

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2022

BcA. Veronika Loulová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

OPERNÍ HERECTVÍ: TEORIE VS. PRAXE

Veronika Loulová

Vedoucí práce: doc. MgA. Jiří Havelka, PhD.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing of Alternative and Puppet Theatre

MASTER'S THESIS

OPERATIC ACTING: THEORY VS. PRACTICE

BcA. Veronika Loulová

Thesis supervisor: doc. MgA. Jiří Havelka, PhD.

Opponent:

Date of defense:

Assigned Academical Degree: MgA.

Praha, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Operní herectví: Teorie vs. praxe

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt: Diplomová práce zkoumá možnosti a hranice autorského vkladu operních herců do tvůrčího procesu v klasické i soudobé opeře. Pojednává o přehledu publikací týkajících se vzdělávání operních herců, popisuje a zhodnocuje výstup operního vzdělávání v kamenných divadlech a pokládá zmapovaný základ pro další práce věnující se praktickým změnám ve vzdělávacím systému operních herců. Praktická část v druhé polovině diplomové práce má dokumentovat mé dosavadní zkoušecí procesy s reflexí vztahující se k principům z teoretické části a jejich přímou aplikací na zkoušení hudebně–dramatického díla na Deylově konzervatoři v Praze.

Klíčová slova: operní herectví, Christoph Willibald Gluck, Richard Wagner, Konstantin Stanislavskij, Peter Brook, umělecké vysoké školy, RUN OPERUN, Otakar Zich, Milan Macků, Tomáš Studený

Abstract: The present thesis investigates the possibilities and limits of the authorial contribution of opera actors to creative process in classical and contemporary opera. The thesis examines multiple publications related to the education of opera actors. More specifically, it describes and evaluates the output of operatic education in professional theaters and lays out a mapped basis for further related research projects on the practical changes in the educational system of opera actors. The second, practical part of this paper documents my rehearsal processes and involves a reflection on the principles arrived at in the theoretical part of this paper, and their direct application on the rehearsal of an opera at the Jan Deyl Conservatory.

Key words: operatic acting, Christoph Willibald Gluck, Richard Wagner, Konstantin Stanislavski, Peter Brook, performing arts education, RUN OPERUN, Otakar Zich, Milan Macků, Tomáš Studený

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala svému vedoucímu práce doc.MgA. Jiřímu Havelkovi, PhD., dále také MgA. Mgr. Martě Ljubkové a MgA. Tomáši Pilařovi za odborné konzultace.

Obsah

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD | 6 |
| 1. ZMAPOVÁNÍ ZDROJŮ O OPERNÍM HERECTVÍ | 7 |
| 1.1. HISTORIE OPERNÍ REFORMY OD ROKU 1600 DO PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ | 7 |
| 1.2. ČESKÁ ODBORNÁ LITERATURA | 8 |
| 1.3. VÝZNAMNÁ ZAHRANIČNÍ LITERATURA O OPERNÍM HERECTVÍ | 16 |
| 2. VÝUKA OPERNÍHO HERECTVÍ NA UNIVERZITÁCH V ČESKU | 26 |
| 2.1. HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE – KATEDRA ZPĚVU A OPERNÍ REŽIE | 26 |
| 2.2. HUDEBNÍ FAKULTA JANÁČKOVÉ AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ – KATEDRA ZPĚVU | 27 |
| 2.3. FAKULTA UMĚNÍ OSTRAVSKÉ UNIVERZITY – KATEDRA SÓLOVÉHO ZPĚVU | 28 |
| 2.4. DOPLŇUJÍCÍ MOŽNOSTI VZDĚLÁNÍ V OPERNÍM HERECTVÍ..... | 29 |
| 3. APLIKOVÁNÍ TEORIE VE VLASTNÍ TVORBĚ | 30 |
| 3.1. MOZART NA STALINOVÍ | 30 |
| 3.2. PŘÍPAD FIGARO..... | 31 |
| 3.3. THRILLER FIGAROVA SVATBA | 31 |
| 3.4. RUSALKA – PÁD DO TMY | 32 |
| 3.5. COSI VAN TUTTE – STORY FROM THE FUTURE | 33 |
| 3.6. LIDSKÝ HLAS..... | 34 |
| 3.7. RUSALKA NA STALINOVÍ | 34 |
| 3.8. OPERNÍ KLYSTÝR | 35 |
| 3.9. LA TRAVIATA NA STALINOVÍ | 36 |
| 3.10. KONZERVATOŘ JANA DEYLA – KOUZELNÁ FLÉTNÁ..... | 36 |
| ZÁVĚR | 38 |
| ZDROJE | 39 |
| SEZNAM PŘÍLOH: | 41 |

Úvod

Moje motivace pro tuto diplomovou práci se skládá především ze čtyř hlavních pilířů. Prvním opěrným bodem je pro mě zkušenost z Hudební akademie múzických umění v Praze, kde jsem měla možnost nahlédnout do vzdělávání operních herců v disciplíně herectví a následně jsem se studenty zpěvu pracovala na několika inscenacích. Druhým bodem je moje dosavadní práce v uměleckém kolektivu RUN OPERUN, kde jsme se vždy snažili hledat nové a progresivní cesty zkoušení a samotného inscenování. Třetím pilířem a hnacím motorem pro tuto práci je absence dostupných teoretických materiálů o operním herectví, a to jak v rovině obecné, tak v malém množství přeložených materiálů do češtiny. Posledním motivačním pilířem je můj divácký pohled na neuspokojivou úroveň operního herectví i v těch nejlepších inscenacích napříč Českou republikou, ve srovnání s výkony v zahraničních operních domech. V první části diplomové práce se pokusím shrnout a zároveň porovnat dostupné teoretické materiály o dané problematice v Česku a následně materiály zahraniční. Ve druhé polovině se budu snažit nastínit tuzemské vysokoškolské možnosti vzdělání v operním herectví a následně se pokusím principy z první teoretické části diplomové práce popsat na vlastní praxi. Tato diplomová práce si bude klást otázky, do jaké míry je možné, aby se v dané problematice teoretické poznatky propsaly do divadelní praxe, a jaké instituce se k tomuto propojení nabízejí. V úvodu bych ráda dodala, že si uvědomuji možné „zádrhly“, před kterými operní herectví stojí. Těmi jsou: 1) široké spektrum publikací, které se týkají činoherního herectví, ale nezohledňují problematiku zpěvu; 2) minimum přeložené literatury pro zpívající herce; 3) nemožnost rychlé sebereflexe operního světa, způsobená obsáhlostí operního žánru; 4) lidský aspekt, kdy většinu profesionálů působících na českých jevištích, již nelze „přeučit“ dle požadavků opery 21. století, což je velmi těžké přiznat.

1. ZMAPOVÁNÍ ZDROJŮ O OPERNÍM HERECTVÍ

1.1. Historie operní reformy od roku 1600 do přelomu 19. a 20. století

Za prvního významného hybatele a „uzemňovatele“ operního žánru obecně i v aspektech herectví můžeme považovat skladatele **Christiana Wilibalda Glucka**. Po více než 150 letech (kolem roku 1760) od vzniku operního žánru byl tvůrcem něčeho, o čemž se dosud mluví jako o „Gluckově operní revoluci“. Barokní opera se začala dostávat do vykonstruovaných a vumělkovaných podívaných, fokusujících na onanii operních pěvců mezi portály, s nekonečnými repetitivními áriemi plnými koloratur, na text o jedné, či dvou větách. Gluckova reforma stála na několika hlavních bodech a těmi byly: Priorita dramatické myšlenky, psychologické založení recitativu, použití sboru ve smyslu antického divadla a předehra vztahující se k ději. Prakticky v podstatě sebral pěvcům pozornost a rozložil ji do orchestru a sboru.

„Spojil ducha osvícenství s vizí realistického, nikoliv racionálního divadla, v němž stojí na scéně lidé se svými pocity a problémy – i když navenek vystupují v hávu postav řecké mytologie.“¹

„[...] mistr problematických věcí a rozpolcených charakterů.“²
popisuje Anna Amalie Abert, německá muzikoložka.

Jako vůbec první se snažil o spojení textu, hudby, scény a zpěvu tak, aby žánr sám ze sebe vycházel a zaceloval se, nikoliv aby se dělil na jednotlivé více a méně důležité složky. Po dalších téměř sto letech se znovu pokusil tento žánr „vrátit“ k původnímu smyslu **Richard Wagner** a ve spisu *Die Kunst und die Revolution* z roku 1849 se objevuje slovní spojení *Gesamtkunstwerk*³. Wagner žádá, aby se umění přestala „egoisticky“ oddělovat a zavládla demokraticky pospolu, jako tomu bylo na počátku umění (primitivní tance s hudbou). Umění dle něho mohou fungovat pouze dohromady. O poslední velkou a citelnou reformu se pokusili „veristé“ na přelomu 19.

¹ REGLER-BELLINGER, Brigitte, Jitka LUDVOVÁ, Wolfgang SCHENCK a Hans WINKING. *Opera: velká encyklopedie*. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 123.

² Tamtéž, s. 133

³ Gesamtkunstwerk – umělecké dílo jako syntéza všech druhů umění.

a 20. století v čele s Bizetovou Carmen vycházející z naturalismu a realismu objevujících se v jiných uměleckých formách. **Verismus** byl reakcí na vyústění romantické opery a můžeme do něj zařadit kromě Giacoma Pucciniho i Leoše Janáčka, Pietra Mascagniho, Luigiho Leoncavalliho a další.

V operních reformách si můžeme představit určit vzorec, nastávaly totiž nejdříve po 150 pak 100 a nakonec 50 letech. Nejsme schopní odhlédnout od toho, co se o opeře **20. a 21. století** bude psát za dalších sto let, ale skoro jako kdyby se koloběh těchto reforem zrychlil a tříštil se na jednotky let, jak se dozvíme v následujícím textu.

V následující kapitole se zaměřím na reflexi studií pojednávajících o operním herectvím na české a dále i zahraniční scéně v posledních sto letech.

1.2. Česká odborná literatura

První širokosáhlou publikaci, která se dotýká operního herectví a jeho problematiky v první polovině dvacátého století, je *Estetika dramatického umění Otakara Zicha* z roku 1931. Autor staví **zpěvohru**, jak nazývá operu (zřejmě pro potřebu širšího pojmu pro hudebně-dramatická díla), na roveň činohry, a dokonce v nich vidí stejnou formu, s výjimkou „přidané“ hudby, jak se dočteme dále, dle jeho citací.

V publikaci striktně odděluje koncertní a operní styly, přičemž koncertní vidí jako básnický přednes spojený s hudbou, zatímco operní je pro něj stylem dramatickým stejně jako činohra a pantomima. Opeře tudíž neodpouští a s jistou averzí komentuje nekvalitní koncertní libreta na úkor hudby:

„[...] s dlouhými áriemi, duety, sbory na jedinou třeba větu, do únavy opakovanou atd., libreta, o nichž literární historie právem mlčí. Že se obecnost jejich nedramatičnosti nenudí tak silně jako při svrchu uvedených činohrách, plyne odtud, že se spokojí čistě hudebními dojmy, na jaké je zvyklé z koncertních síní – přestože sedí v divadle.”⁴

⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (v Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986. Dramatické umění, s. 30.

Docela zajímavé svědectví doby Zich omylem uvádí, když píše o „žárlivých“⁵ činohercích, kteří přisuzují úspěch opery hudební stránce, a o „nepřejících“⁶ muzikantech, kteří pochybují o hudební hodnotě operních děl a podezírají z úspěchu pouze divadelní složku.

Opera ale časem zapadla na stejnou úroveň, možná níže nežli koncertní i činoherní umění, jak uvádí statistika uvedená na webové stránce www.divadlo.cz.⁷ Alespoň už na ni nikdo nežárlí a spíše jí lituje. Jediné, co stále může vzbuzovat žárlivost, je finanční náročnost operních představení, kterou si vícesouborová divadla stále udržují. Autor sám je kromě významného teoretika i autorem několika nepřiliš známých oper, nikdy tak nezapomene každou svou teorii podrobit skrze operní dílo, což je pro tuto práci obzvláště přínosné.

Zich píše přímo o operním herectví, v kapitole *Herec ve zpěvohře*, že zpěv nepadá do herectví samotného, ale je něčím přidaným.⁸ Podle Zicha má zpěvohra, oproti činohře dvě složky – hudební a hereckou. Oproti vokální hudbě, kdy zpěvák disponuje složkou básnickou a hudební. V obou formách mluví o splynutí a proniknutí obou složek na rozdíl od další hudebně-dramatické formy – melodramatu kdy složka básnická a hudební existují paralelně.⁹ Poměrně přímočaře na téže straně zaznívá:

„Činohra je dramatické dílo, jehož herci mluví. Zpěvohra je dramatické dílo spoluvytvářené hudbou, jehož herci zpívají.“¹⁰

Ačkoliv je to nejstarší publikace z dvacátého století, kterou uvádím, svými názory by byla v této době až revoluční. V publikaci nikdy nezazní žádná „omluva“ pro operní herce, což je mezi podobnou odbornou literaturou, pojednávající o hudebně-dramatických formách, unikátní. Autor v počátcích upřesní, jak se herci dělí (činoherní, operní, mimové), a dále se zabývá hloubkou herectví samotného, bez rozlišování žánrů, ve kterých působí.

Zich nerozlišuje mluvu činoherního a zpěv operního herce, pouze podotýká, že zpěv je ve větší symbióze s hudbou, na rozdíl od řeči, která je nepravidelná a

⁵ Tamtéž, s. 31.

⁶ Tamtéž, s. 31.

⁷ *Do divadel zajde ročně každý druhý Čech, loni přišlo 5,9 milionu.* [online]. [cit. 30.3.2022]. Dostupné z: <<https://www.divadlo.cz/?clanky=do-divadel-zajde-rocne-kazdy-druhy-cech-loni-prislo-59-milionu>>.

⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (v Panorámě 1.). Praha: Panorama, 1986. Dramatické umění, s. 53:

⁹ Tamtéž, s. 53.

¹⁰ Tamtéž, s. 53.

neharmonická v návaznosti na hudbu.¹¹ Je to pro něj hudba totalizovaná. Jeho *Estetika dramatického umění* dává teoretický komplexní základ pro všechna dramatická umění, ačkoliv oproti ostatním nabádá jen čtenáře operní o čtení celé knihy:

„Tato kapitola, [...], je určena přece jen pro hudebníky. Kdo se se zajímá výlučně jen o činohru, může ji pominout; naproti tomu ten, kdo se zajímá jen o zpěvohru, musí číst též předešlé kapitoly tohoto dílu, protože skoro vše, co je v nich obsaženo, platí též o zpěvohře.”¹²

V poslední kapitole, určené pro hudebníky a čtenáře zabývající se zpěvohrou, přeci jen uvede alespoň jeden rozdíl činoherce s hercem operním, a to:

„Zpěvoherní herec je tedy, pokud se hlasové stránky jeho „postavy” týče, na rozdíl od herce činoherního výkonným umělcem, tedy skutečný „zpěvák”, jak se mu ostatně říká; ovšem je to jedna složka jeho tvorby, pro niž nesmí zapomenout oni, ANI OBECENSTVO, že celkově je herec.”¹³

Dle Zicha je operní herec stejně svobodný jako činoherec, jen je vázán i hudbou, a ne pouze textem.

Vzhledem k zmíněné „revolučnosti” Zichova díla z roku 1931 v kontextu dnešní doby zhodnocuji, že operní herectví od té doby stagnovalo a ponořovalo se dále do výmluv a zahledění do hudební roviny věci. Přesto, že to tak vizuálně nevypadá, v relacích herectví se nacházíme v hlubokém propadu oproti vizuální, technické i inscenační rovině představení.¹⁴ Proto je to tak matoucí i pro autorku – vyznat se v tom, kde je ten zásadní problém v nefunkčním přenosu dramatické situace na diváka, proč se zkrátka opeře nevěří. Můžeme být jakkoliv inovativní, ale ve starých operách (myšleno běžný operní repertoár děl napsaných převážně do roku 1960) vše stojí i padá na performerovi. Opera v 70. až 80. letech prodělala reformu inscenační a vizuální, herectví jako tehdy asi nejméně problematická složka se opomněla, a proto se až nyní dá rozpoznat její stagnace oproti rychlému vývoji ostatních složek.

¹¹ Tamtéž, s. 238.

¹² Tamtéž, s. 216.

¹³ Tamtéž, s. 249.

¹⁴ ROSTAIN, Michel. Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 9.

Dalším autorem, který se zabývá operním herectvím je **Milan Macků**, a to ve svém díle *Operní režie. Operní herectví. Režie hudebních forem v televizi* z roku 1966, které, jak se uvádí v popisu studijního textu, „přináší heslovité a výstižné zachycení specifík práce operních tvůrců, založené na bohatých osobních zkušenostech autora, Milana Macků”.¹⁵ Autor si ve své současnosti paradoxně nejvíce stěžuje na diletantství režisérů, kteří tou dobou, dle jeho slov, byli spíše inspicienty a aranžéry. Ve studii zdůrazňuje, že operní žánr je zdaleka nejkomplicovanější a nejnáročnější ze všech forem umění – tento argument bohužel operu znehybňuje dodnes. V problematice operního herectví poměrně ve stejném duchu odkazuje na citát z díla Stanislavského:

„Operní pěvec má co činit se třemi uměleckými obory najednou – vokálním, hudebním a scénickým. V tom je po jedné stránce potíže, po druhé stránce výhoda jeho tvůrčí práce. Potíže je v samém procesu studia trojího umění, ale jakmile si je pěvec osvojí, nabude velkých a rozmanitých možností, jak působit na diváka. Takových, jakých nemáme my, dramatičtí umělci.“¹⁶

Ve studii i sám autor neustále opakuje zvládnutí třech nástrojů operního pěvce tak, jak je uvedl Stanislavskij a jejich naprosté splynutí a vyrovnanost. A dále ho cituje:

„Publiku, kultuře nejsou zapotřebí vokální zvukové nástroje, potřebují živé lidi, zpívající herce!“¹⁷

Pro tuto diplomovou práci je v tomto citátu alespoň nějaká naděje, možná je to naděje šedesátých let, kdy se předpokládalo, že se to změní s nástupem školených režisérů. Což z kontextu dnešní doby víme, že se nestalo. Macků obecně viní a „hecuje” režiséry, kteří podle něj mají v rukou otěže. Zpětně vidíme, že problematika je mnohem komplexnější nežli pouze režijní vedení operního herce operním režisérem. Macků dále rozebírá problematiku jako například: výběr pěvců do angažmá pouze podle hlasu, nikoliv podle dramatického nadání. Upozorňuje také na choulostivost hlasu, rozmary, pohodlnost pěvců a jejich nevzdělanost. Tyto „omluvy” z herectví, které rozebírá záměrně, uvádět nebudu, protože doufám, že těmto

¹⁵ *Operní režie. Operní herectví. Režie hudebních forem v televizi – Milan Macků – studijní texty.* [online]. [cit. 24.4.2022]. Dostupné z: <<https://www.enoty.eu/operni-rezie-operni-herectvi-rezie-hudebnich-form-10560>>.

¹⁶ MACKŮ, Milan. *Operní režie. Operní herectví. Režie hudebních forem v televizi.* Praha: AMU, 1996, s. 16.

¹⁷ Tamtéž, s. 16.

argumentům už v budoucích pracích nebude dávat prostor nikdo. Problematika, která mě naopak zaujala, a jak se říká nahrála argumentem potřebě vzniku této práce a dalších podobných, a to že operní režisér pracuje v operním souboru často se stovkou až dvěma sty lidmi. Nemůže se tedy detailně zabývat každým z nich, a pokud soubor není tvořen s herecky dobře proškolenými interprety, skvělý výsledek je v podstatě vyloučen (samozřejmě pokud už v konceptu nebude s touto nepřipraveností počítat).

Následně Milan Macků popisuje „snový“ způsob práce, který je ale podle něj daleko od reality v případě, že:

„Konají se i premiéry, které musely být postaveny za jediný týden.“¹⁸

Což nám ukazuje, že za těch téměř šedesát let jsme se přeci jen posunuli. Popisuje, že ideálem by bylo zkoušet tři až čtyři týdny, přičemž opera se nyní zkouší minimálně dva měsíce i na oblastních scénách, ideálem jsou tři. Na konzervatořích a vysokých školách je tím ideálem ale rok, až rok a půl (než přejdete ke zkoušení scén, měl by pedagog v ideálním případě herce naučit tvořit postavu, odbourat všechny nánosy a klišé, naučit ho důvěřovat kolektivu a nebát se chybovat a riskovat).

Obecně se ale dílo dále zabývá spíš pokyny pro operního režiséra, a to jak správně zpracovat režijní knihu a další inscenační praktiky, které jsou vesměs buď přežitě, nebo naopak již natolik automatické, že je není třeba zmiňovat. Zajímavá je pro něj především neúprosná **hudební časovost**, kdy se v opeře zároveň čas neustále vrací – opakováním hudebních či slovních témat. Dále považuji za důležité pro tuto diplomovou práci zmínit, že autor mluví pouze o operním herci, nikoliv pěvci a, spíše jako perličku svého studijního textu pro mě, polemizuje o neschopnosti pěvců herecky vystupovat v pauzách mezi jejich vlastními hudebními vstupy a dokládá obecné pravidlo, že pauza je vrcholem hereckého umění. Macků v publikaci několikrát znovu upozorní na nedostatečné konkurzní podmínky v kamenných divadlech, kdy píše:

„Velkým nedostatkem našich profesionálních operních divadel je, že nedovedou herecky školit operní pěvce, kteří byli přijmutí pouze podle hlasových kvalit.“¹⁹

¹⁸ MACKŮ, Milan. *Operní režie. Operní herectví. Režie hudebních forem v televizi*. Praha: AMU, 1996, s. 7.

¹⁹ Tamtéž, s. 16.

Předpokládá tedy, že autoritu měnit školení operních herců má divadlo jako instituce, na rozdíl od této práce, která považuje za stěžejní a odpovědné konzervatoře a vysoké umělecké školy. Dle mého názoru divadlo může tyto schopnosti dále rozvíjet a udržovat, nikoliv budovat. Zkrátka na budování hereckých základů v divadelním provozu opery není čas.

V této studii Milana Macků najdeme také přímá doporučení na osnovy herecké výchovy operních pěvců (zajímavé je, že pojem operní herec se pomalu v průběhu publikace vytrácí, jako by deprese z nepřekonatelné komplikovanosti operního žánru pohltila nakonec autorovu původní snahu o předdefinování tohoto pojmu). Základem těchto osnov jsou 4 předměty: **jevištní mluva, pohybová výchova, tanec a výtvarná výchova**. Ze zkušenosti z Hudební fakulty v Praze se tyto osnovy „scvrkly“ na jevištní mluvu, pohybová výchova a tanec se spojily v jeden předmět a výtvarná výchova vymizela – navíc jsou předměty brány jako okrajové. Zároveň nějak nevidím souvislost v tom, jak výše uvedené předměty budují hereckou stránku operních herců. Současné osnovy AMU pro operní herce a operní režiséry vycházejí z publikace Milana Macků, nyní už tedy v mnohem okleštěnější verzi. Dále se publikace zabývá pouze televizní režii hudebních forem.

Nejprogresivnější a nejnovější dostupná publikace je od pedagoga, režiséra, dramaturga a někdejšího šéfa opery Jihočeského divadla **Tomáše Studeného** z roku 2019. V úvodu své disertační práce *Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi* v kapitole *Zpívající herec aneb boj o prostor* zmiňuje Tomáš Studený hlavní důležitou myšlenku své práce, kterou se pokusím replikovat svými slovy: ačkoliv režisér, či i divák touží po rovnoměrné syntéze na operním jevišti, je to onen operní herec, který skrze svou hmotu i mysl musí spojením prostoupit a být jeho výsledkem. Což je po letech vzdělání v operním zpěvu, kde se každá složka zpěv/herectví/pohyb vyučuje striktně odděleně, v podstatě nemožné. V disertační práci Studený připouští, že viníkem může být vzdělávací systém:

„Nezastírám, že jedním z podnětů mých úvah je zdejší ne zcela uspokojivá situace operního inscenování a zejména ‚herectví‘, a to jak na školách, tak následně v jevištní tvorbě.“²⁰

²⁰ STUDENÝ, Tomáš. *Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2019, s. 9.

Snaží se striktně rozdělit tradované osvědčené rady zkušenějších sólistů a solidní podklady pro vzdělávání herce v opeře:

“Jak hrát, když se vzdáme všech dobrých rad a osvědčených návodů, jak udělat Mimi, Othella nebo Kecala, jak dobře zahrát radost, zoufalství, lásku nebo vystříhnout zaručený fór?”²¹

Co je znepokojivé na této publikaci, ačkoliv je, jak už jsem výše uvedla, nejnovější v České republice a z pohledu autorky nejprogresivnější, je to neustálé zohledňování prioritního postavení zpěvu nad pohybem, slovem, vizuálem atd. Ano, při operním zpěvu je jedna věc navíc, a to je virtuozita, kterou jakákoliv koprodukce s hudbou přináší. Je to ale bonus, ne omluva. Hudba nám na oplátku přináší oporu ve výrazivu emocí v hudbě daných a dalších abstraktních vodidel, do kterých se může operní herec položit a nechat se vést, nebo naopak s hudbou bojovat jako s temným našeptávačem v lidské mysli. Což naopak vesměs zaznívá v dílech starších kolegů pana Studeného, a to Milana Macků a Otakara Zicha, jejichž názory byly uvedeny výše. Jakto, že tento současný zástupce spíše inovátorského směru (na základě jeho působení na JAMU a jako šéfa opery a dramaturga JČD) v opeře stejně sklouzne k takto konzervativnímu přístupu? Souvisí to s názorově omezeným vzdělávacím systémem v oblasti opery nebo s dogmatickou diváckou recepcí? Ačkoliv je Česká republika jednou z pěti operních velmocí (Itálie, Německo, Francie, Rusko, Česko – někdy je uváděno i Maďarsko a Británie), co se týče počtu významných skladatelů, operních domů, konzervatoří a hudebních akademií, jistá pachuť politicky nezávadné formy umění protežované socialistickým režimem naplnila několik generací absolutním odstříhnutím od naděje, že by operní inscenace mohla být hodna jejich zájmu. Ti diváci, kteří tuto éru v opeře prožili, stále uplatňují principy až totalitní na přitom tak křehký umělecký žánr.

Hlavní problematiku tohoto textu vidím v tom, že ačkoliv Tomáš Studený je asi jediný, kdo se o příručku současné operní pěvce na české scéně pokusil a je poměrně progresivní, stále ale vychází z toho, že zpěv je hlavním nositelem obsahu, proti čemuž bych se ráda v práci vymezila. V tuto chvíli bych se přikláněla spolu s Otakarem Zichem a Milanem Macků k tomu, že jde o symbiózu všech dříve zmíněných složek operního

²¹ STUDENÝ, Tomáš. *Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2019, s. 132.

herectví. a jak už bylo dříve zmíněno, virtuózní pěvecká stránka věci je spíše bonusem nežli podstatou. Operní herectví a zpěv popisuje očima dnešních autorit jako souboj dvou složek:

„Zpívat nebo hrát [...] Zdá se, že lidská tendence je zjednodušovat všechny problémy na souboj protikladů.”²²

Studený se pokouší navázat na legendární **Marii Mrázkovou**, vlastně jedinou osobnost (teoreticky ještě Otakar Zich, který ale popisuje celé základy dramatického umění), která v českém operním poli sepsala metodiku operního herectví vydanou v šedesátých letech dvacátého století, s níž se potkal na sklonku jejího života, kdy už aktivně nevyučovala. Zabývala jsem se touto publikací, ale pro dnešního čtenáře je dle mého názoru nepoužitelná, většina jejích žáků uvádí, že nemá nic společného s tím, jakým skvělým způsobem vedla pedagogicky studenty zpěvu naživo (což soudím z publikace Tomáše Studeného, z osobních rozhovorů s barytonistou **Vladimírem Chmelem** nebo z článku o Jaromíru Brychovi²³).

Studený v koncepci herectví pro operní pěvce podtrhává důležitost hereckých cvičení ve skupině.²⁴ Což není, ale mělo by být běžnou praxí v současném inscenování, jak můžeme vidět později v popisu zkoušení Stanislavského a následně Petera Brooka. Ve svých zkoušecích procesech jsem vždy začínala zkoušky společnými rytmickými hrami a jinými aktivitami utužujícími vztahy mezi herci a potenciálními postavami a byla jsem překvapená, jak málo tyto praktiky operní herci znají. Vůbec mi přitom nedošlo, že během své výuky herectví se setkávají pouze „jeden na jednoho” – žák a pedagog. Je tedy jasné, že většina operních herců nikdy nebyla vedena ke spolupráci s kolegy, a to ani na jevišti ani mimo něj. Důkazem tohoto koloritu je připodobnění „ty jsi hroznej sólista” v souvislosti s popisováním něčí sobecké povahy v kolektivu. Tomáš Studený na konci publikace definuje možné postupy propletení hudební a dramatické linky v inscenaci, a to synchronní a asynchronní. Z praxe jsem mohla zachytit, že většina operních herců dělí „dobré” a „špatné” režiséry

²² STUDENÝ, Tomáš. *Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2019, s. 134.

²³ PAROULKOVÁ, Veronika. *Jaromír Brych: Současná opera si nemůže dovolit nabídnout jen skvělý zpěv*. [online]. [cit. 14.4.2022]. Dostupné z: <<https://www.klasikaplus.cz/rozhovor-2/item/5612-jaromir-brych-soucasna-opera-si-nemuze-dovolit-nabidnout-jen-skvely-zpev>>.

²⁴ STUDENÝ, Tomáš. *Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2019, s. 70.

podle toho, jestli jejich režie jsou **synchronní**, či **asynchronní**. Synchronní je narežirování akce do přesného taktu, asynchronní poskytuje větší herecké plochy, kdy herec jedná nezávisle na rytmu. Předpokládá se tedy, že dobrý režisér vede hereckou akci v rytmu, zatím co ten, co ji rozvíjí mimo rytmus, je „hudby neznalý“.

1.3. Významná zahraniční literatura o operním herectví

Při rešerších zahraniční literatury na operní herectví jsem narážela především na americké publikace pedagogů a diplomové práce studentů, které většinou více či méně zpracovávaly Stanislavského metodu v různých formách nebo se naopak zaměřovaly na herectví skrze zpěv (např. Vox method – W. Steven Lecky²⁵) nebo skrze dech a tělo (Feldenkrais method and Voice – Samuel H. Nelson²⁶).

Když jsem skrze spolužáky nyní studující operní zpěv na prestižních univerzitách v zahraničí (Curych, New York) zjišťovala od jejich pedagogů herectví teoretický základ pro jejich výuku, vždy na začátku figurovala publikace **Stanislavsky on opera** od **Pavla Rumyantseva**.

Na obalu vydání z roku 1998 se vyjímá citace především operního, režiséra Franka Corsara:

„Nejdůležitější, a zcela aktuální kniha na toto téma, kterou znám. [...] Toto je klasika.“²⁷

Kniha byla sepsána studentem Moskevské konzervatoře a účastníkem operního studia ve **Velkém divadle v Moskvě** (Bolšoj těatr) pod vedením Stanislavského, později byl v této instituci také ředitelem a dramatikem. Vychází z poznámek Stanislavského v operních produkcích a z rozhovorů se studenty.

Operní studio při Velkém moskevském divadle vzniklo v roce **1918** a mělo za cíl renesanci operní tradice, a především výchovu operních herců, jak se píše v úvodu knihy. Později (1924) se od zaběhlé divadelní instituce odtrhlo a vzniklo Stanislavského operní studio, z čehož se později, v roce 1928, stalo Stanislavského operní divadlo, které funguje dodnes.

²⁵ *Vox Method: Training the Voice*. [online]. [cit. 1.5.2022]. Dostupné z: <<https://www.ccdmd.qc.ca/eng/catalog/vox-method-training-voice>>.

²⁶ *Singing with Your Whole Self: The Feldenkrais Method and Voice*. [online]. [cit. 1.5.2022]. Dostupné z: <<https://www.amazon.com/Singing-Your-Whole-Self-Feldenkrais/dp/0810840499>>.

²⁷ STANISLAVSKI, Constantin, Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski On Opera*. Routledge: 1st edition, 1998, titulní strana. Pozn. přeložila autorka.

Rumyantsev popisuje začátky práce na díle s jednotlivými áriemi či kousky opery nezávisle na skladbě celé opery, aby našli, podle slov Stanislavského, „společný jazyk“. Také popisuje nezvykle dlouhé zkoušení od brzkého rána do pozdního odpoledne, které si Stanislavskij pověřený vedením operního studia mohl dovolit. Nejspíš to ale byl i důvod, proč postupně téměř všechny zpěváky z angažmá v moskevském divadle vyměnil za mladé zpěváky, většinou ještě studenty konzervatoří.

Studium trvalo pět let a od improvizací na daná témata z opery se vytvářela i celistvá představení s menšími či většími škrty a dramaturgickými změnami. V operním studiu působil jeho bratr Vladimir Alexyev, který učil mladé pěvce sít se s rytmem svých partů a opery jako celku. Jeho sestra Zindaia Sokolovna zase v prvních letech po vzniku studia pracovala se členy studia na budování vnitřního života postav. Den byl rozdělený na dvě poloviny, v první půlce byly aktivity obecně spojené s výukou operního herectví a ve druhé se připravovalo představení.

Na prvních stránkách Rumyantsev píše, že Stanislavskij měl v operním studiu dvě hlavní pravidla. Prvním bylo, že žádné slovo nesmí zaniknout mezi hercem a divákem, dikce je zásadní a druhým bylo uvolnění těla, zaměřené především na zápěstí, paže a prsty, které pomáhala zvládnout cvičení v rytmu příslušné hudby. Rozvíjela se samozřejmě dále k uvolnění celého těla, chůze a psyché. Rumyantsev popisuje, jak Stanislavskij vyučoval cvičení pro uvolňování celého těla. Popisuje také některé pěvce, kteří považovali cvičení za nadbytečné a nemající žádnou spojitost se zpěvem. Lektor jim odpovídal takto:

„Pro zpívající figuríny jsou tato cvičení opravdu nadbytečná, ale pro živé bytosti, pokud takovými chtějí na jevišti zůstat, jsou nutná.”²⁸

Naopak dle slov Stanislavského operní herec potřebuje tato cvičení stejně nutně jako rozezpívání.

Na pomalé hudbě (adagiu) se cvičí pomalá chůze a postupně se temporytmus zkracuje až na osminové hodnoty a vede tak přirozeně chůzi k rychlejšímu kroku. Rumyantsev také podotýká, že museli umět všechny druhy známých tanců, které se v opeře mohou vyskytovat (mazury, polonézy, valčíky, skočné atd.), a uvádí, že v představení **Evžena Oněgina** tancovalo vždy celé obsazení – sbor, sólisté i tanečníci.

²⁸ STANISLAVSKI, Constantin, Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski On Opera*. Routledge: 1st edition, 1998, s. 5. Pozn. přeložila autorka.

Zaujal mě popis Stanislavského opovržlivého názoru na balet, který pro něj byl jen jakýmsi krásnými gesty bez dalšího významu, což často připomínal účastníkům studia – aby nenapodobovali balet. Operu tedy neviděl jako hudbu a krásná gesta, ale i v této formě měl mít každý pohyb svůj význam jasně zamýšlený od svého performerera.

Ještě než studenti přistoupili k práci na konkrétní opeře, pracoval s nimi Stanislavskij na baladách od **Rimského-Korsakova**, které jsou velmi málo hrané a celkem neznámé. Chtěl tak zabránit tomu, aby pěvci opakovali manýry interpretů, od kterých se učili. Jak tomu tak bývá, každý operní herec si při nastudování role vybere buď jednoho, či více interpretů a od nich roli „přebírá“ a to především proto, aby našel „triky“, jak na který tón vyžrát.

Při popisu uvedení první opery Evžen Oněgin mě velmi zaujalo, že studenti, kteří v představení účinkovali, byli bez make-upu, paruk, ve vlastním oblečení a zajišťovali přesuny scény, ale i osvětlení. Znali tedy mechanicky fungování divadla, byla to součást jejich výchovy v operním studiu. Další zajímavou věcí je, že první scéna byla inscenovaná podle obrazu Vasilijeva Maximoviče Maximova *Všechno v minulosti*. Když pomíneme konceptuální význam tohoto vyjádření, studenti se ve Stanislavského studiu dokazatelně dotkli i výraziva v jiných formách umění. Ve vytváření postavy Oněgina zase uvádí příklad „byronovských“ hrdinů, kteří mají sloužit jako inspirace z doby vzniku díla. Literatura je obecně s operou svázána asi nejvíce, protože by rozhodně měla být součástí výuky ve vzdělávacím systému operních herců. Většina oper je založená na knižní předloze, ve které můžeme najít rozvinutější návod k postavě nebo naopak rozdíly s původní předlohou, které nám ukazují, co chtěl skladatel s libretistou vyzdvihnout.

Stanislavskij je ve své pedagogice dost psychologicky mazaný a používá argument/výhrůžku kvalitou zpěvu, která jediná je dodnes funkční přesvědčovací metodou pro operní herce. Jako například k roli Taťány:

„Vy operní lidé, zpíváte ve slabikách a v nejlépe zpěvných slovech, musíte se však naučit zpívat myšlenky. Čím jasnější jsou myšlenky za slovy, tím více se odrážejí ve vašem zpěvu, tím lépe bude váš hlas znít, protože bude evokovat vaše myšlenky, a podpořený skutečnými myšlenkami bude váš hlas desetkrát účinnější.“²⁹

²⁹ STANISLAVSKI, Constantin, Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski On Opera*. Routledge: 1st edition, 1998, s. 60. Pozn. přeložila autorka.

I když je až nedůstojné se snižovat k tomuto argumentu a bůh ví, jestli to Stanislavskij myslel vážně, ale jisté je, že lákadlo pro pěvce, že budou zpívat lépe, pokud budou žít postavu, kterou ztvárňují, je jednoduše funkční. Stanislavskij při zkoušení v operním studiu promlouval i k orchestru, měl držet „nad vodou“ Tatianinu árii, musel s ní být v symbióze a vyjadřovat stejné pocity jako její představitelka. Tohoto principu občas operní režiséři využívají i přímo v představení (např. Peter Sellars v inscenaci *La clemenza di Tito*, kdy klarinetista vytváří duet s postavou Sexta, kterou v hudbě znázorňuje, přímo na jevišti). Obecně je to ale věcí spíše nedosažitelnou, protože orchestr většinu doby v praxi zkouší mimo pěvce a dohromady se dávají až na poslední týden. Zkoumáním toho, jak by bylo možné toto nastavení změnit a případně podobné uvažování rozšířit pedagogicky i na instrumentální hráče, bychom si asi ukrojili na jednu diplomovou práci už moc velký krajíc koláče.

Většinu pedagogických pouček a citací v knize o Stanislavského operním studiu by nejspíš na vysokých uměleckých školách prošla s větší či menší nedůvěrou. V polovině knihy je ale popsán příklad, nad kterým jsem se pozastavila, a bylo mi hned jasné, že zde by Stanislavského metoda narazila. V jedné scéně měla představitelka Tatiány seběhnout schody, běžet k druhé straně jeviště a začít zpívat. Sopranistka namítala:

„Ale já musím zpívat, tak jak můžu běžet? Dojde mi dech.

Když to uděláš padesátkrát, budeš v dobré kondici,”³⁰ odvětil Stanislavskij.

Toto je celkem nepřekonaný oříšek. Kde jsou opravdové hranice zpěvu a fyzických možností, určitě jsou u každého jiné, ale lze tyto možnosti propojovat a zdokonalovat v rámci herecké přípravy operních performerů? Do jaké míry jsou tyto „obavy“ pěvců opodstatněné a do jaké míry přehnané právě proto, že to není vyzkoušené. Kdysi jsem narazila na video, kde korpulentnější sopranistka podstupovala poměrně tvrdé cvičení, a přitom zpívala dramatickou árii, přišlo mi to senzační a chtěla jsem dále pátrat po výsledku, bohužel se mi video už nepodařilo pro účely diplomové práce najít.

Stanislavskij dává v operním studiu speciální péči také sboru. Každá z postav ve sboru je propracovaná stejně jako hlavní postavy. Každý sborista/sboristka mají své

³⁰ STANISLAVSKI, Constantin, Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski On Opera*. Routledge: 1st edition, 1998. ISBN: 978-0878305520. s. 100. Pozn. přeložila autorka.

jméno a jejich postavy vytváří na základě sedmi odpovědí na Stanislavského otázky. Důležité je zdůraznit, že každý si zpracovává odpovědi pro sebe, nikoliv pro pedagoga.

- a) **Předchozí život**
- b) **Charakter, zvyky, tendence**
- c) **Sociální status**
- d) **Vztah k ostatním postavám v opeře/ve scéně**
- e) **Smysl života/ Smysl v životě**
- f) **Vzhled**
- g) **Věk³¹**

Stanislavskij zdůrazňuje návaznost herecky vypracovaných postav na sebe navzájem. Zdůrazňuje tvůrcům postavy Oněgina, že pokud nenajdou dvě polohy svého charakteru absolutně odlišné pro začátek opery a konec, žádný Oněgin v opeře nebude a postava Tatiiny vybledne také.

Žáci ve studiu se učili podle svých postav různé dovednosti. Například představitel Marcela (malíře) v **La Bohème** musel podstoupit kurzy malby a naučit se základní zákonitosti olejomalby na plátno. Jestli se však podařilo vstítit účastníkům studia, že v tomto módu musí pokračovat ve vytváření i všech budoucích postav, není jasné. Někdy jsem z popisu Stanislavského učení v operním studiu měla pocit, že už na něj jako osobnost byl vyvíjen velký tlak a všichni bedlivě sledovali, jak si poradí s operou. Jestli tedy na základě toho žáky formoval tak, aby předvedli skvěle pouze představení pod jeho vedením, nebo žáky učil i do budoucna, jak s postavou zacházet, v knize nenajdeme.

Stanislavskij vidí zároveň inscenování v jediné možné cestě, a to, jak popsal Studený v knize *Herec/pěvec v hudebním divadle* a zmiňuje to v kapitole 1.2, v **synchronním inscenování**, kdy herec vždy vede hudba a rytmus, a ten se pohybuje v symbióze s ní. Vštěpuje studentům, že hudba jim vždy napoví, kdy vyrazit, kdy posečkat a v jakém rytmu se pohybovat. Nechává přehrát hudbu několikrát, aby si ji umělci podmínili a poznali ji, což jak píše Rumyantsev při studiu pouze svého partu, není možné.

Při zkoušení *Bohémy*, se Rumyantsev zmiňuje o zápisníku, který měl každý herec a zapisoval si do něj poznatky o roli a zároveň to byl jakýsi typ deníku postavy. Představitelce Mimi o její úvodní scéně řekl:

³¹ STANISLAVSKI, Constantin, Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski On Opera*. Routledge: 1st edition, 1998, s. 112. Pozn. přeložila autorka.

„Co znamená otevřít dveře do místnosti úplně cizího člověka? Zaklepat bez toho, abych věděl, kdo bude za dveřmi? Prostuduj každý krok tohoto procesu. Nepřehlédni jediný okamžik, jedinou fázi. Musíš zapsat každý drobný detail do deníku pro svou roli. A teď, co jsou orientační body v této scéně?

Odpověděl si sám: 1. Tma, chceš zapálit svíčku. To je jednoduchý pohled. 2. Co se stane, když dostaneš závrať? 3. Chovej se tak, abys rozpoznala, že se Ti motá hlava. 4. Uvolni všechny své svaly, abys mohla spadnout. 5. Podívej se na divan. 6. Poznamenej si, jak pokoj vypadá. 7. Co je to za mladého muže? 8. Studuj ho. To je celá scéna, celá kapitola.³²

Následně vysvětlí v bodech i Rodolfovu perspektivu. Rumyantsev popisuje, že Stanislavskij měl s žáky nejprve vytvořené celé role bez toho, aniž by věděli, co se bude dít na jevišti nebo co z toho se ve finále v představení objeví. To byl až úplně poslední krok.

Stanislavskij stejně jako orchestr formuje i sbor ve všech představeních. Při zkoušení *La Bohème* je například zaznamenáno, jak popisuje hlavní problematiku operní konvence v tom, že jeden zpívá a nehraje a ostatní na něj jenom koukají. Vybízí sboristy i sólisty, aby si v tu chvíli našli spoustu drobných akcí v návaznosti na svou postavu. Což ale zvládne pouze trénovaný herec, tudíž se předpokládá, že i sboristé prošli stejnou hereckou školou jako sólisté.

V popisu sborové scény v *Bohémě* rozpoznávám režijní školu, se kterou jsem se setkala v německém Heidenheimu na operním festivalu. Jako zdejší sboristka jsem pracovala pod režisérkou Helen Malkowsky, která měla přesně rozfázované sborové scény tak, jak to popisuje Stanislavskij. Každá skupinka či jednotlivec měla jasně stanovený takt a důvod příchodu na rodinnou slavnost inscenovanou netradičně v předešlé k Nabuccovi. Od závistivých tetiček po zhrzené první lásky či rozvádějící se prarodiče, každý měl definovanou přesnou akci i výchozí pozici na základě improvizčních začátků zkoušek.

Tomuto dílu jsem dala v diplomové práci, mohlo by se zdát, až příliš prostoru. Nicméně jsem přesvědčena, že alespoň úryvky myšlenek Stanislavského v operním studiu, které jsem zde přeložila, budou podnětem k přeložení celé publikace a v ideálním případě i k zařazení do studijních plánů pro operní herce.

³² STANISLAVSKI, Constantin, Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski On Opera*. Routledge: 1st edition, 1998, s. 229. Pozn. přeložila autorka.

Další publikace, které bych ráda dala větší prostor, je **Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka** zapsaný asistentem režie **Michelem Rostainem**. Popisuje zkoušení, které se odehrávalo na počátku osmdesátých let 20. století. Kromě menších spíše popisných publikací, se Peter Brook pokouší o revoluci ve zkoušení hudebně-dramatického díla, necelých padesát let po Stanislavském.

Již v úvodu se dozvíme, že Peter Brook, na rozdíl od autoritativnějšího Stanislavského, vycházel více z impulzů samotných operních herců:

„Jako by neplnil funkci toho, kdo v duchu své vlastní interpretace aranžuje v prostoru, ale naopak nechal pěvce, aby sami hledali smysl jednání svých postav. Místo instrukcí dávaných předem nabízel účinkujícím až zpětnou vazbu. Tím na ně přenesl velký díl odpovědnosti a s ním také permanentní nejistotu: na všechno si museli přijít skrze vlastní tělo a hlas, s minimální pomocí zvenčí. Z interpretů se stali takřka spoluautory inscenace.”³³

Pokud vyvstala situace, kdy se něco nepovedlo, bylo potřeba hledat správnou cestu, jak z ní ven, nehledala se odpověď u „**svrchovaného pedagoga**” tak jako u Stanislavského, ale skupina musela sama najít řešení a společně se tak vyvíjet.

V úvodu knihy je také popsán základní a vstupní požadavek, který byl do zkoušení s Peterem Brookem potřeba, a to oprostít se od vlastního ega i toho, jak mě vnímají nebo jak chci, aby mě vnímali ostatní. Operní herci během rozhovorů, především během výběrových řízení/konkurzů často uvádějí jako odpověď na otázku, kde vidí svoje hranice na jevišti: „Nechci hrát něco, na co by nemohla jít moje babička“ nebo „nahota na jevišti mi nevádí, pokud je vkusná a netýká se mě“. Tento základní aspekt herectví by se měl, dle mého názoru, rozbít už v prvním ročníku studia operního herectví. Bohužel operní zpěvák už je jistý archetyp, do kterého se studenti pasují dříve, než se stanou profesionály.

Pro větší soustředění na tento úkol byla v Brookově zkoušení minimalizovaná scénografie a škrtnutý sbor. Což kontrastuje s operním studiem Stanislavského, který reformoval scénografii i sbor. Inscenace Petera Brooka, jak lze vidět ve výsledném

³³ ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 7.

filmu³⁴, je komornější i ve svém výsledku, protože si kladla jiné cíle než operní studio v Moskvě. Zatímco Stanislavskij rozvíjí vztah aktéru k věcem na scéně, Brook je odhalí až na kost tak, aby se neměli za co schovávat. Co paradoxně Brook zachoval z dnešní operní konvence je dvojité, až trojitě (v tomto případě mezinárodní) obsazení s tím rozdílem, že ve výsledku vznikla tři různá provedení téhož kusu. Brook taky nemilosrdně škrtá prostředí, scény, vše, co by inscenaci rozptylovalo od pravdivého výkonu. A zároveň směle přidává repliky a mluvené slovo tam, kde cítí, že je potřeba.

Deník popisuje téměř tři měsíce zkoušení od prvního setkání v divadle Bouffes du Nord až po premiéru. Od počátku až do konce příprav se účastní všechny alternace, korepetitor i celý inscenační tým. Každý „meeting“ začíná společným cvičením, které trvá přibližně hodinu, věnují se propojení zúčastněných, sebeuvědomění a rytmu. Následně se o tom může diskutovat, nikdy ne během cvičení/her/improvizace. Společně se i jí.

Peter Brook zabraňuje rozkladu zkoušení v podobě předčasných nevěřících dotazů tím, že vše se může zkusit/zpochybnit ve hře/cvičení, teprve po něm se o tom může diskutovat. Každý z režisérů asi zná ten pocit, kdy přijde s něčím novým na zkušebnu a vydrží nevěřící pohledy, oči v sloup a bezduché dotazy jen patnáct minut, místo vytyčených třiceti a podobně. Při zkoušení s operními herci, kteří se s takovým typem zkoušení nikdy nesetkali (jichž je většina), je to pro režiséra těžké a většinou to končí tím, že si takovouhle „půlhodinku“ vybojuje, aby to pak zas na nějakou dobu vzdal.

Cvičení se uzavírá čtením původní předlohy od **Prospera Mériméeho**, nikoliv libreta, kdy každý přečte jednu dvě věty ve svém rodném jazyce. Čtení předlohy se předpokládá u režiséra, možná ostatních členů inscenačního týmu, ale jistě by bylo vhodné, aby bylo zařazeno do klasického zkoušecího procesu nejen ve studijním prostředí, ale i v kamenných divadlech.

Zkoušení trvá sedm hodin s krátkou pauzou na společný oběd. Operní herci začínají zpívat až po dvou až třech hodinách fyzické aktivity. Rozezpívat se mají před začátkem zkoušení, které se odehrává od dvanácti hodin.

V popisu se zmiňuje Rostain i o velké míře nervozity u pěvců v začátcích zkoušení. Nervozitu performerů z nových cvičení jsem poznala u každého zkoušení a

³⁴ Pozn. V roce 1981 uvedl Peter Brook Brook svou adaptaci opery Georgese Bizeta *Carmen*. Scénář upravil s Jean-Claude Carrièrem a původní partituru upravil pro komorní orchestr Marius Constant. Představení mělo premiéru v Théâtre des Bouffes du Nord v Paříži v listopadu 1981.

je velmi limitující. To, že nevědí, do čeho jdou, se okamžitě odrazí na hlase a mají tak pocit, že jim tyto experimenty vysloveně kazí hlas. Tím je vše smeteno dříve, nežli je možné přijít na to, jak s chybou či nervozitou pracovat, jak se stát se odolnějším a zkušenějším.

Během Brookova zkoušení probíhá i čtení partitury s dirigentem, který navrhuje cvičení, která mají pěvce odpoutat od interpretační roviny: *“Místo toho, abychom zpívali árii toreadora brilantním způsobem, budeme hledat její “písňový charakter”*³⁵ Rostain popisuje, že většina improvizací na dané árie začíná poslechem samotného klavíru a následným pouze pohybovým ztvárněním. Než se herec dostane ke zpívání svého partu, Brook ho nechá projít mnoha fázemi a experimenty, které vyzkoušejí jeho připravenost a zpětně ho zocelí a ujistí.

Na konci vydání AMU z roku 2013 najdeme doslov **Jany Pilátové** ve kterém uvádí:

*„V šedesátých letech převládla touha zbavit se klišé, reglementací a komfortního života – a také mrtvolného divadla. Peter Brook tento pojem nabídl roku 1968, ale od jiných rebelů tzv. druhé divadelní reformy se liší tím, že uspěl v inscenacích [...].“*³⁶

Dalo by se tak říct, že první (od konce 19. století do 30. let 20. století) i druhá divadelní reforma se v opeře odrazila a každá z nich je zachycena ve dvou předchozích dílech, která vyzdvihují nad ostatní. Tedy reforma Stanislavského v opeře a reforma Petera Brooka. Jak moc se tyto reformy propsaly do reálného divadelního procesu by bylo téma na samostatnou diplomovou práci a nerada bych se dostala do roviny spekulací. Krizi opery v počátku šedesátých letech dokazuje mimo jiné článek velké operní divy metropolitní opery **Reginy Resnik**:

*„Špatně nebo ztuhle zahraná opera, jakkoliv geniálně zazpívaná, neuspokojí moderního diváka.“*³⁷

³⁵ ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 24.

³⁶ Tamtéž, s. 91.

³⁷ RESNIK, Regina. Acting in opera. [online]. *Music Journal*; New York. 1960. sv. 18, č. 2. s. 22. [cit. 18.4.2022]. Dostupné z: <<http://www.nicmuni.com/acting-in-opera/>>.

Sama se odkazuje na knihu ***The Technique of Operatic Acting*** od Bennetta Challise z roku 1927, bohužel v Česku nedostupnou. Otázkou zůstává, nakolik se, například právě v Metropolitní opeře v New Yorku herectví vyvinulo od šedesátých let a uspokojuje moderního diváka nyní. Ačkoliv v článku *Operatic Acting? Oxymoron No More* pro *New York Times* zmiňuje **Renée Fleming**:

„Kvalita herectví se drasticky zlepšila od dob, kdy jsem začala zpívat, a dále popisuje, že na rozdíl od francouzské kolegyně slavné Natalie Dessay, která nejprve studovala herectví a až poté zpěv, při svých studiích na Julliardu byli operní herci striktně odděleni od činoherních herců a herecké vzdělání si tak dodělala až na postgraduálu. Což nám dává jemný dojem nekonzistentního vzdělání i na takto prestižní univerzitě v Americe.“ Renée Fleming je nadále přední představitelkou Metropolitní opery.

Další kolegyně **Patricia Racette** byla též na základě obdivu k jejímu herectví dotázána a odpověděla, že se nikdy herectví neučila, jednala instinktivně a byla naopak odrazována profesionály v oboru. Argumentem bylo:

„Pokud to jde tak dobře instinktivně, tak je to dobrý.“³⁸

Což doplňuje citace operního režiséra **Stephena Wadswortha** tehdy nastupujícího vedoucího **operního studia** při **Julliardu**:

„Je to jednoduše tragédie a ostuda, že konzervatoře a univerzity, které nabízejí seriózní herecký výcvik pro pěvce, můžeme spočítat na prstech jedné ruky.“³⁹

Tento článek je po odečtení dvou covidových let 13 let starý.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž.

2. VÝUKA OPERNÍHO HERECTVÍ NA UNIVERZITÁCH V ČESKU

Objektivní stav věci se dá jen těžko popsat. Tudíž budu psát o několika subjektivních pohledech studentů zpěvu ze tří uměleckých akademií. Začneme jednoduchým rozdělením toho, že v České republice se nachází jedenáct operních domů spravovaných devíti šéfy/šéfkami oper. Do těchto domů proudí především pěvci ze tří univerzit – z Hudební akademie múzických umění v Praze, Janáčkovy akademie v Brně a z Fakulty umění Ostravské univerzity. V následujících čtyřech kapitolách popisují, jakým způsobem se k opernímu herectví přistupuje v daných institucích, k čemuž mi dopomohly výpovědi absolventů a studentů příslušných akademií, které přikládám v příloze.

2.1. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze – Katedra zpěvu a operní režie

Na této katedře jsem spolu se studenty zpěvu studovala operní režii a do výuky operního herectví jsem měla možnost velmi těsně nahlížet. Tyto zážitky popisují ve třetí kapitole. Zde budu vycházet především z výpovědí absolventky zpěvu.

Na začátku textu se dočteme, že někdejší studentka již přicházela dobře připravená z Pražské konzervatoře, kde měla především „štěstí“ na pedagoga **Reginu Szymikovou**, působící taktéž na **DAMU**⁴⁰. Ze získaných pevných ryze hereckých základů nyní již profesionální zpěvačka čerpá dodnes.

Naopak nejprestižnější akademie v Česku její očekávání nenaplnila vůbec a jako jediný vývoj popisuje opět „štěstí“ na role, do kterých byla v rámci **HAMU**⁴¹ obsazena. Její spolužáci pak většinou takové štěstí neměli a někteří končili své herecké, ale do jisté míry i pěvecké vzdělání pouze ansámblovým zpíváním na jevišti. Systémově se tak studenti k vytváření rolí na vysoké škole vůbec nedostali. Jako největší zlom ve studiu HAMU vnímá zahraniční zkušenost na vídeňské akademii, kterou jí univerzita umožnila. Ráda bych v této souvislosti upozornila na tvrzení garanta magisterského oboru na dané katedře v Praze, které vyplývá ze zápisu ze zasedání Akademického senátu HAMU ze dne 7. 10. 2021⁴² (pět let po absolvování respondentky), kde popisuje, že studentům výjezdy na **Erasmus** škodí a nejsou pro

⁴⁰ Pozn. Divadelní fakulta Akademie múzických umění.

⁴¹ Pozn. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění.

⁴² Archiv zápisů. [online]. [cit. 29.4.2022]. Dostupné z: <<https://www.hamu.cz/cs/uredni-deska/zapisy-z-jednani/zasedani-as-hamu/>>.

ně přínosem, protože každý pedagog zpěvu začíná pracovat se studentem od různého stupně vývoje, v čemž je střídání pedagogů během studia škodlivé.

Dále absolventka zahraniční stáže popisuje množství seminářů týkajících se herectví a dalších potřebných disciplín, ke kterým měli studenti ve Vídni přístup. Popisuje i zdejší styk s profesionálními operními režiséry a první zkušenost s improvizací. Kamenem úrazu je pro ni to, že v Praze na Hudební a taneční fakultě učí v podstatě studenti režie studenty zpěvu, což nefunguje, protože mladí režiséři jsou ve svém stádiu studia. Je zajímavé, že ve výpovědi úplně vynechala povinnou výuku herectví na HAMU, kterou měli pěvci jednou týdně s operními režiséry, kteří byli také pedagogy operní režie, a zmiňuje pouze práci na inscenaci se studenty. Takové vytěsnění pro mě značí, jakou kvalitu takové hodiny představovaly. Následně v textu shrnuje také absenci možností spolupráce s orchestrem, která paralyzuje pěvce v praxi nejvíce a ke které se během studia nedostanou. Uzavírá to parafrázováním nejmenované kritičky, podle které **české školství posílá studenty do divadla na kolečkovém křesle**. Dále na operním poli vyzdvihuje práci **Evy Dřízgové**, se kterou se setkala na doktorském studiu na univerzitě v Ostravě a která se zasloužila o velkou spolupráci Ostravské akademie s místní profesionální scénou.

2.2. Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně – Katedra zpěvu

Absolvent Janáčkovy akademie v oboru zpěv považuje za zlomový moment setkání s doktorandským projektem **Tomáše Studeného**, jehož práci jsem zkoumala v kapitole 1.2, **VCHOD** (Výzkumné centrum hudebního/operního divadla). Pochvaluje si následné samostudium, na které ho tento projekt přivedl, a to především studium metody **Michaila Čechova**, které vyústilo v diplomovou práci, kdy zkušenosti aplikoval na postavu Evžena Oněgina. Sám ale popisuje, že u Čechova postrádal hudební rozměr, který jako zpívající herec potřeboval. Dále, nejspíše v nevědomosti o operním studiu v Moskvě, odsuzuje i Stanislavského, protože dle jeho názoru opera je vždy stylizovaná a ověřené herecké metody tak nelze aplikovat v opeře. A následně polemizuje nad tím, že operní herectví se podle něj dá naučit pouze praxí. V popisu studia na **JAMU**⁴³ uvádí, že v prvním ročníku absolvovali všichni studenti skupinovou dvouhodinu herectví jednou týdně. V dalších ročnících už byla výuka individuální, ale

⁴³ Pozn. Janáčkova akademie múzických umění.

dobrovolná. Dále zdůrazňuje absenci metodiky v operním herectví a minimum teoretických odborných publikací na dané téma a zdůrazňuje potřebu reflexe situace posledních sto let s důrazem na poslední dvacetiletí, kdy se opera skokově vyvíjela. Dále popisuje profesionální scénu komorní opery JAMU, kde se při projektech naučil mnohé a ve srovnání s respondentkou HAMU tak musím uvést, že právě komorní opera JAMU je něco, co je oproti pražské akademii, která takovouto institucí nedisponuje, obrovskou výhodou. Dále podobně jako absolventka Hudební fakulty v Praze popisuje stáž na **vídeňské akademii**, která ho posunula především prací s profesionálními režiséry a dirigenty. Následně popisuje největší herecké osvobození, které u něj způsobila praxe, a především reprízování inscenací v repertoárových divadlech, která jej oprostila od všemožných strachů, které průlom jeho hereckých schopností bránily.

Z obou výpovědí vyplývá, že největší kladný vliv na české operní školství má vídeňská akademie. S tím, že kvitují především to, že výuka herectví není svěřena studentům režie, ale profesionálům. Jako absolventka operní režie musím uznat, že mě to přivedlo k uvědomění si, jak velkou část studia jsem věnovala vzdělávání spolužáků oproti tomu, kolik energie a času jsem věnovala svému posunu. Spolupráce se spolužáky byla určitě přínosná pro obě strany, ale byla by rozhodně přínosnější, kdybychom se základy učili od kvalitních pedagogů a ne od sebe navzájem.

2.3. Fakulta umění Ostravské univerzity – Katedra sólového zpěvu

Stávající studentka popisuje výuku herectví v podobném modelu, jako je to na HAMU v Praze. Probíhá povinná dvouhodinová výuka předmětu **Jevištní řeč a vytváření postav** jednou týdně. Během předmětů, ale spíše inscenují představení napříč ročníky, které studentka popisuje vesměs pozitivně, což vyplývá především z respektu a obdivu k vyučujícímu pedagogovi, jehož působení se nachází napříč uměleckými obory. Dále popisuje přínosný zážitek, kdy studenti měli zpracovat formou prezentace metody **Diderota, Stanislavského, Brechta** a dalších. Čímž se studenti o teoretických metodách dozvěděli, ale z textu nevyplývá, zda je v praxi dále aplikovali. Tyto prezentace dále popisuje jako zlomové a reflektuje situaci v Česku, kdy absolventům zpěvu náhled na problematiku chybí, ačkoliv je to zásadní součástí jejich budoucí práce. Dále si pochvaluje spolupráci univerzity s **Národním divadlem moravskoslezským**, o kterém už se zmiňuje první respondentka. Popisuje také svou práci v profesionálním operním sboru a to, jak se liší od ztvárnění sólové role. Dále

přičítá velkou váhu pro rozvoj své herecké osobnosti kurzu improvizovaného divadla, který absolvovala po vlastní ose.

2.4. Doplnující možnosti vzdělání v operním herectví

V České republice probíhá mnoho **pěveckých kurzů**, kterých se účastní velké množství profesionálních operních herců. Některé z nich mají i hereckou část, ale pohybujeme se spíše v jednotkách kurzů. Vedení takových kurzů pak zastává většinou operní režisér více či méně profesionální. Množství **hereckých kurzů a workshopů** bez zaměření na hudební divadlo, asi není třeba zmiňovat, ale v operním světě nejsou vyhledávané právě proto, že nezohledňují rozdíly mezi hudebním divadlem a činohrou. Na akademiích se nabízí propojení s divadelní fakultou, které ale v rovině operního herectví neprobíhá. Z předchozích výpovědí tedy vyplývá, že nejfunkčnější variantou v otázce operního herectví, je v dnešní době stáž na zahraniční univerzitě, kde je vzdělání v tomto směru lépe uchopeno.

3. APLIKOVÁNÍ TEORIE VE VLASTNÍ TVORBĚ

Vůbec první pokusy o nějakou „hereckou“ přípravu pěvců u mě pramenily upřímně spíše z neznalosti operního prostředí. Jediné, co jsem znala, byly dramatické kroužky a kurzy na herecké konzervatoři a pak tedy svět filmový z pozice dětské herečky. Když jsem začala inscenovat první krůčky se spolkem **RUN OPERUN** „nutila“ jsem spolupracující operní herce dělat různá cvičení, která jsem znala z pražské konzervatoře a recyklovala a vylepšovala je. Vzhledem k tomu, že většina operních herců byla taky dost nezkušená, vzali to jako samozřejmost, která ke zkouškám patří. Bylo pro nás jako středoškoláky úplně samozřejmé hledat inspiraci ve filmu, výtvarném umění, prostě v tom, co bylo nejbliž. Problém nastal až s jistou profesionalizací, kterou s sebou přinášela vysoká škola a setkání s už hotovými profesionálními operními herci.

3.1. Mozart na Stalinovi

Po sérii menších *site specific* operních představeních jsme jako studenti převážně prvních ročníků vysokých uměleckých škol podali grant na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění, kde jsme byli někteří studenty, a dostali jsme určitou částku v řádu desetitisíců. Poprvé nás tedy tížila situace, kdy jsme byli zavázáni, že vytvoříme nějaké celistvé dílo. Nevěděli jsme vůbec nic o tom, jak se dělá venkovní open air produkce, nikdo za sebou neměl delší divadelní kus, ale šli jsme do toho a spoustu věcí se teď jeví jako správnější i než v profesionálním divadle. Jako režisérka jsem tou dobou mohla pozorovat výuku herectví pro operní herce na HAMU vedenou pedagogy **doc. Tomáš Šimerdou a doc. Martinem Otavou**, kteří mi tu a tam dovolili do hodin vstoupit, nebo i výjimečně se studenty pracovat. Vzala jsem to tehdy jako obrovskou zodpovědnost a začala nakoukávat různé více či méně kvalitní YouTube workshopy herectví pro operní pěvce a mírně jsem tak doplnila svých pár recyklovaných cvičení z konzervatoře a dramatických kroužků. Ačkoliv jsem tyto nové způsoby okoukané buď od pedagogů, nebo z YouTube používala i při inscenování **Kouzelné flétny**, ze zkrácené opery na hodinu, s mluvenými dialogy v češtině, to byla spíš staticky choreografovaná podívaná s videomappingem.

3.2. Případ Figaro

Mojí první inscenací na Hudební a taneční fakultě AMU⁴⁴ měly být výstupy z opery **Figarova svatba**. S hercem **Achabem Haidlerem** a hudebním publicistou **Pavlem Klusákem** jsme vytvořili text provázející výstupy, kdy zahloubaný teoretik rozebírá problematiku Mozartovy opery, která je navíc na námět ještě problematičtější Beumarchaisovy hry, a tyto všechny problémy se zkrátka vrství a komplikují v prostředí odborné konference. Vědec v podání Achaba Haidlera „pouští“ nahrávky různých inscenací této opery. Herci se tak učili přímo napodobovat profesionální operní herce od těch nejklassičtějších gest po operní „realismus“. Už jako druhou inscenaci to vidím zpětně jako výhybku před tím, že jsem si operním herectvím svých spolužáků nebyla vůbec jistá a nedůvěřovala jsem mu natolik, abych s ním pracovala. V této inscenaci hrál samozřejmě fakt akademické půdy, kdy vysloužilé operní divy za mými zády vykřikovaly, jaká je to drzost a jak někoho mají někoho vyhodit, protože zpívá nízko. Studenti zpěvu na konci zkoušení byli tak sevření, že Achab Haidler změnil svoji konečnou řeč na premiéře a ostře se opřel do pedagogů zpěvu, slovně se tak snažil podpořit studenty, aby se nenechali zlomit a nestali se z nich pouhé hudební „nástroje“.

3.3. Thriller Figarova svatba

Tato inscenace vznikla především proto, že v inscenačním týmu podobném jako v předchozí inscenaci na HAMU jsme měli pocit, že potenciál díla jsme ještě nevyčerpali a že mu chceme dát větší prostor ve své celistvé tří a půl hodinové délce, a to s orchestrem a profesionálními pěvci v divadle **Venuše ve Švehlovce**. Upřímně jsme se absolutně zhroutili pod finanční náročností a ještě rok jsme se vzpamatovali z velkých ztrát. Nicméně zkoušení začalo s velkými ambicemi a veškerou hereckou výbavou, kterou jsem mohla předat, a to pro všechny členy týmu. V představení jsem měla možnost pracovat s barytonistou Vladimírem Chmelem, svého času hostujícím umělcem v Metropolitní opeře, Palais Garnier i v milánské La Scale. Jeho herecká škola byla výjimečná, byl jedním z žáků výše zmiňované Marie Mrázkové a popisoval netradiční zkoušení napříč Evropou. Mezi nimi například zkoušení *Z mrtvého domu* v režii **Patrica Chéreaura**, kdy museli zkoušející několik hodin nosit okovy a prát se v bahně. Ačkoliv se v inscenaci promísili starší operní matadoři s mladými talenty (mezi

⁴⁴ Pozn. Akademie múzických umění

nimi například Jan Hnyk, Soňa Godarská, Kristýna Kůstková, Dana Šťastná, Vladimír Doležal, Daniel Klánský, Eliška Gattringerová, Tereza Mátlová a další), nikdo neměl větší problém s úvodními cvičeními, dlouhými rozhovory, nekonečným zkoušením a nakoukáváním inspiračních zdrojů, ale velmi se mi vštěpila poznámka zmíněného Vladimíra Chmela doprovázená tehdy mým vedoucím pedagogem docentem Šimerdou: „*Veroniko, ale nebudete to takhle dělat v kamenném divadle, že? To by asi nešlo.*”

V této inscenaci jsme si sáhli na operní herectví, věřili jsme v něj, možná to bylo tématem thrilleru, možná velkým prostorem pro experiment, které nezávislé divadlo má.

3.4. Rusalka – Pád do tmy

Inscenace Dvořákovy klasiky na festivalu **Povaleč** bylo unikátní především proto, že jsme po měsíčním zkoušení v Praze byli celý inscenační tým a všichni pěvci týden pospolu, bez možnosti úniku. Tento zkoušecí týden v zámeckém areálu Valeč nás velmi spojil a je to jeden z mých nejsilnějších divadelních zážitků. Celý proces byl načichlý přírodou a opuštěným letohrádkem, kolem kterého se celá inscenace odehrávala. Improvizovaná šatna z maskérnou, zázemí, režie. Byl to také projekt, kde jsme jako operní žánr vtrhli na techno festival. Nevěděli jsme, jak se lidé zachovají. Na tomto představení jsem vůbec nerozlišovala operní herce od zbytku inscenačního týmu. Od spaní pod stromem k brzkému vstávání, moknutí na generálce, celkovému nepohodlí, nikdo si nemohl dovolit vydupávat si větší komfort. To, že jsme se reálně takto intenzivně napojili na prostor, kde jsme měli premiéru, bylo velmi znát. I když si nemyslím, že to je naše nejhodnotnější představení, z hereckého i inscenačního pohledu. Většina našich diváckých fanoušků se k němu ale neustále vrací. Důvodem je podle mě právě kompletní sžití se s prostorem i celou skupinou kolegů, což bylo dáno paradoxní nesvobodou místa během zkoušení.

3.5. Cosí fan tutte – Story from the Future

Na bakalářský projekt mi od vedení katedry, jíž jsem byla studentkou, přistál titul *Cosí fan tutte*. Ze zkušenosti z RUN OPERUN už jsem věděla, na co je potřeba mít lidi, profesionály, co naopak lze překonat bez větší námahy. Na projekt byli poměrně rovnoměrně spojeni všechny fakulty **AMU**. Z **Hudební akademie** pěvci, dirigenti, choreograf a část produkce, z **DAMU** většina produkce, dramaturgie, scénografie, kostýmní výtvarník a performeři, z **FAMU** pak fotografové, kameramani, střihači a režie záznamu a spotu k představení. Největší inspirací pro mě byla kolegyně Viktorie Vášová jako dramaturgyně a kolegové z DAMU, proto jsem se rozhodla k následnému studiu na Divadelní fakultě. Začali jsme tento tušený, ale pro mě zatím neprobádaný divadelní svět přenášet na zkoušky s operními herci. Jednalo se v podstatě o různá cvičení, o kterých se píše v *Tragédii Carmen* Petera Brooka a o vytváření postavy tak, jak se píše ve *Stanislavsky on Opera*. Zajímavé bylo, jak málo na to byla půda HAMU připravena. Během první zkoušky jeden z představitelů Feranda odešel ze zkoušky a už se nikdy nevrátil. Pouze poslal vyjádření vedoucímu katedry, že tohoto se účastnit nebude. Od té doby jsme byli pod drobnohledem, ale jelikož zbytek obsazených spolužáků chtěl jít „novou“ cestou, stali se z celého týmu „partners in crime“.

Vždy jsme začínali nejrůznějšími rozcvíčkami a hereckými cvičeními, které jsem vedla buď já za režii, Viktorka Vášová za dramaturgii, nebo Adam Eduard Orszulik za choreografii. Poté se tři hodiny zkoušelo a poslední hodinu se probíraly inspirační zdroje k postavám a debatovalo se o jejich psychologii, případně se četly kousky libreta. Se spolužáky jsme měli nacvičeno, že pokud by do zkušebny vešel pedagog zpěvu, operní režie nebo vedoucí katedry, budeme dělat, že jsme uprostřed rozzkoušené scény a že žádná cvičení ani debaty neprobíhají. Kromě tohoto zbytečného vyčerpávání se na obhajobu experimentů při zkoušení, se nám vlastně díky záštitě školy naskytla možnost připravovat inscenaci sedm měsíců, což zpětně považuji za unikátní. Inscenace byla dozkoušená a dobře připravená celý měsíc před premiérou a zbylý čas jsme ladili práci s prostorem, rekvizitou a střídání možných kombinací v alternacích.

3.6. Lidský hlas

Poulencova jednoaktová monopera na libreto **Jeana Cocteaua** byl pro mě unikátní projekt, především po koncepční a scénografické stránce. Bohužel produkčně a finančně tak náročný, že zbytečně zapadl mezi většími, „popovějšími“ produkcemi **RUN OPERUN**. Příběh jsme nadstavěli postavou Františka Piříka, který provádí novináře (diváky) prostory menzy divadla ve **Venuše ve Švehlovce**. V konceptu bývalé psychiatrické nemocnice je zavřená jediná pacientka, a to manželka ředitele nemocnice. Doktor Piřík má za úkol informovat novináře o situaci zmizelého ředitele, která druhý den má vyjít v médiích. Následně novináře (obecenstvo) spravuje o její cyklické časové poruše, která spočívá v tom, že opakuje několikrát denně tu samou situaci, ve které se ocitla na sklonku života. Následně publicisty pozve do jejího pokoje s tím, že ona je nebude vnímat, protože v jejím původním zážitku nebyli. Následně se diváci ocitají v plně vybavené místnosti včetně různých vůní, starých deníků, dopisů, jídla, kde se odehrává první část. V polovině se hlavní hrdinka „propadne“ do druhé místnosti, která byla divákovi do té doby skryta. Po menších ostyších přechází divák do druhé místnosti, která je identicky vybavena jako místnost první, ale vše je zrcadlově obráceně s mírnými rozdíly, které nám ukazují, že se hrdinka propadla v čase. V druhé místnosti poté, co dojde k otravě, hrdinka odsouvá skříň, za kterou je východ z koloběhu těchto místností, a vidíme tmavý, ale obrovský industriální prostor se silným reflektorem proti nám a tušíme klavíristu za křídlem, který celou dobu sopranistku doprovázel. Hlavní hrdinka prochází prostorem, až usedne před televizi, kde vidí samu sebe ležící v posteli v prvním pokoji a skoná. Představení bylo pouze pro dvacet hostů a bylo předvedeno kromě jiného i na festivalu **Opera 2020**. Po představení byli vždy pozváni hosté na skleničku přímo ve scénografii a mohli se tak dopátrat po vlastní ose, skrze deníky a různé odkazy příběhu Elle z *Lidského hlasu*.

3.7. Rusalka na Stalinovi

Letní premiéra v covidové pauze v létě 2020 byla výjimečná tím, že jsme velmi radikálně zasáhli do hudební složky představení. Zatímco samotná režie a choreografie se odvíjela od naší původní *Rusalky* na Povaleči. Do hudby se přidává DJ neboli live set umělec, který se v několika částech nemilosrdně prolíná s orchestrem. Přidává se tak na rytmičnosti a bohatosti zvuku, ačkoliv tento princip šel

použít jen v některých pravidelnějších Dvořákových pasážích. Spolupráce klavíristy a live set umělce byla ztížená o to, že jejich hudební vzdělání bylo rozdílné, resp. live set umělec neuměl číst noty. Vzhledem k zničeným kostýmům i scénografie z povalečské Rusalky a rozdílnosti ducha místa, dostala tato inscenace novou vizuální identitu. Minimalistickou scénografií s modernějšími kostýmy provázel videomapping. Po pěti letech se tak spolek **RUN OPERUN** vrátil na Letnou, odezvou bylo přes dva tisíce diváků a potlesk ve stoje. Oproti z mého pohledu promyšlenějšímu *Lidskému hlasu*, byly ohlasy jak divácké, tak mediální nesrovnatelné.

3.8. Operní klystýr

Představení s kontroverzním názvem se produkovalo každý rok od vzniku **RUN OPERUN** do roku 2020. Vzniklo 5 odlišných představení (*Cafe Standard*, *Cafe Alibi*, *Barocco Lounge & Music bar*, *Lod' Tajemství*, *Palác Akropolis*). Operní klystýr měl hlavně odpočinkový charakter pro celý tým, ačkoliv se vždy dělal na poslední chvíli, a kabaretní charakter pro diváka. Pokud se ale podíváme z úhlu pohledu diplomové práce, naplňoval jakousi laboratoř, kde bylo možné vše. Zároveň nevědomky i používal hudební metody, které byly pojmenovány už ve Stanislavského opeře či Brookově Carmen. Krom politické satiry aplikované na operní svět (pořad *Máte sólo*, Světlana Witovská jako převtělený Mozart, Michaela Jílková jako převtělený Salieri, předávání cen *Geny Thálie* a další.)

V *Operním klystýru* zaznívaly operní árie v různých jiných hudebních formách, a naopak populární písně ve stylu operním. Interpreti měli k dispozici primitivní nástroje, kostýmy a někteří si napsali i vlastní text. *Operní klystýr* byl zatím nejsvobodnější formou, kterou jsme v **RUN OPERUN** měli, protože očekávání nebyla žádná a tvůrčí kolektiv jen zužitkoval a vyzkoušel si spoustu špatných i dobrých nápadů, které přicházely během zkoušení formálně serióznějších kusů. Tentokrát se zapojovaly v nemalé míře na jevišti i profese, které byly normálně skryté (asistenti režie moderovali, produkční hráli, kostýmní výtvarník rapoval Rusalku a tak dále). Komická forma celé věci umožnila prostor pro koordinovaný chaos, risk s nejistým výsledkem i pro chyby, které vedly k novému poznání. *Operní klystýr* bylo představení, které bylo vždy okamžitě vyprodáno. Paradoxně oblíbené jak kritiky, tak laiky i když zesměšňovalo obě skupiny a především své vlastní tvůrce.

3.9. La Traviata na Stalinovi

V této inscenaci byla zásadní demokratická spolupráce s platformou **PINKBUS** sdružující především queer umělce z České republiky i ze zahraničí. Dosavadní spolupráce nebyly rozděleny rovným dílem tak jako tato, kdy se oba spolky podílely finančně, personálně, dramaturgicky i režijně. Byl to zároveň projekt, na kterém se poprvé podílelo z větší části mezinárodní obsazení, a to včetně hlavních operních rolí, ale také drag queens z PINKBUS platformy.

Na hlavní roli se vypisoval dokonce velmi složitý konkurz, který v Česku nemá obdoby, skládal se z hudební, pohybové a hudební části i pohovoru (později jsme přidali i hereckou část), i přesto se představitelku na domácím poli nepodařilo sehnat. Všechny tři hlavní role nakonec byly obsazeny cizinci (Roxanne Choux – Violetta, Louis Carlos Hernández Luque – Alfredo, Andrij Skurhan – Germont).

Tato skutečnost, plus nový svět queer umělců, nejvíce rozbily z pohodlnosti zbytku operního hereckého týmu. Po prvotních napětích, kdy operní herci viděli mnohem větší soustředění a preciznější práci nezpívajících performerů, se začali proměňovat a pomalu vylézat ze svých operních ulit. Během zkoušení byly rozcvičky běžná věc, protože se spolurežie ujal choreograf **Martin Talaga**.

Zároveň v týmu herců byli dva choreografové, kteří některé rozcvičky sami vedli. Spoustu scén v inscenaci vyšlo z improvizací na dané téma (například druhé jednání na venkově), což přinesl do zkoušení Talaga. Já jsem více pracovala jednotlivě či ve dvojicích se sólisty, se kterými jsem se od drobných cvičení dostala do velkých scén. Velkou výzvou bylo také mužské alter ego Violetty (Szymon Patrylak), s nímž a jeho ženskou verzí jsme pracovali nejčastěji.

Na tomto zkoušení jsem měla šanci poznat, jaké je to mít samostatného performerera, který se samostudiu role věnuje a přináší do inscenace vlastní podněty. To jsem bohužel mezi českými operními herci nezažila.

3.10. Konzervatoř Jana Deyla – Kouzelná flétna

Jako pedagožka jsem dostala možnost své výše uvedené zkušenosti z praxe, a především teoretické informace z diplomové práce, zužitkovat, v rámci zkoušení *Kouzelné flétny*, na konzervatoři Jana Deyla. Téma diplomové práce vzniklo originálně na popud této nabídky. Věděla jsem, že mám v rukou jedinečnou příležitost připravit mladé operní herce tak, jak bych chtěla, aby byli edukováni profesionálně, se kterými

pracuji v reálné praxi. Vydobyla jsem si tedy nadstandardně dlouhé zkoušení, a to rok a půl od března 2022 do června 2023.

První polovinu roku jsme se začali věnovat pouze aplikováním principů **Brooka** a **Stanislavského** a tvorbě role – inspirační zdroje, pozadí postavy, psychologie postavy a obecným hereckým **improvizacím**. V druhé polovině roku se budeme věnovat improvizacím na témata z *Kouzelné flétny* a **hudebním improvizacím**. Hudebně začneme aranžovat v první polovině roku 2023. V tuto chvíli mám za sebou pouze čtyři dvouhodinová setkání, ale už teď pozoruji, jak je osvobozující, když studenti bez zkušeností principy přebírají bez sebemenších problémů. Jako by to byla normální praxe.

Vracím se tím tak k pocitu v začátcích RUN OPERUN před sedmi lety, ale o dost informovanější. Což se bohužel u profesionálních operních herců s nánosy z operních konvencí nestane. O to víc mě udivuje, že již tuto metodiku někdo v českém operním světě nepřevzal, a to minimálně na středoškolském stupni, který k tomu přímo vybízí. Neuvěřitelná je pouhá představa, jak kvalitně mohli být operní pěvci připraveni ještě před vstupem na vysokou školu, kde by už sami mohli objevovat další možnosti i mimo tyto základy a mohli by si dovolit experiment na jevišti. Do divadelní praxe by tak snad přicházely samostatné inspirativní osobnosti, oproti vyhořelým a rozlítaným hudebním nástrojům.

Závěr

Všechny tři kapitoly jsem velmi ráda zpracovala a studium problematiky při této diplomové práci mě profesně posunulo. Nejvíce souzním s definicí operního herce tak, jak ji popsal Otakar Zich, a s praktickou metodikou Stanislavského studia. Můj přístup k vedení operních herců zaznívá v kapitole o výuce na Deylově konzervatoři. Po dokončení této práce bych se přikláněla k radikálnímu spojení výuky operního herectví a výuky herectví nehudebního. Připouštění rozdílů mezi operními herci a mluvícími herci nás vede ke snižování nároků na interprety v hudebním divadle. Operní herectví je podle mě profese, která je ze všech hereckých oborů nejnáročnější – právě kvůli přidanému zpěvu – a takto by se k ní mělo přistupovat. Operní herci by v ideálním případě měli podstupovat vzdělání spolu s činoherními a mít navíc hodiny zpěvu a hudební teorie. Sebeutvrzování kateder zpěvu o vlastní potřebě dle mého názoru poškozuje možné vzdělání operních profesionálů. Bohužel vzhledem k vzdělání, ze kterého pochází většina pedagogů a vedoucích těchto oborů, nevidím zatím cestu z tohoto depresivního a diletantského přístupu ven. Český systém vzdělávání operních pěvců je neprofesionálně uchopený, nahozený a operní herce spíše poškozuje. V divadlech pak je jen málo prostoru pro změnu a interpreti jsou tak odkázáni sami na sebe, kdy se svými hereckými schopnostmi více či méně kvalitněji zacházejí, až dospějí dříve či později k rezignaci na jakékoliv operní herectví, a cyklí se v gestech, které podle nich fungují.

Zdroje

Publikace:

MACKŮ, Milan. *Operní režie. Operní herectví. Režie hudebních forem v televizi*. Praha: AMU, 1996. ISBN 80-85883-11-2.

REGLER-BELLINGER, Brigitte, Jitka LUDVOVÁ, Wolfgang SCHENCK a Hans WINKING. *Opera: velká encyklopedie*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0541-0.

ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6.

STANISLAVSKI, Constantin, Pavel RUMYANTSEV. *Stanislavski On Opera*. Routledge: 1st edition, 1998. ISBN: 978-0878305520.

STUDENÝ, Tomáš. *Herec/pěvec v hudebním divadle: komplexní příprava pěvce pro jevištní praxi*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7460-162-0.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (v Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986. Dramatická umění.

Internetové zdroje:

Archiv zápisů. [online]. [cit. 29.4.2022]. Dostupné z: <<https://www.hamu.cz/cs/uredni-deska/zapisy-z-jednani/zasedani-as-hamu/>>.

BARRY, A. Michael. *Acting in opera, A consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavski inspired rehearsal process*. [online]. [cit. 15.4.2022]. Master Thesis. University of Birmingham. 2012. Dostupné z: <<https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/5580/1/Barry15MPhil.pdf>>.

BUSSELL, Kayla. *Acting in Opera. A Stanislavsky Approach*. [online]. [cit. 28.4.2022]. Undergraduate Honor Theses. East Tennessee State University. 2012. Dostupné z: <<https://dc.etsu.edu/honors/52>>.

Do divadel zajde ročně každý druhý Čech, loni přišlo 5,9 milionu. [online]. [cit. 30.3.2022]. Dostupné z: <<https://www.divadlo.cz/?clanky=do-divadel-zajde-rocne-kazdy-druhy-cech-loni-prislo-59-milionu>>.

ISHERWOOD, Charles. *Operatic Acting? Oxymoron No More*. [online]. [cit. 21.4.2022]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2007/09/09/arts/music/09char.html?pagewanted=all&_r=0>.

Operní režie, operní herectví, režie hudebních forem v televizi – Milan Macků – studijní texty. [online]. [cit. 24.4.2022]. Dostupné z: <<https://www.enoty.eu/operni-rezie-operni-herectvi-rezie-hudebnich-forem-10560>>.

PAROULKOVÁ, Veronika. *Jaromír Brych: Současná opera si nemůže dovolit nabídnout jen skvělý zpěv*. [online]. [cit. 14.4.2022]. Dostupné z: <<https://www.klasikaplus.cz/rozhovor-2/item/5612-jaromir-brych-soucasna-opera-si-nemuze-dovolit-nabidnout-jen-skvely-zpev>>.

RESNIK, Regina. Acting in opera. [online]. *Music Journal*; New York. 1960. sv. 18, č. 2. [cit. 18.4.2022]. Dostupné z: <<http://www.nicmuni.com/acting-in-opera/>>.

Singing with Your Whole Self: The Feldenkrais Method and Voice. [online]. [cit. 1.5.2022]. Dostupné z: <<https://www.amazon.com/Singing-Your-Whole-Self-Feldenkrais/dp/0810840499>>.

Vox Method: Training the Voice. [online]. [cit. 1.5.2022]. Dostupné z: <<https://www.ccdmd.qc.ca/eng/catalog/vox-method-training-voice>>.

Seznam příloh:

Příloha č. 1: Vyjádření absolventky HAMU

Příloha č. 2: Vyjádření absolventky Fakulty umění Ostravské univerzity

Příloha č. 3: Vyjádření absolventa Hudební fakulty JAMU

Příloha č. 4: Poznámky zaznamenané během psaní diplomové práce

Příloha č. 1: Vyjádření absolventky HAMU

Operní herectví a jak jsem ho vnímala na Akademii múzických umění... Odpověď může vyznít z mých úst možná ne úplně optimisticky, ale ráda bych uvedla, co konkrétně to zapříčinilo...

Měla jsem veliké štěstí, že jsem na Pražské konzervatoři potkala velmi kvalitní pedagogy, na herectví jsem zde měla tu čest spolupracovat s Reginou Szymikovou, která byla též profesorkou na Divadelní fakultě AMU v Praze...

Operní herectví tedy s touto kantorkou znamenalo spíše kvalitní činoherní základy. Dělali jsme klasické techniky, jako je například 5 stupňů zimy, strachu, vzteku. To vše ve věku nepříjemně, pubertálním. A přesto mohu říci, že z této zkušenosti jsem čerpala velmi dlouho... Na konzervatoři vznikala představení a herecky se člověk vyvíjel.

Když jsem přišla na vysokou školu, moje očekávání byla určitě větší. V kontextu svých spolužáků jsem měla nakonec docela štěstí a dostala jsem se k nastudování i zajímavých titulů. Pamatuji si však spolužačky, které svá pěvecká studia končily ansámblovým zpíváním v Zápisníku zmizelého...

Poté jsem měla opět štěstí (ne všichni mohou vyjet do zahraničí, a ne všichni chtějí, samozřejmě) a mohla studovat celé léto na vídeňské Akademii a tam mi došlo, že bohužel největším kamenem úrazu je, že nás vlastně učí studenti, kteří sami jsou v procesu vývoje a vlastního učení.

Ve Vídni jsem zaregistrovala o hodně více různých specificky zaměřených seminářů – hereckých, pěveckých, ale i celkově soustřeďujících se na rozvoj celé osobnosti zpěváka.

Když nás někdo učil, byl to profesionál, který se tím minimálně půlku svého života opravdu aktivně živil... Také jsem se zde poprvé setkala s improvizací řízenou režisérem. A to vše jsem v Čechách neznala a už vůbec ne spojené s operou...

Mám osobně pocit, a je to čistě můj subjektivní názor, že v době, kdy jsem AMU navštěvovala, mě herecky posunula pouze jedna nebo dvě spolupráce a výjezdy do zahraničí. S velkým orchestrem jsem si za celé 5leté studium zazpívala jednou jednu árii, a to nás z ročníku vybrali asi 2 nebo 3, kteří měli takovou výhodu.

Největší školou je samozřejmě to, když zpěvák může stát na jevišti a musí zvládat orchestr, dirigenta a režii s choreografiemi. Toto v cizině na vysokých školách studentům umožňují. Jedna slavná česká hudební kritička jednou napsala, že české operní školství posílá své studenty do světa divadel na kolečkovém křesle, a přesně tak to vnímám i já. I přesto jsem si vědoma toho, že ne každý je herecky talentovaný,

a o to více by měla škola studenta na jeviště připravit. Pokud by elektrikáři na střední škole ukázali zásuvku a všechny potřebné kabely a nenechali ho jí zapojovat, zřejmě by první roky, kdy by nastoupil do práce, nebyl moc úspěšný, nemluvě o nebezpečí, které by mu hrozilo... Každá aktivní zkušenost posune pěvce, herce, tenistu, elektrikáře, rodiče o velký kus dopředu.

V tomto směru bych chtěla vyzvednout úsilí například doc. Evy Dřízgové, která navázala v Ostravě velmi úzký kontakt s divadlem a dopřává svým studentům aktivní účast přímo na jevišti...

Naše práce je zpívat na jevišti s orchestrem, umět předat režijní záměr a naše subjektivní emoce a výraz. A abychom to všichni zvládli, potřebujeme lepší přípravu.

Příloha č. 2: Vyjádření absolventky Fakulty umění Ostravské univerzity

Na fakultě umění Ostravské univerzity je herectví pro operní pěvce vyučováno v rámci dvouhodinových lekcí jednou týdně. Oficiální název předmětu je Jevištní řeč a vytváření postav. Působí zde dva vyučující, Juraj Čiernik a Peter Gábor. Sama mám zkušenost pouze s prvním zmíněným a o konceptu druhého vyučujícího nejsem in formována, proto popíšu pouze svou vlastní zkušenost. Hodiny herectví s Jurajem Čiernikem jsou zábavné i poučné. Juraj je činným operním, operetním i muzikálovým pěvcem, zároveň činohercem, skladatelem a režisérem. Ve svých hodinách usiluje o kombinaci praxe a teorie, jeho přístup je pozitivní a lidský.

V průběhu semestru zpravidla probíhá v hodinách nějaký dlouhodobější projekt, na kterém se pracuje. Jedná se například o zpracovávání dramatických textů, krátké představení, na kterém se podílí studenti skrz ročníky. Studium teorie probíhá víceméně poznámkami a postřehy v praxi u konkrétních situací, kdy vyučující vysvětluje, jakým způsobem nebo technikou se k výsledku dopracujeme. Zajímavým úkolem byly v letošním roce prezentace studentů na konkrétní herecké techniky velkých osobností divadla v historii: Denis Diderot, Stanislavskij, Brecht a další. Zprostředkovaly lepší orientaci v možnostech náhledu na dílo a potřebnou inspiraci. Tato hlubší znalost mi přijde nesmírně důležitá, protože člověku rozšiřuje informační základnu, ze které si potom herec/pěvec může vybrat to, co jemu osobně vyhovuje a propojit to se svým intuitivním přístupem. Osobně si myslím, že operním pěvcům, kteří vyjdou z českých škol, tento náhled často chybí, přestože je důležitou součástí jejich práce.

Největší podíl na získání zkušeností a dovedností v hereckém oboru se získává praxí. Pro tuto příležitost funguje v rámci fakulty Operní studio, které každý rok nastudovává studentskou operu. Zajímavým projektem je propojení studentského představení s Národním divadlem moravskoslezským, které každým rokem takto dává prostor, aby si studenti vyzkoušeli už v průběhu studia práci v provozu od konkurzního předzpívání, přes hudební a scénické nastudování až po uvádění díla na programu divadla. Za dobu mého studia zde byly uvedeny Čtyř notová opera Toma Johnsona, Salieriho Škola žárlivých a letošní Dítě a kouzla Maurice Ravela. Jedinou nevýhodou systému je dle mého fakt, že studenti nehrají všechna představení, protože zpravidla mají alternace v profesionálních operních pěvcích, kteří v NDM působí.

Jako členka operního sboru NDM se s vytvářením postavy na scéně setkávám i ve své práci. Musím ale říct, že působení v operním sboru je odlišné od ztvárňování

sólové role. Sborová praxe spočívá v dotváření obrazu, není zde kladen takový důraz na individualitu. Na druhou stranu i takto je možné načerpat základní předpoklady práce na jevišti, práce s režiséry a choreografy, byť spíše formou herecké zkratky a uvolněného pohybu na scéně.

Pro můj osobní rozvoj měl velký přínos kurz improvizovaného divadla, který jsem absolvovala v minulém roce po vlastní ose. Ačkoliv tento typ vystupování se od opery v mnohém liší, je to skvělý způsob, jak se naučit komunikovat na jevišti se svými hereckými kolegy, pracovat i v samostatné roli jako součást týmu, zůstat přítomný v daném okamžiku a odpoutat se od trémy.

Příloha č. 3: Vyjádření absolventa Hudební fakulty JAMU

Operní herectví a jeho teorie mě začalo výrazněji zajímat v posledních ročnících na JAMU, kdy jsem byl členem VCHODu (Výzkumné centrum hudebního/operního divadla), což byl doktorandský projekt Tomáše Studeného, který je toho času dramaturgem opery Jihočeského divadla v Českých Budějovicích. Ten mě přivedl k Michailu Čechovovi, z jehož práce jsme čerpali inspiraci a já jsem se pokusil, poněkud naivně, Čechovovu metodu aplikovat na postavu Evžena Oněgina ve své diplomové práci.

Zásadním problémem ovšem je, že Čechov byl činoherec a evidentní rozdíly mezi operním a činoherním herectvím jsou ohromné. Navíc se celá tato tradice navazující na Stanislavského zabývá především přirozeným herectvím, ve smyslu vytváření postav sice velmi rozmanitých, ale pořád jednajících hluboce psychologicky. U operních představení téměř vždy hraje roli stylizace. Ať už ta vyplývající z povahy hudebního divadla (např. opakující se texty v dlouhých ansámblech) anebo stylizace vycházející z režijní koncepce (Robert Wilson apod.). Dá se tedy vůbec operní herectví naučit jinde než v divadelní praxi, ze zkušenosti? Na JAMU jsme měli, pokud si dobře pamatuji, v prvním ročníku dvouhodinovou herectví společně všichni zpěváci jednou týdně a k tomu hodinu jevištní řeči individuálně. V dalších ročnících už byla hodina herectví individuální a záleželo na nás, jestli budeme pracovat s textem nebo si pozveme klavíristu a naaranžujeme árii nebo třeba malý ansámbl s kolegou. Hodiny vedli pedagogové, z jejichž zkušeností se vnímavý student mohl hodně naučit. Celou výuku ovšem, podle mého, dodnes trápí nedostatek metodiky. Nějaké knížky v češtině ohledně metodiky výuky operního herectví sice existují, ale, podle mého názoru, potřebujeme víc času na reflexi všeho toho, co se odehrálo v opeře za posledních sto let (a možná především za posledních dvacet let), kdy se operní herectví a režijní pojetí inscenací výrazně posunulo. A zároveň by to chtělo nějakého osvíceného teoretika, který dá tyto poznatky dohromady takovým způsobem, aby absolvent akademie v oboru zpěv byl alespoň základně připraven i jako herec v hudebním divadle. Největším tahákem JAMU byla Komorní opera. Tam jsem se naučil asi nejvíc. I díky konzultacím s pedagogy herectví, kteří byli přítomni na zkouškách. Absolventský ročník jsem strávil na stáži ve Vídni, kde mají také operní studio. Hlavním rozdílem bylo, že režisér i dirigent byli pedagogové. Chápu, že pro studenty režie na JAMU je ohromnou výhodou, že mohou režírovat studentská představení, ale pro zpěváky je vídeňský model skvělý. Je to vlastně profesionálně vedená inscenace už na akademii. My jsme

tehdy dělali Dona Giovanniho a já svého prvního a posledního Leporella v životě. Měl jsem štěstí na extrémně empatické, připravené a erudované duo režisér (Reto Nickler) a dirigent (Christoph Meier). Na výše položenou otázku o možnosti naučit se operní herectví i jinde, než v praxi nemám jasnou odpověď, i když se spíše kloním k názoru, že ne. Rozhodně ne plnohodnotně, a to z následujícího důvodu: V praxi, na rozdíl od školy často opakujete stejné představení/stejnou roli mnohokrát za sebou. Existuje jistě jakási osobní zkušenost, introspekce, která člověka posouvá dopředu ve vnímání vlastních výrazových prostředků, fyzických možností apod. Pro mě jako operního zpěváka je ale stejně zajímavá jakási kolektivní zkušenost, kdy ztvárňujete jednu postavu v mnoha reprízách a někdy i po mnoho let. Díky repertoárovým divadlům! Nemyslíte už tolik na svůj pěvecký výkon, nejste nervózní, že zapomenete text (pokud to není repríza po roce bez zkoušky) a daleko víc vnímáte okolí – kolegy, atmosféru na jevišti i v hledišti – a můžete charakter své postavy posunout nějakým směrem, trochu experimentovat, hrát si s hraním nebo naopak být co nejpravdivější – vyprávět text, jakoby to bylo poprvé. Naučíte se reagovat na nastalou situaci. A toto mnohočetné opakování není na škole možné. Nejdůležitější pro můj herecký, a především také pěvecký rozvoj je vždy pozorování zkušenějších a lepších kolegů, ale i těch mladších, motivovaných, vedle mě přímo na jevišti, na zkušebně nebo při rozezpívání. Prostě klasické “sleduj a uč se!”

Příloha č. 4: Poznámky zaznamenané během psaní diplomové práce

Do příloh jsem se rozhodla vložit i poznámky, které jsem si dělala během vytváření diplomové práce. Nenašli místo v jejím rámci, nicméně mi přijdou relevantní součástí příloh.

- Já samotná tuto práci píšu na Divadelní fakultě, protože pro toto smýšlení na Hudební fakultě, kde jsem absolvovala bakaláře a téměř celého magistra operní režie, nebyl prostor. Přičemž si sama uvědomuji absenci vzdělání divadelního, které mi chybí v náhledu na věc a nezbyvá mi než věřit, že se k tomuto tématu budou studenti režie vracet a dále ho rozvíjet. Co mohu ze svého pohledu nabídnout je teoretické rozvržení možného studia pro operní herce, z praktického poznání obou fakult, které by měly být jeho součástí. Dále mohu nabídnout pokusy a omyly ze sedmiletého vedení operního spolku RUN OPERUN, který zároveň systematicky nabourává zavedené vnitřní struktury operního světa.
- Začínám psát a už jsem poměrně rozhodnutá o závěru této práce. Herec by měl absolvovat kombinaci dvou škol – herectví + operní zpěv, s tím že katedra operního zpěvu by byla zaměřená pouze na techniku, nikoliv na přednes – zmizely by matoucí předměty pro operní pěvce, které mají “nahrazovat” výuku herectví. Hereckou laťku svých kolegů z divadelních fakult ale nikdy nedoženou, jelikož herectví je podružnou disciplínou pro pedagogy zpěvu, kteří z logiky věci hudební katedry ovládají.
- Další poměrně zajímavou problematikou je přenášení rolí z inscenace do inscenace. Například: ukrajinský zasloužilý umělec Andrij Shkurhan, se kterým jsem měla možnost pracovat na La Traviatě, tuto roli nastudovával už více než 30krát v různých inscenacích napříč Evropou. Rolí se zabýval velmi do hloubky a našel si malé skulinky osobnosti postavy, skrze nápovědy v libretu, hudbě a v historickém osudu skladatele a libretisty. Je ale téměř nemožné s ním vystavět roli znovu od nuly. Přitom operních herců omezených hlasovými možnostmi na danou roli je tak minoritní poměr, že tomuto modelu se nelze vyhnout.
- Největší deprese je, že knih o podstatě divadla a herectví je tak mnoho, že je trapné přijít až teď s nějakou hereckou příručkou do opery v momentě kdy už téměř není možné všechny ty divadelní knihy načíst...

- Koho uspokojit? Kritiku, nebo neodborného diváka?
- Práce s chybou – operní herec má chybu spojenou s chybou v hlase, tempu, která je nepřipustná. Jak s tím pracovat?
- Z rozhovoru s Draganem Stojčevskim - “operní čas v baroku nás meditačně zpomalí – jak to ale udělat, aby to pěvci zvládli, když musí čelit problematice hlasu “tady a teď”.
- Když brouzdám spoustou amerických studií pojednávajících o problematice operní, musím brzdit to co zajímá mě a soustředit se konkrétně na herectví. Jaktože tyto knihy nejsou dostupné v knihovně DAMU/HAMU? HAMU se o herectví nezajímá (a o knihy) a DAMU nebere operu jako svojí věc.
- Macků zmiňuje tenorovou nemoc “ukazovat se v roli”, já to vždycky nazývala nemoc vedlejších a hlavních rolí, kterou mohou mít všechny hlasové obory.
- Králem mezi slepými – já vůbec nevím, co s tím. Nechápu jaktože to nikdo jiný nevidí. Jsem z toho hrozně frustrovaná a nejradši bych psala diplomku na jiný téma. Není to moje parketa, ale někdo s tím musí začít něco dělat, nebo se aspoň vypsát z frustrace jako já.
- Problematiku jsem přednesla na konferenci operních šéfů za přítomnosti Jednoty hudebního divadla. Setkala jsem se především s tím, že problém patří na školy, ne do profesionálního divadla. Někteří problém vůbec nevidí.
- Probíhá válka na Ukrajině, z historického hlediska nevíme, co bude dál, ale i předtím to bylo neúnosné. Vidím kolem sebe víc vyhořelých umělců než těch zapálených, proč posouvat mrtvý žánr... je mrtvý?
- To, že je něco špatného a nezdravého poznáte, když kráčíte po chodbách hudebních akademií a mladí kluci tam chodí v oblecích a chovají se jako by byli šedesátiletí pánové. Ženy v rozpuku nasadí podpatky, tmavý make-up, vykonturují obočí a lípnou umělé řasy. Mimochodem neumíte si představit, jak je těžké přesvědčit operní herečky, aby neměly na scéně žádný přičesek, nebo nebyly namalované. Zažila jsem několik her na schovávanou, kdy jsem do poslední chvíle vyčkávala v ženské maskérně, abych kontrolovala, že zpěvačky budou mít přirozený vzhled a když už zvonilo na začátek představení a já musela do hlediště, najednou na scéně vidím herečku s dlouhým renesančním copem pod zadek a nalepovacími řasy.
- Praktickou zkušenost, podle jakých kritérií vůbec adepty na studium operního herectví přijímat mám z konkurzů v RUN OPERUN. A to procentuálním porovnáním talentu pěveckého, hereckého a pohybového –

poslední dva mohou být sloučení na úkor procent, ale kategorie budou zprůměrovány rovným dílem. Komplexní konkurz od RUN OPERUN – konkurz se skládá ze tří částí (pěvecké, pohybové, herecké) a pohovoru. Konkurz je samozřejmě časově, produkčně i energeticky náročnější než normální konkurzy. Systémově dosavadní konkurzy neodhalí komplexní schopnosti herce, ale pouze ty pěvecké. Konkurzy se koncentrují pouze na poslech. Někteří porotci mohou tvrdit, že poznají z postoje a výrazu pěvce, jací budou herci. Pokud by toto byl, jakkoliv relevantní argument pro zachování dosavadních konkurzů, dovolila bych si tvrdit, že v celkové atmosféře odosobněných konkurzů se jakkoliv zkušený operní herec nedopracuje k uvolněnému postoji, či výrazu.