

K D Ě J I N Á M
H U D E B N Í H O D I V A D L A

R e f e r á t :

JAROMÍR PACLT:

Zpráva o pátém a šestém svazku Dějin českého divadla

Příští návazný úkol, který má být řešen a realizován v rámci Dějin českého divadla jako jejich pátý a šestý svazek, jsou Dějiny českého hudebního divadla. O oprávněnosti tohoto komplexního pojetí není snad pochyb: v opeře, operetě, scénickém melodramu i v dobových hudebních formách her se zpěvy a tanci a fraškách se hudba tak či onak zmocňuje jevištního slova na jevištním prostoru, pojí se v nich text slovní s hudebním, hudební a herecké, akustické s vizuálním k vytvoření průběhu dramatického.

Vědecké a metodologicky ujasněné dějiny zejména českého hudebního divadla bez neustálé konfrontace s dějinami českého divadla i dramatu nejsou ostatně ani myslitelné: zahrnují totiž procesy nejen paralelní, nýbrž mnohdy vzájemně odvislé. Polyfonní umělecké rozvrstvení českého profesionálního divadla (jak je sledujeme od počátku našeho století) má historicky společné zdroje na jevištích Stavovského, Prozatímního a Národního divadla, kde se dlouho soustřeďovala umělecká i ná-

rodní reprezentace našeho dramatického umění.

Tímto specificky českým jevem v dějinách evropské divadelní kultury je také předurčeno hlavní metodologické kritérium: bez konkrétního srovnání geneze mluveného a hudebního dramatu bychom zase dospěli k pouhé řadě hudebně scénických partitur, avšak bez rozpoznání jejich vlastního, vnitřního i sociálního života.

Zmíněný pátý a šestý svazek Dějin českého divadla ob-
sáhne časový úsek let 1848 - 1945: s všestranným průzkumem a výkladem vývoje profesionálního i amatérského, respektive venkovského hudebního divadla. Je to období - z hlediska čet-
nosti - zvláště intenzivní hudebně divadelní aktivity - a z hlediska národního, společenského a kulturně politického - období vůbec nejvýznamnější.

Nelze přehlédnout, že konstituování české národní opery v šedesátých letech probíhalo jako integrální součást dotud uměle brzděného rozvoje domácích komunikačních médií (hlavně českého tisku a knihoven). Odtud její prvotní a nadlouho uchovávaný akční radius, význam a postavení v české společnosti. Je argumentem a svědectvím o původnosti a obpořené síle české tvořivosti, umění, kultury, a tento argument funguje interně i navenek (vůči Vídni) jako politický.

Její další rozvoj v samostatném československém státě směřoval opět cílevědomě k výbojům přesahujícím svou novostí prostor jediné scény a dokonce jedné země. Přinejmenším v opeře Národního divadla za Ostrčilova šéfování se daří soustředit umělecké osobnosti realizující i některé podněty, které už dávno naznačovala vědecká teorie hudebního dramatu (např. Hostinský), které však ani naivně realistická, ani na-

turalistická, ani impresionistická inscenační operní praxe nedokázala ještě zživotnit. Tehdejší ostrčilovská inscenace - poprvé v historii našeho hudebního divadla - však srůstá s dramatickou totalitou. Na celém jevištním prostoru se jí dostává řádu systematicky odvozovaného a spojovaného s hudebními strukturami jednotlivých děl. Ostrčil současně podnětně zasáhl i do výchovy operního dorostu - tehdy prostě vzniká umělecky a teoreticky uvědomělý inscenační operní styl, který v příštím vývojovém období mohl být snad oslaben a modifikován, ne však zapomenut. S jeho přímými reflexemi a obnovováním v nové umělecké rovině se shledáváme koneckonců i dnes.

Mluvím o tom proto, abychom si oživilí a vybavili onu staletou epochu, která se má stát předmětem výzkumu a výkladu v pátém a šestém svazku Dějin českého divadla. A chtěl bych připojit: prvé přípravné pracovní sondy do materiálu a problematiky přesáhly daleko naše dosavadní vžitá a tradovaná představy, protože nikoliv detaily, nýbrž celé oblasti a vřetvy hudebně divadelní tvořivosti ve vymezeném časovém úseku unikaly zcela našim vědomostem a poznatkům.

Souvisí to do značné míry s jednostrannou orientací našich hudebních historiků na analýzy izolované struktury hudebně scénických děl, ignorující více nebo méně jejich scénickou konkretizaci a realizaci. A také až se zarážejícím nezájmem muzikologů o heuristickou a dokumentační práci u mnoha otevřených a specifických námětů.

Například: existence hudebního divadla na českém venkově (činnost - často velmi extenzivní - profesionálních kočovných divadelních společností a ochotnických divadel) zůstává stále utajena v archívních fondech a soukromých pozůstalostech.

Nejsou ani přehledně zpracovány dějiny hudebních divadel ve větších mimopražských kulturních centrech: v Hradci Králové, Českých Budějovicích, Olomouci, Ostravě, Plzni - příslušné texty ve sborníku 100 let českého divadla v Plzni (vydaném roku 1965) také spíše jen orientují a dávají k dispozici soupis repertoáru, ale naše zamýšlené pojetí příliš neusnadňují. Podobně se to má s několika modely dějin opery v Prozatímním a Národním divadle s díly Bartoše, Nejedlého, Paly. V nejmenším bych nechtěl tyto práce podceňovat (zejména Palovy knihy obsahují spoustu cenných materiálů a údajů), ale osobně se domnívám, že pro náš úkol je mnohem podnětější útlá Pujmanova studie Operní sloh Národního divadla z roku 1933, a to právě pro onen pokus historika, teoretika a praktika postihnout složitost hudebního divadla, všech jeho složek v jednotě, pohybu a proměně. Pujman si opravdu nejjasněji uvědomoval metodologickou a heuristickou obtížnost dějin českého hudebního divadla, když napsal: "Znáti divadelní totalitu značí prozkoumati dopodrobna jednotlivá ústrojí, jejich zárodky, i růst, i funkce. Oni všichni: včetně kapelníků, orchestru a sborů přidávali ke zděděným prvkům tvary z přítomnosti připlývající ..."

Anebo se dotkneme třeba operety. I v této oblasti jsme dodneška zanedbávali, co se dalo. Vlastně všechno. Chybí téměř veškerá dokumentace, tím méně se můžeme opřít o seriózní výklad a hodnocení. Jako by se tu promítal tradičně negativistický postoj české hudební kritiky vůči tomuto "květu zla" v hudební produkci, což ovšem nevysvětlí její masovou přitažlivost a vlny konjunktury, na které se od sedmdesátých let podílely všechny společenské vrstvy národa, tedy mnohem dříve

než například u opery: k demokratizaci operního hlediště dochází nasměle teprve v devadesátých letech.

Definice operety jako komerčního, zábevného umění nebo jako "divadla efektu" postihuje sice její lokální provozní rentabilitu a obecnou atraktivnost, avšak nechceme opominout ani její spojitosti s dynamikou konkrétních historických situací v naší zemi. Výskyt cenzurních zásahů a různá policejní opatření v rámci jednotlivých operetních představení, zčešťování a aktualizování operetních námětů - to vše si vynutí při zpracování operetní oblasti vypracovat a podtrhnout určité sociologické aspekty více než dosud. Je to dáno specifickou formou a povahou tohoto druhu hudebního divadla: děj, respektive textová předloha není v něm zdaleka tak přísně a pevně spjata s hudebním zápisem, což připouštělo příležitostně slovní i herecké improvizace, a nimiž do "hotového" pronikalo "náhodné" - bezprostřední reagování a extemporování herců. Mám dosud na mysli operetní import v 19. století u nás. Ale nemohu nepřipomenout hlavní tvůrce české klasické operety Nedbala, Weisse, Karla Moora, Piskáčka, Vojáčka aj. I jim dlužíme historickou rehabilitaci, v níž se objeví i umělecká hodnota jejich operetních děl, nejednou i v kontextu světovém.

Anebo scénická hudba - tento skromný zvukový průvodce českého dramatu. Její kvantitativní objem je prozatím nepřehledný (a proto už každý soupis dochycvaných notových materiálů byl by ziskem). Její kvalita byla vždycky značně kolísavá, úměrně k funkci, jakou měla scénická hudba v tom kterém kusu plnit, a k osobnosti autora, jemuž byla zadána k napsání. Jisté je, že v padesátých letech minulého století do určité

míry kompenzovala náhodný a útržkovitý repertoár české opery a slabou úroveň reprodukční. A není rovněž náhodou, že Sen noci svatojánské s Mendelssohnovou hudbou se hrál už roku 1855 při benefici kapelníka Stavovského divadla Eduarda Tauwitze, jemuž naše činohra, fraška a hra se zpěvy vděčí za mnohé hudebně pozoruhodné partitury nebo jednotlivá hudební čísla. Zvláště scénická hudba (spolu s hrou se zpěvy a fraškou) tehdy vyplňuje a převádí krizové období české operní produkce přímo ke zrcdu české národní opery. Je předstupněm "zpívaných emocí", její funkčně volnějšší skloubení s dramatickým dějem nebo průběhem je pro české divadelní obecnstvo přípravou pro vyšší řád slova a hudby v příštím zpěvoherním obrození. A příklad z druhého konce času: vzpomeňme průkopnické Burianovy koncepce ve Věře Lukášové, kde vzniká vlastně nový jevištní útvar, jehož dramatickou působivost ocenila a vzala za své doba až mnohem pozdější.

Anebo kuplet - tato dynamická a fluktuující součást frašky nebo hry se zpěvy: vždy znovu byl s to posunout starou a starší frašku nebo hru se zpěvy k nové skutečnosti (rozumí se v novém veršovém a hudebním rouchu). A nakonec často i přežíval jako separátní fragment divadelního celku.

Totéž můžeme zjistit u scénických hudeb komponovaných našimi klasiky. Toto přežívání a emancipování se jednotlivých hudebních forem spjatých původně s činohrou nebo s jinými útvary divadla svědčí přinejmenším o zájmu a vážnosti, s jakou čeští skladatelé přistupovali k okamžitým potřebám českého divadla, ovlivňovaným přirozenou oblibou českého obecnstva.

Projekt Dějin českého hudebního divadla je tedy v pří-

pravě. Doufám, že za nějaký čas budou jeho autoři schopni a ochotni uspořádat stejnou konferenci, jakou je tato.

Rád bych ještě poznamenal, že problematika vystupující v souvislosti s tímto úkolem je mnohem komplikovanější, než jak to zde naznačil dr. Volek. Nebyla by, kdybychom ji mohli omezit toliko na obecnou teorii a estetiku hudby, postačující víceméně k napsání Dějin české hudby. Jenže předmětem naší pozornosti bude právě hudební divadlo, tedy celý soubor jednotlivých umění, které v určitém díle (dobrém nebo špatném, začleněném do zkonvencionalizovaného nebo individualizovaného hudebního stylu) neexistují "an sich", nýbrž jako vzájemně se prostupující, doplňující, ovlivňující atd. složky umělecké výstavby hudebně dramatického díla. A tato syntetičnost a dynamičnost složek a prvků hudebního divadla si také vyžádá speciální metodologickou, teoretickou a uměnovědnou přípravu jednotlivých autorů. (A to už nemluvím o spoustě materiálu, jehož tlak povede opět dál, k hledání adekvátních metodologických postupů.)

Osobně se neobávám, že by se autoři pátého a šestého svazku, kteří mají jasno o nebezpečí pozitivistických a vulgárně sociologických metod v dosavadní hudební historiografii, při zpracování dílčích témat vzdávali současné teorie hudby. Ale naopak se obávám, že značné, ne-li nepřekonatelné obtíže jim budou působit analýzy vztahů a vazeb mezi jednotlivými složkami gesamtkunstwerku.

Například: dovedu si představit muzikologa, který se dokáže vypořádat s postižením různých funkcí hudby v činohrách, tím spíše, že scénická hudba (například v druhé polovině 19. století) si podržuje víceméně stereotypní formy, které

se daly libovolně přemísťovat, snadno přizpůsobovat a měnit, aniž by porušovaly onu tehdy obecně přijímanou, pragmatickou, čistě doprovodnou funkci scénické hudby v dramatu. K tomu není ještě třeba žádné zvláštní specializace muzikologa. Ale nedovedu si představit muzikologa, který by se odvážil analyzovat například vztah scénického návrhu takového Hoffmana, Feuersteina, Josefa Čapka, Muziky a jiných avantgardních malířů scénografů dvacátých let k určitému hudebně scénickému dílu. To se nezdařilo (mimo nejelementárnější poznámky a postřehy) ani Bartošovi, ani Nejedlému, ani Palovi, to se zcela nezdařilo ani Šapnerovi v jeho monografii. To se, pokud vím a mohu posoudit, podařilo v roce 1924 prof. Matějčkovi ve studii o Kyselových scénických výpravách Smetanových oper. Zde se mi objevuje hlavní praktická a teoretická problematika Dějin českého hudebního divadla, v této kritické a vědecké identifikaci vícevrstevného organismu hudebně scénického díla, které není právě jenom "dobře" - přesněji - "uvědoměle organizovaným zvukem".

Ale zatím jsme stejně na samém počátku rozmýšlení celého projektu a vlastní metodologické problémy si budeme klást k diskusi teprve tehdy, až si vytvoříme aspoň hrubý heuristický obraz a rozhled po dějinách. Zatím se utěšujeme a spíše povzbuzujeme, že jejich realizace vyplní příliš širokou mezeru v naší dosavadní muzikologické a teatrologické literatuře. Že jejich uskutečnění prokáže svébytnost a rozmanitost, národním i politickým uvědoměním motivovanou demokratičnost a nekonformní povahu české hudební a divadelní kultury i před mnoha většími národy, které se pokoušely (a dosud se o to snaží) podřizovat naší kulturu kulturám vlastním, tzn. ci-

zím, etablovaným v dávno přežilých formách uměleckého projevu.

D i s k u s e :

JAROSLAV POKORNÝ:

Pokud je mi známo, plán Dějin českého divadla zahrnuje nejen činohru, ale i hudební divadlo. Velice správně, ale rozhodnutí vyčlenit hudební divadlo do dvou separátních svazků na konec série považuji z mnoha důvodů za nesprávné. Opakuje staré šablonovité dělení: činohra - opera plus balet - opereta. A to je estetická fosilie, přežívající z baroka.

Z historického hlediska nutno namítnout, že toto dělení pro převážnou většinu divadelních epoch odporuje faktům. Rané středověké divadlo by pak - logicky domyšleno - patřilo do dějin hudebního divadla, protože to byla "opera" nebo přesněji řečeno - scénovaná kantáta před oltářem, v rámci hudebního rituálu. Tylové hry se zpěvy by skončily někde v operetě nebo jejím sousedství, starořeční tragici a komediografové rovněž, totéž platí o klasickém indickém divadle, o Plautovi jako autoru i členu herecké grupy, Macchiavelliho s Mandragorou a Tassa s Amintou nepočítaje. Bena Jonsona bychom v anglickém divadle museli přestřhnout vejpůl, o nic lépe by se nevedlo Moliérovi za komedie s balety, Gay by patřil s Žebráčkou operou do operety a v té souvislosti Brecht jako autor i režisér jakbysmet. Podobných dedukcí ad absurdum vím nesčetně. O krystalizaci dodnes mechanicky opakovaných divadelních žán-