad Labem a v San Remu, Verdiho Síly osudu v Liberci a dětské verze Kouzelné flétny pod názvem Papageno hraje na kouzelnou flétnu v brněnské Redutě. V březnu 2016 měla v Janáčkově divadle v Brně premiéru jeho inscenace Bizetovy Carmen, o rok později inscenoval Dvořákovu Rusalku v Jekatěrinburku. V Plzni dále nastudoval např. Honeggerovu Janu z Arku, Dvořákovu Rusalku, Čajkovského Evžena Oněgina, ve světové premiéře Kubičkova Jakuba Jana Rybu a Monteverdiho Orfea. Věnuje se lektorské a přednáškové činnosti na mezinárodní úrovni, je autorem režii mnoha open-air představení, festivalů a plesů. Jeho inscenace jsou charakteristické dominantní vizuální složkou, detailní prací se světlem, temporytmem inscenace a spirituálním zaměřením. Časopis Forbes jej vyhodnotil jako jednoho z 30 pod 30 – mladých lidí s mimořádnými profesními úspěchy. Je držitelem stipendia Bayreuther Festspiele, získal první místo kostýmní soutěže Mezinárodního festivalu Divadelní svět Brno 2014 a je účastníkem finále londýnské Linbury Prize 2009.

