

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Vojtěch Frank

Recepce sovětské operety

v Československu

na případu Dunajevského

Bílého akátu

Reception of Soviet Operetta

in Czechoslovakia

on the Example of Dunayevsky's

White Acacia

vedoucí práce:

Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.

konzultant práce:

Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

2020

Děkuji vedoucí práce, Mgr. Tereze Havelkové, Ph.D., a konzultantovi práce, Mgr. Vítu Zdrálkovi, Ph.D., za jejich odbornou pomoc, rady a podněty při mém bádání. Dále děkuji své rodině a svým blízkým, jmenovitě Jakubu Hojkovi, Květoslavě Frankové, Stanislavu Frankovi a Alžbětě Frankové za jejich podporu a zájem o mé psaní. Poděkování patří i Miroslavě Hájkové za poskytnutí rozhovoru o sovětských operetách v Plzni a operetním přátelům Danie- lu Molnárovi a Kevinu Clarkovi za vzájemné sdílení poznatků z oblasti studia operety.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Bc. Vojtěch Frank

Abstrakt

Práce se zabývá tématem uvádění sovětských operet v Československu mezi lety 1946 a 1987. Import sovětského repertoáru na československé operetní scény byl spojen s kulturně-politickými transformacemi počátku československého komunismu. Takzvaná socialistická opereta ze Sovětského svazu byla záhy etablována jako vzor pro novou československou operetní tvorbu a tvořila tak významnou, politicky podmíněnou součást repertoáru. Práce mapuje vývoj intenzity tohoto importu, vývoj žánru operety v Sovětském svazu a na případu operet Isaaka Dunajevského *Volný vítr* a zejména *Bílý akát* ukazuje trendy interpretace sovětské operety v Československu v závislosti na proměňujícím se kulturně-politickém kontextu v porovnání s originálními ruskými verzemi operet. Práce se dotýká také recepce v kritickém diskurzu obou kulturních prostředí a snaží se postihnout zkoumané jevy v co nejširší množině kontextů a diskurzů.

Klíčová slova: opereta, Isaak Dunajevskij, operetní divadla, hudební divadlo, sovětská opereta, sovětská hudba, sovětská kultura, československá kultura, normalizace, socialistické umění

Abstract

The thesis focuses on the staging of Soviet operettas in Czechoslovakia between 1946 and 1987. The import of the Soviet repertoire to Czechoslovak operetta theaters was linked to the cultural and political transformations at the outset of the communist regime in Czechoslovakia. The so-called Soviet socialist operetta would soon have been established as a model for new Czechoslovak operettas. As such, it became an important part of the repertoire which was influenced by the official political system. The thesis surveys the progressing intensity of the import and the developing operetta genre in the Soviet Union. On the examples of Isaac Dunayevsky's operettas *Free Wind* and, more intensively, *White Acacia*, in comparison with the original versions of these operettas, it shows the tendencies of interpretation of Soviet operettas in Czechoslovakia, in the changing cultural and political context. The thesis also concerns the topic of critical perception in both cultural environments and, overall, it aspires to capture the examined topics in the widest possible contextual horizon.

Keywords: operetta, Isaac Dunayevsky, operetta theatres, music theatre, Soviet operetta, Soviet music, Soviet culture, Czechoslovak culture, normalization, socialist art

Obsah

1. Úvod	7
2. Sovětská opereta v Československu	13
2.1 Počátky sovětské operety v Československu	13
2.2 Druhá vlna	21
3. Sovětská opereta jako žánr socialistického divadla: Vývoj, diskuze a vyjednávání	26
4. Volný vítr: Problematický úspěch	32
4.1 Žánrový systém a jeho konotace	36
4.2 „Pro někoho je foxtrot zábava...”	37
5. Bílý akát	43
5.1 „Když zpívám o nejskrytějších přáních sladkých...“: Paradoxy syžetu socialistické operety	44
5.2 Nahrávky padesátých let: Jak má znít ruská opereta	49
5.3 Normalizační televizní inscenace: Speciální případ a zdroj nových podnětů	52
6. Srovnání sovětské a československé reflexe <i>Bílého akátu</i> a dalších sovětských operet	64
7. Závěr: Nastolené problémy a perspektivy výzkumu	67
Literatura a prameny	71
Písemné prameny	71
Audiovizuální a zvukové prameny	72
Notové edice	73
Internetové zdroje	73
Odborná literatura	74
Seznam příloh	77

Seznam použitých zkratk

ČDLJ	Československé divadelní a literární jednatelství, od roku 1957 DILIA
DDR	Divadelní a dramaturgická rada
NEP	Nová ekonomická politika
RSFSR	Ruská sovětská federativní socialistická republika
SČSP	Svaz československo-sovětského přátelství

1. Úvod

*Udělal to víc politický, než by to bylo nutný být.*¹

Opereta byla donedávna tématem ve vědeckém diskurzu přehlíženým. Zahraniční i domácí badatelské prostředí ovšem v posledních letech operetu, její dějiny, specifika žánru i současnou inscenační praxi začíná reflektovat. Opereta ve státech bývalého socialistického bloku ale byla dosud na tomto poli výzkumu spíše marginálním zjevem. Socialistická opereta jako specifická odnož operetní historie ale dle mého stojí za zevrubné bádání jak pro rozdílný ekonomický charakter fungování operetního průmyslu, tak pro proměny podoby žánru pod vlivem ideologického diktátu. Jistý nárůst zájmu o tento fenomén lze zaznamenat v posledních třech letech, kdy se v roce 2017 konala ve Freiburgu mezinárodní konference na téma socialistické operety² a v roce 2019 pak následovala operetní konference v Leedsu s blokem věnovaným právě tématu socialistické operety.³ Zúčastnění badatelé se zabývali především tématem domácích operet v NDR a v Maďarsku, tedy v kulturách s významnou operetní tradicí. Tito badatelé ve svých výzkumech poukázali v konfrontaci s prameny na výraznou politizovanost této problematiky, ale popsali také negociační snahy související s neochotou kulturních sil v dotčených zemích vzdát se silných a etablovaných operetních tradic.⁴ V jejich příspěvcích také vyšlo najevo, že klíčovou roli v procesech vytváření socialistické operety hrály sovětské operety jako vzory pro novou domácí tvorbu. Těm se ale bohužel ve větší míře nevěnovali: pouze zmínili jejich formující úlohu, ale konkrétní interpretace těchto vzorových kusů ani žánrové a formové vztahy mezi nimi a místními realizacemi socialistické operety důkladnější analýze nepodrobili.

Operetu v Československu reprezentoval na freiburské konferenci Pavel Bár, autor klíčové monografie *Od operety k muzikálu: Zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945* vydané v roce 2013⁵. V tomto textu Bár reflektuje vývoj operety a muzikálu zejména na českojazyčných scénách v době komunismu. Přehledová publikace se dotkla také

¹ Rozhovor s Miroslavou HÁJKOVOU. Plzeň, 2. 1. 2020.

² viz CLARKE, Kevin. „Popular musical theatre under socialism“: a conference in Freiburg in 2017. *Operetta research center*. 15. 11. 2017 [cit. 24.04.2020]. Dostupné z: <http://operetta-research-center.org/popular-musical-theatre-socialism-conference-freiburg-2017/>

³ Gaiety, glitz and glamour, or dispirited historical dregs? A re-evaluation of operetta. *University of Leeds*. 2019 [cit. 24.04.2020]. Dostupné z: <http://golny.leeds.ac.uk/international-conference/>

⁴ JÁKFALVI, Magdolna. The cultural translation of dregs: socialist-realist operetta [konferenční příspěvek]; MOLNÁR, Daniel. From Princess Milk Bar to Hello, Dollar - Operetta parodies on variety stages in Budapest between 1931-1968 [konferenční příspěvek]; STÖCK, Katrin. New Operetta in Socialist GDR – Intentions, Discussions, Reception [konferenční příspěvek]. *Gaiety, Glitz and Glamour — or Dispirited Historical Dregs? A Re-evaluation of Operetta*. Leeds, 10. – 12. 1. 2019.

⁵ BÁR, Pavel. *Od operety k muzikálu: Zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: KANT, 2013. 298 s.

tématu importu sovětské operety do Československa – operetního repertoáru ze země, která představovala vlivný mocenský diskurz jak v politice, tak i v kultuře. Bár popisuje přísun sovětských operet jako důsledek „sovětizace“ hudebního divadla po roce 1951.⁶ Dále uvádí, že se tyto operety měly stát vzory pro nové československé hudební komedie⁷ a zmiňuje některé často uváděné sovětské tituly.⁸ Ty sice v 60. letech na scéně nahradil americký muzikál, po srpové okupaci a zejména po nástupu normalizace se ale sovětské tituly na československé scéně vrátily.⁹ Bár se sovětských operet ve své práci dotýká jako historických faktů významných v 50. letech pro vyjednávání pozice československé operety a její nové podoby, v 70. letech pak jako titulů obligátně přítomných v repertoáru každého operetního divadla. Bár tyto jevy pojednává jako výsledky politického tlaku na kulturu a změn politického klimatu. S výjimkou Frejkovy karlínské inscenace gruzínské komické opery Viktora Dolidzeho *Keto a Kote* a inscenací některých sovětských muzikálů¹⁰ ale nepopisuje jejich konkrétní realizace ani recepci a větší pozornost nevěnuje ani podobám jejich vlivu.¹¹

Všiml jsem si tedy určitého napětí mezi počtem uvedených sovětských operet a jejich proklamované zásadní roli pro československé hudební divadlo na jedné straně a nedostatkem novodobé kritické reflexe této problematiky na straně druhé. Vzhledem k tomuto jsem pak začal mít zájem o zevrubnější zpracování tohoto tématu. Postupně jsem začal shromažďovat faktografický materiál a sestavil si orientační seznam sovětských titulů na českojazyčných operetních scénách od roku 1946 do roku 1987¹². Ve výčtu uváděných operet vyčnívaly počtem uvedení zejména tituly Isaaka Dunajevského, Jurije Miljutina a Borise Alexandrova. Dunajevskij jako veskrze známá postava sovětské hudby přitahoval moji pozornost a po zjištění, že jedna z jeho operet byla zfilmována pro Československou televizi, jsem se rozhodl věnovat své badatelské úsilí právě a především jemu a otázce, **v jaké podobě byly vlastně sovětské operety u nás uváděny**. V lednu 2019 jsem pak vystoupil s dosavadními výsledky své práce na operetní konferenci v Leedsu.¹³ Můj příspěvek se věnoval některým problematickým jevům spojeným s převodem operety *Bílý akát* z jejího původního kulturního prostředí

⁶ BÁR, 2013, s. 51-52.

⁷ BÁR, 2013, s. 53.

⁸ BÁR, 2013, s. 53.

⁹ BÁR, 2013, s. 228-229; CRHOVÁ, Jindřiška. *Sklenka vína u Jarina: aneb Nevážně vážně o J. O. Karlovi a plzeňské operetě*. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 1994, s. 48.

¹⁰ BÁR, 2013, s. 110-111, 228-229, 253-254.

¹¹ Ve své diplomové práci Pavel Bár analyzuje zejména z režijního hlediska také karlínskou inscenaci operety Iosifa Kovnera *Akulina* (BÁR, Pavel. *Jiří Frejka v karlínském divadle 1950-1952*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy, 2007. Vedoucí diplomové práce PhDr. Josef Herman, CSc. s. 25-29).

¹² viz kapitola „Sovětská opereta v Československu“

¹³ FRANK, Vojtěch. „Sail and sing! You can perform in the port.”: Dunayevsky’s White Acacia in Czechoslovakia and the specifics of Soviet operetta [konferenční příspěvek]. *Gaiety, Glitz and Glamour — or Dispirited Historical Dregs? A Re-evaluation of Operetta*. Leeds, 11. 1. 2019.

do prostředí jiného, s jinou operetní tradicí, jinými kulturními vztahy a kontexty a v důsledku i poněkud jinou politickou situací. Došel jsem k závěrům, že některé specifické jevy při tomto kulturním transferu mohou vypovídat o povaze kulturních vztahů Československa k jeho hegemonu – Sovětskému svazu.

Motto ze začátku této kapitoly laickým způsobem popisuje prvotní závěry mých pozorování: sovětská opereta v Československu se zdála být více odpovídající oficiálním požadavkům a představám než její mnohdy subverzivnější originály. V každém případě jsem si vyjasnil, že operetní interpretace, které jsem zkoumal, nesou pozoruhodné množství významů, které mohou vypovídat o specifických vlivech a kontextech, v nichž tyto divadelní interpretace vznikaly a v nichž byly recipovány. V červenci téhož roku jsem pak vystoupil na konferenci o ruské hudbě v italském Vipitenu s příspěvkem o roli rozličných hudebních žánrů a stylů v operetách Isaaka Dunajevského *Volný vítr* a *Bílý akát* a o významech, jejichž nositeli tyto žánry mohou v dobové recepci být.¹⁴ Tento výzkum přímo navazoval na mé předchozí bádání o *Bílém akátu* a zaměřoval se podrobněji na jevy a diskurz obklopující Dunajevského operety v místě jejich vzniku a uvedení, tedy v Sovětském svazu (specificky v RSFSR), a na žánrovou problematiku operety a hudby v operetě.

V dosavadním stavu bádání o sovětské operetě převládají sovětské a československé předrevoluční texty, které dnes nabyly pramennou povahu, a jako takové se proto stávají předmětem výzkumu. Klíčové jsou v tomto směru monografie Alexandra Alexejeva¹⁵, Borise Jarustovského¹⁶, Nauma Šafera¹⁷ a Jiřího Bajera¹⁸. Ze současné literatury poskytují základní faktografický přehled studie Tatjany Čistovové z roku 2011¹⁹ a Anastasii Beliny z roku 2019²⁰. Tyto texty poskytují spíše historiografický pohled na věc, faktografii dějin operety bez hlubší mezioborové a kontextualizující interpretace. Jiné současné práce se problematice sovětské operety věnují spíše okrajově či nepřímo, ale pro můj výzkum se ukázaly být daleko podnětější. Tyto texty uvádím v oddílu popisujícím strukturu práce v souvislosti s jednotlivými dílčími tématy práce.

¹⁴ FRANK, Vojtěch. The Genre System of Isaak Dunaevsky Operettas in the Context of Gender and Culture [konferenční příspěvek]. *Symbols, signs, and meanings in Russian music: [IRMS] 2019 annual conference*. Vipiteno, 9.-12. 6. 2019.

¹⁵ ALEXEJEV, Alexandr Dmitrijevič, ed. *Istorija russskoj sovětskoj muzyki*. Moskva: Muzgiz, 1963. Sv. 4, seš. 2, 402 s.

¹⁶ JARUSTOVSKIJ, Boris Michajlovič. *Někotoryje problemy sovětskogo muzykal'nogo téatra*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1957. 85 s.

¹⁷ ŠAFER, Naum Grigorjevič. *Dunajevskij segodnja*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1988. 183 s.

¹⁸ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura*. 2 sv. Praha: Editio Supraphon, 1977-1978.

¹⁹ ČISTOVA, Tatjana Jurjevna. Operetta kak žanr sovětskogo muzykal'nogo téatra 1920-x – 1930-x godov: tradicii i novicii. *Vestnik MGUKI*. Moskva: MGUKI, 2011, č. 1 (39), s. 216-229.

²⁰ BELINA, Anastasia. Operetta in Russia and the USSR. In: BELINA, Anastasia a Derek B. SCOTT, eds. *The Cambridge companion to operetta*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 320 s.

V předkládané práci shrnuji svůj dosavadní výzkum uvádění Dunajevského operet v Československu a rozšiřuji jej o důkladnější a hlubší analýzu většího objemu materiálů s přihlédnutím k většímu počtu textů a literatury. Analyzována bude především Dunajevského opereta *Bílý akát* a její české realizace; pro získání srovnávacího materiálu budu věnovat pozornost také dílčím jevům v ruské a české verzi operety *Volný vítr*. Snažím se popsat problematiku z co nejvíce možných úhlů pohledu, což se projevuje ve struktuře a metodách práce. Uplatňuji zde jak metodu historiografickou, tak metodu analýzy diskurzu, hudební analýzy, literární analýzy a analýzy dalších vyjadřovacích prostředků. Vycházím zde také z kulturních a sociologických studií, a pokouším se tedy o širší, interpretující pohled na problematiku s přihlédnutím k mnoha faktorům (žánrové, kulturní, politické, sociologické, historické atd.). V závěru se pak pokouším vytyčit si základní problémy vyvstalé z analýzy a její interpretace.

Diplomová práce je rozčleněna do pěti kapitol. V první kapitole provádím historickou sondu do problematiky uvádění sovětských operet a muzikálů v Československu. Vycházím zde zejména z materiálů pramenného charakteru, jako jsou zápisy ze zasedání Divadelní a dramaturgické rady, zápisy z divadelních konferencí, programové materiály různých kulturně-politických organizací, dále pak vzpomínková literatura (včetně rozhovoru s pamětníci operetních představení v plzeňském divadle) a dobová kritická i populárně-naučná literatura (divadelní programy apod.). Dále zde vycházím z výše zmíněné monografie Pavla Bára²¹, v teoretickém uchopení a pochopení historického kontextu pak z prací Jiřího Knapíka²², Michala Pullmanna a Pavla Koláře²³, Přemysla Houdy²⁴ a Vladimíra Justa²⁵.

Druhá kapitola popisuje základní rysy vývoje žánru operety v Sovětském svazu a vývoj chápání sovětské operety jako něčeho specifického. Kapitola se výrazně věnuje diskuzím a doprovodným jevům, ale velkou pozornost dává i konkrétním titulům sovětské operety a jejich základní charakteristice. Reflektuji zde jak pramennou literaturu (dobové kritické a publicistické texty, vzpomínkovou literaturu), tak i dosavadní výzkum, v němž jsou klíčové zejména publikace Mariny Frolové-Walker o Stalinových cenách²⁶, Kirila Tomoffa o pová-

²¹ BÁR, 2013.

²² KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri, 2004. 359 s.; KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011. 2 sv.

²³ KOLÁŘ, Pavel a Michal PULLMANN. *Co byla normalizace?: studie o pozdním socialismu*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2016. 221 s.

²⁴ HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival: Socialistické paradoxy a postsocialistické korekce*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2019. 180 s.

²⁵ JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s.; JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 679 s.

²⁶ FROLOVA-WALKER, Marina. *Stalin's music prize: Soviet culture and politics*. New Haven: Yale university press, 2016. 369 s.

lečném operetním repertoáru v Sovětském svazu²⁷ a přehledový text Tatjany Čistovové o sovětské operetě 20. a 30. let 20. století²⁸. Teoretickou základnu pro mou interpretaci poskytují také texty Dereka B. Scotta o kosmopolitní povaze operetního žánru a sociologicko-kulturních problémech spojených s jeho recepcí²⁹.

V následující kapitole provádím krátkou případovou analýzu dvou čísel z Dunajevského *Volného větru*, který nejdříve popisuji z hlediska zařazení do kontextu operetní tvorby sovětské i evropské a následně rozebírám hudební čísla spojená s určitými charakteristickými zásahy a problematickou recepcí. Tato analýza poskytuje žádoucí kontext a komparativní materiál pro stěžejní studii o *Bílém akátu*, která následuje.

Ve čtvrté a klíčové kapitole se konečně věnuji Dunajevského *Bílému akátu*, konkrétně jeho čtyřem domácím i československým interpretacím. Nejdříve zevrubně analyzuji syžet operety a motivy v něm obsažené z hlediska dobových literárních a uměleckých teorií i sociologických reálií s teoretickou podporou v pracích Kateriny Clark o sovětském románu³⁰, Barbary Evans Clements o ženě v Sovětském svazu³¹ a Jaroda Tannyho o oděském toposu v sovětské kultuře³². Následuje důkladná srovnávací analýza jednotlivých inscenací, která se zaměřuje nejen na jejich hudební, ale i na scénografickou, tedy širěji obrazovou, a textovou stránku. V mých úvahách o podobě televizní operety z roku 1975 mi za teoretickou základnu posloužily práce o normalizaci Michala Pullmanna a Pavla Koláře³³, Kamila Činátla³⁴ a Veroniky Pehe³⁵.

Pátá kapitola, která úzce navazuje na problémy nastíněné v kapitole čtvrté, se pokouší o jakési shrnující srovnání československé a sovětské kritické reflexe operety. Snažím se v těchto textech nalézt jednotící i rozdílné tendence. V interpretaci československé reflexe

²⁷ TOMOFF, Kiril. Of Gypsy Barons and the Power of Love: Operetta Programming and Popularity in the Postwar Soviet Union. *Cambridge opera journal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, roč. 30, č. 1, s. 29-50.

²⁸ ČISTOVÁ.

²⁹ SCOTT, Derek B. Early Twentieth-century operetta from the German stage: a cosmopolitan genre. *The Musical quarterly*. Oxford: Oxford University Press, 2016, s. 254-279; SCOTT, Derek B. *German operetta on Broadway and in the West End 1900-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 384 s.

³⁰ CLARK, Katerina. *Sovětský román: Dějiny jako rituál*. Praha: Academia, 2015. 411 s.

³¹ CLEMENTS, Barbara Evans. *A History of women in Russia: From earliest times to the present*. Bloomington: Indiana University Press, 2012. 386 s.

³² TANNY, Jarrod. *City of Rogues and Schnorrers: Russia's Jews and the Myth of Old Odessa*. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 288 s.

³³ KOLÁŘ, PULLMANN.

³⁴ ČINÁTL, Kamil. Časy normalizace. In: BÍLEK, Petr A., ed. a ČINÁTL, Blanka, ed. *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010. 253 s.

³⁵ PEHE, Veronika. *Velvet retro: Postsocialist nostalgia and the politics of heroism in Czech popular culture*. New York: Berghahn Books, 2020. 190 s.

vycházím ze studie Víta Schmarce *Země lyr a ocele*, která zkoumá mimo jiné ideologické psaní v Československu 50. let a jeho apelativní a emotivní povahu.³⁶

Závěrečná kapitola shrnuje nastolené problémy, přehledně je znovu artikuluje, strukturuje a kontextualizuje. Zamýšlím se zde také nad perspektivami pro další výzkum.

Pro účely analýzy vycházím z klavírních výtahů operet vydaných v rámci souborného vydání skladeb Isaaka Dunajevského a z klavírního výtahu operety *Volný vítr* vydaného samostatně v roce 1955.³⁷ Dále vycházím ze strojopisů libret v českém překladu poskytovaných agenturou DILIA (dříve ČDLJ).³⁸ Sovětské historické rozhlasové nahrávky z roku 1947 a 1956, které analyzuji, byly vydány na MP3 discích.³⁹ Sovětská nahrávka *Volného větru* z roku 1959 vyšla v roce 1980 na dlouhohrající desce firmy Melodija.⁴⁰ Sovětský film z roku 1958 *Belaja akacija a Vol'nyj vetěr* z roku 1961 vyšel na DVD v rámci edice *Lučšije operetty*.⁴¹ Československé rozhlasové nahrávky pocházejí z archivu Českého rozhlasu.⁴² Ukázky a screenshoty z televizní inscenace byly poskytnuty se svolením archivu České televize.⁴³ Tyto ukázky tvoří audiovizuální přílohy práce. Archivní písemné materiály, divadelní programy, novinové výstřižky, strojopisy libret a soupisy repertoárů pocházejí z archivu Institutu umění – Divadelního ústavu a z archivu Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni. V práci je použit rozhovor vedený autorem práce orálně-historickou metodou s pamětnicí plzeňských operetních představení od 50. let 20. století do současnosti Miroslavou Hájkovou 2. 1. 2020 v Plzni.⁴⁴ Ruský psané texty jsou uvedeny v mém překladu.

³⁶ SCHMARC, Vít. *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia, 2017. 423 s.

³⁷ DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Sobranije sočiněnij v 12 tomach*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1971, sv. 11, 12; DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Vol'nyj veter*. Moskva: Muzykal'nyj fond SSSR, 1955. 232 s.

³⁸ KRACHT, Vladimír, Viktor VINNIKOV a Viktor TIPOT. *Dobryj vitr*. Praha: Československé divadelní jednateleství, 1951. 131 s.; MASS, Vladimír; Michail ČERVINSKIJ. *Bílý akát: opereta o třech dějstvích*. Přeložil František Šec. Praha: DILIA, 1957. 103 s.

³⁹ DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Vol'nyj veter* [nahrávka z roku 1947] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2013; DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Belaja akacija* [nahrávka z roku 1956] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2014.

⁴⁰ DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Vol'nyj veter* [2 dlouhohrající desky]. Moskva: Melodija, 1980.

⁴¹ *Lučšije operetty* [4 DVD]. č. 1. [Moskva]: [rok vydání není známý].

⁴² DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Volný vítr* [rozhlasový pořad]. Praha: Československý rozhlas, 1960; DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Bílý akát* [rozhlasový pořad]. Praha: Československý rozhlas, 1957.

⁴³ *Bílý akát* [televizní film]. Režie Vladimír RAŠKA. Československo, Československá televize, 1975.

⁴⁴ Rozhovor byl vedený a je interpretován na základě teorie orální historie Miroslava Vaňka a Pavla Mückeho (VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum, 2015. 326 s.)

2. Sovětská opereta v Československu

2.1 Počátky sovětské operety v Československu

Přestože sovětské operety tvořily významnou součást repertoáru českých hudebních divadel, této problematice doposud nebyla věnována větší badatelská pozornost. Nejvýrazněji přispěl ke stavu poznání Pavel Bár se svou monografií *Od operety k muzikálu*⁴⁵, v níž popisuje vývoj žánrů hudebního divadla v komunistickém Československu. Bárova monografie poskytuje základní orientaci v dějinách české operety za komunismu a dotýká se faktograficky i importu sovětských operet od 50. let. Ten je zde popisován jako výsledek politických tlaků na dramaturgii divadel a vyjednávání mezi divadelními a státními organizacemi. V této kapitole chci rozšířit pole existujícího výzkumu a nahlédnout sovětskou operetu jako žánr problematický, nejednoznačný a vícerozměrný (přidá-li se ke kulturně politickému hledisku hledisko divácké recepce, mezikulturních transferů a v neposlední řadě se zohlední samotná povaha hudebně-dramatického materiálu sovětských operet). Pro teoretické uchopení základních mechanismů československé kulturní politiky jsem vycházel z prací Pavla Knapíka, Přemysla Houdy a Vladimíra Justa, které jsem konfrontoval s vlastním výzkumem pramenného materiálu. Tento výzkum pak tvoří páteř vlastní historické sondy.

Pavel Knapík ve své monografii *Únor a kultura* popisuje mimo jiné transformaci divadelnictví, která souvisela se vznikem řady organizací. K zestátnění českých divadel začalo docházet záhy po skončení druhé světové války. Orgánem transformací byla Divadelní rada (od dubna 1948 Divadelní a dramaturgická rada, dále DDR) při ministerstvu školství a osvěty, jejíž role po únorovém převratu prudce rostla. DDR v rámci transformace divadelnictví stanovovala přebudování dramaturgie divadel (tedy jejich repertoáru i způsobu nastudování), ve jménu „decentralizace“ divadelnictví pak docházelo na jedné straně k rušení divadel nevyhovujících režimu svou dramaturgií, na straně druhé pak ke zřizování nových scén na periferii a k růstu kádrového dohledu nad činností divadelních scén v republice.⁴⁶ Docházelo k likvidaci profesních organizací, zrušeny byly také soukromé divadelní agentury, jejichž činnost byla od června 1948 převzata nově zřízeným Československým divadelním a literárním jednatelstvím.⁴⁷ Průběh transformací byl mapován a vyjednáván na řadě konferencí DDR a o kontrolu nad činností divadel se mimo jiné starala i celostátní soutěžní přehlídka Divadelní

⁴⁵ Dílčí zjištění najdeme už v Bárově diplomové práci *Jiří Frejka v karlínském divadle 1950-1952* (BÁR, 2007).

⁴⁶ KNAPÍK, 2004, s. 40-42, 98-99.

⁴⁷ KNAPÍK, 2004, s. 44.

žatva, jejíž první ročník proběhl v roce 1948 (od roku 1950 zde byla i samostatná operetní kategorie).⁴⁸

Jak uvádí Knapík, hierarchická skladba společné, centrálně plánované dramaturgie divadel byla po bratislavské konferenci Divadelní a dramaturgické rady v červnu roku 1949 následující: největší prioritou v repertoáru byly nové české hry se „současnou“ tematikou, dále pak „přehodnocená“ klasická česká díla, následovaly nové sovětské hry a tituly ze „spřátelených republik“, po nich byly na řadě klasické ruské hry a nakonec západní tituly.⁴⁹ Výše řečené dobře ilustrují a doplňují slova předsedy Divadelní a dramaturgické rady Miroslava Kouřila, který v této věci uvádí: „[...] tato hlediska repertoáru platí i pro [...] operu, zpěvohru, balet, divadlo pro mládež a divadlo loutkové. [...] Všichni naši divadelníci [...] musí si proto osvojit ideové dramaturgie i metody repertoárového plánování. Počínaje druhým pololetím 1949 budeme pak provádět účinnou a neustálou kontrolu a upozorňovat na chyby a nedostatky. [...] Dramaturgie přestává být individuální věcí jednoho divadla...“⁵⁰ Přestože tyto kategorie platily pro všechny divadelní žánry, v případě zpěvohry, tedy operety, si tehdejší kulturní činitelé byli vědomi komplikací souvisejících s nedostatkem „vhodného“ repertoáru.

Operety tak, jak byly do konce druhé světové války uváděny, i operetní soubory byly vnímány problematicky jako reprezentanti frivolní, kosmopolitní, plytké, buržoazní kultury.⁵¹ Pokud přistoupíme na tento pohled sdílený novým autoritativním diskurzem i levicovými teoretiky jako Theodor Adorno⁵², je jasné, že bylo problematické se s žánrem operety vyrovnat: Tento žánr sice přinášel do kas divadel největší obnosy, zároveň se však svou historicky danou povahou neshodoval s kulturní politikou přelomu 40. a 50. let. Jako problematické byly vnímány samostatné operetní soubory, jež byly v dobovém diskurzu nálepkovány jako buržoazní.⁵³ Jak uvádí Pavel Bár, koncem 40. let se dokonce objevily návrhy na úplné zrušení operetních souborů, od těch však bylo později upuštěno.⁵⁴ Opereta ale zůstala předmětem vyjednávání. Člen Divadelní a dramaturgické rady Jaroslav Pokorný se k otázce „revise kulturního dědictví v oblasti hry se zpěvy [...] i operety“ vyjádřil požadavkem zodpovědného vyrovnání se „s minulostí těchto divadelních útvarů“ a v souvislosti s tím poukázal na nutnost řešení rozporu „mezi stylisovaností této divadelní formy a principy socialistického realismu, se kte-

⁴⁸ KNAPÍK, 2004, s. 100; BÁR, 2013, s. 53.

⁴⁹ KNAPÍK, 2004, s. 285.

⁵⁰ KOUŘIL, Miroslav. *Nové úkoly dramaturgie čsl. divadel* [strojopis]. In: [Materiál ze zasedání Divadelní a dramaturgické rady]. Praha: [Divadelní a dramaturgická rada], 1949, s. 7.

⁵¹ BÁR, 2013, s. 52.

⁵² Adorno označuje operetní produkci po Straussovi a Offenbachovi jako pokleslou, hovoří o maďarském „přepuštěném sádlu“ a spojuje operetu s konfekcí, která je v dnešním světě již staromódní (ADORNO, Theodor. *Úvod do sociologie hudby*. Praha: Filosofia, 2015, s. 34-36.)

⁵³ BÁR, 2013, s. 48.

⁵⁴ BÁR, 2013, s. 48.

rým si dnešní kritika neví rady [...], a dojít na konkrétním materiálu k vymezení stále neujasněných rozdílů mezi popisným a socialistickým realismem.“⁵⁵ Tímto „konkrétním materiálem“ se zejména po roce 1951 staly nové sovětské operety, z jejichž bohatého korpusu bylo možné vybírat a brát si je za vzor.⁵⁶ Zde je ovšem nutné předeslat, že Pokorným nastiňovaný problém definice socialistického realismu u operet nebyl ani v případě sovětských operet a sovětského diskurzu zdaleka vyřešen. Boj o to, co má znamenat „sorealistická“⁵⁷ opereta, probíhal neustále zejména na stránkách oficiálních sovětských periodik a jeho charakter a konkrétní výstupy budou popsány níže. Uvádění sovětských operet bylo hlavním programovým bodem organizace operetních divadel u nás zejména kolem roku 1951, po odchodu Miroslava Kouřila z postu předsedy DDR. Jak ukazuje Pavel Bár, Kouřilovy snahy o likvidaci operetních souborů byly s novým vedením definitivně zavrženy a místo nich se na nejvyšší příčce programu divadelního plánování dostalo uvádění sovětských operet, inspirace sovětským operetním divadelnictvím a tvorba nových domácích operet podle sovětských vzorů. S nástupem nového ministra informací Václava Kopeckého pak docházelo ke zmírňování opatření, což se mimo jiné projevilo stále větším zastoupením divácky oblíbených klasických operet v repertoáru operetních divadel (novovídeňské operety u nás v této době na rozdíl od Sovětského svazu /viz kapitola „Sovětská opereta jako žánr socialistického divadla“/ ale stále uváděny nebyly) a zrušením DDR roku 1953.⁵⁸

Na tomto místě považuji za nutné ještě zmínit a zanalyzovat jednu vážnou okolnost importu sovětských operet, a to problematiku faktické organizace agentážního styku v této věci se Sovětským svazem. Tyto okolnosti dosavadní badatelský diskurz spíše nereflektuje, přesto (nebo právě proto) jsem přesvědčen o jeho relevanci pro pochopení kulturně-politických mechanismů ve věci československého operetního divadla. V Plánu divadelní sekce Svazu československo-sovětského přátelství (dále SČSP) stál na prvním místě úkol „propagovat sovětské umění mezi nejširší veřejností i mezi odborníky“.⁵⁹ Svaz československo-sovětského přátelství měl na starosti agentážní styk se Sovětským svazem, což zahrnovalo také obstarávání importu sovětských materiálů do Československa. Jak vyplývá z dobových zpráv, Československé divadelní a literární jednatelství, které obstarávalo dovoz zahraničních divadelních titulů, jejich překlad a poskytování divadlům, se v případě sovětského

⁵⁵ POKORNÝ, Jaroslav. K další činnosti dramaturgického odboru DDR [strojopis]. In: *[Materiál ze zasedání Divadelní a dramaturgické rady]*. Praha: [Divadelní a dramaturgická rada], 1949, s. 14.

⁵⁶ BĀR, 2013, s. 53.

⁵⁷ Zkratkový termín pro socialistický realismus běžně užívaný v ruském diskurzu.

⁵⁸ BĀR, 2013, s. 51-55.

⁵⁹ *Plán divadelní sekce SČSP na rok 1950* [strojopis]. Praha: Svaz československo-sovětského přátelství, ústřední sekretariát – divadelní sekce, 1949, s. 1.

repertoáru „dělilo“ o tuto úlohu právě se SČSP.⁶⁰ Jak uvedl divadelní režisér Ludvík Žáček v rámci zasedání Divadelní a dramaturgické rady 20. 3. 1950, tato „dvojitost“ způsobovala nemalé problémy při obstarávání tolik žádaných sovětských titulů. Navrhuje tedy převést na SČSP pouze úlohy „ideové“, tedy roli kontroly, dohledu nad importovanými tituly, kvalitou překladů atd.⁶¹ Ve zprávě Československého divadelního a literárního jednatelství z 2. 3. 1951 se zase uvádí, že činnost výměny provozovacích materiálů mezi Sovětským svazem a Československem má na starosti Ministerstvo informací a osvěty.⁶² O nadřazené úloze tohoto orgánu se zmiňuje i výše citovaná zpráva SČSP z roku 1950.⁶³

Pokud se na tuto problematiku podíváme z pohledu pravomocí a postavení jednotlivých zainteresovaných organizací, výsledný obraz se do značné míry zpřehledňuje. Povahu agendy a pravomocí jednotlivých orgánů popsal ve své encyklopedické práci Pavel Knapík. Divadelní a dramaturgická rada byla poradním a iniciativním sborem Ministerstva školství a osvěty a měla tak být rozhodujícím nástrojem dramaturgické přeměny československého divadelnictví.⁶⁴ Československé divadelní a literární jednatelství (po roce 1957 pod názvem DILIA) pak mělo být výhradní organizací zabývající se autorskoprávní agendou a právními náležitostmi mezinárodní výměny uměleckých děl.⁶⁵ Situaci ale komplikovala činnost orgánu nadaného ne sice politickou, ale velkou symbolickou mocí: Svazu československo-sovětského přátelství. Státem štědře dotovaný a podporovaný Svaz československo-sovětského přátelství měl v československé kultuře privilegované postavení: byl jednou z nejdůležitějších „pák“ režimu. Jeho rozsáhlá organizační činnost v některých oblastech fakticky nahrazovala či dublovala aktivitu jiných, k tomu konkrétnímu úkolu pověřených organizací.⁶⁶ To byl podle všeho také případ dovozu divadelních materiálů ze Sovětského svazu.⁶⁷ Z naléhavého tónu Žáčkova referátu z roku 1950 je znát, nakolik tato duplicitnost komplikovala praktickou realizaci importu sovětských titulů. Z výše popsaného pak také vyvozují, že fakt, že tato záležitost byla řešena a kontrolována hned několika státními i státem podporovanými organizacemi,

⁶⁰ ŽÁČEK, Ludvík. „Československé divadelní a literární jednatelství, z. s. s. r. o. podléhá...“ [strojopis]. In: *[Materiál ze zasedání Divadelní a dramaturgické rady]*. Praha: [Ministerstvo školství, věd a umění], 1950. Nestránkováno. Archivní materiály SČSP jsou uloženy v Archivu hlavního města Prahy.

⁶¹ ŽÁČEK.

⁶² *Zpráva o činnosti Čs. divadelního a literárního jednatelství v r. 1950* [strojopis]. Praha: [S.P.], 1951, s. 8.

⁶³ *Plán divadelní sekce SČSP na rok 1950*, s. 2.

⁶⁴ KNAPÍK, Jiří. Divadelní a dramaturgická rada. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Sv. 1. Praha: Academia, 2012, s. 254-255.

⁶⁵ KNAPÍK, 2012, s. 208.

⁶⁶ KNAPÍK, 2012, s. 886-888.

⁶⁷ Je příznačné, že k takovéto výměně operetních titulů mezi Československem a dalšími státy východního bloku docházelo v daleko menší míře, což svědčí o centrální pozici Sovětského svazu ve východním bloku a o potřebě vztahovat se zejména k sovětské kultuře jakožto kultuře vůdčí a „vzorové“.

poukazuje na mimořádnou pozornost věnovanou na přelomu 40. a 50. let sovětské kultuře a její kýžené přítomnosti v Československu.

Navzdory nemožnosti dopátrat se konkrétních pramenných materiálů týkajících se smlouvání o zapůjčení materiálů sovětských divadelních titulů, z každoročních soupisů nově nabytých zahraničních jevištních děl v ČDLJ jsem vyčetl hned několik informací. Pokud si v roce 1950 Ludvík Žáček na gottwaldovské konferenci divadelníků stěžuje, že „sovětské operety jako Miljutinova *Trembita* [...] tu nejsou a není naděje, že tu v dohledné době budou“⁶⁸, už v roce 1951 se v katalogu objevily nové sovětské tituly hned čtyři (*Trembita*, *Keto a Kote*, *Dcera polního maršálka*, *Aira*; dvě poslední operety se přitom zřejmě neobjevily v repertoáru žádného z divadel).⁶⁹ Už v roce 1952 pak v katalogu *Sovětské hry* vydaném ČDLJ figurují mnohé další operety (kromě výše zmíněných je to *Volný vítr*, *Akulina*, *Poplach mezi děvčaty*, *Tabákový kapitán* a chystaný titul *Píseň tajgy*)⁷⁰ a byť další léta znamenají spíše snížení počtu importovaných titulů až téměř k limitnímu bodu, může to být mimo jiné proto, že už v prvních letech 50. let byl vytvořen korpus sovětských operet, které se od té doby staly postupně součástí repertoárů všech operetních divadel na území Čech.⁷¹ V následující tabulce, která má spíše orientační účel, uvádím dohledané inscenace sovětských operet uvedených na českojazyčných pódii mezi lety 1946 a 1987.⁷²

skladatel	český název titulu (ruský název titulu)	místo uvedení	rok uvedení
Jurij Miljutin	<i>Polibek Čanity</i> (<i>Polibek Juanity</i> ; <i>Poceluj Čanity</i>)	Teplice	1952
		Brno	1959
		Praha (Nusle)	1959
		Ostrava	1960
		Plzeň	1971

⁶⁸ *Gottwaldovská konference divadel 1950* [strojopis]. [Praha]: [ČDLJ], [1950], s. 26. Jak ve své diplomové práci ukazuje Pavel Bár, situaci komplikoval i nedostatek finančních prostředků na nákup autorských práv (BÁR, 2007, s. 54).

⁶⁹ *Divadelní dramaturgická dokumentace*. Praha: ČDLJ, 1951, 45 s.; Před tímto datem se na českojazyčných scénách objevily tři sovětské operety, jejichž způsob nabytí není zdokumentován. Jedná se o operety *Svatba v Malinovce* (uvedena v pražském Tylově divadle již v roce 1946), *Poplach mezi děvčaty* (Ostrava, 1949) a *Tabákový kapitán* (Praha, Fidlovačka 1950) (viz tabulka č. 1).

⁷⁰ ŠRÁMEK, Vladimír a Jiřina TŮMOVÁ. *Sovětské hry: Činohry, loutkové hry, balety, operety*. Praha: DILIA, 1957. 129 s.

⁷¹ Jedná se zejména o operety Isaaka Dunajevského *Volný vítr* a *Bílý akát*, operety Jurije Miljutina *Polibek Čanity*, *Píseň tajgy* a *Trembita* a dále také opereta Borise Alexandrova *Svatba v Malinovce*.

⁷² Ve výčtu uvádím pouze tituly žánrově určené jako operety, neobsahuje tudíž jiné sovětské hudebnědivadelní útvary (muzikály, rockové opery), které u nás byly uvedeny. Problematiky sovětského muzikálu se dotýkám v následující podkapitole, která taktéž obsahuje tabulku s orientačním přehledem českých inscenací sovětských muzikálů a rockových oper. Data v tabulce vycházejí z přehledu inscenací na stránkách Divadelního ústavu (Inscenace. *Virtuální studovna: databáze a online služby Divadelního ústavu* [online]. 2020 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Default.aspx>).

		Brno	1951	
	<i>Trembita</i>	Ostrava	1951	
		Praha (Nusle)	1951	
		Teplice	1952	
	<i>Světla cirku (Cirk zažigajet ogni)</i>	Teplice	1962	
	<i>Poplach mezi děvčaty (Děvičij perepoloch)</i>	Ostrava	1949	
		Teplice	1951	
	<i>Píseň tajgy (Bespokojnoje sčastje)</i>	Teplice	1952	
		Ostrava	1953	
		Brno	1953	
		České Budějovice	1953	
		Plzeň	1953	
		Olomouc	1958	
		Plzeň	1974	
		Olomouc	1978	
Isaak Dunajevskij	<i>Volný vítr (Dobrý vítr, Dobrý vítr do plachet; Vol'nyj vetěr)</i>	Ostrava	1951	
		Olomouc	1951	
		Praha (Nusle)	1951	
		Jihlava	1951	
		Brno	1951	
		České Budějovice	1952	
		Opava	1952	
		Kladno	1952	
		Plzeň	1959	
		Teplice	1972	
		Olomouc	1982	
		Brno	1985	
		<i>Poklad zlatého údolí (Zolotaja dolina)</i>	Teplice	1973
		<i>Ženichové (Ženichi)</i>	Olomouc	1976
		<i>Hvězdy manéže (Syn klouna)</i>	Teplice	1976
		<i>Bílý akát (Belaja akacija)</i>	Ostrava	1957
	Brno		1957	
	Praha (Karlín)		1957	

		Olomouc	1960
		Plzeň	1961
		Teplice	1961
		Praha (Nusle)	1974
Boris Alexandrov	<i>Svatba v Malinovce (Svad'ba v Malinovke)</i>	Praha (Nusle)	1946
		Olomouc	1947
		Brno	1947
		České Budějovice	1947
		Ústí nad Labem	1948
		Opava	1948
		Ostrava	1948
		Jihlava	1950
		Teplice	1952
		Plzeň	1954
		Praha (Nusle)	1955
		Kladno	1956
		Ostrava	1961
		Český Těšín	1962
		Teplice	1971
		Plzeň	1972
Teplice	1987		
Vladimir Ščerbačjov	<i>Tabákový kapitán (Tabačnyj kapitan)</i>	Praha (Nusle)	1950
		Olomouc	1955
		České Budějovice	1955
		Praha (Karlín)	1960
		Ostrava	1972
		Olomouc	1980
		Plzeň	1986
Dmitrij Kabalevskij	<i>Když zpívá máj (Vesna zpívá; Vesna pojot)</i>	Ostrava	1959
		Brno	1960
		Teplice	1960

Nikita Bogoslovskij	<i>Šeříkový sad (V šeříkovém sadu, V šeříkovém háji; V sireněvom sadu)</i> ⁷³	Teplice	1955
		Praha (Městská divadla pražská)	1955
		Karlovy Vary	1955
		Český Těšín	1955
		Pardubice	1955
		Uherské Hradiště	1955
		Mladá Boleslav	1955
		Plzeň	1955
		Praha (Vesnické divadlo)	1956
		Brno	1956
		Gottwaldov	1956
		Dmitrij Šostakovič	<i>Moskva-Střemšinky (Moskva, Čerjomuški)</i>
Brno	1960		
Viktor Dolidze, Vano Muradeli	<i>Keto a Kote (Keto i Kote)</i>	Praha (Karlín)	1952
		Ostrava	1952
Anatoj Rjabov	<i>Veselý jarmark (Soročinskaja jarmarka)</i>	Brno	1952
		České Budějovice	1952
		Ostrava	1953
Iosif Kovner	<i>Akulina</i>	Plzeň	1951
		Opava	1951
		Praha (Karlín)	1951

tabulka č. 1: seznam sovětských operet uvedených na českojazyčných scénách mezi lety 1946 a 1987

Zájem o uvádění sovětských operet od přelomu 50. a 60. let slábl. Souvisí to nejen s proměnami politického klimatu, ale i s ústupem operety jako žánru a nástupem muzikálu. V roce 1963 byl v Plzni proveden první americký muzikál po pražském *Divotvorném hrnci* (1948), Porterovo *Libej mě, Káto*,⁷⁴ a na emblematickém provedení Frimlovy jazzové operety *Rose Marie* v Karlíně roku 1964⁷⁵ lze ilustrovat snahu hudebních divadel sblížovat také operetní repertoár s dobovými trendy západního hudebního divadla. Tento proces důkladně mapuje Pavel Bár ve své monografii a není třeba zde tuto otázku více rozvádět.

⁷³ Tento titul byl sice u nás uváděn jako opereta, ale v ruských zdrojích bývá označován jako vaudeville, případně činohra (komedie). Tato žánrová specifikace by odpovídala i nižší náročnosti pro provádění: titul byl uváděn vesměs na oblastních a činoherních scénách, kde se operety jako takové zpravidla neuváděly.

⁷⁴ BÁR, 2013, s. 145.

⁷⁵ BÁR, 2013, s. 72.

2.2 Druhá vlna

Po srpnové okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy a následné konsolidaci tuhé normalizační politiky se sovětský hudebnědivadelní repertoár opět vrací na prkna československých divadel, o čemž pojednává mimo jiné monografie Pavla Bára.⁷⁶ Jak uvádí Vladimír Just a potvrzují některá svědectví pamětníků, nomenklaturou nově jmenovaní šéfové operetních (i jiných) souborů byli do svých funkcí dosazováni na základě svého souhlasného postoje k posrpnovému směřování strany.⁷⁷ Složení repertoáru a nové premiéry podléhaly diktátu stranických orgánů již ne tak silně a přímo jako po roce 1948, avšak některá fakta mluví o kontrole shora zcela jasně: složení premiér operetních souborů podléhalo (nevíme, zda explicitně, či dohodou) danému klíči: jedna sovětská inscenace, jedna lidová opereta, jedna malá hudební komedie, jeden muzikál.⁷⁸ To znamenalo každoroční uvedení nového (či znovuuvedeného) sovětského titulu. Z tabulky uváděných inscenací zároveň vyplývá, že se tyto požadavky zřejmě týkaly zejména velkých a etablovaných operetních scén (Karlín, Plzeň, Olomouc, Brno, Teplice). Výběr titulů se navíc oproti 50. letům změnil, jak ukáží níže.

Jak uvádí Vladimír Just, Svaz českých dramatických umělců, který vznikl v roce 1971 a jehož role byla prezentována jako „ideová“, měl na česká divadla fakticky podobný vliv jako pouťorová DDR, byť na méně explicitní a více symbolické rovině.⁷⁹ Pořádání ideologických konferencí či oficiálních divadelních festivalů s fakticky povinnou účastí všech profesionálních scén jako Festival sovětské dramatické tvorby (od roku 1974) bylo nadmíru výmluvným projevem žádoucího směřování českého divadelnictví. V brožurce vydané u příležitosti prvního ročníku Festivalu sovětské dramatické tvorby se píše: „Repertoár [...] festivalu vydává svědectví o *organickém zájmu* našich divadel, hovoří o *samožřejmém zastoupení* této významné oblasti v každodenním úsilí socialistické kultury, která se snaží ztvárnit současnou problematiku a vdechnout jí mnohem umělečtější, obraznější tvářnost, odpovídající estetickým nárokům soudobého obecnstva.“⁸⁰ (kurzíva VF) V tomto textu vystupuje důraz na spontaneitu a samostatnost divadel při zařazování sovětského repertoáru – nutnost verbalizace těchto jevů ale vypovídá spíše o snaze internalizovat tyto hodnoty, prezentovat je jako přirozené, spontánní a ne jako shora diktované či vnucené. Technika ospravedlňování repertoáru pomocí těchto narativů se v normalizačním divadelněkritickém a zejména popularizačním

⁷⁶ BÁR, 2013, s. 222.

⁷⁷ srov. JUST, 2010, s. 102-105; CRHOVÁ, s. 47-48.

⁷⁸ CRHOVÁ, s. 48.

⁷⁹ JUST, 2010, s. 106.

⁸⁰ MARTÍNEK, Karel. *Festival sovětské dramatické tvorby v ČSSR 1974*. Praha: Divadelní ústav, [1974], s. [11].

diskurzu objevovala hojně. Zároveň použité narativy vypovídají o všudypřítomném autoritativním diskurzu, který všechny informace podával jako nezpochybnitelný předpoklad.⁸¹

Narativy obklopující sovětský operetní repertoár se tedy v 70. letech oproti 50. letům změnilly (například v psaní o Dunajevského operetě *Bílý akát* v 70. a 80. letech vystupuje do popředí „romantický obraz přímořské Oděsy, města námořníků, pěvců a básníků“, zatímco v 50. letech je akcentována především „odpovědná práce velrybářů“).⁸² Svědčí to dle mého o několika věcech: 1) vzhledem k vývoji hudebního divadla před rokem 1968 byl normalizační návrat k repertoáru 50. let sice pochopitelným důsledkem politické situace, avšak reálné poptávce divadel a diváctva neodpovídal: bylo tedy nutné jej prezentovat jako žádoucí, jako vycházející zdola – právě z (pohříchu nereálné) poptávky; 2) společenské nálady se po roce 1968 změnilly a s nimi i vztah k *ruskému*: ten, nakolik jej šlo ještě v 50. letech vydávat za vřelý či minimálně neutrální vztah osvobozených k osvoboditelům, se v 70. letech stal nepřátelským vztahem okupovaných k okupantům. To se odráželo i na návštěvnosti sovětských titulů: „Se *Sedmým nebem* [muzikál Andreje Ešpaje, pozn. VF]⁸³ jsem zažil něco, co se asi hned tak někomu nepovedlo: na konci představení jsme se klaněli jen uvaděčkám, šatnářkám a hasičům! Jinak v největším pražském divadelním hledišti [Hudební divadlo Karlín, pozn. VF] nebyla ani noha! Jindy zas ti, kteří zůstali, pokřikovali: ‚Jděte s tím do ...‘“⁸⁴ Takovéto explicitní projevy sice mohou být pouze raritou zachycenou anekdotickým vyprávěním, avšak pokles diváckého zájmu v Praze i na periferii je doložitelný a o situaci dobře vypovídá.⁸⁵

Z výzkumu složení repertoáru českých divadel vyplývá, že na pokles zájmu o sovětské tituly reagovala divadla různě. Vedle znovuuvedených operet Dunajevského, Miljutina, Ščerbačjova a dalších se v repertoárech operetních a muzikálových souborů stále častěji objevují i současné sovětské muzikály a také žánr, který se od přelomu 70. a 80. let v Sovětském svazu těšil vzrůstající oblibě: rockové opery. Tyto tituly se nevyznačovaly explicitní návazností na stalinskou kulturu, vstřebávaly stylové znaky a idiomy dobové západní populární hudby a ve valné většině byly psány na náměty, které nebyly explicitně politické či přímo spjaté se sovětskou současností (srov. požadavky socialistického realismu v operetách 50. let). Dobrymi

⁸¹ srov. HOUDA, s. 69.

⁸² M. O. *Volný vítr* [program]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1985; *Bílý akát* [program]. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, 1957. Příklady můžeme najít v recenzích v oblastním tisku či v programech jednotlivých inscenací. Konkrétní ukázky budou uvedeny v rámci kapitol zabývajících se jednotlivými inscenacemi.

⁸³ Pro pochopení kontextu je nutno uvést, že Ešpajova opereta obsahuje řadu ruských intonací i čísel v žánru tzv. masové písně; v jejím textu je pak výrazně přítomna heroizace sovětských vojáků, což mohlo v posrpnovém československém kontextu působit přinejmenším problematicky.

⁸⁴ FIALA, Karel. Ladka Kozderková a ti druzí. In: MACKŮ, Galla a Vašek VAŠÁK. *Z operety do operety aneb Co se tehdy šušovalo*. Praha: Motto, 1996, s. 146.

⁸⁵ Z mého rozhovoru s pamětníci – návštěvníci plzeňských divadelních představení od roku 1954 dál: „A to právě bylo v tom roce 71 a to už bylo po sovětské okupaci a to už lidí nechtěli ty sovětský věci dělat, vidět...“ (rozhovor s Miroslavou HÁJKOVOU. Plzeň, 2. 1. 2020); BĀR, 2013, s. 228.

příklady takovýchto titulů jsou rockové opery *Nachové plachty* (hudba Andrej Bogoslovskij na námět oblíbené romantické féerie Alexandra Grina)⁸⁶, *Orfeus a Eurydika* (hudba Alexandr Žurbin)⁸⁷, muzikály *Hazardní hra* (hudba Alexandr Kolker na námět klasického ruského dramatu Alexandra Suchovo-Kobyлина *Svatba Krečinského*)⁸⁸, *Tři mušketýři* (hudba Maksim Dunajevskij)⁸⁹ a *Thyl Ulenspiegel* (hudba Gennadij Gladkov)⁹⁰, v zásadě také Ščerbačjovova opereta na historický námět *Tabákový kapitán*⁹¹ a Dunajevského opereta z období NEP *Ženichově*⁹² a konečně muzikál *Cikáni jdou do nebe* (hudba Jevgenij Doga), který byl dokonce častěji než před rokem 1989 uváděn až poté.⁹³ Nesmíme zapomínat, že tyto tituly byly bez výjimky uváděny v českém překladu, a tak sovětský původ těchto her mohl v některých případech zůstat skryt v programových brožurách. Muzikál *Cikáni jdou do nebe* byl sice uveden u příležitosti Měsíce československo-sovětského přátelství⁹⁴, ale jako titul zcela odpovídal poptávce: šlo o českou divadelní adaptaci stejnojmenného původního sovětského filmu z roku 1976, který se dočkal velkého úspěchu nejen mezi domácími a českými diváky, ale i na západních filmových festivalech (Zlatá mušle na San Sebastian Film Festival).⁹⁵

V následující tabulce uvádím orientační přehled dohledaných inscenací sovětských muzikálů a rockových oper na českojazyčných scénách:⁹⁶

skladatel	český název titulu (ruský název titulu)	místo uvedení	rok uvedení
Andrej Ešpaj	<i>Sedmé nebe (Nět menja sčastliveje)</i>	Praha (Karlín)	1971
Andrej Petrov	<i>Chceme tančit a hrát (My chotim tancevat)</i>	Brno	1975
		Plzeň	1977
Andrej Bogoslovskij	<i>Nachové plachty (Alyje parusa)</i>	Plzeň	1981
		Brno	1983

⁸⁶ Uvedeno v Plzni roku 1981 a v Karlíně roku 1983.

⁸⁷ Uvedeno v Karlíně roku 1977.

⁸⁸ Uvedeno v Brně roku 1974, v Ostravě pod názvem *Svatba Krečinského* roku 1976, v Plzni roku 1976 a v Teplicích roku 1982.

⁸⁹ Uvedeno v pražském Divadle Jiřího Wolкера roku 1976.

⁹⁰ Uvedeno v Českých Budějovicích roku 1977 a později na dalších šesti profesionálních scénách, přičemž poslední inscenace pochází z roku 2001.

⁹¹ Uvedeno v Ostravě roku 1972, v Olomouci roku 1980 a v Plzni roku 1986.

⁹² Uvedeno v Olomouci roku 1976.

⁹³ Poprvé v Karlíně roku 1986, po roce 1989 tento muzikál uvedlo 6 profesionálních českých divadel.

⁹⁴ PALACKÁ, Dagmar. Tucet opon pro Cikány. *Zemědělské noviny*. Praha, 3. 12. 1986.

⁹⁵ srov. například PEŠKOVÁ, Hana. Cikáni jdou do nebe. *Večerní Praha*. Praha, 4. 12. 1986; Stv. Cikáni jdou do nebe – v Karlíně. *Lidová demokracie*. Praha, 17. 12. 1986; Cigáni idú do neba. *Asociácia slovenských filmových klubov* [online]. [cit. 23.04.2020]. Dostupné z: <https://asfk.sk/film/cigani-idu-do-neba/>; Archives. *San Sebastian International Film Festival* [online]. [cit. 23.04.2020]. Dostupné z: <https://www.sansebastianfestival.com/archives/1/1525/in>

⁹⁶ Inscenace. *Virtuální studovna: databáze a online služby Divadelního ústavu* [online]. 2020 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Default.aspx>

Alexandr Žurbin	<i>Orfeus a Eurydika (Orfej i Evridika)</i>	Praha (Karlín)	1977
Alexandr Kolker	<i>Hazardní hra (Hazardní hráč, Svatba Krečinského; Svad'ba Krečinskogo)</i>	Brno	1974
		Ostrava	1976
		Plzeň	1976
		Teplice	1982
Maxim Dunajevskij	<i>Tři mušketýři (Tri musketjora)</i>	Praha (Divadlo Jiřího Wolkra)	1976
Gennadij Gladkov	<i>Thyl Ulenspiegel (Til')</i>	České Budějovice	1977
		Brno	1977
		Pardubice	1984
		Olomouc	1988
		Praha (Divadlo S. K. Neumanna)	1988
Jevgenij Doga	<i>Cikáni jdou do nebe (Tabor uchodit v něbo)</i>	Praha (Karlín)	1986

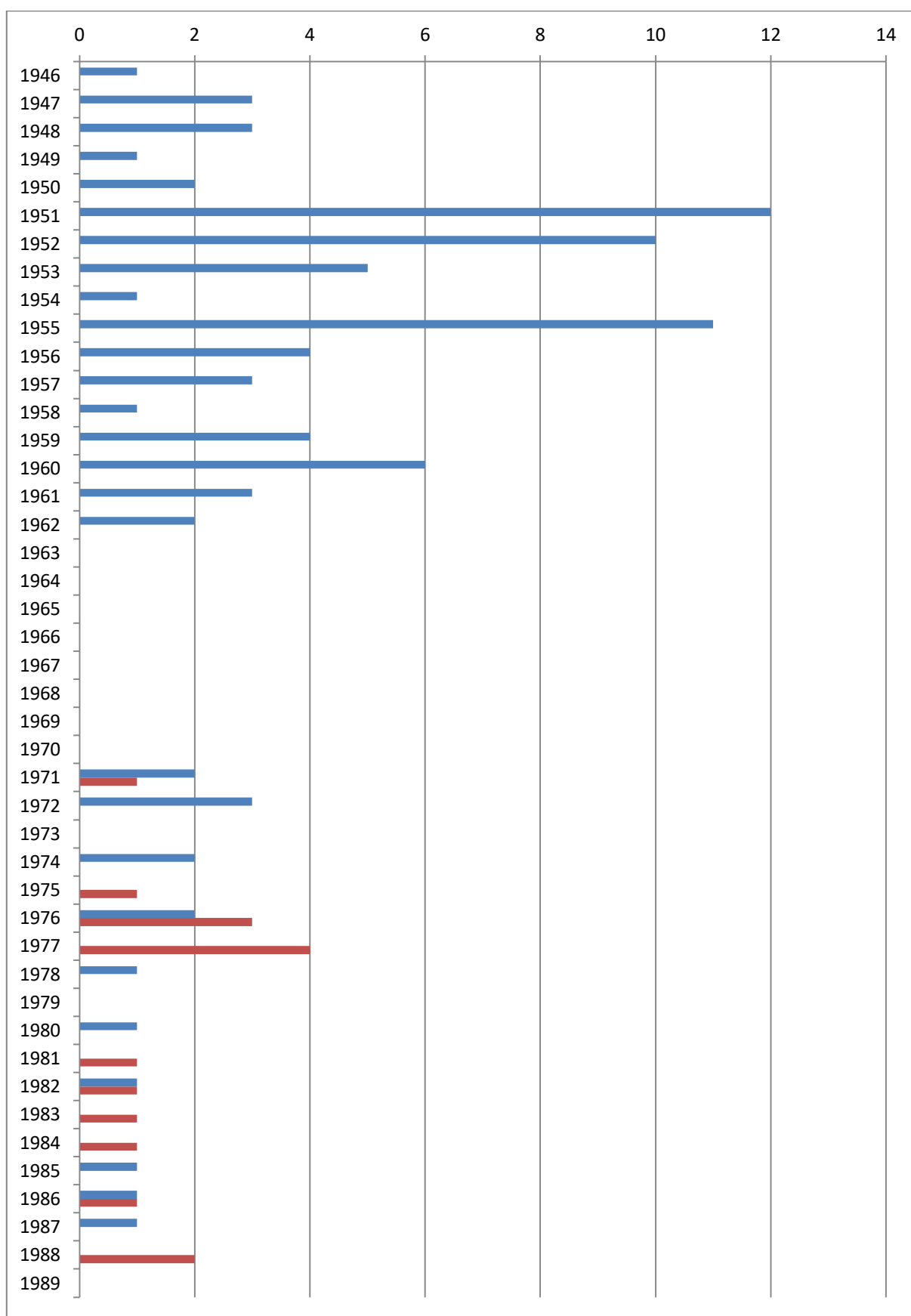
tabulka č. 2: seznam sovětských muzikálů a rockových oper uvedených na českojazyčných scénách mezi lety 1976 a 1988

Výše uvedené taktiky⁹⁷ divadel lze vysvětlit pomocí pojmů, které používá Přemysl Houda ve své monografii *Normalizační festival: Socialistické paradoxy a postsocialistické korekce*. Ten si na základě psaní o folkových festivalech uvědomil jeden podstatný rys pozdní československé normalizace: „[ta] byla protkána nejrůznějšími a nejpodivuhodnějšími *variacemi autoritativního modelu*, vyznačujícími se jednou nezanedbatelnou vlastností: s autoritativním modelem udržovaly dokonalou formální shodu [...], avšak svým obsahem (veřejně nekomunikovaným) byly tomuto modelu tu více, tu méně vzdáleny.“⁹⁸ (kurzíva VF) Právě autoritativní model, jímž byla mocensky daná obligátní přítomnost sovětského titulu v repertoáru divadel, byl v průběhu 80. let stále více variován tak, aby vyhovoval reálným diváckým požadavkům a aby zároveň maskoval svoji příslušnost k autoritativnímu modelu.

To se do jisté míry dá říci i o tehdejších uvádění starších sovětských operet z dob socialistického realismu. U jejich inscenací lze vysledovat určité snahy o jejich reinterpetaci či aktualizaci, konkrétně snahy nezdůrazňovat reálie a znaky, které mohly být přijímány problematicky. Dokladem tohoto postupu je nuselská inscenace *Bilého akátu*, která jak svojí novou instrumentací, tak výpravou odkazuje k dobové české populární kultuře. Analýza konkrétních podob těchto snah bude uvedena v dalších kapitolách.

⁹⁷ Pojem taktika používám v chápání Michela de Certeau, které Přemysl Houda shrnuje jako chování jednajících činitelů tak, „aby pro své účely využívali reprezentace hegemonní kultury, která na ně [...] byla, bez možnosti ji změnit přímou konfrontací, uvalena.“ (HOUDA, s.124.)

⁹⁸ HOUDA, s. 60.



graf č. 1: počet inscenací (premiér) sovětských operet, muzikálů a rockových oper na českých jevištích mezi lety 1946 a 1989. Modře jsou znázorněny operety, červeně muzikály a rockové opery.

3. Sovětská opereta jako žánr socialistického divadla: Vývoj, diskuze a vyjednávání

Publikace o dějinách sovětské hudby se shodují v tom, že vývoj sovětské operety probíhal od 20. let 20. století nepřímočaře a byl ve svých konfliktních bodech doprovázen živou diskuzí na stránkách sovětského hudebního a divadelního tisku.⁹⁹ Za určitou spojnicí mezi různými stádii sovětské operety je relevantní pokládat jevištní díla Isaaka Dunajevského, předního skladatele populární hudby v Sovětském svazu mezi 30. a 50. lety.¹⁰⁰ Dunajevskij zasáhl výrazně nejen do vývoje operety, ale též do vývoje populární písně (v dobové terminologii písně masové a estrádní).¹⁰¹ Oba žánry spolu stylově souvisejí. Dunajevskij ve své tvorbě inkorporoval prvky revoluční dělnické písně, městského folkloru a jazzu.¹⁰² Tyto stylové roviny, míra jejich uplatnění a jejich sémiotika hrají významnou roli jak v Dunajevského písních, tak i v jeho operetách.

Tatjana Čistova ve své přehledové studii sovětské operety shrnuje vývoj tohoto žánru v ruském prostoru následovně: Opereta se v Rusku začala pěstovat až na konci 19. století. Importovaly se především anglické a francouzské tituly, zatímco domácí tvorba byla spíše marginálním zjevem. Opereta byla v sovětském diskurzu vnímána jako žánr měšťanstva a zlaté mládeže.¹⁰³ Po bolševické revoluci roku 1917 se v souvislosti se změnou sociokulturní situace zvýšil zájem o operetu jako o umění, které dokáže oslovit široké masy.¹⁰⁴ Nová kulturní politika vznikajícího Sovětského svazu cílila na dělníka a masy a jejich vzdělávání a kultivaci. Jak uvádí Čistova, potenciál operetního žánru byl vzhledem k jeho popularnosti a komediálním rysům velký a tento žánr tak byl vnímán jako vhodný pro kulturní kontrolu lidí. V procesu geneze socialistické operety bylo milníkem založení dvou klíčových divadelních institucí zaměřujících se specificky na hudební komedii: Moskevského divadla operety (v roce 1927) a Moskevského divadla hudební komedie (1929; v předrevolučních dobách byly operety uváděny soukromými divadelními společnostmi zaměřujícími se na různé divadelní žánry). Zároveň v této době docházelo k pokusům o režijní experiment na poli operety i v činoherním a tanečním divadle (inscenace klasických operet Němroviče-Dančenka, Tairo-

⁹⁹ srov. ALEXEJEV, s. 84.

¹⁰⁰ ORLOV, Genrikh. Dunayevsky, Isaak Iosifovich. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. 20. 1. 2001 [cit. 24. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008320>

¹⁰¹ GANSKAJA, Jekatěrina Nikolajevna. Sovětskaja massovaja pesnja kak forma iděologii. *Litera*. 2019, č. 2., s. 254.

¹⁰² BAJER, sv. 1, s. 255-257.

¹⁰³ DANILEVIČ, L. I. O. *Dunajevskij*. Moskva: Gosudarstvennoje muzyka'Inoje izdatěl'stvo, 1947, s. 11.

¹⁰⁴ ČISTOVA, s. 216-217.

vovo taneční divadlo). Tyto experimenty však měly efemérní charakter a v průběhu 20. let (v souvislosti s postupnou likvidací kulturní plurality Sovětského svazu) se vyhraňovaly základní principy nové sovětské operety jako svébytného typu. Příběhy a postavy z okruhu buržoazie byly nahrazeny třídním konfliktem jako hlavním dramaturgickým principem i zdrojem satiry. Didaktická funkce se v nových operetách dostávala na první plán, přičemž ještě v době Nové ekonomické politiky (1921-1929) hrála velkou roli i ostrá společenská satira (např. v Dunajevského operetě *Ženichové* z roku 1926). Většina operet 20. let hudebně navazovala na tradici ruského městského folkloru, masové písně a v jednotlivých případech (Strelnikova *Služka*) i na novovídeňský styl a americký jazz. Čistova tuto návaznost na západní tradici popisuje poněkud zjednodušeně a bez konkrétních příkladů tohoto vlivu.¹⁰⁵ Níže se pokusím tuto problematiku popsat konkrétněji a s jasnějším odůvodněním.

Jak uvádí Čistova, se zavedením oficiální doktríny socialistického realismu v sovětském umění (1932) se mění charakter nově vznikajících sovětských operet, zejména co do jejich dějových linek. Nová tematika související se vznikem kolchozů a industrializací nedávala prostor pro zobrazení třídních antagonismů – objekty satiry se nově stávali „méně uvědomělí občané“ a v celkovém ladění operet často převládal lyrický či romantický motiv.¹⁰⁶ V těchto jevech vidím anticipaci pozdějšího vývoje socialistického realismu, zejména konceptu „bezkonfliktnosti“, o kterém bude řeč níže. Čistova uvádí, že mezi nejúspěšnější a nejdiskutovanější operetní díla z doby 30. let patří Dunajevského opereta z prostředí gruzínského sovochozu *Zlaté údolí* (1938) a především *Svatba v Malinovce* Borise Alexandrova (1936). Tato opereta z doby občanské války s tématem osvobození ukrajinské vesnice Rudou armádou se jako v podstatě jediná z této doby udržela na jevištích sovětských divadel i po druhé světové válce a byla pak také mezi prvními tituly exportovanými do Československa (zde se dočkala premiéry již v roce 1946 v Tylově divadle v pražských Nuslích)¹⁰⁷. Jak vidíme, ve 30. letech, tedy asi po deseti letech existence sovětské operety jako žánru, se vytvořily dvě určující tendence, dva námětové proudy sovětské operety: konflikt (ať už třídní či válečný) zasazený do historického či pseudohistorického kontextu a oproti tomu slabá satira současnosti s výrazným lyrickým zabarvením. Co se týče hudby operet 30. let, na základě mého pozorování zde převládá vliv stylistiky žánrů socialistického realismu: masových písní, pochodů, častušek, folkloru (role „národní hudby“ bude v diskuzích o operetním žánru nadále klíčová).

¹⁰⁵ ČISTOVA, s. 217-218.

¹⁰⁶ ČISTOVA, s. 218.

¹⁰⁷ Inscenace. *Virtuální studovna: databáze a online služby Divadelního ústavu* [online]. 2020 [cit. 24. 4. 2020]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Default.aspx>

Zlom přichází s druhou světovou (v ruském diskurzu Velkou vlasteneckou) válkou a zejména po ní, kdy začínají vznikat klíčová díla žánru sovětské operety. Jak ukazuje Kiril Tomoff ve své studii o repertoáru sovětských operetních divadel v letech bezprostředně po druhé světové válce, divadla po celé zemi zařazovala do svých programů řadu operet nové vídeňské školy (Kálmán, Lehár), byť tento repertoár nebyl autoritativním Výborem pro umění doporučován a hierarchii uváděných operetních titulů stál až na nejnižším, tj. nejméně žádoucím místě. V Sovětském svazu byla dokonce uvedena americká opereta Rudolfa Frimla *Rose Marie* už v letech bezprostředně po válce¹⁰⁸, zatímco v Čechách se tento dříve tak populární titul dostal v letech komunistické diktatury na pódia až v roce 1964.¹⁰⁹ Nárůst popularity žánru novovídeňské operety vyprovokoval vznik řady nových původních titulů, jejichž stylistika často na Kálmána či Lehára navazuje.

Zároveň v této době ovšem v oficiálních kruzích sílí kritika takzvaných buržoazních vlivů. Jiří Bajer dokumentuje, jak v rétorice Svazu sovětských skladatelů docházelo po roce 1946 k odmítání vlivů západní hudby, které dosahovalo až absurdních rozměrů. Tyto kritiky se velkou měrou týkaly populární hudby (a vlivu jazzu). Isaak Dunajevskij v té době vyslovil kompromisní stanovisko, spočívající v odmítnutí jazzu „jako prostředku zobecnění mentality sovětské společnosti“ a přijetí „jeho funkční[ho] začlenění do struktury sovětského hudebního života“ jedině za podmínky jeho „citlivé intonační adaptace“.¹¹⁰ Co měla tato adaptace znamenat a jak hodnotit funkčnost užití jazzu v sovětské hudbě, snad měly ilustrovat kompozice samotného Dunajevského, avšak, jak uvidíme, ani v jejich případě nejsou motivace a mechanismy užití jazzu zcela přímočaré a jasně vyložitelné. Proti Dunajevského stanovisku se zvedl větší počet hlasů, reprezentovaných např. Viktorem Gorodinským nebo Grigorijem Šnejersonem, zcela a nekompromisně odmítající jazz jako „produkt rozpadu západní buržoazní civilizace“.¹¹¹

Paradigmatickým je v kontextu těchto diskuzí případ operety Isaaka Dunajevského *Volný vítr* (1947). Na jeho zásadní význam ve vývoji sovětské operety upozorňují příručky *Istorija russoj sovětskoj muzyki* i česká Bajerova *Sovětská hudební kultura*. Opereta je psána na heroický námět osvobozenického boje v nejmenované balkánské zemi těsně po válce. V její struktuře a charakteru lze dle mého nalézt celou řadu momentů, které poukazují na návaznost na evropskou tradici, zároveň je ale uváděna jako vzorový příklad sorealistické operety. Podrobnější analýza bude provedena níže, avšak okolnosti jejího uvedení dobře ilustrují

¹⁰⁸ TOMOFF, s. 33.

¹⁰⁹ BĀR, 2013, s. 72.

¹¹⁰ BAJER, sv. 2, s. 36.

¹¹¹ BAJER, sv. 2, s. 36.

širší historický kontext a dobové naladění, a tak považuji za relevantní je popsat už na tomto místě. Opereta byla totiž v roce 1948 navržena na Stalinovu cenu, avšak v komisi pro její udělení se zvedla vlna odporu. Jak popisuje Marina Frolova-Walker, komise *Volnému větru* vyčítala kopírování západních vzorů či „neruskost hudby“, což bylo v poválečném nacionalistickém kontextu nežádoucí.¹¹² Opereta si sice nadále zachovala svou neochvějnou inscenační popularitu¹¹³, avšak některé její stránky byly trnem v oku politické garnituře. Tyto aspekty, které byly vnímány jako problematické, se týkají především hudby a jejího „kosmopolitismu“. Konkrétně se v tomto případě jedná o vliv americké populární hudby a jazzu a, jak ukáží níže, tyto stylistické aspekty budou problematické i v československé recepci.¹¹⁴

V úhrnu dobových textů vztahujících se k problematice sovětské operety se často hovoří o realismu a o nutnosti návaznosti tohoto žánru na současnost: „Opereta [...] měla odrážet nové zájmy, které trápily masové publikum. Nemohla zůstat lhostejná k pracovním úspěchům sovětských občanů, k problémům sovětské morálky a k radostným myšlenkám boje za mír a přátelství národů.“¹¹⁵ Nebo: „Sovětská opereta [...] je žánr, který má velkou schopnost ztvárnit aktuální témata naší současnosti.“¹¹⁶ Naplnění těchto požadavků ale kromě silné západní buržoazní tradice žánru komplikoval také stav sovětského umění a měnící se paradigma socialistického realismu. Na přelomu 40. a 50. let sovětskou kulturu na čas ovládla takzvaná teorie bezkonfliktnosti, podle níž se dramatický konflikt v uměleckých dílech redukoval v duchu poválečného budovatelského optimismu na „souboj dobrého s lepším“.¹¹⁷ Ve světle těchto vládnoucích teorií pak muselo docházet k určitým negociačním úspěchům některých operet a k ospravedlňování jejich inscenační pozice. Dobře je to vidět na diskurzu obklopujícím operetu ze současnosti *Bílý akát*: recenze Leonida Uťosova vyzdvihuje zejména „známost“ a „blízkost“ postav z této operety, hovoří o nich jako o „Oděsanech“, o „dobrých lidech, kteří milují svoje město, moře, život.“¹¹⁸ Ve skutečnosti lze těmito pozitivními adjektivy jen těžko popsat celý arsenál postav v *Bílém akátu* – operetě, která kromě cyranovského narativu těží i z klasické zásobny operetních typů (viz níže). V souvislosti s touto operetou dochází řeč i na klíčový problematický moment žánru: totiž že opereta na rozdíl od románu (klíčového žánru socialistického realismu) nemůže být, čistě formálně, nikdy zcela realistic-

¹¹² FROLOVA-WALKER, Marina. *Stalin's music prize*. Yale University Press, s. 191-193.

¹¹³ TOMOFF, s. 38.

¹¹⁴ Podobné mechanismy sledujeme i v případě druhé oblíbené Dunajevského operety *Bílý akát*. Podrobná analýza obou jevů bude uvedena v rámci následujících kapitol.

¹¹⁵ ALEXEJEV, s. 61.

¹¹⁶ GROŠEVA, Je. Vážny žanr sovětskogo iskusstva. *Izvestija*. Moskva, 1950, č. 79, 2. 4.

¹¹⁷ Jedním z výrazných děl napsaných v duchu této teorie je film Ivana Pyrjeva *Kubanští kozáci* s hudbou Isaaka Dunajevského.

¹¹⁸ UŤOSOV, Leonid. Belaja akacija: (vmesto recenziji). *Sovětskaja muzyka*. Moskva, 1956, č. 1, s. 92.

kým uměleckým druhem. Uťosov reaguje na negativní reakce na divertissement Neptunovy slavnosti při přechodu rovníku v pojednávané operetě argumentem, že socialistický realismus není fotografická (mimetická) technika, ale že schopnost vytvořit kvalitní umělecké dílo podle něj tkví v umění „snít, mít odvážnou fantazii a bohatou tvůrčí představivost.“¹¹⁹ Uťosov tak dle mého mimoděk postihl zásadní problém sovětské operety – totiž ztrácení funkčnosti žánru při porušování určitých žánrových konstant a tradice žánru.¹²⁰ Tento problém se projevoval zejména ve spojitosti s víceméně neúspěšnými „vážnými operetami ze současnosti“ jako bylo například Kabalevského *Jaro zpívá* („Je v této operetě vůbec komický materiál?“¹²¹) nebo jiné („Vážné myšlenky vytlačily z některých operet nadobro humor, lyriku i satiru a přeměnily je v nezáživnou agitační publicistiku.“¹²²). Požadavky naplnění dogmat socialistického realismu autoři často řešili tak, že osvědčená operetní schémata naroubovali na sovětské reálie a postavy ze sovětského života. Na tento fakt upozorňuje jak Pavel Bár, tak už v roce 1957 sovětský muzikolog Boris Jarustovskij: „Není těžké si všimnout, jak se utahané typy postav staré operety převlékly do ‚sovětských‘ šatů a kočují z jedné naší operety do druhé.“¹²³ Často se autoři ale také zcela vyhýbali sovětské tematice ze současnosti a volili jiné taktiky: pokud pojmem termín taktika v chápání Michela de Certeau, pak tito autoři svoje taktiky volili tak, „aby pro své účely využíva[li] reprezentace hegemonní kultury, která na ně [...] byla, bez možnosti ji změnit přímou konfrontací, uvalena.“¹²⁴

Ne náhodou tak ve výčtu nejúspěšnějších a nejexportovanějších titulů sovětské operety (i nejhranějších operet v Sovětském svazu) převládají operety na historická témata či ty těžící námětově z různě exotického prostředí.¹²⁵ Tato na první pohled pestrá tematická směsice šla pak ruku v ruce s pestrostí hudební, projevující se kombinováním různých moderních stylů.¹²⁶ Mohlo jít jak o reakci na divácké požadavky (projevující se zejména největší návštěvností novovídeňských operet)¹²⁷, tak o určitý způsob úniku z dogmatu socialistického realismu, který požadoval stále více „psát o současnosti“, o Svém. Operety se ale místo toho psaly o Jiném a navazovaly tak na své evropské pendanty.¹²⁸ Jak ve své studii o německé me-

¹¹⁹ UŤOSOVI, s. 92.

¹²⁰ Ať už se jedná o ostrou satiru či „bakchanální“ podstatu operety (BELINA, SCOTT, s. 5).

¹²¹ ALEXEJEVI, s. 93.

¹²² BAJER, sv. 2, s. 94.

¹²³ JARUSTOVSKIJI, s. 79. O Jarustovského kritické reflexi, nepochybně poznamenanou ovzduším „doby tání“, bude ještě řeč.

¹²⁴ HOUDA, s. 124.

¹²⁵ TOMOFF, s. 35.

¹²⁶ TOMOFF, s. 38; srov. též SCOTT, 2016, s. 265.

¹²⁷ TOMOFF, s. 43-44, 53.

¹²⁸ V českém prostředí byly ostatně využívány i po roce 1948 podobné mechanismy: stačí si vzpomenout na Petrovu úspěšnou hudební komedii *Sto dukátů za Juana* či Kalašovu operetu *Mlynářka z Granady*. Historické pole pak v českém kontextu zastupovaly operety na nerudovské či tylovské náměty.

ziválečné operetě zmiňuje Derek B. Scott, exotismus a orientalismus byl společným rysem mnoha evropských meziválečných operet. Tyto atributy sice z hledisek vnějších (shrnutých do pojmu *couleur locale*) mohly fungovat především jako zdroj divácké atraktivity¹²⁹ (Scott o tomto fenoménu hovoří v koloniálních pojmech jako o „estetickém turismu“), avšak syžety operet často naopak podporovaly rozpoznání sama sebe, tedy moderního evropského diváka, skrze kosmopolitní prvky, motivické odkazy či implicitní narativní vzorce z vlastní kultury (vyjádřené Scottem jako divákův pocit „this is the same“).¹³⁰

V sovětském kontextu se funkce atraktivity vnějškové exotičnosti neztrácela a i výše popsané kulturní vztahy zde fungovaly podobně, jen v rámci jiného systému. Sovětské operety z „exotického prostředí“ také často v narativech akcentovaly to blízké či známé, ztotožnitelné skrze známá schémata a síto socialistického realismu. Dramatik Cezar Solodar sice v článku z roku 1948 píše, že umístování děje operet za hranice je často pouze „zahalená snaha protlačit foxtrotovo-bluesovou hudbu západního stříhu“¹³¹, libretisté se však při tom vždy snažili zanést do tohoto kontextu motiv třídního konfliktu či jiné narativní strategie známé ze sovětských děl. Příkladem může být celá řada titulů: Miljutinův *Polibek Juanity* i jeho *Trembita* a ostatně také Dunajevského úspěšný *Volný vítr* a částečně také *Bílý akát* (viz níže). Lze se domnívat, že není náhodou, že uvedené operety byly zároveň nejúspěšnějšími a nejčastěji uváděnými i v zahraničí. Klíčem zřejmě bylo nalezení balance mezi „známostí“ a „exotičností“. V hudbě to znamenalo, stejně jako v evropské operetě 20. a 30. let, mísení nejrůznějších stylů a žánrů.¹³² Tento moment se, jak uvidíme později, může stát klíčovým problematickým bodem v rámci politického tlaku na operetu, vyjednávání, transferů a dalších kulturněpolitických jevů. Hudba sice může v operetě zdánlivě hrát menší roli než například v opeře, avšak významy, které v operetě hudební čísla nesou, jsou velmi citlivě percipovány a stávají se zásadním momentem operetní recepce.

Vidíme tedy, že se v průběhu asi jednoho desetiletí po druhé světové válce etabloval jakýsi sovětský operetní kánon, který obsahoval řadu divácky atraktivních titulů (hudbou i exotickými náměty), ale v oficiálním diskurzu i v konkrétních inscenačních procesech mohl být právě pro své „atraktivní“ atributy vnímán nejednoznačně a problematicky. Jedním z příkladů takovéto operety je Dunajevského *Volný vítr*.

¹²⁹ SAFFLE, Michael. Eastern Fantasies on Western Stages: Chinese-Themed Operettas and Musical Comedies in Turn-of-the-Last-Century London and New York. In: *China and the West: music, representation, and reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017, s. 105.

¹³⁰ SCOTT, 2016, s. 268-269.

¹³¹ SOLODAR, Cezar. Serjoznoj razgovor o ljogkom žanre. *Literaturnaja gazeta*. Moskva, 1948, č. 43, 29. 5.

¹³² SCOTT, 2016, s. 265.

4. Volný vítr: Problematický úspěch

Dunajevského opereta *Volný vítr* vznikla roku 1947 na libreto Viktora Vinnikova, Vladimira Krachta a Viktora Tipota. Trvalý úspěch operety zdánlivě odporoval nevlídnému přijetí ze strany politické moci (symbolické neudělení Stalinovy ceny, viz výše), toto přijetí však dobře ilustrovalo situaci boje proti takzvanému kosmopolitismu v poválečném Sovětském svazu a nejednoznačnou pozici jazzu a populární hudby v tomto kontextu. Opereta byla záhy uvedena i v Československu (1951) a její uvedení doprovázely přímé zásahy do materiálu operety, což naznačuje, s jakým jevem se budeme v analýze potýkat: v Sovětském svazu se nevole projevovala v „kontextu“ (psaní o operetě, diskurz, kulturní události), zatímco v Československu se problematičnost promítla přímo do „textu“ operety, tedy její adaptace. Ve světle druhé často uváděné Dunajevského operety *Bílý akát*, již je tato práce věnována především, je s *Volným větrem* v českém prostředí zacházeno do velké míry podobně. Proto jsem se rozhodl věnovat této operetě samostatnou kapitolu, která uvede a kontextualizuje následující páteřní části věnované *Bílému akátu*.

Alexandr Alexejev ve své přehledové příručce *Istorija russkoj sovětskoj muzyki* z roku 1963 hodnotí *Volný vítr* jako ve svém kontextu výjimečný titul: „Nebylo by přehnané říct, že *Volný vítr* byl a zůstane jedním z největších úspěchů operetního žánru nejen v době jeho uvedení, ale i v následujících deseti letech.”¹³³ Autor zmiňuje také vlnu negativních reakcí, vyvolaných v době prvního uvedení operety zejména hudební stránkou operety.¹³⁴ Ta totiž čerpá stylisticky z různých zdrojů včetně evropské meziválečné operety a dobové západní populární hudby. Podle Alexejeva se sice Dunajevskému povedlo tyto zdroje „přeintonovat” do vlastní originální podoby (srov. Dunajevského vlastní slova o roli jazzu v sovětské kultuře, viz kapitola „Sovětská opereta jako žánr socialistického divadla“), avšak daný stylistický kosmopolitismus, jak uvidíme, s sebou přinášel co do recepce kontroverzní momenty.

Syžet *Volného větru* silně těží ze schématu lidové emancipace z rukou vykořisťovatelů. Děj se odehrává v „zemi, která není na mapě”¹³⁵ (v nahrávce operety se uvádí: „Bylo to na břehu Jaderského moře.”¹³⁶), ale motiv občanské války a partyzánského boje v kontextu doby vzniku jasně poukazuje na syžetovou provázanost s tehdejšími událostmi v Jugoslávii či Řecku. V rámci tohoto základního narativu se odvíjí i narativní linky dvou milostných dvojic,

¹³³ ALEXEJEV, s. 66.

¹³⁴ ALEXEJEV, s. 67.

¹³⁵ DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Volnyj veter*. Moskva: Muzykal'nyj fond SSSR, 1955, s. 3.

¹³⁶ DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Volnyj veter* [2 dlouhohrající desky]. Moskva: Melodija, 1980.

podle operetních tradic členěných na romantickou a komickou. Autorská intence neuvést místo děje je, dle mého, příznačná minimálně ze dvou příčin¹³⁷:

Zaprvé, tato technika dle mého odkazuje k romantizující tradici umění první poloviny 20. století, reprezentovanou na jedné straně prózami ruského novoromantického spisovatele Alexandra Grina a na straně druhé hudebními komediami anglického skladatele, dramatika a herce Ivora Novella. Grin umisťoval své romantizující dobrodružné prózy do fiktivní zámořské země Grinlandie. Ta svou toponymií připomíná různé jiho- či západoevropské kultury, avšak z žádné konkrétní kultury přímo nevychází. Literární svět, který Grin ve svých dílech vytváří, podle Vadima Kovského „closely resembles our own [tedy evropský, pozn. VF], but is not tied to a single time or place nor – necessarily – to settings that really exist.”¹³⁸ Tento charakter povědomosti a zároveň neznámého vložili do svého díla i libretisté *Volného větru* Viktor Vinnikov, Vladimir Kracht a Viktor Tipot. Anglický skladatel Ivor Novello, průkopník britského hudebního divadla 1. poloviny 20. století¹³⁹, zase syžety svých muzikálů umisťuje do fiktivní Ruritanie, snad balkánské země, která v imperiálním měřítku britského autora znamenala jakousi ztracenou exotiku. Novello zároveň prostřednictvím vzdálené fiktivní provenience kritizoval politické poměry vlastní země.¹⁴⁰ Ve *Volném větru* se podobně zobrazuje aktuální politický boj z určité alibistické distance – s licenci „země, která není na mapě”. Tato licence je snad využita i proto, aby se autoři vyhnuli nárokům požadovaného „realismu”. V každém případě v tomto aspektu *Volný vítr* navazuje na více či méně aktuální tendence evropského hudebního divadla a zároveň domácí mimosocrealistické (grinovské) tradice.

Zadruhé, fakt převedení syžetu do zahraničí, navíc do fiktivní země, můžeme chápat i v kontextu výše zmíněného tvrzení dramatika Cezara Solodara: „Skladatelé a dramatici se často nechávají unést operetami na cizí témata, kdy přenášejí sovětské hrdiny za hranice. Občas je to všehovšudy zahalená snaha protlačit foxtrotovo-bluesovou hudbu západního střihu.“¹⁴¹ Dunajevskij opravdu vlivy západní taneční hudby do *Volného větru* zásadním způsobem inkorporoval, a to ve značném množství hudebních čísel (oba kuplety Fomy a Filippa, druhý taneční kvartet – foxtrot, ansámbl v taverně Sedmé nebe). Příznačné je, že v dobovém

¹³⁷ Tímto tématem jsem se zabýval již ve svém konferenčním příspěvku na konferenci IRMS v italském Vipitenu v roce 2019: *The Genre System of Isaac Dunayevsky's Operettas in the Culture and Gender Relations: The Dirty Western Manner*.

¹³⁸ SCHERR, Barry. Alexandr Grin's „Scarlet Sails” and the Fairy Tale. *The Slavic and East European Journal*. [Beloit], 1976, r. 20, č. 4, s. 388.

¹³⁹ WEBB, Paul. Novello, Ivor. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. 20. 1. 2001 [cit. 16. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020146>

¹⁴⁰ SLATTERY-CHRISTY, David. *Ivor Novello: In search of Ruritania*. London, 2016, s. 163.

¹⁴¹ SOLODAR.

psaní o této operetě je kladen důraz především na (poněkud nejasnou) návaznost hudby na slovanský folklor (v kapesní monografii o Dunajevském se píše o „intonacích srbských a chorvatských písní, [z jejichž] elementů [Dunajevskij] staví základy operety”¹⁴²; Alexejev zase hovoří o „melodiích v duchu národů střední Evropy”¹⁴³), o „slovanském“ atributu se však dle mého dá hovořit v případě pouhé menšiny hudebních čísel v operetě. Mnohem spíše *Volný vítr* svou hudební dramaturgií navazuje na tradice německojazyčné operety 20. století s jejím stylovým kosmopolitismem, který Derek B. Scott pojmenoval jako „mixture of transcultural modern styles”.¹⁴⁴ Jak jsem si všiml, právě tento aspekt byl pak vnímán jako problematický či kontroverzní zejména z mocenských pozic a v politických kontextech. Zároveň však takováto autorská taktika dle mého dává z hlediska divácké recepce smysl, neboť, jak dokazuje studie Kirila Tomoffa, sovětská operetní pódia v poválečných letech ovládala a kasy divadel plnila novovídeňská opereta či tituly jako Frimlova *Rose Marie*. Dunajevskij se tedy patrně přizpůsobil diváckým požadavkům a v pochopitelné kalkulaci včlenil svoji operetu do této tradice – podobně jako i druzí operetní autoři s exotickými a historickými náměty svých kusů a jejich hudební syntetičností. Vyhnuli se tak požadavku operety ze sovětské současnosti, zároveň si ale „správnost“ operety pojistili použitím socrealistického narativu a snažili se tak o určitý kompromis mezi jevištní funkčností a uspokojením požadavků shora (byť to právě z mocenských pozic nebylo vždy vnímáno zrovna pozitivně, viz výše).

Dunajevskij měl navíc sám za sebou dráhu skladatele populární, jazzově laděné hudby, jejíž ráz a postavení se v průběhu 30. a 40. let značně proměňovaly. Gleb Tsipursky ve své studii sovětského jazzu po Druhé světové válce shrnuje vývoj jazzu jako stylu hrajícího významnou roli v sovětské populární kultuře. Jazz přišel do Sovětského svazu ve 20. letech a záhy se velmi rozšířil a zpopulárněl. Tento vývoj byl dočasně zastaven nástupem Stalina a jeho kulturních reforem v roce 1932, ale po skončení tuhého zavádění dogmatu socialistického realismu dokumentuje Tsipursky velký nárůst jazzu a jeho role v sovětské kultuře kolem poloviny třicátých let. Právě v této době píše Dunajevskij soundtracky k hudebním komediím Grigorije Alexandrova *Vesjolyje rebjata* (1934) a *Cirk* (1936)¹⁴⁵, silně ovlivněné americkým jazzem a hrané big bandem Leonida Uťosova. Uťosovův jazzový styl, který byl později nálepkován jako „americký“, byl formován setkáním s hudbou bělošského jazzmana Teda Le-

¹⁴² DANILEVIČ, L. I. O. *Dunajevskij*. Moskva, Leningrad: Gosudarstvennoje muzykal’noje izdatel’stvo, s. 35.

¹⁴³ ALEXEJEV, s. 68.

¹⁴⁴ SCOTT, 2016, s. 265.

¹⁴⁵ DANILEVIČ, L. Dunajevskij, Isaak Osipovič. *Bol’saja sovětskaja enciklopedija* [online]. 2012 [cit. 20. 3. 2020]. Dostupné z: <https://slovar.cc/enc/bse/1994932.html>

wise, tedy jazzovou hudbou tanečního charakteru zaměřenou na komerční úspěch.¹⁴⁶ Pro přiblížení faktického znění této hudby lze použít analogii s jazzovým stylem Jaroslava Ježka. Tsipursky dále ukazuje, že s obratem sovětské politiky k izolacionismu na konci 30. let se „americký jazz“ stává ideologicky nežádoucím a jazzová tělesa jsou nucena přejít na styl „sovětského jazzu“, který minimalizoval improvizace, synkopace a další prvky amerického jazzu a favorizoval pomalé skladby a instrumentaci s užitím smyčců a ruských lidových nástrojů. Za druhé světové války opět došlo k uvolnění a návratu původních jazzových prvků do populární hudby (za účelem pozvednutí nálady obyvatelstva; částečně to byl podle Tsipurského také projev aliance Sovětského svazu, Spojených států amerických a Británie), tento dočasný vzestup ale přerušila a zdecimovala Stalinova poválečná kulturní politika a její „kampaň proti kosmopolitismu“. Tyto snahy vyvrcholily štvavou kampaní proti formalismu v hudbě vedenou komisařem pro kulturu Andrejem Ždanovem, s níž souvisí i odsouzení „pozůstatků buržoazní ideologie a vlivů moderní zvrhlé evropské a americké hudby“¹⁴⁷. Tato atmosféra pochopitelně zasáhla i jazzovou tvorbu a vnímání jazzu v oficiálním diskurzu:

Moreover, the word „jazz“ acquired a highly negative connotation in official discourse. The previous qualifications of Sovietized jazz and American jazz disappeared; all jazz became intolerable. The ban also strongly targeted comparatively recent dances strongly associated with jazz, such as the Lindy-hop and the Charleston. However, the prohibition extended, albeit less intensely, to the foxtrot, tango, and rumba.¹⁴⁸

Právě v této době a do tohoto kontextu přichází Dunajevskij se svou operetou *Volný vítr*, která se v mnohém stylově vrací k jeho filmovým partiturám z poloviny let třicátých. Je zcela pochopitelné, že to pro něj znamenalo těžkosti ve vyjednávání s mocenskými pozicemi, nejjasněji vyjádřenými neudělením Stalinovy ceny.

¹⁴⁶ AIZIKOVIČ, Tamara. Leonid Uťosov i džaz: Razmyšlenija s somnėnija. *Jazz.ru* [online]. 13.4. 2011 [cit. 15. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.jazz.ru/2011/04/13/utiosov-thoughts-and-doubts/>

¹⁴⁷ TSIPURSKY, s. 338.

¹⁴⁸ TSIPURSKY, s. 339.

4.1 Žánrový systém a jeho konotace

Při zkoumání materiálů *Volného větru* jsem narazil na řadu specifických okolností. Předmětem komparativní analýzy byly čtyři zvukové a audiovizuální dokumenty:

žánr/médium	datace	provenience
rozhlasová nahrávka	1947	Sovětský svaz
nahrávka na dlouhohrající desce	1959 (vydáno 1980)	Sovětský svaz
filmová adaptace	1961	Sovětský svaz
rozhlasová nahrávka	1960	Československo

tabulka č. 3: zkoumané zvukové a audiovizuální záznamy *Volného větru*

Přestože signifikantních posunů i styčných bodů je napříč variantami celá řada, pro účely této kapitoly postačí zmínit ty dle mého nejdůležitější.

Jak již bylo řečeno, *Volný vítr* inkorporuje celou řadu hudebních žánrů a stylů, mezi nimiž značné procento zaujímají jazzově laděná čísla, menší procento pak masové písně, vídeňský valčík, komická dueta ve stylu německé operety první poloviny 20. století (Eduard Künneke, Oscar Straus) ad. Tato multižánrovost, jak ukazuje Derek B. Scott, se stala konstituentem kosmopolitního charakteru evropských meziválečných operet, kosmopolitního jak ve smyslu hudby, tak v souvislosti s náměty, prostředím a recepcí. Hudební kosmopolitismus podle Scotta nebyl pouhou snahou o vnesení atraktivity. Skladatelé operet pracovali s konstituovaným sémiotickým systémem hudebních žánrů a stylů:

The various musical style types function as codes that signify an emotion or mood in different ways, ways that relate to the sociocultural context in which those styles developed. The Viennese waltz was a well-established style for signifying love and romance, but a romantic or erotic mood could also be achieved via the newer style of the American „syncopated ballad,” or the Argentine tango. The presence of this variety of signifying practices is why silver-age operetta can be called cosmopolitan in a musical sense in addition to the cosmopolitan attributes it displays in subject matter and reception.¹⁴⁹

Tyto Scottovy teze lze bez problému aplikovat i na Dunajevského operety, a to jak z hlediska jejich fungování v rámci žánru a tradice operety, tak z hlediska recepce v kontextu sovětského typu kulturní politiky. Právě sociokulturní kontext, o němž Scott hovoří jako o formativním pro chápání kódů nesených hudebními styly a žánry, hraje v případě Dunajevského operet velkou roli. Dle mých zjištění je právě tento sociokulturní kontext zdrojem vý-

¹⁴⁹ SCOTT, 2016, s. 265.

znamů, které mohou být mocenskými kruhy vnímány jako problematické, zatímco ve vnímání většiny operetních konzumentů, zdá se, mohl být zachován prvotní kulturní význam hudebních kódů (jak je ostatně znali z evropské operety).

Následující dva konkrétní případy dobře ilustrují výše řečené a ve stručné analýze zobrazují také rozpory mezi ruskou a českou interpretací a recepcí Dunajevského operety:

4.2 „Pro někoho je foxtrot zábava...”¹⁵⁰

Poměrně rozsáhlá taneční scéna v taverně Sedmé nebe sestává z části v duchu vídeňského valčíku a následující části s žánrovým označením „foxtrot“. Jazzově taneční charakter tohoto čísla je podpořen výraznou synkopací, „jazzovou“ harmonií (užití nonových akordů) a instrumentací, která těží ze zvuku žesťů, saxofonu a perkusí (zvuková příloha č. 1). V druhém dílu skladby jsou navíc zpěvní hlasy (první tři systémy) stylizované jako imitace stylu jazzových vokálních improvizací ve formě vypsanych vokaliz.

Второй танц-квартет
(Клементина, Галль, Фома и Филипп)
Фокстрот

129

Allegro



notový příklad č. 1: *Volný vítr*: Druhý taneční kvartet: foxtrot, první čtyři takty, synkopovaný rytmus a jazzová harmonie (DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Sobranije sočiněnij v 12 tomach*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1971, sv. 11, s. 129.)

¹⁵⁰ citace z textu hudebního čísla Druhý taneční kvartet (DUNAJEVSKIJ, Isaak Osipovič. *Sobranije sočiněnij: tom odinadcatyj: Vol'nyj větěr*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1972, s. 132.)

Пародийное изображение голосового джаза 138

труд!

ff

f

♩ 1220 κ

notový příklad č. 2: *Volný vítr*: Druhý taneční kvartet: foxtrot, fragment s interpretační poznámkou: „Parodické zobrazení vokálního jazzu“ (DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Sobranije sočiněnij v 12 tomach*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1971, sv. 11, s. 138.)

Z analyzovaných materiálů tuto originální podobu dvou za sebou jdoucích tanečních čísel zachovávají pouze dvě sovětské nahrávky (z let 1947 a 1980). Instrumentace je v obou nahrávkách stejná. Dramaturgická návaznost obou čísel je dána textem, který v originálním libretu zní takto:

Клементина	То ль года не те, то ли вальс не тот, только сил уж не осталось.	Bud' už mám léta, nebo mi ten valčík nesedl, ale už mi chybí síly.
Галль	Может быть танго, может	Со takhle tango nebo foxtrot?

	быть - фокстрот?	
	Я прошу, мадам!	Prosím, madam!
Клементина	Ах, пожалуйста!	Ach, děkuji!
Галль	Фокс плясать совсем не фокус... ¹⁵¹	Tancovat fox, v tom není žádný háček...

Ve strojopisu českého libreta, vydaného v ČDLJ v roce 1951, je druhý taneční kvartet vyškrtnut a rovnou následuje *Písnička Klementiny*. Vzniká tak následující dramaturgický alogismus: v dialogu se mluví o foxtrotu a tangu, které budou následovat jako další taneční číslo – v textu ale následuje komické zpěvní číslo ve stylu častušky:

Klementyna	Tančit stejně jen nebývá vždy vhod. Když tak dlouho valčík zaznívá.
Gall	Chcete snad tango, nebo snad foxtrott? Ó prosím, madame!
Klementyna	Jak chcete sám!
Filip a Jakub	Byl jest jeden dědeček, život dal za taneček... ¹⁵²

V československé rozhlasové nahrávce je návaznost čísel logičtější. Valčíková část je utnuta před pasáží se zmínkou o foxtrotu a následuje tento dialog:

všichni	Výborně!
Filip	Tančíte jako dvacetiletá, paní Maričová. Ale kdepak jako dvacetiletá. Jako osmnáctiletá!
Gall	[...] Ale Klementyno, když už jsi v takové dobré náladě, zazpívej nám tu písničku o tom dědečkovi! [...]
Klementyna	Byl jest jeden dědeček, život dal za taneček...

Stáváme se zde svědky dle mého názoru velmi příznačného zacházení českých inscenátorů s materiálem originálu, s nímž se setkáme také v případě *Bílého akátu*. V libretu, které

¹⁵¹ DUNAJEVSKIJ, 1955, s. 155-158.

¹⁵² KRACHT, Vladimír, Viktor VINNIKOV a Viktor TIPOT. *Dobrý vítr*. Praha: Československé divadelní jednotelství, 1951, s. 99.

centralizované ČDLJ distribuovalo jako provozovací materiál pro česká divadla, je cenzurním zásahem vyškrtnuto číslo jazzového charakteru, tedy druhý taneční kvartet – foxtrot, které tedy muselo být z nějakého důvodu nežádoucí. Již výše jsem zmiňoval významy, které na sebe vážou jednotlivé kosmopolitní hudební žánry. Foxtrot jako americký tanec byl pravděpodobně konotován s americkou kulturou, která byla v této době v Československu v oficiálním diskurzu zobrazována jako nepřátelská.¹⁵³ S tímto hudebním číslem je příznačně zacházeno i v sovětském filmovém zpracování z roku 1961. Zde je jako zpěvní číslo vyškrtnuto, ale jeho instrumentální úprava je použita jako hudební podklad ke scéně v honosném sídle Georga Stena. Hudební dramaturgie filmu tedy tuto jazzově laděnou hudbu záměrně konotuje s negativně vykresleným prostředím „smetánky“, ačkoliv v originále je toto číslo zpíváno příslušníky lidové revoluční opozice, a tak je konotováno zcela opačně. Dunajevského kompromisní přístup k jazzu, kterým chtěl v dobových diskuzích ospravedlnit existenci jazzu v sovětské kultuře (viz kapitola „Sovětská opereta jako žánr socialistického divadla“), se zde tedy projevoval spojováním tohoto hudebního stylu s tematikou kladného, lidového živlu. Oproti tomu autoři jako Jurij Miljutin používali jazzový idiom pro satirické vykreslení reakčních sil, kapitalistů apod. (viz *Polibek Čanity*).

Tuto Dunajevského taktiku lze dobře ilustrovat i na hudebním čísle *Kuplety Fomy a Filippa*, jež zpívají dva vysloužilí námořníci, zosobňující v operetě lidový, satirický komentář. Rychlé, výrazně synkopované číslo ve stylu taneční písně s jazzovými harmoniemi (zejména zvětšené akordy, sledy dominant) a idiomy je v Dunajevského originálu instrumentováno celým orchestrem s výrazným použitím xylofonu a žesťů *con sordino* (zvuková příloha č. 2; podobný způsob práce s orchestrem lze vysledovat u Dunajevského filmových partitur ze 30. let).

¹⁵³ srov. KNAPÍK, 2004, s. 130.

6

Шел он в Арктике на дню и то-нул на я-те, но...
Что е-му де-вя-тый вал? Что е-му де-ся-тый бал?

вы-хо-дил все-гда су-хим на бе-рег!

дон! Мы ли Филиппинами неплы-ли в Бо-стон?

Ди-ли-ди-ли-ди-ли-ди-ли, ди-ли, ди-ли-ди-ли-ди-ли-ди-ли.

notový příklad č. 3: ukázky jazzové stylizace v rovině harmonie a idiomů u Dunajevského ve dvou fragmentech z *Kupletů Fomy a Filippa* (DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Sobranije sočiněnij v 12 tomach*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1971, sv. 11, s. 6-7.)

Tato orchestrace významně podporuje jazzové vyznění hudby a setkáme se s ní v obou analyzovaných sovětských nahrávkách i v sovětském filmu. Oproti tomu v české rozhlasové nahrávce z roku 1960 není využita původní instrumentace a místo toho je číslo psáno pouze s doprovodem akordeonu a hi-hatu (zvuková příloha č. 3). Stáváme se zde opět svědky specifického zacházení s hudbou, která byla vnímána jako jazzová, a tedy kosmopolitní, americká, nežádoucí. Přikláním se k vysvětlení, že akordeon lze pojímat jako hudební kód ruské zvukovosti, a tak má jeho použití podpořit obraz ruské operety, který chtěli inscenátoři vytvořit. Jako příznačné a hodné pozornosti chápu toto zacházení i z toho důvodu, že se s ním setkáme také (a v ještě větší míře) v rámci české varianty pozdější Dunajevského operety *Bílý akát*.

Na tomto místě považuji za nutné se ještě zmínit o jednom jevu spojeném s převodem textu *Volného větru* do Československa. Pravděpodobné cenzurní zásahy a úpravy libreta totiž velmi dobře dokresluje „Poznámka vydavatele pro režii“, umístěná na začátku strojopisu libreta, které ČDLF poskytovalo divadlům jako provozovací materiál. Pro signifikanci tohoto textu, který se v sovětských materiálech, jež jsem měl v ruce, nenachází, jej zde cituji celý:

Poznámka vydavatele pro režii:

Ústředním dějem této hry je odpor námořníků proti vyplutí lodí se střelivem pro interventy v zámoří. Osobní příběh námořníka Marka a Stely je druhořadým, i když zabírá ve hře většinu času. Proto musí mít režisér na mysli, aby revoluční pásmo děje hry nebylo zatlačeno scénami kolem lásky Marko a Stely.¹⁵⁴

Dle mé interpretace direktivní tón tohoto textu i zásahy do libreta jasně vypovídají o snaze českých inscenátorů a kulturních organizátorů upravit materiál sovětské operety tak, aby co nejméně odpovídal v té době ještě nedávným představám o kosmopolitní povaze operetního žánru a co nejvíce korespondoval s dogmaty tehdejšího směřování československé kultury, tím spíše, že zde sovětská kultura měla podle častých vyjádření figurovat jako vzorová (viz kapitola „Sovětská opereta v Československu“). Tato teze bude v dalších analýzách fungovat jako premisa a klíč k interpretaci podobných případů.

¹⁵⁴ [neznámý autor]. „Poznámka vydavatele pro režii“. In: KRACHT, VINNIKOV, TIPOT, s. 1.

5. Bílý akát

Bílý akát (1955) je poslední operetou Isaaka Dunajevského. Vznikla na libreto Vladimira Massa a Michaila Červinského. Opereta zůstala z malé části nedokončená, finálních úprav se ujal písňový a operní skladatel Kirill Molčanov.¹⁵⁵ Jak se shoduje literatura, jedná se o operetu méně „symfonickou“ či prokomponovanou než *Volný vítr*, ale pracující spíše s malými, písňovými čísly. Alexejev ji pak označuje jako operetu písňovou, zatímco Bajer neváhá použít sousloví „písňové leporelo“.¹⁵⁶ Pokud budeme vycházet z tohoto předpokladu, *Bílý akát* se zdá být formově a interpretačně mnohem rozvolněnějším útvarem než *Volný vítr*. Z této jeho povahy, zdá se, pramení i množství různých inscenačních a interpretačních podob, se kterými se lze setkat. Předmětem následujících podkapitol bude srovnání čtyř takových realizací, které ilustrují posuny jak chronologické, tak kulturní: paradigmatické sovětské rozhlasové nahrávky moskevského Divadla operety z roku 1956 a podobně paradigmatického filmového převodu oděské inscenace z následujícího roku; české rozhlasové nahrávky taktéž z roku 1957 a české televizní adaptaci z roku 1975. Tyto čtyři podoby se rozcházejí v řadě specifických momentů, a proto je nutné se každému z nich a jejich komparaci věnovat důkladně. Důraz bude ovšem kladen především na českou televizní adaptaci, jelikož ta reprezentuje dobové operetní představení, na rozdíl od rozhlasové adaptace, v celistvosti všech jeho prvků, a tak z něj lze vyčíst mnohem více.

žánr/médium	datace	provenience
rozhlasová nahrávka	1956	Sovětský svaz
filmová adaptace	1957	Sovětský svaz
rozhlasová nahrávka	1957	Československo
televizní adaptace	1975	Československo

tabulka č. 4: zkoumané zvukové a audiovizuální záznamy *Bílého akátu*

Ještě před samotnou komparací předřazuji podkapitolu věnovanou vzniku operety, popisu děje a specifikům jeho složek (syžetu, postav, místa děje). Mnohá témata, která opereta zpracovává, odrážejí dobře kontext doby jejího vzniku a činí tak operetu produktem doby. Zároveň se v operetě vyskytuje několik motivů, které se mohou v tomto kontextu jevit jako podvrtné. Oběma typům bude věnována patřičná pozornost.

V analýze operuji s pojmem operetních konvencí či konvencí klasických operet. Existence těchto konvencí staví na předpokladu existence operetní tradice, která se v dějinách to-

¹⁵⁵ ALEXEJEV, s. 85.

¹⁵⁶ ALEXEJEV, s. 85; BAJER, s. 93.

hoto žánru etablovala. Fakticky se jedná zejména o vídeňskou a německou operetní tradici, která nejvíce ovlivnila sovětskou operetní tvorbu.¹⁵⁷ Tyto konvence podrobněji popsala ve své studii o vídeňské operetě Lisa Feurzeig, ale například i v sovětském psaní se o nich autoři často zmiňují a přivádějí konkrétní příklady.¹⁵⁸ Řeč je především o narativních schématech a vracejících se motivech důležitých pro dramaturgickou a hudební výstavbu operety: přítomnost romantické a komické dvojice, které podmiňují přítomnost komických a romantických duetů a komických kupletů, výstavba děje s klimaxem v prokomponovaných finále,¹⁵⁹ v základní dějové rovině pak přítomnost sentimentální romantické zápletky.¹⁶⁰ S těmito konvencemi se setkáváme napříč středoevropskými operetními tradicemi, ale také v operetách sovětských (viz kapitola „Sovětská opereta jako žánr socialistického divadla“). Podrobněji budou tato schémata a jejich konkrétní projevy popsány v následující podkapitole.

5.1 „Když zpívám o nejskrytějších přáních sladkých...“: Paradoxy syžetu socialistické operety

Přestože se na první pohled může zdát, že je *Bílý akát* operetou těžící námětově především z tématu práce velrybářů na moři, syžet staví na konvencích klasických operet¹⁶¹, byť tato schémata v mnohém posouvá a dekonstruuje. V této kapitole se pokusím o pojmenování a charakterizaci narativních, motivických a v nich se projevujících ideologických rovin v operetě *Bílý akát*, jimž je dle mého třeba věnovat pozornost vzhledem k následné komparativní analýze samotných inscenací a hudebních čísel.

Hlavní hrdinka *Bilého akátu* Toňa je vystudovanou radistkou, přitom však také touží uplatnit svoje pěvecké nadání. Toňa nakonec ne zcela z vlastní vůle zvolí dráhu lodní radistky. Na velrybářské flotile se totiž uvolní pozice radisty a Toně je toto místo nabídnuto. Člen flotily Saša jí radí: „Je snad u flotily málo talentů? Chceš-li zpívat, prosím. Plav se a zpívej. Můžeš dávat koncerty v přístavu.“ Toňa později přijme úlohu radistky zcela a bez výhrad. Když jí její teta vymlouvá odjezd na moře („Koukej to už jednou pustit z hlavy! Nikam tě

¹⁵⁷ ČISTOVA, s. 216; BÁR, 2013, s. 52.

¹⁵⁸ FEURZEIG, Lisa. Viennese Golden-Age Operetta: Drinking, Dancing and Social Criticism in a Multi-Ethnic Empire. In: BELINA, SCOTT, s. 37-38.

¹⁵⁹ JARUSTOVSKIJ, s. 79.

¹⁶⁰ BÁR, 2013, s. 52.

¹⁶¹ srov. rozhovor s MH: „[...] to byla podstata, na co jsme vlastně chodili. Milostná dvojice tam samozřejmě byla a jeden komik. [...] takže my jsme byli vlastně spokojení.”

nepustím!“) a divadelní vlásenkář Korabljov ji v tom podporuje („Máš přece talent, Toněčko!“), Toňa odpoví: „No a? Jsem snad proto méněcenná? Proto už nesmím na moře?“¹⁶²

Později vychází najevo, že Tonin nástup do posádky je motivován především její láskou ke kapitánu flotily Kuprijanovovi. Ten je zasnoubený s lehkomyšlnou a prospěchářskou Larisou. V parafrázi cyranovského nativitu si pak Toňa jako radistka na lodi dobromyslně vymýšlí fiktivní telegramy od Larisy, která svému snoubenci z Oděsy nepíše, a až v posledním dějství vyjde najevo, že si Larisa sňatek s uvědomělým kapitánem nezaslouží a ten pak přiznává Toně, že věděl, od koho pocházejí milostné telegramy, a vyznává jí svoji náklonnost. V operetě hraje významnou roli také komická postavička vetešníka Jaši Nakočnickova, který tematicky tvoří dvojici s lehkovážnou Larisou. Oba pak vystupují v kontrastu k ostatním jednajícím postavám a jejich odlišnost či podvratnost hraje významnou roli nejen v kontextu operety, ale i v širším kulturním kontextu. Nyní však ještě k postavě Toni.

Motiv ženy, která volí společensky prospěšnou práci, jako motiv pozitivní a vzorový vychází ze sovětských reálií. Ty popisuje Barbara Evans Clements ve své monografii o dějinách žen v Rusku. Kolem roku 1939 tvořily ženy 56% studentstva středních škol a 50% studentstva vysokých škol v Sovětském svazu.¹⁶³ Stalinský ideál Nové ženy (jako pendant k Novému člověku či Novému muži) pracoval s koncepcí ženy směřující skrze práci prospěšnou pro budování socialismu k emancipaci. Za modelové příklady byly ve stalinských dobách dávány „stachanovsky“ pracující ženy jako například Paša Angelina, jedna z prvních traktoristek. „Once women had been oppressed and backward; now they marched in the vanguard of the working class and, in so doing, freed themselves from the sexist traditions of the past and contributed to the building of a just society.“¹⁶⁴ Tento obraz měl ovšem i druhou stránku: pracující žena měla být zároveň ženou činnou v domácnosti a milující manželkou respektující svého muže, která vytváří útulný domov jako podmínku pro mužovu pracovní aktivitu a prosperitu.¹⁶⁵ Vidíme tedy, že proklamovaná emancipace a osvobození žen bylo do značné míry mýtem a bylo limitováno tím, že šlo pouze o vedlejší produkt při společné cestě za vyššími cíli. „Her liberation, unlike that envisioned by feminists later in the twentieth century, was not sufficient unto itself. It served the greater good of building the world’s first truly just and prosperous society.“¹⁶⁶ Jednou z nejdůležitějších motivací zastoupení žen v technických zaměst-

¹⁶² MASS, Vladimír; Michail ČERVINSKIJ. *Bílý akát: Opereta o třech dějstvích*. Přeložil František Šec. Praha: DILIA, 1957, s. 11, 36.

¹⁶³ CLEMENTS, s. 220.

¹⁶⁴ CLEMENTS, s. 222.

¹⁶⁵ CLEMENTS, s. 222.

¹⁶⁶ CLEMENTS, s. 223.

náních jsou pak ztráty, které utrpěla sovětská společnost v průběhu války, a potřeba zaplnit pracovní pozice padlých mužů.¹⁶⁷ S ženami-pracovnicemi souvisí i další jev: změna v jejich genderových reprezentacích. Lynne Attwood si všímá, že těmto ženám byly v sovětském prostoru často připisovány tradičně mužské vlastnosti jako racionalita, aktivnost a další.¹⁶⁸ Tyto atributy byly v některých inscenacích akcentovány, avšak je zřejmé, že Toňu v operetě *Bílý akát* nelze pojímat pouze jako příklad emancipované sovětské pracující ženy. Stejnou měrou zastává její postava pozice romantické ženské operetní hrdinky, plnící svou roli především jako jedna polovina milostné dvojice.¹⁶⁹ Do důsledku vzato, její naplnění potenciálu být dobrou a podporující manželkou ostatně reprodukuje stalinský ideál skloubení rodinných a pracovních rolí žen.¹⁷⁰

Kapitán Kuprijanov je pak dle mého typickým sorealistickým hrdinou pevným ve svých mravních postojích. Jarustovskij ostatně tuto postavu v kontextu své revize stalinismu v hudebním divadle charakterizuje jako „duševně slepého a němého kladného hrdinu-rezonéra“¹⁷¹ – příklady podobných typů nachází zejména v sovětských operách. Kuprijanov v *Bílém akátu* není ani neohrožený dobrodruh, ani vášnivý milovník a jeho hlavní přednost – jakási disciplinovanost a poslušnost – odpovídá i pochodovému rytmu jeho vlajkové písně: *Píseň Kosti o majáku*. Ta navíc i milostný cit redukuje na určitý hrdinský, oderotizovaný ideál („Je láska s ním a provází | ho dálným cílům vstříc!“)¹⁷². Katerina Clark si všímá, že disciplína je jednou z typických vlastností stalinského literárního hrdiny¹⁷³, a o neerotické povaze lásky v dobové literatuře píše: „Láska je upozaděna i z dalšího důvodu: proslulého puritanismu socialistického realismu. Když hrdina ‚získá dívku‘, nemůže se jí zmocnit jako erotického objektu. Musí to být jeho duchovní družka a prostředek k mechanickému rozšíření nových generací ‚rodiny‘.“¹⁷⁴

Na první pohled mnohem více „operetní“ jsou postavy Larisy a Jaši. Tito dva mohou plnit roli operetního „komického páru“ (byť fakticky párem nejsou), avšak jejich vykreslení je jasně kritické a satirické. Podobná, pozitivně komická dvojice ve *Volném větru* (Pepita a Miki) mnohem lépe odpovídá operetním konvencím, v *Bílém akátu* je však komika využita k satíře a společenské kritice. Obě postavy navíc dojdou potrestání: Jaša musí sloužit na lodi a

¹⁶⁷ ATTWOOD, Lynne. *The new man and the new woman: Sex-role socialization in the USSR*. Houndmills: Macmillan, 1990. s. 120.

¹⁶⁸ ATWOOD, s. 120.

¹⁶⁹ Právě tuto tradiční vlastnost Dunajevského operet se snažili čeští inscenátoři zahladit v případě „Poznámky vydavatele“ ve *Volném větru* (viz kapitola „Volný vítr“).

¹⁷⁰ CLEMENTS, s. 224.

¹⁷¹ JARUSTOVSKIJ, s. 80.

¹⁷² MASS, ČERVINSKIJ, s. 44.

¹⁷³ CLARK, s. 183-184.

¹⁷⁴ CLARK, s. 257.

Larisa je prozrazena a odvržena svým snoubencem. V průběhu operety jsou u Jaši akcentovány jeho povahové rysy lehkovážnosti, nezodpovědnosti a pohodlnosti, u Larisy pak rysy koctnosti, též lehkovážnosti a vypočítavosti. Atributy, které by ve vídeňské operetě mohly být hlavním, přiznaným zdrojem atraktivity, jsou v *Bílém akátu* jasně spojeny s patologickými společenskými jevy, které je třeba vymýtit či napravit. Tato narativní strategie, jak ukazuje Clark, je typická pro sovětský román 30. let: nepřátelé musí být vymýceni, očištěni nebo napraveni,¹⁷⁵ postavu Larisy pak můžeme jasně spojovat s typem „čarodějnice“: „Často ‚čarodějnice‘ reprezentuje nevhodnou společenskou třídu, její zájmy a další maloburžoazní individualistické hodnoty. Kdo jiný by se koneckonců choval otevřeně jako sexuální objekt! Pokud se k ní hrdina nechá připoutat, podkope to jeho práci pro kolektivní dobro.“¹⁷⁶ Přesně toto lze říci o Larise z *Bílého akátu*: její maloburžoazní individualistické postoje se projevují neochotou vejít do zodpovědného statku manželství, touhou zůstat ve výhodném stavu snoubenky, která se tahá po promenádě, flirtuje s jinými, lže svému snoubenci a zneužívá svého zajištěného postavení (ve svém výstupu ze třetího dějství afirmuje svůj nevraživý vztah k institutu manželství: „Žena - to jsou samé povinnosti a žádná práva. Nevěsta – to jsou jen práva a žádné povinnosti.“¹⁷⁷). Na svého snoubence pak působí negativně a nechápe jeho společenské povinnosti: „JAŠA: [Kost’a] jako manžel je úplně ideální. Ale žít s ním – to není pro vás. Věřte mi. Nemá společenský formát. LARISA: Já ho převychovám. Až se vrátí z plavby, musí koupit automobil.“¹⁷⁸ Larisa ani Jaša v průběhu operety nedoznají velkých psychologických změn a spíše než napravení dojdou karikujícího potrestání.

Ve světle výše řečeného je důležité poznamenat, že tyto strategie, které vychází z operetní tradice a ze sovětské literatury 30. let působí v *Bílém akátu* z roku 1955 anachronně. Objevují se v době, kdy v sovětském uměleckém paradigmatu doznívá teorie bezkonfliktnosti a potenciální negativní postavy (ne už třídní nepřátelé, spíše méně uvědomělí občané), jak ukazuje Clark, vždy v narativech uměleckých děl docházejí napravení či prohlédnutí.¹⁷⁹ Proto je dle mého příznačné změkčující psaní o operetě v duchu „známých postavíček staré Oděsy“, o nichž ve své recenzi na premiéru *Bílého akátu* hovořil Dunajevského přítel Leonid Uťosov.¹⁸⁰ Akcentování jejich blízkosti, známosti, domnělé neškodnosti odvádí v roce vzniku recenze (tedy 1956) pozornost od nějakým způsobem subverzivních či v dobo-

¹⁷⁵ CLARK, s. 260.

¹⁷⁶ CLARK, s. 260.

¹⁷⁷ MASS, ČERVINSKIJ, s. 86.

¹⁷⁸ MASS, ČERVINSKIJ, s. 18.

¹⁷⁹ CLARK, s. 287; Teorie bezkonfliktnosti se silně projevila například ve filmu Ivana Pyrjeva s Dunajevského hudbou *Kubáňští kozáci* (1949).

¹⁸⁰ UŤOSOV, s. 92.

vém kontextu již nemístných (anachronních) motivů v operetě – například potrestání záporných postav bez jejich následné nápravy a bez začlenění do „zdravé“ socialistické společnosti.

Dalším významným motivem, který je v operetě povýšen na leitmotiv, je místo děje – přístavní město Oděsa. Toto město jako kulturní topos pojímá ve své monografii Jarod Tanny. Oděsa byla do druhé světové války známá především jako kosmopolitní centrum s početným židovským obyvatelstvem, oblíbené letovisko, kde se setkávaly různé kultury.¹⁸¹ Po druhé světové válce se diskurz o Oděse orientuje především na válečné hrdinství Oděsanů, Oděsa se stává městem-hrdinou a součástí oficiální sovětské mytologie.¹⁸² Vzhledem k silné protikosmopolitní a protižidovské poválečné rétorice se židovské téma Oděsy v sovětském psaní dlouho explicitně neobjevuje. Objevuje se ale, značně subverzivně a ambivalentně, skrze náznaky, obrazy a motivy a také v zastřešujícím mýtu staré Oděsy a „Oděsy-mámy“.¹⁸³ Dle mých pozorování bude takováto taktika součástí i Dunajevského *Bílého akátu*. I tento významný motiv bude předmětem analýz.¹⁸⁴

V *Bílém akátu* je významným narativem a narativní strategií jakýsi ambivalentní vztah k nostalgii. Ve světle socrealistických schémat, na nichž je opereta vystavěná, zřetelně vystupují motivy idealizované minulosti. Tato idealizace je dle mých postřehů přítomna jak v promluvách starších postav (které se baví o Puccinim a citují Oněgina), tak v nostalgicky vyznívajících hudebních číslech, které se vrací ke starší operetní tradici a sahají k tradičním romantizovaným obrazům: „V kouzelném snu májovém kreslí touha má, | pod akátu přikrovem jak kráčíš ty a já.“ (Tonina valčíková kolorатурní *Píseň o bílém akátu*); „Když zpívám o nejskrytějších přáních sladkých, | jež hýčká si od dětství, co jich kdo má, | o rozlukách dlouhých a shledáních krátkých, | to o tobě zpívám si, Oděso má!“ (Tonina *Píseň o Oděse*). V Tonině odmítnutí dráhy zpěvačky a nadšeném přijetí úlohy radistky vidím manifestaci odmítnutí nostalgie, staré Oděsy i staré operety. Proti tomu autoři budují narativ mladých pracujících a čestných občanů, kteří vítězí nad vším starým a lživým, ale zároveň to do jisté míry sami reprezentují (obě uvedené nostalgické písně zpívá Toňa). Tento rozpor můžeme vnímat jako metonymii sovětské operety jako takové: žánru, který se snaží vymanit ze zažitých konvencí, ale zcela se mu to nedaří. Zde je ovšem nutné zdůraznit, že zároveň s tím Dunajevskij ve své

¹⁸¹ TANNY, Jarod. *City of rogues and schnorrers: Russia's Jews and the myth of old Odessa*. Bloomington: Indiana University Press. 2011, s. 19.

¹⁸² TANNY, s. 132.

¹⁸³ TANNY, s. 131-132.

¹⁸⁴ Motivy souboje námořnického živlu a kulturně kosmopolitního měšťanstva (fakticky „staré Oděsy“) se objevuje v notoricky známém filmu Sergeje Ejzenštejna *Křižník Potěmkin*. Tento narativ vytváří na první pohled paralelu s dílčím syžetovým konfliktem *Bílého akátu*, o němž bude řeč níže. Tuto analogii nelze prozatím hlouběji analyzovat (nemám k dispozici pramenný materiál, který by dokazoval inspiraci autorů libreta a Dunajevského Ejzenštejnovým filmem), spíše na ni lze poukázat jako na určitou narativní tradici existující v době vzniku operety.

poslední operetě přináší řadu subverzivních momentů jako jazz či implicitní a obrazové manifestace židovství. Ve výsledku se tak v *Bílém akátu* dle mého sváří několik tendencí (starooperetní, subverzivní, socrealistická), z nichž každá nese velké a problematické narativy a tato významová pluralita a kontradiktivnost komplikuje recepci operety.

Pojednávané audiovizuální a zvukové materiály lze srovnávat v několika rovinách: v rovině hudební, v rovině textové a v rovině scénické (tedy vizuální). Zároveň je však důležité pojímat operety v celistvosti jejich složek. V případě filmových a televizních záznamů, které mám k dispozici, navíc všechny složky vytvářejí stylovou charakteristiku operet a zapojují je do určitých dobových kontextů, a tak považuji za nutné věnovat pozornost motivům a obrazům z různých rovin a napříč jimi. Proto jsem se také rozhodl strukturovat následující podkapitoly podle jednotlivých interpretací, na nichž budu ilustrovat posuny ve čtení následujících motivů: motiv „ruskosti“, židovský motiv, problematika jazzu a do určité míry zastřešující problematika aktuálnosti, politizovanosti a (ne)subverzivnosti interpretací. V těchto styčných bodech dle mého ukazují české inscenace nejvíce svoje specifika.

5.2 Nahrávky padesátých let: Jak má znít ruská opereta

Lze se domnívat, že sovětská filmová verze *Bílého akátu* z roku 1958 odráží věrně dobovou inscenační praxi v Sovětském svazu, konkrétně v Oděse: podle slov Dunajevského životopisce Nauma Šafera totiž „ve skutečnosti filmové studio Moldova-film prostě natočilo představení oděského Divadla hudební komedie“.¹⁸⁵ Instrumentace a hudební interpretace filmu odpovídá i rozhlasové nahrávce moskevského Divadla operety z předchozího roku, která je ovšem z hlediska hudebního materiálu úplnější (ve filmu jsou vypuštěná některá hudební čísla ze třetího dějství). Oproti tomu česká rozhlasová inscenace s dirigentem Vratislavem Antonínem Viplerem a režisérem Jiřím Hesounem vykazuje řadu posunů a rozdílných interpretací.

Přijmeme-li tezi Dereka B. Scotta o flexibilitě žánru operety z hlediska interpretací, musíme posuny v jednotlivých inscenacích pokládat za výsledky záměrných tvůrčích úprav, které odrážejí řadu faktorů (místní operetní tradici, dobovou kulturně-politickou situaci, možnosti ansámblu atd.). V případě československé rozhlasové verze *Bílého akátu* z roku 1957 jsem si všiml řady zásahů do hudebního materiálu, které jsou vzhledem k celku operety zdánlivě marginální a neopodstatněné, ale vzhledem ke své povaze vypovídají dle mého silně o intencích českých inscenátorů.

¹⁸⁵ ŠAFER, Naum. *Dunajevskij segodnja* [online]. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1988. Online přepis 2004-2019 [cit. 2. 4. 2020]. Dostupné z: <https://shafer.pavlodar.com/texts/ds07.htm>

Za nejpříznačnější změnu považuji reinstrumentaci hudebního čísla *Častušky Jaši* (také *Filozofické častušky*) ve druhém dějství (srov. zvuková příloha č. 4). Originální sovětská instrumentace pro celý orchestr je zde nahrazena doprovodem sólového akordeonu (zvuková příloha č. 5). O číslo později (po *Písni Toni na lodi*) následuje v české nahrávce připsané taneční číslo a pomalé instrumentální písňové číslo ve stylu táhlé ruské písně (typu protjažnaja), obě v provedení sólového akordeonu (zvuková příloha č. 6). Tento hudební materiál je ovšem neznámého původu, v klavírním výtahu ani v sovětských nahrávkách a inscenacích se nenachází, a tak se lze domnívat, že byl připsán až při pražské hudební úpravě a má ho na svědomí buď režisér Jiří Hesoun, nebo dirigent Vratislav Antonín Vipler. Ať už je ale původ těchto čísel jakýkoliv, jejich zařazení do české rozhlasové inscenace vypovídá o tomtéž jako reinstrumentace Jašových častušek. Akordeon nese sémantiku ruskosti, a tak jeho výhradní použití v operetě vypovídá o žádoucím vyznění hudby jako hudby ruské. Originální instrumentace a Dunajevského taneční čísla (v české verzi vyškrtnutá) na ruský idiom a lidovou instrumentaci nijak neodkazují. Mnohem spíše se jedná o stylizovaná operetní čísla odpovídající sofistikované baletní choreografii v sovětské filmové verzi.

Za další doklad intencionality tohoto jednání považuji fakt, že i česká rozhlasová verze *Volného větru* obsahuje upravenou instrumentaci jednoho hudebního čísla opět se sólovým akordeonem. Jedná se o *Kuplety Fomy a Filippa*, tedy opět žánr svým stylem a komikou blízký častuškám, a instrumentační zásah je o to markantnější, že se v originále jedná o silně jazzově stylizované číslo (viz kapitola „Volný vítr“).

Jazzový prvek je v *Bílém akátu* oproti *Volnému větru* oslaben, avšak i zde se nachází několik čísel využívajících jazzový idiom. Zejména se jedná o *Píseň Larisy* ze třetího dějství. Originální instrumentace je postavena na akcentaci zvuku saxofonů a klavíru a výrazné synkopaci. (zvuková příloha č. 7) Toto číslo bylo v české rozhlasové nahrávce vyškrtnuto, a to i přesto, že se jedná o jediný čistě sólový výstup Larisy a jako takový je důležitý pro její charakterizaci. Navíc je to ve třetím dějství jediné originální hudební číslo (dále se v něj uplatňují reprízy předchozích čísel). I přesto se čeští inscenátoři rozhodli tento materiál vyřadit.

ПЕСНЯ ЛАРИСЫ

Allegretto

f

Же - на -- э - то веч - ны - е буд - ни и

mf

ску - ка! С деть - ми и на -

notový příklad č. 4: *Píseň Larisy* se synkopovanými jazzovými figuracemi (DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Sobranije sočiněnij v 12 tomach*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1971, sv. 12, s. 177.)

Všechny tyto zásahy dle mého svědčí o snaze o budování určitého autoritativního, shora tvořeného obrazu sovětské operety, který by originální podoba nedokázala vytvořit. Akcentace, či dokonce umělé vnášení ruských prvků a naopak vyškrtávání prvků „západních“ je součástí taktiky přizpůsobit Dunajevského operety ustálenému kulturnímu toposu ruskosti a snad také uměle vytvořené představě o ruské operetě. Tato představa mohla být založena na dříve uvedené úspěšné operetě Borise Alexandrova *Svatba v Malinovce* nebo Miljutinově *Trembitě*, které i v originálu vycházejí z ruských idiomů a ty pak stylizují. Avšak české zásahy do Dunajevského operet svědčí o snaze vytvořit představu sovětské operety jako čehosi jednotného, homogenního, ačkoliv se jedná o žánr poměrně rozrůzněný (viz kapitola „Sovětská opereta jako žánr socialistického divadla“). K těmto tezím přispívá i způsob zacházení

s materiálem *Volného větru*, který jsem zčásti nastínil v předchozí kapitole. Všiml jsem si, že důležitým faktorem v těchto kulturních transferech a politicky motivovaných posunech je kritické psaní a reflexe v tisku. Tímto problémem se budu zabývat později v rámci kapitoly o kritické reflexi, avšak už nyní je možné říci, že i československé kritické psaní přispívá k vytváření homogenizovaného, rusifikovaného obrazu Dunajevského operet.

5.3 Normalizační televizní inscenace: Speciální případ a zdroj nových podnětů

Jak jsem již nastínil v první kapitole, sovětské operety z českých jevišť v průběhu 60. let vymizely, ale po srpnové okupaci se tento repertoár znovu vrátil na vysoké příčky požadované hierarchie repertoáru hudebních divadel. Dobře je tento proces popsán v životopisu šéfa plzeňské operety Jaromíra Otto Karla: „Repertoár byl stavěn podle určitého klíče. Jedna inscenace sovětská, jedna lidovka [lidová opereta typu operet Rudolfa Piskáčka, pozn. VF], jedna malá hudební komedie, jeden muzikál. Když jedna z nich byla novinkou, tím lépe. Jako pátá se vždy uváděla jedna klasická opereta. Sovětská hra se však musela uvádět každou sezonu.“¹⁸⁶ Autorka Jindřiška Crhová dále uvádí, že se šéf operety musel často vracet k titulům z minulého období. Ze sovětských operet tak J. O. Karel uvedl v prvních letech dekády *Polibek Juanity* (1971), *Svatbu v Malinovce* (1972) a *Píseň tajgy* (1974), tedy tituly starší, uvedené již v 50. letech.¹⁸⁷ Podobně Krušnohorské divadlo v Teplicích sáhlo postupně po *Svatbě v Malinovce*, *Volném větru* a *Pokladu zlatého údolí* (tuto sovchozní operetu Isaaka Dunajevského uvedlo teplické divadlo v české premiéře).¹⁸⁸ Přestože v Praze, konkrétně v Hudebním divadle Karlín a Nusle, začali znovuuvádění sovětského repertoáru novinkou, muzikálem *Sedmé nebe* Andreje Ešpaje (1971), v roce 1974 sáhli po operetě, která zde byla uvedena už v roce 1957 – po *Bílém akátu*.

Text v programu nuselské inscenace režiséra Františka Paula staví na budování dojmu spontaneity a přirozenosti dramaturgického tahu uvést opět Dunajevského operetu: „K Dunajevského *Bílému akátu* přistupuje náš soubor již podruhé. Svědčí to o mnohém – a především o kvalitách této lyrické, úsměvné komedie...“¹⁸⁹ Jako hlavní důvod uvedení právě této operety předkládá autor textu, karlínský šéfdramaturg Luboš Šterc, nedávný úspěšný zájezd souboru do Oděsy, a tedy uvedení této „oděské operety“ lze považovat za poděkování a

¹⁸⁶ CRHOVÁ, s. 48.

¹⁸⁷ CRHOVÁ, s. 81-83.

¹⁸⁸ *Virtuální studovna: databáze a online služby Divadelního ústavu* [online]. 2020 [cit. 24. 4. 2020]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Default.aspx>

¹⁸⁹ ŠTERC, Luboš. *Bílý akát*. Praha: Hudební divadlo v Nuslích, 1974. Nestránkováno.

„pozdrav sovětským přátelům a vzpomínku na půvabné město Oděsu“.¹⁹⁰ Tyto argumenty textu zjevně mají podpořit zdání dramaturgické svobody při volbě tohoto titulu, avšak proti tomu mluví jak výše zmíněné povinné zařazení jednoho sovětského titulu do repertoáru divadel, tak účast souboru na Festivalu sovětské dramatické tvorby v ČSSR. Jak uvádí Vladimír Just, pro divadla účast na tomto festivalu znamenala „upevnění oficiální prestiže i existenční jistoty v nejistých dobách“.¹⁹¹ Krátká noticka *Večerní Prahy* z 9. 1. 1975 navíc explicitně vyjasňuje intence uvedení operety: „[operetu *Bílý akát*] Hudební divadlo v Nuslích nastudovalo v loňském roce u příležitosti [F]estivalu sovětské dramatické tvorby v ČSSR. [...] Při vyhodnocení výsledků festivalu [...] obdrželo divadlo za tuto inscenaci poděkování ministerstva kultury ČSR a Svazu českých dramatických umělců.“¹⁹² Inscenace tedy obdržela oficiální uznání, a tedy de facto potvrzení správnosti dramaturgického kroku uvedení operety. Československá televize se v následujícím roce rozhodla představení natočit a odvysílat u příležitosti 75 let od narození Isaaka Dunajevského. Československá televize poté operetu uvedla ještě v roce 1976, 1980 a v rámci cyklu *Ze zlatého fondu České televize* ještě v roce 1997.¹⁹³ Všechny tyto okolnosti nutí k televiznímu nuselskému *Bílému akátu* směřovat podrobnou badatelskou pozornost, a proto se budu věnovat všem jeho složkám.

Vzhledem k tomu, že zde máme k dispozici audiovizuální materiál celku představení, je možné se zabývat důkladně vizuálními motivy a reprezentacemi, které prošly významnými a příznačnými posuny ve vztahu k sovětské filmové variantě (respektive natočenému divadelnímu představení) z roku 1958. Česká inscenace je zasazena do malovaných kulis Miroslava Jágra ne vzdálených stylu Adolfa Borna, kostýmy odpovídají módě doby uvedení, a tak je z celé výpravy znatelná snaha o zasazení představení do kontextu vizuálních vyjadřovacích prostředků doby uvedení. Takovouto strategii v souvislosti s operetou popisuje Derek B. Scott v souvislosti s německými operetami 1. poloviny 20. století: přenesení děje, ať už časové, nebo místní, napomáhalo většímu ztotožnění diváka.¹⁹⁴ Zároveň s tím to ovšem znamená určitou ztrátu původních významů, které opereta v 50. letech nesla. Ilustrovaná scéna s množstvím výtvarných simplifikací, naivismů až ironie svým způsobem odcizila syžet operety od

¹⁹⁰ ŠTERC.

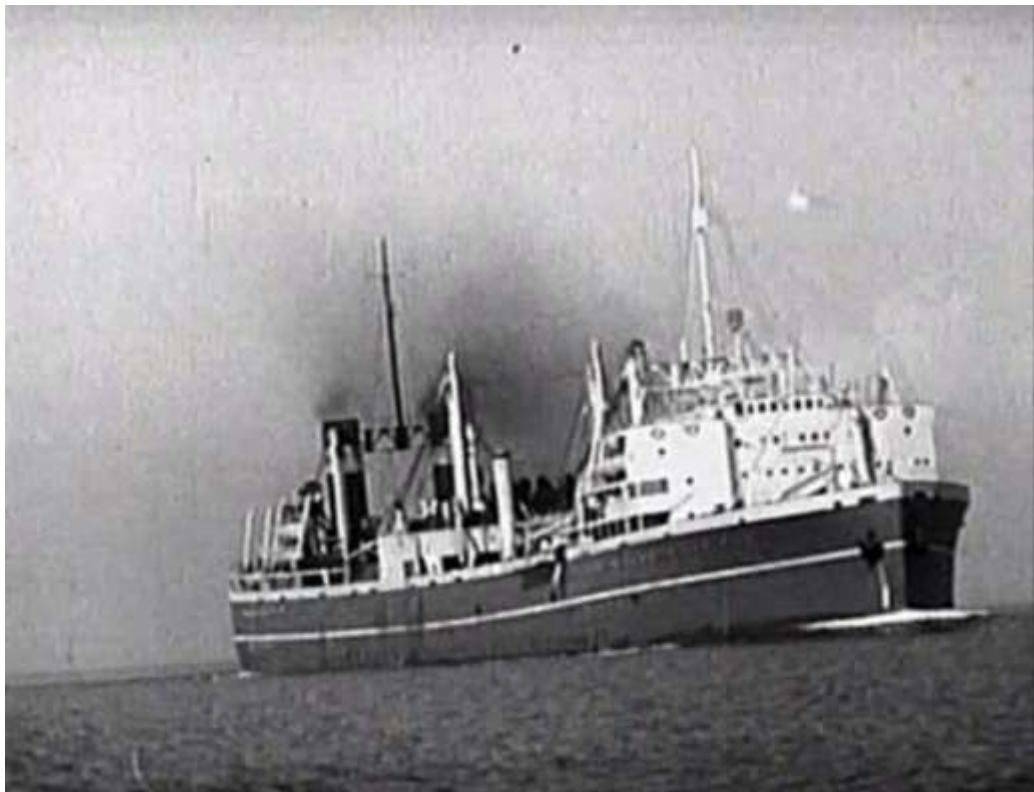
¹⁹¹ JUST, 2010, s. 93.

¹⁹² [neznámý autor]. „Věra Beranová a Miro Grisa jako Larisa...“. *Večerní Praha*. Praha, 9. 1. 1975.

¹⁹³ Dramaturgický tah zařadit normalizační představení sovětské operety právě do takové řady považuji za mimořádný a hodný pozornosti, stejně jako v roce 2019 proběhlý koncert plzeňského a oděského operetního souboru s názvem *Bílý akát*, na němž bylo uvedeno několik čísel z této operety. Tyto případy jsou dle mého hodny badatelské pozornosti a důkladnější analýzy týkající se trendu nostalgie po normalizaci: dva roky po *Bílém akátu* (tedy v roce 1999) se na obrazovky České televize vrátil emblematický seriál o majoru Zemanovi. O tomto fenoménu více PEHE, Veronika. *Velvet retro: Postsocialist nostalgia and the politics of heroism in Czech popular culture*. New York : Berghahn Books, 2020. 190 s.

¹⁹⁴ SCOTT, 2019, s. 201.

jeho původních vztahů. Do jisté míry lze tyto jevy vysvětlit teorií tzv. normalizační bezčasovosti, známou mimo jiné z psaní Kamila Činátla. Tato teorie slovy teoretičky Aniko Imre postihuje dobový pocit uvíznutí mezi dávno ztracenou minulostí hrdinského komunismu a budoucností ve znamení stále té samé „normálnosti“.¹⁹⁵ Právě napojení na hrdinskou minulost v televizní inscenaci chybí, což zřetelně vystupuje v porovnání se sovětským filmovým *Bílým akátem* z roku 1958: impozantní záběry na velrybářskou loď v rozbouřeném moři a detailní naturalistická scénografie je v českém normalizačním pojetí nahrazena až bagatelizující malovanou výpravou.



obrázek č. 1: sovětská studiová filmová verze střídá kulisové scény s prostřihy na industriální záběry. Screenshot ze sovětského filmu *Belaja akacija* (*Belaja akacija* [film]). Režie Georgij NATANSON. Sovětský svaz: Moldova-film, 1957, 1:13:40.).

¹⁹⁵ IMRE, Anikó. Why should we study socialist commercials? *View: Journal of European television history and culture*. 2012, č. 3, s. 75.



obrázek č. 2: ukázka bornovské stylizace scénografie Miroslava Jágra. Screenshot z českého televizního filmu *Bílý akát* z roku 1975 (*Bílý akát* [televizní film]. Režie František PAUL. Československo: Československá televize, 1975, 1:24:54.).

Pozoruhodný motivický celek tvoří v původním sovětském filmu kódování židovství jako toposu spjatého s Oděsou. To se týká především postavy Jaši, který i v narativní rovině navazuje na zobrazování židovských „podvodníků“ v oděské literární tradici.¹⁹⁶ V sovětském filmu je tato rovina ještě podtržena rovinou vizuální, zejména ve scéně Neptunových slavností, kde vystupují jakési karikatury Židů s typickými stereotypními znaky a jednou z nich je právě Jaša.

¹⁹⁶ TANNY, s. 104, 197.



obrázek č. 3: Jaša v podání oděského herce židovského původu Michaila Vodjaného v karnevalové scéně Neptunových slavností: obrazové reprezentace židovství v sovětském operetním filmu *Bílý akát* z roku 1958. Screenshot ze sovětského filmu *Belaja akacija* (*Belaja akacija* [film]). Režie Georgij NATANSON. Sovětský svaz: Moldova-film, 1957, 0:58:45.).

Je to jeden z příkladů tradice kódování židovských znaků v době, kdy se o židovství v Sovětském svazu explicitně nehovořilo. Pod zastřešujícím tématem „staré Oděsy“ či „Oděsy-mámy“ se rozuměl právě židovský prvek, jak dokládá Jarod Tanny ve své monografii¹⁹⁷, a postava Jaši tomuto tematickému okruhu odpovídá nejvíce, což ostatně dokládá i Leonid Uťosov ve své recenzi („Jsou tu i potomci anekdotických typů předrevoluční Oděsy-mámy, jako například šejdír Jaša Nakonečnikov.“).¹⁹⁸

V české tradici, zdá se, tyto významy chybí. Oděsa jako významný kulturní topos není v českém kulturním prostředí zřejmě natolik všeobecně známá a kódovatelná, a tak se spíše než k zobrazení oděských typů uchylují inscenátoři k zobrazení stereotypně ruského prostředí (rané československé nahrávky), ke zobecněné operetní stylizaci (ostravská inscenace, viz níže) či, v případě normalizační interpretace, k jakémusi odcizenému obecně dobovému stylu s odkazy ke každodennosti.

Postavy Jaši a Larisy jsou v českém diskurzu 70. let reflektovány dle mého spíše s pozitivním odstínem a s nivelizující bezpříznakovostí: Jašu recenzent označil jako „mile

¹⁹⁷ TANNY, s. 131-132.

¹⁹⁸ UŤOSOV, s. 92.

směšnou postavičku“ a u Larisy ocenil „rafinovaný ženský půvab“¹⁹⁹. Tato interpretace ukazuje na recenzentovu neznalost sovětských reálií i sovětské operetní tradice a může být i svědectvím jakéhosi přehnaně pozitivního a nekritického přijetí díla, které k nám přišlo ze Sovětského svazu (o tomto přístupu bude řeč v kapitole „Srovnání sovětské a československé reflexe Bílého akátu a dalších sovětských operet“). V české televizní verzi lze ovšem obrazovou stylizaci těchto postav chápat v sémantickém systému normalizační populární kultury. Jaša oblečený v károvaném saku s květinou v klopě může v normalizační popkulturní vizuální sémantice odkazovat na postavy šejdů a podvodníků známých z filmu Oldřicha Lipského *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (1970) nebo *Jak utopit doktora Mráčka* (1974) režiséra Václava Vorlíčka. Analogicky k přemrštěné femininitě a starosti o zevnějšek u postav nepracujících a vydržovaných žen (např. postava Ivy Janžurové v Lipského filmu *Marečku, podejte mi pero* (1976) nebo postava Evy Hudečkové ve filmu *Jak utopit doktora Mráčka*) lze vykládat i stylizaci Larisy v televizním filmu. Ve shodě s touto vizuální sémantikou popisuje Monika Krajčovičová ve studii o normalizační módě transformace módy v 70. letech: z mužské módy se začal vytrácet oblek ve prospěch košile a džínů – Jašův oděv tedy lze interpretovat jako zastaralý, neakutální a vybočující z dobového mainstreamu. Podobně mohou být interpretovány i femininní prvky v jeho kostýmu (květiny, výrazná barevnost atd.). Dámská móda byla podle Krajčovičové oproti tomu čím dál více maskulinizovaná, což autorka na základě dobového diskurzu konotuje s pozitivními emancipačními snahami žen této doby. Tyto trendy byly součástí oficiálního diskurzu, oproti tomu stále oblíbené minisukně nebyly v dobových módních časopisech reflektovány a v populární kultuře byly zřetelně konotovány s frivolností, „nestydatostí“ apod.²⁰⁰ Právě tyto vlastnosti sděluje svým kostýmem s minisukní Larisa v československém televizním filmu (viz níže), zatímco Tonin kostým s maskulinními prvky (kravata, sako apod.) je spojen s významy emancipace, samostatnosti atd.

¹⁹⁹ SP. Bílý akát v Nuslích. *Lidová demokracie*. Praha, 21. 11. 1974.

²⁰⁰ KRAJČOVIČOVÁ, Monika. Specifika normalizační módy v Československu. In: BÍLEK, Petr A., ed. a ČI-NÁTLOVÁ, Blanka, ed. *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 142-144.



obrázek č. 4: Jaša a Larisa z ostravské inscenace z roku 1957: pod nánošem líčidel se skrývá zobecňující zobrazení v duchu tradice operetního divadla. Zdroj: Divadelní ústav. Divadelní fotografie ID=31419_001. KRASL, František. Bílý akát. 1957, Státní divadlo Ostrava.



obrázek č. 5: normalizační Jaša. Screenshot z českého televizního filmu *Bílý akát* (*Bílý akát* [televizní film]). Režie František PAUL. Československo: Československá televize, 1975. Zdroj: KLEPAL, Boris. Isaak O. Dunajevskij: Bílý akát. *Zápisník zmizelého* [online]. 8. 7. 2011 [cit. 1. 5. 2020]. Dostupné z: <http://zapisnikzmizeleho.cz/isaak-o-dunajevskij-bily-akat/>.

V tomto souboru postav se jako největší konstanta jeví postava Toni, která je napříč inscenacemi zobrazována defeminizovaně až maskulinně, což souvisí s jasně emancipační povahou této postavy. Prostota a až pracovní funkčnost jejích kostýmů pak vždy vstupuje do kontrastu s přehnanou feminizovaností Larisy. V českém pojetí je tento kontrast navíc podpořen i barevně v tradičním genderování barev – Toňa nosí „chlapeckou“ modrou a Larisa „dívčí“ červenou.



obrázek č. 6: Toňa v sovětském filmu. Screenshot ze sovětského filmu *Belaja akacija*. (*Belaja akacija* [film]. Režie Georgij NATANSON. Sovětský svaz: Moldova-film, 1957, 1:03:21.)



obrázek č. 7: Larisa v sovětském zobrazení. Screenshot ze sovětského filmu *Belaja akacija* (*Belaja akacija* [film]). Režie Georgij NATANSON. Sovětský svaz: Moldova-film, 1957, 0:15:57.).



obrázek č. 8: srovnání Toni a Larisy v českém televizním filmu *Bílý akát*. Screenshot (*Bílý akát* [televizní film]). Režie František PAUL. Československo: Československá televize, 1975, 1:38:20.).

Výsledný vizuální charakter normalizační inscenace se tak značně odlišuje od svého ruského prarodku. V součinnosti s dalšími faktory pak vytváří obraz, který lze velmi dobře vyložit v dobovém kontextu. Pro komplexnější pochopení je ale nejdříve potřeba podrobit důkladné analýze i zvukovou, tedy zejména hudební stránku představení.

Hudba zde totiž vedle scénografie prošla významným posunem. Nová instrumentace, pod níž je podepsán dirigent Vladimír Raška, podle novinové noticky vznikla kvůli „prostorám divadla a [...] složení orchestru“²⁰¹. Toto vysvětlení ovšem nepostačí pro objasnění dalších zásahů do hudební struktury (nová rytmizace některých čísel, nově zkomponovaná předehra). Ve výsledku pak hudba operety dostává zcela jiné vyznění a – společně s tím – jiné významy.

Oproti originální instrumentaci, psané pro operetní orchestr 1. poloviny 20. století (tj. včetně saxofonů a klavíru), upoutává pozornost v nové instrumentaci zejména použití moderní bicí soupravy, jež ovšem pouze nenahrazuje původní baterii, ale vnáší do instrumentace patterny dobové taneční hudby (viz předehra, audiovizuální příloha č. 1). Tak kupříkladu *Píšeň Larisy*, která v české nahrávce 50. let neprošla cenzurou, je zde upravena k nepoznání: původní rychlý foxtrot (zvuková příloha č. 7) je ve slokách změněn na jakousi estrádní podobu vídeňského valčíku a refrén ovládne velký zvuk bigbandu plný varietních konvencí (audiovizuální příloha č. 2). Zatímco v originálním znění převládá ostrá čtyřčtvrteční rytmická pulsace moderních (latinsko)amerických tanců s výrazně vystupujícími synkopami, ve verzi ze 70. let převládá dojem ležerní, dobře známé a ničím nevybočující hudby, oproti původní verzi aktualizované a normalizované zároveň. Je příznačné, že právě toto číslo je opět předmětem posunů a úprav. Jeho původní podoba je i v roce 1974 patrně vnímána problematicky, a proto je podrobena silným úpravám a změněna k nepoznání. Otázkou je, zda inscenátorům připadala původní partitura „vyšlá z módy“ či neatraktivní, v každém případě je ale výsledná podoba k nerozeznání od většiny dobové hudebně-zábavní produkce.²⁰² Hudba původní partitury se blíží spíše swingu a dixielandu, připomínajícímu produkci v téže době založeného Originálního pražského synkopického orchestru²⁰³, a může tak vytvářet nežádoucí konotace na první republiku. Výsledný dojem však lze přirovnat spíše k dobovému mainstreamu: jmenovitě k hudbě k dobovým zábavním a varietním pořadům Československé televize typu *Televarieté*.

²⁰¹ SP. Bílý akát v Nuslích. *Lidová demokracie*. Praha, 21. 11. 1974.

²⁰² srov. jak televizní varietní pořady, tak například karlínskou inscenaci jazzové operety Járy Beneše *Na tý louce zelený* z roku 1972 s přidanými tanečními čísly v podobném stylu

²⁰³ MATZNER, Antonín. Originální pražský synkopický orchestr. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná - československá scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 395.

Otázkou je, jak lze tyto aktualizace vykládat. *Bílý akát* přinesl ve své době velké narativy, z nichž některé tematizují anachronické motivy: nostalgii po „staré Oděse“ i po staré operetě, zamlčovaná židovskost Oděsy, buržoazní hédonismus Larisy a další. V 70. letech, navíc v československém kontextu, se tyto narativy stávají neaktuálními a jejich potenciální subverzivita, která v nich mohla být v 50. letech čtena, se ztrácí. Jestliže podle Kamila Činátla v normalizačním vyprávění dominují problémy každodennosti,²⁰⁴ pak také tato inscenace spíše sahá právě po motivickém repertoáru normalizační každodennosti: kostýmy i celkové vzezření postav vychází z dobové módy, malované kulisy a scénografie zasazuje celou inscenaci do jakéhosi ahistorického bezčasí a konečně hudba zcela odpovídá tomu, co normalizační konzument slyšel v televizi každou sobotu večer.²⁰⁵ Tato taktika je dobře vysvětlitelná v kontextu doby. Jak ukazuje Pavel Kolář a Michal Pullmann, režim si skrze popkulturní obrazy každodennosti (ne už obrazy komunistických aktivistů jako v 50. letech) upevňoval svoje pozice ve společnosti.²⁰⁶ Toto všechno ovšem v součinnosti s naprosto nezměněným textem operety a neaktualizovanými gagy vytváří z *Bílého akátu* operetní produkci, která selhává ve svých pokusech o funkční aktualizaci. Zde lze opět sáhnout po srovnání s jiným dobovým televizním záznamem operety – karlínskou inscenací Benešovy operety *Na tý louce zelený*, kde protagonista hajného Jaroslav Štercl vkládá do svých replik řadu (pop)kulturních odkazů na soudobé reálie, což vyvolává nadšené reakce publika.²⁰⁷ Tyto schopnosti operety jako žánru, tedy flexibilita časová i místní, jsou ale známy a využívány už od počátků tohoto žánru, jak ve své studii ukazuje Derek B. Scott. V případě jakési polovičaté aktualizace *Bílého akátu* se vnučují otázky, do jaké míry měli inscenátoři volnou ruku v zásazích do materiálu operety a do jaké míry bylo vůbec možné podrobit text operety, tolik vycházející ze sovětských reálií 50. let, aktualizaci.

Otázka revitalizace sovětské operety v době normalizace je tedy mnohostranná, nejednoznačná a příznačná i svou spíše negativní diváckou recepcí. Zde je možno se odvolat na vzpomínkové texty zmiňující sály zející prázdnotou²⁰⁸ i na můj rozhovor s pamětníci plzeňských operetních inscenací: „A to bylo právě v tom roce sedmdesát jedna a to už bylo po sovětské okupaci a to už lidi nechtěli ty sovětský věci dělat. [...] Po válce byla tendence ten Sovětský svaz obdivovat.“²⁰⁹ Druhá vlna sovětských operet v Československu se tedy minimál-

²⁰⁴ ČINÁTL, Kamil. Časy normalizace. In: BÍLEK, Petr A. a Kamila ČINÁTLOVÁ, eds. *Tesilová kavalerie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2010, s. 167-168.

²⁰⁵ Opět připomínám, že tyto příznaky lze vztáhnout i na jiné televizní operetní produkce z této doby. Tato problematika si dle mého zaslouhuje hlubší analýzu.

²⁰⁶ KOLÁŘ, PULMANN, s. 43-44.

²⁰⁷ *Na tý louce zelený* [divadelní záznam]. Režie Jiří NESVADBA, Otto HAAS. Československo, 1972.

²⁰⁸ viz kapitola „Sovětská opereta v Československu“

²⁰⁹ Rozhovor s Miroslavou HÁJKOVOU. Plzeň, 2. 1. 2020.

ně z diváckého hlediska nesetkala s úspěchem, na což inscenátoři reagovali různě – a snad nejradikálněji nahrazením sovětských operet sovětskými muzikály a rockovými operami, z nichž většina nepracovala s tématem „ze sovětské současnosti“ (viz kapitola „Sovětská opereta v Československu“). Otázka české interpretace a recepce takovýchto děl však dle mého skýtá řadu posunů a rozdílných fenoménů, a žádá si tak zvláštní badatelskou pozornost, na niž v této práci není místo.

6. Srovnání sovětské a československé reflexe *Bílého akátu* a dalších sovětských operet

Na základě všeho výše řečeného považuji za nutné k doplnění celkového obrazu provést také výběrovou analýzu kritického psaní o sovětské operetě jak na stránkách sovětského, tak československého tisku. I zde lze vidět rozdílné tendence potvrzující kontrastní recepci operet v místě jejich vzniku a u nás v závislosti na kulturní a politické situaci.

Jako případ zcela příznačného diskurzu lze považovat soubor recenzí na výše analyzovanou inscenaci nuselského divadla *Bílý akát* z roku 1974. Tyto texty vyšly v periodikách *Večerní Praha*, *Lidová demokracie* a *Práce*. Všechny pak mají společné jedno, a to glorifikující tón a absenci hlubší analýzy. Použití superlativ jako „jeden z nejznámějších skladatelů populární hudby“²¹⁰ či „nezapomenutelná [...] hudba [Dunajevského]“²¹¹, ale i přisouzení hudbě *Bílého akátu* „výrazných národních prvků“²¹² ukazuje na malou míru kritické reflexe. I z úst laické veřejnosti lze přitom uslyšet fakticky fundovanější analýzu („Akorát Dunajevskij má teda skvělou hudbu, vůbec ne lidovou.“²¹³). Aktualizovanost inscenace hodnotí recenzent SP v souladu s jejími intencemi: „Nová inscenace *Bílého akátu* bude příjemným zážitkem pro milovníky současných hudebních komedií i pro ctitele klasických operet.“²¹⁴

Na malou míru obeznámenosti s hlubším kontextem poukazuje i rozsáhlá recenze ostravského *Bílého akátu* z roku 1957 z pera Jiřího Války.²¹⁵ Ta sice odkrývá souvislosti Dunajevského operetního stylu s vídeňskou tradicí, ale celá recenze má i přesto jednoznačně glorifikující vyznění.

Tytéž znaky lze přisoudit i psaní o *Volném větru* či Miljutinově operetě *Píseň tajgy*. Tento typ psaní v kontrastu s ústní výpovědí svědkyně inscenace vykazuje rysy dobové publicistiky, která svým jazykem reprodukuje očekávaný autoritativní diskurz a spoluvytváří neproblémový obraz sovětské operety, jež jak v 50., tak i v 70. letech panoval v československém diskurzu.

Sovětská kritická reflexe domácích operet je pochopitelně mnohem rozsáhlejší a také komplexnější. Analyzoval jsem především rozsáhlejší analytické texty uveřejněné v periodikách *Litěraturnaja gazeta*, *Sovětskaja muzyka*, *Iskusstvo* atd. Tyto texty mají společ-

²¹⁰ SP. Bílý akát v Nuslích. *Lidová demokracie*. Praha, 21. 11. 1974.

²¹¹ Pvk. Stále svěží Dunajevskij. *Práce*. Praha, 26. 11. 1974.

²¹² SP. Bílý akát v Nuslích.

²¹³ Rozhovor s Miroslavou HÁJKOVOU. Plzeň, 2. 1. 2020.

²¹⁴ SP. Bílý akát v Nuslích.

²¹⁵ VÁLEK, Jiří. Opereta našich dnů. *Divadlo*. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1957, roč. 8, č. 12, s. 1026-1030.

né znaky: především všechny přiznávají, že proces vytváření žánru sovětské operety ještě zdaleka není u konce, čímž sobě (a operetě) vytvářejí strategický manévrovací prostor, dále hodnotí velmi kriticky řadu operet a nacházejí slabé stránky i v paradigmatických dílech jako *Volný vítr* či *Bílý akát*.²¹⁶ Groševa ve svém článku dokonce popisuje malou návštěvnost sovětských inscenací oproti západním operetám.²¹⁷ Jarustovskij zase v roce 1957 odkrývá slabinu operetních syžetů jak z pohledu tehdy nežádoucí závislosti na vídeňské tradici, tak z pohledu zastaralých a podle něj neživotných schémat socialistického realismu (!).²¹⁸

Oproti tomu je česká reflexe sovětské operety jednoznačně pozitivní a bezvýhradně nekritická k dílům samotným a k jejich autorům. Pokud pisatelé přistoupí ke kritice, zpravidla ji přičtou na vrub nezdařilé práci inscenátorů či nepochopení záměru autorů: „[režisér] se dopustil dvou závažných chyb: cítí sice optimismus a radostný pohled na život jako podmínku správné inscenace, ale cítí je pouze jako *obecnou vlastnost* operety jako žánru, a nezamýšlí se dostatečně nad tím, z čeho tyto vlastnosti u Dunajevského rostou...“ (kurzíva autora).²¹⁹ Tato výtka Jiřího Válka dle mého mívá k absenci obligátního budovatelského optimismu doby, který běžný operetní optimismus v inscenaci nemůže vyvolat.

Z veškerých textů oficiálního diskurzu české provenience je dle mého pozorování postřehnutelné přijetí role „žáků“ sovětského „učitele“. Tento přístup českého kulturního prostředí při kulturním transferu ze Sovětského svazu jako v domácím diskurzu dominantní dokumentuje ve své monografii *Země lyr a ocele* Vít Schmarc. Ten se zde v jedné z kapitol zabývá českou odbornou recepcí románu pozdního socialistického realismu *Daleko od Moskvy*, který měl formující význam pro domácí literární produkci té doby. Schmarc hovoří o reflexi románu z pera českého literárního kritika Sergeje Machonina z roku 1949:

Dikce Machoninova textu [týkajícího se Ažajevova románu *Daleko od Moskvy*, pozn. VF] příznačně jeví tendence spíše k emotivní apelativnosti než k analytickému argumentování... Výklad Sergeje Machonina zřetelně ilustruje princip kulturního transferu, který spočíval v afirmaci stability základních hodnotových kategorií sovětského socialistického realismu. [...] Cílem [je] vytvořit zdání [...] naprosté stability – vzorového textu i výkladového rámce, který se snaží regulovat i emocionální postoj k analyzovanému textu.²²⁰

Schmarc dále také v překvapivé shodě s výše analyzovanými texty české kritické reflexe *Bilého akátu* komentuje rysy české reflexe takto: „Zatímco samotný román [...] obsahuje zárodečné rysy polemiky a zpochybnění některých prvků paradigmatu předválečného stali-

²¹⁶ SOLODAR; GROŠEVA.

²¹⁷ GROŠEVA.

²¹⁸ JARUSTOVSKIJ, s. 80, 82.

²¹⁹ VÁLEK, s. 1028.

²²⁰ SCHMARC, s. 322-323.

nismu, opatrně vnáší do hry nové hodnotové hierarchie a ohledává potenciál privátní sféry,“ – totéž lze říci i o Dunajevského *Bílém akátu* – „oficiální český výklad lpí na ideologické kostře určené několika kanonickými kategoriemi.“²²¹ Zdá se mi, že tyto teze můžeme vztáhnout jak na českou kritickou reflexi (tedy na kontext), tak na české operetní nahrávky samotné (tedy na text), zejména na ty pocházející z 50. let. I ty jsou totiž vystavěny na jakési předem dané ideologické kostře a podle ní upravují originální materiál obsahující jisté pokusy o změnu kánonických struktur.

Schmarc pro oblast literatury nazývá druh textu typu Ažajevova *Daleko od Moskvy* „knihou-rádcem“²²², která slouží jako vzor pro vytváření vlastní varianty socialistického realismu. I pro účely mé analýzy světa operety je vhodné použít tento termín a označit operety Isaaka Dunajevského analogicky za „operety-rádce“. Pro oblast reflexe operety jen navíc příznačné nekritické přijetí takřka **všech** sovětských kusů uváděných na českých operetních pódiích, a tak se onou „operetou-rádcem“ stává prakticky každá sovětská opereta uvedená u nás. To jistě ve fázi sovětizace českého divadelnictví souvisí s utvrzením sovětské operety jako modelu, avšak později lze čím dál více mluvit o mechanickém kopírování apelativního tónu textů v souladu s autoritativním diskurzem.²²³ Ve výsledku jsou tyto texty vzorovými příklady ideologického psaní²²⁴, jejichž rafinovanost je navíc mizivá, a pro kritického pozorovatele se tak jeho ideologická povaha projevuje až příliš okatě.

²²¹ SCHMARC, s. 327-328.

²²² SCHMARC, s. 330.

²²³ Absence kritičnosti může ostatně svědčit i o neuspokojivé situaci v dobové operetní kritice a absenci odborníků v tomto poli – problém, který, řečeno s hyperbolou, řešíme dodnes.

²²⁴ Podle konceptu Louise Althussera jsou média jedním z ideologických aparátů (ALTHUSSER, Louis. *Lenin and philosophy and other essays*. New York: Monthly Reviewer Press, 2001. 173 s.).

7. Závěr: Nastolené problémy a perspektivy výzkumu

Maďarská operetní badatelka Gyöngyi Heltai píše o kulturním transferu sovětských operet do Maďarska v 50. letech jako o násilném vnesení „umělé tradice“ („la tradition inventée“) do kulturního prostoru „tradice reálné“ („réelle“), přičemž „la culture source (soviétique) a proposé à la culture cible (hongroise) des versions textuelles et scéniques d’un genre spectaculaire dans lequel la culture cible avait une tradition et un savoir-faire incontestablement plus marquants que la culture source.“²²⁵ Heltai dále uvádí, že toto pnutí mezi dvěma tradicemi vyústilo v jakousi syntézu a mělo za výsledek velmi zdařilé produkce.²²⁶ V Československu, kde existovala tradice lidové a jazzové operety (Piskáček, Beneš, Stelibský...) i operety vídeňské (Nedbal aj.)²²⁷, byla tato tradice politickými zásahy po roce 1948 přerušena. Zdá se, že socialistické operety ze zdrojové kultury tedy nemohly být do tradic kultury cílové implementovány tak efektivně, jako v maďarském případě. Výsledkem, jak jsem se pokusil ukázat, nebylo v 50. letech úspěšné splnutí několika tendencí, ale vytvoření jakési nové stylistiky sovětské operety „po česku“, tedy takové, která co nejvíce odpovídala autoritativní představě „socialistické operety s ruskými národními rysy“.

V této práci jsem se pokusil vykreslit základní podněty a potenciály pro výzkum sovětské operety v Československu. Na začátku jsem načrtl vývoj importu sovětských operet do Československa a jeho kulturně-politické okolnosti. V následující kapitole jsem shrnul vývoj žánru sovětské operety, vyjednávání ohledně podoby žánru i charakter diskurzu. Došel jsem k některým závěrům týkajícím se popularity specifických děl: jejich společným jmenovatelem je mimo jiné práce s exotismem v různých podobách, a můžeme je tedy chápat jako pokračovatele německojazyčné operety 1. poloviny 20. století, která se v Sovětském svazu stále těšila relativně nejvyšší divácké popularitě. Sovětské operety, které na tuto tradici navazovaly (a patřičně ji přizpůsobovaly požadavkům socialistického realismu), měly větší šanci na pozitivní divácké přijetí než operety na náměty ze soudobé sovětské společnosti. Skladatelé a interpreti tedy často volili právě témata nějakým způsobem exotická a v souvislosti s tím volili i arzenál hudebních vyjadřovacích prostředků (v případě Dunajevského to byl jazz, v případě Miljutina latinskoamerické rytmy atd.). To vše s sebou neslo problematické přijetí těchto titu-

²²⁵ HELTAI, Gyöngyi. *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949-1968)*. Budapest: Gyöngyi Heltai, 2011, s. 333.

²²⁶ HELTAI, s. 333.

²²⁷ BÁR, 2013, s. 17.

lů z hegemonických pozic a právě tato problematičnost se promítla i do československých interpretací.

Na případu operet Isaaka Dunajevského *Volný vítr* a zejména *Bílý akát* a jejich českojazyčných interpretací jsem došel k některým závěrům, které se týkají tendencí inscenování sovětských operet u nás. Tyto operety ve své původní podobě pracovaly s řadou narativních i hudebních složek, které už v dobovém sovětském vnímání vyvolávaly rozporuplné reakce: *Volný vítr* byl pro svou „kosmopolitnost“ zbaven nominace na Stalinovu cenu, *Bílý akát* byl kritizován pro nedostatek „realistického přístupu“, byť byl ve své podstatě vystavěn na některých schématech socialistického realismu; ta však byla v době vzniku operety považována za překonaná. V syžetu operety se objevují v dobovém diskurzu zamlčované toposy související s místem děje – Oděsou a její kosmopolitní, buržoazní a židovskou minulostí. Tyto motivy jsou navíc v operetě hudebně zčásti vyjádřeny jazzovým idiomem. V českých interpretacích 50. let se stáváme svědky vyškrtávání jazzově laděných čísel či jejich reinstrumentace směrem k více „lidové“ podobě odpovídající české představě o ruskému zvukovému toposu. Toto zacházení dle mého svědčí o existenci autoritativním diskurzem diktované žádoucí podoby umění pocházejícího z Ruska, tedy z vůdčího, vzorového diskurzu. Tento žádoucí obraz je dále utvrzován kritickým diskurzem, který se nese v duchu „emotivní apelativnosti“²²⁸ a ve svých analýzách selektivně akcentuje momenty, jež v samotných inscenacích dle mého nehrají tak velkou roli („lidovost“, „revoluční boj“ apod.). Přese všechny tyto snahy inscenátorů a nositelů kulturní moci se lze domnívat, že divácká recepce alespoň v 50. letech dokázala zachytit některé originální rysy Dunajevského stylově kosmopolitní hudby a ocenit jeho operety vysokou návštěvností, jak dokládá můj rozhovor s pamětnicí plzeňských představení od 50. let.

Otázka inscenací 70. let, kterou v mém bádání zastupovala televizní inscenace *Bilého akátu* z roku 1975, se od tendencí 50. let liší. To nepochybně souvisí se změnou politického a kulturněpolitického klimatu: po roce 1968 československý autoritativní diskurz musel potvrdit hegemonii Sovětského svazu a činit jí v kulturní politice ústupky, avšak většinové postoje k ruskému kulturnímu importu na rozdíl od 50. let značně ochladly. Tyto protichůdné tendence se dle mého promítly i na podobě nuselské televizní inscenace. Ta ve své stylizaci těžší silně z hudebních i vizuálních trendů dobové oficiální populární kultury. Výtvarně si navíc drží odstup od socrealistické stylizace ve své „bornovské“ ironizaci. Celkově tak inscenace, jakkoliv aktualizovaná, akcentuje určitou bezčasovost, všeobecnost, odtažitost od vztahů a kontextů původní sovětské operety z poloviny 50. let. Toto bezčasí normalizace lze teoreticky

²²⁸ SCHMARC, s. 322.

uchopit úvahami českého historika Kamila Činátla či americké teoretičky Anikó Imre, která hovoří o normalizačním pocitu zaklíněnosti v bezčasní, z nějž zmizel heroický komunismus 50. let i naděje na změnu politického systému.²²⁹ Popsanou charakteristiku inscenace lze navíc do jisté míry vztáhnout i na jiné operetní inscenace té doby, což poskytuje podněty pro další komparativní studium.

Ze všech provedených analýz a jejich interpretací tedy vysvítá následující: sovětská opereta byla od doby svého prvotního importu záležitostí oficiální kulturní politiky, byla nástrojem sovětizace operetního divadla a vzhledem k tomuto jejímu symbolickému kapitálu s ní dle mých závěrů bylo zacházeno s příznačnou opatrností (měla se navíc stát vzorem pro novou československou operetní tvorbu). Tento přístup se projevuje jak v samotných inscenacích, tak v dobovém kritickém psaní. Pokud uvolňování politického klimatu v 60. letech znamenalo vymizení sovětských operet z československých pódii, v době normalizace nastala pod diktátem autoritativního diskurzu revitalizace těchto operet a postupně též import nových sovětských titulů sledujících dobové trendy v proměnách žánrů hudebního divadla. Normalizační interpretace, pokud lze vycházet ze symptomatického příkladu *Bilého akátu*, nabízely zdánlivě apolitizovaný, kompromisní pohled, avšak dobová divácká recepce, jak dokládají některé prameny, byla oproti 50. letům jednoznačně negativní. Zdá se ale, že postupně (zejména v 80. letech) v diskurzu docházelo ke snahám o import sovětských titulů, které by co nejméně odkazovaly ke své provenienci. Tato taktika²³⁰, jak se zdá, mohla mít v jistých momentech šanci na úspěch: dokladem může být vřelé přijetí sovětského muzikálu *Cikáni jdou do nebe* po roce 1986. Všechny tyto mé teze, vyplývající z výzkumů proměn repertoáru československých hudebních divadel a diskurzu kolem nich, ale vyžadují další a hlubší uvažování spojené s analýzou konkrétních inscenací.

Tato práce se pokusila poukázat na dříve neprobádané charakteristické jevy spojené s uváděním některých sovětských operet u nás. Jednalo se ovšem o malý výřez z celku sovětského repertoáru v českých hudebních divadlech, který byl značně rozrůzněný (uváděny byly též lidové operety /Alexandrov, Miljutin/, operety historizující, muzikály, rockové opery atd.). V této práci jsem se zaměřil především na operety pracující s jazzovým idiomem, tedy na díla jazzového a populárního skladatele Isaaka Dunajevského. Právě tyto operety navíc získaly v sovětském i československém diskurzu nejvíce pozornosti. V průběhu výzkumu se ukázalo, že tyto operety obsahují nejrůznější žánrové souvislosti (od novovídeňské operety přes moderní taneční hudbu po určité podoby socialistického realismu) a na základě těchto různých

²²⁹ IMRE, s. 75.

²³⁰ Taktika, jak ji chápal Michel de Certeau, tedy ve smyslu manévrování v prostoru, který nevlastním (HOUDA, s. 124).

příznaků mohou být různě konotovány i v dobové recepci a diskurzu. V jejich přenesení ze zdrojové (sovětské) do cílové (československé) kultury tyto momenty a motivy nabývají nových významů souvisejících s kulturní a politickou situací cílové kultury.

Opereta bývá chápána muzikology jako marginální žánr, avšak její výše popisovaná popularita, míra odezvy mezi recipienty, její role v populární kultuře nedávné minulosti i pozornost, která jí byla věnována z mocenských pozic, svědčí o důležitosti tohoto fenoménu pro další a hlubší bádání, tím spíše v kontextu aktuální badatelské problematiky československého komunismu.

Literatura a prameny

Písemné prameny

[neznámý autor]. „Věra Beranová a Miro Grisa jako Larisa...”. *Večerní Praha*. Praha, 9. 1. 1975.

Bílý akát [program]. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, 1957. Nestránkováno.

CRHOVÁ, Jindřiška. *Sklenka vína u Jarina: aneb Nevážně vážně o J. O. Karlovi a plzeňské operetě*. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 1994. 132 s.

Divadelní dramaturgická dokumentace. Praha: ČDLJ, 1951. 45 s.

Gottwaldovská konference divadel 1950 [strojopis]. [Praha]: [Divadelní ústředna], [1950]. 194 s.

GROŠEVA, Je[lena]. Vážnyj žanr sovětského umění. *Izvestija*. Moskva: 1950, č. 79, 2. 4.

KOUŘIL, Miroslav. Nové úkoly dramaturgie čsl. divadel [strojopis], 7 s. In: *[Materiál ze zasedání Divadelní a dramaturgické rady]*. Praha: [Divadelní a dramaturgická rada], 1949.

KRACHT, Vladimír, Viktor VINNIKOV a Viktor TIPOT. *Dobryj vítr*. Praha: Československé divadelní jednoty, 1951. 131 s.

M. O. *Volný vítr* [program]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1985; *Bílý akát* [program]. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, 1957. Nestránkováno.

MACKŮ, Galla a Vašek VAŠÁK. *Z operety do operety aneb Co se tehdy šušovalo*. Praha: Motto, 1996. 229 s.

MARTÍNEK, Karel. *Festival sovětské dramatické tvorby v ČSSR 1974*. Praha: Divadelní ústav, [1974]. Nestránkováno.

MASS, Vladimír; Michail ČERVINSKIJ. *Bílý akát: opereta o třech dějstvích*. Přeložil František Šec. Praha: DILIA, 1957. 103 s.

PALACKÁ, Dagmar. Tuceť opon pro Cikány. *Zemědělské noviny*. Praha, 3. 12. 1986.

PEŠKOVÁ, Hana. Cikáni jdou do nebe. *Večerní Praha*. Praha, 4. 12. 1986 .

Plán divadelní sekce SČSP na rok 1950 [strojopis]. Praha: Svaz československo-sovětského přátelství, ústřední sekretariát – divadelní sekce, 1949. 3 s.

POKORNÝ, Jaroslav. K další činnosti dramaturgického odboru DDR [strojopis]. 16 s. In: *[Materiál ze zasedání Divadelní a dramaturgické rady]*. Praha: [Divadelní a dramaturgická rada], 1949.

Pvk. Stále svěží Dunajevskij. *Práce*. Praha, 26. 11. 1974.

SOLODAR, Cezar. Serjoznyj razgovor o ljogkom žanre. *Literurnaja gazeta*. Moskva, 1948, č. 43, 29. 5.

Sovětskaja muzyka: organ Sojuza sovětskich kompozitorov. Moskva: MUZGIZ, 1934–1990.

SP. Bílý akát v Nuslích. *Lidová demokracie*. Praha, 21. 11. 1974.

Stv. Cikáni jdou do nebe – v Karlíně. *Lidová demokracie*. Praha, 17. 12. 1986.

ŠTERC, Luboš. *Bílý akát* [program]. Praha: Hudební divadlo v Nuslích, 1974. Neustránkováno.

UŤOSOV, Leonid. Belaja akacija: (vmesto recenziji). *Sovětskaja muzyka*. Moskva, 1956, č. 1, s. 92-95.

VÁLEK, Jiří. Opereta našich dnů. *Divadlo*. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1957, roč. 8, č. 12, s. 1026-1030.

Zpráva o činnosti Čs. divadelního a literárního jednatelství v r. 1950 [strojopis]. Praha: [S.P.], 1951. Neustránkováno.

ŽÁČEK, Ludvík. „Československé divadelní a literární jednatelství, z. s. s. r. o. podléhá...“ [strojopis]. Neustránkováno. In: *[Materiál ze zasedání Divadelní a dramaturgické rady]*. Praha: [Ministerstvo školství, věd a umění], 1950. [170 s.]

Audiovizuální a zvukové prameny

Belaja akacija [film]. Režie Georgij NATANSON. Sovětský svaz: Moldova-film, 1957. In: *Lučšije operetty* [4 DVD]. č. 1. [Moskva]: [rok vydání není známý].

Bílý akát [televizní film]. Režie František PAUL. Československo: Československá televize, 1975.

DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Belaja akacija* [nahrávka z roku 1956] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2014.

DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Bílý akát* [rozhlasový pořad]. Praha: Československý rozhlas, 1957.

DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Vol'nyj vetěr* [2 dlouhohrající desky]. Moskva: Melodija, 1980.

DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Vol'nyj vetěr* [nahrávka z roku 1947] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2013.

DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Volný vítr* [rozhlasový pořad]. Praha: Československý rozhlas, 1960.

Na tý louce zelený [divadelní záznam]. Režie Jiří NESVADBA, Otto HAAS. Československo, 1972.

Vol'nyj vetěr [film]. Režie Leonid TRAUBERG. Sovětský svaz: Moldova-film, 1961. In: *Lučšije operetty* [4 DVD]. č. 1. [Moskva]: [rok vydání není známý].

Notové edice

DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Sobranije sočiněnij v 12 tomach*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1971, sv. 11, 12.

DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Volnyj veter*. Moskva: Muzykal'nyj fond SSSR, 1955. 232 s.

Internetové zdroje

AIZIKOVIČ, Tamara. Leonid Uťosov i džaz: Razmyšlenija s somněnijami. *Jazz.ru* [online]. 13.4. 2011. Dostupné z: <https://www.jazz.ru/2011/04/13/utiosov-thoughts-and-doubts/>

Archives. *San Sebastian International Film Festival* [online]. Dostupné z: <https://www.sansebastianfestival.com/archives/1/1525/in>

Cigáni idú do neba. *Asociácia slovenských filmových klubov* [online]. Dostupné z: <https://asfk.sk/film/cigani-idu-do-neba/>

DANILEVIČ, L. Dunajevskij, Isaak Osipovič. *Bol'saja sovětskaja enciklopedija* [online]. 2012. Dostupné z: <https://slovar.cc/enc/bse/1994932.html>

KLEPAL, Boris. Isaak O. Dunajevskij: Bílý akát. *Zápisník zmizelého* [online]. 8. 7. 2011. Dostupné z: <http://zapisnikzmizeleho.cz/isaak-o-dunajevskij-bily-akat/>

ORLOV, Genrikh. Dunayevsky, Isaak Iosifovich. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. 20. 1. 2001. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008320>

Virtuální studovna: databáze a online služby Divadelního ústavu [online]. 2020. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Default.aspx>

WEBB, Paul. Novello, Ivor. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. 20. 1. 2001. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020146>

Odborná literatura

ADORNO, Theodor. *Úvod do sociologie hudby*. Praha: Filosofia, 2015. 238 s.

ALEXEJEV, Alexandr Dmitrijevič, ed. *Istoriija rusckoj sovětskoj muzyki*. Moskva: Muzgiz, 1963. Sv. 4, seš. 2, 402 s.

ALTHUSSER, Louis. *Lenin and philosophy and other essays*. New York: Monthly Reviewer Press, 2001. 173 s.

ATTWOOD, Lynne. *The new man and the new woman: Sex-role socialization in the USSR*. Houndmills: Macmillan, 1990. 263 s.

BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura*. 2 sv. Praha: Editio Supraphon, 1977–1978.

BÁR, Pavel. *Jiří Frejka v karlínském divadle 1950-1952*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy, 2007. 120 s. Vedoucí diplomové práce PhDr. Josef Herman, CSc.

- BÁR, Pavel. *Od operety k muzikálu: Zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: KANT, 2013. 298 s.
- BELINA, Anastasia a Derek B. SCOTT, eds. *The Cambridge companion to operetta*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 320 s.
- CLEMENTS, Barbara Evans. *A History of women in Russia: From earliest times to the present*. Bloomington: Indiana University Press, 2012. 386 s.
- ČINÁTL, Kamil. Časy normalizace. In: BÍLEK, Petr A., ed. a ČINÁTLOVÁ, Blanka, ed. *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010. s. 166-187.
- ČISTOVA, Tatjana Jurjevna. Operetta kak žanr sovětskogo muzykal'nogo těatra 1920-x – 1930-x godov: tradicii i novacii. *Vestnik MGUKI*. Moskva: MGUKI, 2011, č. 1 (39), s. 216-229.
- DANILEVIČ, L[ev]. *I. O. Dunajevskij*. Moskva: Gosudarstvennoje muzyka'noje izdatěl'stvo, 1947. 37 s.
- FROLOVA-WALKER, Marina. *Stalin's music price: Soviet culture and politics*. New Haven: Yale university press, 2016. 369 s.
- GANSKAJA, Jekatěrina Nikolajevna. Sovětskaja massovaja pesnja kak forma iděologii. *Litera*. 2019, č. 2, s. 251-261.
- HELTAI, Gyöngyi. *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949-1968)*. Budapest: Gyöngyi Heltai, 2011. 378 s.
- HOUDA, Přemysl. *Normalizační festival: Socialistické paradoxy a postsocialistické korekce*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2019. 180 s.
- IMRE, Anikó. Why should we study socialist commercials? *View: Journal of European television history and culture*. 2012, č. 3, s. 65-76.
- JARUSTOVSKIJ, B[oris]. *Někotoryje problemy sovětskogo muzykal'nogo těatra*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1957. 85 s.

- JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 679 s.
- KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011. 2 sv.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri, 2004. 359 s.
- KOLÁŘ, Pavel a Michal PULLMANN. *Co byla normalizace?: studie o pozdním socialismu*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2016. 221 s.
- KRAJČOVIČOVÁ, Monika. Specifika normalizační módy v Československu. In: BÍLEK, Petr A., ed. a ČINÁTLOVÁ, Blanka, ed. *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 135-147.
- MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná - československá scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1990. 649 s.
- PEHE, Veronika. *Velvet retro: Postsocialist nostalgia and the politics of heroism in Czech popular culture*. New York : Berghahn Books, 2020. 190 s.
- SAFFLE, Michael. Eastern Fantasies on Western Stages: Chinese-Themed Operettas and Musical Comedies in Turn-of-the-Last-Century London and New York. In: *China and the West: music, representation, and reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. s. 87-118.
- SCOTT, Derek B. Early Twentieth-century operetta from the German stage: a cosmopolitan genre. *The Musical quarterly*. Oxford: Oxford University Press, 2016, s. 254–279.
- SCOTT, Derek B. *German operetta on Broadway and in the West End 1900-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 384 s.
- SCHERR, Barry. Alexandr Grin's „Scarlet Sails” and the Fairy Tale. *The Slavic and East European Journal*. [Beloit], 1976, r. 20, č. 4, s. 387-399.
- SCHMARC, Vít. *Země lyr a ocele: subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia, 2017. 423 s.

- SLATTERY-CHRISTY, David. *Ivor Novello: In search of Ruritania*. London, 2016. 308 s.
- ŠAFER, Naum Grigorjevič. *Dunajevskij segodnja*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1988. 183 s.
- ŠRÁMEK, Vladimír a Jiřina TŮMOVÁ. *Sovětské hry: Činohry, loutkové hry, balety, operety*. Praha: DILIA, 1957. 129 s.
- TANNY, Jarod. *City of rogues and schnorrers: Russia's Jews and the myth of old Odessa*. Bloomington: Indiana University Press. 2011. 288 s.
- TOMOFF, Kiril. Of Gypsy Barons and the Power of Love: Operetta Programming and Popularity in the Postwar Soviet Union. *Cambridge opera journal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, roč. 30, č. 1, s. 29–50.
- VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum, 2015. 326 s.

Seznam příloh

- | | |
|----------------------------|---|
| audiovizuální příloha č. 1 | Předehra = úvodní titulky. <i>Bílý akát</i> [televizní film]. Režie František PAUL. Československo: Československá televize, 1975. 0:01:19-0:02:12. |
| audiovizuální příloha č. 2 | Píseň Larisy. <i>Bílý akát</i> [televizní film]. Režie František PAUL. Československo: Československá televize, 1975. 1:29:28-1:31:20. |
| zvuková příloha č. 1 | Foxtrot. DUNAJEVSKIJ, Isaak. <i>Vol'nyj vetěr</i> [nahrávka z roku 1947] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2013. Track 25: Struitsja něžno val's, 00:01:50-00:03:11. |
| zvuková příloha č. 2 | Kuplety Fomy a Filippa. DUNAJEVSKIJ, Isaak. <i>Vol'nyj vetěr</i> [nahrávka z roku 1947] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2013. Track 8: Jesť u nas odin morjak, 00:00:00-00:03:32. |

- zvuková příloha č. 3 Kuplety Fomy a Filippa. DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Volný vítr* [rozhlisový pořad]. Praha: Československý rozhlas, 1960. 1. pás, 00:06:05-00:07:20.
- zvuková příloha č. 4 Častušky Jaši. DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Belaja akacija* [nahrávka z roku 1956] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2014. Track 24: Kuplety, 00:00:00-00:00:59.
- zvuková příloha č. 5 Častušky Jaši. DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Bílý akát* [rozhlisový pořad]. Praha: Československý rozhlas, 1957. 2. pás, 00:43:34-00:44:14.
- zvuková příloha č. 6 příkomponovaná akordeonová čísla. DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Bílý akát* [rozhlisový pořad]. Praha: Československý rozhlas, 1957. 3. pás, 00:05:56-00:06:47.
- zvuková příloha č. 7 Píseň Larisy. DUNAJEVSKIJ, Isaak. *Belaja akacija* [nahrávka z roku 1956] [MP3 disk]. Moskva: IDDK, 2014. Track 30: Žena – eto večnyje budni i skuka, 00:00:00-00:01:47.