

K VÝVOJOVÉ A AXIOLOGICKÉ PROBLEMATICE ČESKÉHO HUDEBNÍHO DIVADLA NA MORAVĚ V 2. POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Vladimír Hudec

Zpoždění vývoje profesionálního českého divadelnictví na Moravě, způsobené společenskými, národnostními i kulturními specifiky obrozující se české Moravy už od doby předbřeznové, se projevilo jako retardační faktor i při rozvoji hudebního divadla. Připomeňme si alespoň heslovitě ty nejdůležitější faktory, které na Moravě zpomalily vývoj českého hudebního divadla i v relativně příznivých podmínkách pro vývoj novodobé české kultury po Říjnovém diplomu.

Žádné moravské město nenásledovalo v 60. letech příklad Plzně, jejíž česká societa jen několik let po založení pěvecko-hudebního spolku Hlahol dobyla i budovu městského divadla a prosadila v ní soustavný český operní a operetní provoz.

Zatímco v Čechách řada i tak nevelkých měst, jakými byly Nymburk, Kolín nebo Čáslav, disponovala už v 60. letech divadelními budovami, na Moravě nacházelo české divadlo až do konce století útulek převážně v sálech adaptovaných nebo budovaných především pro koncertní provoz.^{1/}

Nositeli českého profesionálního hudebního divadla na Moravě byly až do vzniku stálého českého divadla v Brně v roce 1884 — a mimo Brno prakticky až do roku 1918 — pouze kočující divadelní společnosti. Úroveň jejich divadelních představení, v Brně a v Olomouci nadto zákonitě srovnávaných s hudebním divadlem stálých německých scén, nemohla konkurovat nadprovinční úrovni českého koncertního života pěvecko-hudebních spolků typu Besedy brněnské, kroměřížského Moravana nebo olomouckého Žerotína.

Hegemonie pěvecko-hudebních spolků v uměleckém a společenském životě českého měšťanstva přispěla k zformování sebevědomých a poměrně autonomních kulturních regionů bez pocitu potřeby kulturního centra, které by — obdobně jako v Čechách Praha — koncentrací tvůrčích osobností a kvalitou i společenskou reprezentativností svých uměleckých aktivit integrovalo hudební a divadelní kulturu české Moravy nebo alespoň její podstatné části.

A konečně, synonymem českého hudebního divadla na Moravě bylo až do konce 70. let toliko česky provozované hudební divadlo. V repertoáru českých kočujících divadelních společností /mezi nimi pak nejvýrazněji v souboru Elišky Zöllnerové/ byla pouze pařížská a vídeňská opereta. Národnostně buditelský aspekt českého činoherního repertoáru kočujících společností, který v podmínkách Moravy 60. a 70. let hrál mimořádně důležitou roli, v oblasti hudebního divadla takřka zcela chyběl, nepočítáme-li funkci kupletů a „aktualizací“ operetních textů. Snad i proto brněnské obecenstvo při prvním zájezdu společnosti Jana Pištěka do Brna v roce 1879 zcela zaplnilo sál Besedního domu při Smetanově Prodané nevěstě, ale chladně reagovalo na Flotowovu Martu a takřka ignorovalo tak atraktivní titul, jakým v té době byl Weberův Čarostřelec^{2/}.

Tyto jen letmo naznačené vstupní předpoklady se promítly i do skladby divadelního

obecenstva a do jeho hodnotového vztahu k české opeře. O vkusu brněnského obecenstva po sedmiletém výchovném působení opery tamního Prozatímního divadla nejmýlněji svědčí statistika úspěšnosti českých operních titulů z let 1884—1891, vyjádřená počtem dosažených repríz. Po naprosto neúspěšnější Prodané nevěstě se 44 reprízami vedla Blodkova opera V studni s 20 reprízami, Dvořákův Šelma sedlák — ten v roce své premiéry 1885 dokonce převýšil počtem repríz i tehdejší nové nastudování Prodané nevěsty — a „prostonárodní“ Smetanova Hubička z 15 reprízami. 13 repríz dosáhl Smetanův Dalibor, ale i opera Zakletý princ Vojtěcha Hřímálého, kterou Leoš Janáček označil za nepůvodní „komickou operetu, která se spokojuje s útvary veselé polky a rychlého valčíku“³/.

Obdobný hodnotový vztah k české opeře prokazovalo v 80. letech i české obecenstvo těch moravských měst, kam se opera dostávala od roku 1882 především prostřednictvím stagion společností Františka Pokorného a jeho nástupce Františka Trnky. V Ostravě, Prostějově, Kroměříži nebo v Třebíči dosahovaly tehdy vedle Prodané nevěsty největšího úspěchu Blodkova opera V studni, Hřímálého Zakletý princ, Dvořákův Šelma sedlák i Šeborova Zmařená svatba, hraná u Prokopa „v pestrých a vkusných oblecích slováckých“⁴/ . Teprve v 90. letech se tento poměr úspěšnosti jednoznačně měnil ve prospěch dramatického díla Bedřicha Smetany. /To ostatně naznačil i úspěch Smetanova Tajemství v Brně, když v jediné sezóně 1890—1891 dosáhlo 7 repríz./ Olomoucké obecenstvo reagovalo při svém prvním setkání s česky zpívanou operou při zájezdu Trnkovy společnosti v roce 1889 takto: ze sedmi českých titulů byly Šelma sedlák, Zmařená svatba a Zakletý princ hrány pouze jednou, V studni dvakrát, Prodaná nevěsta třikrát a Hubička dokonce čtyřikrát. Tyto dvě Smetanovy opery dominovaly v repertoáru Trnkových zájezdů do Olomouce i v letech 1892 a 1894 a při olomoucké stagioně v roce 1896 hrál Trnka výhradně smetanovský repertoár, rozšířený tehdy o Tajemství a Dalibora.

Není bez zajímavosti ani to, že v Olomouci a v Kroměříži, kde tehdy vrcholil dvořákovský kult, využíval místní tisk inscenací Smetanových oper k nebývalé propagaci Smetanovy tvorby a jeho dramatického slohu včetně bystrých úvah o jeho tzv. wagnerianismu⁵/ . I to je doklad toho, že na Moravě, která ještě v 80. letech stavěla „českého“ Smetanu proti „moravskému“ Dvořákovi⁶/ , probíhal proces, jehož symbolickým vyvrcholením byl Lacinův reprezentativní cyklus Smetanových oper v brněnském divadle v roce 1901, manifestačně akceptovaný brněnským obecenstvem i kritikou.

Ale nejen po této stránce překonalo české hudební divadlo na Moravě limitující a retardující vstupní faktory svého vývoje. V době, kdy české Brno začalo psát první závažnou kapitolu svého smetanovství, měla brněnská opera v repertoáru prakticky všechny reprezentativní hodnoty soudobé české i světové opery, včetně světové premiéry Janáčkovy Její pastorkyně z roku 1904. Repertoárový servis, který první kamenné divadlo na Moravě poskytovalo dvacet let po svém vzniku brněnskému — a Lacinovými zájezdy po moravském „venkově“ i mimobrněnském — obecenstvu, se v podstatě nelišil od nabídky opery pražského Národního divad-

la. To pak vedlo i k inovaci operního repertoáru kočujících společností. Soubor Elišky Zöllnerové hrál Kovařovicovu operu Psohlavce i Pucciniho Toscu, Rajmund Příbramský Fibichovu Šárku a soubor Bedřicha Jeřábka cestoval po moravských městech s Janáčkovou Její pastorkyní. Blízkost Vídně a kontakty brněnského divadla s Carlstheater a s divadlem An der Wien dovolily moravským souborům zachytit na přelomu století i nový vývojový trend zábavného hudebního divadla, a to v řadě případů dokonce pohotověji než v divadlech pražských. Můžeme proto tuto část svých poznámek uzavřít zjištěním, že české profesionální hudební divadlo na Moravě dohnalo už na počátku 20. století své vývojové opoždění a v době postupující krize pěvecko-hudebních spolků převzalo v řadě moravských kulturních center roli hegemonu české umělecké kultury. Připomeňme, že např. v Ostravě zahájilo v roce 1908 činnost tzv. Divadlo moravských měst, druhá stabilní česká divadelní scéna s operním a operetním provozem na Moravě.

Pohled na tento vývoj by však nebyl úplný, kdybychom k otázce: kde a co poskytovalo české hudební divadlo svému obecenstvu, nepoložili i otázku: jak — tj. otázku po interpretační hodnotě tohoto repertoárového servisu.

Když Leoš Janáček hodnotil v roce 1887 práci brněnské opery jako „hru na divadlo, která odpudí ponenáhlu soudné obecenstvo“^{7/}, mohlo se to zdát jako příliš tvrdý odsudek „dětských“ nemocí začínajícího divadla z pera radikálního kritika. Avšak nemožnost stabilizace operního ansámblu při častém střídání souborů vedených soukromými podnikateli i charakter těchto souborů, budovaných především pro arénní repertoár v jejich smíchovském nebo vinohradském domicilu, se ukázaly být limitem trvalejší povahy. Kádr orchestru brněnské opery nepřestoupil po léta 18 hráčů. Ještě v roce 1908 hrály ve smyčcové skupině toliko 4 první a 2 druhé housle. V roce 1913 disponoval orchestr pouze jedním lesním rohem a jeho složení bylo stále ještě menší než složení, v němž hrál někdejší orchestr opery pražského Prozatímního divadla.

Tísňivá finanční situace divadla nejenže neumožňovala nezbytnou specializaci těch často vynikajících zpěváků, kteří působili v brněnské opeře, ale nutila obsazovat menší role činoherci anebo dokonce škrtnat role, pro něž zpěváci nebyli^{8/}. Režie dlouho nevybočovala ze svých „inspicientských“ povinností, osobité inscenace typu Pikové dámy z roku 1896 byly výjimkou, tvůrce této inscenace František Šípek byl právě v tomto roce z malicherného důvodu z divadla propuštěn^{9/}. Funkce scénografa byla v brněnském divadle nastolena až po příchodu Jaroslava Auerswalda v roce 1899. Při neexistenci baletního souboru téměř až do roku 1909 byly často vynechávány tance v Prodané nevěstě, v inscenaci Saint-Saënsovy opery Samson a Dalila v roce 1908 tančila v prvním jednání pouze jedna tanečnice, „ostatní baletní hudba odpadla zcela“^{10/}. Z týchž důvodů musela být vyškrtnuta celá baletní hudba při inscenaci Fibichovy Hedy v roce 1909. Není divu, že Antonín Dvořák přes svůj vřelý vztah k Brnu a Moravě dlouho váhal, než dovolil uvést v Brně svého Dimitrije, že opery Dimitrij a Rusalka tu měly premiéru až po Dvořákově smrti^{11/}. Ostatně i Janáček svěřil brněnské opeře svůj Počátek románu i Její pastorkyni až poté, když je odmítlo pražské Národní divadlo. A to bylo na scéně, která si vydobyla

na Moravě prvořadě postavení a která reprezentovala moravskou divadelní kulturu i při svých úspěšných zájezdech za hranice českých zemí.

Nesrovnatelně omezenější možnosti měly kočující divadelní společnosti, které až do roku 1918 zprostředkovaly rozhodující styk s českým hudebním divadlem většině mimobrněnských center. /I ostravské Divadlo moravských měst bylo v té době zadáváno kočujícím společnostem Trnkově, Janovského nebo Komarova./ V roce 1886 připomněla prostějovská kritika nesměle Františku Pokornému, že „sbor, sestávající ze dvou sopránů a dvou altů, jest přece jen poněkud málo k vypravení Šelmy sedláka“^{12/}. Při stagioně Trnkovy společnosti v Kroměříži v roce 1888 byl Šelma sedlák hrán bez ouvertury, protože kapelník mohl rozšířit svůj orchestr místními hudebníky na alespoň trochu přijatelný počet hráčů jen v těch řídkých případech, kdy to umožnil předpokládaný výnos představení. Ba nechyběla ani taková představení, při nichž se orchestr kočujících operních společností příliš nelišil od smyčcového kvartetu, „posilovaného“ harmoniem, s nímž na menších moravských stacích odehrála Eliška Zöllnerová v 70. letech většinu svých operetních představení.

Důsledkem takové provozovací praxe bylo často už nejen zkreslení, ale přímo zpochybnění autenticity operních artefaktů, a to v takové míře, proti níž se diskuse okolo Novotného úprav Smetanových Dvou vdov nebo Dalibora nebo dokonce kampaň proti Talichově dramaturgické úpravě Čertovy stěny jevily doslova jako bouře ve sklenici vody.

Tato závažná problematika nesporně axiologické povahy však není toliko moravským specifikem. Soubory Jana Pištěka, Pavla Švandy, Františka Pokorného nebo Františka Trnky působily jak v Brně a na Moravě, tak v Plzni a dalších českých městech. Je to zřejmě problematika širší, problematika možností tzv. venkovského divadla v oné rozhodující fázi jeho vývoje na přelomu 19. a 20. století, kdy se kategorickým imperativem pro celou českou kulturu stala její všestranná profesionalizace. Tomuto imperativu mohlo české hudební divadlo mimo Prahu dostat jen výjimečně.

Ale to už je problém, jehož řešení se vymyká mému časově omezenému vystoupení, problém, který mi však dovolí ukončit je otázkou: Máme považovat vývojovou etapu českého hudebního divadla na Moravě před rokem 1918 toliko za prehistorii plnohodnotného českého profesionálního divadelnictví, nebo máme hledat její smysl v tom, že vytvořila novou mapu české divadelní Moravy a v řadě měst nové divadelní obecnost, okouzlené a zasažené např. Smetanovým Daliborem, přestože v orchestru chyběla třeba celá dřevěná harmonie?

Poznámky

^{1/} První Národní dům projektovaný především jako divadlo postavil na Moravě arch. Kotěra v Prostějově až v roce 1909.

^{2/} Po mimořádně špatně navštívené premiéře Čarostřelce 20. 11. 1879 volal kritik Moravské orlice rozhořčeně: „Pakli český živel nemá v Brně tolik obětavosti, aby dva měsíce vydržel české divadlo, tedy zač vůbec stojí?“ Mor. orlice 7. 12. 1880.

- ^{3/} Hudební listy 2, 1885, s. 67.
- ^{4/} Hlasy z Hané 26. 8. 1886.
- ^{5/} Kroměřížské noviny 1. 5. 1888.
- ^{6/} Srov. např. negativní reakci Besedy brněnské na žádost o finanční příspěvek ke 100. provedení Smetanovy Prodané nevěsty v pražském Prozatímním divadle. Viz V. Helfert, Leoš Janáček I. V poutech tradice. Brno 1939, s. 238, pozn. 1.
- ^{7/} Hudební listy 4, 1887, s. 29.
- ^{8/} V roce 1893 se pozastavila kritika nad tím, že do repertoáru brněnské opery byla zařazena Bizetova Carmen, přestože „pro čtyři úlohy nemáme vůbec sólistův operních. Tím, že se některé cenné číslo vynechá, poněvadž je provést nemožno, věci se nepomůže“. Dalibor 16, 1894, s. 70.
- ^{9/} Dalibor 18, 1896, s. 142.
- ^{10/} Dalibor 29, 1908, s. 184.
- ^{11/} U Dvořáka tehdy intervenoval brněnský Klub přátel umění. Srov. L. Kundera, Leoš Janáček a Klub přátel umění. Olomouc 1948, s. 17—18.
- ^{12/} Hlasy z Hané 3. 10. 1886.