

1.

Ú v o d

Opera je druhem divadla, kde postavy – většina nebo všechny – většinou nebo po celou dobu zpívají. V tomto smyslu očividně není realistická a po značnou část jejích čtyřsetletých dějin ji lidé považovali za exotickou a divnou. Navíc opera pro divadla i pro publikum bývá až absurdně drahá. Společnost vlastně s nesmírnými výdaji na operu odjakživa měla potíže. Proč ji tedy tolik lidí tak vášnivě miluje? Proč věnují život tomu, že v ní účinkují, píší o ní a dívají se na ni? Proč někteří operní fanoušci cestují po světě, aby viděli to či ono nové představení nebo slyšeli oblíbeného zpěváka, a platí za toto pomíjivé privilegium obrovské sumy peněz? A proč je opera jedinou formou klasické hudby, která si nadále získává nové publikum navzdory tomu, že široký proud nových děl, který jí kdysi dodával životní sílu, se za posledních přibližně sto let ztenčil na úzký pramínek?

Tyto otázky se povětšinou týkají opery takové, jaká je dnes – tedy toho, čím se opera stala na počátku jednadvacátého století. V následujícím textu se budeme věnovat dějinám našeho tématu, tomu, jak se opera během své čtyřsetleté existence vyvíjela. Ale budeme klást důraz i na přítomnost a na to, jak opera dodnes působí na publikum po celém světě. Naším cílem je porozumět umělecké formě, jejíž nejoblíbenější díla a nejtrvalejší hodnoty vznikly z velké většiny v evropských zemích v dávné minulosti a tedy v kulturách velice odlišných od té naší, ale jejich vliv na mnohé z nás – a jejich význam pro naše životy – je stále patrný. Opera nás dokáže změnit fyzicky, emočně, intelektuálně. Proč, to zde chceme prozkoumat.

Říká se, že opera, v podstatě zpívané divadlo, je bitvou mezi slovy a hudbou. O této údajné bitvě někteří skladatelé napsali celé opery. Jednou z těch slavnějších (přinejmenším v dějepisných knihách) je komické dílko Antonia Salieriho *Nejdřív hudba, potom slova* (*Prima la musica e poi le parole*). Premiéru mělo roku 1786 v opulentním prostředí Oranžerie, luxusního skleníku a zároveň koncertního sálu, na vídeňském zámku Schönbrunn. Básník a skladatel musejí během čtyř dnů složit operu. Básník si stěžuje, jak je nedůstojné, co po něm chtějí: poskládat slova tak, aby se hodila k už existující hudbě. Skladatel úzkostlivému básníkovi odpovídá, že je zbytečně malicherný, poněvadž slova stejně nikoho nezajímají. K základním podmínkám tohoto sváru, k boji mezi slovy a hudbou, se opera ve svých dějinách vyslovuje znovu a znovu; stejným tématem – i když pochopitelně způsobem svědčícím o větší únavě ze světa – se zabývá *Capriccio* Richarda Strausse, jež mělo v mnichovské Státní opeře premiéru v roce 1942, v jednom z nejtemnějších roků v dějinách Německa.

Při zběžném pohledu by se tento dojem neustálého soupeření mezi slovy a hudbou mohl zdát zvláštní: slova koneckonců dodávají dílu základní příběh a hudba propůjčuje tomuto příběhu působivost a auru. Není sice nijak divné, že básníci a skladatelé se nad operou tu a tam pohádají; mimo jiné i proto, že relativní prestiž jejich profesí se v průběhu staletí hodně měnila. Jeden druhého však odjakživa potřebovali a potřebují. Proč nepřátelství mezi slovy a hudbou bývá tak napjaté a úzkostné, to nám bude hned jasnější, když se na věc podíváme důkladněji. V libretu existují přinejmenším dvě různé domény. Ta první zahrnuje narativní prvek, tedy děj a postavy; tou druhou pak je zpodobnění tohoto narativního prvku v textu, a to s pomocí specifických (téměř vždy básnických) prostředků. Zatímco první doména většinou zůstává při operních představeních stabilní, druhá bývá velice proměnlivá. Operní poezie, tj. text libreta, se coby literatura zřídka kdy považuje za tak mimořádnou, aby si bez výjimky zasluhovala uctivé zacházení. V dnešní době například probíhá neustávající a vášnivá diskuse, jestli bychom raději než v původním jazyce neměli opery poslouchat v překladu do jazyka diváků. Ti, kdo chtějí překlady, v podstatě tvrdí, že ona první z domén libreta, do které patří děj a postavy, je důležitější než ta druhá, která obsahuje slova. Tuto diskusi ovšem komplikuje další

okolnost, na kterou poněkud krutým způsobem poukazuje skladatel ve zmíněné Salieriho opeře: zhudebněná slova často ztrácejí na sémantickém významu a v opeře může tato ztráta dospět k té nejvyšší míře.

Důvodů této ztráty je mnoho. Hudební nástroje a hudba, jakou tyto nástroje hrají, mohou lidský hlas doprovázet, ale zrovna tak i přehlušovat. Skladatelé někdy slova používají i jako jakousi výstelku: kaskády vokálních ozdob na otevřené samohlásce při koloraturním zpěvu redukuje verbální prvek na pouhý zvuk, jako by to byla jen barva tónu některého z nástrojů. Ale i hlas sám, a v opeře zvláště, přispívá svým dílem k tomu, že smysl promluvy se ztrácí. Operní pěvci vzhledem k požadavkům na hlasitost a intonaci musejí vytvářet zvuk tak, že to zatlačí verbální artikulaci do pozadí. Slova budou zastřena bez ohledu na to, v jakém jazyce libreto je. Naslouchat textu opery, to bývá ubíjející i v jazycích, které dobře známe: na povrch budou krátce vyplouvat jednotlivá srozumitelná slova nebo fráze – *la vendetta, das Schwert, j'ai peur, ubohá Rusalko bledá* –, ale to, co následuje, znovu utone v hudbě. Nadšenci mezi posluchači se možná naučí dlouhé úseky libreta nazpaměť a při poslechu si budou vybavovat slova, jež se pod touto změtí zvuků skrývají. Ale ani to nutně neznamená, že porozumějí slovům, jež z paměti znají – právě tak jako pěvci se v některých případech učí role foneticky a mají jen zběžné povědomí o tom, co při zpěvu vlastně říkají.

Někteří zvládají výslovnost lépe než jiní; v němčině přijde člověku na mysl Franz Mazura a v italštině Giuseppe di Stefano. Ale opačných příkladů – tj. pěvců proslulých výslovností nezřetelnou – asi bude mnohem více a najdou se mezi nimi i uctívané superhvězdy jako Joan Sutherlandová. (Není náhoda, že jako příklady těch se zřetelnou výslovností uvádíme dva muže a že nezřetelnou výslovnost má žena proslulá mimořádnými výkony v koloraturním zpěvu – čím vyšší hlas a čím komplikovanější ozdoby a skoky, tím menší je šance, že slovům budeme rozumět.) Některým posluchačům je jedno, když se slova ztrácejí. Ale pro jiné je podstatný právě pocit, že pěvci artikulují slova s určitým záměrem, vášní a přesvědčením, jakkoli člověk to, co poslouchá, ne vždy pozná a pochopí. Toto druhé stanovisko působivě vyjádřil historik Paul Robinson, jenž poukazuje na to, že konkrétní slova libreta jako by často měla jen malý význam v rámci požitků, jež opera dokáže člověku poskytnout, avšak zůstává pravdou, že tříhodinové drama, kde by postavy zpívaly jen „la la la“, by se nedalo vydržet.¹ Jinými

slovy řečeno: je důležité, aby verbální smysl někde v opěře zakotvený byl, i když posluchač ne vždy přesně slyší, o jaká slova v daném okamžiku jde.

Diskuse o roli slov v zážitku z opery dnes nabyla další, specificky současné podoby v nekonečných debatách o titulcích. Jestliže operní domy uvádějí díla v původním jazyce, měly by divákům poskytnout překlad (promítaný nad scénou nebo na zadní straně sedadla, které má člověk před sebou), aby mohli jasně porozumět každému slovu? Podle mnohých je to prostě pokrok, který nám navrácí druhou doménu slov, tedy jejich konkrétní význam. Ale jiní se tomu zarputile brání s tím, že když budeme diváky přespříliš zatěžovat sémantickým aspektem slov, bude to odvádět jejich pozornost od toho, co je na zážitku z opery nejdůležitější. Jak řekl britský kritik Rodney Milnes: „Do opery člověk chodí, aby poslouchal a díval se, a ne, aby si četl.“ Když titulky ještě neexistovaly, očekávalo se od posluchače-nováčka, že vynaloží určité úsilí; vědět něco o příběhu i o libretu dopředu, to se považovalo za nezbytnou průpravu, aby člověk mohl mít z operního zážitku potěšení (jak napsal Milnes: „Přečtěte si to předem“). Ale Milnes je představitelem historicky omezeného přístupu. Jednak to, že si diváci četli libreto během představení, bývalo od sedmnáctého do devatenáctého století v divadlech běžné. V roce 1767 si Samuel Sharp v dopise z Neapole stěžoval, že v hledišti je nedostatek svíček: „V lóžích je tma, ale byla by v nich tma ještě větší, kdyby si ti, co v nich sedí, na vlastní útraty nepřinesli pár svíček. Bez těch by si nemohli operu číst.“² To tím více platilo pro díla v cizím jazyce; když se v Londýně v osmnáctém století hrály Händelovy italské opery, vydávala se k inscenacím dvojjazyčná libreta. A co víc: číst si libreto, to byla jen jedna z mnoha možných činností, jež se v minulosti návštěvníkům operních domů nabízely. Také se tam provozoval hazard, hrály se šachy, jedlo se, mluvilo se, pošilhávalo se po ostatních a v takzvaných *loges grillées* (uzavřených lóžích) se dost možná děly věci, o jakých džentlmen nemluví. Jinými slovy řečeno: bezvýhradné nadšení pro to, co se děje na scéně – jak to vyjadřují slova „do opery člověk chodí, aby poslouchal a díval se“ – nebylo v minulosti normou a po dlouhou dobu se zážitek z operního představení nesoustředil výlučně na svět na jevišti, a vlastně ani na dokumenty vztahující se k tomuto světu, jako je třeba kniha s překladem libreta.

Diskuse ohledně porozumění libretu a ději opery může nabývat i etických podtextů. Názor, že člověk musí něco vědět (a tedy předem vynaložit

určité úsilí), aby měl z opery požitek nebo aby jeho požitek přinejmenším byl hodnotnější, se v dějinách opery pravidelně vrací. Když se v Paříži na začátku 40. let devatenáctého století poprvé dával *Čarostřelec* Carla Marii von Webera ve francouzském překladu, byl Richard Wagner přesvědčený, že Pařížané nemohou v díle najít potěšení, pokud k němu nebudou mít informace, a tak napsal podrobný esej, v němž jim objasnil východiska opery, její děj a kulturní význam.³ Ani v tom, že diváci v Paříži poslouchali operu ve francouzštině, neviděl Wagner záruku, že jejímu textu porozumějí, že pochopí příběh i význam díla a že v tom všem najdou zalíbení. Titulky nad scénou jako by zkracovaly přípravu, jakou Wagner od diváků vyžadoval: ve verbálně srozumitelné podobě poskytují snadný přístup k příběhu a skrz něj i cosi jako okamžitý kulturní kontakt a pocit sounáležitosti.

Možná že přesné porozumění slovům nakonec není pro zážitek z opery tak důležité, jak by se zdálo. Odpůrci titulků tvrdí, že takové porozumění by dokonce mohlo zkreslovat a působit kontraproduktivně, pokud jde o nadšení pro divadlo či pozornost vůči hudbě a hlasu, což je ideál pro operu specifický. Na jejich tvrzení snad něco je, ale dějiny opery ne vždy budou na jejich straně. V následujícím textu budeme hodně mluvit o zaujetí i nezájmu diváků, ale brzy bude jasné, že z historického hlediska mělo divadelní publikum v různých dobách k takovému prožívání různé sklony. U určitých aspektů opery se dnes rutinně – a nekriticky – předpokládá, že dokážou lidskou duši ohromit (obvykle se tím myslí hudební prvky), zatímco o jiných se domníváme, že vedou k rozčarování nebo že člověka rozptylují („špatné libreto“ nebo nelibivé představení). Snad právě proto napříč různými obdobími přetrvává představa, že opera je, Wagnerovým proslulým výrazem řečeno, *Gesamtkunstwerk* – tedy komplexní umělecké dílo, multimédia (slova, hudba, obraz), vnímání několika rejstříků a druhů umělecké práce současně.

Tuto záležitost můžeme zkoumat i tak, že se podíváme na některé příklady skutečného násilí vůči celistvému propojení slova a hudby. Nemluvíme teď o operách dávaných v překladu, jakkoli sama tato praxe do jisté míry ukazuje, že slova původního libreta mnohdy nemají velký význam. Existují ovšem dobře známé příklady árií s náhradními texty, psanými k už existující hudbě, které v této přenesené podobě zaznamenaly úspěch až nestydatý. To dokazuje, že přinejmenším některá operní hudba je

potenciálně proměnlivá a ve svém obsahu neurčitá. Hudba, která zdánlivě odpovídá textu árie o (kupříkladu) ztracené lásce a zdánlivě líčí takový pocit dokonale a vyjadřuje tato konkrétní slova s důvtipem a umem, může zrovna tak dobře fungovat s textem jiné árie o něčem jiném. Existují notoricky známé příklady v Rossiniho operách; snad nejproslulejší je to, jak zrevidoval svoji italskou operu *Mojžíš v Egyptě* (*Mosè in Egitto*, 1818) pro pařížskou scénu a nazval ji *Mojžíš a faraon* (*Moïse et Pharaon*, 1827). V té první zpívá Elcia (soprán) cabalettu *Tormenti! affanni! e smanie!* o mukách sužujících její raněné srdce. Když Rossini tento výstup znovu použil v pozdějším titulu francouzském (třebaže s několika změnami), dal ho jiné postavě, která radostně oslavuje šťastný obrat v ději. Úvodní slova tentokrát jsou: *Qu'entends-je! ô douce ivresse!* (Co to slyším! ach, sladké opojení!) Ti, kteří by chtěli tvrdit, že takové změny jsou možné pouze v italské opeře *d'un certain âge*, nám budou muset vysvětlit, jak je možné, že k hudbě, kterou Wagner načrtl v letech 1865 až 1867 a jež skončila ve 3. jednání *Siegfrieda*, si autor původně poznamenal: „3. jednání. Nebo Tristan.“ To naznačuje, že tato hudba by se mohla dokonale hodit do obou oper.⁴ Ani náhradní texty árií na tutéž hudbu však nezacházejí tak daleko jako ty nejradikálnější případy. Na počátku devatenáctého století se libreto k Mozartově německé opeře *Kouzelná flétna* (1791) netěšilo oblibě, protože je lidé pokládali za nesmyslné a směšné. Hudba však ve zkoušce času obstála, vždyť už tehdy začínali Mozarta kanonizovat. Řešením tedy bylo naroubovat na jeho hudbu libreto úplně nové: nový příběh, nové postavy, nová slova. Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803–1869), všestranný literát, jehož dílo vydá na několik svazků básní a sbírek lidových písní, napsal nová libreta hned k několika Mozartovým operám. Roku 1834 přepracoval *Kouzelnou flétnu* na operu *Der Kederich* („Kederich“ je vysoký skalní útes na Rýnem). Ta se odehrává u Rýna a objevují se v ní vodní elfové, odkazy na *Píseň o Nibelunzích* a hrdina Rudhelm (dříve Tamino), křižák navrátilivší se ze Svaté země. Z mluvčího (z kněze, jenž v 1. jednání osvítl Tamina) se stane „Sibo, pán z Lorchu“ a Pamina, jež se zde jmenuje „Garlina“, je dcerou jeho, nikoli Královny noci. Z té nyní je „Lore von Lurlei“, sylfa, jež povlává vzduchem v bílých závojích.⁵ Celkově toto alternativní libreto funguje velice dobře. Máme ty, kteří tuto novou operu vymysleli a kterým se líbila, odsuzovat – nebo tehdejší lidé o tom, jak opera může k člověku promlouvat, věděli něco, co my už dnes nevíme?

Otázka je to zajímavá především proto, že odkazuje na historickou éru, dnes skoro dvě stě let starou, jejíž postoje ke kultuře nás dodnes překvapují. Musíme se ptát, proč nás to dnes tak šokuje; proč se kvůli našemu strachu, že něco ztratíme, a kvůli našemu kulturnímu pesimismu stal z operního představení počin strážný úctou k dílu, které jako by bylo málem posvátné. Téměř žádné z těchto děl se v době svého vzniku takové úctě netěšilo. Když se těmito tématy budeme zabývat, možná nás to dovede k zásadním otázkám ohledně údajné fúze nebo dokonalého souladu všech komponentů opery (zde opět máme fenomén *Gesamtkunstwerku*), a to i v případě kanonických mistrovských děl. Třeba bychom nakonec došli k názoru, že k historicky poučeným operním inscenacím by mohla patřit daleko větší tvůrčí svoboda ohledně publikovaného textu – tedy mnohem větší neúcta –, než jaká panuje dnes. Téměř všichni operní skladatelé v osmnáctém století psali náhradní árie pro své vlastní opery i pro díla jiných skladatelů; když se dílo znovu uvádělo s jinými zpěváky, co bylo přirozenější než některé staré árie vyhodit a napsat několik nových, lépe odpovídajících schopnostem nových sólistů? Ale kdo by se takového přístupu odvážil dnes, a to i u oper napsaných právě v té době – zejména v případě oper Mozartových?

Hudební stránka opery, jež je specifictější, je také v jistém smyslu rozpolcená, a k tomu se zde budeme často vracet. Na jedné straně stojí to, čemu bychom mohli říkat „skladatelova hudba“ a co je zaznamenané v partituře: dokument, který by se dal otisknout na této stránce nebo – a to je důležitější – by mohl být podkladem k představení pro klávesový nástroj a hlas v našem obývacím pokoji. V dobách, kdy ještě neexistovaly nahrávky, znamenala taková domácí představení nejběžnější podobu, v jaké lidé poslouchali opery po onu většinu času, kdy neseděli v divadle. Tato partitura, tato skladatelova hudba, je jakýsi základní plán, ale ten nepředstavuje to, co většina lidí chápe jako operu a co na ní milují; tento základní plán nám poskytuje spíš jen cosi jako připomínku operního zážitku. Abychom se dostali k jádru věci, potřebujeme toho mnohem více: zvuk živého orchestru, pohled na scénu, a tak dále. A především tu chybí hlas, ona osobitá, nenahraditelná kvalita lidských hlasivek, membrány hrtanu, jež se při zpěvu chvěje. O hlasu se mluví mnohem obtížněji než o „skladatelově hudbě“; zčásti proto, že jej nelze reprodukovat s pomocí symbolů a zaznamenanat na papír. To nás ale nesmí odradit. Nesmíme zapomínat, že lidský hlas

odjakživa byl ústředním bodem operního zážitku. V této knize tedy budeme často mluvit – jak by historici měli – o „skladatelově hudbě“, ale budeme si neustále připomínat, že pro většinu lidí a jejich zážitek z opery jsou celkem po právu základem lidské hlasy, jež tuto hudbu nesou.

Zde možná pomůže příklad. Na konci 3. jednání Verdiho *Trubadúra* (1853) je Manricova árie *Di quella pira*, kde tenoristé zpívají vysoké C a jím árii také zakončují. Tento tón je v rozporu s rolí jako takovou a už dlouho se ví, že skladatel s tím neměl nic společného. V žádném exempláři partitury z doby blízké prvním uvedení díla není po něm ani stopy. Navzdory tomu jsou tato vysoká C nejslavnějším uměleckým projevem v celé opeře. Když dirigent Riccardo Muti, proslulý naprostou věrností hudebnímu textu a ničemu jinému, zahajoval sezonu 2000/2001 v milánské La Scale právě *Trubadúrem*, nařídil tenoristovi, aby ta pohoršlivá vysoká C v žádném případě nezpíval. Tenorista se rozklepal a poslechl. Ale *loggionisti*, operní fanoušci, kteří straší v horních částech hlediště a důvěrně znají každou nahrávku, šíleli vzteky a na jeviště jen přšely výkřiky „*Vergogna!*“ (Hanba!).⁶ Proč kolem toho propuklo tolik vášní? Jeden šibalský kritik už dříve ten tón obhajoval a tvrdil, že jestliže není od Verdiho, pak by bylo nejlepší považovat jej za dárek samotnému Verdimu od italského lidu. Mohli bychom to snadno odmítnout jako projev sentimentality či dokonce jako svévolnou bezohlednost vůči záměrům skladatele. Ale jeho slova možná také říkají cosi zásadního o zážitku z opery a naznačují, že operní fanoušci někdy nabydou pocitu, že mají právo na určité tóny – či spíše na určité extrémy hlasového projevu, ke kterým tyto tóny poskytují záminku.

Jelikož je nadmíru těžké vyjádřit tento zážitek slovy, mohou emoce vyvolané poslechem operních hlasů být nesmírně silné a vyvolávat zanícení, které se lidem operou nedotčeným bude zdát iracionální. Je důležité mít toto extrémní zanícení na paměti; příběh opery a toho, jak opera navazuje s člověkem kontakt, by se jinak mohl zdát nevysvětlitelný. Některé jiné významné aspekty operního zážitku budou možná pro ty, které ovládl emoce vyvolané hlasem, znamenat málo. Tito lidé třeba nechápou děj. Snad ani nerozumějí slovům (a jak jsme se zmínili před chvílí, v okamžicích krajního hlasového vypětí se slova téměř vždy vytrácejí, jako by je pěvec spolkl). Působivost lidského hlasu je však ze své moci nepustí.

Presvědčivý průzkum tohoto iracionálního zanícení najdeme ve francouzském filmu s prostým názvem *Diva*, jež v roce 1981 natočil

Jean-Jacques Beineix. Je to podivná směsice stylů, zčásti komedie, zčásti thriller – mezi některými lidmi je slavný především díky efektní honičce na motocyklech. V jedné pasáži chvíli po začátku vidíme mladého pařížského poštovního kurýra Julese na koncertě jisté americké operní hvězdy, jež je zvláštní tím, že odmítá pořizovat nahrávky. On je jejím hlasem natolik nadšený, že propašuje do koncertní síně magnetofon. Hvězda se objeví, a jakmile začne zpívat, upadne Jules do stavu jakési transu podobné blaženosti, kdy zapomíná, co dělá; její hlas ho úplně zaplaví. Z našeho pohledu je zajímavé, jak se zde ve filmu s tímto aktem zpěvu zachází. Posloucháme italskou árii z konce devatenáctého století (*Ebben? Ne andrò lontana* z opery *La Wally*, již v roce 1892 napsal Alfredo Catalani). Árie pochopitelně má text, ale film se neobtěžuje opatřit ji titulky; nemáme tušení, o čem pěvkyně zpívá, a můžeme chovat podezření, že zrovna tak to neví ani Jules – že je mu to jedno, a jedno je to i nám. Zde navíc nejde o operní představení; árie je vytržena z kontextu i z děje a zpívá ji žena, která na sobě nemá kostým a nepředstírá, že hraje nějakou roli. Nic z toho jako by nebylo důležité. Julese uchvátí samotný operní zpěv, zbavený příběhu a snad i jazyka. Ovšemže je to extrémní případ na samém okraji spektra, ale ta scéna nechť slouží coby připomínka, jak tento nezměrně působivý aspekt operní hudby může fungovat – připomínka všeho toho, co hlas vlastně nepotřebuje, aby dokázal ohromit.

Výraz „ohromit“ je oprávněný. V typickém případě bude operní hrdinku zpívat vysoký soprán. Po pěvkyni se asi bude chtít, aby ji diváci slyšeli přes orchestr, v němž sedí až sto hráčů, včetně (od devatenáctého století) mnoha nástrojů, které se neustále vyvíjely za tím účelem, aby vydávaly hlasitější zvuk, v neposlední řadě pak impozantní šik nově vynalezených, akusticky agresivních žesťů. Někdy se používají mikrofony a diskretní zesilovače, ale to se zpravidla považuje za ostudné, za berličku, kterou skuteční operní pěvci nepotřebují. A tak se pěvkyně – sama a bez pomoci – dost možná bude muset hodně snažit, aby ji slyšeli v každém koutě hlediště s více než třemi tisíci lidmi, tedy v prostoru připomínajícím obrovskou jeskyni, kde zadní balkon je mnoho, přemnoho metrů od scény. V newyorské Metropolitaní opeře se nejvzdálenější sedadla nacházejí nějakých padesát metrů od jeviště, což podle jednoho experta na akustiku divadel je „závratná“ dálka.⁷

Je sice pravda, že orchestr od devatenáctého století většinou hraje v zapuštěném prostoru pod jevištěm a zčásti pod ním, a díky tomu je jeho

zvuk trochu utlumený. Ale existence orchestřiště a ekonomicky motivovaná potřeba cpát do divadel pořád víc sedadel také vedly k tomu, že jeviště dnes jen zřídka vyběhá do hlediště, což v dřívějších dobách bylo obvyklé. Pěvci tak musejí být slyšet ze zahloubeného prostoru, kde zvuk je neúprosně blokován obloukem proscénia. Umět zpívat tak, aby člověka diváci opravdu slyšeli, to se při velikosti některých divadel někdy blíží zázraku.

Když roku 1883 v New Yorku otevřeli novou budovu Metropolitní opery, kritik architektury v *New York Times* při té příležitosti vyjádřil obdiv nad jejím „obrovským hledištěm“ a porovnal ji s velikostí tehdejších operních domů po celém světě. Díky němu máme přehled o rozměrech budovy ve srovnání s jejími největšími evropskými příbuznými z konce devatenáctého století.⁸ Psal, že hlediště v londýnské opeře Covent Garden je 26 metrů hluboké a 21 metrů široké; v „novém“ operním domě v Paříži (tedy Palais Garnier na Place de l'Opéra) je 30 metrů hluboké a 23 metrů široké. U hlediště Metropolitní opery z roku 1883 udává hloubku 32 metrů a šířku 30 metrů. V Mnichově (jde o divadlo zničené v roce 1943 a rekonstruované na začátku 60. let dvacátého století) měli prostor hlediště menší: 23 na 21 metrů. Ve Vídni hlediště mělo (a dodnes má) rozměry 28 na 22 metrů. V budově Metropolitní opery je výjimečná také výška hlediště. Se svými téměř 28 metry bylo o 5 až 7 metrů vyšší než v kterémkoli z ostatních zmiňovaných operních domů, s výjimkou divadla San Carlo v Neapoli, což je notoricky známá stodola. Taková výška vede k větší kapacitě a také k větší vzdálenosti mezi jevištěm a nejdříve položenými sektory hlediště: na přeponě trojúhelníku je to v Covent Garden přibližně 34 metrů, zatímco v Metropolitní opeře to v roce 1883 dělalo nějakých 42 metrů. Do Covent Garden se vejde něco přes dva tisíce diváků, v Metropolitní opeře tehdy bylo místo pro přibližně tři tisíce lidí. Tyto rozdíly ve velikosti mají samozřejmě důsledky pro akustiku, bez ohledu na to, jak je interiér řešený. A tyto rozdíly také mají vliv na divákovu vnímání, na to, jaký zážitek bude člověk z představení mít: jestli mu bude připadat blízké a ohromující, nebo vzdálené a ztrácející se v (možná kouzelných) mlhách.

Nová Metropolitní opera, otevřená v roce 1966, je ještě větší. Přesto má kapacitu (přibližně 3800 míst) menší než Lyrická opera v Chicagu, kam se vejde 4300 diváků. Hudba je ale zřejmě i tak někdy extrémně hlučná, a to i daleko od jeviště. V prosinci roku 2006 Metropolitní opera dávala zvláštní představení Mozartovy *Kouzelné flétny* v anglicky zpívané, zkrácené verzi

pro mládež. Když se hudební kritik *New York Times* Anthony Tommasini v rozhovorech s mladými posluchači zajímal o jejich reakce, opakovaně mu říkali, že pěvci zpívali tak nahlas, že to bylo nepříjemné.⁹ Takové komentáře od diváků zvyklých na mohutné zesilovače na pódiu a na hlasitá sluchátka ho zarazily. Usoudil, že vnímání hlasitosti není záležitost decibelů jako takových, nýbrž syrových decibelů lidských: že tu jde o hlasitost bez berliček a o pocity, jaké zvuk vyvolává, když je mu člověk nablízku. Fyziologie takového výkonu lidských decibelů stojí za to, abychom se u ní zastavili. Pěvkyně s pomocí bránice vtáhne vzduch do plic a pak jej tlačí ven, přičemž hlas (vytvářený s pomocí hrtanu) nabírá na síle v rezonančních komorách v lebce. Zároveň pěvkyně s pomocí svalů v hrdle, čelistí, rtů a jazyka zvuk obměňuje a ten pak vychází ústy a nosem ven. Tento proces je obvyklý při vytváření všech zvuků lidského hlasu. Ale lidé, kteří zpívají operu, je vytvářejí v nesrovnatelném měřítku a uvolňují při tom obrovskou akustickou sílu; kdyby se na vás s takovým hlasem otočili zblízka, museli byste ustoupit a zakrýt si uši. Jen málokterí lidé mají základní tělesné vybavení – dostatečně silné a pružné svaly – k tomu, aby to dokázali, a ještě méně je těch, kteří zvládnou tyto nároky natolik dobře, aby ostatním mohli poskytovat radost z hudby.

Je běžné, že zpěvačky, které to dokážou, ne vždy jsou schopné přesvědčivě ztělesnit operní hrdinku z vizuálního hlediska. Například proto, že jsou ve všech směrech moc veliké. Další obvyklou karikaturou opery (sahající hluboko do jejích dějin) také vskutku je groteskní nesoulad mezi pěvkyní a tělesným vzhledem postavy, který odpovídá dramatickému záměru. Překvapující je, že takové nesrovnalosti zřejmě moc neznamenají; či přinejmenším nic moc neznamenaly po celá dlouhá období dějin opery, a to ani v časech, kdy takové karikatury byly v oběhu. Opera je jediná podívaná – jediná mezi těmi, kde se člověk „na něco dívá“ –, kde konvenční tělesná přitažlivost má poměrně malý význam. Nápadné je tu srovnání s divadlem nebo filmem; a něco jiného je to i v baletu, jenž v jiných ohledech je stejně tak umělý jako opera – v něm by neobyčejně vysokou tanečnici nebo nezvykle malého tanečníka netolerovali. Opera jako jediná dokáže prodat nedokonalé tváře a nemódní tvary; takové prohřešky proti našim vizuálním očekáváním se v burácení zpěvu přehlížejí nebo dokonce oslavují. Samozřejmě že tato tolerance nebyla vždy stejná. Možná že naše současná kultura, jež je ovládaná vizuální stránkou věci a v níž se s takovou posedlostí

oceňuje jedna určitá představa o tělesné dokonalosti, je jednou z těch nejméně tolerantních vůči „nesprávným“ tělesným tvarům. Ale pořád je to otázka míry. V dnešních operních domech má vzhled postavy na scéně dominantní postavení jen zřídka. V tom smyslu může opera být prostorem, kde budeme mít možnost ocenit jinou a hodnotnou pravdu.

VYPRÁVĚNÍ PŘÍBĚHU A OTÁZKA REÁLNOSTI

Na začátku této kapitoly jsme napsali, že opera je nerealistická. To platí pro její interprety i pro její vypravěčské schopnosti. Mnohdy neoplývá přílišnou věrohodností ani racionální prvek děje, převzatý z literárního zdroje (často jím je už existující divadelní hra). Jelikož postavy tráví čas na jevišti zpěvem, stihnou toho říct poměrně málo, takže zápletky a city musejí být zhuštěné; výchozí text je někdy tak komprimovaný, že by se zdál směšný, kdybychom ho z operního prostředí vytrhli. Dobrou otázkou do společenské hry pro operní nadšence by mohla být tato: Popiš jednu souvislou větou děj Verdiho opery *Síla osudu* (*La forza del destino*; první verze je z roku 1862, v roce 1869 ji pak Verdi upravil). Pokus Denise Formana v knize *The Good Opera Guide* (Průvodce dobrou operou) zní takto: „To je ta, kde třesne pistole a zabije markýze, a jeho dcera převlečená za mnicha zjistí, že její milenec hned před vchodem do její jeskyně zavraždil jejího bratra.“¹⁰ Forman ovšem pomíjí dlouhé pasáže uprostřed opery a vlastně i většinu celého kusu. Zapomíná i na to, že ona dcera zemře také – zavraždí ji její vlastní bratr těsně předtím, než sám vypustí duši; a že v první verzi díla její milenec v reakci na tu spoustu prolité krve prokleje lidstvo a vrhne se z nedalekého srázu. Ale co v té větě chybí, vlastně není podstatné. *Síla osudu* je podle Verdiho „opera idejí“,¹¹ kde hudební čísla pro potěchu publika jsou méně důležitá než impozantní lidské osobnosti a abstraktní témata jako „osud“, jenž figuruje i v názvu díla. To, co z toho vzešlo, připomíná rozmáchlý, na scénu uvedený historický román, se všemi možnými extravagantními gesty, jež nikam nevedou. Je to extrémní případ vypravěčské nevázanosti, ale vůbec ne ten nejméně pravděpodobný. Vlastně se zdá, že k základním náležitostem operního dramatu patří přehnaná role náhody, obskurní motivace a (pokud je to tragédie) několik mrtvých. Když člověk odečte hudbu, jsou takové příběhy zralé na parodii a vypadají jako

kýč. A libreto je obvykle druhořadé, přinejlepším klišovité. Když operu takto obnažíme, zbude velice málo toho, čím by se vysvětlilo, proč stojí za to ji milovat. Z tohoto pocitu vychází slavný komický animovaný film Kim Thompsonové *All the Great Operas in Ten Minutes* (1992). Podstata Wagnerova eposu *Prsten Nibelungův* (1876), jehož provedení vydá během čtyř večerů na nějakých šestnáct hodin, tu zabere necelé dvě minuty. Tady jsou jen první dvě ze čtyř oper:

Prsten Nibelungův vlastně je spíš miniseriál, protože to jsou čtyři celé opery. Někaké holky v řece mají zlato a ukradne jim ho trpaslík a udělá z něj prsten. Nejvyšší šéf Wotan ho získá pro sebe, ale na tom prstenu spočívá smrtelná kletba. Pak zlato dostanou dva obři, jeden druhého zabije, promění se v draka a to zlato si hlídá. Wotan prsten chce, a tak se rozhodne, že jeho nemanželský lidský syn Siegmund mu ho přinese. Ten se ale mezitím zamiluje do své dlouho ztracené sestry Sieglindy. Porve se s jejím manželem, a tak Wotan řekne Brünnhilde, aby ho chránila, ale pak si to rozmyslí a nařídí jí, aby Siegmunda zabila. Ale ona nechce, a tak Wotan řekne manželovi Sieglindy, aby ho zabil, a potom Wotan jen tak pro legraci zabije i toho manžela. Brünnhilde potrestá tak, že ji uspí v ohnivém kruhu na jedné hoře.

Na konci filmu vypravěčka říká: „A to je všechno. Tohle je opera. Nic víc vědět nepotřebujete. Prostě jen spousta zamilovaných a umírajících lidí v kostýmech. Jo, to je asi tak všechno. Vlastně až na tu muziku. Ono se tam taky zpívá? Hele, oni vlastně nic neříkají, a tak všechno zpívají. Jsou tam spousty muziky. Jo. A něco z toho je docela fajn.“

Než se zasmějeme a půjdeme dál, měli bychom uznat, že tady je problém. Všichni milovníci opery budou souhlasit, že příběh neboli narativní prvek často je směšný – ale je i nezbytný. Jako by nám na něm cosi vadilo, ale bez něj nemůžeme žít vůbec. Příběh a opera jsou, jinými slovy řečeno, do sebe zaklesnuté v tíživém svazku. Ani jeden z nich se nechce rozvést, ale o bezproblémovém soužití asi nemůže být řeč. V tomto smyslu narativní dimenze připomíná verbální dimenzi vůbec. Je to další příklad toho, že díky opeře dokážeme zapomenout, že nerozumíme jazyku, v němž se zpívá; že ten pěvec je tak objemný a že ztělesňuje horoucího mladého trubadúra atletické postavy, i když očividně má věkem blíž ke dvašedesáti než k šestadvaceti; že máme jen chatrnou představu o tom, co proboha se

na jevišti děje. Opera komunikuje zvláštními, nepředvídatelnými způsoby; oslovuje v nás cosi, co se nachází mimo dosah úzké kognitivní dimenze.

To vše nás přivádí k tomu, co je na opeře pravděpodobně to nejméně pravděpodobné: většina postav po většinu času zpívá. Zde musíme být opatrní, abychom nepřeháněli: zpívané nebo recitované drama je koneckonců v dějinách světa spíše pravidlem než výjimkou. Ale zpívané drama, jaké vzniklo kolem roku 1600 v západní Evropě, bylo nezvykle hutné a úplně nové a od samého počátku vyvolávalo úžas. Debaty o opeře, jakkoli mnohdy vášnivé, nikdy nedokázaly operu a její výstřelky zkrotit, přinejmenším ne na dlouho. Opera se brzy rozšířila natolik, že filozofické skrupule nemohly proti ní obstát, a na operním jevišti se mohl objevit každý: bozi i vozkové, piráti i panny vestálky. Všichni bez ustání zpívali, jak se jim líbilo, a publikum je spokojeně přijímalo či alespoň tolerovalo. Avšak nejistota a rozpaky ohledně zpěvu se po celé dějiny opery objevují znovu a znovu, protože operní postavy se odjakživa – počínaje jedním z prvních hrdinů, jímž byl Orfeus – ochotně uchylují ke zpěvu i ve chvílích, kdy by se zpívalo i v mluveném dramatu nebo – pokud si to lze představit – v reálném životě. Opery jsou plné serenád pro vzdálenou milenkou a pijáckých písní, které spolu zpívají spojenci ve zločinu nebo v lásce; každý tenorista či barytonista hodný svého honoráře ví, jak vítězně vejít na jeviště s kytarou v ruce. Že tyto okamžiky jsou v opeře běžné, je příznačné. Naznačuje to, že všichni tu a tam potřebujeme návraty k realitě, kdy nemusíme v sobě potlačovat pochybnosti a nemusíme se nutit k víře ve fiktivnost postav, které jedna na druhou zpívají. Ale takové chvílky spočinutí by nás neměly odvádět od konfrontace s tím, čemu věřit máme, protože to opera po nás koneckonců žádá.

Mohli bychom udělat v našich představách skok a zapřemýšlet na chvíli, jaké by to bylo, kdybychom obývali svět, jaký existuje v opeře: svět, kde se odvíjí každodenní život a plyne normální čas, ale kde všechno – každý čin, každá myšlenka, každý výrok – je spojené s nikdy nekončící hudbou. Je to podobné myšlenkovému experimentu, kterým se zabývá Peter Weir ve filmu *Truman Show* (1998), kde si Jim Carrey postupně uvědomuje, že celý jeho život se odehrává pro potřeby televizní reality show. Jak bychom my vypadali v umělé fantazii, ve které by nás obklopovala jen a jen opera?

Představte si metafyzické otázky, které by tato operní situace vyvolávala. První a nejdůležitější bude znít: Kdo tu hudbu provozuje? Víme, že zpíváme, že se bez ustání vznášíme ve zvuku hudby? Nebo zůstaneme u iluze, že svět

na jevišti vlastně je docela obyčejný a že my slyšíme hudbu z nějakého kouzelného důvodu? Když se hudba zdá vševědoucí nebo předvídavá, čím nám prozrazuje svá tajemství? Takové spekulace by se mohly zdát bizarní či dokonce jalové; ale když budeme o jejich významu přemýšlet, ukáže se, že je to důležité, pokud chceme opeře porozumět. Filmoví tvůrci vždy těžili umělecký kapitál z toho, že si hráli s očekáváními publika ohledně původu zvuku ve filmu: vychází zvuk ze světa postav, nebo je to komentář k tomuto světu? Může náš názor na příběh být zajímavější a komplexnější, když se tyto dva zdroje někdy zamění? Úplně stejným způsobem si operní skladatelé (a nejen ti z nedávné minulosti) pohrávali s představou měnících se zdrojů hudby a s tím, že by zkoumali a obohacovali náš zážitek z opery prostřednictvím toho, že by nás přinutili přemítat o základní otázce: „Odkud ta hudba přichází?“

Jestliže o těchto otázkách přemýšlíme, potvrzuje se tím i existence „zázračna“ v opeře: všechno to je v mnoha ohledech od základu nerealistické a nelze to prezentovat jako rozumný model toho, jak si v životě vést nebo jak porozumět lidskému chování. Nikdo nevede takový život, že by zpíval a neustále kolem sebe slyšel nádhernou hudbu. To je klíčový problém, protože tento elementární nedostatek věrohodnosti sice nakonec neomezil operu na určité výjimečné typy postav (bozi, skřítci nebo vodní nymfy), ale obecně vedl k tomu, že opera má ráda příběhy plné extrémů: okamžiků neobyčejných vášní a nemožných dilemat; magie a iracionálna; světodějných událostí. I mluvené divadlo je někdy extrémní, co se příběhu týče, obývají je duchové a dochází v něm k nepravděpodobným zvrátům osudu. Nikdy se ale nemůže vyrovnat zásadnímu prvku nereálnosti v opeře: tomu, že se tam neustále zpívá. Tento základní charakteristický rys bývá zárukou toho, že operní libreta se skoro nikdy nezabývají obyčejnými věcmi, zatímco mluvené divadlo z nich může těžit. I když libreta v devatenáctém století po krátkou dobu pochodovala pod praporem „realismu“, jejich reálnost vyvolávala napětí. Modernistická díla jako *Jonny hraje do kola* (1927) Ernsta Křenka nebo *Lidský hlas* (1959) Francise Poulenca to nijak nevyvracejí a proti historické zálibě opery v neobyčejných věcech se stavějí tím, že obsahují vědomě banální scény z všedního života přetvořeného v umění; v *Lidském hlase* se koneckonců neinscenuje nic víc než telefonní hovor. Na začátku opery *Život prostopášníka* (1951) se pokouší o něco podobného i Stravinskij. První recitativ začíná (zpívanými) slovy: „*Anne, my dear, your*

advice is needed in the kitchen“ (Anne, má drahá, v kuchyni tě potřebuji, abys jim poradila). Tato věta jistě je záměrnou fintou, jak nás zmást a říct nám, že *Prostopášník* bude velice poučenou operou. Jiným případem je Bergova *Lulu* (1937), kde malicherné rituály velkoburžoazie koexistují v nespojitě fuze s vraždami a zradou. V *Lulu* i v dalších dílech německého modernismu se podnět inscenovat všední události spojil za éry výmarské republiky (1918–1933) se zpolitizovaným estetickým populismem, o kterém se hodně teoretizovalo: s myšlenkou, že skladatelé umělecké hudby by měli psát *Gebrauchsmusik*, hudbu ke každodennímu použití, nebo *Zeitoper*n (časové opery), tj. opery o dobových, aktuálních tématech.

To ale jsou výjimky. Po většinu svých dějin opera obyčejnými událostmi a činy opovrhovala; nebo je, jako to pověstným způsobem udělala *Lulu*, pojednávala jako surrealistický kontrapunkt k dramatictější a násilnější hyperexistenci. Sotva by nějaká operní postava vařila šálek čaje, četla noviny nebo si natahovala ponožky; ti, kteří by tak činili, by se ocitli v komicky převrácené normalitě nebo by byli úmyslně trivializováni. Ve Wagnerově *Prstenu* je skřet Mime zesměšněný tím, že připravuje vydatnou snídani majestátnímu mladému hrdinovi Siegfriedovi. Chce se tím říct, že kuchaři – tak jako čtenáři novin, pijáci čaje a lidé v ponožkách – jsou v důsledku své obyčejnosti vyloučení z výšin opravdové vášně a nemohou nabýt mytického významu. Ironií v *Siegfriedovi* (tu Wagner zamýšlel sotva) je, že Siegfriedovy vlastní snahy o to, aby znovu ukul kouzelný meč svého otce Siegmunda, doprovázené spoustou pilování, odlévání kovu, prohrabávání ohně a měření teploty, mohou na jevišti snadno sklouznout do parodie domáckého života: člověku se točí hlava z přetlaku testosteronu a u toho se vaří snídaně.

Záliba opery v neskutečnu nikde není zjevnější než v tom, jak a jakými prostředky manipuluje s časem. Klasický příklad znovu nabízí ona vysokými C nabitá árie Manrica ve 3. jednání *Trubadúra*. Manrico se chystá ke svatbě se svou milovanou Leonorou, ale vtom vejde posel a oznámí mu, že jeho matku zajal jejich úhlavní nepřítel a hodlá ji upálit na hranici. Manrico svolává druhy do zbraně a vytahuje meč, protože je třeba jít jí okamžitě na pomoc. Ale pak, místo aby vyrazili, se Manrico otočí k divákům a zpívá dvě (docela dlouhé) sloky cabaletty *Di quella pira*, včetně dlouhých vysokých C a rafinovaně napsaných kadencí pro sbor. Výstižnou parodii najdeme ve 2. jednání *Pirátů z Penzance* (1880), kde Gilbert a Sullivan tak jako ve

všech svých operetách satirizují především italskou vážnou operu. Malá jednotka policistů se připravuje k boji a seržant zpívá: „Když z nás nepřítel strach má.“ Toto číslo končí nekonečným opakováním slov: „Jdem, jdem nepříteli vstříc, jdem nepříteli vstříc.“ Generál vystoupí z děje a uštěpačně to komentuje: „Vždyť pořád nejdou.“

Podobné, ale ještě okatější ukázky toho, jak bezstarostně opera zachází s realismem, se často objevují, když hlavní postavy musejí na scéně vypustit duši. Klasickým příkladem je poslední scéna Verdiho *La traviaty* (1853), kde kurtizána Violetta umírá na tuberkulózu. V průběhu děje podlely její plíce zkáze, ale ona v operě bez zjevných problémů zpívá dál a vyluzuje dobře posazené, krásné zvuky. Sopranistka, která by si troufla ztvárnit Violettinu nemoc realisticky a na scéně by plivala krev a kašlala, by operu zradila. Smrtelně ranění lidé, kteří přesto dál zpívají hlasem sladkým jako med, se v operě vyskytují zcela běžně, a my takovou fantazii přijímáme bez odporu – šokem by pro nás vlastně byla realita. Violettin případ je důkazem, že k operě patří věčný nesoulad mezi předpoklady ohledně reálnosti a věrohodnosti lidských postav na straně jedné a nároky, jež hudební představení klade na pěvce i publikum, na straně druhé.

Můžeme jít ještě dál. To, že opera umírající Violettu z literární předlohy klidně odsune stranou ve prospěch kvetoucí a robustní Violetty, jak ji vidíme na scéně, nás přivádí k zásadnímu rozdílu, který se v této knize objeví ještě několikrát: je jím rozdíl mezi postavou existující ve slovech, již bychom mohli nazvat *postavou z děje*, a odpovídající postavou existující v hudbě neboli *postavou-hlasem*.

Postavou z děje by mohl být kupříkladu Wolfram z Eschenbachu ve Wagnerově *Tannhäuserovi* (1845): fádni a nezajímavý nápadník, kázající cudnou oddanost. Ve Wagnerově libretu je to parťák a protějšek Tannhäusera (tenor), eroticky sofistikovaného antihrdiny, jemuž hrdinka nedokáže odolat. Ale jako postava-hlas není Wolfram (baryton) prostě jen paralelou či ekvivalentem; je vystavený ze směsi, kterou tvoří hudba určená pro postavu z děje – a činy, k nimž hudba během představení pěvce inspiruje. Ve 2. jednání při pěveckém zápase mezi Tannhäuserem a Wolframem nastane během Wolframovy uhlazené serenády podivný okamžik. On velebí velkolepou scénu a zpívá „... můj zrak se tím pohledem opájí...“ na exotický harmonický postup, jímž je dlouhý lyrický sestup v barytonové lince doprovázen. Toto je jediná opravdu smyslná pasáž celého zápasu pěvců a předčí

všechno, co zpívá Tannhäuser. To naznačuje, že zde se objevuje postava-hlas, jiný Wolfram s atributy, které přesahují postavu z děje a dokonce jsou s ní v rozporu. Stejný kontrast se vyskytuje ve Wolframově slavné *Písni o večerníci* ve 3. jednání. Její text je ostentativně poetický, líčí dobrotivou postavu, ale smyslnost, jež z hlasu vychází, vypovídá o něčem úplně jiném. Možná bychom měli onen zvláštní verbální obrat ve Wolframově serenádě z 2. jednání – ona slova o tom, jak je omámený úžasem – považovat za přeroknutí v projevu postavy z děje: za místo, kde se do slov na okamžik protlačí postava-hlas.

Dalo by se oprávněně tvrdit, že tentýž rozdíl mezi postavou z děje a postavou-hlasem se objevuje i v mluveném dramatu; každý, kdo v divadle zažil nějaký Shakespearův monolog nebo tirádu Victora Huga, asi ví, že dotyčný herec v takových chvílích užívá jiný rejstřík. V opeře je však tento rozdíl mnohem extrémnější a okázalejší. Manrico, který musí pospíchat pryč, aby zachránil matku, to je Manrico z děje; ten, který zůstane stát uprostřed jeviště a zpívá svoje vysoká C, to je Manrico-hlas. Violetta z děje umírá na tuberkulózu a zoufale lapá po dechu; Violetta-hlas zpívá zdravým hlasem, běduje, ale v jistém smyslu také zpěvem oslavuje blížící se smrt. Tímto rozdílem se opět zdůrazňuje, že základní charakteristikou opery je napětí mezi různými zobrazeními lidské skutečnosti uprostřed všudypřítomné hudby. Za obecným sklonem opery k libretům s mytickými či božskými postavami nebo k libretům, kde se uplatňují kouzla, přetlak emocí či jiné extrémy, se skrývají obavy ohledně její věrohodnosti; teorie říká, že hudba k takovým případům patří nebo v nich tak či onak je pochopitelnější. Jestli je to ale věrohodné nebo ne, o to se stejně nikdo nestará. Opera koneckonců nikdy nemůže být nic jiného než nereálná.

POPULARITA A KONVENCE

Jak už jsme uvedli dříve, po většinu svých dějin se opera většině publika zdála zvláštní a exotická. Je třeba si uvědomit, že to platilo i v Itálii, jež je domovem opery, a proto se občas má za to, že tam opera je – nebo přinejmenším byla – přirozenou formou vyjádření. Přestože se její finanční základna postupně rozšiřovala – od dvorem podporovaných soukromých zábav v sedmnáctém století přes (téměř) svobodné kapitalistické podniky

století devatenáctého až po mnohdy vratké, státem či korporacemi financované instituce současnosti –, ve své primární, divadelní podobě bývala opera doménou elitních vrstev a širší obliby se dočkala, až když se díky různým technologiím mohla z operních domů rozšířit mezi lidi do ulic a do jejich domovů. Dalo by se tvrdit, že opera se stala populární v novodobém smyslu slova až v posledních přibližně třiceti letech, v éře Tří tenorů, společně zpívajících *O sole mio* v předvečer zahájení fotbalového mistrovství světa. Nejspíš by v tomto případě bylo přesnější, kdybychom řekli, že ikonickými (i když také ironickými) objekty masové kultury se dnes staly kousky oper.

Když v hollywoodských filmech někdo chodí do opery, zpravidla to znamená, že má italské kořeny, je vznětlivý a podléhá emocím. Ve snímku *Pod vlivem úplňku* (1987) si Ronny Cammareri (Nicolas Cage) získá lásku italsko-americké dělnice Loretty Castoriniové (Cher) tím, že ji vezme na Pucciniho *Bohému*. V některých filmech se z operních domů stávají prostory, kde se různé společenské vrstvy a postavy mohou setkávat jako v akváriu a věnovat se svým záležitostem a potěšením. Ve snímku Billyho Wildera *Odpolední láska* (1957) se hlavní postavy objeví na představení *Tristana a Isoldy* v pařížské Opeře: rozmazlený playboy Gary Cooper, kterého s sebou vzal přítel z vyšších kruhů, šaškuje se svou programovou brožurou; svědomití studenti skladby z konzervatoře dirigují spolu s dirigentem předehru a pošklebují se běžným divákům; jenom strašně zamilovaná Audrey Hepburnová jako by se úplně ztrácela ve smyslém prožitku – ale spíš než *Tristan* za to může Gary Cooper (viz obr. 2). Ironií je, že nikoho z nich nelíčí film tak, že by byli jaksepatří a opravdu dojatí operou samotnou – to vzhledem k tomu, že Wilder Wagnerem otevřeně pohrdal, sotva někoho překvapí.

Odpolední láska také dokazuje, jak populární kultura dokáže z opery udělat známku privilegií vyšších vrstev. Úvodní scéna *Věku nevinности* (1993) od Martina Scorseseho se točí kolem představení Gounodova *Fausta* ve staré Metropolitní opeře v New Yorku. Tím se určuje prostředí děje – ale kamera se opile, jakoby nadpřirozeně míhá po celém divadle: režisér nám říká, že lidé z vyšších vrstev se nechají vykolejit vášněmi stejně jako všichni ostatní. Ve filmu bratří Marxů *Noc v opeře* (1935) se vtipkuje s tím, jak se škrobení diváci ze starých bohatých rodin dokážou pobuřovat nad nuzáckými bratry a jejich šaškovinami. Bratři v jednu chvíli proniknou do orchestřiště, vymění hráčům party a ti (ovšemže okázale proti své vůli)

spustí baseballovou hymnu *Take Me Out to the Ball Game*: střet vysoké a nízké kultury by nemohl být zřetelnější. Příkladem záludnější sentimentality je film Garryho Marshalla *Pretty Woman* (1990), kde Julia Robertsová hraje prostitutku, kterou na Hollywood Boulevardu sbalí Richard Gere („pohledný korporátní magnát“, jak se píše v propagačních materiálech) a zachází s ní jako s Popelkou. Během týdenního románku ji vezme soukromým tryskáčem do Sanfranciské opery, kde se ona mezi prominentkami, které se ovívají vějíři, dopustí nejrůznějších trapností, ale nakonec dokáže, že je vnímavější než ony i citlivější vůči tomu, co vidí na jevišti (dotyčnou operou je samozřejmě *La Traviata*).

Tyto scény možná potvrzují to, jak protikladným způsobem my dnes k opeře přistupujeme. Na jednu stranu si ji odedávna spojujeme s aristokracií, okázalým bohatstvím a exkluzivitou. Zároveň však máme pocit, že opera dokáže bezprostředně oslovovat naše emoce. Oba přístupy se dostávají ke slovu právě v *Noci v opeře*: prominenti chodí do opery z povinnosti a jsou pobouření, když někdo poruší dekorum. Ale hrdinu a hrdinku příběhu – podceňovaného tenoristu a sopranistku, jimž bratři pomohou k hvězdným rolím – vidíme v závěru filmu, jak s nesmírnou radostí a zářivými úsměvy triumfálně zpívají (i přesto, že jde o *Miserere z Trubadúra*). Ti jsou operou náležitě dojatí – nikoli nějakou hloupoučkou operní zápletkou, nýbrž zpěvem samotným. Tato scéna s nedoceňovanými a komickými outsidersy, ze kterých zpěv udělal jiné lidi, ukazuje, že opera dokáže mocně zapůsobit na ty, kteří se tak či onak liší od ostatních: na postavu Julie Robertsové (jež tvrdohlavě zůstává sama sebou, ať jsou lidé kolem ní bohatí, jak chtějí, a ve vaně si zpívá písničku od Prince) nebo na veliké Italy s bílými šátky – na lidi dávající jasně najevo, že jsou odlišní a drží si odstup od každodenního, emočně omezeného života, který (jak si myslíme) dnes vedeme.

Přínejmenším v prvních dvou stech padesáti letech své existence žil operní průmysl (stejně jako dnes průmysl filmový) z neustálého přísunu nových děl. Nedalo se mluvit o nějakém repertoáru, o korpusu známých, donekonečna opakovaných děl, jak tomu je v každém operním domě dnes. Proto opery (tak jako filmy) potřebovaly zapůsobit okamžitě. Toho dosahovaly jednak tím, že používaly řadu konvencí neboli běžných, snadno pochopitelných a oceňovaných pracovních postupů. Tak vznikaly různé typy oper, obvykle diktované jazykem a rejstříkem (v italštině *opera seria* nebo

opera buffa; ve francouzštině *grand opéra* nebo *opéra comique*; v němčině *Singspiel* nebo romantická opera), přičemž každý měl své zvláštnosti a kódy komunikace.

Ještě důležitější však bylo, že z typů operních postav se postupně vyvinuly hlasové typy, přičemž rejstřík a síla hlasu patřily k určité postavě, jež potom mohla přecházet z opery do opery a případně do operety a hudebního divadla. Vznikl repertoár operních postav: ženská hlavní role (soprán); žena pokročilého věku, jež není příliš ctnostná nebo má něco společného s čarodějnictvím (mezzosoprán či kontraalt); hrdina – mužská hlavní role (v osmnáctém století obvykle kastrát, poté tenor); padouch, otec nebo až do smrti věrný společník (baryton); dědeček, kněz nebo jiný symbol patriarchální autority (bas). Přestože všechny tyto typy se obměňovaly (role kněží někdy zpívaly sopranistky), je třeba vědět, co bylo konvenční, aby si člověk uvědomil, že formou dramatu je i to, když autor postaví konvenci na hlavu. Příkladem hlasu jdoucího proti typu postavy je Mefistofeles (dábel v legendě o Faustovi, ten se smlouvou podepsanou krví, což je v opeře oblíbené téma). Většina Mefistofelů v devatenáctém století (je jich několik) jsou basové role, ale v Busoniho *Doktoru Faustovi* (1925) je Mefistofeles tenor; poprvé ho slyšíme, když volá Faustovo jméno zpoza scény, a to vysokým A – a šeptem. Tento efekt je nám nápadný, pouze když víme, že hlas zde jde proti typu postavy.

Vyvstává otázka, jestli k volbě těchto hlasových typů vedla přirozenost, nebo konvence. Některé (autoritativní postava s basem) by se snad daly pokládat za přirozené – mužům i ženám se doporučuje, aby mluvili hlubším hlasem, když chtějí, aby jim ostatní věnovali pozornost a prokazovali úctu – a je nejspíš příznačné, že tento typ postavy/hlasu existuje po celé staleté dějiny opery. Většinou však dějiny naznačují, že tu funguje prostá konvence. Například ve vážné opeře (opeře seria) na počátku osmnáctého století skoro všechny postavy – mužské i ženské – zpívaly vysokým hlasem. V mužských rolích běžně zpívaly ženy nebo vykastrování muži, jejichž hlas zůstával vysoký pořád. Existují různá vysvětlení, proč v devatenáctém století kastráti vymizeli a proč se na scéně objevil hrdinný tenor. Některá celkem věrohodně poukazují na změny v představách o lidské subjektivitě (o tom, co nás podle našeho názoru dělá tím, čím jsme). Ale je pravděpodobné, že ani hrdiny zpívající tenorem diváci nikdy nepovažovali za normální. Představa, že opera je anomální a divná, je tu pořád.

Konvence zasahují do opery hluboko. Po většinu dlouhých dějin žánru (přinejmenším do poloviny devatenáctého století) skladatelé psali každý rok několik oper. Dělalí to z finanční nutnosti. Tituly se uváděly v obnovených inscenacích jen zřídka (a pokud ano, nebyly zpravidla chráněné autorským právem) a skladatelé si mohli svým uměním vydělat na živobytí jen tím, že psali nová díla. Z toho vyplývala potřeba bezprostřední komunikace s publikem a ta vedla často k tomu, že libreto i hudba byly konvenční. Tento výraz dnes zní pejorativně; my v našem stavu kulturního pesimismu máme sklon k názoru, že umělecky hodnotné může být jen to, co je překvapivé a původní. Neměli bychom však zapomínat, že konvence mohou přinášet potěšení; nikoli (jak je dnes obvyklé) na základě toho, že nějaké dílo známe díky nahrávkám nazpaměť i pozpátku, nýbrž díky tomu, že v konvencích jsou obsažena naše očekávání ohledně toho, jak opery fungují. Očekávání mohou být zdrojem útechy a napomáhat snadnému porozumění – a mohou také v člověku vyvolávat rozechvění, když se něco děje netypickým způsobem, když se kreativně manipuluje s konvencí – například když Busoni vyvrátí naše představy, které si spojujeme s určitým typem hlasu.

Jelikož strukturální konvence opery jsou důležité, měli bychom některé z těch základních představit hned teď. Nevznikaly souběžně a mnohé v devatenáctém století ztratily na významu. Přesto mají překvapivě dlouhý život, jsou tvárné a některé se přizpůsobily zásadním změnám, k nimž došlo jinde ve verbálním a hudebním jazyce. Dva nejzákladnější pojmy se týkají slov i hudby: „recitativ“ versus „árie“ neboli „číslo“. Ty rozlišují mezi dvěma druhy poezie v libretu a dvěma druhy hudby, jež se na tuto poezii komponuje. Tento dualismus existoval od počátků opery, rozpadl se až v polovině devatenáctého století a do jisté míry existuje i v operách vznikajících dnes. Názornou ukázkou, jak obojí funguje, nabízí krátká scéna z 1. jednání Mozartova *Dona Giovanniho* (1787). Vystupují tu chlípny aristokrat Don Giovanni (baryton) a jeho sluha Leporello (bas). Libreto začíná dialogem. Leporella začínají popuzovat riskantní úskoky, jež je nucen ve jménu svého pána provádět:

LEPORELLO

Io deggio, ad ogni patto,

per sempre abbandonar questo bel matto...

Eccolo qui: guardate
con qual indifferenza se ne viene!

DON GIOVANNI
Oh, Leporello mio, va tutto bene?

LEPORELLO
Don Giovannino mio, va tutto male!

[LEPORELLO: Za každou cenu musím / od toho šílence navždy odejít... /
Tady je: podívejte / s jakou lhostejností si vykračuje! DON GIOVANNI: Joj,
milý Leporello, všechno jde dobře? LEPORELLO: Můj milý Done Giovanni,
všechno jde špatně!]

Toto je zamýšlené jako typický recitativ. Je to napsané italským ekvivalentem blankversu (takzvanými *versi sciolti*), volnou směsí sedmi- a jedenáctislabičných veršů, jen s několika sporadickými rýmy a bez stálého přízvuku uvnitř veršů. Má se to blížit rytmům běžné řeči a je to docela obyčejné, co se slovní zásoby týče – básnických slov či nápadů je tu málo. Tato konverzace ještě chvíli pokračuje. Don Giovanni a Leporello chystají na ten večer hostinu, při které se Don Giovanni (jak on doufá) bude moci hanebně zmocnit selkové dívky Zerliny. V bujaré náladě Don Giovanni recitativ ukončí a vrhne se do árie *Finch'han dal vino* (Dokud mají v hlavě víno). Tomuto číslu se říká „Šampaňská árie“, ale přestože o vínu je zmínka hned v prvním verši, Dona Giovanninoho zajímají hlavně ženy, které na hostinu přijdou. V divoké fantazii si představuje, jak bude střídat tance a jak budou chaoticky následovat jeden za druhým, a v mele, která tak vznikne, on (jak doufá) přidá „aspoň deset“ položek na svůj už tak hodně dlouhý seznam dobytých žen. Zde je posledních pět veršů recitativu a poté – oddělený – text árie:

DON GIOVANNI
Bravo, bravo, arcibravo!
L'affar non può andar meglio!
Incominciasti; io saprò terminar!
Troppo mi premono queste contadinotte;
le voglio divertir finché vien notte.

Finch'han dal vino
calda la testa,
una gran festa
fa preparar!
Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar.
Senza alcun'ordine
la danza sia,
ch'il minuetto
chi la follia,
chi l'alemanna
farai ballar.
Ed io frattanto
dall'altro canto
con questa e quella
vo' amoreggiar!
Ah, la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar!
(*odejdou*)

[DON GIOVANNI: Bravo, bravo, bravissimo! / Lepší by to být nemohlo. / Ty začneš a já to dokončím. / Tyhle selské holky mě moc baví. / Až padne noc, chci si jich užít.

Dokud budou mít hlavy / rozehráté vínem, / musíš připravit / skvělý večírek. / Pokud ještě potkáš / nějakou holku, / pokus se i ji / přivést s sebou. / Tance by neměly mít / žádný řád; / jednu menuet, / pak follia, / potom zas allemanda / ať se tančí. / A mezitím / já někde stranou / s touhle i tamtou / se budu milovat. / Oj, do zítřejšího rána / se můj seznam / musí rozrůst / aspoň o deset dalších!]

Snadno si povšimneme, že se začátkem árie se poezie libreta mění. Nyní jsou všechny verše stejně dlouhé a mají stejný přízvuk; je tu i pevně dané schéma rýmu, kdy každá sloka se skládá ze čtyř veršů; jinými slovy řečeno: básnický rejstřík se tu projevuje přesvědčivým způsobem.

Toto jsou ty nejelementárnější rozdíly mezi recitativem a árií, jak je můžeme vyčíst z libreta. Ale v takových rozdílech se skrývají důležité nuance, jež mají co dělat s obsahem. Nejzákladnější je ta, že recitativ je prostorem pro narativ, neformální dialog a děj na jevišti – pro chvíle, kdy se děj posouvá dopředu. Árie na druhou stranu je statický modus. V ní jde především o kontemplaci a prostřednictvím kontemplace pak o to, jak náladu zprostředkovat publiku; o to, čemu básníci říkají „zamyšlení“. V této árii se – stejně jako ve většině ostatních – neděje nic vnějšího, nic, co by souviselo s dějem; tato árie charakterizuje Dona Giovanniho a sděluje nám, že on chce míchat tance tak, aby „neměly žádný řád“, a vyvolat zmatek, který je médiem, v němž se jemu coby anarchickému prvku bude dařit. V jistém smyslu tedy árie zastavují čas – během nich se nemůže dít nic jiného, a my díky tomu můžeme okusit cosi jako vnitřní čas, v němž se nám odhalují myšlenky dotyčné postavy. A co jsme teď řekli o áriích, to platí pro všechny kontemplativní části opery: pro duety, tria a větší ansámby. Je sice pravda, že jednou z velkých odchylek opery devatenáctého století je to, že do těchto ustálených forem může pronikat vnější děj; ale i pak tu zůstávají okamžiky, během kterých jako by se čas zastavil. Přítomnost určitého druhu zpěvu nestrpí žádnou konkurenci. Zpěv, který by se normálně v tomto fikčním světě nekonal, pořád dokáže z tohoto světa vyloučit ostatní události.

Hudební rozdíly mezi recitativem na straně jedné a áriemi i „čísly“ pro víc než jeden hlas na straně druhé jsou patrné a okamžitě slyšitelné. V nejjednodušších druzích recitativu, vyskytujících se ponejvíce v pozdním sedmnáctém a v osmnáctém století, se vokální linka „recituje“, obvykle velice rychle, a je doprovázená nebo zdůrazňovaná prostým sledem akordů hraných tím, čemu se běžně říká „continuo“: většinou jde o cembalo, přičemž bas je posílený smyčcovým nástrojem s hlubším tónem, což obvykle je violoncello. Přestože takový jednoduchý recitativ (často označovaný svým italským názvem *recitativo secco*) většinou bývá zapsaný v pevném rytmu, obvykle se hraje velice volně, bez nějakého pravidelného tempa. Melodické linky jsou elementární, hodně not se tu opakuje; tóny se zpravidla

řídí intonací řeči. V mnoha ohledech má tento recitativ blíže k mluvě než ke zpěvu, a když uvážíme, že herci minulých staletí deklamovali repliky v mluveném dramatu strojenějším, muzikálnějším způsobem, možná tento recitativ připomínal hudbu ještě méně, když na jevišti zazněl poprvé. Árie je úplně jiná. Tě dominuje hudební výraz, jsou v ní patrné (a obvykle se opakující) hudební myšlenky, uvádí ji a doprovází orchestr a hlas zpívá propracovanou melodii. Pravidelný rytmus libreta vede k pravidelnému rytmu v hudbě a vlastně si jej téměř žádá. Pokud árie není hodně krátká, bude také mít svoji vlastní vnitřní strukturu; nejběžnější byla jednoduchá třídílná forma (schematicky ABA). V opeře osmnáctého století z těchto třídílných forem vykrystalizovala árie zvaná „da capo“, protože ta se po druhé části, jež představovala hudební odbočku či kontrast, vracela k části úvodní; v pozdějších staletích byly tyto formy obvykle složitější.

Očividný je i rozdíl mezi recitativem a árií, pokud jde o zacházení s textem. V recitativu ubíhají slova rychle a skoro nikdy se neopakují. Zato v árii se úryvky textu opakují často (v tomto příkladu z *Dona Giovanniho* se tak děje téměř s posedlostí). Hudba pak, jak bychom očekávali, osobitým způsobem reaguje na smysl slov. Maniakální fantazie Dona Giovanniho nabírá podobu neúprosně se ženoucí hudby, v této árii skoro není pauza k nadechnutí. Avšak slova se zejména po první expozici hudebního materiálu opakují donekonečna, aby naplnila požadavky rafinované hudby a poté závěru. Literární text se tak jako v přemnohých jiných áriích rozpadá a částečně nebo i úplně se z něj vytrácí smysl. Hudba promlouvá mimo text, jehož význam drasticky zeslábl.

O Šampaňské árii Dona Giovanniho by se samozřejmě dalo podotknout ještě mnohé. Ta v jistém smyslu (stejně jako skoro všechny árie) existuje zčásti proto, aby se v ní předvedl hlas, a zpěváci často přidávají vlastní improvizace: vysoké tóny, ozdoby, frenetický smích na konci. Ale rozpad textu, to, jak se útržky melodie obsesivně vracejí, a mnohá opakování se podle kteréhokoli rétorického měřítká zdají přehnané i v tištěné partituře. Třeba tu slyšíme hudebně-jazykový symbol vířivého zmatku, který chce Don Giovanni vyvolat. Lze to vnímat i tak, že on toto víření neovládá (i když si to sám myslí), ale spíš je v něm lapený; že Don Giovanni je těmto obsesivním hudebním rytmům vydán napospas. Jen málokterý pěvec to dokáže zazpívat tak, aby se na konci této árie nezdál udýchaný a aby jeho slova nezněla nesouvisle, jako kdyby teď hudba hnala jeho. Jestliže známe

tuto Mozartovu operu celou a víme, jak se v závěru naplní osud Dona Giovanniho, pak dojem, který tu hudba při představení vytváří – totiž že se mu věci vymkly z rukou –, je akustickou předzvěstí protagonistova konce.

VÝRAZ A NUDA

Árie a s ní spojený recitativ byly základními stavebními kameny, ze kterých opera vznikala po velkou část svých dějin. Od sedmnáctého století recitativ v Itálii i jinde fungoval jako nositel děje a příběhu a používal se převážně pro rozhovory mezi postavami. Po hudební stránce měl recitativ špatnou pověst; jeden z Mozartových současníků naříkal nad nutností „recitativu, který je nudný a také zanedbávaný ze strany skladatelů i zpěváků, a nikdo už nemyslí na to, aby mu naslouchal. Jeho fádnot a monotónnost jsou vpravdě nesnesitelné.“¹² Když se v Německu na počátku osmnáctého století začala vyvíjet opera v národním jazyce (singspiel), sloužil obdobnému účelu mluvený dialog. Ale operní hudba znamená mnohem víc než jen rozdíl mezi různými druhy výrazu, mezi recitativem a árií nebo jiným číslem. Zde se vracíme k jistému aspektu opery, který je těžké jasně pojmenovat a jenž má přesto pro zážitek z opery zásadní význam: co přesně hudba dělá, když se z ní stane aura okolo děje – nebo za ním, za emocemi líčenými prostřednictvím libreta, postav a situací? Jak by mohla hudba ztělesňovat ty největší věci, jako jsou atmosféra nebo světový názor; jak vdechuje život onomu specifickému fikčnímu světu na jevišti? Na tyto otázky bude skoro stejně tolik odpovědí, kolik je na světě oper; a v případě těch nejlepších oper bude každá odpověď složitá.

Jednu z možností, jak na nejelementárnější verzi této otázky odpovědět aspoň zčásti, nabízí představa hudebních znaků: hudebních myšlenek, chápaných v rámci určité opery či široce v rámci určité kultury tak, že znamenají nebo vyjadřují nějakou ideu. Opera je závislá na drobných znacích, aby mohla sdělovat drobné věci, a když člověk ví, jak ty fungují, může si z toho vyvodit větší témata. Jeden z nejznámějších hudebních znaků v západní populární kultuře pochází z opery: Svatební pochod z 3. jednání Wagnerova *Lohengrina* (1848), který dnes znají miliony lidí. V operě se pochod hraje jako doprovod ke svatbě Lohengrina a Elsy, se zpívajícím sborem. Ve viktoriánské Anglii se tento pochod – střízlivý, v tempu andante

a optimistický – rychle ujal jako oblíbená hudba k průvodu při středostavovských svatbách; extatictější pochod z Mendelssohnovy scénické hudby ke *Snu noci svatojánské* se tradičně hrál na závěr obřadu. Skutečnost, že z manželství Lohengrina a Elsy se vyklube jedna z velkých milostných katastrof v dějinách opery, se pohodlně odsouvá stranou.

Mohli bychom říct, že tato melodie z *Lohengrina* symbolizuje v našich myslích svatební obřad. Představme si ale na okamžik, že se s ní stane něco, k čemu ve Wagnerově opeře nikdy nedojde. Představme si, že se tato melodie změní v mollovou, bude zvýrazněná velebnými údery bubnů a zahalená do zahuštěného chromatického doprovodu. Teď jsme ve střehu: předpovědi pro toto manželství jsou najednou mnohem pesimističtější. Funguje zde komplikovaný společenský a hudební systém. Melodie sama je znak závislý na specifických okolnostech: hudba se rovná svatbě. Ale po změně z dur v moll – z modu naznačujícího radost, optimismus, spokojenost a triumf v modus sugerující smutek a tragédii – chápeme tuto hudbu jinak; během chvilky nám zprostředkovala nové, komplikované sdělení. Důležité však je, že toto sdělení je určené pouze našim uším: přesahuje to, co se odehrává v kostele nebo na jevišti, a říká víc než jen to, co říkají postavy na jevišti. Přesně tento postup používali svého času doprovázeči v kinech při němých filmech s vědomím, že tento v zásadě operní trik se dá využít k tomu, aby divákům v kině něco řekli prostřednictvím hudby. Jeden takový hudebník řekl: „Wagnerův a Mendelssohnův svatební pochod jsme hráli [...] při rvačkách mezi manžely a manželkami a při rozvodových scénách; jen jsme je hráli falešně, čemuž se v naší branži říkalo ‚ztrpklá svatba‘.“¹³

Kombinace specifických asociací a slyšitelně deformované hudby, díky níž dokážeme takovou „ztrpklou svatbu“ rozpoznat, je dvoucestná technika, kterou operní skladatelé znovu a znovu využívají v nesčetných případech. Tento trik by se dal i otočit, například u tématu žárlivosti v opeře Giuseppa Verdiho *Othello* (1887), kde tato plíživá melodie v mollové tónině poprvé zazní ve 2. jednání z úst Jagových, na slova o „zelenookém monstru“. Téma se během opery několikrát vrací v instrumentální podobě, pokaždé temné a pokaždé zatěžkané svým původním verbálním přívěskem. Člověk by je samozřejmě mohl odít do takového hudebního hávu, jakým ho Verdi nikdy neopatřil, a přetvořit je v jakousi sacharinovou kadenci. Pak by z něj možná vyplývalo, že problém s žárlivostí je vyřešený. A takové sdělení žádná slova nepotřebuje.

Ale vytvořit atmosféru prostřednictvím hudebního znaku, to nemusí být až tak určité, ani se to nemusí spoléhat na rozluštitelné asociace mezi tématem a myšlenkou. Například ve slavném triu z 1. jednání Mozartovy opery *Così fan tutte* (1790) se sestry Fiordiligi a Dorabella (obě soprán) ve společnosti sardonického filozofa Dona Alfonse (bas) smutně loučí se svými snoubenci, kteří právě vyplouvají na moře (ti se zanedlouho v převleku vrátí a oba se pokusí svést nevěstu toho druhého – na základě tajné sázky s Donem Alfonsem, jenž nevěří v ženskou ctnost; ale to bychom předbíhali). Text tohoto tria by skoro nemohl být kratší a ve své prostotě je odzbrojující:

Soave sia il vento,
tranquilla sia l'onda,
ed ogni elemento
benigno risponda
ai nostri desir.

[Nechť je vítr mírný / moře klidné, / a všechny živly / necht' jsou příznivě
nakloněné / našim touhám.]

Když hudba doprovází tato slova poprvé, tak oscilace ve smyčcích (ty pro publikum v osmnáctém století byly zřejmým symbolem vln), klidná harmonie a intimní, pomalé kroužení všech tří hlasů kolem sebe evokuje rajskou zahradu před pádem do hříchu. Ale v druhé části, když se text opakuje, vytváří Mozart zvláštní efekt ve chvíli, kdy všichni tři dojdou ke slovu *desir* („touhám“): objevuje se tu podivná harmonie, hudba je najednou trošku hlasitá a ve dřevěných dechových nástrojích se ozývají prapodivné hlasy, jako by chtěly, aby si jich člověk všiml; a přesně na tomto místě se vracejí oscilující smyčce, které předtím z přediva hudby zmizely. Je to jako černá spodní linka v podobě hudby, táhnoucí se pod slovem „touhám“, aby vypadalo cize a aby se naznačilo (a to správně, jak se ukáže), že v podvědomí dotyčných postav možná krouží touhy, které nejsou klidné ani oficiálně schvalované.

Takovéto zdůraznění je v operě běžné, ale není jedinou a dokonce ani hlavní cestou k tomu, aby operní hudba fungovala jako výraz; seznámíme se ještě s mnoha jinými. Hudba někdy může působit jako jakási další, ke

slovům přidaná vrstva a ilustrovat je prostřednictvím svých tvarů a obrysů. Takovému výrazu se obvykle říká „slovomalba“ a v teorii operního výrazu byl obecně přijímaný po většinu osmnáctého století. V jiných obdobích však existovaly teoretické a praktické koncepce, jež vůči představě individuálního zdůraznění stály v opozici. Například Rossini tvrdil, že operní hudba by měla být v určitém smyslu ideální, uzavřená sama v sobě, a neměla by vyjadřovat žádná jednotlivá slova ani básnický text. To dobře ilustrují ony rozdíly v textu mezi jeho italským a francouzským *Mojžíšem*, o nichž jsme se zmínili dříve. Zpěv s propracovanými ozdobami, jenž v Rossiniho operách převládá, opravdu je v jistém smyslu radikálně nesymbolický: nevyjadřuje nic, co by se dalo verbalizovat, a neříká člověku nic moc o dotyčných postavách ani o tom, co se odehrává v jejich mysli; je tu jen proto, aby byl krásný.

Když se dnes půjdeme podívat třeba na francouzskou velkou operu z devatenáctého století nebo na operu ze začátku století osmnáctého, jež jsou většinou hodně dlouhé, možná se začneme nudit. A nuda by nás mohla přemoci i při vynikajících představeních kanonických děl. Rossini dával k lepšímu hezký bonmot o Wagnerovi: to je podle něj skladatel, který má „krásné okamžiky, ale mizerné čtvrt hodiny“. ¹⁴ Opery často trvají dlouhé hodiny, a neexistuje žádná, ani mezi těmi nejskvostnějšími, ve které nejsou fádni pasáže. Nás navíc dnes k tomu, abychom se nudili, ještě navádějí podmínky, za jakých se opery hrají: musíme sedět ve tmě, bez možnosti interakce s přáteli a sousedy; máme zakázáno odcházet během představení z hlediště (a pokud tak učiníme, nesmíme se už vrátit); vyžaduje se napjatá a především tichá pozornost, coby projev ohleduplnosti k účinkujícím a k ostatním návštěvníkům – a také ke skladatelům, což je zvláštní, protože ti už jsou skoro ve všech případech po smrti. Po většinu dějin opery a ve většině národních tradic tomu tak nebylo.

Tradičně vládne představa, že za tuto koncepci naprostého pohroužení se do opery vděčíme Wagnerovi a jeho divadelnímu novátorství a uměleckým nárokům (v jeho domovském divadle v Bayreuthu uvaděči dodnes dveře do hlediště zamykají, jakmile zhasnou světla). Světla jsou zde dobrým měřítkem. Osvětlení v divadlech osmnáctého století, v nichž plály svíce, sice bylo matné, ale světlo bylo matné na jevišti i mimo ně. V polovině devatenáctého století plynová světla umožnila silnější osvětlení jeviště, ale stejná technika se používala i v hledištích – což znamenalo, že diváci na sebe viděli

stejně dobře jako na jeviště. Wagner jako první divadelní tvůrce volal po tom, aby v hledišti vládla úplná tma; a ve svých spisech o tom, jak inscenovat operu, znovu a znovu zdůrazňoval, že fiktivní svět na jevišti by měl diváky zcela pohltit, aby tak ztratili ukotvení v realitě. Když se v posledních desetiletích devatenáctého století v divadlech zavedlo elektrické osvětlení, bylo konečně možné této tmy dosáhnout. Do té doby znamenala návštěva opery především společenskou událost: diváci komunikovali nejen mezi sebou navzájem, ale i s účinkujícími a s představením – někdy i neukázněně. K pocitu pohroužení se do dění na jevišti napomohl i další Wagnerův nápad: odstranil orchestr divákům z očí a hlavně tak do orchestřiště, jež se z velké části nacházelo pod jevištěm, přesunul mnohé z hlučnějších nástrojů. Ostatní skladatelé vítali Wagnerovy inovace s nadšením. Zkraje 70. let devatenáctého století psal Verdi svému nakladateli, jímž byl Giulio Ricordi, o podmínkách pro provádění své nové opery *Aida* (1871) a doporučoval následující:

... měli by dát pryč ty lóže po straně jeviště a posunout oponu až k rampě. A také by nemělo být vidět na orchestr. To není nápad můj, nýbrž Wagnerův, a je to nápad skvělý. Zdá se nemožné, že dnes, v této době, lidem nevádí, když se dívají například na egyptské, asyrské nebo druidské kostýmy a zároveň se musejí koukat na nudné večerní šaty a bílé vázanky – a k tomu vidí na hráče v orchestru, *kteří je součástí fiktivního světa na jevišti*, namačkané téměř mezi sedadly a mezi pískajícími nebo tleskajícími lidmi.¹⁵

Verdi si jako první uvědomil, že tyto názory jsou pozoruhodně podobné výše zmíněným názorům Wagnerovým: především je nutné zachovat specifické vlastnosti „fiktivního světa“ opery. Po polovině devatenáctého století se tichá pozornost vůči tomuto světu už v podstatě stala normou, i když hlavně italská divácká činnost často tomuto požadavku vzdorovali. My dnes chceme po všech operách, aby si dokázaly udržet naši soustředěnou a nepolevující pozornost, přestože opery na to většinou nejsou stavěné, aby takovou zátěž unesly. V osmnáctém století se málokdo staral, jestli je v opeře moc árií nebo nudných pasáží. Za oněch umělecky velkorysejších a kulturně sebevědomějších časů směli diváci ignorovat to, co se jim zdálo nezáživné, a zaměstnávat myšlenky jinými podněty. My máme v tomto smyslu štěstí, že nahrávky nám dnes umožňují neexkluzivní zážitek z opery, který sice

z technologického hlediska patří do současnosti, avšak v jiném ohledu díky němu znovu ožívají svobody, jež mělo živé operní publikum v minulosti. Posluchači mohou (a také to dělají) na DVD přeskakovat to, co nechtějí vidět, nebo si na CD či iPodu předvolit, co chtějí slyšet; chodí si sem a tam, jak se jim chce, zapojují se do opery podle libosti a nezhasínají u toho světlo.

Otázka opery a nudy také z hlediska dějin vyvstává v podobě obecné hádanky: Proč komponování oper, jež po tak dlouhou dobu patřilo k přítomnosti, se někdy v letech kolem druhé světové války stalo gestem vůči minulosti? Přibližně do roku 1800 vznikala většina oper pro určitou sezonu v určitém divadle (pouze v případě francouzské *tragédie lyrique*, lyrické tragédie, existovalo něco jako repertoár); některá díla se možná rok či dva poté znovu dávala v jiných městech a někdy se dále hrála nebo znovu uváděla i po trošku delší dobu, ale obecně se očekávalo, že v dalším roce je nahradí nová úroda. To se začalo měnit v polovině devatenáctého století: souběžně s rostoucí závažností – ve shodě se samotnou představou hudebních děl a s nově vzniklým historicismem, který vyhledával a uchovával hudbu minulosti – pomalu vznikal a ustaloval se operní repertoár. V roce 1850 už bylo normou, že zároveň s nově uváděnými operami z posledních let a s novými, speciálně objednanými kusy se vracely na scénu a hrály se i opery z předcházejícího desetiletí.

Tato situace přetrvávala do začátku dvacátého století, přičemž poměr mezi starými a novými díly se neúprosně měnil ve prospěch těch starých; a pak v určitém okamžiku – i když ten není přesně daný a operní kruhy v různých zemích se s touto změnou vyrovnávaly různým způsobem – se operní repertoár stal především záležitostí nového uvádění kanonizovaných děl. Souběžně s touto změnou se objevuje nuda jiného druhu: narůstá pocit, že korpus známých děl je sice konečný a až moc dobře známý, ale že osvěžení přijde spíš z minulosti než z přítomnosti. První příklady tohoto vývojového trendu se objevily před víc než sto lety, a to prakticky současně ve vícero zemích: v roce 1893 se Paul Dukas bral za Monteverdiho *Orfeu* a Gustav Mahler dokomponoval roku 1888 nedokončenou operu Carla Marii von Webera *Tři Pintové*. Novějšími projevy tohoto vášnivého historicismu jsou takzvaná „verdiiovská renesance“ v Německu 20. let dvacátého století, návrat Mozartových oper na scénu ve 30. letech, oživení zájmu o bel canto v 50. letech, Rossiniho znovuzrození v 70. a 80. letech a obnovený zájem o Händela v minulých dvou desetiletích.

Tady se objevuje zajímavá souvislost: stejně jako v letech před druhou světovou válkou počet objednávek nových oper klesl na minimum, tak se plnoprávným uměním stalo inscenování kanonických oper. Do té doby se inscenování často považovalo za důležitou součást operního představení, ovšem za takovou, která stárne spolu s dotyčným dílem. Když se nyní s uváděním oper otevřela možnost další interpretace, možnost nového „čtení“ známého textu, vyvstaly nové otázky ohledně role režisérů, kteří jako by nesli značnou část břemene při ožívování děl, která v žádném jiném ohledu nová být nemohou. Klasickým příkladem je Wieland Wagner v poválečném Bayreuthu. Tento vnuk Richarda Wagnera dostal za úkol očistit bayreuthský festival i Wagnerovy opery od jejich vizuálně ztělesněné minulosti, zejména od takzvaných realistických inscenací, které sice ve 30. letech prošly aktualizací, ale od Wagnerových časů se skoro nezměnily a lidé si je spojovali s nacistickým režimem. Díky vizuálně ohromujícímu minimalismu Wielanda Wagnera jako by i opery samotné byly nové, a takováto kouzla se od té doby provozují zdařile i nepovedeně dodnes. Režiséři si dali za úkol, aby se kanonické opery v jejich podání zdály svěží či současné – aby zmírnili nudu, pokud chcete. Inscenování se v rámci operního zážitku stalo asertivnějším a viditelnějším. S tím zase vyvstávají otázky, jak se inscenace podílí na zážitku z opery – a jaké meze (nebo bezmezná možnosti) mají operní produkce v jednadvacátém století.

Představte si, že máte to štěstí a navštívíte nová nastudování Verdiho *Maškarního plesu* (1859) v Londýně, Miláně a New Yorku. Představení jsou, jak byste asi očekávali, úplně odlišná – liší se obsazení, dirigenti, orchestry, inscenační týmy –, ale vy očekáváte, že vedle odlišností také budou některé věci stejné. Budete doufat, že zpěváci navzdory svým individuálním manýrům budou zpívat více či méně identický hudební text. Pravda, tu a tam možná přidají frázi, aby se mohli blýsknout tím, čemu se říkávalo „tóny za peníze“; a častěji, než by si člověk pomyslel, tam možná bude nějaká diskrétní transpozice, aby se to usnadnilo zpěvákovi sužovanému vysokým věkem či slabými nervy; ale to jsou jen detaily. Také se budete těšit na zhruba identický literární text, přestože i tady možná budou větší odchylky, než byste si u takového klasického repertoárového kusu pomysleli. U některých inscenací se možná rozhodnou použít určité aspekty původního švédského prostředí, a tak se občas změní název místa nebo jméno postavy; a v první scéně je notoricky známý verš (soudce říká o Ulrice, že je *dell'immondo*

sangue de' negri – ze špinavé černošské krve), který často podléhá cenzuře. Nicméně budete spoléhat na to, že dirigent a hráči v orchestru mají před sebou více či méně identické party – i když dirigenti běžně upravují detaily, aby se vyhovělo prostoru divadla a napomohlo slyšitelnosti.

Ale co scénická podoba těchto tří představení? Pokud jste ostřílení veteráni, pak vaše očekávání, že věci budou stejné, budou v tomto ohledu tak skromná, jak si jen lze představit, a to je také dobře. V Londýně nejsou na scéně žádné dekorace až na holou žárovku (která se bez ustání houpe), pochroumanou židličku pro panenku a stejně tak pochroumanou postel, zavěšenou na holé zdi asi tak v polovině výšky – z této postele visí v nebezpečné poloze sopranistka, když zpívá svou vstupní árii. V Miláně zrekonstruovali Stockholm osmnáctého století a na ničem se nešetřilo: do skutečných vozů jsou zapřaženi skuteční koně, ve skvostně osvětleném pozadí proplouvají majestátní lodi – na hony je cítit, kolik eur to všechno stálo. A v New Yorku mají inscenaci, o jakých konzervativci pyšně říkají, že jsou „tradiční“. To znamená, že to připomíná produkce z dob, kdy lidé financující současné představení byli tak mladí, že se jim nové věci líbily: je to něco jako pastiš z poloviny dvacátého století nebo – což by bylo přesnější – polovina dvacátého století zalitá v aspiku.

Teď si představte jiný svět, kde v důsledku nějaké nepředstavitelné deformace naší civilizace je inscenační prostředí stejně tak ustálené jako to hudební či literární. Úplně stejně, jako je tu libreto a partitura, je zde také „kniha“ s pokyny, jak máme inscenovat *Maškarní ples*: jak mají vypadat kulisy a kostýmy, kdo stojí kde, jaká gesta smějí postavy dělat. Stejně jako u hudebního provedení mohou i zde působit radost nebo vyvolávat rozhořčení jen drobné obměny a odchylky. Jak výmluvné a troufalé! Riccardo namísto červených kalhot měl světle fialové! Nevím, co přesně to znamenalo, ale tak či onak se zdálo, že to při prvním jednání báječně ladilo s těmi lehce vybledlými dveřmi vzadu v kulisách. Na konci árie ve 3. jednání však Renato, když se otočil k Riccardovu obrazu, zvedl obě ruce. To už zachází moc daleko. Vypadal, jako by zrovna parkoval letadlo. Libretista jasně říká, že druhou ruku by měl mít položenou na jílci meče, a má k tomu zřejmý důvod. Tihle moderní režiséři! Nabruste mi pero, musím napsat dopis do časopisu *Opera*.

Prostředí, kde by „praxe stejných inscenací“ byla normou, je samozřejmě nereálné; to by dopadlo asi jako film *Na Hromnice o den více* v operní

podobě, kde by se kolem nás znovu a znovu odvíjelo stále stejné dění – spíš by to připomínalo pořád dokola pouštěný film než živé divadlo. My si to ale zkusíme představit, protože by nás to mohlo dovést k novému pohledu na dnešní nekonečné debaty o „současných“ operních inscenacích a hlavně na to, jestli bychom měli režiséry podpořit, nebo hanět, když nabídnou divákům výrazně moderní – a často rozporuplný – scénický výklad operní klasiky. Jde o toto: sama existence vizuální extravagance mnohdy představovala v opeře klíčovou otázku a vizuální okázalost někdy bývala důležitější než slova i hudba; ale konkrétní podoby této okázalosti se v každém jednotlivém díle proměňovaly s měnícími se technologiemi.

Abychom se vrátili na začátek: opera je takovou formou divadla, kde postavy – většina nebo všechny – většinou nebo po celou dobu zpívají. Tento neustálý zpěv, to je prapodivná záležitost, a my bychom se především měli držet toho, že opera je zvláštní a má své specifické vlastnosti. Ve snaze opeře porozumět volili mnozí autoři nejčastěji tu cestu, že si operu ochočovali a psali o ní tak, aby to vybízelo ke srovnávání s jinými formami umění a aby se nezdála tak divná. Tento přístup někdy funguje a my v následujícím textu příležitostně budeme postupovat podobně. Ale pořád bude přetrvávat otázka, jak umělecká forma, která se podle jakýchkoli jiných měřítek téměř jistě bude zdát absurdní, dokáže vzbuzovat tak silné emoce. Na naší cestě po čtyřsetletých dějinách opery musíme tuto otázku a tyto emoce mít neustále na paměti.