

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

„Divná věc, že o Wagnerových záměrech tolik se namluví a nablouzní a tak málo správného a pravého ví.“ /1/ Více než sto let starý citát se může stát i dnes výchozím bodem naší úvahy. Neboť ve druhé polovině 19. století nebylo snad jediného význačného operního skladatele, u něhož by kritika nebyla shledávala wagnerovské vlivy. Co se však skrývalo za jejími soudy, zůstává dodnes nejasné. Přesto, nebo snad právě proto, pro svou snadnou manipulovatelnost, mají tyto soudy stále dalekosáhlý vliv na představy hudebně historické. A třebaže jedním z důsledků jsou tvrdošíjné návraty určitých otázek, například wagnerismus Bedřicha Smetany, zůstávají problémy s nimi spjaté zodpovězené neadekvátně.

Pokusme se proto alespoň podívat, jaké skutečnosti se v našem prostředí skrývají za tehdejšími polemikami o Wagnera. Hudební boje v časopisecké frontě sedmdesátých let minulého století se totiž staly východiskem pro určující optiku, kterou převážně je doposud nahlížena česká národní opera. Stranou přitom ponecháme okolnosti nesouvisející s uměleckým směřením doby, protože ne vždy šlo v polemikách o záležitosti programově umělecké.

Na počátku odpovědi na otázku, proč v našem kontextu nabyl Wagner takovou váhu, musíme konstatovat zdánlivě banální, avšak nikoli nepodstatnou okolnost. Na rozdíl od důležitých operních center ve Francii, Itálii nebo Rusku existovala u nás díky jazykovému utrakvismu jedinečná příležitost nezprostředkovaného poznání Wagnerova díla. Jako důležitá se ukazuje nejen zkušenost s Wagnerovými operami - do roku 1871 jich Praha uvedla pět /2/ -, ale také jazyková dostupnost Wagnerových spisů. Vždyť když třeba Verdi v roce 1870 by byl rád poznal Wagnera také z jeho literárního díla, byl mu z jazykových příčin přístupný jen zlomek: Hudba budoucnosti, kterou Wagner koncipoval jako propagační spisek pro Francii. /3/ Že se Wagner u nás pravděpodobně více četl, a to



i v kruzích nehudebních, než předpokládal svého času Otakar Hostinský /4/ a domnívá se česká hudební věda dodnes, svědčí mimo jiné reminiscence Wagnerovy argumentace v úvodu Nerudova článku Operní libreta z roku 1867. /5/ Typický jev, vzniklý v 19. století, prostředkování hudby četbou, tu mohl najít zvláště optimální uplatnění. Navíc šlo v tomto případě o skladatelův autentický výklad, jehož existence umožňovala pejmát Wagnera jako reformátora i nezávisle na jeho vlastním skladatelském díle. „Wagner zůstal by přece Wagnerem, tj. reformátorem opery ... kdyby ... sám nebyl napsal žádnou operu, nýbrž jen svoje estetické spisy reformační“, /6/ prohlásil Otakar Hostinský.

Od počátku uvádění Wagnerových skladeb u nás se tak setkáváme s výrazným konfrontováním znějící skutečnosti a povědomí o Wagnerovi, plynoucím z jeho literárního díla a samozřejmě také z domácích i zahraničních kritických a novinových ohlasů. Výstižné je shrnutí situace kritikem Bohemie po pražském uvedení Lohengrina: „Die theoretischen und kritischen Erörterungen über die Werke des neudeutschen Dramatikers ... sind bereits ... so zu sagen zu einer eigenen Wagnerliteratur angeschwollen. Das Feuilleton der politischen Presse aller Farben, die belletristischen und vor Allem die Fachblätter haben sich der neuen Erscheinung bemächtigt, um sie je nach dem oder jenem Standpunkte ästhetischer Anschauung zu zerlegen, die Berechtigung des hitzigen „Für“ und „Wider“ festzustellen. Aber auch andere, als bloss künstlerische, von verschiedenartigen Rücksichten auf des Autors Persönlichkeit unabhängige Motive, mischten und mischen sich in die ... noch immer lichterloh glimmende Discussion. Das Beet der periodischen Literatur bot bereits zu wenig Raum, um allen Kundgebungen wissenschaftlicher, artistischer und dilettirender Kritik zu genügen. Selbst der selbstständigen Werke und Broschüren über das Wesen des Principis, ... gibt es so viele, dass es fast unmöglich ist, alles in dieser Richtung Erschienene zu verfolgen und abzuwägen. Die divergirendsten Ansichten und Meinungen starren uns hier entgegen und irritiren das in den meisten Fällen ohnedies schwankende, leicht zu alterirende Urtheil des Einzelnen.“ /7/ V přijímání



Wagnerových oper ze čtyřicátých let, uváděných v Praze počínaje rokem 1854 - to znamená již po napsání zásadních spisů, v nichž si Wagner ve skladatelské pauze po svých romantických operách teoreticky ujasňoval a zdůvodňoval hudební drama - můžeme proto shledat jak zklamané očekávání reformy, tak dosazování později formulovaných reformních snah do těchto skladeb pod vlivem Wagnerových teorií nebo rozčarování plynoucích ze střetnutí nadšené představy vzbuzené spisy s posluchačovou nemožností porozumět hudbě. /8/

Svou českou podobu v plné intenzitě našly spory o Wagnera, šířící se v evropském operním světě, koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let. Vnější podnět zavedla aktualizace Wagnera, jež po určitém odmlčení poskytl veřejnosti dlouho očekávané premiéry svých nových děl a současně svým novým literárním vystoupením, /9/ stejně jako velkým životním úspěchem, slibujícím úplnou realizaci jeho divadelních plánů, podnítil nové diskuse. Podstatné je, že tato aktualizace Wagnera přišla u nás do doby zvýšeného zájmu o českou národní operu.

Jestliže hudební věda má stále ještě tendenci soudit protagonisty tehdejších sporů z pozice výsledku historického procesu, na jehož konci stojí uzavřené a jako celek za národní hudbu přijaté dílo Smetanova, byla tehdejší situace jiná. Blížilo se prvé desetiletí existence stálé české operní scény v Praze, což společně s rozsahem již vytvořené nové původní české tvorby vybízelo k bilancujícím úvahám o české opeře. Mnohost směrů a rozmanitost typů v české operní tvorbě, mnohost, kterou ukazovala také do té doby provedená tři díla Smetanova, nečinila kolektivní rozhodnutí o onom českém národním operním slohu nikterak zřejmým. Důležitou roli sehrálo i Smetanovo odmlčení na veřejnosti, které od chvíle, kdy Daliborem vzbudil rozpaky, trvalo šest let. Současně začínala v české hudební veřejnosti fungovat Prodaná nevěsta jako do určité míry spontánně přijaté naplnění ideálu národní opery a jako taková přirozeně nabývala působnosti vzoru, a to i pro další tvorbu Smetanovu. Ve shodě s klasickou poetikou, jako opera reprezentující národ, se nicméně občas pociťovala za málo důstojnou, /10/ avšak s Daliborem, jež Sme-



tana nabídl jako alternativu, jako tragickou národní operu, se publikum neidentifikovalo. „Nadaných skladatelů máme dost a mezi četnými operními skladbami i některé takové, o jejichž národním směru pochybovati nelze; dosud ale nevyvinul mezi našimi hudebníky ještě žádný tak jednotný, specificky český sloh operní, abychom již nyní mluvit mohli o jakési kompaktní české škole hudby dramatické“, shrnul Otakar Hostinský. /11/ Pocit nazrálého okamžiku jenom posiloval intenzivní uvažování o budoucnosti české opery.

Již na konci šedesátých let můžeme u kritiky sledovat zvyšující se citlivost při vyposlouchávání a určování vzorů v původní české tvorbě a diferenciaci směrů, které nepovažuje za vhodné pro následování. /12/ Zde také počíná jasná polarizace postojů k Wagnerovi, projevující se nejdříve odmítáním: „Dass aber Herr Šebor, ganz nach den Grundsätzen der Neudeutschen Schule, die Darstellung der tiefsten Gefühlsregungen zum überwiegend grössten Theile dem Orchester zumuthet, es gänzlich versäumend, die unberechenbaren Schätze des Einzelgesanges sich zu erschliessen und als ausgiebige Faktoren ins Treffen zu führen, das könnte uns - falls er in der eingeschlagenen Richtung verharren sollte - an seiner besseren Erkenntnis und an seiner Zukunft verzweifeln machen. Er würde es da höchstens dahin bringen, die Zahl der abgeblassten Nachtreter Wagners um Einen vermehrt zu haben.“ /13/ Citát reprezentující protiwagnerovský tón tehdejší kritiky nám v tomto okamžiku poukáže k následujícím skutečnostem: Latentní averze vůči Wagnerovi se již zformovala a výtky wagnerismu nebyly adresovány jen Smetanovi, jak máme sklon nahlížet pod vlivem polemik shrnutých v Hostinského titulu Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, jenž se časem stal téměř vyprázdňeným heslem. /14/ V zárodku tu vidíme již argumenty, které pozdější doba polemik nijak podstatně nerozhojnila. Námitky mířily nejprve na jednotlivé znaky, označované za wagnerismus na základě dosti vágních asociací zřejmě s těmi místy, která byla publiku těžko dostupná již při prvním seznámení s Tannhäuserem a Lohengrinem v padesátých letech, jak dokládá i pražská kritika z této doby: „Die bisweilen sehr vehemente Modulation, die üppige Behand-



lung des Orchesters, das Abweichen von der gang gäben musikalischen Architektur ... erschweren die alsogleiche Auffassung. Das meist so glückliche Bestreben des Componisten, dem Dichter in Allem und vollkommen gerecht zu werden, führt nothwendig jene polyphone Mannigfaltigkeit herbei, welche so oft von überwältigendem, bisweilen fast lähmendem Eindruck. Daher die ausserordentlichen dynamischen Steigerungen, die Selbstständigkeit der Vocal- und Instrumentalstimmen ...

..."/15/ Lze shrnout, že na základě této zkušenosti se v české operní tvorbě za wagnerovské už považovaly: rozvinutější orchestrální mezihry, sytější instrumentace, bohatší harmonie a vypracované gradace. /16/ V repertoáru „wagnerovských znaků“ se přitom česká publicistika v podstatě shoduje s evropskou, argumenty českých kritiků nejsou jejich specifickým vlastnictvím. /17/ Badatel navyklý usuzovat jen z úzkého českého hlediska, by se s překvapením setkal se stejně formulovanými obviněními z wagnerismu namířeny například na Verdiho Rigoletta. /18/

Od konce šedesátých let se však vytváří již představa wagnerismu jako směru a v souvislosti s úvahami o budoucnosti české opery se klade otázka po smyslu Wagnera pro nás vůbec. Tehdejší spory kolem opery a obecně kolem českého divadla v tomto případě pak pozitivně přispěly k vyhocení stanovisek přívrženců a odpůrců Wagnerových, jejichž hlavními mluvčími byli Otakar Hostinský a František Pivoda.

Pokud neodbudeme Pivodu tím, že ho označíme za hlasatele názorů „staročeských bonzů“, jak se můžeme dočíst ještě v nejnovější literatuře, /19/ nebo za učitele, který se strachoval o svou pěveckou školu, /20/ a budeme se zabývat motivy argumentace obou stran, můžeme tu spatřit základní tendence, které se na různé úrovni prosadily po roce 1850 v evropském myšlení o hudbě a které nejen reflektovaly historickou skutečnost, ale také ji spoluvytvářely. /21/

Pro Pivodu byla základem vlastní sluchová zkušenost s Wagnerovým dílem. /22/ Ještě teoretický spis Das Kunstwerk der Zukunft byl ochoten přijmout, ale jakmile se setkal přímo s Wagnerovou hudbou, která pro něho byla nesrozumitelná, položil si nutně otázku správnosti Wagnerových teorií, jestli-



že vedou k takovému důsledku pro posluchače. A z toho mu také plynulo, že Wagnerův vzor a později i adaptace Wagnerových zásad, kterou nabízel Hostinský, by při uskutečnění v naší národní tvorbě vedla k téže nežádoucí nesrozumitelnosti, a proto Wagner není „hudbou budoucnosti“ pro nás. Pivoda, reprezentující zde rozhodující vrstvu české hudební veřejnosti, jež byla nositelkou dobového vkusu, se snaží svému vkusovému soudu dodat zdání objektivitu národní argumentací. Dovolává se české národní hudebnosti představované v její údajně přirozené, od přírody dané jednoduchosti a melodičnosti. Vše, co této představě odporuje, vede u něho, stejně jako u kritiky mluvící za obdobné vrstvy měšťanského publika v jiných evropských zemích, k odmítání jako cizorodého vlivu německého ducha, ztotožněného pochopitelně s Wagnerem jako vzorovou nesrozumitelností.

Jestliže Hostinský polemizoval - a po něm traduje česká hudební věda - s údajným Pivodovým názorem, že národní hudba se má vytvořit „napodobováním“ národních písní, /23/ což ostatně Pivoda nikde výslovně nepsal, ukazuje se, že tato výtka vznikla právě nepochopením Pivodových motivů, jež nám vystoupí z jeho argumentů proti Wagnerovi. Volání po jednoduchosti, již nalézá také v „československých“ písních, tu pod požadováním „písní“ - přihlédneme-li k dobovému úzu, pro nějž nalezneme doklad třeba ve výrocích Smetanových i Hostinského /24/ - znamená hledání přehledné a ve většině složek jednoduché hudební architektury, v této době již zformalizované schématem tzv. písňové formy. Výtky hromadění „nepřístupných obtíží“, /25/ výtky harmonické složitosti, ona u Pivody Hostinského zarážející „idiosynkrasie proti polyfonii orchestrální“, argumentování, že Wagnerovu hudební větu nelze „svést na jednoduchost třeba až tříhlasou“, /26/ že jeho hudbu není možno poslouchat jinak než racionálně, s pomocí tabulek motivů, což přesahuje kapacitu vnímání, /27/ to vše vyjadřuje posluchačův pocit ztráty orientace ve Wagnerově hudbě, ztráty onoho vyabstrahovatelného opěrného základu, na nějž byla dosud redukovatelná značná část hudby umělecké a z něhož téměř výhradně žila hudba užitá; /28/ to vše znamená ztrátu přehledné syntaktické normy, dané periodickou



stavbou nebo jasným harmonickým členěním vyvolávajícím zdání známého a jednoduchého, což v italské opeře tvořící pozadí námitek prostředkoval orchestr. Se ztrátou zmíněné opory hudebního slyšení v některých projevech tvorby souvisí počátek nescouhlasu obecnstva se soudobými díly, který se dostavuje v Praze podobně jako v celé Evropě, /29/ a nelze ho v našem prostředí zjednodušit na otázku nevzdělanosti obecnstva v důsledku dlouhé absence stálé české operní scény. Vždyť například italské publikum při prvním seznámení s Wagnerem nestavělo proti němu jeho současníka Verdiho, ale svůj vkusový požadavek demonstrovalo voláním „Evviva Rossini!“. /30/

Z uvedeného hlediska se ne náhodou zdůrazňovala jako ideál české národní opery první verze Prodané nevěsty, která tvořila ve své době zřejmě nejúnosnější mez pro české publikum, jehož mluvčím v tomto ohledu nebyl jen Pivoda, ale třeba Ludevít Procházka, kritik z „druhého“ tábora. A i u něho nalézáme stejné dovolávání se národnosti, tentokrát sangvinické a zdravé národní povahy. /31/

Když se pak podíváme na Pivodovy námitky proti Wagnerovu teoretickému východisku, ovšem přetlumočenému Otakarem Hostinským, objeví se před námi Pivoda učitel zpěvu především jako udržovatel tradice a znalec bel canta. Jeho námitky se totiž současně dotýkají důležité části problému dramatu v hudebním divadle, tak jak ho řešily tehdejší jeho dva hlavní typy: opera a hudební drama, a jenž pro hudební vědu nepřicházel v úvahu, pokud se pojem dramatu vyhrazoval Wagnerovu řešení, chápanému navíc jako ukončení nadvlády hudby nad slovem. Jestliže Pivoda uvedl v úžas Hostinského svým tvrzením, že největším nedostatkem hudebního dramatu je nadvláda hudby nad dramatem, /32/ je třeba říci, že jeho náhled má oprávněné jádro. Hostinského teze z prvního popularizačního výkladu Wagnera „... na jevišti vidíme živou hmotnou postavu té které osoby dramatické, jejíž myšlenky pronášejí ústa herce-zpěváka, duše její má hlavní své sídlo v orchestru“ /33/, jen utvrdila Pivodu v jeho empirickém stanovisku. Pivoda oprávněně cítil, že v opeře je hlavním jednajícím dramatickým činitelem výraz zpívaného tónu lidského hlasu, a právě v Hostinského interpretaci Wagnera spatřoval, že zpěvu se upírá dra-



maticnost ve prospěch nadvlády oné pro něho k tomu nesrozumitelné hudby orchestru. /34/ Pivoda zde stejně jako jinde nepolemizuje s Wagnerem, ale ve skutečnosti s Hostinského pojetím hudebního dramatu a v tomto případě paradoxně stojí na stanovisku Wagnerově. Neboť ne na tento dramatický prostředek, ale na způsob jeho dramatické motivace míří Wagnerova kritika opery.

A v tomto bodě také nejnázorněji vysvítá rozdíl Wagnerova a Hostinského pojetí hudebního dramatu. Hostinský nepřeval Wagnerovo zdůvodnění hudebního dramatu proti opeře, a dá se říci, že svým postojem k opeře si do určité míry uzavřel cestu k porozumění Wagnerovu teoretickému stanovisku vůbec. Pro Wagnerovu estetiku v celém proměnlivém komplexu myšlenek je určující spjatost dvou základních kategorií: zpřítomnění a motivace. Jestliže v hudebním dramatu teprve hudební výraz je prostředkem k uskutečnění, k zpřítomnění básnického záměru, kdy myšlenka přejde v cit a to, co je nepřítomné nebo existuje v představě, že zpřítomní, tak na druhé straně básnický záměr je nezbytným motivem a estetickým oprávněním hudby. /35/ Ze zmíněných dvou kategorií položila totiž Hostinského estetika důraz na kategorii druhou, ovšem v tom smyslu, že spojení hudby s řečí představovalo Hostinskému možnost obohatit a rozvinout vyjadřovací schopnosti hudby, přičemž ale řeč v hudebním dramatu se podle něho má stát hudbou jen potud, „aniž by přitom sama zkazila své charakteristické vlastnosti jako prostředek dramatického vyjadřování“. /36/ Když tedy Pivoda jako zhoubnou konsekvenci Hostinského chápání hudebního dramatu předpovídal rozpojení jednoty zpěvu a orchestru a vyústění opery do melodramu, /37/ musíme říci, že Hostinského teorie v sobě tuto možnost výkladu skrývala, jak ukázal i jeho pozdější postoj k Fibichovi: „... směr, jímž dostal se Fibich od Wagnera k melodramatu, jeví se nám ... jako přímé pokračování na dráze od stylizace virtuosního zpěvu přes výraznější melodii a správnou hudební deklamaci k úplnému, nerušenému uplatnění se slova prostě mluveného. Vývoj ten znamená proto důsledný postup od nadvlády absolutní hudby v opeře předgluckovské k nadvládě básnictví v hudebně-dramatickém umění moderním.“ /38/



Přese všechno, co se o Hostinském napsalo, si však česká hudební věda poměřující operu stále sporem o nadvládu hudby či slova dosud neotevřela přístup k adekvátní komparaci Hostinského a Wagnera, ačkoliv se neudržitelnost tohoto stavu již silně pociťuje. /39/ Příznačné je, že z tohoto hlediska zůstala stranou i Hostinského vlastní realizace v libretu k Fibichově Nevěstě messinské, u níž se oceňuje věrnost Schillerovi, ale už se třeba neklade otázka povahy samotné předlohy, na jejíž určitou „opernost“ poukázal již V. Jiráček /40/ a která by se mohla stát korektivem Hostinského interpretace stejně jako na druhé straně údajné Fibichovy stížnosti na to, že během kompozice musil v sobě potlačovat „ducha hudebního“, jenž se snažil „prolomit pouta slohu chladně deklamatorního“. /41/

Pro náš účel je ale důležité, že argumentuje-li Pivoda přirozenou národní povahou, pro niž je Wagner vrchol nepřijatelné cizoty, argumentuje Hostinský nevyhnutelností chodu dějin, v jehož důsledku by česká opera stejně jako evropská musela i bez Wagnera dříve nebo později dospět k „wagnerianismu“ jako dalšímu stadiu cesty pokroku. /42/ Rozhodující přitom je pro Hostinského Wagnerův teoretický koncept hudebního dramatu, a to proto, že na rozdíl od národního umění Wagnerova, které je německé, má širší platnost v tom, že je vědou, „a věda přece jest kosmopolitickou; její cena zakládá se na pravosti nebo nepravosti zásad, nikdy na národnosti původce.“ /43/ Odtud vyplývá také pozdější citlivost české hudební vědy na terminologické odlišování „wagnerismu“ jako užívání obrátů Wagnerovy hudební řeči a „wagnerianismu“ jako snahy o aplikaci jeho teorií. /44/

Teoretické východisko ve Wagnerovi mělo pro Hostinského význam nejen praktické estetiky onoho nejpokrokovějšího umění - byla to zároveň vlastně jediná existující soustavná reflexe soudobé opery -, ale při konkrétní realizaci mu představovalo záruku národní individuality a přitom originality opery, kterou navíc lze pozitivně uchopit. Hostinský tu viděl příležitost být pokrokový, a tedy moderní, ale nebýt eklektikem ani epigonem, postavit se proti vládnoucí zálibě v italské opeře a současně vyhovět požadavku doby, mít národní ope-



ru. Hostinský nebyl pouze teoretikem, ale v době polemik také především mužem praxe - kritikem. A tady pramení mnohé rozpory plynoucí z konfrontace jeho empirie a teorie, jež další vývoj zastřel. Zatímco Pivodovy polemické názory se neproměňovaly, pouze později hledal oporu pro své stanovisko v Hanslickových kritikách, Hostinský své pojetí významu Wagnera pro nás neustále propracovával podle potřeb situace buď v duchu prvního spisu „Wagnerianismus“ a česká národní opera, jenž byl více programovým prohlášením než teoretickým shrnutím, nebo jako součást své estetiky.

Hostinský znal dobře vkus českého operního publika, ale věřil v sílu slova, že je schopno vzdělat obecnostvo přesvědčivým prostředkováním hudby. Hnán myšlenkou soutěže mezi národy, jež se musí na celku evropského umění podílet nejenom tím, co je národně specifické, ale zároveň co stojí na čele pokroku, považoval za nutné navázat kontinuitu české národní hudby, která podle něho byla až do doby Smetanovy přerývána /45/ bez ohledu na vkus obecnostva na tom nejpokrokovějším stupni, to jest u Wagnera. Z idey jediné pokrokové linie, pod jejímž zorným úhlem poměřoval soudobou tvorbu, plyne také jeho pozdější výklad části Smetanových děl jako ústupků obecnostvu, jestliže se vymykají z cesty za pomyslným ideálem, jež Smetana již údajně neměl možnost realizovat. Hostinský si přitom uvědomoval různost směrů v soudobé opeře a jejich „blahodárný a nutný vzájemný vliv“ a národní operu chápal jako výsledek historického rozvoje. Píše: „Kdo by již nyní, kdy nemáme více než pouze skrovné zárodky národního umění, na základech jakýchkoli určovati chtěl do podrobnosti, co v umění národního jest a co není, kdo by jakýsi theoretický obrazec národního umění českého podával umělcům co vzor, jímž by se řídit měli - jal by se - a zajisté zcela marně - dějinám předpisovati dráhu.“ /46/ Ale myšlenka, že bychom zbytečně opakovali nevyhnutelnou cestu k pokrokovému stanovisku, kterou již vykonal Wagner, a mohli tudíž zaostat a zpozditi se za ostatními národy, vede Hostinského k tomu, že je to jediné Wagner, jenž „jest nejjistějším, nejspolehlivějším základem a východiskem pro organický vývin národní zpěvohry“. /47/



Wagnerovo rozsáhlé teoretické dílo nabízelo už od počátku svého vzniku dostatek inspirujícího i provokujícího materiálu zejména v podobě sentencí, které se staly spíše zbraněmi v různých polemikách, zatímco jejich kontext zůstával skryt. Pro Hostinského je příznačné, že na rozdíl od převažujícího trendu je nechává stranou. A třebaže se nezřídka vyjadřoval o úpadkovosti opery, u děl, která mohla znamenat obohacení našich divadelních poměrů - zejména velká opera současníky pocíťovaná v mnoha směrech jako „wagnerovská“ /48/ -, nebral vědomě v potaz ani Wagnerovy odsudky, zatímco například v oblasti politické a sociální nic nebránilo, aby takové názory našly rychlou aktualizaci na české poměry, jako třeba *Das Judentum in der Musik* u Jana Nerudy. /49/

Wagner se stal pro Hostinského přitažlivý především tezí, že hudba v opeře stojí na chybném základě, protože se stala absolutní hudbou, a to také proto, že se odpoutala od svých kořenů v řeči. /50/ Zatímco Wagner tvořil svou filozoficko-historickou konstrukci mimo jiné na důkaz toho, že jeho hudební drama má být znovuzrozením všelidské řecké tragédie, Hostinský vidí v novém přimknutí hudby k řeči nejplodnější záruku národního rázu v opeře, neboť řeč je podle něho jediným bezvýhradným charakteristickým národa. /51/ Současně totiž Wagner představoval Hostinskému nejnovější řešení problému, který našel formulovaný už u Rousseaua a jejíž podle něho vzhledem k stupni vývoje vyjadřovacích prostředků ještě nemohl dořešit Gluck; /52/ byl pro něho nejmodernější realizací vztahu hudby a řeči. Oné čas od času v dějinách opery se vynořující myšlenky, že hudba se musí opřít o rytmus a melodii řeči, která jde vždy ruku v ruce s požadavkem reformy momentálně údajně úpadkového stadia opery. /53/ Právě v melodice recitativu, v němž Hostinský spatřoval základ dramatickosti v opeře, a v jejím domyšlení, jež viděl ve Wagnerově *Sprechgesangu*, se mu jevilo východisko, kdy se slovo vymaní z područí architektonické hudební formy, jejíž metroritmická stránka si podrobuje řeč a jejíž uzavření vyžaduje často opakování slov, a kdy může podle jeho představ deklamace slova dbající jeho kvality a kvantity přejít v deklamaci hudební a spád řeči mluvené ve svém národním charakteru se stupňo-



vat v hudbu. Přitom se povědomí wagnerovského „deklamatorního slohu“ jasně promítá do Hostinského požadavku básnického volného verše pro libreto, aby se hudba vyhnula metricko-syntaktickému stereotypu, k němuž by mohla vést být v tomto případě „správná“ deklamace pravidelného verše /54/ a v jehož důsledku by se ve vokální linii znovu objevila architektonická forma.

Podobně jako už ve spříznění hudby s řečí prostřednictvím „správné“ hudební deklamace textu zpěvního partu viděl Hostinský možnost, jak vytvořit národní operu, která je prodchnuta národním rázem beze zbytku - na rozdíl od estetiky couleur locale, jež umožňovala jen omezené uplatnění míst s národním koloritem-, byl mu též Wagnerův orchestr pracující s příznačnými motivy příležitostí k organičtějšímu zapojení národního rázu. Proto mohl obhajovat Smetanova Dalibora tím, že právě následkem „wagnerizujícího směru ... má více prstonárodního rázu do sebe než kterákoliv jiná vážná zpěvohra česká,“ /55/ a to díky častějšímu výskytu příznačných motivů, jež - jako třeba motiv Zdeňka - jsou podle Hostinského prstonárodního rázu.

Porovnáme na jedné straně Hostinského vyjádření: „Nikterak tón a ráz prstonárodních písní, nýbrž jenom jejich architektonická forma překáží v použití jich melodických útvarů pro dramatický dialog, kdežtoby snad i lyrická forma písní těch byla na svém místě v průvodu orkestrálním. Nekladl bych ... nikdy tak přílišnou váhu na vyvinutí operního zpětu z prstonárodních písní, ... nýbrž raději na těžení z jejich absolutně hudební stránky, a to v první řadě pro orchestr; ... Toho pak, co ... těžiti lze z písní prstonárodních, může se užítí i tam, kde se nejedná o tón prstonárodní; neboť zužitkovati tyto písně pro umění a nápodobiti je jsou věci různé.“ /56/ Na druhé straně si uvedeme Pivodův názor na stejný předmět: „Jsouť mezi národními písněmi československými tvary tolikeré půvabnosti a při tom tak zvláštní, že neodolatelně do srdce posluchačstva jakéhožkoliv muselo by vniknouti vše, cožkoliv z nich zrozeného na tvar operní by vypěstováno bylo.“ /57/ Vidíme, že tu není zásadní rozdíl v pohledu na význam lidové písně pro operu, ale podstatně se liší pozadí,



jež určuje způsob jejího zhodnocení: u Hostinského jeho představa hudebního dramatu, u Pivody opera.

Zdá se, že lpění na různých vkusových stanoviscích rovněž trvale bránilo jakékoliv komunikaci mezi Pivodou a Hostinským. U Hostinského to pak byla zřejmě také jedna z příčin, proč nesledoval Wagnerovo zdůvodnění hudebního dramatu, jehož předpokladem u Wagnera bylo hluboké porozumění dramatickým prostředkům opery. Jestliže Hostinský například považoval „za směšnou zpozdilost, když koloraturní zpěvačka uprostřed nejnapínavější tragické situace zpívá počíná bravurní arii, již se dramatický proud násilně přerušuje“, /58/ můžeme v tom mimo jiné vidět jeho neporozumění dramatu v opeře. Právě ve chvíli přerušování zjevné scénické akce, kdy se dění obrací dovnitř jednajících postavy a prostřednictvím hudby se dosahuje ireálného prodloužení času zastaveného dramatického okamžiku, vstupuje opera do své domény dramatickosti. Postava tu vyzpívává svůj niterný stav, jehož bezprostřední vyjádření leží za hranicemi slovního sdělení, respektive mluveného dramatu a jenž může v opeře naopak být zpřítomněn za pomoci gesta a zpívaného tónu lidského hlasu, kdy slova samotná nesoucí zpěvní linii nejsou než textovým vehikulem „znějícího mlčení“. Hostinského nepochopení opery je do značné míry klíčem jeho posunu interpretace Wagnera, u něhož „tiefe Kunst des tönenden Schweigens“, jak sám tento postup pojmenoval, tvoří podstatu, kolem níž krouží jeho idea hudebního dramatu, /59/ zatímco Hostinského představa dramatu v hudebním divadle je stále zakotvena spíše v přizpůsobení dramatu mluveného. Proti svému ideálu hudebního dramatu může proto Hostinský postavit operu pojímanou jako úpadek, jako nedramatický, zcela vyprázdňený virtuózní koncert, chápanou navíc v kontextu vývoje soudobého umění k realismu jako „pravzor vybrané nepřirozenosti a nesmyslnosti“. /60/ Jako protějšek hudebního dramatu mu vystupuje pejorativně pojatý model opery bel canta, ztotožněný s reprodukcí, která u nás již šla zcela proti dramatické podstatě tohoto druhu, jak kriticky vytýkal Pivoda. /61/ Hostinský nemíří na současnou evropskou operu, ostatně v Praze pohotově uváděnou, ale na starší operu seria, ve skutečnosti pak na její interpretaci ovlivňova-



nou vkusovými požadavky tehdejšího obecnstva. Jeho polemika s operou jako druhem je výrazně ovlivněna realitou Prozatímního divadla, jeho repertoárovou a také inscenační praxí. Neboť zážitek Wagnerova divadelního představení zřejmě ještě posiloval Hostinského ostré výhrady k opeře jako jednostranné hudební produkci. Dovolávání se Wagnerovy reformy v sobě tak skrývá požadavek reformy našich stávajících divadelních poměrů.

V tehdejší repertoárové praxi lze spatřovat totiž také další motiv Hostinského důrazu na hudební deklamaci, který ještě více než z jeho článků vynikne z vyjádření Elišky Krásnohorské. Hostinského stať „Wagnerianismus“ a česká národní opera byla pro Krásnohorskou především studií o deklamaci. /62/ Krásnohorská jako překladatelka zhudebněných textů a autorka libret zvláště vnímavě pociťovala valnou většinu českých operních překladů z této doby, jež musily uspokojit především náhlý vzestup poptávky v souvislosti se vznikem stálé české operní scény, jako nesoulad jazyka mechanicky podkládaného melodii, kdy metroritmická struktura překladu se tvrdě sráží s metroritmickou strukturou původní melodie. Daleko větší nebezpečí však tušila v tom, že takto znějící české slovo by mohlo negativně ovlivnit představu zhudebněného českého jazyka vůbec. /63/

Krásnohorská nám tak znovu připomněla konkrétní historickou situaci, jejíž reflexí byly i české polemiky o Wagnera. Zabývali jsme se zejména těmi motivy českého wagnerismu a antiwagnerismu, které dosud zůstávaly stranou zájmu, a pokusili jsme se alespoň částečně odhalit, co se skrývá za bludným kruhem pro a proti, jenž se v hudební vědě postupem času do značné míry stabilizoval zvěcněním argumentů dobových polemik. /64/ Příznačně zůstala pro nás stranou otázka vztahu Smetany a Hostinského, která nemůže být zodpovězena do té doby, pokud se ustálené představy o pojednáváných polemikách vydávají v hudební vědě za situaci tvorby a redukuje se na ně celá bohatá hudební skutečnost, v níž žili a na niž reagovali čeští skladatelé této doby.



- /1/ F. Pivoda, O hudbě Wagnerově. Praha, J. Otto 1881, s. 3. Stejně by bylo možno začít Smetanovým výrokiem adresovaným Pivodovi: „Žvatláte něco o wagnerismu, aniž víte, co to jest.“ /Viz Veřejná hovorba. In: Národní listy X, č. 66, 8.3.1870./
- /2/ 1854 Tannhäuser, 1856 Lohengrin, 1856 Bludný Holanďan, 1859 Rienzi, 1871 Mistři pěvci norimberští.
- /3/ R. Wagner, Quatre poèmes d'opéras ... et précédés d'une lettre sur la musique. Paris 1860. Srov. korespondenci Verdiho v této záležitosti cit. in: W. Weaver, Verdi. Eine Dokumentation. Berlin 1980, s. 221.
- /4/ Srov. O. Hostinský, „Wagnerianismus“ a česká národní opera. In: Hudební listy I, 1870. Přetištěno in: Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Praha 1901, s. 147. I nadále odkazujeme na toto vydání.
- /5/ J. Neruda, Operní libreta. In: Výtvarné umění a hudba. Praha 1962, s. 119-124.
- /6/ O. Hostinský, „Wagnerianismus“ ... Op. cit., s. 148.
- /7/ V. [F. Ulm], Theater. In. Bohemia 29, 13.3.1856, s. 362.
- /8/ Instruktivní v tomto ohledu jsou ohlasy pražské premiéry Tannhäusera a Lohengrina v české i německé kritice. Rozčarování z Wagnerovy hudby ještě po letech shrnul F. Pivoda takto: „Wagnerovým spisem =Das Kunstwerk der Zukunft= až k víře v jakéhosi hudebního mesiáše rozohněn, popustil jsem při prvním slyšení Tannhäusera vysoko napnutou strunu ... svých očekávání až dolů ... strážlivého poznání: že to, co Wagner dovésti slibuje a co skutečně dovede, různí se od sebe jako nebe od země...“ /O hudbě Wagnerově. Op. cit., s. 35. Podobně to formuloval už v roce 1871. Srov. Koncerty. In: Pokrok 19.4.1871, č. 108./ Názorné je porovnání s obdobným závěrem ze stejné zkušenosti např. u Arriga Boita: „Le prime parole di Wagner, confessiamolo, ci avevano commosso; noi tutti avevamo compreso, più che non ce lo permettesse una oscura esplicazione, il suo coraggioso pensiero. Wagner distruggeva la formola melodrammatica, Wagner prometteva di ampliare i limiti del ritmo e della melodia, Wagner, poeta-maestro-estetico, nella sua triplice faccia ne parevo l'uomo nato e predestinato a compiere la missione innovatrice. Menzogna. Pure sarebbe poca clemenza in noi disconoscere nella musica sua qualche istinto prepotente, qualche vigorosa muscolazione, ma i suoi drammi sono inetti, bassi, ridicoli a fronte del supremo compito ch'erano chiamati a fare. Il grande problema è rimasto tuttora insoluto.“ /Mendelssohn in Italia. In: Giornale della Società del Quartetto di Milano I, 1864, s. 108; zde cit. dle A. Zino, Rassegna della letteratura Wagneriana in Italia. In: Colloquium „Verdi-Wagner“, Rom 1969. Vyd. F. Lippmann, Köln Wien 1972, s. 22./
- /9/ Jednak mnichovské uvedení Tristana a Isoldy 1865, Mistři pěvců norimberských 1868, Zlata Rýna 1869 a Valkýry 1870, jednak zejména druhé vydání spisu Das Judenthum in der Musik pod vlastním jménem, Leipzig 1869.
- /10/ Shrnutí tohoto stanoviska viz X., Zpěv Přemysla. In: Dalibor II, 6.2.1874, s. 44-45.
- /11/ O. Hostinský, Také „některé myšlenky o české opeře“. In: Hudební listy III, 1872, s. 262.
- /12/ Předchozí postoj kritiky srov. M. Ottlová - M. Pospíšil, K otázce českosti v hudbě 19. století. In: Opus musicum XI, 1979, s. 101-103.



- /13/ [F. Pivoda], Kunst, Theater und Literatur. In: Correspondenz II, 2.10.1868, č. 66.
- /14/ Srov. třeba „bojovou“ argumentaci S. Zachařová /např. ve studii Nejedlého polemika o Karla Knittla. In: Z bojů o českou hudební kulturu. Praha 1979, s. 29-115/, komentovanou již recenzemi T. Volka /Velká problematika smetanova. In: Hudební rozhledy XXVIII, 1975, s. 273-276/ a V. Lébla /Z bojů o českou hudební kulturu... In: Hudební věda XVI, 1979, s. 370-373/.
- /15/ Viz V. [F. Ulm], Theater: In: Bohemia 29, 15.3.1856, s. 373.
- /16/ Srov. např. L. Procházka, Templáři na Moravě. In: Národní listy VII, 22.1.1867. Přetištěno in: Slavná doba české hudby. Praha 1958, s. 68 aj.
- /17/ Srov. např. vzpomínku O. Hostinského: „... tenkráté útoky našich hudebních konzervativců a reakcionářů nejraději mířily na bujnou polyfonii, smělou harmonii a sytou orchestraci...“ /Antonín Dvořák ve vývoji naší hudby dramatické. In: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě. Praha 1912, s. 213/ s vyjádřením Franceska D'Arcais: „Si diceva che dal suo /Wagner/ cervello uscivano le più strane armonie, gli accordi più stravaganti, le più aspre cacofonie; che la sua instrumentazione non era che un continuo ed assordante frastuono...“ /Riccardo Wagner, poeta, musicista, uomo politico. In: Nuova Antologia LXVIII, 1883, Serie II, sv. 38, s. 3. Zde cit. dle: A. Ziino, op. cit., s. 16-17/.
- /18/ Srov. české výtky wagnerismu s výroky italské a německé kritiky o Verdim, např. in: C. Gatti, Verdi, 1. Milano 1931, pozn. 51 na s. 461 nebo podobně D. Kämper, Das deutsche Verdi-Schriftum. In: Colloquium „Verdi-Wagner“. Op. cit., s. 189.
- /19/ Viz M. Jůzl, Otakar Hostinský. Praha 1980, s. 40.
- /20/ Srov. M.K. Černý, Ohlas díla Richarda Wagnera v české kritice 1847-1883. In: Hudební věda, v tisku.
- /21/ Srov. C. Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber 1980, zejm. s. 208.
- /22/ K tomu srov. také pražský wagnerovský repertoár uvedený in: M.K. Černý, op. cit., v tisku.
- /23/ Viz O. Hostinský, Také „některé myšlenky o české opeře“. Op. cit., s. 301.
- /24/ Srov. třeba úryvek Smetanova dopisu Hostinskému z r. 1879: „Je-li látka více lyrická, jako např. v Hubičce, může se těch lahodných písní nahromadit dost a dost. Proto se líbila Hubička lépe než Tajemství. Osud Libušin bude ... takový jako Dalibora, ač v Daliboru se jen hemží melodií dle staré formy.“ /F. Bartoš, Smetana ve vzpomínkách a dopisech. Praha 1954, s. 167; nebo také tamtéž, s. 183./ Podobně píše Hostinský: „Smetana svým zpěvním melodiím opravdu jenom v lyrických místech dal uzavřené formy písní proudu národních...“ /Smetanův „Dalibor“. In: Dalibor I, 1873. Přetištěno in: Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Op. cit., s. 253-254./
- /25/ Srov. např. F. Pivoda, Některé myšlenky o české opeře, jejím utvoření, rozkvětu, zachování a působení. In: Osvěta II, 1872, s. 135-140, zejm. s. 139.
- /26/ Viz O. Hostinský, Wagneriana. In: Hudební listy II, 1871, s. 70-71.
- /27/ Srov. F. Pivoda, O hudbě Wagnerově. Op. cit., zejm. s. 12.
- /28/ K této problematice blíže srov. M. Ottlová - M. Pospíšil, Proměny hudby v městské společnosti 19. století. In: Město v české kultuře 19. století. Praha 1983, s. 93-100.



- /29/ Např. už rozvolnění a podstatné rozšíření operní formy u Verdiho vedlo k určité dezorientaci, jejímž důsledkem je dobové tvrzení, že např. v *Rigolettu* nejsou uzavřená čísla /Srov. C. Gatti, op. cit., s. 461, pozn. 51./
- /30/ Viz *Diskussion nach dem Referat von A. Ziino*. Op. cit., s. 136.
- /31/ Viz kritika L. Procházky, Karel Šebor: „Blanka“. In: *Národní listy* X, 11.3.1870. Přetištěno in: op. cit., s. 80.
- /32/ O. Hostinský, *Wagneriana*. Op. cit., s. 71.
- /33/ O. Hostinský, „Wagnerianismus“ ... Op. cit., s. 158.
- /34/ [F. Pivoda], *Z české opery*. In: *Pokrok* 20.4.1871, č. 109.
- /35/ K tomu srov. C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg 1971, zejm. s. 89 an., s. 100 an.
- /36/ O. Hostinský, *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. Cit. v překladu E. Hradeckého. In: *O hudbě*. Praha 1961, s. 98.
- /37/ Viz pozn. 34.
- /38/ O. Hostinský, *Vzpomínky na Fibicha*. Praha 1909, s. 161.
- /39/ Srov. zvláště některé příspěvky ve sborníku *Pocta Otakaru Hostinskému*. Brno 1982.
- /40/ V. Jiráť, *Schillerova Messinská nevěsta*. Doslov k překladu F. Vrby. Praha 1942. Přetištěno in: *Portréty a studie*. Praha 1978, s. 322 an.
- /41/ O. Hostinský, *Vzpomínky na Fibicha*. Op. cit., s. 119.
- /42/ O. Hostinský, „Wagnerianismus“ ... Op. cit., s. 159.
- /43/ O. Hostinský, *Richard Wagner. Nástin životopisný*. In: *Hudební listy* II, 1871, s. 352. Ve vztahu k národnosti vymezil Hostinský takto rozdíl mezi vědou /myšlenka může bez ohledu na národnost vědec vést jen k jednomu správnému řešení/ a uměním /z téže myšlenky vychází tisícery krásný a tím v umění oprávněný tvar/ již ve studii *Umění a národnost v Daliboru 1869* /srov. *Studie a kritiky*. Praha 1974, s. 9-10/.
- /44/ Srov. např. V. Helfert, *Smetanismus a Wagnerianismus*. Praha 1911 aj.
- /45/ O. Hostinský, *Také „některé myšlenky o české opeře“*. Op. cit., s. 288.
- /46/ Oba citáty, tamtéž, s. 295 a 289.
- /47/ O. Hostinský, „Wagnerianismus“ ... Op. cit., s. 166.
- /48/ Srov. např. [F. Pivoda], *Proč zaniká krásný zpěv?* In: *Hudební listy* V, 1874, s. 205 an., aj.
- /49/ J. Neruda, *Pro strach židovský*. In: *Spisy*, sv. 6. Praha 1958, s. 31-46.
- /50/ K tomu srov. též C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978, zejm. s. 24 an.; k posunu pojmu u Hostinského tamtéž, s. 40 an.
- /51/ O. Hostinský, „Wagnerianismus“ ... Op. cit., s. 163. Ze stejného názoru dovozuje Hostinský, že se stane „hudební drama čili zpěvohra nejdůležitějším zástupcem národního umění“ v cit. studii *Umění a národnost*, aniž se ještě opírá o Wagnera /op. cit., s. 15-16/.
- /52/ Srov. O. Hostinský, *O české deklamaci hudební. Dalibor IV, 1882*. Přetištěno in: *O hudbě*. Praha 1961, s. 277 a „Wagnerianismus“ ... Op. cit., s. 153-159.
- /53/ Srov. C. Dahlhaus, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München 1982, s. 94.
- /54/ O. Hostinský, *Hudební krásno* ... Op. cit., zejm. s. 102.
- /55/ O. Hostinský, *Smetanův „Dalibor“*. Op. cit., s. 253. Hostinského rozbor Dalibora se nadlouho stal prototypem „hudebně dramatických“ rozborů oper, jež vedle jejich dějové osnovy podávají význačné motivy s charakterizujícími popisy.
- /56/ O. Hostinský, *Také „některé myšlenky o české opeře“*. Op. cit., s. 302-303.



- /57/ F. Pivoda, Některé myšlenky o české operě ... Op. cit., s. 138.
- /58/ O. Hostinský, Richard Wagner. Op. cit., s. 352.
- /59/ Srov. C. Dahlhaus. Über das „kontemplative Ensemble“. In: Opernstudien Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag. Tutzing 1975, s. 189-195.
- /60/ O. Hostinský, „Wagnerianismus“ ... Op. cit., s. 159-160.
- /61/ Viz např. [F. Pivoda], Z české opery. In: Pokrok 15.2.1871, č. 46 a 17.2. 1871, č. 48.
- /62/ Srov. E. Krásnohorská, Ze vzpomínek na Bedřicha Smetanu. Poprvé in: Ruch 1914/15. Přetištěno in: Co přinesla léta. Druhé knihy vzpomínek svazek II. Praha 1928, s. 18 an.
- /63/ Srov. E. Krásnohorská, O české deklamaci hudební. In: Hudební listy II, 1871, s. 1-2.
- /64/ Otázku, co zbude z výpovědi o hudbě samotné, když se rezignuje na nekriticky přejímané dobové soudy o hudbě, které české hudební vědě nahrazovaly poznání hudební skutečnosti samé, nastoluje i pojednání našeho problému v nejnovější souhrnné práci Hudba v českých dějinách /V. Lébl a kol., Praha 1984, s. 388-390/.