

Národní identita se snáze vymezuje negativně: „Kdo neskáče není Čech!“ Pozitivně ji ovšem pocítíme, třeba když na olympiádách zazní česká hymna a dostaví se směsice dojetí a hrdosti na to, že jsme Češi. Co jsou ta tajemná pouta, spojující skupinu natolik, že se považuje za „národ“? Jistě rodná řeč, krajina a tradice, návaznost na generace předků, kteří tento vymezený prostor obývali. Vzpomínky na dětství. První láska. Vůně, jídla, humor, počasí. Sdílená zkušenost. A melodie lidových písní. Čím to je, že ji poznáme po několika taktech? A že po několika taktech poznáme hudbu českých skladatelů, přinejmenším těch od druhé půle 19. století do počátku 20. století nebo Bohuslava Martinů?

Jsou i historici a publicisté, kteří se domnívají, že „národy“ vlastně neexistují a jsou to jen uměle vytvořené konstrukty „osvícenců a obrozenců“<sup>1</sup>. Problém s těmito „popírači“ národních idejí spočívá při bližším obeznámení se s jejich argumentací zpravidla v tom, že necítí nebo si neuvědomují jemné, ale významné rozdíly mezi pojmy stát – národ – vlast – rodina, v jejichž rozpětí právě svou (i národní) identitu hledáme.

Ve stávajícím platném Statutu Národního divadla je národní identita zmíněna v nově doplněné Preambuli s platností od roku 2007: „*Národní divadlo je reprezentativní scéna České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví a zároveň prostorem pro svobodnou uměleckou tvorbu. Je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.*“<sup>2</sup>

Můžeme se ptát, proč se preambule do statutu Národního divadla dostala až s takovým zpožděním. Národní divadlo (se všemi jeho rozpory vzniku i dalšího působení) bylo natolik samozřejmě chápáno jako jeden z národních symbolů, že patrně před vstupem do Evropské unie nebyla vnímána potřeba se národní identitou blíže zabývat. Teprve když jsme se stali součástí evropského kulturního prostoru, ukázalo se, že něco jako specifickou národní identitu je záhodno chránit, pečovat o ni a rozvíjet ji. Paradoxně – ve chvíli, kdy byla vtělena do statutu, dostává se Národní divadlo s jejím naplňováním do značného rozporu, když podíl představení českých oper na jeho repertoáru klesl v sezóně 2011/12 na třetinu a je nižší než počet představení mozartovských. A současné vedení ND ani nezakrývá, že naplňování národního kulturního dědictví je zátěží, se kterou si neví rady. Z rozsahu českých oper na repertoáru dozajista nelze činit závazné „kvóty“, které by vyčísly, nakolik ND naplňuje své poslání. Závažnější je v této souvislosti pokles reputace a prestiže ND jako naší první scény nikoli skladbou repertoáru, ale kvalitou provedení a postavením v českém, evropském i světovém kontextu. Pokud dříve bylo ND nezpochybnitelnou Mečkou a vytouženým cílem sólistů a inscenátorů, dnes tomu tak není.

<sup>1</sup> Viz např. Třeštík, Dušan. *Češi – jejich národ, stát, dějiny a pravdy v transformaci. Texty z let 1991–1998*. 1. vyd. Brno: Doplněk, 1999.

<sup>2</sup> Základní dokumenty: Statut Národního divadla. *Národní divadlo* [online]. 6. 3. 2002, 5. 10. 2005, 18. 12. 2007 a 1. 1. 2012 [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz>

### Janáčkova vkořeněnost

Pro úvahu o národní identitě v souvislosti s českou operou jsme si mezi tvůrci-skladateli nevybrali tak jednoznačné osobnosti „otců zakladatelů“ období romantismu, jako jsou Bedřich Smetana, který se záměrně rozhodl podřídit svoji tvorbu ideálu zbudování národní české opery, a Antonín Dvořák, který tento úkol cítil instinktivně. Zvolili jsme Leoše Janáčka, jehož opery jsou tak hluboce vkořeněné do českého/moravského jazyka a hudby, a přece jejich uvádění dospělo do letitého chronického rozporu mezi jejich zaujatým uznáváním ve světě a zdrženlivým, rozpačitým až chladným, ba odmítavým přijímáním doma. Je-li za posledních pět sezón osmnáctým nejhranějším operním autorem na světě<sup>3</sup>, je to pro českou operu skvělý výsledek.

Leoš Janáček byl svérázný jak svou jadrnou impulzivně živočišnou osobností, tak svým osobitým hudebním stylem těsně spjatým s moravskou lidovou písní a lidovou řečí. Zároveň s lidovými písněmi Janáček sbíral i tzv. nápěvky lidové mluvy, jak označoval situační zvukomalebné momentky lidské řeči. Podobně si zapisoval zpěv ptáků, ale i nejrůznější zvuky a hluky, které ho upoutaly. Nápěvky mluvy považoval i za psychologickou charakteristiku člověka: „*Slovo za záclonou, skrze kterou se naše duše dívá a cizí nahlíží. Slovo ve svém nápěvku jest reliéfem života vypuklým na obě strany.*“ Nápěvky se pak staly významnou součástí jeho jedinečného operního stylu. Jako jeden z prvních komponoval na přirozený tok a rytmus nevázané mluvené řeči. Už v *Její pastorkyni* a po špatných zkušenostech s libretisty pak setrval od Káti Kabanové si všechna libreta ke svým operám zpracovával Janáček sám a díky svému divadelnímu instinktu dokázal své opery formovat do spádných, sevřených a zhuštěných hudebních dramát.

Jako předlohy svých oper volil Janáček (s dvěma odchylkami) domácí autory: u *Šárky* je to Julius Zeyer, u *Počátku románu* a *Její pastorkyně* Gabriela Preissová, v *Osudu Fedora Bartošová*, v případě *Výletů páně Broučka* Svatopluk Čech, *Příhod lišky Bystroušky* Rudolf Těsnohlídek a u *Věci Makropulos* Karel Čapek. Z hlediska vyjádření národní identity jsou to s výjimkou *Osudu* všechno tituly vycházející z literárních předloh, které se hledáním toho, co je pro českou povahu podstatné, zabývají do hloubky. Většinou (opět s výjimkou *Osudu*) to byly předlohy, které obstály jako samostatná díla. Připomeňme ale, že Janáček jako první na světě v Bystroušce zhudebnil komiks (praxe dnes široce uplatňovaná filmem). Jednou z nejbáznivějších předloh pro operní libreto jsou dozajista *Výlety pana Broučka* – to, že i tato satira, úzce vázaná na českou historii i český humor, se objevuje i ve světě, je malý zázrak.

Výjimkami jsou jen dva tituly, kde Janáček sáhl po ruských autorech, neboť vnímal spojitost české mentality se slovanskou a ruskou obzvláště: *Kátu Kabanovou* napsal podle *Bouře* Alexandra Nikolajeviče Ostrovského a svou poslední operu *Z mrtvého domu* podle

<sup>3</sup> Statistika: Skladatelé. *Operabase* [online]. 28. 11. 2012 [cit. 2012-11-28].

Dostupné z: <http://www.operabase.com/top.cgi?lang=cs&break=0&show=composer&no=50&nat=>

Zápisků z mrtvého domu Fjodora Michajloviče Dostojevského. Janáček se učil rusky, Rusko navštěvoval a do roku 1915 byl aktivním členem brněnského Ruského kroužku. Je zřejmé, že se systematicky snažil postihovat podstatu „českosti“ z různých úhlů a včlenit ji do svého slovanského pojmání „češství“.

Pro celou řadu významných zahraničních umělců bylo setkání s Janáčkovou tvorbou vnímáno jako zjevení, které je celoživotně ovlivnilo. V jejich argumentech nechybí právě Janáčková vkořeněnost do národní identity i tradice opery. Sir Charles Mackerras: „*Hlavním důvodem Janáčkovy popularity je dramatická jeho oper a intenzita, s jakou vhlíží do nitra lidských bytostí, zejména žen. Mimořádná barvitost jeho hudby je spojena s Janáčkovou spřízněností s přírodou. To diváky přitahuje. A systém opakování rytmických frází, nápěvků, usnadňuje posluchačům orientaci v jeho hudbě. Janáček vlastně vymyslel minimalismus dlouho před Američany. Zároveň je to velký romantik – co může být romantičtějšího než Káťa nebo Jenůfa.*“ Jan Latham-Koenig: „*Ukázal, jak mohou být propojeny emoce, národnost a originalita zcela unikátním způsobem – vše vychází z hloubi jeho duše.*“ Christopher Alden: „*Janáček navazuje právě na ty původní důvody, které operu stvořily, a vrací ji k jejím kořenům.*“

Říká se, že doma není nikdo prorokem, ale záhada domácí „rozpačitosti“ před moravským Mistrem a jeho oblibou ve světě s tématem národní identity velmi úzce souvisí. A je třeba si položit otázku, zda právě sám tento paradox není součástí naší národní identity.

#### **Janáčkovské mapy (1945)–1996–2012<sup>4</sup>**

Vyděme z pracovní hypotézy, že Janáčkovy opery (k devíti připojujeme i scénické uvádění Zapisníku zmizelého) jsou v zahraničí uváděny výrazně častěji než v České republice. Podrobme tento předpoklad zkoumání strohých statistických dat, abychom potvrdili nebo vyvrátili pocit, že Janáčkovy opery jsou u nás opomíjeny. Že ostatně nejde jen o pocit, potvrdí každý divadelní ředitel a šéf opery u nás, kteří si ostražitě hlídají, aby očekávanou (a většinou i drsně skutečnou) nízkou návštěvnost janáčkovského titulu vyvážili Verdim nebo jiným spolehlivým „tahákem“; podobně i čeští umělci, kteří se podílejí na inscenacích Janáčkových oper ve světě, potvrzují zřetelný rozpor mezi nadšeným přijímáním Janáčka v zahraničí a mnohem odměřenějším v případě českého publika.

<sup>4</sup> Přehledy českých inscenací (které pro účely této studie od roku 1945) jsou zpracovány na základě databází Divadelního ústavu, Národního divadla Praha a Národního divadla Brno.

Soupis zahraničních inscenací je shrnutím a porovnáním údajů ze tří dostupných operních databází: V současné době nejobsáhlejší internetový server [www.operabase.com](http://www.operabase.com) shromažďuje údaje o operních divadlech, inscenacích a umělcích celého světa od roku 1996 (z našich divadel ovšem zahrnuje pouze v Praze Národní divadlo a Státní operu, v Brně Janáčkovu operu Národního divadla a v Ostravě Národní divadlo moravskoslezské, a to ještě ne za celé období). Soupis představení Janáčkových oper vede a na svých internetových stránkách [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com) od roku 1996 zpřístupnila Universal Edition – z pohledu držitele autorských práv, vydavatele a pronajímatele notových materiálů. Třetím zdrojem byl internetový server [www.theoperacritic.com](http://www.theoperacritic.com), který shromažďuje především recenze operních inscenací od roku 2000. V Brně sídlící Nadace Leoše Janáčka databázi uvádění Janáčkových oper nevede.

### **Janáčkovský „atlas světa“ (1996–2012)**

Během sedmnáctiletého období 1996–2012 byly Janáčkovy opery uváděny ve více než šesti stovkách inscenací.

Tento údaj je výsledkem shrnutí a porovnání uvedených databází, které se staly základem pro dále uvedené tabulky a grafy (pokud není výslovně uvedeno jinak).

Když šestistovku inscenací Janáčkových oper uvedených v období 1996–2012 setřídíme podle jednotlivých zemí (viz Tabulka č. 1), s velkým náskokem vede Německo (celkově je to země s nejvyšším počtem operních představení na světě) následované Velkou Británií; ČR je na pátém místě. Je zřejmé, že Janáček je populární hlavně na „Západě“; ani na Slovensku nejsou jeho opery příliš často nasazovány do dramaturgických plánů, stejně jako v Rusku nebo dalších slovanských zemích, navzdory Janáčkově známé inklinaci k Rusku a Slovanstvu.

Tabulka č. 1

#### **Počet inscenací Janáčkových oper v letech 1996–2012 podle států**

(řazeno sestupně podle počtu inscenací)

Německo	159	Kanada	10	Litva	2
Velká Británie	80	Rusko	7	Maďarsko	2
Francie	63	Švédsko	7	Řecko	2
USA	59	Portugalsko	5	Bulharsko	1
<b>ČR</b>	<b>42</b>	Slovensko	5	Čína	1
Rakousko	23	Dánsko	4	Chile	1
Švýcarsko	22	Finsko	4	Jihoafrická republika	1
Španělsko	21	Izrael	4	Mexiko	1
Itálie	19	Irsko	3	Monako	1
Nizozemí	15	Lucembursko	3	Norsko	1
Belgie	13	Polsko	3	Nový Zéland	1
Austrálie	11	Argentina	2	Chorvatsko	1
Japonsko	10	Brazílie	2	<b>Celkem</b>	<b>611</b>

Je třeba si uvědomit, že zatímco soupis inscenací českých divadel by měl být kompletní, v případě těch zahraničních jde o maximum z uvedených databází zjistitelných a skutečný počet může být vyšší.

Ve třech zahraničních databázích jsou velké rozdíly a nejsou vyčerpávající a kompletní ani z hlediska inscenátorů, obsazení nebo počtu repríz. Často bylo obtížné rozhodnout, zda nastudování uvést jako novou nebo obnovenou inscenaci nebo reprízu (např. [www.operabase.com](http://www.operabase.com) uvádí ucelenější bloky představení jako samostatné položky v kategorii „inscenace“, jako „novou inscenaci“ přitom nezařazuje koprodukční uvedení v jiném místě s jiným dirigentem a obsazením). V různých zemích jsou pojmy premiéra, obnovené nastudování a repríza chápány rozdílně. Pro soupis Janáčkových operních inscenací zde vycházíme z našich zvyklostí. Další otázkou byl způsob uvádění měst a počtu nových inscenací u operních společností, které objíždějí více divadel – English Touring Opera (Londýn, Buxton, Wolverhampton, Bath, Oxford, Cardiff, Bristol, Cambridge, Lincoln ad.), Opera North, nizozemská Opera Jih (Den Bosch, Venlo, Heerlen, Tilburg, Breda, Maastricht, Eindhoven, Rotterdam, Utrecht) nebo Opéra national du Rhin, která působí ve městech Strasburk, Mulhouse a Colmar.

Detailnější pohled na popularitu Janáčkových oper v jednotlivých zemích nabízí přehled inscenací v konkrétních městech (viz Tabulka č. 2). Kromě dominance velkých měst s několika operními divadly a intenzivním operním životem je z této tabulky zřetelný menší zájem souborů v našich městech vedle co do velikosti srovnatelných nebo i menších měst.

Tabulka č. 2

**Počet inscenací Janáčkových oper v letech 1996-2012 podle měst**

(řazeno sestupně podle počtu inscenací s uvedením měst od tří inscenací a více)

London	32	Barcelona	5	Bratislava	3
Berlín	21	Benátky	5	Braunschweig	3
Paříž	16	Hannover	5	Brémy	3
<b>Brno</b>	<b>14</b>	Chicago	5	Brusel	3
New York	14	Kolín nad Rýnem	5	Dallas	3
Vídeň	14	Lyon	5	Dublin	3
Amsterdam	12	Milán	5	Gent	3
Düsseldorf/Duisburg	11	Ženeva	5	Helsinky	3
<b>Praha</b>	<b>11</b>	Aix-en-Provence	4	Liege	3
Cardiff	9	Antverpy	4	Long Beach	3
Sydney	9	Darmstadt	4	Lucemburk	3
Glyndebourne	8	Houston	4	Maastricht	3
Tokio	8	Kassel	4	Montpellier	3
Curych	7	Kodaň	4	Münster	3
Frankfurt n. M.	7	Lipsko	4	Norimberk	3
Leeds	7	Lisabon	4	Osnabrück	3
Mnichov/SO	7	Petrohrad	4	Philadelphia	3
<b>Ostrava</b>	<b>7</b>	Rouen	4	<b>Plzeň</b>	<b>3</b>
Glasgow	6	San Francisco	4	Salcburk	3
Hamburk	6	Štrasburk	4	Toronto	3
Madrid	6	Tel Aviv	4	Toulouse	3
Nantes	6	Basilej	3	Varšava	3
Stuttgart	6	Birmingham	3		

Porovnáme-li nikoli počet nastudování, ale jednotlivých provedení (repríz) dle databáze [www.operabase.com](http://www.operabase.com), je mezi českými skladateli Leoš Janáček jednoznačně a s velkým náskokem (v případě Smetany zhruba dvojnásobným) naším nejhranějším operním skladatelem ve světě (počítáno včetně ČR). Pokud vyfiltrujeme kritérium skladatelů a počtu repríz jejich oper pouze u nás (při nepřesnostech této databáze pro Českou republiku), je situace obrácená: při celkovém trendu poklesu uvádění českých skladatelů nadále vede Antonín Dvořák těsně následovaný Bedřichem Smetanou s více než dvojnásobným počtem repríz proti Janáčkově.

Tabulka č. 3

**Počet představení Janáčkových oper v letech 1996–2012 ve srovnání s Bedřichem Smetanou, Antonínem Dvořákem a Bohuslavem Martinů celkem a u nás** (podle databáze [www.operabase.com](http://www.operabase.com))

<i>Skladatel</i>	<i>Počet repríz 1996–2012 celkem</i>	<i>Skladatel</i>	<i>Počet repríz 1996–2012 v ČR</i>
Janáček	3 257	Dvořák	588
Smetana	1 618	Smetana	564
Dvořák	1 320	Janáček	277
Martinů	327	Martinů	95

O světovém významu Leoše Janáčka jako operního skladatele ovšem zřetelněji vypovídá srovnání s operními skladateli jiných zemí za období 1996–2012, které na základě počtu repríz dle databáze [www.operabase.com](http://www.operabase.com) zachycuje tabulka č. 4. Výběr je zaměřen na Janáčkovy současníky, na hlavní představitele tzv. národních škol a na operní skladatele 20. století. Nezohledňujeme-li v tuto chvíli počty zkomponovaných oper jednotlivých skladatelů ani velikost jednotlivých států, pak Janáček sice nedosahuje popularity Pucciniho jako světově nejhranějšího operního skladatele, Bizeta, Richarda Strausse, Čajkovského, ale ani Benjamin Brittena, předčí ovšem Masseneta, zhruba dvojnásobně Weilla, Ravela, Musorgského, Stravinského, Berga, nebo Prokofjeva. A více než trojnásobně Giordana, Šostakoviče, Debussyho, Orffa, Bartóka, Schönberga. Janáček přitom patří do skupiny skladatelů s vysokým podílem uvádění mimo „zemi původu“ – podobně jako Stravinskij, Bizet, Šostakovič, Puccini, Britten, Massenet, Musorgskij nebo Bartók s více než 85% počtem repríz mimo své domovské země. Naopak němečtí a rakouští skladatelé jsou předmětem soustavné péče „svých“ zemí a podíl zahraničních uvádění klesá pod 50% a u čelných představitelů národních škol romantismu Polska, Maďarska, ale i Německa (Lortzing) se dostává dokonce na 5%.

Tabulka č. 4

**Počet operních představení vybraných skladatelů v letech 1996-2012** (podle databáze [www.operabase.com](http://www.operabase.com))

<i>Skladatel</i>	<i>Představení celkem</i>	<i>Představení mimo zemi „původu“</i>	<i>Podíl představení mimo zemi původu na celkovém počtu představení v %</i>
Puccini	27 266	24 528	90
Bizet	8 059	7 641	95
Strauss	7 405	3 763	51
Čajkovskij	4 383	3 619	83
Britten	3 949	3 485	88

<i>Skladatel</i>	<i>Představení celkem</i>	<i>Představení mimo zemi „původu“</i>	<i>Podíl představení mimo zemi původu na celkovém počtu představení v %</i>
<b>Janáček</b>	<b>3 257</b>	<b>2 980</b>	<b>91</b>
Massenet	2 632	2 287	87
Weill	1 708	891	52
Weber	1 687	392	23
Ravel	1 628	1 069	66
<b>Smetana</b>	<b>1 618</b>	<b>1 054</b>	<b>65</b>
Musorgskij	1 390	1 206	87
<b>Dvořák</b>	<b>1 320</b>	<b>732</b>	<b>55</b>
Stravinskij	1 318	1 271	96
Berg	1 254	685	55
Prokofjev	1 210	998	82
Lortzing	1 190	55	5
Giordano	1 007	805	80
Šostakovič	897	818	91
Debussy	845	688	81
Orff	603	190	32
Bartók	565	486	86
Schönberg	460	221	48
Moniuszko	353	21	6
<b>Martinů</b>	<b>327</b>	<b>232</b>	<b>71</b>
Hindemith	308	93	30
Erkel	171	4	2
Szymanowski	166	88	53
Glinka	147	35	24
Honneger	144	109	76
Dukas	101	79	78
Charpentier	100	41	41
Milhaud	96	80	83

Toto postavení českých skladatelů potvrzuje i statistika [www.operabase.com](http://www.operabase.com), která nabízí porovnání počtu představení – operních, ale i operetních – podle jednotlivých skladatelů za pět sezón 2007/8 až 2011/12 (s poznámkou, že odstup nejhranějších skladatelů od ostatních se v posledních letech zvyšuje) – viz Tabulka č. 5. Janáček jako první z českých skladatelů se zde objevuje na 18. místě a do první padesátky se „vejde“ ještě Bohuslav Martinů.

Tabulka č. 5

**Pořadí skladatelů podle počtu představení operních a operetních titulů pěti sezónách 2007/8–2011/12**  
podle statistiky [www.operabase.com](http://www.operabase.com)

Pořadí	Skladatel	Počet repríz	Počet oper
1	Verdi	3020	29
2	Mozart	2410	25
3	Puccini	2294	13
4	Wagner, R.	1292	19
5	Rossini	1045	42
6	Donizetti	853	29
7	Strauss, R.	655	15
8	Bizet	654	7
9	Handel	598	60
10	Čajkovskij	432	7
11	Offenbach	413	32
12	Strauss, J	386	10
13	Britten	359	20
14	Humperdinck	307	3
15	Lehár	281	13
16	Gounod	268	6
17	Leoncavallo	227	8
<b>18</b>	<b>Janáček</b>	<b>209</b>	<b>9</b>
19	Mascagni	201	8
20	Bellini	190	6
21	Massenet	185	16
22	Kálmán	173	8
23	Gluck	167	15
24	Purcell	154	6
<b>25</b>	<b>Dvořák</b>	<b>151</b>	<b>7</b>

Pořadí	Skladatel	Počet repríz	Počet oper
26	Beethoven	143	2
27	Weber	133	5
28	Stravinskij	127	12
29	Musorgskij	126	4
30	Rimskij-Korsakov	124	10
31	Prokofjev	115	9
32	Monteverdi	110	9
33	Haydn	109	15
<b>34</b>	<b>Smetana</b>	<b>107</b>	<b>6</b>
35	Berlioz	102	10
36	Berg	102	2
37	Poulenc	92	7
38	Šostakovič	90	7
39	Vivaldi	73	19
40	Debussy	73	5
41	Weill	71	16
42	Glass	69	19
43	Giordano	58	5
44	Rameau	56	15
45	Henze	53	16
46	Cavalli	53	12
47	Zemlinsky	46	5
48	Hindemith	41	9
49	Schoenberg, A.	40	6
<b>50</b>	<b>Martinů</b>	<b>39</b>	<b>13</b>

Na základě databáze [www.operabase.com](http://www.operabase.com) můžeme také ověřit a shrnout, že v Evropě není jiná analogická „malá“ země, jejímž skladatelům (opět bez ohledu na počet oper) se podařilo tak masivně a soustavně proniknout do světového operního repertoáru. A řadíme se za operní „velmoci“ Itálii, Německo, Rakousko, Francii a Rusko, po boku Velké Británie před USA, za kterými s velkým odstupem následují další země včetně např. Španělska, Polska, Maďarska...



Ve výše uvedených přehledech jsou samozřejmě „zvýhodnění“ skladatelé s větším počtem oper. Při porovnání jednotlivých oper a počtu jejich repríz se ukazuje, že z těch Smetanových se prosadila prakticky pouze Prodaná nevěsta (981 repríz v zahraničí) a ze Dvořákových jen Rusalka (734 repríz), zatímco Janáček se v souhrnu dostává do popředí díky zájmu především o jeho čtyři opery – Jenůfu, Příhody lišky Bystroušky, Káfu Kabanovou a Věc Makropulos. Výběr oper v tabulce č. 6 je opět zaměřen na opery Janáčkových současníků, na základní opery tzv. národních škol a na opery 20. století.

Tabulka č. 6

**Počet operních představení vybraných oper v období 1996–2012**

(podle [www.operabase.com](http://www.operabase.com))

<i>Opera</i>	<i>Představení celkem</i>	<i>Představení mimo zemi původu</i>	<i>Podíl představení mimo zemi původu na celkovém počtu představení v %</i>
Carmen	7294	6949	95,3
Bohéma	7231	6617	91,5
Tosca	6142	5605	91,3
Butterfly	5860	5317	90,7
Turandot	3198	2771	86,6
Oněgin	2472	2189	88,6
Pagliacci	2327	2122	91,2
Falstaff	2093	1885	90,1
Holandan	2021	935	46,3
Cavalleria	1948	1696	87,1
Salome	1833	1018	55,5
Růž. kavalír	1575	700	44,4
Čarostřelec	1527	310	20,3
<b>Prodaná nevěsta</b>	<b>1319</b>	<b>986</b>	<b>74,8</b>
Tristan	1313	640	48,7
Gianni Schicchi	1291	1126	87,2
Ariadna/Naxu	1272	700	55,0
Tannhäuser	1229	503	40,9
Manon/Puccini	1185	943	79,6
<b>Rusalka</b>	<b>1106</b>	<b>738</b>	<b>66,7</b>
Elektra	1105	551	49,9
Werther	1086	977	90,0

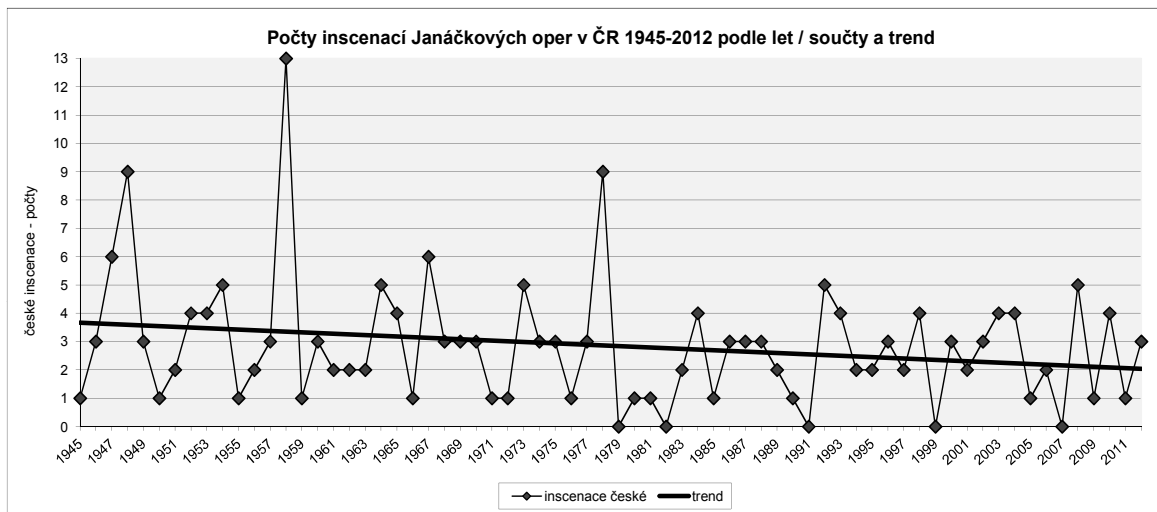
<i>Opera</i>	<i>Představení celkem</i>	<i>Představení mimo zemi původu</i>	<i>Podíl představení mimo zemi původu na celkovém počtu představení v %</i>
Parsifal	1074	512	47,7
Lohengrin	1029	442	43,0
<b>Její pastorkyňa</b>	<b>958</b>	<b>865</b>	<b>90,3</b>
Vojcek	805	463	57,5
Pelléas a Mélisanda	799	651	81,5
Život prostopášíka	767	744	97,0
<b>Příhody lišky Bystroušky</b>	<b>740</b>	<b>670</b>	<b>90,5</b>
<b>Káťa Kabanova</b>	<b>734</b>	<b>684</b>	<b>93,2</b>
Peter Grimes	730	670	91,8
Mistři pěvci norimberští	720	238	33,1
Sen noci svatojanské	713	603	84,6
Děvče ze západu	555	488	87,9
Třigrošová opera / Weill	532	224	42,1
Lulu	507	255	50,3
Vzestup a pád města Mahagonny	461	219	47,5
<b>Věc Makropulos</b>	<b>420</b>	<b>399</b>	<b>95,0</b>
Carmina burana	338	155	45,9
Billy Bud	321	280	87,2
Španělská hodinka	226	197	87,2
Mojžíš a Áron	212	97	45,8
Očekávání	212	138	65,1
<b>Z mrtvého domu</b>	<b>167</b>	<b>166</b>	<b>99,4</b>
Nížina	148	31	20,9
<b>Řecké pašije</b>	<b>97</b>	<b>65</b>	<b>67,0</b>
Louisa	70	30	42,9
Vzdálený zvuk	70	24	34,3
<b>Dalibor</b>	<b>63</b>	<b>29</b>	<b>46,0</b>
<b>Julietta</b>	<b>63</b>	<b>60</b>	<b>95,2</b>
Malíř Mathis	49	15	30,6
<b>Ariadna/Martinů</b>	<b>42</b>	<b>27</b>	<b>64,3</b>

### Janáčkovská mapa česká (1945–2012)

Uvádění oper Leoše Janáčka u nás prošlo v poválečném období od roku 1945 (kdy se po odsunu Němců novou formou zřizovatelství a financování zformovala síť stálých operních divadel v ČR, fungující zatím bez zásadnějších změn dodnes) značnými výkyvy – viz graf č. 1. Nápadný je ovšem celkový sestupný trend. Výrazně nejčastějšími roky nových nastudování byla 20. a 30. výročí Janáčkovy úmrtí. Sté výročí narození (1954) neznamenal žádný mimořádný vzestup zájmu o uvádění Janáčkových oper. Ovšem u příležitosti 150. výročí narození bylo v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Brno v roce 2004 poprvé uvedeno souborně kompletní Janáčkovy operní dílo v provedení Janáčkovy opery Národního divadla v Brně (Její pastorkyňa, Věc Makropulos, Z mrtvého domu, Káta Kabanová a Příhody lišky Bystroušky), Národního divadla v Praze (Výlety pana Broučka a koncertně Osud) a Komorní opery Hudební fakulty JAMU (Počátek románu). Žádná nová inscenace se neobjevila v letech 1979, 1982, 1991, 2007.

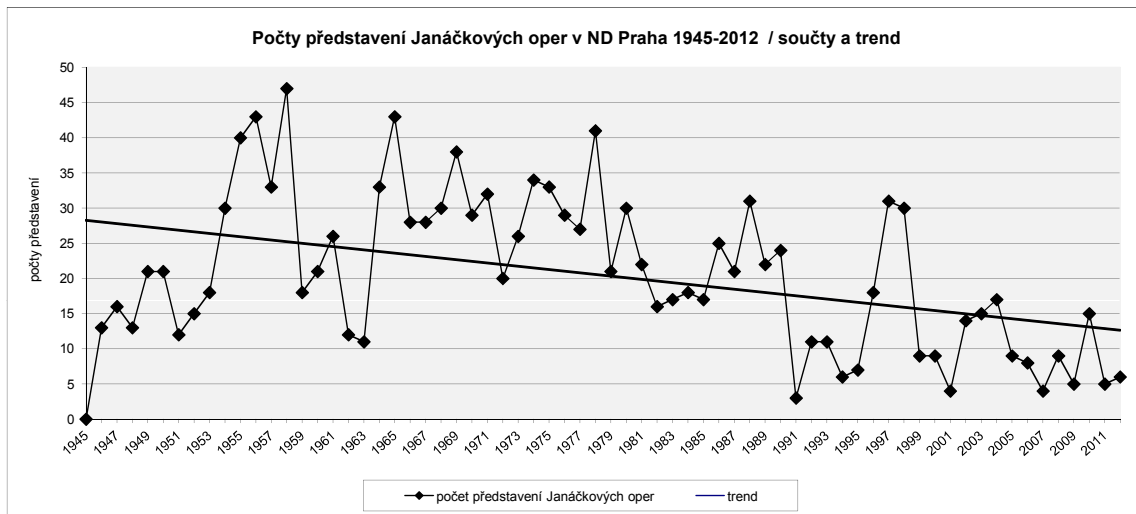
Pokud sledujeme uvádění Janáčkových oper ve větších celcích jednotlivých etap poválečného období, nejfrekventovanější byla bezprostředně poválečná tři léta 1945–48 s průměrným počtem 4,75 inscenací na rok. V prvních letech budování komunismu, politických procesů a stalinské represe 1949–58 si uvádění Janáčka udrželo průměr 3,8, který začal dále klesat v období 1959–69 „fungujícího socialismu“ a liberalizace do Pražského jara na 2,91. V letech normalizace 1970–89 průměr sestupoval na 2,45 až po zvratu v období 1990–2012 se dále snížil na zatím nejnižší poválečnou hodnotu 2,43.

Graf č. 1



Tento propad je ještě zřetelnější při porovnání počtu repríz Janáčkových oper v Národním divadle v Praze, protože inscenace se dříve udržovaly dlouho na repertoáru a pravidelně se nasazovaly, takže Národní divadlo mívalo běžně „zásobu“ 4–5 titulů – viz graf č. 2. A u „základních“ oper po derniérách většinou brzy následovalo nové nastudování.

Graf č. 2

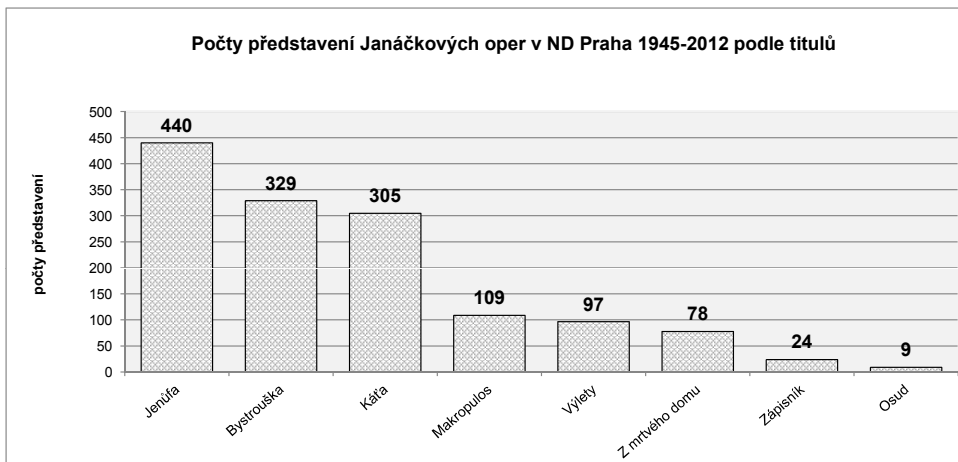


Podíváme-li se ještě na reprízovost Janáčkových oper v ND v Praze od roku 1945 podle jednotlivých titulů, jednoznačně vede Její pastorkyňa, po které následuje dvojice Příhody lišky Bystroušky a Káťa Kabanová. Rané Janáčkovy opery – Počátek románu a Šárku – ND v Praze dosud neuvadlo vůbec – viz graf č. 3.

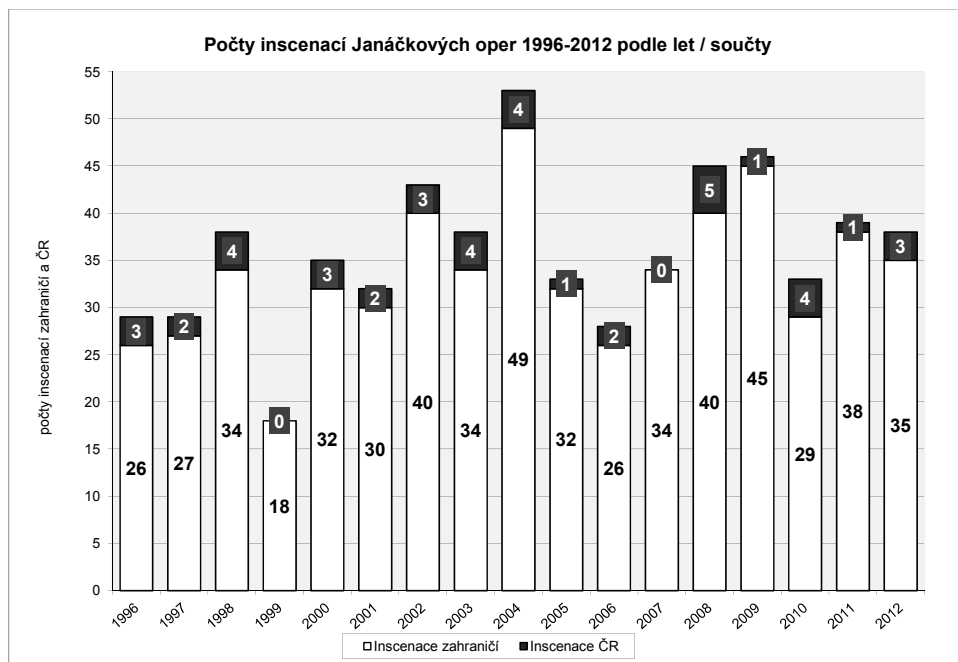
**Svět versus ČR – odlišnost trendů**

Vrátíme-li se k uvádění Janáčkových oper podle počtu inscenací ve sledovaném sedmáctiletí 1996–2012, je zřejmý vzestup ve výročních letech 2004 a 2008 (resp. 2009). Zřetelný je ale především rozevírající se trend: zatímco ve světě počet nastudování roste, u nás klesá – viz grafy č. 4 a 5. Zatímco v zahraničí je dnes uvádění Janáčka dramaturgicky „sázkou na jistotu“, v domácích podmínkách se zdrženlivost – jak u divadelních manažerů, tak u diváků – prohlubuje, zvláště patrně po roce 1989, kdy se i operní divadla začala chovat „tržně“.

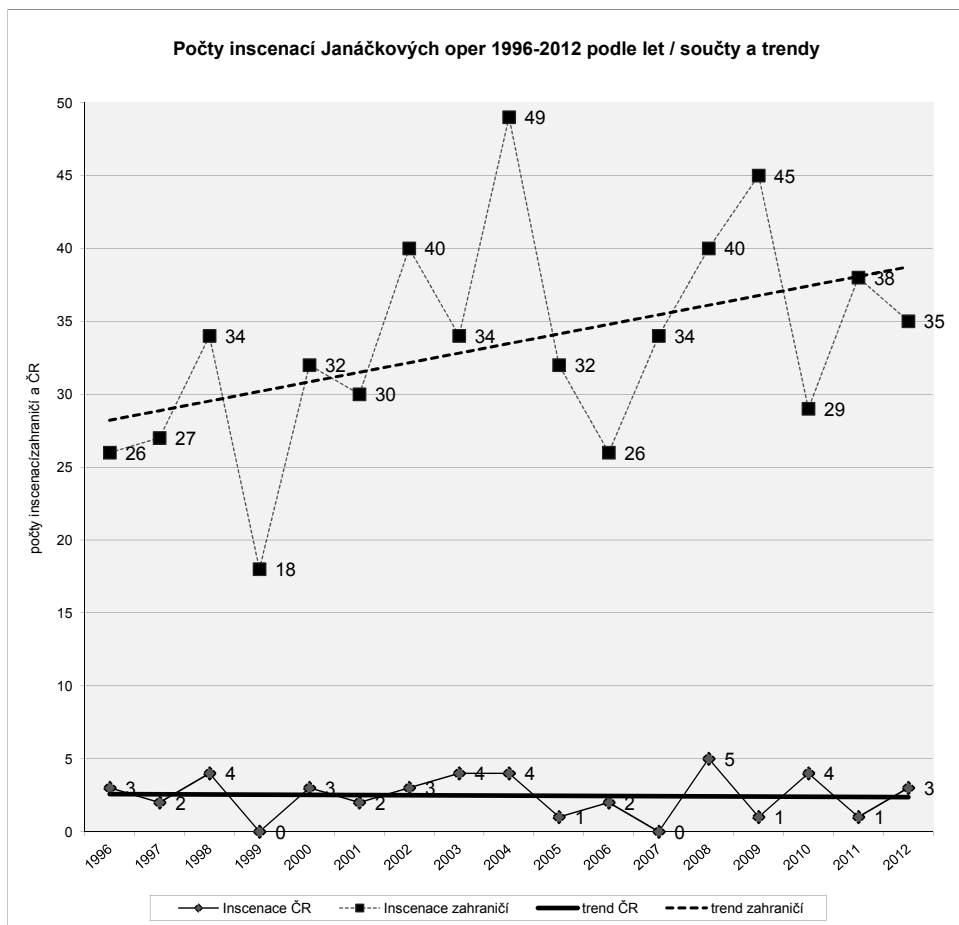
Graf č. 3



Graf č. 4



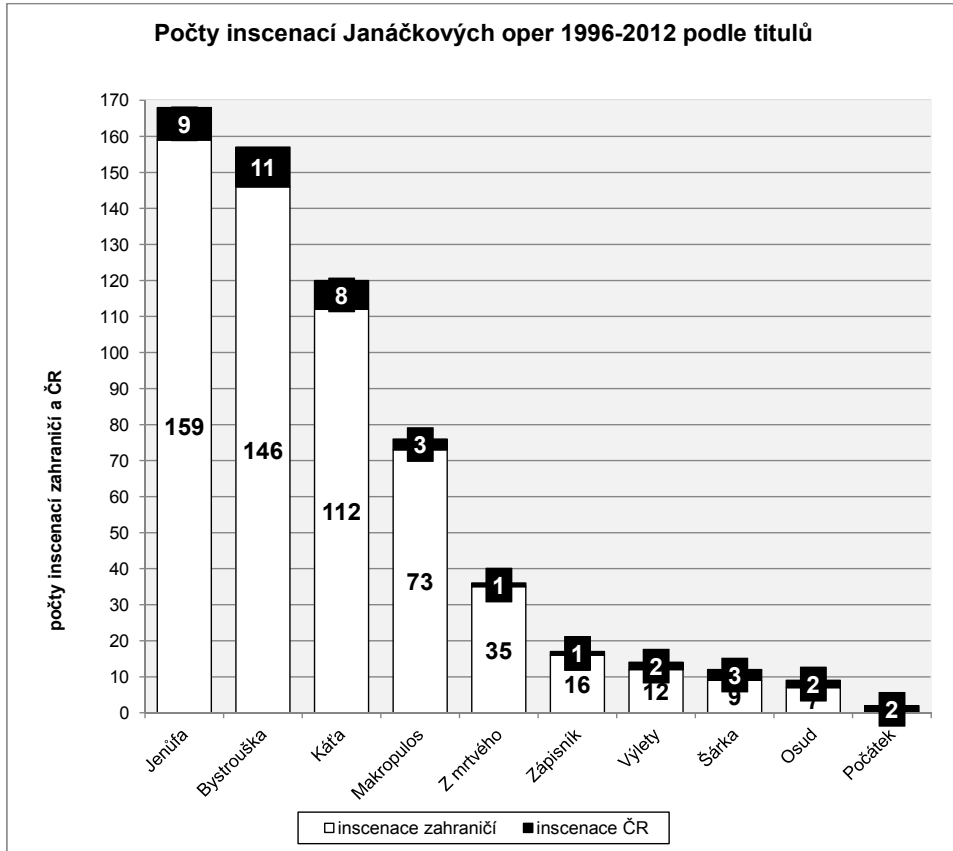
Graf č. 5



Podle počtů inscenací Janáčkových oper ve sledovaném období 1996-2012 byly u nás nejčastěji nastudovány Příhody lišky Bystroušky, v zahraničí vede Jenůfa – viz graf č. 6.

Z výše uvedených údajů vyplývá jasný závěr, že Janáčkovy opery jsou hrány prakticky po celém světě, včetně Austrálie, Japonska, Kanady – dokonce i v Argentině, Mexiku nebo na Novém Zélandu a v Jihoafrické republice.

Graf č. 6



Absolutní počet inscenací ovšem nebere v úvahu velikost, resp. počet obyvatel jednotlivých států. Použijeme-li matematickou operaci s přepočtem inscenací na počet obyvatel v milionech, s její pomocí se ČR dostává suverénně do popředí a naši hypotézu o výrazně častějším uvádění Janáčkových oper v zahraničí je třeba korigovat:

<b>ČR</b>	<b>4,00</b>
Rakousko	2,80
Švýcarsko	2,78
Německo	1,95
Velká Británie	1,28

Belgie	1,19
Francie	1,22
Nizozemí	0,79
Švédsko	0,76
Finsko	0,75

Dánsko	0,74
Austrálie	0,51
Portugalsko	0,47
Španělsko	0,46
Itálie	0,31

Pochopitelně lze obtížně počítat takto přímočaře (koeficient nezohledňuje mj. počet repríz a velikost divadel), ale přece jen z hlediska našeho přístupu k vlastním hodnotám nevznívá tak tvrdě.

Janáček je dnes spolehlivým „vývozním artiklem“ a rodinným stříbrem, a to nejen ve srovnání s ostatními našimi operními skladateli, ale i tvůrci větších zemí s rozsáhlou operní tradicí. Díky Janáčkovým operám se s Českou republikou seznamují tisíce interpretů a miliony diváků.

### **Janáček jako vývozní „produkt“ – a co dál?**

Janáček se přes počáteční ústrky, odmítání a nepochopení svými operami prosadil celosvětově. Dokážeme tento „vývozní artikl“ dále zhodnocovat? Dokážeme z tohoto faktu pro propagaci české národní kultury a státu „vytěžit“ další „přidanou hodnotu“? Dnes právě opera patří k výrazně globalizovaným uměleckým „odvětvím“ a neexistují umělé překážky, aby se v zahraničních inscenacích uplatňovali čeští (a slovenští) umělci – dirigenti, režiséři, výtvarníci, sólisté; mají (nebo by měli mít) komparativní výhodu přinejmenším důvěrně znalosti češtiny (v níž se v převažující míře Janáčkovy opery dnes ve světě hrají). Jsou česká nastudování vzorem janáčkovské interpretace, nebo se naše „místní“ inscenace Janáčka ocitly na okraji zájmu světových operních divadel? Máme vůbec co nabídnout?

Podle dostupných údajů se ve sledovaném období čeští a slovenští umělci podíleli na necelé třetině, pouhých 29% zahraničních inscenací Janáčkových oper (přitom dozajista nepatří k těm, kteří si nárokují astronomické honoráře). Poté, kdy Gabriela Beňáková začala utlumovat svou kariéru, se v janáčkovských rolích – překvapivě – nejčastěji uplatňují tenoristé: Peter Straka, Štefan Margita ve více než dvaceti nastudováních, ale i Aleš Briscein a Miroslav Dvorský s desítkou obsazení a dále Ludovit Ludha a Jan Vacík. Jmenovaní sólisté vystupují i na scénách považovaných za prestižní, mj. Bavorská státní opera v Mnichově, Metropolitní opera v New Yorku, Národní pařížská opera, Teatro Real v Madridu, Německá opera Berlín a Berlínská státní opera (Pod lipami), La Scala v Miláně, Opera Curych apod.

K sólistům, kterým se podařilo vícekrát uplatnit v janáčkovských inscenacích, patří ještě ze starší generace Eva Randová a Ivan Kusnjer, z té střední především Eva Jenis, dále Dagmar Pecková, Helena Kaupová, Eva Urbanová nebo Tomáš Černý; z mladé pak Hannah Ester Minutillo a Martina Janková. Pak následuje padesátka jmen sólistů, kteří se jen mihli v jedné až třech nastudováních (případně i více v koprodukčních seriích), aniž na sebe dokázali strhnout trvalejší pozornost a zaujmout manažery zahraničních divadel natolik, aby je začali soustavněji zvat. A patří k našim dalším janáčkovským paradoxům, že pokud jsou sólisté, kteří se trvaleji etablovali v zahraničních divadlech, obsazení do rolí Janáčkových oper u nás, setkává se jejich vystoupení s nezájmem až odmítavou kritikou.



Přitom rozhodně neplatí, že na janáčkovské role má ve světě monopol pouze úzká skupina sólistů nebo že by janáčkovské role byly svěřovány méně kvalitním zpěvákům. Plejáda jmen i národností je velice pestrá a zahrnuje takové renomované umělce jako je Anja Silja, Karita Mattila, Angela Denoke, Catherina Malfitano nebo Jorma Silvasti, které lze označit za pravidelně obsazované janáčkovské „specialisty“.

Pokud se našim pěvcům ve světovém janáčkovském operním byznysu příliš uplatnit nedaří, ještě více to platí pro naše režiséry. Pouze Jiřímu Nekvasilovi se (hlavně z titulu šéfa opery Národního divadla díky koprodukcí Její pastorkyně s operami v Rize a Dublinu) podařilo nastudovat více inscenací, ovšem ve městech, která z operního hlediska nepatří k těm prestižním. Hrstka ostatních (Martin Otava, Václav Věžník, Josef Průdek) spíše paběrkovala. Na orbitě předních operních divadel a festivalů světa rotují inscenace Davida Pountneyho, který v uvedeném období patřil k nejvyhledávanějším režisérům Janáčkových oper, Nikolause Lehnhoffa, Roberta Carsena nebo Davida Aldena. Janáčkovy opery jsou ovšem také výchozím materiálem pro režijní výstřelky „provokatérů“ typu Calixta Bieita nebo španělské skupiny La Fura.

Jiná situace je v případě dirigentů. V tomto oboru se Jiřímu Bělohlávkovi a Jiřímu Koutovi podařilo proniknout mezi janáčkovskou dirigentskou elitu – a to nejen počtem nastudování, ale i významem divadel. Mezi scény, ve kterých dirigovali, patří Metropolitní opera, Teatro Real v Madridu, Německá opera Berlín, festival v Glyndebourne, ale i Washington, San Francisco, Ženeva, Helsinky, St. Gallen ad. Začínají se prosazovat i dirigenti mladé generace – Tomáš Hanus a Tomáš Netopil.

V mezinárodním kontextu lze podle dostupných zdrojů v uvedeném období dokonce Jiřího Bělohlávka označit za nejžádanějšího janáčkovského dirigenta (15 nastudování). Následují Sir Charles Mackerras, jehož operní kariéra, velkým dílem zasvěcená právě Janáčkově, se ve sledovaném období uzavřela, a Jiří Kout (11 nastudování). Stejně jako v případě sólistů a režisérů – i u dirigentů platí, že se hudebního nastudování Janáčkových oper ujímají přední světové osobnosti, v uvedeném období např. Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Ingo Metzmacher nebo John Eliot Gardiner, John Fiore.

Čeští vydavatelé za Janáčkovu života propásli šanci vydat notové materiály jeho oper. A byla to vídeňská Universal Edition, pro kterou se nakonec stal Janáček vývozním artiklem a výnosným byznysem. Snažení pronikat k „ur“ verzím, právě v případě Janáčka tolik diskutovaným i žádaným, jsme také přenechali jiným (Sir Charles Mackerras, Mark Audus a jeho „detektivní pátrání“ po verzi Její pastorkyně, kterou /snad/ slyšelo brněnské publikum v roce 1904). U nás se až Národní divadlo Brno pokusilo strhnout pozornost na objevování původních verzí na druhém ročníku festivalu Janáček Brno 2010, kdy uvedlo vůbec poprvé původní verze Výletu pana Broučka (bez druhé části Výletů do 15. století) a Šárky (pouze s klavírem).

### Rébus uvádění Janáčkových oper u nás

Že v České republice jsou nejuváděnějšími českými operními autory Antonín Dvořák a Bedřich Smetana s velkým náskokem před Janáčkem (a s odstupem Martinů), rozhodně netřeba vnímat jako nějakou záměrnou či dokonce programovou diskriminaci tohoto skladatele. Příčina dozajista také nebude v dílech samých – jejich hodnota je obecně přijímána. Důvody nebudou ani v propagaci: operní divadla už postupně začínají chápat smysl a význam komunikačního mixu jako jednoho ze základních nástrojů marketingu i pro hudební divadlo. Těžko soudit, zda použití až drsně provokativních postupů guerillového marketingu bylo důvodem, proč se po hlubokém diváckém propadu prvního ročníku ambiciózního festivalového bienále Janáček Brno v roce 2008 podařilo po dvou letech přece jen přilákat větší pozornost (na rozdíl od Mezinárodního festivalu Brno Moravský podzim s tradicí od roku 1966, který se v posledních letech potýká s návštěvnickým nezájmem). Bylo plno a chodili i mladí. Nepovolená (a dokonce policejně rozehnaná) akce „Janáček je naše všechno“ na brněnském náměstí, při které ředitel festivalu a zároveň Národního divadla Brno Daniel Dvořák nasadil Janáčkovu hlavu na papírové makety Marilyn Monroe, Pamelý Anderson, Charlieho Chaplina, Beatles ale i Ježíše, Papeže a Hitlera v životních velikostech a v „Leošově testu“ na otázku o jeho hudbě (v soutěži o volné vstupenky) dával na výběr mezi „Peckou – Dá se vydržet – Ohrožuje mě na životě“, ovšem pobouřila konzervativnější obecnost.

Právě první ročník festivalu, který se od osmdesátého výročí Janáčkovy úmrtí rozhodlo pořádat město Brno k počtě „svému“ hudebnímu géniovi, obnažil letitý rébus janáčkovské recepce. Představitelé Národního divadla Brno jako hlavního pořadatele pojali festival jako ve dvouletém cyklu široce pojatou prezentaci Janáčkovy díla tak, aby umožnil srovnání různých inscenačních a interpretačních přístupů. Ambicí bylo, aby se Brno festivalem proměnilo v kulturní metropoli evropských rozměrů, ba dokonce se do budoucna stalo obdobou mozartovského Salcburku nebo wagnerovského Bayreuthu. Ředitel Národního divadla Brno Daniel Dvořák vytkl cíl stát se referenčním místem Janáčkovy interpretace. A tehdejší šéf brněnské opery Tomáš Hanus očekávání doplnil: *„Festival a živá janáčkovská tradice vůbec jsou těmi otevřenými dveřmi, kterými Janáček může naše město vyvést do mezinárodního povědomí, kontextu...Chci, aby se Brno do Janáčka zamilovalo alespoň tak, jak je tomu ve velkých kulturních metropolích po celém světě.“* Vysoká ctižádost tehdy pořadatelům rozhodně nechyběla. Výsledkem byl onen už zmíněný návštěvnický propadák. A teprve 3. ročník přitáhl pozornost diváků natolik, že divadla byla při většině operních představení plná a ohlas nadšený.

Janáčkovská přitažlivost je méně okázalá ve srovnání s pucciniovským efektem, zato hluboká, lidsky opravdová, krásná až k bolesti. Onu až živočišnou Janáčkovu dravost dokázali u nás v minulosti vyjádřit dirigenti Oldřich Bohuňovský v Její pastorkyni (Opava) nebo Bohumil Gregor ve Věci Makropulos (Národní divadlo Praha), který ve sledovaném období už nastudoval jen Příhody lišky Bystroušky (Národní divadlo Praha). Během posledních

sedmnácti let nemají s výjimkou Jiřího Kouta rovnocenné následovníky. Ze sólistů patří mezi výrazné janáčkovské interprety především Peter Straka (Laca, Mazal), Štefan Margita (Laca), Jan Vacík (Laca, Brouček, Tichon), Aleš Briscein (Števa, Kudrjáš, Janek), Jaroslav Březina (Brouček), Gianluca Zampieri (Laca, Albert Gregor), Christina Vasileva (Káťa), Helena Kaupová (Jenůfa), Eva Dřízgová-Jirušová (Káťa, Bystrouška, Jenůfa) nebo Eva Urbanová (Kostelníčka, Kabanicha, Emilie Marty).

Prostor pro osobitý scénický výklad tak lakonických Janáčkových oper se může zdát úzký. Spíše je však u nás zanesený nánosy etablovaných postupů, vydávaných za nedotknutelný kánon. Netřeba však a priori zatracovat autentické pojetí lidové balady, jak se podařilo Michaelovi Tarantovi v ostravské Pastorkyni, ani snahu prostřednictvím dílčích projasnění situací oprostít tuto operu od dekorativního folklorismu (Jiří Nekvasil v Národním divadle). Příkladem, že Janáčka lze inscenovat zcela jinak jako výtvarnou báseň svého druhu, byla především inscenace *Osudu* Roberta Wilsona v pražském Národním divadle (který zde zopakoval principy své režijní poetiky v roce 2010 při nastudování *Káti Kabanové*).

Jsou čeští diváci (a také operní publicisté) méně vnímaví než ti v zahraničí? Je český divák otupělý, pohodlný, hluchý vůči hudebním dramatům, která pronikají až do morku kosti a jimž propadá bez „povinných“ ohledů k národnímu odkazu divák německý, anglický, americký, australský? Nechce se věřit, i když lze připustit, že bude konzervativnější, protože je méně trénovaný operní modernou a režijními experimenty. A dozajista méně zvědavý na „svěrázného chlapíka odkudsi z exotické Moravy“, jak může být vnímán v zemích exotických zase pro nás. Jsou čeští diváci (ale i operní publicisté) tak hyperkritičtí vůči českým interpretům a nesnášenliví k těm zahraničním?

Janáčkovské inscenace režisérů slavných jmen, jakkoliv jsou v zahraničí nadšeně aplaudovány, jsou u nás přijímány výrazně zdrženlivěji. Koprodukční inscenace *Věci Makropulos* v hudebním nastudování Charlese Mackerrase a Christophera Aldena v Anglické národní opeře, která byla v roce 2006 nominována na prestižní britskou cenu Laurence Oliviera (kterou nakonec získal Aldenův bratr David za režii Jenůfy v Anglické národní opeře), u nás byla v Národním divadle v Praze v roce 2008 přijata s mnoha výhradami a do prestižní ankety inscenace roku *Divadelních novin*, které se každoročně účastní na 120 kritiků, se vůbec nedostala – divadelní publicisty uchvátila tehdy *La finta giardiniera* v režii manželů Herrmannových. A v tzv. kritickém žebříčku *Divadelních novin* se pohybovala v rozmezí 3,5 – 4,5 bodů, zastíněna nejvyšším oceněním pěti bodů, které prakticky od všech dostala *Brittenova Smrt v Benátkách* v režii Yoshiho Oidy a hudebním nastudování Hilary Griffithse ve *Státní opeře Praha*. Podobně si v této anketě na *Její pastorkyni* (Brno 2004) v koprodukci s Vídeňskou státní operou v režii Davida Pountneyho „vzpomněl“ pouze jediný z kritiků a *Výlety pana Broučka* v nastudování Sira Charlese Mackerrase s Janem Vacíkem a Peterem Strakou (Národní divadlo Praha 2003) nenominoval nikdo.

Někteří poukazují na zanedbávání estetické a duchovní výchovy. Tento aspekt při pátrání po důvodech odměřené recepce Janáčkových oper u nás shrnul Jiří Bělohávek: „Je

to smutný výsledek léta zanedbávané péče o estetickou a duchovní výchovu. Nejsou-li posluchači zvyklí přijímat celé spektrum podnětů, které nabízí minulost i současnost bez cílevědomě pěstovaného vnímání hodnot, smršťuje se jejich schopnost percepce na úzký okruh známých kusů.“ Tento argument ovšem neobjasňuje diváckou oblibu Janáčkových oper ve světě a jeho uvádění českému prostředí tak vzdálených zemích jako jsou Čína, Mexiko, Chile nebo Nový Zéland, kde si o úrovni hudební výchovy evropského typu rozhodně nelze dělat iluze. Takové zdůvodnění může platit s velkým teritoriálním omezením – dozajista ho lze vztáhnout na diváka německého, rakouského, částečně pak anglického a francouzského, ale v případě opery už méně italského a vůbec ne diváka oněch „exotických“ zemí.

Statistická data prokazují, že po roce 1989 u nás skutečně poklesl průměrný počet janáčkovských inscenací z poválečné hodnoty 4,75 inscenací ročně na dnešních 2,43, tedy skoro na polovinu. V polovině 90. let to vypadalo, že volání po zvýšené frekvenci nastudování Janáčkových oper je vlastně kontraproduktivní.

Janáčkovým operám nestačí ledabylost a rutina, kterou „vydrží“ prvoplánově efektní romantické partitury a která se tak sveřepě zabydla v našich operních končinách. Na tu „doplatil“ i Sir Charles Mackerras jako dirigent Výletů pana Broučka v Národním divadle v roce 2003, jak to typicky vyjadřuje část recenze: „*Sir Charles Mackerras nezapřel své rozsáhlé zkušenosti s operami Leoše Janáčka, na jejichž prosazení se s takovou intenzitou a úspěchy již tolik let podílí. Má cit pro kontrast janáčkovsky sršaté drsnosti, náporů hudební energie vedle barvitosti lyrického zjemnění až tajuplně napínavého. Právě instrumentální přechody nálad se staly hudebním tmelem nastudování. Nicméně se ani dirigentovi jeho formátu nepodařilo přimět orchestr Národního divadla k takové preciznosti, které dosahoval Jiří Kout, a především vyvážit zvukové poměry tak, aby sólisté méně průrazných hlasů nezanikali v opulentně rozehrané orchestrální sazbě. A musel se smířit s tím, že srozumitelnost textu, pro vyznění Janáčkových rolí zásadní, byla zejména pro Jitku Svobodovou v klíčové ženské trojroli Málinky, Etherey a Kunky nedosažitelná.*“<sup>5</sup>

Opakování inscenací staromódního střihu a odbytého vypracování odrazovalo ty, kteří si k Janáčkovu chtěli najít cestu, a otrávil je znalce, kteří raději utíkali k zahraničním nahrávkám. Inscenační praxe se za posledních šestnáct let u nás začala měnit. Ale ani zvaní zahraničních režisérů, včetně těch, kteří mají nezpochybnitelné renomé (David Pountney, Robert Wilson, ale i Christoph Alden, James Conway, Pamela Howard) a sólistů zahraničních (Jormi Silvasti, Anja Silja) i těch, kteří pravidelně vystupují v zahraničí (Peter Straka, Štefan Margita, Jan Vacík) se nestalo „lékem“ na naši janáčkovskou zdrženlivost. Jednoznačně se u nás neprosadil ani Sir Charles Mackerras. Neujaly se ani pokusy oprostít se od tradičních výkladů a hledat nová (ve srovnání především s německými divadly) vlastně velice krotká, avšak většinou nedotažená „jiná“ řešení (Bystrouška bratří Cabanů).

<sup>5</sup> Havlíková, Helena. Pokulhávací pan Brouček. *Lidové noviny*, 22. 10. 2003.

### Janáček na křídlech i v kleci národní identity

Z hlediska tázání se po tom, v čem se opery Leoše Janáčka dotýkají problematiky národní identity (nebo „českosti“), nemůžeme opominout metodu jeho komponování, vycházející z jednoho ze základních rozpoznávacích prvků národní identity: jazyka. Ostatně ve staročestíně znamenalo slovo jazyk „národ“<sup>6</sup>. Už jsme zmínili, jak po zkušenostech s pečlivým sběrem národních písní (především moravských) vypracoval Janáček zcela originální metodu „nápěvků mluvy“, vycházející z odposlechnutého rytmu řeči, její deklamace a intonace.

Není asi v domácí operní tvorbě skladatel, který by více pronikl do specifčnosti jazyka a písní. A to, co považoval za základ rodné řeči, transponoval do struktury své hudební tvorby. V tomto smyslu je Janáčkově hledačství toho podstatného, jakési tresti rodného jazyka, celosvětově originálním a svérázným příkladem pokusu pochopit a hudebně vyjádřit „národní identitu“.

Můžeme se ptát, nakolik je bytostná vazba Janáčkových oper na rodnou řeč přenosná do jiných jazyků. Max Brod se jistě díky překladu libret do němčiny zasloužil o mezinárodní přijetí Janáčkových oper – na druhé straně je ovšem otázka, zda cena za tento průnik nebyla z uměleckého hlediska a záměrů skladatele příliš vysoká. S potěšením můžeme konstatovat, že v posledním desetiletí již čeština při uvádění Janáčkových děl převažuje i v cizině. A dodejme, že to bývá čeština na vysoké úrovni, často srozumitelnější než ledabylá výslovnost roditelých „mluvčích“. Co více si lze z hlediska propagace našeho malého národa přát?

Historie se opakuje: dvacetiletí po roce 1989, které svobodně otevřelo hranice pro šanci, abychom pronikli do světa nejen jako dodavatelé „základního produktu“, ale jako ti, kteří jej dokážou tvůrčím způsobem opracovat a rozvinout, jsme prohodopodařili. Nejen že se nám nedaří prosadit Janáčka doma, neumíme ho ani vyvézt do zahraničí, kde poptávka po něm je výrazně vyšší než u nás. (Ostatně i základní informační webové stránky o Janáčkově jsou komfortněji zpracované především na anglických serverech, zatímco stránky Nadače Leoše Janáčka jsou nedokonalé a uživatelsky nevstřícné.)

Můžeme se posmívat, že se některým zahraničním sólistům nedaří dokonale vyslovovat „ř“ nebo jazykolamy typu „přesně za čtrnáct dnů“, pomlouvat inscenátory, že neznají základní realie, a zpoza rohu vše kritizovat. To nic nezmění na tom, že jsou to zahraniční dirigenti, režiséři, výtvarníci scény a světla, sbormistři, sólisté i dramaturgové, kteří dokážou uvádět Janáčkovy opery jako strhující hudební dramata tak, že jim nadšeně tleskají zaplněná hlediště po celém světě.

Pořadí divácké obliby jistě nelze přikázat zákonem. Naše operní divadelní síť, provozovaná z veřejných prostředků, ale musí mít povinnost toto naše rodinné stříbro chránit. Není pochyby, že Mistr Janáček se podstaty naší národní identity dobral a dotýkal způsobem,

<sup>6</sup> Třeštík, Dušan. *Češi – jejich národ, stát, dějiny a pravdy v transformaci. Texty z let 1991–1998*. 1. vyd. Brno: Doplněk, 1999.

který ho navždy s rodnou vlastí a národem nerozlučně spojil. Paradoxem pak je, že nás v Janáčkově případě její objevování teprve čeká.

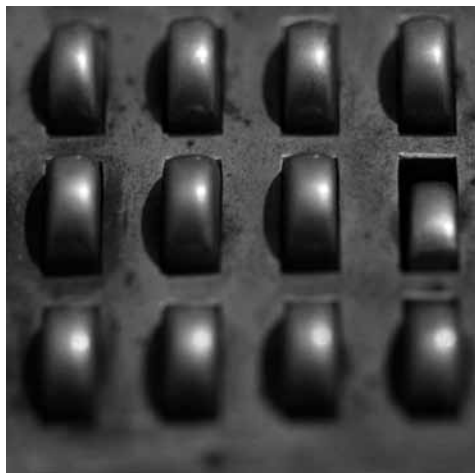
Milan Kundera ve své janáčkovské úvaze<sup>7</sup> vyčítá Maxu Brodovi a jeho první monografii o Leoši Janáčkově naivitu, s níž „znaje nenávisť pražské muzikologie vůči skladateli z provincie, chtěl dokázat, že Janáček patří plně do národní české tradice a že je plně hoden převelikého Smetany, idolu české nacionální ideologie“. A že se nechal „do té míry zaslepit touhle českou polemikou, malou a omezenou, že skoro veškerá světová hudba zmizela nenápadně z jeho knihy“. Podle Kundery „Brod nevyužil svého postavení Ne-Čecha, aby přemístil Janáčka do velkého kosmopolitního kontextu evropské hudby, jediného kontextu, v němž mohl být hájen a pochopen; uzavřel ho do nacionálního horizontu, oddělil od moderní hudby a zpečetil tak jeho izolaci...Janáček bude navždy trpět provincializací, ke které ho odsoudili jeho krajané a kterou Brod (ve vší nevinnosti a nepochopení Janáčkovy umění) stvrdil.“ I světoběžník Kundera podlehl sebestředné proviniciální malosti. Energie Janáčkových oper ovšem zdolala i takto uměle zbudované zátarasý sebezpochybnování, umenšování a zakomplexovanosti. Navzdory Kunderovým pesimistickým předpovědím je více než zřejmá otevřenost interpretace a úspěšné přijímání Janáčkových oper ve světě. Zatímco my sami ho dobrovolně a k naší vlastní škodě vězníme v naší neurotické nespokojenosti se vším, co se vymyká průměru, a v nadávání na vše, v mnohomluvně omlouvané průměrnosti a v pokrytecky hašteřivém předstírání vysokých nároků. Podle Ladislava Holého<sup>8</sup> s oporou v sociologických výzkumech stereotypů české národní povahy v letech 1990 a 1992 i analýzách tisku patří nespokojenost k českému národnímu bontónu.

Dosavadní vývoj uvádění a přijímání Janáčkových oper je jen dalším potvrzením dilematu naší národní identity: Ano, dělá nám dobře být pyšní na úspěchy inscenací Janáčkových oper v zahraničí (a případně je malicherně kritizovat), jak ale vlastní tvořivé rozvíjení a obohacování kulturní tradice utápíme v závistivém sebestředném provincialismu.

Pro uvádění Janáčkových oper u nás se nabízí metafora se zraněným orlem, kterého vězni v opeře Z mrtvého domu po jeho uzdravení vypouštějí z klece na svobodu. My zatím Janáčka a jeho opery vězníme v kleci dilemat naší národní identity. Ve světě již orol létá vysoko.

<sup>7</sup> Kundera, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2006, s. 43–45.

<sup>8</sup> Holý, Ladislav. *Malý český člověk a skvělý český národ*. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001, s. 73–75.



**Helena Havlíková**, operní publicistka a specialista na regulaci elektronických médií. O opeře pravidelně píše pro Lidové noviny, časopisy Harmonie, Hudební rozhledy, publikuje také v Czech Music Quarterly, Svět a divadlo, nebo Opera News. V Českém rozhlasu 3 – Vltava v Operním panoramatu Heleny Havlíkové každé pondělí glosuje aktuální operní dění, uplatňuje se také v rozhlasových pořadech Rondo a v sobotních operních večerech. Je členkou operní poroty a Kolegia cen Thálie. Přispívá do českých a mezinárodních encyklopedií (mj. The New Grove Dictionary of Opera). Působila jako dramaturgyně v opeře Národního divadla (1989-92), ředitelka nebo konzultantka hudebních festivalů (mj. první kompletní cyklus oper Bohuslava Martinů v roce 1990, bienále českých operních souborů Opera). Je absolventkou divadelní a hudební vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Její další odbornou doménou je mediální legislativa a regulace médií, tyto disciplíny také přednáší na vysoké škole.