

Lenka Šaldová:

## ČESKÁ OPERNÍ REŽIE V ŠEDESÁTÝCH LETECH 20. STOLETÍ

I.

Práce Lenky Šaldové o operní režii šedesátých let se může vykázat řadou nezpochybnitelných – zejména materiálových a heuristických - přínosů, oceňuji na ní rozhodně ne zcela běžnou pečlivost při práci s prameny, citacemi, poznámkovým aparátem, komplexnost soupisů repertoáru, kritických ohlasů a obrazové přílohy, zalomené do textu. A také ovšem takřka úplnou absenci gramatických chyb, což je rovněž rys, který dnes už bohužel vůbec není samozřejmostí. Zároveň však tutéž práci charakterizuje řada stejně zjevných mezer, školáckých chyb a nedostatků (formálních, metodologických i stylistických), které ji jako samostatnou práci *vědeckou a disertační* zpochybňují, a v konečném důsledku, co do noetické výtěžnosti vynaloženého úsilí, bohužel i nutně degradují.

Pojďme nejprve k pozitivům práce: autorka ve snaze „vystihnout základní rysy českého operního divadla šedesátých let 20. století“ se správně a logicky soustřeďuje na dvě hlavní divadelní centra bývalého Československa, totiž na Prahu a na Brno. Sleduje zde jednotlivé hudebně divadelní kreace od konce padesátých až do sedmdesátých a výjimečně i pozdějších let, takřka výhradně v kontextu domácí (nikoli bohužel evropské) tradice, a to zejména v souvislosti s předchozím vývojem, kdy došlo i v opeře (určitě ne pouze u nás!) k dotud nebyvalému dogmatickému sešňorování podoby divadla jak co do dramaturgie, tak především co do uniformní výsledné jevištní podoby jednotlivých inscenací (výmluvně jsou tato fakta dokumentována inflací oper typu *Mladá garda* či *Tarasova rodina*, jakož i jmény sovětských režisérů **Nikolaje Severjanoviče Dombrovského** či **Georgie Pavloviče Ansimova**, u něhož ovšem, byť i on skloňoval ve všech pádech Stanislavského, šlo v mezích možností i o cennou rehabilitaci antiiluzivního divadla ruské avantgardy). Šedesátá léta, jež znamenala definitivní rozpad shora vnucované doktríny tzv. socialistického realismu, charakterizovala i v opeře – i zde mj. ve zvýrazněné funkci režiséra a výtvarníka, popř. i dirigenta - významné vymezení vůči zmíněné estetické doktríně, jež neblaze poznamenala léta padesátá; stále zjevnější bylo programové navazování na impulsy meziválečné avantgardy i krátce poválečného rozběhu Velké opery 5. května. Šaldová si – opět v zásadě správně – vytipovala několik výrazných, určujících režisérských osobností, z nichž některým se, dodejme: se značným badatelským úspěchem, věnovala už předtím, ať již v monograficky zaměřené diplomní práci (Ladislav Štros), nebo v rozsáhlých portrétních studiích v odborné Divadelní revui (L. Štros, Bohumil Hrdlička), popř. v publicisticky zaměřených Divadelních novinách (Hrdlička). Potud i ve své disertaci vstupovala poměrně bezpečně na známou půdu. A nutno autorce přiznat, že i ostatní osobnosti, jimž věnuje v disertaci soustředěnější

pozornost (v prvních třech i dalších kapitolách zejména Václav Kašlík, Karel Jernek, Miloš Wasserbauer, Václav Věžník, popř. Oskar Linhart, Hanuš Thein či Luděk Mandaus, z výtvarníků zejména Josef Svoboda – v tandemu s Kašlíkem i Theinem, Vladimír Nývlt – v tandemu se Štrosem, popř. František Tröster – v tandemu s Wasserbauerem aj., to vše v kapitole IV *Režisér a scénograf*, z dirigentů je pak jeden odstavec věnován Zdeňku Chalabalovi a několik řádek Bohumilu Gregorovi, Jaroslavu Krombholcovi či Josefu Kuchinkovi, to vše v poněkud nadneseně znějící kapitole V: *Operní herec a dirigent – spolutvůrce jevištní koncepce*), že tedy všechny tyto a další osobnosti vřazuje do již známých a předpokládaných souvislostí se stejnou suverenitou, jako osobnosti „probádané“. A činí to s poměrně zevrubnou znalostí základní literatury, monografií, memoárů, recenzí, diplomních či disertačních prací apod. Čerpá nejen z ohlasů externích, ale i z interních divadelních hodnocení jejich tvorby (záznamy interních hodnocení, materiály z pozůstalosti), včetně estetických, teoretických a programatických statí samotných tvůrců, jejich vzpomínek, příležitostných glos, výroků a rozličných (převážně novinových a magazínových) rozhovorů. Už ono porůznu roztroušené množství, jež k jejich charakteristice převážně v tištěných médiích Šaldová sebrala a zkompletovala, je svým způsobem imponující. V základní, nejobecnější charakteristice většiny vybraných osobností, jejich programů, koncepcí i díla, jakož i v jejich vzájemné diferenciaci (viz např. výmluvný protiklad artistního, výtvarně vždy „stylizujícího“ Štrose a „realističtějších“ režisérů typu Wasserbauera, Jerneka či Věžníka, vycházejících po pujmanovsku věrně z partitury – velmi pěkný je tu paradox, jež autorka ukázala na Wasserbauerovi, že právě ti ideologicky nejortodoxnější a třídně uvažující socialističtí tvůrci se proti věrnosti předloze přísně vzato prohřešovali nejradikálněji) – tady všude se Šaldová pravděpodobně příliš neodchyluje od vžitého obrazu, který nám o dané epoše zanechala dobová kritická a publicistická reflexe, popřípadě i tvůrci samotní. V práci jsou totiž právě oni až nápadně často citováni. A tady už se dostáváme k zásadním metodologickým problémům práce.

## II.

Při čtení vlastního textu Lenky Šaldové si s narůstajícím počtem stran klademe paradoxní otázku, zda opravdu čteme vlastní text Lenky Šaldové. Stále víc a víc bije do očí typický jev každé začátečnické práce, zvaný podléhání materiálu. Stále zjevnější je totiž nekritičnost, s níž autorka v podstatě přejímá a zvenčí pouze publicisticky glosuje, či, obrazně řečeno, tenkou nití obecných pravd umně pospojovává „korálky“ citátů a pečlivě sesbíraných „výpisků“ z literatury. A v nich povážlivě velké procento tvoří vedle recenzí právě autostylizující texty samotných tvůrců (popřípadě jiných tvůrců o jejich kolezích), jež zhusta tvoří nikoli pouhý odkaz, doklad tvrzení, ale samotné jádro práce. Václava Kašlíka v ND padesátých let např. charakterizuje takto:

„Kašlík byl celkově skeptický vůči svému působení na první domácí scéně, a to i v následujících desetiletích: tvrdil, že „jen zřídka kdy mohl v tom velkém nepružném celku tří divadel a pěti souborů, spojených pod hlavičkou ND, vytvořit něco mimořádného“ (s. 21). O stránku dál rozebírá autorka Kašlíkovu / Svobodovu tzv. šátečkovou *Prodanou nevěstu* – i její prehistorii ve Velké opeře 5. května. A namísto toho, aby se sama hlouběji zamyslela nad dobovým smyslem, společenským, politickým a uměleckým kontextem, nad sémantikou jejího výtvarného znaku, syntaxí jejích složek a pragmatikou jejího ohlasu (ve Velké opeře i v ND), zajímá ji málem jako primární zdroj a východisko opět (byť rozdílné) hodnocení obou tvůrců po letech: „Pozoruhodné je, že zatímco Svoboda s odstupem let stále považoval tehdejší Karlíkovu roztančenou režii za optimální, Kašlík ji ve svých vzpomínkách označil za nevydařenou. Zatímco Svoboda se s nadšením rozepsal o metaforickém jevištním dění plném fantazie, Kašlík pouze konstatoval... „ - a následuje pětiřádkový citát z Kašlíkových vzpomínek, charakterizující dílo. Ještě o stránku dál si autorka – kromě obligátního Kašlíka – prozvěnu vypomůže citátem ze svobodovské monografie Věry Ptáčkové.

I na těch nemnoha místech, kde se autorka – jak je ve vědecké práci obvyklé – snaží syntetizovat materiál do ryze vlastního, shrnujícího soudu a umístí správně sáhodlouhý citát pod text pouze jako kontrolní doklad do poznámky, i zde zjišťujeme, se její soud oproti citátu buď vyznačuje povrchně rozměňující banalitou, popřípadě se s citátem významově míjí. Šaldová píše např. o Bohumilu Hrdličkovi: „Mladému opernímu režisérovi kritika začala záhy po únoru 1948 vyčítat, že (...) předkládá stylizované jevištní obrazy ve stylizovaném, nikoli tedy popisném, historizujícím prostoru“. K tomu dokladuje poznámkou 83: „Srovnej např. Bor: 'Co je však Hrdličkovou chybou, je způsob, jak někdy vytváří obrazy života na scéně (...) Některé obrazy už pak nejsou obrazy živých lidí a reakcí lidí v dramatických situacích, nejsou to obrazy života, obrazy vášní a citů, ale obrazy stylizované strnulosti, obrazy momentky, v nichž pro krásu statické harmonie se dramatický život zastavil, odumřel.“ (s. 24) Kde je tu jaký požadavek „historizujícího prostoru“? Ať jakkoli obrácím Borův citát, tak jak je v práci uveden, nacházím v něm jen požadavek „životnosti“, „dramatického života“, „reakcí živých lidí v dramatických situacích“, ale o popisně historizujícím prostoru ani slovo. Stejně tak vlastní slova, jimiž Šaldová shrnuje například revoltu Hrdličkovy velkolepé, podvratné imaginace, jež tolik rozlítla konzervativní dogmatiky padesátých let, připomínají spíše než disertační práci neobratné středoškolské slohové cvičení „Povšimlo si ho i vedení ND, kde získal angažmá. A kde nadále zlobil (sic!) nedostatečně realistickými jevištními řešeními...“ (s. 24). Při takové vlastní formulační bezradnosti se vlastně na dalších dvou stranách už ani nedivíme, že je Hrdličkův *Rigoletto* a skandální *Kouzelná flétna* opět charakterizována převážně barvitými citacemi (celkem 24 řádků!), jež autorka nakonec shrne do svého vlastního finálního. Žel opět banálního zjištění: „Lidstvo přes mnoho

válek konečně dospělo k míru“, vysoudí autorka ze složité znakové struktury inscenace: „překonalo všechny hrůzy, co na sebe připravilo, jmenovitě koncentrační tábory – i v těch si uchovalo víru v dobro. A snad dospělo i k jisté moudrosti. Takto se mi jeví nejobecnější poslání Hrdličkovy inscenace.“ (s. 27; ještě že je v poznámce – což je metodologicky v pořádku - o poznání méně frázovitě vyznání samotného režiséra; z něj vidíme, že finální formulace Šaldové je jen jeho neumělým, povážlivě banalizujícím „překladem“).

Podobně třeba na str. 39 „Václav Kašlík nachází inscenační klíč nejen v hudební analýze díla, ale také“ – citát z novinového rozhovoru s Kašlíkem – „v době jeho vzniku a v paralelách k životu dnešního člověka.“ Následuje několik řádek typických spojovacích vět („Jestliže v tomto případě Kašlík může tvrdit...“, „Sám uvádí...“, „Přitom přiznává, že...“) a stránka končí opět třířádkovou Kašlíkovou sebecharakteristikou: „Protože v opeře je vypuštěna jednotící osoba (...), doplnil jsem jej...“ atd. I následující stránka začíná v tomto smyslu příznačně: „Kašlík sice v jednom z rozhovorů řekl, že ‘podoba každého díla musí nakonec vycházet z jeho hudební podstaty’, nicméně je příznačné, že jinak spíše mluví o inspiraci hudbou, o tom, že se snažil ‘hledat podněty ke svému režijnímu výkladu v hudbě“. Přichází spojovací můstek k dalšímu citátu, tentokrát ze Štrose („Stejně tak si ani Štros nemyslí, že...“). A příslušná stránka končí opět několikařádkovým citátem z novinových výroků dalšího režiséra, tentokrát Václava Věžníka (s.40). I na další stránce jsou pospojované citace větickami typu „Václav Věžník věří, že...“ „Přitom si Věžník ale uvědomuje, že...“ „Při interpretaci Kouzelné flétny by podle něj měl režisér...“ „Podle Věžníka jde v Prodané nevěstě o ...“ – a následuje pro změnu tentokrát nejprve čtyř a pak dokonce 11 řádkový citát z Věžníkovy knihy *Život s operou*. (s. 42) Citátománie se spojovacími půlvěťami typu „Nebo jinak...“ tu pokročila natolik, že z celkového rozsahu posledně zmíněné strany, tj. 25 řádek, je přímo od autorky pouhých cca deset. Na dalších stránkách to není o mnoho jiné: z 29 řádků str. 47 je od Šaldové pouhých cca 12, na str. 48 z 20 řádků zhruba polovina atd. Na str. 68 je touto metodou pouhého „spojováku“ citátů z umělcova monologu („a ptá se dál...“ „výtvarník dále zjišťuje...“ atp.) charakterizována např. i tvorba scénografa Zbyňka Koláře, na s. 78 opět tvorba L. Štrose („Štros deklaroval...“) atd.atd.

Metoda výkladu těchto spíše jen namátkově vybraných stránek není přitom v práci vůbec ojedinělá, dá se naopak říci, že je pro **autorskou metodou disertace metodou prokazatelně typickou**. Jediné, co tuto metodu v autorčiných vlastních očích možná rehabilituje, je to, že se tu a tam snaží hledat mezi citáty názorů a sebecharakteristik jisté rozpory (viz typické spojovací věty a la: „Věžník se na jedné straně domnívá...“, „zárveň ale podle svých slov...“, s. 42), v lepším případě nachází výjimečně rozpor i mezi výroky tvůrců o inscenacích a inscenacích samotných, dokládáných opět převážně jen – citáty (opět v lepším případě alespoň z recenzí).

Nic bych samozřejmě nenamítal, kdyby předmětem výkladu byla – například – analýza názorů, novinových rozhovorů a memoárů českých operních režisérů. Nic takového ale v zadání nečtu. Práce má být analýzou režijních metod vybraných tvůrců a jejich nejzávažnějších jevištních opusů ve specifickém kontextu šedesátých let (to vše, jak se tu ne vždy seriózně slibuje, v neodmyslitelné spolupráci režisérů s výtvarníky, dirigenti a pěvci). Práce pokud vím neměla být více či méně bystře komentovanou **sbírkou výroků** jednotlivých tvůrců, konfrontovanou občas a nesystematicky s výroky recenzentů.

Věc je o to závažnější, že úzce souvisí s mou hlavní výhradou vůči předložené práci, a tou je vzhledem k náročnému tématu i k serióznímu úzu disertační práce i tak její naprosto **nedostatečný rozsah**. Vlastní práce i s poznámkami má – nepočítám-li závěrečné soupisy pramenů, literatury a díla jednotlivých režisérů – 86 stran. I toto poněkud až nemravné číslo je však matoucí, protože zdaleka nejde o důsledně třicetiřádkové „normostrany“ vlastního textu - už proto, že často třetinu, někdy i celou polovinu (!) strany tvoří poznámky. (A to poznámky někdy naprosto samoučelné, zbytečně a tvrdošijně zdvojující či ztrojující již jednou řečenou informaci – např. odkaz: Věžník, Václav: *Život s operou*, Brno 2000, s. 219, inzerují po sobě jdoucí poznámky 167, 168, 169, podobně i autorčin školitel je takto redundantně uveden nadbytečnou poznámkou 104, nadbytečná jsou i po sobě jdoucí poznámky 221, 222 a 223, dokladující stále stejný zdroj programu k inscenaci atd.: autorka takřka nezná v tomto případě běžné zkratky typu „dtto“, „ib.“ „ibid.“, „ibidem“ apod.). Výsledkem takto uměle natažené grafické úpravy pak je, že šestnácti (!) až dvacetřádkové strany v této disertaci bohužel nejsou výjimkou. Čistého textu tedy odhaduji s bídou tak na 60 regulérních normostran. (Čistě na okraj podotýkám, že nedávno jsem oponoval disertaci její kolegyně na DAMU, shodou okolností také o režii, jež měla takřka trojnásobný rozsah a posuzoval jsem v těchto dnech dokonce německou práci *magisterskou* rovněž s cca 200 stránkovým rozsahem!).

Tyto mechanické parametry bych možná neuplatňoval tak rigorózně v případě, že by šlo o text hutný, myšlenkově originální, formulačně krystalicky čistý a frázeprostý, nezahlcený citáty a banálními dedukcemi z nich. Tak tomu ale není, opak je bohužel pravdou. I tak krátký text je ještě dále ředěn typicky středoškolskými, didaktickými vsuvkami a berličkami s nulovou informační hodnotou („jak ještě uvidíme“, „řeč o ní bude dále“, „jak již z uvedených příkladů vysvítá a z dalších jasně vyplýne...konkrétněji se k oběma liniím ještě vrátím v další kapitole“, s. 38, „Jak už z výše (i v minulých kapitolách) napsaného vyplývá...“, jak ještě dále ukáží“, s. 65 aj.). Autorka se nevyhne typickým publicistickým klišé jako „na druhou stranu“, „není jasné“, téměř na každé druhé straně má jedno nebo dvě „Nicméně“, „nicméně není jasné“, s. 72), zejména však miluje publicisticky vyprázdňené hodnotící adjektivum „klíčové“ (popř. „naprosto klíčové“ – „Naprosto klíčová byla spolupráce s výtvarníkem...“, s. 58 atd.). Těžkopádná formulační chudoba a publicistická

uniformita zvlášt' „vyniká“ v obecných závěrech, jež z množství pečlivě sebraného materiálu autorka vysuzuje. Po seznámení se s nimi víme zpravidla vždy tolik, co před ní: „F. Tröster je tak každopádně dalším příkladem scénografa – tvůrce, který se výrazně podílel na podobě poválečného operního divadla u nás. Dalším důkazem toho, že nelze psát o operních režisérech a ponechat stranou tvůrčí vklad scénografů. A stejně tak nelze ponechat stranou ani tvůrčí vklad operních zpěváků – herců.“ (závěr kapitoly IV, s. 74).

Tvůrčí vklad operních herců a dirigentů pak autorka v následující kapitole V dokumentuje například takovými objevy: „Marie Podvalová zase vyprávěla, jak se jí nová role zmocní rázem velmi silně (...) Pak ji pronikne celou tak, že chodí po ulici, tiše si zpívá, diriguje si některé zajímavé pasáže, je jí cele omámena. Nespí, jedna melodie jí proudí v hlavě za druhou...“ (s. 75) Podobnými historkami – a výčty úkolů, v nichž operní hvězdy opakovaně vystupovaly v různých inscenacích v týchž rolích a zřejmě (?) týchž šaržích, a kritickým reflektováním téže praxe z pera některých recenzentů (Vladimír Šefl, Bohumil Karásek) – je celý problém v podstatě vyřešen: „Na tom, do jaké míry šlo o stylově konzisní celek, se kritikové neshodují, nicméně mnozí zmiňují fakt, že zde pěvci navázali na své předchozí kreace ve stejných rolích - s Vladimírem Šeflem lakonicky řečeno – „A co jednotliví představitelé? Těžili se svých bohatých zkušeností.“ (s. 81) Tím je uzavřeno téma **režisér – operní herec**. Závěrečné dvě strany kapitoly pak ještě kratším, takřka klipovým způsobem ledabyle odbydou inzerovaný problém vztahu **režisér – dirigent**. Už stylistické otevření tématu je příznačné: „Naprosto klíčový význam při utváření herecké postavy měl ovšem někdo, o kom tu zatím byla řeč velmi málo: totiž dirigent.“ (s. 81) Pak jsou tu telegraficky zmíněna slavná jména Ostrčil a Talich „a jak záhy uvidíme i další dirigenti“, kteří „výrazně určovali podobu postav...“ A autorka pokračuje: „Jestliže se všichni režiséři, o kterých jsem psala v minulých kapitolách, svým způsobem hlásili k teorii, že skladatel je prvním režisérem, ale – jak jsem ukázala – ve své praxi se pak od ní (...) odchylovali, pak dirigenti v této době byli jakýmsi prvním prostředníkem skladatele, předávali interpretům představu o postavách, a to opravdu tak, jak ji vyčetli z partitury“ (s. 82) Následuje několik historek o Zdeňku Chalabalovi, načež nám na závěr mladá autorka bez jakéhokoli varování vylíčí svůj nadšený zážitek z nedávné doby: „Byla jsem před několika lety svědkem ukázkové korepetice dirigenta Bohumila Gregora s interprety Bystroušky a Zlatohřbítka...“ a vzápětí vyrobí tento hypotetický oslí můstek k šedesátým létům: „Bohumil Gregor, stejně jako Jaroslav Krombholc či Josef Kuchinka patřili ke generaci, která byla zvyklá takto intenzivně s interprety na roli pracovat. V šedesátých letech to byla převládající praxe...“ (s.83) To vše na poslední straně páté a vlastně – nepočítáme-li krátké třístránkové shrnutí – **závěrečné kapitoly**. V samotném *Závěru* pak zopakuje některé obecné charakteristiky předchozích kapitol, připomene znovu Radoka, Hrdličku a Velkou operu 5. května, rozdělí už po několikáté tandem Kašík / Svoboda a

Štros / Nývlt (první z nich zkoumají „možnosti nejnovějších zázraků techniky, aby dosáhli jevištní kinetiky“, druzí naopak „směřují k esteticky působícímu jevištnímu obrazu, k divadelnímu tvaru s výraznými výtvarnými ambicemi“ /ti první snad nikoli?, pozn. VJ/ - s.84). Na formování obou linií měli přitom vliv jak režiséři, tak výtvarníci, autorka může však „jen částečně usuzovat“ o jejich podílu „na výsledném tvaru, obecně lze ale říci, že podíl výtvarníků na podobě operního divadla byl v šedesátých letech rozhodně zásadní.“ To je první z obecných závěrů. Další zní, že „operní režiséři v šedesátých letech navazovali na hilarovskou a pujmanovsku (zítkovskou) tradici, podle níž skladatel je prvním a určujícím režisérem díla.“ Jako vyhrocený příklad takového postoje je tu jmenován Václav Věžník. Další inscenátoři se „v návaznosti na Operu 5. května programově soustředili na hledání nových jevištních prostředků, realizovali se především v rovině jevištní poetiky“ (snad zde chtěla autorka říci „jevištní poetičnosti“???, pozn. VJ) „a přicházeli pouze s dílčími významovými posuny tradičního výkladu díla“ (s. 85). Všeobecnou mlhavost a banalitu těchto šalamounských závěrů pak korunují konečné dva odstavce práce, po způsobu novinového úvodníku povrchně a letem světem charakterizující sedmdesátá, osmdesátá a vlastně i pozdější léta: „České operní divadlo ... nadále navazuje na modely inscenací šedesátých let (ovšem v oné devalvované podobě z let následujících).“ V poslední poznámce se ještě frází téměř jako ze *Zahradní slavnosti* připomene, že „Otázka operního herectví je přitom v současné době u nás obzvláště palčivá...“ (s. 86)

III.

I kdybych hodnotil předloženou práci pouze na úrovni práce bakalářské či magisterské a nebral tedy v potaz její neudržitelnou metodologii, stylistiku a hlavně naprosto nedostačující rozsah, musel bych vznést i tak řadu dalších vážných výhrad. Autorka sice zmiňuje kontroverzního německého režiséra Felsensteina a názory českých tvůrců na něj, ale jinak se zdá (ukazuje na to alespoň jak literatura, tak v tomto směru nulová poučenost práce co do vědomí evropského kontextu) zcela nepoznamenána obecně teoretickým, filosofickým, sociologickým a hlavně kritickým myšlením o hudebním divadle v polovině 20. století. Mám na mysli kritické myšlení, reprezentované jmény jako T. W. Adorno, Arnold Schönberg, Walter Benjamin, u nás pak především Vladimír Léb, Ivan Vojtěch, Alois Piňos aj.. Jména a myšlenkami, jež právě u nás tolik poznamenaly právě šedesátá léta, a právě v hudbě (a operním divadle). Jejich statě přece nemohly neovlivnit i domácí kontext, jestliže pravidelně vycházely ve vlivných revuích, jako bylo Divadlo, později třeba Léblový Konfrontace aj. Statě těchto a dalších autorů se úplně jinak, než jak bylo zvykem v naší idylické domácí reflexi, vymezovaly jak vůči komercializaci kultury včetně jejího klasického dědictví (tj. marketingovému kultu dirigentských, pěveckých či režisérských operních hvězd, diktátu obecnstva, teroru expertů atd.), tak vůči totalitárnímu zglajchšaltování hudební industrie totalitními režimy. Odpovědí na tato nebezpečí byla experimentální hudební tvorba, včetně tvorby operní: i to je

neodmyslitelný kontext českých šedesátých let. Jedině výše zmíněnou možnou neznalostí si mohu v práci L. Šaldové vysvětlit ahistorické nedocení průbojné **brněnské operní dramaturgie i režie** (autorka nevidí žádný podstatný rozdíl proti pražskému ND) a zarážející mezery ve vnímání zejména experimentálních forem hudebního divadla, např. tzv. Nové hudby - typického fenoménu šedesátých let - , jež ovlivnila jak pražskou, tak zejména brněnskou hudebně-divadelní scénu (Václav Nosek, nemluvě o skupině kolem A. Piňose, Josefa Berga, Miroslava Ištvana, později Miloše Štědrone aj. – viz jejich *Dějiny hudebního experimentu*, uváděné v Praze i v Brně od r. 1966 aj.) Výklad o české operní režii šedesátých let (nota bene v proklamované součinnosti s dirigentstvím a dalšími příbuznými profesemi ) nelze vést bez docení všestranných autorských osobností, programově zaměřených na soudobou operu a hudbu, jakou byl například **Václav Nosek** (mj. režisér, dirigent, dramaturg, překladatel – a hlavně iniciátor mnoha experimentálních aktivit, viz od konce šedesátých let neodmyslitelná **Miniopera**, jež až do konce let osmdesátých neměla v Praze pandán!) a jeho stálý spolupracovník, šéfdirigent František Jílek, jež právě v šedesátých letech vytvořil v Brně éru. Oba jsou v práci jen letmo a nepoučeně zmíněni. Že nejde jen o můj soukromý názor, potvrzují i kolektivní encyklopedické publikace: „Jejich týmová spolupráce vytvořila z brněnské opery 60. a 70. let dramaturgicky nejprůbojnější českou operní scénu, soustavně se věnující moderní tvorbě světové (Britten, von Einem, Honegger, Dessau aj.) i domácí.“ (*Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, 2000, s. 356). Suma sumárum: Lenka Šaldová vytvořila k vytčenému tématu o české operní režii šedesátých let velmi obsáhlou a imponující faktografickou databázi, kterou zatím spíše jen publicisticky, povrchně a obecně komentuje. Jako utříděná materiálová základna budoucí práce jistě její úsilí obstojí, vlastní samostatná práce na náročném tématu ji však teprve čeká. Ve stávající podobě tedy nemohu disertační práci doporučit k obhajobě.

Doc.PhDr. Vladimír Just CSc.

V Praze 10. 11. 2006

