

Philipp Ther

**NÁRODNÍ DIVADLO V KONTEXTU
EVROPSKÝCH OPERNÍCH DĚJIN**

Od založení do první světové války

Dokořán

Úvod

ÚVOD DO TEMATIKY A METODY

České Národní divadlo patří k velkým operním scénám Evropy. Na jeho dějiny ale kupodivu nikdy nebylo nahlíženo v evropském kontextu. Poslední souhrnné zpracování, jež vyšlo za první republiky k 50. výročí v letech 1933–36, je poznamenáno nacionalistickým pohledem, který Národní divadlo pojímá „pro sebe“. To platí zejména o dvou svazcích věnovaných opeře v Národním divadle, které tehdy napsal Zdeněk Nejedlý. Takto izolovaný úhel pohledu ale nedostojí heslu „Národ sobě“, jež dodnes zdobí hlavní vstup do budovy. Jak konstatoval František Černý, už samotná „idea národního divadla“ totiž vzešla z mezinárodního diskursu. Také aktivity budovatelů Národního divadla lze plně pochopit jen v mezinárodním kontextu. Vyznívá tak i provolání z roku 1845, v němž zdůvodňovali svou iniciativu. Na prvním letáku stálo: „Ano, trpký stud naplňuje nás při myšlence, že my Čechové, hledíce s pýchou na naše slavné předky, kteří druhdy se svými sousedy ve všelikém ušlechtilém umění závodili, zůstali jsme v tomto směru uměleckém pozadu a uprostřed kruhu vzdělaných národů jedini stojíme, kteří dosud žádného jeviště nemáme. Také my nechceme více státi jako barbar v ušlechtilém umění Thálie vedle národův ostatních.“¹ Odkaz na sousedy dokládá vliv zahraničních vzorů, neboť v Německu, v Polsku a v Uhrách už takto nazvaná „národní“ divadla existovala. Rozvíjející se česká společnost se chtěla svým Národním divadlem prezentovat navenek a podpořit českou elitní kulturu i národní vzdělanost.

Vnější vlivy se po jeho otevření v roce 1883 odrazily i v repertoáru a provozovací praxi Národního divadla. Vedle českých oper se uváděla řada děl italských, francouzských, německých, ruských a polských. Smetanovy, Dvořákovy nebo Fibichovy opery, tehdy souhrnně označované jako „původní produkce“, rovněž vznikaly

v určitém evropském kontextu. U Smetany jak známo sehrál významnou roli vliv Nové německé školy (*Neudeutsche Schule*) kolem Liszta a Wagnera. Dvořák udržoval těsné styky s Brahmsem a jeho vídeňským prostředím a Fibich originálním způsobem rozpracoval wagnerovskou koncepci hudebního dramatu. Úspěch v zahraničí měl značný vliv na oblíbenost u domácího publika. Jako dobrý příklad slouží přijímání díla Bedřicha Smetany v Praze. Právě na prknech Národního divadla to jeho dílo mělo po dlouhou dobu dost těžké, protože muselo obstát v konkurenci oper jako *Carmen* nebo baletů typu *Excelsior*, které obecenstvo po roce 1883 lákaly víc než návštěva známých českých oper. V roce 1892 měl ale soubor Národního divadla se Smetanovými díly neobyčejný úspěch u publika na „Mezinárodní hudební a divadelní výstavě“ ve Vídni. Vzápětí podíl českých oper v repertoáru Národního divadla silně vzrostl, ve foyeru byla ke Smetanově počtě umístěna jeho bysta a čeští skladatelé se od té doby doma prosazovali snadněji. Uvedený příklad dokazuje, že do celkového historického výkladu o žánru české opery a její nejvýznamnější instituci je nezbytné zahrnout i mezinárodní kontext.² O tom, jak lze tento úkol zvládnout metodicky, se ještě zmíníme podrobněji.

Již tyto postřehy o velkých úspěších Národního divadla a české opery naznačují, oč v této knize kromě jiného půjde. Je vysvětleno, jak se z Národního divadla po jeho těžkých začátcích a více než třicet let trvající fázi plánování a budování mohla stát jedna z nejvelkolepějších operních scén habsburské monarchie a celé Evropy. A to už se dostáváme k velkému tematickému omezení publikace, která vychází u příležitosti 125. výročí Národního divadla: pojednává jen o dějinách jeho operní větve, ačkoli Národní divadlo bylo důležité i pro rozvoj české činohry. Zaměření na dějiny opery je způsobeno jednak omezeným rozsahem knihy, jež nemůže pokrýt všechny oblasti bohatých dějin Národního divadla, jednak skutečností, že opera měla pro umělecký a finanční úspěch této instituce prvořadý význam.

Dějiny Národního divadla navíc skvěle přibližují dějiny české kultury pozdního 19. a počátku 20. století. Nemusíme hned upadat do opojného tónu tehdejší doby, kdy bylo Národní divadlo nazýváno „chrámem“ či „Zlatou kapličkou“ národa, je ale nesporné, že představovalo jednu z nejdůležitějších kulturních institucí země. Mimoto mělo Národní divadlo i ústřední politický význam: bylo symbolem národního hnutí a jeho tvůrčích ambicí, vyvracelo stereotypní názor na Čechy coby kulturně zaostalý národ, rozšířený

mezi jejich německými sousedy a spoluobčany, a znamenalo silný argument při volání po jejich kulturním a politickém zrovnoprávnění v rámci habsburské monarchie.

Otto Urban a Jan Křen popsali historii německo-českých vztahů především na úrovni politické, nyní je však na čase více zohlednit oblast kultury. Jak dokládá poslední oddíl kapitoly o Národním divadle, existovaly momenty, kdy by kontakty mezi Národním a Německým divadlem bývaly mohly přispět k vyrovnání mezi Němci a Čechy a tím pádem možná i k reformě habsburské říše. Nejedlý a pozdější autoři však tyto kontakty téměř úplně ignorovali. To je nešťastné i proto, že soupeření s Německým divadlem bylo jedním z důvodů, proč se Národní divadlo a spolu s ním i česká opera vyvíjely dynamičtěji než kupříkladu operní kultura polská či maďarská.

Tím se dostáváme k přesnější definici toho, jak je evropský kontext Národního divadla v knize vůbec chápán. Na české Národní divadlo měl za prvé vliv kulturní a politický vývoj v habsburském mocnářství. Vedle Vídně, jejíž opeře byla věnována řada knih a již se tudíž v této práci zabýváme pouze v případech, kdy pro Národní divadlo byla bezprostředně relevantní, hrála důležitou roli zejména Halič. Jeden z důvodů představovala v neposlední řadě jazyková blízkost polštiny a češtiny, v době před 1. světovou válkou výraznější než dnes, díky níž se haličtí pěvci mohli relativně snadno naučit česká libreta. Jedním z cílů Národního divadla bylo vytvoření pěveckého souboru schopného zazpívat všechny opery v češtině. Když tedy šlo o doplnění ansámblu, bylo občas navýsost důležité importovat dobré pěvce. Mnozí známí pěvci Národního divadla, kteří se podíleli na jeho úspěších, pocházeli z polského zemského divadla v haličském hlavním městě Lvově. Tento polský a polsko-židovský přínos k českým operním dějinám upadl zcela v zapomnění, a budeme mu proto též věnovat zvláštní pozornost.

Lvov zároveň představuje zajímavý případ pro srovnání s vývojem v Praze. Byl sice už na počátku 19. století menší než česká metropole – měl necelých 50 000 obyvatel, zatímco Praha 70 000. Praha se navíc rozrůstala mnohem rychleji a kolem roku 1900 už měla víc jak dvakrát tolik obyvatel než Lvov (s předměstími v ní žilo přes půl milionu lidí, ve Lvově 200 000). Status obou měst byl ale podobný.³ Obě byla zemskými hlavními městy rozsáhlých a významných zemí habsburské monarchie. Po roce 1848 se ve Lvově i v Praze rozhořela tvrdá konkurence místní národní divadelní kultury s divadelní kulturou německou, která do té doby dominovala. Podobně jako v Praze česká opera vzkvétala ve Lvově opera polská,

což ovšem částečně způsobily i vnější faktory. Na polských územích pod ruskou a pruskou vládou byla polská kultura v útlaku, takže mnozí tvůrci a umělci odcházeli do Haliče, kde obohacovali tamější operní život. Při porovnání Prahy se Lvovem se jako jedna z ústředních nabízí otázka, proč se česká opera navzdory méně příznivým podmínkám „malého národa“ vyvíjela dynamičtěji a úspěšněji než opera polská, jež se mohla opřít o mnohem delší tradici.

Druhým důležitým místem pro vývoj v Praze byly saské Drážďany. Jak kniha ukáže, tamní kulturní, intelektuální a politické procesy situaci v Praze značně ovlivnily. Důvody pochopíme při letném pohledu na mapu. Drážďany se nacházejí mnohem blíže než Vídeň a díky lodnímu a železničnímu spojení byly snadno dostupné. V drážďanském Dvorním divadle si vybudovalo kariéru mnoho dirigentů, pěvců a hudebníků z habsburské monarchie, mezi nimi i nemálo Čechů. Sasko mělo kromě toho nezanedbatelný význam pro (pozitivní) přijímání české operní kultury v německém jazykovém prostoru na přelomu 19. a 20. století. Totéž samozřejmě platí i pro Vídeň, ale kulturní styky mezi českými zeměmi a hlavním městem mocnářství už jsou probádány mnohem lépe.⁴

Drážďany se svým Dvorním divadlem se podobně jako Lvov k systematickému porovnání s Prahou a Národním divadlem přímo nabízejí. Obě města byla srovnatelně velká a pro českou, respektive německou operní kulturu měla ústřední význam. Skutečnost, že Praha zásadním způsobem určovala cesty české opery, se jeví jako samozřejmost. O Drážďanech lze říct, že se tam v období 1815–1914 uskutečnilo víc premiér významných německých oper než ve Vídni nebo v Berlíně. Příčinou byly kromě federativního uspořádání Německého spolku a později Německé říše i snahy Saska emancipovat se coby kulturní stát od všemocného Pruska. Cíl této emancipace se tak podobá úsilí Čechů, kteří se zase chtěli emancipovat od nadvlády německé kultury ve Vídni i v samotné Praze. Kontext byl samozřejmě odlišný, nicméně při historickém porovnání těchto dvou zemí a zde konkrétně dvou měst a jejich operních divadel je toto vždy třeba brát v úvahu.

Pro volbu Drážďan a Lvova jako příkladů pro porovnání s Prahou existuje ještě jeden analytický důvod. Drážďanská opera byla součástí tamního Dvorního divadla, kde se podobně jako v Praze uváděly inscenace různých oblastí divadelního umění, než se činohra v roce 1895 přestěhovala do vlastní budovy. V jejím případě tedy lze hovořit o dvorní opeře, což z institucionálního hlediska byla v Evropě v 18. a v první polovině 19. století převažující forma

organizace operního divadla. Když se tedy zabýváme Drážďanami, zkoumáme tak v jistém smyslu i určitý archetyp evropského operního života. Polské divadlo ve Lvově oproti tomu po dlouhou dobu ovládala šlechta, a je tedy třeba na ně nahlížet jako na divadlo šlechtické. V tom vykazuje určitou podobnost se Stavovským divadlem v Praze, o němž v rámci této knihy též pojednáváme jako o jednom z institucionálních předchůdců Národního divadla. České Národní divadlo mělo oproti tomu od svého otevření charakter měšťanský, takže odpovídá představě ideálního typu měšťanského divadla.⁵

Tato sociálně-historická typologie kromě otázky, kdo příslušné divadlo ovládal, vychází ze skladby obecnstva a z repertoáru. Důležitou roli také hrají dobové diskursy, v nichž se již tehdy rozlišovalo mezi dvorním, šlechtickým a měšťanským divadlem. Tři zvolené scény v Drážďanech, ve Lvově a v Praze tak ze sociálně a institucionálně historického hlediska reprezentují v celé její úplnosti škálu typů operního divadla 19. století, totiž divadlo dvorní, šlechtické a měšťanské. V závěru knihy se ale snažíme dopátrat, do jaké míry se tato společenská typologie operních divadel vlastně projevila v dramaturgii, v repertoáru a v provozovací praxi jednotlivých scén. Podobně se lze ptát po smyslu dělení operní tvorby na národní větve. Přitom jde hlavně o otázku, jak německá, polská a česká opera vznikla a proč se vůbec v těchto jazycích zpívalo a nikoli jen italsky nebo francouzsky. Jedním z podstatných úhlů pohledu této knihy je tedy národní a sociální diference opery.

Tato kulturně a hudebně historická rovina srovnání s sebou nese hned několik výzev teoretického charakteru, které je zde třeba vysvětlit mimo jiné i proto, že v mezinárodní ani v české historiografii takové postupy téměř nebyly vyzkoušeny. Zatímco k otázce, kdo ovládal jednotlivá operní divadla a jaký byl jejich společenský dosah, jsou k dispozici „tvrdá“ fakta, kulturně-historické srovnání je na první pohled subjektivnější. Lze nějakého skladatele či nějaké dílo porovnávat s jinými? A na základě jakých kategorií? Zde lze při srovnávacím výkladu o operách rozlišit zásadně čtyři roviny – estetiku díla, záměr tvůrce, provozovací praxi a přijetí u publika a kritiky. Tak je možné operu nad rámec libreta, respektive její textové složky, současně chápat i jako historický pramen.

Jeden zásadní problém tohoto srovnání spočívá v tom, že zkoumaná tři města byla permanentně v kontaktu a navíc byla vystavena vlivu velkých operních středisek v Paříži, Vídni a Miláně. Hned od počátku je proto srovnávání doplněno o přístup historického sledování vzájemných vztahů, který si všímá způsobu, jakým se scény

mezi sebou navzájem vnímaly a jak komunikovaly, jak mezi nimi probíhala výměna pěvců, děl, stylových forem, módních trendů a scénografie. Konkrétně to znamená, že vývoj jednotlivých operních divadel, jejich repertoáru a dokonce ani jednotlivých inscenací není vysvětlován izolovaně a jen sám o sobě, nýbrž se zvláštním zřetelem k vnějším vlivům.⁶

Zmíněné postupy, zohledňující významnou měrou „kulturní transfer“, neslouží v této publikaci jen zájmům empirickým, nýbrž jsou vlastně používány jako metoda. Důvodem pro to je inherentní slabina historického srovnání, na niž poukázal pařížský historik Michel Espagne.⁷ Při tradičním srovnání jsou porovnávané objekty nejdříve posuzovány izolovaně, aby následně bylo možné určit jejich společné rysy a rozdílnosti. Toto schéma je zpravidla uzpůsobené nějaké modelové vývojové situaci, např. vývoji národního státu v západní Evropě. Vzájemné oboustranné vlivy se při těchto tradičních sociálně-historických srovnáních snadno ztrácejí ze zřetele. To je problém zásadního charakteru, neboť tyto vlivy mohou podstatnou měrou působit na vývoj porovnávaného objektu. Vystávají tak metodické otázky, jež lze plně postihnout pouze v širších, teoreticky dostatečných souvislostech. Zde je pro tento účel použit koncept sítí kontaktů a kulturních prostorů. Konkrétně to znamená, že v případě Prahy zkoumáme, s jakými operními scénami bylo pražské Národní divadlo v kontaktu, odkud přejímalo uváděná díla, stylové formy a výpravy a kde naopak samo sloužilo za vzor.

Co má toto všechno a abstraktní konstrukce vědeckého srovnání do činění s Národním divadlem? Tuto otázku mají zřejmě na jazyku čeští čtenáři, kteří se v prvé řadě zajímají právě o tuto scénu. Odpověď zní, že na pozadí tohoto srovnání a širšího evropského kontextu, v němž významnou roli hrají Vídeň, Paříž a Miláno a vztahy těchto operních středisek ku Praze, jasně vystává specifická pražských operních dějin, v každém případě jasněji, než kdybychom srovnání neprovedli. Ohromná dynamika české operní kultury a Národního divadla je vlastně opravdu zřejmá až ve chvíli, kdy ji porovnáme s operní kulturou sousedů.

Opera (a v českém případě i Národní divadlo) kromě toho mnoho vypovídá o dané společnosti, jejích společenských potřebách, politických ambicích, vkusu a hodnotách. Cílem této knihy tedy není být pouze příručkou pro odborníky na operu, ale chce se spolu se čtenářem vydat na cestu zpátky časem do doby, kdy vznikala moderní česká společnost, od skromných počátků před

revolučním rokem 1848 až k jejímu rozkvětu na přelomu 19. a 20. století. 125. výročí existence Národního divadla je vítanou příležitostí k vydání této knihy. Hlubším důvodem k jejímu vzniku je skutečnost, že se od roku 1989 znovu může rozvíjet občanská česká společnost, jejíž kořeny ovšem sahají do dob založení a rozkvětu Národního divadla.

Dnes je jeho reprezentativní budova na nábřeží Vltavy institucí, do níž by většina návštěvníků nevstoupila jinak než v obleku a kravatě nebo ve večerních šatech. Už na oblečení je tedy znát, že jde o místo společenského odlišení, které navštěvuje především elita. Operní žánr už dnes také oslovuje jen malou část společnosti. V době založení Národního divadla a dokonce ještě na začátku 20. století byl ale společenský dosah opery mnohem širší. Podobně jako dnes film nášela diváky do světa multimediálních iluzí a byla magnetem pro lidové masy.

Ústřední postavení opery bylo zřejmě už na jejím umístění. Nově vybudovaná operní divadla 19. století včetně Národního divadla se stejně jako středověké katedrály nacházela ve středu měst. Podobně jako ony mohla pojmut větší masy lidí, a plnila tedy i funkci shromaždiště obyvatel. Traduje se mýtus o belgické revoluci, která údajně vypukla po jednom bouřlivém představení opery *Němáz Portici* (La Muette de Portici). Tak to sice nebylo, nicméně mělo jistě velkou váhu, když se např. v Národním divadle sešlo 1 800 lidí, kteří společně sdíleli nejen potěšení z hudby, ale i politické přesvědčení.

Opera měla nejen velký význam společenský a politický, nýbrž i ústřední význam kulturní, což v 19. století nalezlo vyjádření v utopii *Gesamtkunstwerku*. Od Hegelových současníků až po Maxe Webera a prominentní intelektuály v Čechách, jako byl např. Otakar Hostinský, považovali teoretikové operu za vrchol umělecké tvorby, zastřešující všechny druhy umění. O tom lze s úspěchem diskutovat, všeobšáhla tvůrčí ambice je nicméně obsažena už přímo ve slově opera, které v češtině (stejně jako v němčině) znamená uměleckou formu i instituci. Žádné město a žádná společnost, jimž na sobě alespoň trochu záleželo, se bez opery nemohly obejít.

O magii opery vypovídá i velký počet nově budovaných divadel, která vznikala po celé „dlouhé“ 19. století. Zatímco v době Francouzské revoluce v Evropě existovalo jen několik desítek povětšinou panovníky financovaných operních divadel a v Praze pouze divadlo Stavovské, o sto let později vypadala kulturní mapa kontinentu úplně jinak. Téměř v každém větším městě nyní stálo di-

