REFLEXIA DIVADELNÉHO PUBLIKA A TVORCOVIA

VLADIMÍR BLAHO
operný kritik

Ani divadelníci nemôžu redukovať svoje úsilie na tvorivé problémy výberu a naštudovania divadelného diela, ale musia brať do úvahy aj jeho budúcu responziu, čiže záujem a ohlas, ktorý prebudí ich činnosť v divákovi. V rôznych interview herci často spomínajú (v publikácii *Priestory v divadle a v divadlo v priestore* o tom zaujímavo písal Peter Karvaš), ako dokážu z javiska vycítiť náladu resp. kvalitu publika, ktoré je raz vnímavé a reagujúce, inokedy pasívne a netečné. Konštatovania o aktívnom alebo pasívnom divákovi nám ale ešte nevysvetľujú príčiny tejto dichotómie v každom jednotlivom prípade. Je to vo vzdelanostnej a skúsenostnej úrovni divákov, v ich momentálnej psychickej situácii, v miere, v akej ich oslovuje téma, obsah a forma divadelnej hry či vo vyhradených vkusových preferenciách dotýkajúcich sa tak hry ako aj jej interpretácie?

Názor divadelníkov na svoje publikum na jednej strane môže ignorovať motivačné okolnosti návštev divadla, inokedy sa zasa stáva až priveľmi významným činiteľom ovplyvňujúcim zameranie inscenácie či celej činnosti súboru. Pokiaľ ide o prvý z naznačených problémov, často počujeme hanlivú charakteristiku na systém organizovaných návštev praktizovaných najmä v prvých desaťročiach druhej polovice minulého storočia pod heslom priblížia umenia k ľudu. Isteže časť (ale určite nie všetci) účastníkov vtedajších odborárskych náborov necítila špeciálnu afinitu k divadelnému umeniu a predstavenia ich príliš neoslovovali. Chýbal (ako hovorí citovaný Karvaš) pripravený príjem. V súčasnosti sa zasa stretávame v publiku s nie bezvýznamnou skupinou, ktorá si návštevou predstavenia potvrdzuje predovšetkým svoj spoločenský status. Rukolapne to cítiť v niektorých vychytených operných produkciách, kedy toto snobské a nepripravené publikum tlieska tam, kde by sa nemalo (napríklad uprostred árie), alebo aplauduje známejším, hoci momentálne zle spievajúcim interpretom. Druhý spomínaný problém spočíva v tom, že dnes v dôsledku finančnej poddimenzovanosti je divadlo až priveľmi smerované k čo najvyšším parametrom obsadenosti sedadiel. A tá sa dá dosiahnuť aj tak, že vychádzame v ústrety čo najširšiemu okruhu záujemcov (kvantita ide väčšinou na úkor kvality), a teda posúvame ťažisko repertoáru od významných výpovedí o stave sveta a človeka v ňom k divadlu zredukovanému na zábavu, lebo to vraj chce divák. V tejto súvislosti si ale (ako to rád robím) dovolím citovať Marxa, ktorý tvrdil, že na samom počiatku je spotreba, ktorá potom vyvoláva potrebu. Čiže to, čo sa mi ponúka (Quilter namiesto Dürrenmatta alebo Verdiho *Traviata* namiesto *Ernaniho*), si dokážem časom obľúbiť natoľko, že sa to stane mojou potrebou.

Keďže sa venujem viac opere než činohre, uvediem nasledovný príklad. V tomto roku jubilujúci skladateľ Giuseppe Verdi (1813) boduje u publika svojimi operami

Rigoletto, *Traviata, Aida* a *Trubadúr*. Jeho ďalšie opery, ktoré niekedy kvalitatívne vôbec nezaostávajú za spomínanou štvoricou, sa uvádzajú a navštevujú výrazne menej. Osobitný je príklad *Nabucca*, ktorý mal v SND dodnes 581 repríz, kým podstatne vyššie cenené diela ako *Maškarný ples* alebo *Sila osudu* dosiahli počty repríz 129, resp. 68, nehovoriac o tom, že v výnimkou dvoch *Foscariovcov* ostatné diela autora z prvej fázy jeho tvorby a výkonnostne súmerateľné s *Nabuccom* sa v SND ešte vôbec nehrali. A vo svete *Nabucco* v poradí počtu predstavení je na 18. kým geniálny *Falstaff* na 32. a impozantný *Don Carlos* na 43. mieste. Pri narábaní so štatistickými údajmi treba byť však opatrný. Napríklad Humperdinckova opera *Hänsel und Greten* sa v počte uvádzaných predstavení celosvetovo (v rokoch 2009 – 2013) ocitá na 15. mieste, čo je však spôsobené aj tým, že v nemecky hovoriacich krajinách (Nemecko+ Rakúsko) sa celkovo odohrá viac operných predstavení než v USA, Veľkej Británii, Francúzsku, Taliansku, Rusku, Česku a Slovensku dokopy. Pravda počty repríz sú len jedným z ukazovateľov, ktoré pri analýze vzťahu divadla a jeho publika treba brať do úvahy. Aj štvornásobne vyšší počet repríz prelomového Bednárikovho naštudovania *Fausta* oproti polo modernej polo tradičnej inscenácii litovského režiséra nie je samo osebe dostačujúcim dôkazom inklinácie publika k modernejším vyjadrovacím prostriedkom na poli opery, pokiaľ presvedčivo nezdokumentujeme príčiny tohto rozdielu v reprízovosti. Môžu byť totiž ovplyvnené rôznymi subjektívnymi faktormi, napr. popri návštevnosti inscenácie aj osobnostným vkusovým zameraním dramaturga, intendanta resp. toho, kto rozhoduje o stiahnutí inscenácie z programu divadla, odchodom dirigenta z divadla, obsadením úloh bez alternácií, ale napríklad aj politickým kontextom (Beethovenov *Fidelio* s Tatarkovými dialógmi v prvých mesiacoch okupácie nemohol prirodzene zostať dlho na repertoári). V pozitívnom zmysle zasa reprízovosť a návštevnosť ovplyvňuje vtieravý a úspešný marketing a reklama (plagát inscenácie *Venušin kožuch* automaticky navodzuje, že sa bude jednať o Venušin pahorok). Manipuláciu s konkrétnymi číslami (v sociológii nazývaných tvrdými, na rozdiel od mäkkých, z odpovedí divákov odvodených čísel) treba ich brať vždy v kontexte s ďalšími údajmi. Ak niet momentálne inštitúcie, ktorá by ich analýze venovala (ako kedysi Výskumný ústav kultúry resp. NOC) , mali by to robiť samotné divadlá. Ukazovateľ počtu návštevníkov vyzerá ako dôležitý faktor, avšak jeho závažnosť závisí aj od počtu repríz a predovšetkým využitia kapacity divadelných sál.

Okrem často protichodného názoru na divadelný súbor resp. jeho jednotlivé inscenácie zo strany odborníkov a publika, ktorého očakávania sa nedajú vždy predvídať, je tu aj otázka, či je vôbec publikum a jeho želania objektívne poznateľné.

Operou dnes vo svetovom meradle nehýbe ani tak problém novovznikajúcich diel, ktoré tvoria zanedbateľnú (hoci potrebnú) menšinu v repertoári divadiel a dožívajú sa obmedzeného počtu repríz, ako skôr problém javiskového stvárnenia diel od baroka po Richarda Straussa, čiže zjednodušene klasickej opery minulosti. Problém možno zredukovať na spor medzi tradicionalistickou a modernistickou opernou réžiou. Zástancovia oboch smerov sa zaklínajú tým, že im ide o získanie nového alebo širšieho publika, keďže opera je z hľadiska všeobecnej popularity v podstate (napriek počtu divadiel, spevákov, dirigentov a pod.) menšinový žáner. Neviem, či existujú na podporu tézy o inklinácii publika k tradičnej či modernistickej réžii nejaké objektívne údaje. Skôr si myslím, že nie a u nás na Slovensku určite nie. Na internetovej sieti vyjadruje svoje názory istá aktívna menšina, ale aký je názor mlčiacej väčšiny?

Ktoré sú tie smerodajné údaje, ktoré by nám v tom mohli pomôcť? Spokojnosť

publika s predstavením sa dá čiastočne merať pri psychologických, sociálnopsychologických alebo sociologických výskumoch publika napríklad pomocou elektród či dotazníkov, ale ani jeden z ukazovateľov nie je sám o sebe spoľahlivý. Ktorý z prvkov javiskovej štruktúry vyvoláva zvýšenie tlaku, tepu a podobných fyziologických reakcií v divákovi a prečo? Z nadšenia či pobúrenia? Pri dotazníkovej metodike zasa vystáva ako závažný problém reprezentatívnosť skúmaného súboru. Aby sociológ považoval získané údaje o slovnej reakcii publika na takú či onakú inscenáciu *Lohengrina* alebo *Traviaty* za smerodajné, potreboval by na posúdenie reprezentatívnosti poznať základný súbor, t.j. všetkých návštevníkov tejto inscenácie, čo je neuskutočniteľné. A pri výbere tzv. prezenčného publika z náhodne zvolených predstavení danej inscenácie alebo celej umeleckej produkcie divadelného telesa, by zasa musel výskumník získať enormne vysokú návratnosť dotazníkov (ankiet), čo sa na Slovensku (pokiaľ viem) podarilo jediný raz pri výskume návštevníkov opery SND v roku 1969 za podmienok, ktoré už dnes nie sú zopakovateľné. Iným ukazovateľom vzťahu k predstaveniu môže byť záverečný potlesk. Ale čomu publikum tlieska? Dielu, spevákom alebo réžii? To sa dá identifikovať väčšinou len v negatívnom prípade, keď pri klaňačke režiséra či scénografa publikum zareaguje alebo nezareaguje hlasným búú (osobne som kričal buú v Paríži aj známej ruskej speváčke, ktorej iná časť publika nadšene aplaudovala). Ale kedy divák negatívne reaguje na réžiu? Na premiére, na každej repríze, vo veľkých divadlách, v malých divadlách, v Nemecku či Taliansku, u nás, sú to návštevníci pravidelní alebo príležitostní a aká je ich veková či vzdelanostná štruktúra? Pri známej konzervatívno-konfesijnej skladbe slovenskej populácie, môže práve aj tento faktor u nás zohrávať istú úlohu na rozdiel od napríklad sekulárneho Francúzska. Nezanedbateľným faktorom je aj vek divadelných návštevníkov ovplyvňujúci rozdielne morálne kritériá a predstavy o tom, kam až môže umenie zájsť pri predtým tabuizovanej sexuálnej problematike. Ak berieme 60. roky (dovtedy britskí cenzori vyhadzovali „mladým rozhnevaným mužom" z textu aj slovo hovno) ako obdobie sexuálnej revolúcie, potom odtabuizovanie nahoty tela vidno ako postupný proces najlepšie vo filmoch Michelangela Antonioniho, ktorého filmové postavy v jeho zlatej ére najprv obnažujú odcudzenie v modernej spoločnosti v dialógoch, a potom (počnúc prepisom Cortázarovej poviedky *Zväčšenina* po posledné filmy ako *Za mrakmi*, *Eros*) čoraz viac, alebo skôr len exponovaním nahého tela. Aj operní režiséri idú s týmto trendom, a tak v Salzburgu sa hostinec z 3. dejstva Straussovho *Gavaliera s ružou* mení na nevestinec (podobne ako v bratislavskom *Petrovi Grimesovi*). Osobne nenamietam proti funkčnému exponovaniu sexuálnych scén ani na opernom javisku, ale v prípade niektorých inscenácií nejde o erotiku ako takú ale o exponovanie sexuálnych zvráteností azda v súlade s obecne pesimistickým pohľadom na dnešný svet okolo nás. Alebo ako provokácia na vyvolanie škandálu?

Z vlastnej skúsenosti viem, že mnohí moji rovesníci rôznych profesií tu v Bratislave, zhodou okolností tiež vzdelaní návštevníci hudobných podujatí, modernistickým réžiám neholdujú. Mládeži to pravdepodobne nevadí, no tá bohužiaľ chodí zatiaľ u nás do opery v mizivom počte. Možno na západ od nás to vyzerá inak, ale tam sa chodí na rozdiel od Čiech a Slovenska húfne aj na Janáčka a publikum je výrazne viac pripravené recipovať aj komplikovanejšie či už hudobné alebo divadelné výpovede.

Spomínaný spor azda súvisí aj s druhovou nevyhranenosťou opery, ktorá sa k ozajstnému divadlu ako-tak prepracúvala až v minulom storočí, keď sa predtým od Monteverdiho po Verdiho zaobišla bez režiséra a s výnimkou gigantickej barokovej

scénografie vždy zanedbávala vizuálnu stránku predstavení. Latentne tento problém existoval aj v minulosti komentovaný známym Mozartovým výrokom „prima la musica e poi le parole" ale ani reformátor Wagner vo svojej snahe urobiť z opery syntetické umenie neuspel a tá zostala aj v jeho prípade predovšetkým geniálnym hudobným výtvorom, ktorému ostatné zložky divadelnej štruktúry len nesmelo sekundujú. Problém moderného režijného výkladu treba posudzovať v relácii s každou inscenovanou operou osobitne. Zvažujúc ktorá opere unesie istý posun od mierne štylizovaného realizmu k výraznej štylizácii alebo od javiskovej ilúzii k antiiluzívnemu chápaniu javiskového priestoru a diania. Napríklad podľa mňa ho len výnimočne môže zniesť taliansky verizmus, ktorý nastavoval svetu „pravdivé" zrkadlo a jeho príbehy majú silnú väzbu na prostredie príbehu aj v pláne hudobnom. To by mal rešpektovať každý režisér a taktiež by si nemal stavať ako krédo vizualizovať každý moment operného predstavenia a pri použití výrazových prostriedkov rešpektovať charakter hudby. Napríklad vo výbornej parížskej inscenácii Čajkovského *Pikovej dámy* odohrávajúcej sa v blázninci (kde podľa Puškina Hermann skončil) sa tak stalo jediný raz, keď idylický zbor Líziných družiek spievalo pološialené ženské osadenstvo sanatória. Pre môj postoj k modernej réžii však nehrá rolu niekoľko detailov, v ktorých to v dôsledku režijného posunu zaškrípe, ale celková režijná koncepcia. Preto niektoré modernistické réžie akceptujem a iné nie.

Ako reaguje alebo by malo reagovať publikum na módny postup v operných inscenáciách, totižto na prenesenie príbehov do súčasných čias na ktoré sa modernosť zavše zredukuje? Tendencia neobišla ani činohru, no prípad opery je špecifický a pre režisérov lákavejší, pretože vzhľadom na spievanie v origináloch a neschopnosť väčšiny publika simultánne sledovať dianie na javisku i titulkovací aparát, rozpor medzi textom a dianím na javisku nemusia všetci zaregistrovať. Aj tak je však čudné, ak „dnešnú" nezbednú Manon posiela otec do kláštora, alebo ak kvôli cti čiže domnelej strate panenstva modernej dievčiny (ešte čosi také existuje?) sa dvaja druhovia v *Sile osudu* pobijú na smrť, keď predtým si prisahali vernosť, pravdaže nie na kordy, ale na modernejšie pištole. Aj v najnovšom inak čistom a javiskovo účinnom *Lohengrinovi* v SND sa spieva o štítoch a mečoch, kým hrdinovia sa bijú s nožmi ako Don José a Escamillo. Jednoduché riešenie: nečítať vopred bulletin a ignorovať titulky. V nemnohých libretách, v ktorých nejde len o vyjadrenie citov ale aj myšlienok, sa však potom divák o tieto môže ochudobniť. Operní režiséri práve pri časových posunoch a aktualizácii operných príbehov (ak už aktualizovať osobne akceptujem radšej neutrálnu, časovo neurčitú výtvarnú zložku inscenácie) argumentujú tým, že chcú operu zmeniť zo starého múzea na aktuálne príbehy oslovujúce súčasníkov a najmä mladých. Muzeálnosť opery však nespočíva v historických kostýmoch, ale skôr v istých operných konvenciách (napr. typické gestá, ktorými si speváci pomáhajú, statickosť diania, podceňovanie výtvarno-javiskovej podoby na úkor až prílišného sústredenia sa na spev a pod.) Majú teda modernisti pravdu, alebo sa mýlia? K tomu, aby divák pochopil, že operný príbeh z druhej polovice 18. alebo 19. storočia, v ktorom láska prehrá svoj boj s peniazmi a spoločenskými predsudkami, je výsostne aktuálny aj dnes, netreba spevákov obliecť do texasiek a kožených búnd či minisukieň. Vari je operný divák taký nechápavý, aby si aktuálnosť dávneho príbehu pre dnešok neuvedomil? Miznúca historická zložka opernej scénografie zároveň prehlbuje dnes tak rozšírenú nevedomosť o časoch minulých. Mladý operný návštevník, pokiaľ nie je špecializovaný na výtvarné umenie, potom dnes stráca ďalšiu z dnes tak zreduko-

vaných možností poznávania, čo bol barok, rokoko, empír, čo znamená romantická atmosféra, aké boli spoločenské zvyky a problémy šľachtickej či meštiackej spoločnosti, rôzne podoby morálky a pod. Vari minulosť nás absolútne nezaujíma? Aj keď si niektorí teatrológovia myslia, že divadlo nemá vychovávať, ale len katarzne pôsobiť na diváka, už tým, že katarzia zasahuje nielen citovú ale aj rozumovú zložku, dochádza k formatívnemu účinku a spoznávaniu nových skutočností o živote a svete. Veď aj Canalettove veduty na nás nepôsobia len esteticky, ale spoznávame na nich zákutia Benátok, ktoré sme doposiaľ nenavštívili. Či už túto funkciu nazveme poznávacou alebo aktivizačnou (ako ju širšie poníma Július Paštéka), je prítomná aj pri percepcii operného diela, a práve moderná réžia ju podľa mňa na jednej strane podceňuje polopatistickou aktualizáciou, na druhej (ideovej) strane ju do istej miery nadužíva. V čom? Nuž v tom, že na operné libretá, ktoré sú schopné aj kvalitné literárne predlohy sploštiť na príbehy o láske skladateľmi vyspievané vo vokálnych partoch, sa naštepí nová, raz v diele alebo aspoň v pôvodnej literárnej predlohe latentne prítomná idea, ale často aj do diela umelo vnesené a s pôvodinou vôbec nesúvisiace ideové posolstvo. Problém tvorivých múk umelca, ktorý v Grazi režisér naočkoval na príbeh Pucciniho *Manon Lescaut* by mohol použiť v desiatke iných opier, ale prečo ho použil práve tam a vtedy, je záhadou.

V obecnejšej rovine sa musíme spýtať, prečo chce réžia operného návštevníka ideovo aktivizovať. Vari preto, že značná časť činoherných predstavení dnes skĺzava k bulváru? Alebo chce opera (ako kedysi v činohre Brecht a Piscator) meniť pôsobením na diváka svet? Ale stačí k takémuto vyburcovaniu ukazovať len to, aký je ten dnešný svet hnusný, a to na hudobnej predlohe, ktorá nejaký rozpad hodnôt nereflektovala alebo len nesmelo naznačovala v nejakom štvrtom pláne diela? A komu to vlastne chceme ukázať? Tým, čo sú integrálnou súčasťou tohto hnusného sveta a ich sebareflexia pri sebalepšej opernej aktualizácii sa sotva dostaví? Opera na rozdiel od činohry ani pre šľachtu (popíjajúcu počas predstavenia v lóžach) ani pre meštiakov (ktorých videniu sveta zodpovedala tvorba Pucciniho) ani pre dnešných nepoctivých bankárov, manažérov, predajných politikov a uťahaných úradníkov a učiteľov nebola a nie je súdnou sieňou spoločnosti, ani tribúnou ideí. Aj napriek niektorým moderným operným réžiám, ktoré sa o to pokúšajú.

Ideový prúd modernej opernej réžie je podľa mňa problematický v tom, že si väčšinou na seba kladie nesplniteľné úlohy. Bežný operný návštevník pokiaľ nechápe operu ako predovšetkým hudobno-spevácku prezentáciu, „číta“ operné predstavenie horizontálne (francúzsky sociológ Richard Demarcy takto označuje vnímanie idúce po príbehu) a len výnimočne aj vertikálne, teda snažiac sa preniknúť hlbšie či už do estetických alebo ideových štruktúr a pátrajúc po zámere inscenátorov, uvedomujúc si aj nejaké myšlienkove posolstvo. Iný prúd operných režisérov zasa bojuje proti statickosti operných príbehov rýdzo divadelnými, prevažne formálnymi prostriedkami a exponovaním javiskového pohybu a diania väčšinou mimo hlavných protagonistov (ktorí chudáci ešte stále musia spievať). Tento model v obmedzenej miere používala aj tradičná réžia. Napríklad v istej bratislavskej inscenácii *Eugena Onegina* počas Greminovej árie pristúpil k nemu čašník s pohárom šampanského. Pre diváka, ktorého dlhšie trvajúci statický spev nudí, to mohlo byť chvíľkovým rozptýlením, pre toho kto rešpektuje hierarchiu zložiek operného diela, to bolo jednoducho vyrušením a odlákaním pozornosti od spevu. Ďaleko lepšie to vyriešil Konwitschny v SND, keď nechal kritiku spoločnosti zároveň s láskou k Tatjane vyspievať Greminovi z divadelnej lóže

pri osvetlenom hľadisku, ktorému bol spev adresovaný. Možno sú diváci, ktorí dokážu zároveň počúvať orchester a spev, sledovať mimiku i gestiku speváka, pritom čítať titulkovací preklad a zároveň vizuálne nielen sledovať, ale aj dešifrovať rébusy, čo znamenajú práve v istom momente pohyby ďalších postáv alebo scénografických prvkov na javisku. Toto multidimenzionálne vnímanie (v činohre obmedzené užším prepojením textu a ideového zámeru) však určite musí ísť v opere na úkor jeho kvality, pričom pripúšťam, že jednotlivé vnímané segmenty sa navzájom môžu ovplyvňovať aj v pozitívnom smere. Kým v činohre sa dnes na dosiahnutie hutnosti výpovede mnohé vedľajšie postavy alebo okrajové výjavy škrtajú, v opere to nie je možné, a tak režiséri dynamizujú javiskové dianie vymyslenými postavami (ako naposledy v SND Roman Polák v *Barbierovi zo Sevilly*), pričom vo svete sú dnes zvlášť obľúbení skladatelia pohybujúci sa na javisku medzi svojimi postavami. Iným „zlozvykom" je nerešpektovanie autenticity príbehu tak, ako ho pre skladateľa napísal libretista. Túto snahu som parodoval v ironickej eseji na stránkach portálu Opera Slovakia. Dnes sa bez rozpakov v opernej inscenácii z jednej mŕtvoly urobí päť a happy end (bez ohľadu na charakter hudby) sa vizuálne spochybní. Kráľ Filip II. žiali v krásnej, citom nabitej árii nad domnelou neverou svojej ženy len čo vstal z postele, v ktorej leží jeho milenka. Je to efektný ale nelogický nápad. Alebo čo má robiť typicky sicílsky príbeh o stratenej ženskej cti a vedette v Hollywoode, kde každý spáva s každým? Takúto *Sedliacku česť* (už názov protirečí lokalizácii príbehu, takže opera by sa mohla volať *Herecká česť*) by som už potom označil len názvom a pripísal „na hudbu Mascagniho a libreto Tarzoniho" a za autora označil režiséra.. Vo svojom životopise Ingmar Bergmann ironizuje nemeckých činoherných i operných režisérov, ktorí silou-mocou všetko musia inscenovať inak ako doposiaľ. Pravda, nemožno zotrvať na jednom miesta a napr. rešpektovať pokyny dramatika v textoch hier (ako napr. „otvára sa opona, sme v izbe z viktoriánskym nábytkom, vpravo sú dvere cez ktoré práve vchádza..."), ale každý posun by mal byť zdôvodnený a umocňovať dojem z predstavenia. Jeden príklad z činohry. Na MS SND v inscenácii *Glembayovcov*, ktorá nebola nijako aktualizovaná, réžia v závere hry zmenila vražednú zbraň z nožníc na pištoľ. Domnievam sa, že Krleža tam má tie nožnice náročky, aby podčiarkol dekadenciu a degeneráciu prostredia a popisovanej rodiny, a tento moment režijná zmena oslabila.

Svet sa mení a s ním aj podoba opernej inscenácie. Operný spev môžeme dnes počúvať na koncertoch, koncertných uvedeniach celých opier, na DVD alebo You tube. Iný zážitok poskytuje operné predstavenie. Aj tradičný operný divák minulosti mal v divadle radšej operného milovníka s postavou dr. Gustáva Pappa než Janka Blaha, kým vo vokálnej interpretácii pripisoval väčší dôraz na spevácku techniku než na výrazovú stránku spevu, ktorá sa dnes stáva dominantnou. V divadle dnes už väčšina publika nechce korpulentné Manon a Traviaty, ale štíhle speváčky v negližé. Keby mala Anna Netrebko postavu Monserrat Caballé, bola by kvalitnou speváčkou, ale nie aj mediálnou hviezdou. Na koncerte sa uprednostňuje Pavarotti, v divadle technicky čosi horšie spievajúci, no aj výborne hrajúci Domingo a Cura.

Proti modernistickým réžiám sa často búria spevácke špičky, menej speváci „druhého sledu", na moje prekvapenie obecnému trendu priľahko podliehajú dirigenti. Ako je to s divákmi, na to by bolo potrebné pozrieť sa nielen na základe nejakej dojmológie ale kombináciou prístupov, z ktorých na niektoré som poukázal aj v tomto príspevku. Aj keď išlo v ňom skôr o kladenie otázok ako o formulovanie odpovedí a osobne v tomto prípade som skôr agnostikom.

Aj operné publikum si treba vychovať. Osloviť ho môže aj moderná réžia (aby si na ňu zvykol, mala by mať určité postavenie v spektre inscenácií), ale hlavne treba dostať hudobnú výchovu na školách na úroveň Maďarska, Poľska a Česka. Aj samotné operné divadlá s prípadnou pomocou ďalších hudobných, divadelných či osvetových inštitúcií by sa mali nechať inšpirovať zahraničnými príkladmi práce s budovaním si nového publika.