

Posudek na bakalářskou práci Tomáše Gemzy

Obraz husitství v operách 19. a 20. století

Práce, psáno a odevzdáno už v r. 2016, čítá 52 stran, z nichž vlastní text má 44 stran. Autor chce v ní „rozevřít obraz husitství v operních dílech třech českých autorů, a to v opeře Blaník Zdeňka Fibicha, Dítě Tábora Karla Bendla, a Nevěsta husitská Karla Šebora.“ (7) Jeho záměr je zjistit, jak operní tvorba české proveniencí zpracovává historickou tematiku husitství. Žánr historické opery – jejíž námět je historická, nikoli mytická událost – se stal velmi populární v Evropě v 2. polovině 19. století. Je to výraz zájmu romantismu o takové dějiny, které vypráví příběh o hrdinech a poražených, o vzestupu a pádu, o věrnosti a zradě. Částečně to souvisí s nacionalismem 19. století, který v mnoha případech stál na výkladu dějin z hlediska národa. Řada oper z 19. století, ve které se objevují dějiny husitství, pochází ovšem z Německa nebo Francie (podobně jako výtvarné umění s husitskou tematikou).

Autor práce se rozhodl pro tři jmenované opery z pragmatických důvodů: jsou přístupné jazykově nebo vůbec fyzicky. Použil archiv Národního Divadla, které tyto opery v minulosti provozovalo. Dále vychází především ze starší literatury.

Práce má čtyři hlavní části. První (kap. 3 – 8) přináší poznatky o hudbě a hudební produkci v husitství (písňová tvorba, liturgický vývoj, kancionály atd.). Druhá část (kap. 9 – 11) pojednává o vývoji žánru opery v 19. století. Ve třetí části (kap. 12 – 16) autor obecně představuje, ve kterých dílech se husitská tematika vyskytuje a ve čtvrté, nejdelší části (kap. 17 – 19) analyzuje tři zmíněné opery Zdenka Fibicha, Karla Bendla a Karla Šebora. Není jasné, proč se autor rozhodl opery uvádět v tomto pořadí (Fibichův Blaník měl premiéru v r. 1881, Bendlovo Dítě Tábora v r. 1884, Šeborova Nevěsta husitská v r. 1868). Logičtější je seřadit je chronologicky.

Autorova analýza spočívá především v tom, že popisuje jak vznik opery (zde se věnuje i libretistům), tak i dějství. Na konci stručně shrnuje, o co se ta či ona opera snažila. U Fibicha je poselství „Národ český nezahyne, pokud 'zbraní pravdy, zbraní míru' vstane 'lásky zázrakem'“ (30), Bendlovo dílo spojuje sociální prvky husitství s romantickým nacionalismem, a Šeborova opera o bitvě u Lipan je příběh o tragicky rozpolceném českém národě. Autorův závěr je, že skladatelé (a zřejmě především libretisté) používali dobová schémata pro svou tvorbu: „V pojetí skladatelů výše zmíněných je tedy dobro a zlo ztvárněné v náboženském pojetí jako tábor kališníků a katolíků a pak ještě konkrétněji jako ve dvou mladých lidech, kteří se nadevšecko ještě do sebe zamilují.“ Zpracovali je ovšem jako tragické dějství o rozdělení a nenaplnění.

Po formální straně práce nespĺňuje všechny požadované parametry. Kapitoly nejsou očíslované (v přehledu obsahu jsou) a označení jejich tituly se liší (většinou zvýrazněné, občas ale podtržené). Seznam literatury není uspořádaný na primární a sekundární prameny. Předmluva není na straně 6, jak uvádí obsah (6), ale na straně 7.

Autor používá značně hovorový styl, který do kvalifikační práce nehodí: „Abych se pohnul z místa...“ (9), nebo „Pokud si rozebereme slovo “tragédie”, tak pochází z řečtiny a znamená “kozlí zpěv”; tragoz = kozel, což bylo označení herce oblečeného do kozlí kůže a zpívajícího v dionýském průvodu.“ (16). Vyskytují se věcné chyby: Franz Liszt spolupracoval s nikoli hraběnkou Šilková, ale s hraběnkou Schlikovou (23).

Obsahově pracuje autor s prameny z 50. až 80. let 20. století, které jsou značně problematické, tendenční a zastaralé. To vede k tomu, že obecná část o husitství a hudbě v husitství obsahuje nejen řadu chyb, ale prezentuje husitství v marxistickém duchu jako revoluční, proticírkevní hnutí. Pro tuto část své práce měl autor použít výsledky bádání z posledních dvou dekád (např. Eliška Baťová, Hana Vlhová-Wörner, David R. Holeton). Tvrzení, že „pro zahraniční literaturu nemusím chodit daleko, protože existuje i u nás kvalitní literatura a mnohdy kvalitnější, než ta zahraniční“ (8) je nepřijatelné a nepravdivé (studie P. De Vooghta o husitství, včetně liturgických aspektů, ze 60. let 20. století jsou dodnes nepřekonané v zahraničním nebo českém bádání). Kdyby se býval autor seznámil s tímto bádáním, vyhnul by se chyb typu „Jistebnický kancionál se stal hlavní liturgickou knihou husitské strany“ (11). Nejspíše by nepsal o církevních představitelích ze 13. století jako o příslušnicích reformace (10). Netvrdil by, že husité „byli rozhodnuti skoncovat se všemi nerovnostmi sociálními, s mravním úpadkem vládnoucích vrstev světských i církevních“ (19). Neopakoval by legendu, že Jeroným Pražský byl dobrým zpěvákem a autorem písní (11). Vyvaroval by se frází o Janu Husovi jako hudebním teoretikovi a znalci hudby, který zavedl v Betlémské kapli nový pořádek bohoslužeb (11). Je chybné tvrdit, že se husitství plošně nahradil latinský liturgický zpěv českým zpěvem (12, 19).

Práci doporučuji k obhajobě jen s velkou výhradou (hodnocení za E). Činím tak, protože její hlavní část (o opeře v 19. století a o třech vybraných operách) má přijatelnou úroveň. Jako podněty do pohovoru obhajoby navrhuji:

1. aby autor vysvětlil poněkud nesrozumitelnou větu „Svou prací nechci sledovat jenom přehled existujících názorů jednotlivých skladatelů na problematiku husitství ve svých operních dílech, ale chci se pokusit vstoupit do jednotlivých názorů těchto skladatelů, do jejich interpretace skutečnosti, což je mnohem víc důležitější, orientovat se v nich“ (7/8) a osvětlil, zdali se mu tento záměr povedlo splnit;
2. aby autor vysvětlil, proč „cizinu zaujalo husitství jako hudební téma dříve než domácí skladatele“ (22).

Praha, 10. září 2019

Peter Morée