

Posudek oponenta na disertační práci Lenky Šaldové *Česká operní režie v šedesátých letech 20. století*

Praha 2006, 121 s.

Předložená disertační práce představuje dosud ojedinělý pokus o historické uchopení atraktivního tématu. Již obsáhlá bibliografie na konci práce ukazuje, že autorka shromáždila při zpracování práce rozsáhlý pramenný materiál převážně publicistické provenience. Ve svém pohledu na 60. léta se soustředila na několik klíčových osobností, jež působily na scénách v Praze a Brně, a na základě dobových kritik inscenací a vzpomínek a teoretizujících sebereflexí hlavních aktérů se snaží postihnout proměny operní režie na českých scénách od 50. k 60. létům a charakterizovat inscenační postupy jednotlivých režisérů ve „zlatých“ šedesátých letech. Další dvě kapitoly jsou věnovány vztahu režisér a scénograf a vztahům režisér a operní herec a dirigent. Práce je psána kultivovaně a nesporně přispěla k hlubšímu poznání fenoménu.

Přesto lze práci také ledacos vytknout z metodologického hlediska. Zatímco u magisterských diplomových prací lze ještě, byť s výhradami, akceptovat jakousi metodicky nezpracovanou heuristiku, kdy dostupnost pramenů formuje téma práce a strukturu výkladu, v případě doktorských disertací je tlak pramenů třeba vyvážit metodologickou reflexí. Právě v této oblasti ovšem vidím největší slabiny předložené práce.

Přitom část problémů by si autorka ušetřila méně ambiciózní volbou názvu své práce. Od práce nazvané „Česká operní režie v šedesátých letech 20. století“ čtenář prostě právem očekává syntetizující vyvážený pohled na různé vrstvy zkoumané struktury (pokud si dovolím použít mírně archaický výraz pocházející z domácí uměnovědné tradice) a jejich vzájemné vztahy, nikoliv fragmentární sondy se značným časovým rozptylem. Pokusím se základní výhrady formulovat ve zkratce:

1. Odhlédnutí od dění v ostatních operních domech mimo Prahu a Brno považují u takto nazvané práce za neomluvitelné.
2. Práce si ze zkoumané struktury všímá zejména roviny osobní poetiky. Stranou nechává např. vztah individuálních režijních výkonů k institucionálnímu rámci (ředitelství divadel, rámce kulturní politiky na státní úrovni apod.) či zkoumání povahy operně režisérské profese (způsoby odměňování, zahraniční angažmá, vzdělávání režisérů na vysokých uměleckých školách apod.), tedy otázky sociologické povahy.
3. Práce podle mého soudu pracuje zcela nereflektovaně s vymezením tématu přívlastkem „český“. Historický výklad, jehož předmět a subjekt dění je vymezen „národně“, by měl dokázat explicitně zdůvodnit své oprávnění. V tomto konkrétním případě by stálo přinejmenším za vysvětlení v úvodu práce, proč není kromě Prahy a Brna zahrnuta do výkladu i Bratislava, jde přece o období před federalizací státu. Letité diskuse na téma „česká hudba“, „hudba v Čechách“, „hudba v českých zemích“ či „hudba v českých dějinách“ přeci jen přinesly jistou kultivaci smyslu pro hledání vnitřně soudržných celků, jež mohou být předmětem historiografického zájmu.
4. Práce trpí prakticky výlučně českou perspektivou. Přesto, že si autorka je dobře vědoma působení některých vnějších faktorů (ruské či východoněmecké impulsy,

viz např. pasáže o setkání českého publika s Felsensteinovými inscenacemi v letech 1956 a 1962). nepokouší se vůbec uchopit problém české operní režie na pozadí alespoň náznakové komparace s vývojem v relevantním mezinárodním kontextu. Přitom řada osobností, jež jsou ve výkladu zahrnuty, významně sama působila v zahraničí. Výklad tak trpí národní sebestředností a sugeruje dojem autonomního vývoje bez potřebného komparativního důkazu. Taková perspektiva byla snad běžná v hudebně historiografických pokusech z doby po roce 1918, v posledních desetiletích je však takový výklad dějin moderní české hudební kultury poněkud neobvyklý.

5. Jsem překvapen, že práce o českém hudebně divadelním dění v 60. letech 20. století dokáže tak silně odhlížet od sociálního, kulturního a kulturně politického kontextu, snad s výjimkou stručného výkladu dění 50. let.
6. Dobové kritiky jsou v práci zpravidla užívány prostě jako citovaná svědectví či neproblematizovaný obraz dotčených inscenací. Domnívám se, že zkoumání dějin recepce v posledních desetiletích vedlo na poli literární či hudební vědy k subtilnějšímu zacházení s tímto druhem pramenů. Domnívám se, že rozvrstvení kritických názorů na operní režii v 60. letech si zaslouží spíše samostatné zkoumání než nereflektované přejímání při rekonstrukci historické skutečnosti. Kritice prostě nevidí to, co je, nýbrž to, co jim jejich „předporozumění“ umožní vidět.
7. Za problematické považuji neostré chronologické ohraničení argumentace. Autorka nezdůvodňuje argumentuje na základě podstatně pozdějších inscenací hlavních protagonistů, patrně vzhledem k jejich snazší dostupnosti na televizních záznamech (zejména v případě Ladislava Štose). Pokud má však vypovídat o 60. letech, je takový postup metodicky velmi problematický. Postrádám rovněž hlubší zdůvodnění vymezení tématu 60. lety. Pokud nemá jít jen o prostou chronologii, je třeba explicitně diskutovat, kdy 60. léta v operní režii začínají a končí. V dějinách moderní české hudby jsou hranicí smysluplného výkladu možná již roky 1958-9 a 1969, a to z důvodů věcných (proměny institucionálního kontextu), nikoliv formálně chronologických. Jak je tomu v dějinách hudebního divadla?
8. Negativní hodnocení „rozměňování“ v 70. a 80. letech v závěru přitom není založeno na detailnější argumentaci v samotném předchozím textu, byť by to bylo jistě zajímavé téma. Je také otázka, zda je takové hodnocení na místě ve vědecké rozpravě.

Uvědomuji si, že se tento posudek zabývá tím, co v práci není, místo toho, co v ní je. Jsem ovšem přesvědčen, že absolvent doktorského studia musí obstát v metodologické diskusi, nejen prokázat přiměřenou péči při shromažďování informací. Práci přes výše uvedené výhrady, na něž očekávám reakci v diskusi, doporučuji k obhajobě.

V Brně, 28. ledna 2007



Doc. PhDr. Míkuláš Bek, Ph.D.