

# Obsah

## Úvod

Úvod do tematiky a metody . . . . .	9
Současný stav bádání . . . . .	20
Leitmotivy operních dějin 19. století . . . . .	23
Na cestě ke Gesamtkunstwerku . . . . .	23
Opera a národ . . . . .	25
Opera a společnost . . . . .	33

## 1. Dvorní divadlo v Drážďanech

Organizace a mocenské struktury Dvorního divadla . . . . .	39
Tradice a nové začátky Dvorního divadla . . . . .	39
Královská rodina se prezentuje . . . . .	45
Profesionalizace a „oddvorštění“ . . . . .	48
Konstruování národní kultury . . . . .	55
Italská a německá opera . . . . .	55
Richard Wagner v Drážďanech . . . . .	57
Přes německou kulturu k německé jednotě . . . . .	63
Germánské opery . . . . .	68
Pan Dirigent. . . . .	74
Ernst von Schuch jako osoba . . . . .	74
Za evropský repertoár . . . . .	78
Richard Strauss a moderna v Drážďanech . . . . .	83

## 2. Polské divadlo ve Lvově

Sociální základy divadla . . . . .	97
Tradice šlechtických divadel ve střední Evropě . . . . .	97
Rozmach šlechtického divadla . . . . .	104
Divadelní války . . . . .	112
Měšťanské finále . . . . .	118
Operní provincie . . . . .	124
V kulturním okruhu Itálie . . . . .	124

Polské opery . . . . .	131
Na cestě k městu Wagnerových oper . . . . .	138
Divadlo jako škola demokracie . . . . .	145

### 3. České Národní divadlo v Praze

Národní divadlo jako projekt . . . . .	151
Zakladatelé . . . . .	151
Prozatímní divadlo . . . . .	154
Mobilizace mas . . . . .	157
Požár a stavba nového divadla . . . . .	163
Divadlo pro všechny vrstvy . . . . .	171
Ředitel František Adolf Šubert . . . . .	171
Divadelní vlaky a dělnická představení . . . . .	173
Hranice sociálního dosahu . . . . .	178
Operní národ . . . . .	184
Emancipace od německé kultury . . . . .	184
Krise české opery . . . . .	191
Vídeňský triumf . . . . .	201
Export českého modelu . . . . .	207
Secese v Praze . . . . .	213

### 4. Kulturní prostory

Společnost opery . . . . .	222
Šlechta a měšťanstvo ve srovnání . . . . .	223
Existovalo měšťanské divadlo? . . . . .	228
Sociální dosah opery . . . . .	234
Znárodověctění opery . . . . .	237
Jazyky, v nichž se zpívalo . . . . .	237
Národní opery v evropském srovnání . . . . .	240
Národní skladatelé . . . . .	248
Exkurs o Wagnerovi . . . . .	252
Znárodověctění repertoáru . . . . .	257
Kulturní transfery a sítě kontaktů . . . . .	260
Diferenciace a konvergence . . . . .	260
Kulturní poevropštění . . . . .	268
Operní kultura střední Evropy . . . . .	277

Poznámky . . . . .	282
--------------------	-----

### Literatura a prameny

Literatura . . . . .	324
----------------------	-----

Sekundární literatura . . . . .	324
Slovníky a příručky . . . . .	346
Dobová literatura a tištěné prameny . . . . .	347
Dobová média . . . . .	353
Seznam použitých archivních fondů . . . . .	354
Seznam zkratk . . . . .	355
<b>Rejstřík . . . . .</b>	<b>356</b>



# 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 myšlénce, 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.“<sup>1</sup> 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 Brahmssem 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 poctě 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.<sup>2</sup> 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 dynamičtější 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 opěře 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 haličští 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.<sup>3</sup> 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 dynamičtější 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 situací v Praze značně ovlivnily. Důvody pochopíme při letmém 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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 diferenciacce 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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 činnosti s Národním divadlem? Tuto otázku mají zřejmě na jazyku čeští čtenáři, kteří se v první 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 specifčnost 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 unášela diváky do světa multimediálních iluzí a byla magnetem pro lidové masy.

Ústřední postavení opery bylo zřejmé 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 *Němá z 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-

vadlo, v němž se hrála opera. V Praze existovaly hned tři operní scény, sloužící různým vrstvám a národnostním skupinám. Na tomto operním boomu je nápadné, že byl obzvláště markantní ve společnostech, jež samy sebe vnímaly jako utlačované nebo zaostalé. Totéž platí i o Česích, kteří chtěli nejen sobě, ale i německým elitám v Praze, Habsburkům a sousedům dokázat, že jsou schopni pěstovat tak nákladnou a prestižní uměleckou formu. Stavitelé operních divadel v 19. století už většinou nebyli vladaři jako ve století předcházejícím, nýbrž společenská elita z řad šlechty a měšťanstva. Společenské iniciativy měly mimořádný význam v zemích, které nedisponovaly vlastním panovnickým dvorem nebo nezávislým státním útvarem. To byl v 19. století případ velké části střední a východní Evropy a také Čech.

Z finančního hlediska byla opera jako instituce i jako umělecký žánr jednoznačně luxus, ovšem luxus, který si mnozí návštěvníci chtěli a také mohli dovolit. Do divadel neproudili jen dobře situovaní měšťané, nýbrž mnohem širší vrstvy obyvatelstva. Jak ukazují dobové reportáže i recenze, na galerii a v zadních řadách parteru sedávali nebo stávali řemeslníci, služky, někdy i dělníci.<sup>8</sup> Na lepších místech kromě toho, že z nich bylo lépe vidět, šlo především také o to být viděn, čili o společenské odlišení<sup>9</sup>, na jehož význam lze usuzovat i z toho, že zhasínání všech světel v průběhu představení se prosadilo až koncem 19. století. Do té doby sledovaly zraky diváků často spíš dění v lóžích než na jevišti.

To přitom nabízelo podívanou, která si v ničem nezaдалa s dnešními hollywoodskými velkoprodukce. Přes jeviště cválali živí koně, lilo doslova z konví a s pomocí bengálských ohňů se docílovalo pestrobarevných světelných efektů. Fascinaci vyvolanou děním na jevišti bohužel nelze doložit žádnou videonahrávkou ani zvukovým dokumentem, ale dobové kulturní rubriky líčí ohromný úžas publika, když se na jevišti objevil Dalibor se svým trpytívkým mečem, když v Aidě ze tmy pomalu vystupovaly pyramidy nebo když Orfeus odplouval do podsvětí. Opera unášela diváky do světa iluzí a umožňovala jim zapomenout na okolní svět. Noviny už vždycky dopředu informovaly o spektakulárních inscenacích a přinášely bezprostřední reakce obecnosti. Z dnešního pohledu tehdy opera částečně nahrazovala film, což dosvědčují i tehdejší programy, které se víc podobají současným programům kin než vybranému repertoáru operních divadel. Šlo tehdy spíš o novinky než o péči o díla „klasická“, jež se stala zavedeným pojmem a pevnou součástí operního programu až na konci 19. století.<sup>10</sup> Ke konci ob-

dobí, o němž pojednáváme, se nakonec ustálil repertoár standardní, který ve víceméně nezměněné podobě přetrval dodnes. Dvacáté první století zde v kulturně-historickém ohledu navazuje na století devatenácté. O důvod více, proč se zlatým věkem opery zabývat.

Opera byla i politikum, zejména ve fázích zvýšeného útlaku ze strany státní moci. To platilo jak o instituci, tak o umělecké formě. Multimediální podívání na jevišti slibovala víc než jen rozptýlení a zábavu. Opera měla prst na pulzu doby a dokonce ho zrychlovala. Nejlépe si to uvědomíme, když se na operu blíže podíváme ze tří různých rovin, jež budou pro naše srovnání směrodatné. První rovinou je pohled zvenčí na operu jako instituci. Tento úhel pohledu umožňuje získat nové poznatky o politických a sociálních konfliktech a mocenských poměrech v dané společnosti. Platí to i o Národním divadle, na němž se ukazuje, kdo v české politice a společnosti určoval směr, jakým se budou věci ubírat. Druhá perspektiva se objevuje se vstupem do operní budovy a příchodem do hlediště, které zrcadlí panoptikum celé tehdejší společnosti. Podíváme-li se na obecnstvo a společenský dosah opery blíže, rozpoznáme zlomy a dělicí čáry v této společnosti i její ideály a utopie. Třetí úhel pohledu přichází se zvednutím opony. Repertoáry, provozovací praxe opery i hudba prozrazují mnoho o měnícím se vkusu a hodnotách sledovaných evropských společností.

Příkladem jsou davové scény, které se rozšířily od nástupu francouzského stylu *grand opéra* v době předbřeznové. Směřování děje v nich určují sbory, které na jevišti zastupují lid. V některých operách, např. v Rossiniho *Vilému Tellovi*, zaháněly zpívající davy vladaře i s jejich politickými pochopy doslova ke zdi.<sup>11</sup> Dělo se tak v době, kdy kromě velkých středisek v Paříži a ve Vídni ještě žádná moderní masová společnost neexistovala, národní hnutí byla v plenkách a své identifikační vzory si musela pracně hledat. Brizantní politický charakter opery zřetelně dokládají i notorické zásahy cenzury, především v předbřeznové době. Panovníci u moci se obávali politické mobilizace obecnstva, které na jevišti vidělo příslušníky své vrstvy nebo svého národa zpívat, bojovat a krváčet. Smetanova opera *Braniboři v Čechách* vyjadřovala v době svého vzniku podobný pocit nástupu nové společenské a politické epochy.<sup>12</sup> Pro historika je tedy to, co se odehrávalo na jevišti, přinejmenším stejně zajímavé jako společenské dějiny opery.

Současně ovšem nelze z obsahu opery vyvozovat nějaké přímé závěry o jejím účinku, neboť ten závisel i na očekávání publika, jeho složení a na úspěchu každého jednotlivého představení. Zku-

šenější návštěvník opery věděl, že úspěch inscenace se nedá jen tak snadno naprogramovat. Stačilo, aby vypadl jeden ze sólistů, a už na ni publikum zanevřelo. Přímou souvislost mezi určitou inscenací a politickými nebo společenskými změnami lze tedy prokázat jen v malém počtu případů. Rozhodující moment ale je, že elity 19. století na dalekosáhlý účinek opery věřily. Měla diváky povzbuzovat, emocionálně je utvářet a mobilizovat zejména pro národní věc. Tento motiv kupříkladu ovlivnil tvorbu Bedřicha Smetany. Jeho současníci z měšťanských vrstev kromě toho vkládali do opery coby instituce velké naděje a věřili, že diváci spolu sdílejí požitek z umění nezávisle na společenském postavení. Totéž platí i o českém národním hnutí, jež v Národním divadle chtělo zříditi instituci, na níž se měl účastnit celý národ a všechny jeho vrstvy. Na příkladu Národního divadla lze sledovat, do jaké míry se tuto utopii jednoty podařilo uskutečnit.

Vazba mezi národním hnutím a operou byla těsná nejen v Čechách, nýbrž i v Německu a v Polsku. To se na první pohled může jevit jako paradox, protože opera byla i v 19. století ještě dlouho zcela internacionalizovaná a víceméně šlo o operu italskou. Především po revolučním roce 1848 se ale začaly konstituovat národní tradice, zpívalo se i v jiných jazycích a dokonce vznikl i zcela nový operní žánr, tzv. národní opera. Opera se stále častěji chápala jako výraz národa či „lidového ducha“, řečeno slovy Richarda Wagnera.<sup>13</sup> Je tedy na místě otázka, proč k tomuto znárodověctění opery došlo, jak daleko zacházelo a kdo byli jeho nositelé.

V souladu se současným bádáním o nacionalismu je zde národ chápán jako konstrukt a nikoli jako daná veličina.<sup>14</sup> Tato kniha ukazuje, že moderní německý ani moderní český národ neexistovaly odjakživa, nýbrž byly vytvořeny až v průběhu 19. století. Intelektuálové, k nimž řadíme i hudební skladatele, hráli v tomto tvůrčím procesu ústřední úlohu. Kromě toho tvořila opera právě ve střední Evropě mezi různými jinými kulturními žánry oven fixní bod, s jehož pomocí se národ definoval a vyhrazoval navenek. Je tedy možné hovořit o „kulturním utváření národa“, které mělo v Čechách a v Polsku stejně jako v německých zemích silný sdružující účinek.<sup>15</sup> Kulturní či hudební nacionalismus tedy označuje ideologii národního hnutí, šířenou prostřednictvím média kultury, respektive hudby. Vzhledem k mobilizaci mas to má důležitý společensko-historický rozměr, neboť kultura hrála ústřední roli při šíření národního povědomí mezi obyvatelstvem. Národ samozřejmě nebyl jediné téma, které opera předávala. Významnou úlohu hrálo i povědomí

příslušnosti k určité společenské vrstvě nebo urbanistickému společenství.

Tato kniha si všímá jak institucionálních a společensko-historických otázek, tak zohledňuje rovinu estetickou a v určitých bodech i čistě hudební, a spojuje tak společenské a kulturní dějiny. Vzhledem k rozsáhlosti a nejednotnosti existující literatury by nebylo příliš smysluplné pokoušet se zde hledat nějakou závaznou definici pojmu kultura. Na operu v 19. století lze ve smyslu americké *New Cultural History* nahlížet jako na kulturní fenomén v antropologickém smyslu, čili jako na systém znaků a výkladů, jejichž prostřednictvím lze odkrýt základní lidské potřeby a výrazové formy.<sup>16</sup> V této knize půjde i o dějiny hudby v užším smyslu. Současně s tím se prizmatem opery snaží popsat i dějiny společnosti a použít Národní divadlo jako výchozí bod k načrtnutí portrétu české společnosti od poloviny 19. století do začátku 1. světové války.

Tento záměr tedy určuje i členění knihy a jednotlivých kapitol. Pojednání o dvorním divadle v Drážďanech, o šlechtickém divadle ve Lvově a nakonec o Národním divadle v Praze vždy začíná kapitolou zaměřenou na sociální dějiny a dějiny institucí, v níž je doloženo, jaké společenské vrstvy a skupiny příslušné divadlo ovládaly. V případě Prahy v tomto ohledu hrají důležitou roli spory staročechů a mladočechů o Národní a vlastně už dříve i Prozatímní divadlo. Následují institucionální otázky, jako jsou organizace a řízení divadla. Na konci každé kapitoly se nakonec před očima čtenáře zvedá opona a odhaluje repertoár a jevištní praxi, zmiňuje nejvýznamnější inscenace, proměny stylu a konflikty s tím spojené. V případě české opery se též podrobně rozebírá otázka, proč se z ní koncem 19. století stal exportní artikl.

Už bylo naznačeno, že pojednání o českém Národním divadle následuje až po drážďanském Dvorním divadle a Polském divadle ve Lvově. Děje se tak ze systematických důvodů, neboť i při zohlednění Prozatímního divadla byly obě tyto instituce založeny mnohem dříve než Národní divadlo. Brány drážďanského divadla, které až do roku 1918 organizačně podléhalo přímo dvoru a jež řídil intendant, se otevřely už v roce 1815. Ve Lvově znamenal významný přelom rok 1842, kdy byla slavnostně otevřena nová divadelní budova, kterou postavil hrabě Skarbek. Prozatímní divadlo, první české zemské divadlo, bylo otevřeno až v roce 1862. Zvolené pořadí dvorního, šlechtického a měšťanského divadla kromě toho odpovídá různému institucionálnímu charakteru opery v proměnách času. V 18. století, jak už tu zaznělo, převládá

la dvorní divadla, k nimž se později přidružila divadla šlechtická, zatímco v 19. století získávaly stále více na významu operní scény měšťanského charakteru. Důvodů pro takový postup existuje tedy hned několik, je však samozřejmě na čtenáři, aby sám rozhodl, v jakém pořadí chce knihu číst. Kdo se chce nejdřív dozvědět víc o založení, organizaci a kulturním rozkvětu českého Národního divadla, může kapitoly o Drážďanech a Lvově přeskočit a vrátit se k nim později.

V závěru jsou české operní dějiny zařazeny do širšího evropského kontextu. První kapitola porovnává společenský dosah různých operních divadel, přičemž se ukazuje neobyčejná zakotvenost české operní kultury v tehdejší společnosti. V žádné jiné zemi ve střední Evropě nekonzumbovaly operu tak široké vrstvy obyvatelstva jako v Čechách. Z tohoto pohledu se zakladatelům Národního divadla vskutku podařilo naplnit svůj cíl postavit „divadlo pro všechny vrstvy“. Když ale začátkem 20. století Národní divadlo převzali mladočeši, začala účast dělníků a venkovského obyvatelstva stagnovat. Na příkladu divadla v této kapitole je vysvětleno, proč se česká společnost rozštěpila na dva tábory a jaký podíl na tom měli mladočeši, kteří se přitom pokládali za pokrokovější a demokratičtější než staročeši. Všeobecně platným důvodem pro slábnoucí integrační sílu Národního divadla byla sice diferenciací moderních společností, svým dílem k tomu ale přispěla i divadelní politika mladočechů.

Dalším leitmotivem této knihy je znárodověštění opery, o němž se znovu pojednává v závěru. Zkoumáme, proč byla opera vnímána dokonce jako výraz určitého národa a jaký vliv to mělo na hudební estetiku. Jde tedy i o otázku, jak dalece národní byla česká opera. Poslední kapitola se kromě toho zabývá kulturními prostory a otázkou, která operní města a jaké operní instituce byly ve vzájemném kontaktu. Národní divadlo sehrálo důležitou roli při vytváření vlastních operních tradic a souborů zejména v zemích jihovýchodní Evropy.

### **Současný stav bádání**

Když uvážíme, jaký politický, společenský a národní význam operní divadla měla, je až s podivem, jak malou pozornost jim historici doposud věnovali.<sup>17</sup> Důvodem je především tichá dohoda o dělbě práce s divadelní a hudební vědou. Dějiny opery i Národního divadla tak byly přenechány těmto vědeckým disciplínám.



Toto mezioborové rozdělení vedlo k tomu, že podíl opery na obecných dějinách nebyl dostatečně prozkoumán, ačkoli právě Češi se v 19. století pokládali za „muzikální národ“. Němci sami sebe také nechápali jen jako příslovečný národ „básníků a myslitelů“, nýbrž identifikovali se i se svými skladateli. Hudba tedy pro oba národy zjevně měla ústřední význam.

Hudební věda se ale těmito tématy téměř nezabývala, omezovala se tradičně především na rozbor hudebních partitur. To vychází z předpokladu, že hudba je vnímána jako nadčasová hodnota, což ovšem v zásadě představuje ahistorický přístup k látce. V mezinárodním měřítku se však v této oblasti za posledních 20 let leccos změnilo. Přední hudební vědci žádají, aby se obor intenzivněji zabýval interpretací a recepcí hudby.<sup>18</sup> To nelze než podpořit, neboť hudba závisí na způsobu uvedení jako málokterá jiná umělecká forma. Je tomu tak kvůli pomíjivosti zvuku, jež vede k tomu, že hudba potřebuje být opakovaně a na nějakém určitém místě uváděna. Hudba je tedy druh umění, srozumitelný pouze ve svém společenském a historickém kontextu, a z hlediska hudební recepce by k ní také mělo být přistupováno. Pro historika je navíc důležité, že se zpravidla uvádí v rámci nějaké instituce a provádí ji nějaké těleso. Hudební praxe tedy při uvádění hudby a při její recepci vyvolává procesy zespolečenštění. Z toho vyplývá řada mezioborových přesahů mezi hudební a historickou vědou, jichž je zejména v českých dějinách možné mnohostranně plodně využít.

Snaha nabídnout v této knize něco nového ovšem neznamená, že by se měla ignorovat obsáhlá starší literatura. O všech třech operních divadlech, která jsou předmětem této knihy, vyšla po 2. světové válce, mezi světovými válkami a dokonce už i v 19. století řada knih, přinášejících mnohá fakta.<sup>19</sup> Platí to zejména pro Národní divadlo.<sup>20</sup> Z důvodu význačného postavení těchto tří scén o nich už v 19. století vyšlo nemálo přehledových<sup>21</sup> a souhrnných publikací a oslavných spisů na operu i její pěvce. Nejdůležitější prací o Národním divadle dodnes zůstává kniha jeho dlouholetého ředitele Františka Adolfa Šuberta, který ve svém díle, vydaném v roce 1908, píše nejen o repertoáru a souboru divadla, nýbrž i o četných administrativních a finančních detailech v období let 1883–1900.<sup>22</sup> V době mezi světovými válkami vyšlo vícero prací o Národním divadle, kromě jiného již zmíněná šestisvazková edice k 50. výročí jeho založení, kniha o opeře v Prozatímním divadle<sup>23</sup> a v roce 1968 obsáhlé pojednání o opeře v Národním divadle v letech 1900 až 1920.<sup>24</sup> Nedávno vyšel sborník o německém divadle v Praze, který

je důležitý pro lokální kontext Národního divadla.<sup>25</sup> Mimořádný význam má encyklopedie osob působících v hudebním divadle v českých zemích, vydaná v roce 2006, protože se v ní poprvé rovnocenně pojednává o českých a německých umělcích.<sup>26</sup> Existuje tedy hojně literatury, z níž lze čerpat, nicméně, jak už bylo zmíněno, nelze nalézt žádnou novější knihu o Národním divadle.

V 19. století mělo divadlo mnohem větší politický a společenský význam než dnes. Při sebemenších příležitostech proto hned propukaly kontroverze o jeho vedení, repertoáru a provozovací praxi. Na toto téma lze čerpat z takřka bezedné zásoby článků z denního tisku a dobových odborných časopisů o premiérách, obnovených inscenacích a pohostinských vystoupeních. Vzhledem k obšírnosti materiálu byly pro účely této studie vyhodnoceny jen ty nejvýznamnější noviny a odborné časopisy, přičemž důraz byl kladen na klíčové inscenace. Trochu neobvyklým zdrojem byl *Divadelní kalendář* – každoroční ohlédnutí za divadelní sezonou, sestávající sice ponejvíce jen z anekdot, vtipkování a krátkých historek, avšak právě ty poskytují dobrý pohled na každodenní divadelní život. Jako další zdroj informací posloužily osobní vzpomínky politiků, pěvců a libretistů na divadlo, pokud se dochovaly a byly dostupné.

Co se týče archivních pramenů, měli jsme ve všech třech případech vynikající podmínky. O drážďanském Dvorním divadle se navzdory zničení Drážďan v únoru 1945 dochovaly téměř všechny materiály. Lze tedy opravdu do hloubky studovat, jak se dvorní divadlo z doby kolem roku 1815, ještě silně poznamenané absolutismem, postupem času proměnilo v profesionálně řízenou instituci, v níž královská rodina měla už jen omezenou moc. Na západní Ukrajině se sovětská nadvláda na stavu archivu naštěstí téměř nijak nepodepsala. Divadelní materiály místodržitelství a zemského parlamentu z dob Rakousko-Uherska byly sice v Ústředním státním historickém archivu Ukrajiny ve Lvově (*Centralnij deržavnij istoričnij archiv Ukraïni, m. L'viv*, zkráceně ÚSHA) do roku 1956 nadepsány rusky a později opatřeny deskami v ukrajinštině, jinak ale zůstalo vše při starém. Ve Státním archivu lvovské oblasti (*Deržavnij archiv L'vivskoi Oblasti*, zkráceně SALO) navíc byly k dispozici divadelní spisy lvovského městského zastupitelstva. Divadelní materiály českého Národního archivu sice ještě nejsou kompletně zpracované, fond Národního divadla ale skýtá vyčerpávající informace. Četné dokumenty se kromě toho nacházejí v divadelním oddělení a archivu Národního muzea.

## LEITMOTIVY OPERNÍCH DĚJIN 19. STOLETÍ

V 18. století určovaly podobu opery jako umělecké formy i jako instituce panovnické dvory. V Evropě bylo jen málo divadel provozovaných šlechtou nebo měšťanstvem, patřilo k nim např. Šporkovo divadlo v Praze nebo vídeňské divadlo *Theater an der Wieden* Emanuela Schikanedera. I tyto dvě scény ale existovaly jen po omezenou dobu, protože trvale si operní divadlo s celoročním provozem mohli dovolit opravdu jen panovníci. Dosah opery tedy byl jen omezený a většina obyvatel Evropy ji neznala.

Zcela jinak vypadala situace na konci 19. století, kdy kontinent pokrývala hustá síť operních divadel. Téměř každé velkoměsto, je muž na sobě kulturně alespoň trochu záleželo, si vydržovalo nákladnou operu nebo přinejmenším divadlo, kde se v sezoně uváděly opery. Z tohoto pohledu byl tedy vývoj operního města Prahy se třemi velkými divadly a od roku 1908 i se stálou operetní scénou (pozdější Divadlo na Vinohradech) sice poněkud neobvyklý, nicméně následoval evropské vzory. Jak došlo k tomuto neuvěřitelnému rozmachu kdysi exkluzivní umělecké formy? Následující kapitola vysvětluje, jaké duchovní, politické a společenské směry opeře v „dlouhém“ 19. století dodávaly elán, a současně vytváří společnou základnu pro pozdější studie tří konkrétních případů - Drážďan, Lvova a Prahy.

### Na cestě ke Gesamtkunstwerku

Při hledání vysvětlení rozmachu opery bude vhodné se na její dvě složky, hudbu a divadlo, podívat nejdříve odděleně. V dobách osvícenství převládala mezi básníky a mysliteli vůči hudbě citelná skepse. Immanuel Kant ve své *Kritice soudnosti* umístil „hudební umění“ na spodní příčky svého žebříčku hodnot, protože podle jeho názoru není schopná zprostředkovávat žádný obsah ani hodnoty. Kritizoval hudbu, že „promlouvá prostřednictvím pouhých počitků bez pojmů, tedy neponechává nic, jako poezie, k přemýšlení“.<sup>27</sup> Kantovi navíc vadila emocionalita hudby, neboť se neslučovala s jeho představou racionality. Básník Friedrich Schiller o hudebním publiku podobně skepticky napsal: „I při tom největším rámusu v koncertní síni najednou všichni nastraží uši, když přijde na řadu tklivá pasáž. V obličejí dostanou smyslný, až ve zvířecost přecházející výraz, oči jim opojením plavou, ústa se dychtivě rozevírají, chlípny třas zachvacuje celé tělo, dech se zrychluje a zpovrchňuje,

zkrátka dostavují se všechny příznaky omámení: jasný důkaz toho, že smysly sice tonou v rozkoši, ale duch nebo princip svobody v člověku padá za obět smyslnému výrazu.“<sup>28</sup>

V romantismu se hodnocení hudby diametrálně změnilo. Nyní upoutaly současníky právě její nevyzpytatelnost a slovnímu vyjádření se vymykající účinek. První pojednání o emocionální síle hudby se objevují na konci 18. století u Novalise a Wilhelma Heinricha Wackenrodera, v četných povídkách použil motiv hudby E. T. A. Hoffmann. Reálnému světu, představovanému napoleonskými válkami, začínající industrializací a masovou chudobou, stavěli tehdejší intelektuálové jako protiváhu svět hudby. Wackenroder k tomu napsal: „Ach, zavírám oči před vším válčením světa – a uchyluji se do země hudby jako do krajiny víry, kde se všechny naše pochybnosti a útrapy ztrácejí v moři tónů, kde... lehký dotyk rázem vyléčí všechnu bázeň našeho srdce.“<sup>29</sup> Povýšení hudby na samostatné univerzum mohlo být únikem z reality, o popírání skutečného světa však nešlo. Hudba byla chápána jako matrice a klíč k realitě. Filozoficky tuto představu posvětil Arthur Schopenhauer. Ve svém stěžejním díle *Svět jako vůle a představa* z roku 1819 kromě jiného napsal: „Nevyčerpatelnost možných melodií odpovídá nevyčerpatelnosti přírody v odlišnosti individuí, fyziognomií a životů.“ Různá tempa a tóniny podle Schopenhauera vyjadřovaly lidské nálady a způsoby chování. Adagio tak mluvilo „o utrpení velkého a ušlechtilého snažení, které pohrdá vším malým štěstím“, a malá tercie v moll vnucovala „pocit sklíčený, žalostný“.<sup>30</sup>

Pro Schopenhauera nebyla hudba jen odrazem světa jako architektura, umění nebo malířství, nýbrž odrazem „vůle samé“, a odrážela proto vyšší statut než ostatní druhy umění. Zrodila se tak mimo jiné idea opery jako *Gesamtkunstwerku*, uměleckého díla sdružujícího pod jednou střechou všechny ostatní umělecké žánry. Kantovská hierarchie umění tím byla postavená doslova na hlavu. Toto pojetí doznávalo až do 20. století. Nietzsche se ve svých raných pracích o hudbě přimlouval za to, aby „stát byl založen na hudbě“, a v nedokončené sociologii hudby Maxe Webera z roku 1921 najdeme myšlenku, že by s pomocí hudby mohla vzniknout nová, lepší společnost.<sup>31</sup>

Schopenhauer kromě toho začal idealizovat skladatele na prostředníka mezi světem skutečným a světem nereálným: „Komponista zjevuje nejniternější podstatu světa a vyslovuje nejhlubší moudrost v jazyce, kterému jeho rozum nikdy neporozumí; jako magnetický somnambul vysvětluje věci, o nichž za bdění nemá

ponětí.<sup>32</sup> S pasováním skladatele na génia se opětovně setkáváme u Nietzscheho a u Maxe Webera, od pozdního 19. století ovlivňovalo ale i české vnímání Bedřicha Smetany.

Schopenhauerův velký protihráč Hegel, jenž byl jako mnozí jeho současníci též velký operní nadšenec, si na opeře cenil její textové složky. Domníval se, že opera může občany vzdělávat a zprostředkovávat konkrétní obsahy. Richard Wagner tuto myšlenku v roce 1849 převzal do svého konceptu německého národního divadla: „Hudba je v míře jen o málo menší než dramatické umění schopná působit na vkus, ba i na mravy.“<sup>33</sup> Romantická recepce hudby byla spojená s vizí opery jako agitačního a výchovného prostředku.

Ta zahrnovala i instituci hudebního divadla. V 19. století byl v Evropě především v měšťanských vrstvách rozšířený názor, že v operní budově je možné překonat sociální bariéry, protože tam všechny posluchače spojuje požitek z uměleckého díla.<sup>34</sup> V jednom článku o Vídni z roku 1808 např. stálo: „Hudba zde každodenně způsobuje zázrak, který jinak bývá připisován pouze lásce: všechny stavy jsou si při ní rovny. Šlechtici a měšťané, vládcí a vazalové, ředitelé a podřízení, všichni sedí společně před jedním pultem a harmonie tónů jim dává zapomenout na disharmonii jejich stavu.“<sup>35</sup>

Závěrem tedy můžeme konstatovat, že opera se stala objektem hned dvou utopií jednoty: jednak jednoty umělecké, neboli ideje *Gesamtkunstwerku*, jednak jednoty sociální, neboli myšlenky o splynutí různých vrstev společnosti v divadle. Tyto utopie lze samozřejmě na základě jejich rozporného obsahu a běhu dějin „dekonstruovat“, řečeno žargonem současného bádání. To však nic nemění na tom, že mnozí lidé tehdy v dalekosáhlý umělecký a společenský účinek hudby a opery zvláště věřili. Tato víra se jako první leitmotiv táhne dějinami opery v 19. století.

### **Opera a národ**

V 18. století měla opera nejen výrazný dvorní charakter, nýbrž byla i v maximální míře internacionalizovaná, což platilo o reper-toáru, jazycích, v nichž se zpívalo, librettech i souborech.

Po dlouhou dobu byla opera vlastně synonymem pro operu italskou, až v průběhu 18. století francouzské hudební divadlo prosadilo některé nové prvky. Jak tedy došlo k tomu, že na konci 19. století byla opera v Čechách i v jiných evropských zemích chá-

pána jako výraz národa? Jak to, že v průběhu tohoto století došlo k tak rozsáhlému znárodověctění opery, které se týkalo jak zpívaného jazyka, tak operních námětů a inscenační praxe? Přesnou odpověď na tyto otázky si ponecháme na pozdější analýzu tří konkrétních divadel, neboť (jak už bylo zmíněno) města Drážďany, Lvov a Praha hrála při vzniku německé, polské a české opery ústřední roli. Úvodem můžeme tyto hluboké změny krátce vyložit ve třech rovinách: podíváme se na instituci, respektive operní divadlo jako takové; na aktéry hudebního života, to znamená na lidi, kteří svým jednáním opeře a hudbě dávali její ráz; a konečně na dobou hudební tvorbu.

Prvním důležitým impulzem pro nacionalizaci opery, který přišel zvenčí, byla myšlenka národního divadla. Jak ukázal ve svém přehledu František Černý, lze ji poprvé doložit ve Francii v pařížském divadle Théâtre Français. Tato scéna sloužila výhradně k uvádění francouzských her a měla obecně napomoci ke zlepšení úrovně divadla. Friedrich Schiller shrnul naděje německých osvícenců na národní divadlo podobného typu ve svém průkopnickém esejí *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (Co vlastně může dobré kamenné divadlo?). Na divadlo nahlížel jako na instituci, jež má vzdělávat a sjednocovat národ. „Nemožno mi pominout velký vliv, jaký by na ducha národa mělo dobré kamenné divadlo... jedním slovem, pokud to zažijeme, že budeme mít národní divadlo, tak také jeden národ budeme.“<sup>36</sup> Dnes se víra v tak dalekosáhlý účinek divadla jeví jako přehnaná, ale divadlo tehdy mělo mnohem širší rádius než ve 20. století, protože nemuselo konkurovat filmu, rozhlasu a dalším médiím masové komunikace. Vzhledem k panující negramotnosti bylo navíc logické snažit se lid vzdělávat pomocí divadla, jak to plánovali už osvícenci.

Schillerovy knihy se setkaly s živou odezvou nejen v Německu, Nybrž i v Čechách a v Polsku. V Praze si některé myšlenky ze Schillerova eseje z roku 1784 vypůjčil skladatel Prokop Šedivý a napsal *Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může*, kde divadlo nazývá „školou moudrosti, jež k nejtajnějším přístupům duše vniká“.<sup>37</sup> Divadlo mělo mimoto být i institucí pečující o národní jazyk, k jehož oživení právě tehdy začalo docházet. V Polsku zastával podobné postoje Wojciech Bogusławski, dlouholetý ředitel varšavského Národního divadla a po určitou dobu i Polského divadla ve Lvově.<sup>38</sup> Divadlo byla podle něj instituce, která národu zprostředkovávala jeho identitu a současně ho sjednocovala.

Josef II. se v roce 1776 myšlenkami osvícenců inspiroval při založení vídeňského „Dvorního a Národního divadla“, které už neřídil impresáριο ani osobně ručící soukromý podnikatel, nýbrž spadalo přímo pod správu habsburské koruny. Nebylo už tedy nuceno vytvářet zisk, nýbrž mělo sloužit vzdělávání publika. Josef II. osvícenské a vlastenecké ambice svého divadla ještě zdůraznil zřízením německé zpěvohry, která měla rovnoprávné postavení s italskou operou. Po vzoru Vídně obdržela mnohá dvorní divadla ve staré říši na konci 18. století název Národní divadlo. To mělo bezprostřední vliv na Prahu, neboť tamější mecenáš a místodržící Nostic pojmenoval scénu, kterou vybudoval, taktéž Národní divadlo. Nostic s tím spojoval (stejně jako později české stav) požadavek kvalitního repertoáru. V programu divadla se objevila i řada vlasteneckých her a německých zpěvoher.<sup>39</sup>

Tradice osvícenského národního divadla vyšuměla na konci 18. století na většině evropských dvorů do ztracena, neboť války proti revoluční Francii vedly k přitvrzení vnitropolitických poměrů a vlastenecké hry, jejich autoři a režiséři se brzy stali nepohodlnými. Avšak v Praze se tradice ještě udržela, a to nikoli pouze v názvu „Königliches Altstädtes Nationaltheater“ (Královské staroměstské národní divadlo), nýbrž i v jeho ambicích a repertoáru. Důvodem zde stejně jako v Polsku byla absence dvora, který v jiných zemích svobodomyšlné tendence ve společnosti omezoval. V Praze byla tehdy atmosféra mnohem svobodnější než ve Vídni nebo v Berlíně.

Ačkoli Schiller zemřel relativně mladý, zůstal jeho myšlenkový odkaz živý i po vídeňském kongresu. Zhruba od roku 1830 vznikaly po celém Německu schillerovské spolky, které společnost mobilizovaly pro jeho myšlenky. Zejména po neúspěšné revoluci roku 1848 se kolem Schillera, považovaného za otce německého hnutí národního sjednocení, vytvořil úplný kult. Jeho vyvrcholením bylo 100. výročí básníkovy narození v roce 1859, které Dvorní divadlo v Drážďanech oslavilo mimořádným představením. V úvodním prosluvu zazněla slova v nacionalistickém tónu tehdejší doby: „Tvé volání ‚budte jednotni‘ od země k zemi zní; kol Tvého jména lid se sjednotí, lid německý, jenž hrdě Tě zve svým básníkem.“<sup>40</sup> V Praze se recepce Schillerových tezí neomezovala jen na jeho postavení domnělého národního básníka. Jeho čeští a němečtí ctitelé a různé spolky se spolu v roce 1859 dokonce předháněli, kdo k jeho pomníku položí větší věnce.<sup>41</sup>

Stylizace Schillera do symbolické postavy národního divadla sice vyznívala poněkud jednostranně, dobovým intelektuálům ale

pomáhala tuto myšlenku propagovat. Střediskem německého diskursu o národním divadle byly Drážďany, kde v předvečer revolučního roku 1848 k tématu vyšlo několik prací. Eseje o národním divadle publikovali Eduard Devrient, jeden z vedoucích zaměstnanců Dvorního divadla, herec Karl Gutzkow a dirigent Richard Wagner.<sup>43</sup> Spojovali s touto ideou naději na možnost obecného pozvednutí úrovně divadla a jeho osvobození od ekonomických zájmů a manipulace ze strany vládnoucích vrstev. Národní sjednocení a péče o příslušnou národní kulturu tedy nebyly jediné úkoly, jež národní divadlo mělo plnit. Ve Vídni se o myšlence národního divadla živě diskutovalo ze všech stran a v Budapešti od roku 1840 pravidelně hrálo Maďarské národní divadlo. Vzhledem k této četným vzorům a diskursům a vzhledem k poloze Prahy na cestě z Berlína přes Drážďany do Vídně není překvapující, že se o národním divadle živě diskutovalo i u Vltavy. V českém prostředí se ale rozprava ubírala jiným směrem než v Drážďanech nebo ve Vídni. Nešlo tam v takové míře o emancipaci od dvora, který v rezidenčních městech představoval důležitý moment, nýbrž v první řadě o emancipaci národní, o zrovnoprávnění české divadelní kultury s německou a o uznání Čechů jako evropského kulturního národa.<sup>43</sup>

Ideje národního divadla a národní funkce kultury nebyly jen myšlenkovou hříčkou několika intelektuálů. V německých zemích souběžně se schillerovskými spolky vzniklo pěvecké hnutí, z něhož se vedle tělovýchovy stal druhý pilíř národního hnutí.<sup>44</sup> Mimořádný význam měly pěvecké slavnosti, na něž se sjížděli účastníci ze všech zemí Německého spolku a dokonce i z Uher nebo z Ruska. Po krachu revoluce roku 1848 a konci nadějí na vytvoření národního státu byly cíle pěveckého hnutí i nadále aktuální a vyvrcholily na drážďanských slavnostech pěveckých svazů v roce 1865, jichž se celkem zúčastnilo na 200 000 lidí.<sup>45</sup>

I v Čechách hrály pěvecké a hudební spolky při burcování národa důležitou roli. Pěvecký spolek Hlahol, založený v roce 1861, zmobilizoval v roce 1868 při příležitosti slavnostního položení základního kamene českého Národního divadla několik desítek tisíc pěvců. Zpěv měl účastníkům dodat pocit národní sounáležitosti a sociální rovnosti a poskytnout jim masový emocionální zážitek. Národní aktivisté byli kromě toho v duchu romantismu přesvědčeni, že pomocí písní pronikají k esenci svého národa, k „duši lidu“.<sup>46</sup>

V Čechách se tehdy navíc začal šířit mýtus o zvláštním hudebním nadání Čechů, čímž se hudba stala objektem identifikace i v této rovině. V sousední Haliči, kde kvůli chudobě a slabě vyvinuté střední



vrstvě byly sociální předpoklady méně příhodné, vzniklo ve druhé polovině 19. století též mnoho pěveckých a hudebních spolků. K jejich rozkvětu tam – stejně jako v dalších multietnických oblastech – přispěla vzájemná konkurence různých národních hnutí.<sup>47</sup>

Činnost pěveckých a hudebních spolků se realizovala v kontextu „kulturního utváření národů“, jež vyplynulo ze strukturálních specifik habsburské monarchie, východní části Německé říše a hraničních oblastí říše ruské. Národní hnutí, která tam působila, se v 19. století po dlouhou dobu, někdy dokonce až do roku 1918, nemohla opřít o rámec národního státu. To znamenalo, že se při situování a konstrukci národa – kterýžto pojem zde chápeme ve smyslu Benedicta Andersona a Ernesta Gellnera<sup>48</sup> – opírala ponejvíce o kritéria kulturní. U evropských národů, které v polovině 19. století už měly vlastní stát nebo byly titulárním národem nějakého impéria, se organizace hudebních a pěveckých spolků ve srovnání s tím vyvíjela slaběji. Jako příklad můžeme uvést Itálii, územní jádro Ruska nebo balkánské státy. I tam ale byla hudba a především opera stále více chápána jako specificky národní kulturní statek.

Významnou měrou k tomu přispěla dobová inteligence a skladatelé. Paradigmaticky to můžeme ukázat na německém příkladě. Hudební historik Nikolaus Forkel přemítal již v roce 1802 o národním charakteru hudby a Bachovo dílo považoval emfaticky za německé.<sup>49</sup> Tento kulturní nacionalismus raného romantismu ale ještě byl otevřený vůči světu, což dokládá působení Carla Marii von Webera zprvu ve Stavovském divadle v Praze a později ve funkci ředitele oddělení německé opery v drážďanském Dvorním divadle v letech 1813–26. Weber svůj repertoár sestavoval z větší části z přeložených francouzských děl, z nichž některá považoval za stylistické vzory. O dvacet let později už tato otevřenost ztlačně ochabla. Profesor konzervatoře Adolf Bernhard Marx, autor *Obecné hudební nauky* (Allgemeine Musiklehre), která se stala jednou ze standardních pedagogických příruček 19. století, dělil svět opery do tří národních hudebních škol. Italové v jeho systému ovládali melodičnost, Francouzi měli nejlepší dramatiky a hudební efekty a Němci představovali upřímnost, opravdovost a „sílu oduševnělosti“.<sup>50</sup> Šéfredaktor časopisu *Neue Zeitschrift für Musik* Franz Brendel tuto myšlenku vyhrotil až do podoby programu pro specificky německou operu. Ve svém zásadním pojednání žádal odklon od tradiční opery sestávající ze sledu jednotlivých hudebních čísel, přimlouval se za dramatickou sevřenost a za povznesení německé opery „na výši národních

námětů“. Odtud byl už jen krůček ke xenofobním úvahám *Zürcher Kunstschriften* Richarda Wagnera, jenž se ostře distancoval od italské a francouzské opery a nadto ještě napsal nechvalně známý spis o židovství v hudbě.<sup>51</sup>

Dirigent dvorní opery v Berlíně Meyerbeer tam na vlastní kůži zažil, že opera platí za německou pouze tehdy, napsal-li ji skutečně Němec. Ve střední Evropě byl pro označení opery jako „původní produkce“ rozhodující původ jejího autora. Wagnerův nacionalismus vyvolal zvláště po porážce Francie ve válce s Pruskem silnou protireakci v Paříži a v Itálii. Antiwagnerismus se ale svou strukturou dost podobal wagnerismu. Stylistické argumenty byly přednášeny v národních kategoriích, takže se protistrany vlastně přely o domnělou nadřazenost svých národních stylových forem. Platí to i pro Prahu, kde proti sobě wagneriáni a antiwagneriáni bojovali kromě jiného i národními argumenty.<sup>52</sup> Na to doplatil Bedřich Smetana, jehož opera *Dalibor* byla při premiéře zprvu přijata skepticky, protože mu někteří kritici vytýkali přílišnou blízkost k Wagnerovi a podle xenofobní logiky tudíž nemohl být dobrým skladatelem českým. Na přelomu století byl z české pospolitosti vyloučen skladatel židovského původu Karel Weis, ačkoli předtím vytvořil několik děl v češtině (blíže informace viz kapitola o Národním divadle). Na dějinách opery lze tedy sledovat, jak se proměňoval způsob, jímž se národ vymezoval a definoval. Tyto národní kódy se současně zavedly i v hudebním divadle.

Takto omezený nacionalismus měl na ideu národního divadla bezprostřední vliv. Zatímco u Schillera nebo Šedivého ještě stála v popředí všeobecná reforma divadla, německý protějšek Ottova naučného slovníku *Brockhaus* obsahoval pod heslem „národní divadlo“ následující text: „Má uvádět jen díla domácí produkce s výrazně národním charakterem.“<sup>53</sup> V prvé řadě tedy šlo o udržování domácího repertoáru a o formování národa, nikoli o univerzální osvětu. Podobně se změnilo pojetí národního divadla i v českých intelektuálních kruzích, kde ovšem sehrála zvláštní úlohu značená revoluce roku 1848 a následný malicherný útlak české kultury, který na české straně vyvolal snahy o ostré vymezení vůči Německému divadlu, vnímanému jako nástroj Bachova neoabsolutismu a znevýhodňování vlastní kultury. Rovněž v Haliči se po roce 1848 němčina víc než kdy předtím pociťovala jako jazyk utlačovatelů a policejních špiclů.

Na rozdíl od Drážďan nebo Vídně, kde volání po národním divadle po krachu revoluce dočasně umlklo, si tato myšlenka v Čechách,

v Uhrách a v Polsku uchovala politickou závažnost. V Uhrách se navzdory pronásledování povstalců z let 1848–49 udrželo Maďarské národní divadlo, zcela potlačit se nenechala ani polská kultura ve Lvově. V Praze úřady v roce 1850 oficiálně povolily ustavení Sboru pro zřízení českého Národního divadla. Učinily tak proto, že ho chápaly jako ventil všeobecné nespokojenosti, a také proto, že kulturní sféru z politického hlediska nepovažovaly za příliš důležitou. Už v prvním veřejném svolání k zahájení sbírek na Národní divadlo v roce 1851 ale zaznělo, že instituce má být monumentem ústavních práv a rovnoprávného postavení Čechů.<sup>54</sup> Šlo, jak vidno, o eminentní politickou záležitost, takže se vláda v následujících letech pokoušela sbírky zhatit. Několik výzev ke sbírkám zakázala, nepovolila ani podomní sbírky nebo sbírky v pohostinských zařízeních. *Fundraising*, o němž v kapitole o Národním divadle pojednáme podrobněji, tak od poloviny padesátých let opět usnul. Pozemek pro budoucí Národní divadlo na vltavském nábřeží už ale byl koupený a projekt se v hlavách vůdčích osobností české společnosti usadil natrvalo.

Po liberalizaci Rakouska v letech 1860–61 pokračovaly sbírky s novou energií a už v roce 1862 stačily vybrané peníze na stavbu Prozatímního divadla. To se podobně jako o 20 let dříve Maďarské národní divadlo potýkalo s problémem chybějící původní domácí produkce, z níž by bylo možné sestavit repertoár. To platilo zejména o hudebním divadle. Mezeru však brzy zaplnil Bedřich Smetana. V roce 1865 vyhrál s operou *Braniboři v Čechách* cenu, kterou vlastenecky smýšlející hrabě Harrach vypsál pro nejlepší českou historickou a dramatickou operu. Brzy následovala *Prodaná nevěsta*. I další čeští skladatelé vytvořili úspěšná operní díla. Ještě před otevřením Národního divadla tak vznikl český repertoár, o nějž ve funkci dirigenta orchestru Prozatímního divadla pečoval Bedřich Smetana. Dbal kromě jiného na to, aby byl ustaven český soubor a aby se importované opery překládaly do češtiny. Opera v Praze se tak ve srovnání s Uhrami nebo s Polskem relativně brzy znacionalizovala. Určitou roli přitom opět sehrál německý příklad, neboť ve Stavovském divadle i v nedalekých Drážďanech se od dob, kdy tam jako dirigent působil Richard Wagner, importované opery zpravidla překládaly a soubory je zpívaly německy.<sup>55</sup> Proces nacionalizace se neodehrál bez přerývů a rozporů, ty jsou ale blíže rozvedeny v kapitolách o jednotlivých divadlech.

Pěvecké hnutí, mobilizace mas pro myšlenku Národního divadla a úspěchy českých děl vyvolaly v Praze novou vlnu nadšení pro

operu. Mýtus o „muzikálním národě“, s nímž přišlo národní hnutí v předbřeznové době, se pozvolna stal součástí národní identity. Elity investovaly do kultury nemalé částky, zejména do Národního divadla. Z toho měli v neposlední řadě prospěch domácí skladatelé, kteří mohli pracovat v podstatně lepších podmínkách než předchozí generace, byli upřednostňováni při vyplácení gáží a tantiém v Prozatímním divadle a dokonce mohli ovlivňovat inscenování a obsazení svých oper. Průpovídka „Co Čech, to muzikant“ se brzy rozšířila i za hranicemi Čech. Lipský týdeník *Musikalisches Wochenblatt* uveřejnil v ročníku 1879–80 obsáhlou stať o zvláštní muzikalitě Čechů a jejich současných skladatelích.<sup>56</sup> V průběhu 19. století se tedy kruh uzavřel. Němci a Češi se definovali přes svou národně chápanou hudbu a nakonec byli skrze svou hudbu identifikováni i zvenčí.

V Polsku se spojitost mezi hudbou a národem projevovala méně výrazně. To mělo více příčin, kromě jiného větší význam literatury a přerušování a potlačování divadelního a operního provozu po povstáních v letech 1830–31 a 1863. Z důvodu specifického sociálního rozvrstvení polské společnosti, kde po dlouhou dobu udávala tón šlechta, v Polsku do opery chodila jen relativně malá skupina obyvatel. Nehledě na tyto institucionální a sociální překážky, měla ale polská opera kolem roku 1848 vůči české opeře náskok minimálně jedné generace. Významně se o to zasloužil produktivní skladatel slezského původu Józef Elsner, jenž v první třetině 19. století napsal desítky oper uváděných ve varšavském Teatru Narodowym i ve Lvově.<sup>57</sup> Nabízí se tedy otázka, proč se česká opera ve druhé polovině 19. století vyvíjela o tolik dynamičtěji.

I Poláci ale měli svého „národního skladatele“ v osobě Stanisława Moniuszka, jehož dílo tvořilo základ národního operního stylu a jenž se ve Varšavě a ve Lvově těšil obdobné popularitě jako Smetana v Praze. U recepce všech těchto skladatelů je nápadné, že v 19. a ještě dlouho i ve 20. století převládaly národní pojmy a měřítka hodnocení. Těto chtěné souvislosti mezi operou a národem chceme tedy z dnešního pohledu přijít na kloub. Existovalo v hudbě skutečně něco jako národní styl? A pokud ano, podle jakých harmonií nebo rytmů by se dal poznat? Anebo šlo u nacionalizace opery a u speciálního žánru národní opery v první řadě o receptivní fenomén? Carl Dahlhaus se přiklání k poslední zmiňovanému vysvětlení, které nás přivádí přímo k tehdejší „společnosti opery“.

## Opera a společnost

Operní divadla 19. století měla nejen významnou funkci politickou a národní, nýbrž i důležitou funkci společenskou. Pražský režisér Josef Šmaha ve svých vzpomínkách konstatuje: „Či nechodí dnes do divadla mnohá matinka s dceruškami, nevěstinkami ,in spe‘, jen za tou příčinou, aby měl příležitost přiblížit se nějaký pan ženich ,in spe‘? Tak má divadelní palác i své společenské úkoly. Je místem dostaveníčka mladého i staršího světa. Je společenským velikým salónem. Kolik sňatků ve foyerech divadel už bylo zapředenol“<sup>58</sup>

Národní divadlo plnilo společenskou funkci i v jiných sektorech než jen při hledání partnera. Společenské elity a vrstvy obyvatelstva, které se k nim počítaly, tam mohly předvést svou večerní garderobu a šperky a svým zjevem i volbou místa prezentovat své vzdělání a blahobyt. Sebeinscenování diváků se neomezovalo jako dnes jenom na přestávky a na pár minut před tím, než se zvedla opona. Až do vynálezu elektrického osvětlení zůstávalo hlediště ponořené do přitmi svíček a plynových svítidel, v němž se třpyt bílých večerních rób a briliantů ještě více vyjímал. Francouzský sociolog Pierre Bourdieu nazývá tuto část kulturního života „sociální odlišení“, neboť společná návštěva opery, koncertu či divadla umožňovala různým vrstvám reprezentovat své společenské postavení.<sup>59</sup> Platí to stejnou měrou i o vnímání hudby, neboť vědomosti o hudebních stylech a povědomí o kvalitě určitého představení byly taktéž příznakem společenských rozdílů.

Bourdieuovu tezi, že právě v oblasti hudby vládla společenská odlišnost, je ale v případě Národního divadla třeba hned relativizovat, protože příslušníci různých vrstev se tu potkávali ve foyeru nebo na schodišti. Na rozdíl od Budapešti, Berlína či Londýna zde totiž neexistovaly oddělené vstupy pro diváky s lacinými a drahými lístky. Národní divadlo tedy zároveň bylo i místem sociální integrace. Metodu „vidět a být viděn“ praktikovaly stejně tak služebné jako majitelé lóží. Vstupenky na operu byly sice v 19. století pro mladé domácí učitele, řemeslníky a dělníky drahé, nikoliv však nedostupné. Nejlevnější lístky do Národního divadla stály zhruba tolik, kolik činila dvou- až tříhodinová mzda kvalifikovaného dělníka nebo cena za jeden velký pecen chleba. Ani ve Lvově nebo ve Vídni nebylo divadlo o moc dražší.<sup>60</sup>

Přítomnost krásných, bohatých a mocných působila jako magnet hlavně na ty, kdo se sami drali výš na společenském žebříčku. Když do divadla zavítal císař, princové nebo jiní prominenti, byl vždycky

nával, budova se ale rychle vyprázdnila, jakmile ji Jeho Excellence nebo Výsost opustila. Význam divadla jako místa setkávání můžeme vidět i na architektuře vnitřních prostor. Foyery a schodiště byly v průběhu 19. století stále větší a okázalejší a elity se slunily v lesku instituce, kterou přímo či nepřímo samy financovaly.

Kolem jevištního dění se rozvíjely soukromé salony, kultivující styky se sólisty, herci a hudebníky. Vítanými hosty byli zejména pěvci a pěvkyně, „normální“ herci a herečky ustoupili v průběhu století spíše do pozadí. K vrcholům společenského života patřily kromě salonů divadelní plesy, které pro divadla představovaly skvělý zdroj příjmů. Témata a kostýmy těchto plesů se často inspirovaly aktuálními operami, takže např. pražská mládež chodila po obrovském úspěchu Čajkovského *Evžena Oněgina* na plesy ráda převlečená za Lenského či za Oněgina.

Role divadel jako středisek městského společenského života se odrážela i v médiích, která o dění před oponou i v zákulisí informovala mnohem obsírněji než dnes. Články o jevištním životě vycházely několikrát týdně na prvních stranách velkých deníků. Média přinášela zprávy už několik dnů před důležitými premiérami i po nich a ve vzájemných polemikách dávala průchod svým sympatiím či antipatiím k určitým skladatelům, dílům a inscenacím. Často se psalo i jen o přeobsazení některé role, nachlazení primadony či o tom, že městem zrovna projíždí známý tenorista. Vedle novin se rozvíjel i odborný tisk, v Praze např. existoval od roku 1878 hudební časopis *Dalibor* a od roku 1880 *Divadelní listy*.

Součástí mediálního rozruchu byl hvězdný kult, připomínající dnešní povyk kolem popových hvězd typu Madonny nebo Micka Jaggera. Operní hvězdy vydělávaly zhruba desetkrát tolik co hudebník v orchestru a dvakrát víc než ředitel divadla. Jen v letech 1870–90 stouply gáže sólových pěvců víc než dvojnásobně, což byl důsledek stále většího počtu operních divadel a konkurence mezi nimi. Leckteří pěvci tak v průběhu svého života nashromáždili nesyňchané jmění. Francouzský barytonista Jean Lassalle, který několikrát hostoval v Praze i v Drážďanech, získal takový majetek, že si mohl dovolit palác poblíž Champs Élysées.<sup>61</sup>

Lassalle a jiné hvězdy vděčili za svůj úspěch nejen hlasu, nýbrž i svému vzezření. Časopis *Dalibor* se v roce 1886 o Lassalovi rozplýval: „Od přírody dostal vše, čeho si jen operní pěvec přátí může: veliký, skvostný, plnozvučný orgán kovového timbru, krásnou imponantní postavu a ušlechtilou výraznou tvář.“<sup>62</sup> Podle měřítek krásy současné popové kultury bychom dnes soudili jinak, protože



Ema Turolla, jedna z velkých operních hvězd osmdesátých let 19. století

ušlechtilé rysy se skrývaly za svěšenými víčky, baculatými tvářemi a bujným plnovousem, nicméně tehdejší dámy byly u vytržení. Ačkoli stál lístek dvakrát tolik co obvyčejně, bylo Národní divadlo při každém Lassalově vystoupení vyprodané.

Kolem ženských hvězd se odehrával rozruch ještě mnohem větší. Když v roce 1883 přijela po účinkování ve Vídni a v Budapešti do Prahy na několik pohostinných vystoupení italská pěvkyně Emma Turolla, očekával ji hned na nádraží hlouček rozechvělých fanoušků, kteří ji radostně doprovázeli po celém městě. V divadle byla zasypána květinami, některé kytice měly takové rozměry, že je jeden člověk sám neunesl. Při jejím odjezdu v lednu roku 1884 nastala na peroně taková tlačence, že by neproklouzla ani myš. Pokřikující studenti jí mávali kapesníčky, házeli květiny do pootevřeného okna jejího kupé a běželi za odjíždějícím vlakem. Několik jich naskočilo na nástupní plošinu vagonu a doprovodilo pak „slečnu Tuollu“ – nebyla ještě zadaná – až do příští stanice. Josef Kuffner, autor nejhezčích pražských fejetonů osmdesátých a devadesátých let, s posměchem napsal, že kdyby Turolla bývala netaktně neodjela, určitě by jí ještě nasadili svatováclavskou korunu.

Kult kolem Emmy Turolly zdaleka nezasáhl jen české obyvatelstvo Prahy. Na její vystoupení proudily i davy Němců a *Národní listy* se posmívaly, že z lóží a z parketu odevšad zaznívají výkřiky *köstlich* (skvostné), *süperb* (nádherné) a *göttlich* (božské).<sup>63</sup> V Budapešti, kde Turola koncem roku 1883 hostovala celých šest týdnů a kde nakonec získala trvalé angažmá, byla cenová přírážka mnohem vyšší a cirkus kolem její osoby ještě větší. Skutečně nesmrtelnou se tato sopranistka s kadeřavými lokny, našpuhlenými rty a velkýma mandlovýma očima ale stala až díky své smrti. V roce 1889, ve věku necelých 30 let, totiž Turola podlehla rakovině, což způsobilo poslední pozdvižení v budapeštských, vídeňských a pražských novinách a časopisech.

V porovnání s jinými pěvkyněmi své doby nebyla Emma Turola nijak významná. Nejznámější primadona druhé poloviny 19. století byla Adelina Patti. Když na podzim roku 1885 v rámci většího turné cestovala po Evropě, zdražilo Národní divadlo vstupné na pětinašobek. I ta nejlevnější vstupenka pak stála jeden zlatý, tedy zhruba tolik, kolik vydělal dobře placený dělník v Praze za celý den. V případě Adeliny Patti, jíž tehdy bylo už přes čtyřicet, nepřitahoval publikum ani tak její zevnějšek jako spíš hlas, o němž nešetřil chválou už Berlioz.<sup>64</sup> Příjezd světových hvězd tohoto kalibru na nádraží, jejich cesta do hotelu, z hotelu do divadla a odtud do divadelní kavárny představovala v Praze, Drážďanech i ve Lvově veřejnou událost prvořadého významu. Desítky, ne-li stovky lidí lemovaly ulice, pokřikovaly, mávaly a snažily se hvězdy tehdejší doby alespoň na zlomek vteřiny zahlédnout.

Pohostinská vystoupení představovala pro divadla důležitý zdroj příjmů. Emma Turola např. v lednu a v březnu 1884 za každý večer obdržela pevně stanovenou gáží ve výši 500 zlatých. Národní divadlo ale mělo dvakrát až třikrát vyšší tržbu než při běžném představení. Jenom za leden 1884 mu tak do pokladny přibýlo 5 000 zlatých dodatečných příjmů, tedy zhruba polovina částky, kterou divadlo potřebovalo na vyrovnání deficitu za letní měsíce se slabou návštěvností.<sup>65</sup>

Díky horentním honorářům a gázím mohli vést velcí sólisté hříbový život. Málo ohledů na společenské konvence brali především tenoristé, kteří na konci století vytlačili sopranistky z nejvyšších míst na žebříčku nejlépe placených umělců a veřejného zájmu. Dobře to dokládá příklad mezinárodně uznávaného wagnerovského tenoristy Karla Buriana. Burian byl sice ženatý, ale už v Praze, kde jeho kariéra začala, měl pověst sukničkáře. Tmavovlasému Tristanovi,



Daliborovi, Donu Josému či Florestanovi s jeho světle modrýma očima očividně skoro žádná neodolala. Jeden z paroháčů propašoval jednoho večera do Burianovy šatny páchnoucího kapra, jehož břicho bylo nadité šněrovačkou namočenou v močůvce.<sup>66</sup> Média se tímto symbolickým činem zabývala hlavně proto, že ho Burian použil jako zdůvodnění pro zrušení své platné smlouvy s Národním divadlem a odchod do Budapešti. V Drážďanech, kde poté získal angažmá a dosáhl světové proslulosti, se historie opakovala. Úspěšný tenorista dostával do šatny dopisy, v nichž mu pisatelé dokonce vyhrožovali smrtí, a mimo půdu divadla ho pronásledovali žárliví manželé.<sup>67</sup> Ke konci Burianovy kariéry mu neznámý pachatel nalil do sklenice s vodou louh. Burian dva roky nemohl zpívat a krátce po uzdravení zemřel.

Chování hvězd se sice u slušných občanů Prahy i jiných měst setkávalo s nelibostí, současně ale měla dramata na operním jevišti a kolem něj neodolatelnou přitažlivost. Přinášela vzruch do spořádaného života, skýtala nepřetržitě téma k hovoru a zvyšovala náklady novin. *Národní listy* ve fejetonu z roku 1888 trefně napsaly: „Po celé Praze ani jediný skandál – je to skandál!“<sup>68</sup> Hvězdy svými neustálými finančními a sexuálními výstřelky testovaly a nově definovaly morálku společnosti. Příkladem jsou rozvody, které byly v polovině 19. století ještě zapovězené, ale v operních ansámblech dost rozšířené. Na přelomu století už se rozpadlá manželství pěvců a pěvků považovala za normální a vysílala tak signál i do světa mimo divadlo.

Opera se skandalizaci většinou úspěšně vyhnula, protože byla stále více nahlížena jako vysoké umění. I Karla Buriana lidé jako umělce respektovali, když zazněl jeho křišťálově čistý hlas. Základem pro rostoucí prestiž opery se stala dělba práce mezi ní a operetou, proti níž se od 60. let 19. století vedly kampaně jako proti méněcennému a cizímu žánru.<sup>69</sup> V Praze probíhaly spory o operetu obzvláště intenzivně. Na diskurzech je vidět, že potřeba jasnějšího rozlišení mezi vážnou a zábavnou hudbou byla ve společnostech se silným podílem měšťanstva obzvláště výrazná. Publiku 18. století by rozlišování mezi vysokou a lidovou/populární kulturou vůbec nepřišlo na mysl. Rozlišovalo se mezi *operou seria* a *operou buffa*, které se hrály při různých příležitostech, nespojovala se s tím ale žádná kulturní ani sociální výlučnost. V této éře však opera ještě neměla měšťanský, nýbrž dvorní charakter, a my se tedy nyní budeme věnovat tehdy nejdůležitějšímu typu operního divadla – dvorní operě.