

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**  
**Ústav hudební vědy**

Diplomová práce

Petr Kadlec

**Pražská recepce Smetanových oper 1884-1900**

**Prague reception of Smetana's operas 1884-1900**

Praha, 2006

vedoucí práce: prof. PhDr. Marta Ottlová

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

# OBSAH

ÚVOD.....	3
STAV BĀDÁNĪ.....	6
I. KAPITOLA - Předpoklady pražské recepce Smetanových oper..	11
1. Poslání Národního divadla .....	11
2. Úloha Smetanových oper .....	15
3. Dobová kritika .....	21
II. KAPITOLA - Recepce Smetanových oper 1884-1900.....	22
1. Braniboři v Čechách .....	22
Stručná historie recepce před uvedením v Národním divadle	22
Údaje o provozování v ND .....	23
Braniboři v Čechách očima kritiky .....	24
A) Dílo.....	24
B) Provozování Braniborů v Čechách v ND.....	25
C) Shrnutí.....	27
2. Prodaná nevěsta .....	28
Stručná historie recepce před uvedením v ND .....	28
Údaje o provozování v ND .....	29
Prodaná nevěsta očima kritiky .....	29
A) Dílo.....	29
B) Provozování Prodané nevěsty v ND.....	30
C) Shrnutí.....	38
3. Dalibor .....	39
Stručná historie recepce před uvedením v ND .....	39
Údaje o provozování v ND .....	39
Dalibor očima kritiky .....	40
A) Dílo.....	40
B) Provozování Dalibora v ND.....	42
C) Shrnutí.....	49
4. Libuše .....	50
Stručná historie recepce před uvedením ve znovuotevřeném ND	50
.....	50
Údaje o provozování ve znovuotevřeném ND .....	51
Libuše očima kritiky .....	51
A) Dílo.....	51
B) Provozování Libuše v ND.....	52
C) Shrnutí.....	56
5. Dvě vdovy .....	57
Stručná historie recepce před uvedením v ND .....	57
Údaje o provozování v ND .....	58
Dvě vdovy očima kritiky .....	58
A) Dílo.....	58
B) Provozování Dvou vdov v ND.....	60
C) Shrnutí.....	63

6. Hubička .....	64
Stručná historie recepcce před uvedením v ND .....	64
Údaje o provozování v ND .....	64
Hubička očima kritiky .....	65
A) Dílo.....	65
B) Provozování Hubičky v ND.....	66
C) Shrnutí.....	72
7. Tajemství .....	73
Stručná historie recepcce před uvedením v ND .....	73
Údaje o provozování v ND .....	73
Tajemství očima kritiky .....	74
A) Dílo.....	74
B) Provozování Tajemství v ND.....	75
C) Shrnutí.....	78
8. Čertova stěna .....	79
Stručná historie recepcce před uvedením v ND .....	79
Údaje o provozování v ND .....	79
Čertova stěna očima kritiky .....	80
A) Dílo.....	80
B) Provozování Čertovy stěny v ND.....	81
C) Shrnutí.....	82
III. KAPITOLA - Kontexty recepcce Smetanových oper 1884-1900 .	83
1. Kontext původní české a evropské opery .....	83
2. Divadelní kontext .....	88
3. Politický kontext .....	91
Národní divadlo, Smetanovy opery a vídeňská výstava .....	91
Národní divadlo, Smetanovy opery a pražští Němci .....	95
IV. KAPITOLA - Shrnutí pražské recepcce Smetanových oper	
1884-1900.....	98
1. 1884-1892 .....	98
2. 1893-1900 .....	106
ZÁVĚR.....	113
SOUPIS POUŽITÉ LITERATURY.....	115
PŘÍLOHA 1.....	119
PŘÍLOHA 2.....	120
PŘÍLOHA 3.....	121

# ÚVOD

Ve svojí diplomové práci se pokusím nastínit charakteristické rysy recepcce operního díla Bedřicha Smetany v letech 1884-1900. Proč sledované období ohraničuji právě uvedenými roky?

12. května 1884 umírá Bedřich Smetana, jeho operní dílo je tedy uzavřené a jako uzavřený celek je také pražskou kritikou pojímáno, což je pro moji práci důležitý fakt. Druhým hraničním datem, tedy 31. červencem 1900, se uzavírá jedna etapa dějin Národního divadla. Po 19 letech přestalo být spravováno Družstvem Národního divadla a po 17 letech vedeno ředitelem Františkem Adolfem Šubertem. Novým ředitelem se stal Gustav Schmoranz a vzhledem k nástupu Jaroslava Kvapila na post šéfa činohry a Karla Kovařovice na post šéfa opery je rok 1900 pro Národní divadlo nejen správním, ale i uměleckým zlomem. Obě data považuji za mezníky smysluplně ohraničující zkoumané období.

Moje práce je příspěvkem k dějinám recepcce, jedné z nezanedbatelných oblastí zkoumání hudební historie. Na jaké otázky ovšem může zkoumání recepcce odpovědět? Jak píše Carl Dahlhaus ve své studii *Probleme der Rezeptionsgeschichte*<sup>1</sup>, dotýká se problematika dějin recepcce chápání podstaty hudebního díla. Na jedné straně existuje v evropském myšlení tradice pohledu na dílo jako na „idealen Gegenstand“, tedy jakýsi ideální, uzavřený objekt, jehož vlastní smysl je nezávislý na proměnách času, a tedy i na recepci, na straně druhé pohled na dílo, jehož význam se vždy znovu utváří s ohledem na čas a podmínky, ve kterých se nachází. S Dahlausem řečeno: „Statt der Idee des Werkes, die der Rezeptionshistoriker leugnet, erscheint nunmehr der geschichtliche Augenblick, durch den eine bestimmte Rezeption

---

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, *Probleme der Rezeptionsgeschichte*, in: týž, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 238-259

geprägt wurde, als entscheidende Instanz, zu der man zurückgehen muss, um zu begreifen, wie sich der Sinn eines Werkes - ein Sinn, der nicht im abstrakten Text gegeben ist, sondern sich erst in einer konkreten, den Text konkretisierenden Rezeption herausbildet - überhaupt konstituiert."<sup>2</sup> Tento druhý přístup ovšem - doveden ad absurdum - podle Dahlhause hraničí s relativismem, který znemožňuje, ba dokonce vylučuje jakýkoli pokus o obecnější uchopení díla. Vede totiž k tvrzení o existenci nekonečného množství neustále se proměňujících subjektivních recepcí, ze kterých však nelze vyvodit nic společného. Proti tomuto extrému Dahlhaus staví názor strukturalisty Felixe V. Vodičky, který předmět dějin recepce nevidí v souhrnu individuálních receptivních reakcí, ale v obecnějších názorech a soudech (či přímo v normách a systémech norem), které se vytvářejí v historicky, sociálně a etnicky vymezených skupinách. Smyslem dějin recepce pak je tyto normy na základě dílčích receptivních reakcí formulovat a zkoumat příčiny jejich vzniku. A právě to je metodologický klíč k mojí práci: pokusit se na základě konkrétních recepcí ve sledovaném období formulovat obecnější tendence či převažující názory, zkoumat jejich příčiny či případné proměny.

Ještě jednu důležitou otázku musím v úvodu svojí práce zodpovědět. Čí recepcí se vlastně budu zabývat? Nabízejí se tři oblasti teoreticky otevřené zkoumání. První z nich je recepce Smetanových oper dobovým publikem, což je vzorek významný, široký a rozmanitý, ale z hlediska mojí práce neproduktivní. Badatelská snaha zde totiž naráží na zásadní bariéru, pokud jde o prameny poznání. Až na vzácné výjimky

---

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 240

zachované částečně v memoárové literatuře nebo sporadicky reflektované v tisku<sup>3</sup> se totiž dobových svědectví nedostává.

Druhou oblast představuje recepce Smetanových oper, jak ji nacházíme v dobové publicistice, tedy hlavně v hudebních referátech a kritikách novin a časopisů. Tato oblast je pro moji práci určující. Jde o materiál, díky kterému lze receptivní postoje kritiků ke Smetanovým operám důkladně zkoumat v jejich kontinuitě a pokoušet se z nich vyvozovat obecnější zjištění. Soupis novin a časopisů, stejně jako jména, popřípadě šifry kritiků, uvádím v příloze 1. Stranou ponechávám pražský německý tisk, který se recepcí Smetanových oper v Národním divadle - s výjimkou německy psaného, ale zaměřením českého deníku *Politik* - ve sledovaném období soustavně nevěnoval.

Třetí oblastí recepce jsou pak esejistické texty, které se nepohybují na poli hudební publicistiky, ale hudební vědy. Téměř výhradně jde o texty osobnosti formující výrazným způsobem její počátky - Otakara Hostinského. Ty budu sledovat s ohledem na jejich souvislost se soudy hudebních kritiků.

Jaké je rozvržení mojí práce? Po shrnutí stavu bádání nejprve nastíním dobové předpoklady recepce Smetanových oper. V nejrozsáhlejší části svojí práce přináším „revue názorů“, tedy souhrn kritických soudů dobové publicistiky, týkající se jednotlivých Smetanových oper, a jejich dílčí interpretace. V následujících dvou kapitolách pak sledovaný materiál zapojuji do širšího dobového kontextu a pokouším se jej obecněji interpretovat.

---

<sup>3</sup> Pokud by čtenář očekával, že právě dobová hudební publicistika bude zprostředkovávat receptivní postoje publika, byl by zklamán. Jsou naopak zachyceny v malé míře a většinou jen povšechným zhodnocením, zda-li - když budu parafrázovat slovník některých kritiků - obecnstvo bylo chladné, nebo animované.

# STAV BĀDÁNĪ

Literatura k tĕmatu, kterĕmu se vĕnuji, není rozsáhlá, a pokud už existuje, je pro ni vĕtšinou vĕ charakteristický opačný postup, než o který se pokouším ve své práci. Autoři mají nezřídka hotový pohled na Smetanovy opery jako zakladatelský celek národního hudebnĕ dramatického umĕní nezadržitelnĕ smĕřující k hudebnímu pokroku<sup>4</sup> a tato hlavní idea<sup>5</sup> určuje také jejich interpretaci dobové recepce. To má ovšem jeden podstatný následek: omezení okruhu otázek, které se danému materiálu kladou a výrazné zploštĕní odpovědí.

Jaké tedy jsou uzlové body v bĀdání o Smetanových operách, potažmo o jejich recepci ve sledovanĕm období?

Prvním z badatelských prĕspěvků k tĕmatu jsou studie Otakara Hostinského z 80. a 90. let 19. století publikované pak soubornĕ spolu se staršími pracemi v roce 1901 jako *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*.<sup>6</sup> Ke specifikům Hostinského prací patří jednak výrazný vliv na dobovou publicistiku, jednak na pozdější literaturu, jejímž je východiskem.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Toto tĕma podrobnĕji rozebírám v první kapitole svojí práce.

<sup>5</sup> Zde uvádím jednu z jejich obecnĕji formulovaných podob, kterou nacházíme u Zdeňka Nejedlého: „Smetana není jen reprezentant jednoho smĕru, nýbrž pravý otec české hudby, neboť on první dovedl sloučiti naši hudbu s naším národním životem a tím dodatí naší hudbĕ její životnost a pravdivost. V pravdivosti jest síla Smetanova umĕní, v ní jest ta nejvyšší mravnost, jež nikdy nestárne. Voláme-li po návratu k Smetanovi, nevoláme po návratu staré doby a po ustrnutí Smetany v šablonu, nýbrž naopak návrat k Smetanovi jest nám návratem k pravdĕ, jež nedovoluje, aby umĕní a tudíž také hudba se stala hříchkou na ukrácení chvíle, nýbrž aby byla projevem života. Návrat k Smetanovi jest návrat ke svĕtlu, jež se nikdy nestává tmou, nýbrž září nezkalenĕ svým vnitřním, vlastním, pravdivým jasem.“ – viz Zdenĕk Nejedlý, *Zpĕvohry Smetanovy*, Praha 1908, s. 304

<sup>6</sup> Otakar Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*,  
<sup>1</sup>Praha 1901, <sup>2</sup>Praha 1941

<sup>7</sup> Hostinského pojetí Smetany a jeho operní tvorby se podrobnĕji vĕnuji rovnĕž v první kapitole svojí práce.



Na Hostinského stanoviscích jako první staví Zdeněk Nejedlý a rozpracovává je výrazně ve svých *Zpěvohrách Smetanových*<sup>8</sup>. Myšlenku pokroku aplikuje na výklad Smetanova operního díla i na jeho recepci. Dobu po Smetanově smrti tak Nejedlý interpretuje jako vítězný boj skladatelových zpěvoher proti přetrvávajícím předsudkům, nevědomosti, zlovolnosti a hudebnímu konservativismu. Nejprve se tak stalo díky uvedení *Dalibora* v Národním divadle v roce 1886, tehdy „reputaci Smetanových odpůrců byla zasazena nejkrutější rána. (...) Bylo by však klamem mysliti, že tento fakt otevřel oči všem lidem. Smetana svými díly musil bojovati proti převaze konservativismu dále. Rozhodný boj sveden po šesti letech, Smetana v něm zase slavně zvítězil.“<sup>9</sup> Rozhodným bojem má Nejedlý na mysli uvedení *Prodané nevěsty* souborem Národního divadla na Mezinárodní divadelní a hudební výstavě ve Vídni v červnu 1892.<sup>10</sup> Tam Smetanovo dílo „vybojovalo (...) vítězství především pokrokové myšlenky u nás. (...) Po návratu z Vídně připraven byl první cyklus všech Smetanových zpěvoher, na nějž před Vídeňským vítězstvím<sup>11</sup> nikdo ani nepomyslel.“<sup>12</sup> Velký pokrok pak podle Nejedlého představuje nástup Karla Kovařovice jako šéfa opery Národního divadla, který od roku 1900 postupně uvádí ve vynikajícím nastudování všechny Smetanovy opery. Celkově lze říci, že Nejedlý sice ve svých stanoviscích

---

<sup>8</sup> Zdeněk Nejedlý, *Zpěvohry Smetanovy*, Praha 1908

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 300

<sup>10</sup> O této události podrobněji pojednávám ve třetí kapitole svojí práci, v podkapitole věnované politickému kontextu recepcí Smetanových oper.

<sup>11</sup> Úspěch Smetanovy *Prodané nevěsty* Nejedlý staví proti Dvořákovu *Dimitriji*, který ve vídeňské kritice zaznamenal spíše negativní ohlasy. „Účinek se objevil ovšem záhy: poražený Dvořák obrátil se odtud zcela jiným směrem a vrátil se ke svým starým vzorům moderní opery. (...) Tím ovšem zmizela rivalita mezi ním a mrtvým Smetanou. Smetana však i v tom byl vítězem: jeho myšlenka stala se zase vůdčí myšlenkou české hudby. Od té doby znenáhla, avšak stále probírá se náš hudební svět ze svého někdejšího konservativismu a jde dále po stopách Smetanových.“ – viz Nejedlý (cit. v pozn. 6), s. 302

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 300-1. Pokud ovšem čtenář zalistuje na strany 103-108 mojí diplomové práce, může se přesvědčit, že toto Nejedlého tvrzení je zjednodušující.

vychází z Otakara Hostinského, ovšem výrazným způsobem je vyhrocuje, což vede k četným zkreslením.<sup>13</sup>

Další prací, která se výrazně věnuje recepci Smetanových oper a na které je patrný vliv Nejedlého, jsou *Smetanovy zpěvohry Přemysla Pražáka*.<sup>14</sup> Text je zamýšlen jako popularizační a k jeho přednostem patří, že přináší velké množství citací k dobové recepci Smetanova operního díla. Kniha není psána tak „šikovně“ a svým způsobem sugestivně jako práce Nejedlého, který buď vybírá jen určité soudy, které se hodí na podporu jeho tezí, nebo recepci přímo interpretuje. Pražák se zabývá širším názorovým spektrem, na které snaží naroubovat ideu modernosti a pokrokovosti Smetanových oper, což leckdy působí násilně nebo až komicky. Při znalosti myšlenkového pozadí Pražákova textu je možné udělat si na základě zveřejněných kritik vlastní – od Pražákových výkladů ovšem značně odvislý – výklad. Celá kniha je však smutným dokladem toho, s jakými šablonami v myšlení je potřeba v nemalé části existující literatury o Smetanovi počítat. Příznačný je Pražákův výklad referátu Ludevíta Procházky, řazeného do tábora Smetanových přívrženců, který po premiéře *Braniborů v Čechách* ve svém posudku v *Národních listech* polemizoval s některými rysy opery. Pražák o tomto píše: „Národní listy patřily k stoupencům Smetanovým a dalo se tedy předpokládati, že jejich úsudek bude objektivní, a to tím spíše, že jej psal Ludevít Procházka, jeden z nejoddanějších Smetanových stoupenců. Jeho posudek byl psán jistě s nejlepší vůlí, ale ukázal jasně, že Procházka pochopil Smetanovy záměry jen zčásti a nedovedl se vymaniti ze sítí dobových názorů. Jsou zajímavé Procházkovy výtky libretu, které se tu ozývají po prvé, aby se pak staly obvyklou součástí posudků o Smetanových

---

<sup>13</sup> Děje se tak i v dalších Nejedlého pracích dotýkajících se tématu Smetanových oper a jejich recepcí, nejvýrazněji ve dvou z nich: Zdeněk Nejedlý, *Opera Národního divadla do roku 1900*, Dějiny Národního divadla III, Praha 1933 a *Dějiny Národního divadla*, sv. 1, Praha 1949

<sup>14</sup> Přemysl Pražák, *Smetanovy zpěvohry*, sv. I-IV, Praha 1948

operách až do dnešních dob, ale naprosto překvapí, že Procházka v přesnosti a určitosti deklamace spatřuje dokonce vadu opery a dále že jako vadu vytýká také to, že orchestru je v opeře svěřena úloha významnější než jen pouhý doprovod zpěvu. Je opravdu s podivem, že Procházka, který přece měl možnost poznati dopodrobna Smetanovy umělecké zásady jako jeho žák i přítel a mohl si případnou nejistotu objasniti přímým dotazem, vyslovil ve svém posudku námitky, které se až bolestně shodují s námitkami, jež v dobách pozdějších obvykle vyslovovali - Smetanovi odpůrci. Je to jedna ze záhad myšlenkových pochodů a malé taktičnosti Smetanových stoupenců. Bojovali sice za Smetanu, uvědomovali si novost a průkopnictví jeho práce, ale s nepochopitelnou lehkomyšlností definovali svoje soudy tak, že se mnohdy blížili soudům těch, které potírali a namnoze je v jejich klamných soudech jen utvrzovali. Je nesporné, že Smetanovu dílu tímto počínáním spíše ubližovali, než mu prospívali."<sup>15</sup> Tato pasáž budiž dalším důkazem přístupu, který namísto skutečného zkoumání dobového kontextu, ve kterém dílo vzniká, jej rovnou interpretuje v duchu předem hotového názoru.

Neudržitelnost takového stavu bádání<sup>16</sup> začala být zjevná autorům novější odborné literatury, jak dokazují některé charakteristiky, které pro názornost uvádím. Zatímco v publikaci *Hudba v českých dějinách* se můžeme setkat například s konstatováním, že „Nejedlého hodnocení<sup>17</sup> pramenila v podstatě z estetiky středoevropského novoromantismu, slučovala v sobě tradice obrozeneckých ideálů s postoji moderně vědního kriticismu a byla výsledkem faktického rozdělení českého hudebního života na bojovně vyhrocené

---

<sup>15</sup> Tamtéž, sv. I, s. 118-19

<sup>16</sup> Toto pojetí je například hlavní příčinou, proč se Antonín Dvořák „nevešel“ Zdeňku Nejedlému do jeho výkladu jedné vývojové linie české hudby.

<sup>17</sup> Konkrétně je myšlen myšlenkový konstrukt, ze kterého vystupuje Bedřich Smetana jako zjev pokrokový, moderní, zakladatelský, nadčasově vzorový, zatímco Dvořák jako zjev konzervativní a retardační.

tábory. (...) Ačkoli byly Nejedlého názory předmětem trvalých výtek, nikdo z oponentů nenabídl pozitivní koncepci.“<sup>18</sup>, Československá vlastivěda hodnotí Nejedlého tak, že „nesprávně postavil do protikladu Smetanu a Dvořáka a tímto protikladem vážně zkreslil i celou situaci české předválečné hudby; jeho smetanovství (...) nabylo v konečných důsledcích rysů zřetelné dogmatickosti.“<sup>19</sup>

Pokusy překonat neuspokojivou situaci moderními hudebně vědnými metodami se pak ve svých pracích výrazně pokouší Marta Ottlová a Milan Pospíšil<sup>20</sup>, zkoumanému materiálu se především snaží klást mnohem širší a nestereotypní okruh otázek. Vyústění těchto snah aplikovaných přímo na oblast recepce Smetanových oper lze spatřovat v publikaci Jana Panenky a Taťány Součkové *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866-2004*<sup>21</sup>, která se snaží důkladně a bez ideologických příkras zmapovat recepci nejúspěšnějšího Smetanova díla. Prostor pro podobné monografické práce je tedy otevřený.

---

<sup>18</sup> Vladimír Lébl, Jitka Ludvová: Nová doba (1860-1938), in: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983, s. 347

<sup>19</sup> Vladimír Lébl, Moderní hudba, in: *Československá vlastivěda*, Praha 1971, s. 243

<sup>20</sup> Souhrnně v: Marta Ottlová, Milan Pospíšil, *Bedřich Smetana a jeho doba. Vybrané studie*, Praha 1997

<sup>21</sup> Jan Panenka, Taťána Součková, *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866-2004*, Praha 2004

# I. KAPITOLA

## Předpoklady pražské recepce Smetanových oper

Pro ozřejmení kontextu, ve kterém se pohybují kritické soudy let 1884–1900, chci uvést obecnější předpoklady pražské recepce Smetanových oper. Prvním z nich je postoj kritiky k posláním Národního divadla, druhým – úzce souvisejícím – představa o úloze operního díla Bedřicha Smetany. Třetím předpokladem je pak podoba samotné kritiky, zvláště charakteristický fenomén prostředkování hudby slovem.

### 1. Poslání Národního divadla

První předpoklad pražské recepce Smetanových oper ozřejmí polemika Václava Vladimíra Zeleného *Pro domo sua* z ledna a února 1883 (tedy několik měsíců před druhým otevřením Národního divadla) vyvolaná článkem spisovatele Františka Adolfa Šuberta v časopise *Pokrok*. Celá záležitost je zajímavá už osobami obou protagonistů: Šubert se posléze v březnu 1883 stal ředitelem Národního divadla a Zelený patřil v prvních letech období, které ve svojí práci sleduji, k nejaktivnějším kritikům na poli Smetanova operního díla, než mu veřejnou činnost znemožnila nemoc a v roce 1892 smrt.

Zelený se staví proti hlavní tezi Šubertova textu, když v *Pro domo sua* píše: „Musímeť se vší určitostí opřítí se hlavní myšlénce oné úvahy, že by naše divadelní správa věnovala opeře přílišnou péči.“<sup>22</sup> Šubertova teze o přílišné péči opeře se týká počátku činnosti Národního divadla v roce 1881 před jeho vyhořením a následně provozu Nového českého divadla; Zelený věří, že byla napsána v dobré víře člověka, který si uvědomuje nedostatky činohry, a protože operu sleduje jen zdáli, domnívá

---

<sup>22</sup> Václav Vladimír Zelený in: *Dalibor V*, 1883, č. 3, s. 21

se, že s ní je vše v pořádku. Z tohoto omylu se pak Zelený snaží Šuberta - i další podobně smýšlející - vyvést poukazem na několik problematických momentů. Operní představení podle něj nejsou ve srovnání s činohrou tak četná,<sup>23</sup> navíc vykazují nedostatky v režii a ve výpravě a nevyhovuje ani celková dramaturgie, protože v ní není dostatečně zahrnuta novější evropská operní tvorba. Zelený tedy narozdíl od Šuberta dospívá k názoru, že „naše opera jest v několika nejdůležitějších ohledech úplně zanedbána (...).“<sup>24</sup> Pokud Zelený něco očekává od znovuotevření Národního divadla, pak je to právě řešení těchto problémů. Národní divadlo má zajistit důstojné podmínky pro existenci stálé operní scény, to znamená vyhovující personál, reprodukci a dramaturgii. „Dohoniti za čas co nejkratší všechno, co promeškáno za léta (...).“<sup>25</sup>

Zelený také se Šubertem zásadně nesouhlasí v názoru, že činohra může být národnímu společenství prospěšnější než opera. Šubert ve svém textu píše: „Jest vůbec chybou, že v době nynější v celém světě nesmírně se nadsazuje opera nad činohru. Slovo působí na ducha a co na ducha působí, daleko jest trvalejší, daleko účinnější a tedy zvláště v životě mladých národův nad věci, jimiž se působí pouze na cit. Tónem vzbuzená nálada citu se rozplyne, jakmile dozní tón - duch zachová v sobě dojem, ježž naň učinilo slovo, zrno, které slovem pojal do půdy své, klíčí v něm a způsobuje mnohdy jeho částečné znovuzrození.“<sup>26</sup> Zelený oponuje, že i operou může být podporován český jazyk a slovesnost vůbec, což ovšem závisí

---

<sup>23</sup> Část nečinoherních představení navíc tvořily operety a Zelený upozorňuje na rizikovost takového počínání, pokud se současně proklamuje, že v Národním divadle pro operetu nebude místo: „Co se týče operett, slibuje se nám neustále, že z národního divadla budou úplně vyloučeny; ale na to připravuje divadelní správa obecnostvo tím, že uvede za jediný rok na jeviště pět operett jako novinky, kterým se pak dělá náležitá reklama.“ - viz Tamtéž, s. 22

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 23

<sup>25</sup> Tamtéž, č. 4, s. 33

<sup>26</sup> Citováno podle: Zelený (cit. v pozn. 22), č. 5, s. 42

právě na péči o původní, českou operní tvorbu.<sup>27</sup> Jejím prostřednictvím lze totiž dosáhnout nejdůležitějšího cíle, který uvádím v pozdější Zeleného formulaci, totiž aby Národní divadlo „nás vzdělávalo a počesťovalo... Bylo by směšno tvrditi, že jest národ český duševně tak samostatným jako národové, kteří právě před vznikem nynějšího národního sebevědomí v Evropě mohli o svém samostatném vzdělání pohodlně pracovati, kdežto národ český dosti zásluhy si zjednal o kulturu lidstva tím, že si zachoval nahý život, aby po zotavení mohl pracovati dále. (...) Národní divadlo jest naším hlavním prostředkem k tomuto cíli.“<sup>28</sup>

Zeleným akcentovaný požadavek kultivační, výchovné role Národního divadla, proklamovaný už Otakarem Hostinským<sup>29</sup>, se odráží v upřednostňování vážného operního repertoáru<sup>30</sup> a odmítání lehčí múzy, především operety. Pro úplnost dodejme, že současně s tím existovalo také pojetí Národního divadla jako místa, ve kterém by naopak měly dostat prostor všechny divadelní druhy včetně operety a frašky. S tímto pojetím vystupuje krátce před prvním otevřením Národního divadla například spisovatel a kritik Jan Neruda. „Předně: naše divadlo musí mít ráz universální. Musí mít operu, operetu, činohru, veselohru, frašku atd. Musí jediné konat to, co u jiných národů - často ve městě jediném - koná divadel celá řada. Právě proto, že je naším jediným divadlem stálým. Musí mít zřetel k dramaturgii jiných národů minulé i nynější, (...) musí sloužit vývoji české hudby, českého básnictví. Musí mít tedy ráz světový, s význačnou svou barvou slovanskou a

---

<sup>27</sup> Když se pak Šubert stává ředitelem Národního divadla, deklaruje ve své nástupní řeči stejnoměrnou péči původní činohře i zpěvohře, což Zelený kvituje, ale přece jen doporučuje novému řediteli stálého rádce pro oblast opery.

<sup>28</sup> Citováno podle: Zdeněk Nejedlý (ed.), *Ladislava Dolanského Hudební paměti*, <sup>1</sup>Praha 1918, cit. podle <sup>2</sup>Praha 1949, s. 114-15

<sup>29</sup> Například v jeho textu O významu a úkolu Národního divadla i o přípravách k jeho otevření, *Pokrok* 1881, č. 57 a 58, 8. a 9. 3., přetištěno in: Miloš Jůzl (ed.), *Otakar Hostinský. O divadle*, Praha 1981, s. 54-55

<sup>30</sup> „Z daleka nej přednějším účelem národního divadla jest pěstovati české, dále slovanské umění a vážné umění vůbec (...)“ - viz Zelený, *O správě Národního divadla*, Praha 1886, s. 6

českou."<sup>31</sup> Podle Marty Ottlové poukazuje tento názor k „představě takové kvalitní české kultury, která by byla nejen národně specifická, ale která by současně integrovala podstatné a výrazné projevy jinonárodních evropských kultur.“<sup>32</sup> V české kritice ve sledovaném období ovšem drtivě převažují obměny Zeleného<sup>33</sup>, potažmo Hostinského stanoviska. V září 1899 tak například v reakci na aktuální situaci v repertoáru Národního divadla čteme: „Národní divadlo jako vzdělavací, vychovávací a umělecký ústav pro český lid přispívá dáváním duchaprázdných francouzských frašek a operet k systematickému znemravňování širokých vrstev a je na nejlepší cestě k mravnímu a uměleckému bankrotu.“<sup>34</sup> O tom, že mezi postojem kritiky a samotného publika existovaly značné distance – a předpokládejme, že nejen v názoru na postavení operety v Národním divadle – svědčí ojedinělý hlas z obecnstva otištěný v časopise *Čas* v roce 1898, reagující na zprávy o

---

<sup>31</sup> Rozpravy divadelní II, *Národní listy* XX, 1880, č. 145, 17. 6. Citováno podle: Ladislav Quis (ed.), *Kritické spisy Jana Nerudy. Divadlo. Úvahy. Životopisy a nekrology* (Sebrané spisy Jana Nerudy II/1), Praha 1907, s. 332-351, zde s. 338

<sup>32</sup> Marta Ottlová, *Offenbachův vstup na českou scénu*, in: Helena Spurná (ed.), *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Knihovna opery Národního divadla, sv. 3, Praha 2004, s. 160-170

<sup>33</sup> Sám Zelený svůj názor výrazně formuluje v roce 1888, kdy správa Národního divadla zařazuje na repertoár operetu: „Česká veřejnost nyní ví, že se v národním divadle budou dávat operety, a divadelní správa nepopírá, že se k tomu odhodlala z důvodů hmotných. Legenda o uměleckém řízení národního divadla nyní jest dozpívána, a veřejné mínění může konečně jasně viděti na poměry ústavu toho. (...) Národní divadlo, spravované zásadou, že má poskytovat všeho, čeho může „obecenstvo“ vůbec vyhledávati na divadle, jest ústav, který nemá nic společného s postavením, jaké chtěl a měl náš národ dáti svému „důstojnému“ divadlu. (...) Vchází pak tam duch, oznamující již bez obalu, že jest národní divadlo divadlem „pro všecko“. Okolnost, že máme v Praze velké divadlo české jen jedno, povrchní pozorovatele svádí k domněnce, že jest přístupnost všem genrům na divadlech vůbec pěstovaným jeho vlastností docela nezbytnou. Ani jim nepřipadá, že stavěti v Praze divadlo, ve kterém by se připravovaly požitky duševní zahálčivosti a mravnímu rozkladu obecnstva, dokonce nemohlo býti účelem sbírek celého národa. Nepřipadá jim, že jsou druhy divadelních her, které nepatří vůbec před obecenstvo zachovávající aspoň společenskou míru slušnosti, o pravém lidském citu ani nemluvě. (...) Ale kterak může divadlo očekávati pokroků jemnosti vkusu, hloubky názorů, opravdivosti citu při obecnstvu, jemuž rozšiřuje ustavičně jen obor nejnicotnějších dráždivel? Kterak možno se domnívati, že má vážné umění velikolepého slohu nějakou budoucnost na jevišti, na kterém jest také opereta možna?“ – viz V. V. Zelený in: *Osvěta* XVIII, 1888, č. 9, s. 783-5, 788

<sup>34</sup> Bez šifry in: *Čas* XIII, 1899, č. 37, s. 589



finančním deficitu Národního divadla a dotýkající se celkového repertoáru divadla. „Odpověď, kterou dáváme my z obecnstva, my, kteří nesedíme na pravé straně prvního balkonu, je snad poněkud odchylná od té, jakou by slavný referentský areopag dal. (...) Repertoire Nár. divadla v roce právě minulém byl tak mizerný a bídný, že neabonentu celý rok ani pětkrát nenapadlo koupiti si lístek a abonent byl předmětem všeobecné lítosti, a tento soucit odmítal jen přísahou, že se už abonovati nebude. (...) Nevím, jakým právem se předkládají obecnstvu N. divadla kusy, které by se na žádné divadlo na světě nedostaly. Jen proto, že jsou původní? To nesmí být důvod! (...) Vždyť za to nikdo nemůže, že nemáme českého dramatika. (...) Nemáme-li vlastních dobrých kusů, dávejte cizí! Ale ty dobré! (...) Vždyť je domácí produkce po malé nápravě, která se as před pěti šesti lety stala, opět tak diskreditována, že se každý divadelní interessent leká, jakmile slyší o novém původním kuse na obzoru. (...) Přihlédněme k opeře a operetě. Víme, že pan Chvála, Borecký a Novotný a last not least páni z *Katolických Listů* dostávají husí kůži, jakmile se vysloví „opereta“. Ale obecnstvo soudí jinak. Nehoruji příliš pro operetu, vím že je to genre velmi pochybný, ale každá dobrá opereta je mi milejší než špatná opera! (...) Opera zná jen jeden národní kolotoč: *Blaník-Šárka-Libuše-Prodaná nevěsta*. Nikdo ať nemyslí, že bychom si nešli vždy s radostí poslechnouti *Prodanou*, ale pan Fibich - !“<sup>35</sup>

## 2. Úloha Smetanových oper

Ideálním naplněním shora uvedených představ dobové kritické obce je tedy původní, vážná operní tvorba, ve zkonkrétnění pak na prvním místě operní dílo Bedřicha Smetany. To totiž představuje (a v tomto ohledu jde o ústřední motiv charakteristický pro většinu sledovaných kritik) svědectví a

---

<sup>35</sup> O Národním divadle. (Hlas z obecnstva.) in: Čas XII, 1898, č. 33, s. 518-19

poselství Smetanovy cesty k hudebnímu pokroku. Tím, že je moderní a současně - zhudebněnou českou řečí a celkovým duchem vyrůstajícím z české lidové hudby - bytostně národní. Do pojetí Smetany se tak významným způsobem promítá hudebně historická koncepce související s lipsko-výmarským hnutím, tzv. Novoněmeckou školou, koncepce sledující v dějinách hudby pokrokovou vývojovou linii.

Jaké má tato koncepce pozadí? Carl Dahlhaus ve své studii *Musikkritik als Geschichtsphilosophie*<sup>36</sup> zdůrazňuje důležitý fakt charakteristický pro literaturu o hudbě v 19. století - vedle pojmů hudební vkus a kompoziční pravidla, pocházejících z odkazu 18. století, se objevuje ještě pojem dějinnosti. Dějinnost hraje významnou roli při objektivizaci subjektivních náhledů na hudbu, přičemž tato objektivizace má buď podobu odvolání se na kompozičně technická pravidla a normy, nebo podobu hypotéz o chodu dějin, který určuje, co je důležité a co ne. Významným přívlastkem pro vznikající díla se tak stává pojem pokrok, chápáný tak, že jedině hudební dílo pokrokové má nárok na místo v dějinách hudby. Jako takto pokrokové jsou chápány dva hudební druhy, které umožňují větší konkretizaci hudby jako tak řečeného nejabstraktnějšího umění, a to symfonická báseň a hudební drama.

V českém prostředí se tato koncepce formulovaná teoretikem Novoněmecké školy Franzem Brendelem<sup>37</sup> poprvé objevuje koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let, v době polemik o Wagnerovo hudební drama a především o podobu české národní opery. Ta je tehdy v kulturní oblasti pojímána jako garant toho, co přijde v budoucnosti, a jako to hlavní, čím se může každý národ pyšnit v soutěži s ostatními evropskými národy. Wagnerovo hudební drama bylo hlavně ve výkladu Otakara Hostinského chápáno jako následováníhodná idea pro českou

---

<sup>36</sup> Carl Dahlhaus, *Musikkritik als Geschichtsphilosophie*, in: týž (ed.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 6, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden u. Laaber 1980, s. 203-9

<sup>37</sup> Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1852

národní operu. „Hostinský tu viděl příležitost být pokrokový, tedy moderní, ale nebýt eklektikem nebo epigonem, postavit se proti vládnoucí zálibě v italské opeře a současně vyhovět požadavku doby mít národní operu. (...) Hostinský znal dobře vkus českého operního publika, ale věřil v sílu slova, že je schopno vzdělat obecenstvo přesvědčivým prostředkováním hudby. (...) považoval za nutné navázat kontinuitu české národní hudby (...) bez ohledu na vkus obecenstva na tom nejpokrokovějším stupni, to jest u Wagnera. (...) myšlenka, že bychom zbytečně opakovali nevyhnutelnou cestu k pokrokovému stanovisku, kterou již vykonal Wagner, a mohli tudíž zaostat a zpozdit se za ostatními národy, vede Hostinského k tomu, že je to jediné Wagner, jenž jest nejjistějším, nejspolehlivějším základem a východiskem pro organický vývin naší zpěvohry.“<sup>38</sup> Nestačí přirozeně jen přejímat Wagnerovy ideje a v jejich duchu psát českou národní hudbu, podle Hostinského je třeba osobnosti velkého formátu, která bude schopna se úskalí pouhého přejímání vyhnout. Takovou osobnost spatřuje v Bedřichu Smetanovi. Jinak řečeno – nebezpečí epigonství nehrozí, „jestliže se díla chápe velká, silná individualita duchem národním oživená, která to, co bere odjinud, dokonale umí ovládati, sobě osvojovati a přizpůsobovati. A takovou individualitou Smetana bez odporu byl, svým hudebním geniem i svou mravní silou a houževnatou vytrvalostí.“<sup>39</sup> Pro dokreslení, jakým způsobem se idea pokroku promítala do Hostinského pojmání Smetany, uvádím několik Hostinského tezí týkajících se právě skladatelova operního díla.

„Smetana byl mužem pokroku. On, jenž honosil se býti žákem Lisztovým a příslušníkem zajímavého onoho výmarského kruhu novoromantického, nemohl míti jiný ideál zpěvohry než ten,

---

<sup>38</sup> Marta Ottlová, Milan Pospíšil, K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu, in: *tíž, Bedřich Smetana a jeho doba. Vybrané studie*, Praha 1997, s. 105-6

<sup>39</sup> Otakar Hostinský, *Česká hudba 1864-1904*, Praha 1909, s. 16

který měl František Liszt: hudební drama Wagnerovo. (...) Začítí hudebním dramatem nemohl - ale nenáhle k němu postupovati a obecenstvo s sebou k vyššímu stanovisku povznášeti, to mohl a to také činil."<sup>40</sup>

„Otázku Smetanova „wagnerianismu“ sluší se tudíž správně formulovati takto: jak jeví se nenáhlý postup k hudebnímu dramatu v jednotlivých zpěvohrách Smetanových, a sice i pozitivně přibýváním podstatných znaků slohu nového i negativně ubýváním koncesí činěných slohu starému? I nebude nesnadno, stopovati tento nepřetržitý postup v celé řadě od *Braniborů* až k *Čertově stěně* a vysvětliti si některé zdánlivé nesrovnalosti.“<sup>41</sup>

„Od *Braniborů* sice je daleká ještě cesta k hudebnímu dramatu v pravém smyslu slova; ale na cestě té Smetana již byl.“<sup>42</sup>

„Nepopíratelný pokrok [Dalibora] stal se především v čistě hudební stránce nové partitury; vynález je vzletnější a rázovitější, formální zpracování smělejší a divadelně účinnější, charakteristika jadrnější a důslednější - jinými slovy, na hudební výši, ku které vyšinuly se v *Braniborech* pouze některé scény, nalézáme nyní *Dalibora* takořka celého. Avšak stupňoval se v něm podobně též český živel národní; i ten proniká již celek, kdežto v *Braniborech* jeví se jen v některých jeho částech. Ba i ten tón přímo prostonárodní ozývá se na vhodných místech (...) hojně (...).“<sup>43</sup>

„...při *Libuši* konečně plným právem mluvíti lze o hudebním dramatu ve smyslu Wagnerově, alespoň co do dojmu povšechného; neboť oněch míst, na nichž mohli bychom shledati jakýsi ráz operistický, v partituře té vůbec není mnoho, a ty - díky Smetanovu mistrovství v ovládnání forem hudebních - jenom nepatrnou výjimkou odrážejí se poněkud citelněji od ostatního

---

<sup>40</sup> Otakar Hostinský, O zpěvohrách Smetanových, in: *týž, Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, <sup>1</sup>Praha 1901, cit. podle <sup>2</sup>Praha 1941, s. 378

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 389

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 392

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 403-4

celku. Jinak *Libuše* psána je slohem deklamatorním, veliká úloha, jež připadá orchestru v hudebním dramatu, ničím není obmezena a zlehčena, a motivy příznačné konají svou povinnost ve všech okamžicích důležitých a významných. Arci všechno to stojí na stupni, který dnes vymáhá sobě obdiv náš - tím úžasnější jeví se pokrok *Libuší* učiněný, když uvažujeme, že skládána jest bezprostředně po *Daliboru*.“<sup>44</sup>

„Svými komickými zpěvohrami nenáhle povznášel vkus obecnstva našeho: *Dvě vdovy*, *Hubička* a *Tajemství* staly se třemi stupni, po nichž pohodlně blížiti se mohlo k porozumění snah Smetanových.“<sup>45</sup>

„Mezi *Hubičkou* a *Tajemstvím* jest asi poměr podobný jako mezi *Branibory* a *Daliborem*. Kruhům laickým zde i tam zdál se rozdíl slohový býti větším, nežli skutečně jest, a přece zase to, co opravdu znamená pokrok, namnoze se neuznávalo.“<sup>46</sup>

„...skladatel sám dospěl touto partiturou [*Tajemstvím*] k vrcholu svého tvoření v oboru komickém, asi tak, jako *Libuší* v oboru vážném. (...) ve vážné zpěvohře počal stoupati na vyšším bodu a stoupal rychleji, ve zpěvohře komické stoupaní začalo níže a bylo volnější. Proto vrcholem jsou sice jednak třetí vážná zpěvohra, jednak čtvrtá komická, ale *Libuší* dostali jsme se přece o něco blíže k hudebnímu dramatu než *Tajemstvím*.“<sup>47</sup>

Hostinského koncepce výrazně ovlivňovala hudební kritiku ve sledovaném období, což dokládá materiál, který uvádím v další části svojí práce. V tomto místě uvádím dva hlasy, které potvrzují, že Hostinského autorita byla mimořádná a mimořádně formující: na jedné straně Ladislav Dolanský ve svých pamětech píše, že v 80. letech devatenáctého století „Dr. Hostinský (...) byl uznanou hlavou veškeré kritiky tehdejší (...)“<sup>48</sup>, na straně

---

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 412

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 414-15

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 428

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 430

<sup>48</sup> Zdeněk Nejedlý (ed.), *Ladislava Dolanského Hudební paměti*, <sup>1</sup>Praha 1918, cit. podle <sup>2</sup>Praha 1949, s. 106

druhé Hostinského ideový odpůrce Ludvík Lošťák ve svém spise *Chromatické hromobití* uvádí: „Velice zajímavý to muž, přátelé moji. (...) Jeho soudy kritické staly se totiž jediným pramenem a ideovým východiskem o české hudbě všechněm jeho stoupencům po řadu třiceti let!“<sup>49</sup> Lošťák ovšem Hostinskému vytýká, že ideál hudebního dramatu se mu stal „estetickým kopytem, na něž narážel pak každou dramatickou práci Smetanovu“<sup>50</sup>, a pokud se to nedařilo, nacházel vysvětlení například ve Smetanových ústupcích obecnstvu. Lošťák kritizuje Hostinského i pro jeho kritický dualismus, jehož následkem hudební kritika po tři desetiletí „vyšetřovala“ na každé skladbě, zda-li je moderní a národní. „Sloh, pane profesore, jest oduševnělá tvář umělcova! Sloh je nos, oči, brada, ústa, zuby, čelo, uši a vlasy umělcovy, a proto ono nekonečné škatulkování dvou slohů, dvou tváří uměleckých jest tou nejprotivnější vlastností starosvětské kritiky šosácké uboze netvořivé a neplodně scvrklé!“<sup>51</sup>

Z výše uvedených důvodů vyplývá, že postavení Smetanových oper (symbolizujících modernost + českost = pokrokovost) mělo být v Národním divadle zcela mimořádné. Proto kritika bedlivě střeží, jak podrobněji ukážu dále, nejen kvalitu interpretace (ta má být samozřejmostí u všech provozovaných děl), ale hlavně jejich trvalé začlenění do repertoáru Národního divadla. Ještě před otevřením Národního divadla Zelený v tomto duchu žádá, aby pravidelně hranými Smetanovými operami napříště nebyly jen *Prodaná nevěsta* a *Libuše*, které si už publikum získaly, ale také další skladatelova hudebně dramatická díla: „...záleží jen na divadelní správě, aby si rozumně hojným a vhodným opakováním udělala novou *Prodanou nevěstu* z *Hubičky* a by zcela podobně populárními se staly také ostatní práce Smetanovy, jmenovitě *Dvě vdovy* a *Tajemství*,

---

<sup>49</sup> Ludvík Lošťák, *Chromatické hromobití*, Praha b. d., s. 5

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 12

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 22-3

které za neustálého zanedbávání nikdy se nezmohou v přízni širšího obecnstva.“<sup>52</sup>

### **3. Dobová kritika**

Posledním faktorem doplňujícím oba předešlé je přesvědčení, že je to právě hudební kritika (nebo širěji pojato: hudební spisovatelství), která může zprostředkovávat hudební pokrok, a tak předjímat - a tedy fakticky spoluvytvářet - soud dějin. Jak upozorňuje Dahlhaus ve své již zmiňované studii, tato kritika samozřejmě může dál být silně subjektivně útočná, i když se tváří jako vynesení soud dějin.

Fenomén slova prostředkujícího hudbu a jeho význam sdílel v českém prostředí především Otakar Hostinský a tento rys vstupuje rovněž do kritiky v období, které ve svojí práci sledují. Kritika se snaží v duchu určité ideje či představy na čtenáře působit: toto působení může samozřejmě mít různé stupně a podoby od snahy nasměrovat, vyložit či inspirovat až po snahu manipulovat.

---

<sup>52</sup> Zelený (cit. v pozn. 22), č. 41, 7. 11.

## II. KAPITOLA

# Recepce jednotlivých Smetanových oper 1884–1900

### 1. Braniboři v Čechách

#### STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM V NÁRODNÍM DIVADLE<sup>53</sup>

Premiéra opery *Braniboři v Čechách* se odehrála pod taktovkou Bedřicha Smetany 5. ledna 1866 v Prozatímním divadle. Jednoznačný úspěch u obecnstva (skladatel byl během představení celkem devětkrát vyvoláván) doplňoval i veskrze spokojený hlas kritiky.

Ludevít Procházka tak například viděl v *Braniborech* dílo, které se může stát podkladem pro rozvoj českého hudebně dramatického umění, i když opera vykazuje známky prvního pokusu tvůrce, který ovšem ovládá prostředky hudebního pokroku a současně dovede zachovat svou i národní individualitu. K nedostatkům podle Procházky patří libreto, ve kterém – kromě Jíry – není jediná charakteristicky a důsledně provedená postava; Procházka má také výhrady k tomu, že Smetana položil těžiště hlavního dojmu často víc do orchestru než na jeviště. Referent *Národa* po premiéře oceňuje, že Smetana – byť přívrženec novoněmeckého směru – využívá ve své práci i vzorů, které by „fanatičtí takzvaní reformátoři“ zavrhli jako překonané. Těžiště opery spatřuje, a v tom je celá tehdejší kritika v souladu, ve velkých ensemblech, zvláště v nočních scénách lidu. František Pivoda v deníku *Politik* oceňuje působivé ensemblové scény a celé dílo vnímá jako nadějný příslib příští národní zpěvoherní tvorby.

---

<sup>53</sup> Dále jen Národní divadlo = ND. Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 1, s. 110–131



Jan Neruda reaguje po premiéře na některé výhrady z publika, týkající se mimo jiné námětu díla, epigramem:

*Také úsudek o „Braniborech“*

Ta hudba nemůže a nesmí za nic stát!

Za první: není tam nic do skoku,

za druhé: je to hudba pokroku,

za třetí: Smetana je demokrat

a skoro z každé jeho arie

se na nás šklebí demokracie!

Přestávka v uvádění *Braniborů v Čechách* vynucená prusko-rakouskou válkou v létě 1866 úspěch opery narušila. Smetana sám se o obnovení představení pokusil během svého kapelnictví ještě na podzim 1866, dále v letech 1867, 1869, 1870 a 1874, ale bez většího ohlasu; rovněž ojediněle se pak opera uváděla po jeho ohluchnutí – roku 1877 a 1880. Celkem byli *Braniboři v Čechách* uvedeni 27x, z toho 14x v roce své premiéry.<sup>54</sup>

#### **ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ V ND**

Poprvé byla opera hrána 9. dubna 1885 (dirigent Adolf Čech, režie Edmund Chvalovský, kostýmy František Kolár, choreografie Augustin Berger) a v tomto pojetí zazněla v rámci divadelní sezóny 1884/85 celkem 2x.

Nové nastudování bylo uvedeno 12. května 1888 (dirigent Adolf Čech, režie František Kolár) a v rámci sezóny hráno celkem 2x.

Třetí nastudování bylo poprvé uvedeno 1. července 1893 (dirigent Mořic Anger, v reprízách Adolf Čech, režie František

---

<sup>54</sup> Pokud jde o provozování Smetanových oper na scéně Prozatímního a Nového Českého divadla, vycházím ve své práci ze studie Jana Smaczneho Daily Repertoire of the Provisional Theatre Opera in Prague. Chronological list. in: Marta Ottlová (ed.), *Miscellanea musicologica* XXXIV, Praha 1994, s. 9–139. U údajů o uvádění Smetanových oper v Národním divadle se opírám jednak o: Hubert Doležil, A. M. Píša, *Soupis repertoáru Národního divadla 1881–1935*, Praha 1939, jednak o: Hana Konečná, *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983*, sv. 1, Praha 1983

Kolár, choreografie Augustin Berger) a v tomto pojetí zaznělo dílo celkem 2x v sezóně 1892/93 a 1x v sezóně 1893/94.

Premiéra čtvrtého nastudování má datum 4. října 1899 (dirigent Adolf Čech, režie Edmund Chvalovský, choreografie Augustin Berger) a v tomto pojetí zaznělo dílo v rámci sezóny 1899/1900 celkem 3x.

Ve sledovaném období<sup>55</sup> byli tedy *Braniboři v Čechách* na scéně Národního divadla uvedeni celkem 10x.

## **BRANIBOŘI V ČECHÁCH OČIMA KRITIKY**

### **A) Dílo**

*Braniboři v Čechách* jsou kritikou považováni nejen za dílo symbolizující oživení národního vědomí v 60. letech 19. století, ale především za první krok na cestě Smetanovy operní tvorby pojímané jako postupně se vyvíjející celek směrem pokrokovým od áriové opery k modernímu hudebnímu dramatu. V tomto duchu jsou *Braniboři* předstupněm, ve kterém je spatřován „záblesk onoho speciálně českého ducha hudebního, kterýž vane nám vstříc z každého taktu následující *Prodané nevěsty*,”<sup>56</sup> ale i dalších oper. Slovy Emanuela Chvály v německy psaném, ale pročeském deníku *Politik*: „Der volksthümliche Ton, der allen späteren Opern Smetana's die eigenartige musikalische Färbung gibt, ist in *Braniboři v Čechách* nur in vereinzeltten Spuren (Trinklied des Jíra, Chöre der Proletarier und des Ladvolkes, das Ensemble „Zůstaň u nás“) nachweisbar (...)“<sup>57</sup>

Příčinu postupného ústupu *Braniborů* po počátečních úspěších vidí kritika především v problematickém libretu. Jeho „chatrnost“, jak se píše nejčastěji, je však považována za natolik obecně známý a neoddiskutovatelný fakt, že už se o ní nediskutuje, a neobjevuje se tedy ani analýza konkrétních

---

<sup>55</sup> Hovořím-li o „sledovaném období“, z hlediska statistiky mám na mysli dobu od začátku sezóny 1884/85 (začínala 20. srpna 1884) do konce sezóny 1899/1900 (končila 30. června 1900).

<sup>56</sup> Hda. [František Karel Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 37-40, s. 294

<sup>57</sup> -la [Emanuel Chvála] in *Politik* XXXII, 1893, č. 247, 6. 9.

slabin. Shoda vládne rovněž v tom, že navzdory libretu je třeba *Branibory* uvádět kvůli Smetanově hudbě, která dílu dává životní sílu. Ojedinělý je názor kritika Hejdy, který u opery spatřuje základní pochybení už v samotném námětu: „Líčiti hrůzy války, pustošení dědin, odvlékání žen do zajetí a vraždění mužův – toť málo zajisté vděčnou úlohou pro básníka či umělce!“<sup>58</sup> Na tento rys podle kritika do určité míry doplácí také Smetanova hudba omezením „živlu erotického na míru nejskrovnější.“<sup>59</sup>

## **B) Provozování Braniborů v Čechách v ND**

### **1885**

Hudební nastudování prvního uvedení opery v Národním divadle v dubnu 1885 je považováno za pečlivé a kritika je spokojená i s výkony pěvců. Na opačném pólu hodnocení se ocitá inscenace díla, konkrétně kostýmy: „*Braniboři v Čechách* inscenování byli zrovna bídně; ve vážné vlastenecké zpěvohře měl český lid na místě nějak malebně rozervaného obleku bojující chudiny, o nějž v dějinách divadelních obleků není nouze, šat s křiklavými barevnými záplatami, které by snad i v *Banditech* nebo v *Bocacciu*<sup>60</sup> byly příliš divoké!“<sup>61</sup> V prvních třech letech Národního divadla jde o často zmiňovaný problém u domácích zpěvoher, jejichž nedostatečná výprava je kritikou stavěna do protikladu s nákladnou a důstojnou výpravou zahraničních oper. Ne úplná shoda mezi kritikou vládne v obecnější otázce: je uvedení *Braniborů* v roce 1885 taktické? Zatímco V. V. Zelený se v *Osvětě* domnívá, že není vhodné uvádět *Branibory*, kteří si prozatím znovunedobyli úspěch u publika a „v nynějších okolnostech mají nejméně životní síly“<sup>62</sup>, kritik *Daliboru*

---

<sup>58</sup> Hejda (cit. v pozn. 56)

<sup>59</sup> Tamtéž

<sup>60</sup> Operety *Bandité* Jacquese Offenbacha a *Bocaccio* Franze von Suppé byly pravidelně uváděny na scéně Prozatímního divadla a také Nového českého divadla. *Bandité* zazněli v letech 1871–79 celkem 77x, *Bocaccio* letech 1879–1882 46x.

<sup>61</sup> V. V. Zelený in: *Osvěta* XV, 1885, č. 9, s. 806

<sup>62</sup> Tamtéž

naopak píše, že i přes nedostatky by Národní divadlo mělo *Branibory* ne třeba často, ale pravidelně uvádět: „Nemyslíme, že by *Braniboři v Čechách* mohli býti - hlavně pro nešťastné své libretto - stálou repertoírní operou, leč aby čas od času v nevelkých přestávkách na jevišti Národního divadla se objevili, k tomu mají nejen své historické právo, leč i dost vlastní životní síly.“<sup>63</sup>

### 1893<sup>64</sup>

Uvedení *Braniborů* v roce 1893, zvláště při zahájení cyklu Smetanových oper 4. září, se odehrávalo v atmosféře obecného smetanovského nadšení vyvolaného ještě vídeňským úspěchem *Prodané nevěsty* v červnu 1892. „Průběh večera byl skvělý. Dům byl do posledního místa naplněn a nadšení obecenstva rostlo od čísla k číslu.“<sup>65</sup> Kritik Josef Bohuslav Foerster také vyslovuje nejčastější přání kritiky, pokud jde o Smetanovy opery, přání pravidelného uvádění díla (v tomto konkrétním případě v porovnání s prestižní zahraniční scénou): „Není věru zjevno, když může být stálým číslem repertoírním opery pařížské Meyerbeerův *Prorok*, proč by s právem dvojnásob větším neměli na repertoíru české opery v Praze státi trvale *Braniboři!*(...)“<sup>66</sup>

### 1899

V šestiletém mezidobí, kdy *Braniboři* nebyli inscenováni, se v kritice čas od času objevuje povzdech, proč se mimo jiné „naprosto z provádění vylučují *Braniboři v Čechách* (...)“<sup>67</sup> Naposledy ve sledovaném období jsou *Braniboři v Čechách* uvedeni opět v cyklu Smetanových oper, v pořadí druhém, na podzim 1899. U představení jsou zmiňovány interpretační

---

<sup>63</sup> -gy- [?] in: *Dalibor* VII, 1885, č. 14-15, s. 142

<sup>64</sup> Uvedení opery v roce 1888 kritika vítá, ale výrazněji nereflektuje.

<sup>65</sup> Citováno podle: Josef Bohuslav Foerster, *O Bedřichu Smetanovi. Referáty v Národních listech 1884-1893*, Praha 1929, s. 63

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 64

<sup>67</sup> *Hda.* [František Karel Hejda] in: *Světobzor* XXX, 1896, č. 50, s. 479

problémy: „ukrutné distonace a nesrovnalosti ve sborech (...) a k tomu přičtete často podivná tempa“.<sup>68</sup>

### **C) Shrnutí**

Smetanova operní prvotina byla ve sledovaném období na scéně Národního divadla nejméně hranou Smetanovou operou. Kromě prvotních pokusů uvést ji jako dílo sezónního repertoáru je její další provozování - především v 90. letech 19. století - omezeno takřka výlučně na slavnostní cykly skladatelových oper. I recepce díla má přetržitou podobu bez nastolení stabilnějšího okruhu otázek a témat. Na relativně nejstabilnější otázku, tedy proč jsou *Braniboři* na scéně Národního divadla tak málo frekventovanou Smetanovou operou, jsou dávány dvě odpovědi: prvním důvodem je problematické libreto, druhým pak kvalitativně nedostatečné uvádění díla (především v oblasti scénické výpravy).

---

<sup>68</sup> K. Hoffmeister [Karel Hoffmeister] in: *Dalibor* XXI, 1899, č. 36, s. 279

## 2. Prodaná nevěsta

### STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM V ND<sup>69</sup>

30. května 1866 mělo premiéru, opět pod taktovkou Bedřicha Smetany, první znění *Prodané nevěsty*. Ačkoli se konalo v neklidné společenské situaci krátce před prusko-rakouskou válkou, mělo dílo u publika v ne zcela zaplněném Prozatímním divadle úspěch. Po skončení války a při příležitosti návštěvy císaře Františka Josefa I. byla opera nastudována a provedena 27. října 1866 s baletní složkou, což předepisoval dvorní protokol. Smetana si baletní hudbu vypůjčil z *Braniborů v Čechách* a zařadil ji do druhého dějství opery jako „tanec cikánů“.

Druhá verze opery zachovávající dvě dějství a mluvené dialogy měla premiéru 29. ledna 1869, byla obohacená o některá nová hudební čísla (polka se sborovým zpěvem „Pojď sem, holka, toč se, holka“, mužský sbor „To pivečko, to věru je nebeský dar“ a Mařenčina árie „Ten lásky sen“). Po třech reprízách učinil Smetana, na základě předběžných jednání o uvedení opery v Paříži, další úpravy: přeskupil scény tak, že opera měla tři dějství a baletní hudbu z *Braniborů v Čechách* nahradily nově zkomponované tance - *Furiant* a *Skočná*.

K poslední úpravě skladatel přistoupil s ohledem na petrohradské uvedení opery. Zkrátil Sabinovy dialogy a zhudebnil je, selský *Furiant* pak přesunul z prvního dějství do druhého. V této verzi opera poprvé zazněla 25. září 1870 v Prozatímním divadle. V roce 1871<sup>70</sup> *Prodaná nevěsta* uspěla u obecenstva, ale propadla u kritiky v Petrohradu, o dva roky později byla uvedena v Záhřebu.<sup>71</sup>

V Prozatímním divadle byla *Prodaná nevěsta* nově studována ještě dvakrát po Smetanově ohluchnutí s premiérami 24. října

---

<sup>69</sup> Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 1, s. 162-192

<sup>70</sup> 11. ledna 1871 - podle ruského kalendáře 30. 12. 1870 - v ruštině.

<sup>71</sup> 18. října 1873 v chorvatštině.

1874 a 13. února 1879, v Novém českém divadle pak opera poprvé zazněla 5. května 1882. Do prvního uvedení na scéně Národního divadla, tedy v letech 1866–1883, mohlo pražské publikum slyšet *Prodanou nevěstu* celkem 116x.

#### **ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ V ND**

Na scéně Národního divadla byla *Prodaná nevěsta* poprvé uvedena 23. listopadu 1883 (dirigent Adolf Čech, v reprízách také Mořic Anger, režie František Hynek, později Edmund Chvalovský, choreografie Václav Reisinger, později Augustin Berger). Ve sledovaném období bylo toto nastudování hráno 6x v sezóně 1884/85, 6x v sezóně 1885/86, 10x v sezóně 1886/87, 6x v sezóně 1887/88, 7x v sezóně 1888/89, a celkem 15x v sezónách 1889/90 a 1890/91.

V sezóně 1891/92 byla *Prodaná nevěsta* hrána 17x (navíc čtyřikrát ve Vídni), v rámci této sezóny bylo 8. května 1892 uvedeno nové nastudování (dirigent Adolf Čech, v reprízách také Mořic Anger, režie Josef Šmaha, později Edmund Chvalovský, scéna Robert Holzer, choreografie Augustin Berger). V sezóně 1892/93 pak opery zazněla 23x, v sezóně 1893/94 24x, v sezóně 1894/95 30x, 1895/96 18x, 1896/97 25x, 1897/98 13x, 1898/99 12x a 1899/00 9x.

Ve sledovaném období bylo dílo na scéně pražského Národního divadla uvedeno celkem 221x.

#### **PRODANÁ NEVĚSTA OČIMA KRITIKY**

##### **A) Dílo**

*Prodaná nevěsta* je v obecné shodě kritiky považována za nejpopulárnější a současně za nejnárodnější Smetanovu operu: „...v *Prodané nevěstě* přiblížil se skladatel nejúžeji k srdci svého národa, v hudbě této zajásal i tesknil přímo z jeho vnitra (...).“<sup>72</sup> Toto pojetí se rozhodujícím způsobem stabilizuje především po vídeňském úspěchu *Prodané nevěsty* v roce 1892.

---

<sup>72</sup> Frant. K. Hejda in: *Dalibor* XIV, 1892, č. 25, s. 193

S ohledem na ideu pokroku to ovšem nutně neznamená, že je dílo uměleckým vrcholem Smetanovy tvoření. „Autorovi tkví před duševním zrakem jistý, uvědomělý a ideální cíl, k němuž se v pozdější tvorbě přibližoval stále víc a více a jehož vyplnění spatřovati lze nejrázovitěji v *Tajemství*.“<sup>73</sup>

## **B) Provozování Prodané nevěsty v ND**

### **1884–1891**

Hlavním motivem prvního období recepce *Prodané nevěsty*, jak o tom svědčí dobové kritiky, je špatné zacházení s *Prodanou nevěstou* ze strany Národního divadla, a to hned v několika ohledech.

Jako nejvážnější prohřešek je vnímáno nekoncepční, příliš časté a málo kvalitní provádění opery. „Hlavní chybou bylo, že se dávala z ohledů naprosto jen peněžních příliš často a následkem toho zhusta nade vše pomyšlení nedbale a chatrně. Nic toho nedbáno, že se obecnost neustálým opakováním přesytlí, že se mu špatné provádění zoškliví, nepomýšleno na to, že hra, které jest divadlo v mravním i hmotném ohledu takovým vděkem zavázáno, žádá slušně jakési šetrnosti, že má její svěží dojem býti úzkostlivě chráněn před ošumělostí, nastávající nezbytně při bezstarostném častém opakování.“<sup>74</sup> Často vytýkané bylo rovněž používání *Prodané nevěsty* jako „záplaty“ za představení, která se z různých důvodů nemohla uskutečnit.<sup>75</sup> To vzbudilo už v roce 1885 nesouhlasnou reakci předplatitelů: „Neračte, prosím, tak přespříliš často obtěžovati abonenti opakováním *Prodané nevěsty*, neb jest to již dnes po páté a to ve velmi krátké době.“<sup>76</sup>

Dalším kritizovaným momentem je přebujelost komiky, která podle kritiky znevažuje *Prodanou nevěstu* a potažmo české umění

---

<sup>73</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 41, s. 321

<sup>74</sup> Zelený (cit. v pozn. 61), s. 805

<sup>75</sup> Podobné rozhořčení dávali kritikové najevo, když se podobným způsobem zacházelo s *Hubičkou* a především s *Libuší*.

<sup>76</sup> Cit. podle Pražáka (cit. v pozn. 14), sv. I, s. 80



jako celek v Národním divadle. V roce 1885 se takto poukazuje na představitele Vaška a Kecala, ale o rok později - při slavnostním 150. představení - přerůstá dílčí výtka v obecný nesouhlas: „Umění má idealisovati, Smetana dovedl to v *Prodané nevěstě* co nejdokonaleji, a po stém a padesátém představení *Prodané nevěsty* tázali se pozorovatelé vytríbeného vkusu, jeli český lid takovou karikaturou, jakou národní divadlo ukazuje v *Prodané nevěstě*? Nemůže býti řeči o nevědomých poblouzeních; před rokem ukázali jsme na tomto místě všeobecně, jednotlivců nejmenujíce, na vady nynějšího provozování *Prodané nevěsty* a našli jsme celkem všechny s křiklavostí ještě vzrostlou při památném představení stém a padesátém. Zejména komediantská scéna nesměla by se ani jako zlomyslná karikatura objeviti na žádném poněkud slušnějším divadle, ani již nemluvě o baletní hudbě, kterou ničí; a co činí Vašek zejména v duetě s Mařenkou, nade všechno pomyšlení vykračuje ze slušných mezí vkusu jen poněkud ušlechtilějšího.“<sup>77</sup> Podle kritika je tehdejší osud *Prodané nevěsty* výrazně horší než při petrohradském provozování díla v roce 1871, kde sice bylo „zostuzeno banálností (...), ale mnohem horší je nízkost, kterou předvádí Národní divadlo.“<sup>78</sup> Kritik dobovou situaci vysvětluje také tím, že za vrchol operního života jsou pokládány *Carmen* a *Aida*,<sup>79</sup> a pro pražské obecenstvo je tedy cizí tvorba větší autoritou než domácí umění.

Výtka týkající se komiky nacházíme rovněž v roce 1891, a to v případě postavy principála představovaného činohercem

---

<sup>77</sup> V. V. Zelený in: *Osvěta* XVI, 1886, č. 11, s. 1005

<sup>78</sup> Tamtéž

<sup>79</sup> Bizetova *Carmen* byla v Národním divadle poprvé uvedena 3. ledna 1884 a do konce divadelní sezóny pak hrána celkem 14x (*Prodaná nevěsta* byla v sezóně 1883/84 uvedena 16x), v sezóně 1884/85 pak 13x (*Prodaná nevěsta* byla v tomtéž období uvedena pouze 6x). I když v dalších sezónách počet jejích provedení nepřesáhl 10, byla uváděna pravidelně a ve sledovaném období se stala s 91 představeními po Smetanově *Prodané nevěstě* druhou nejhranější operou Národního divadla. - Verdiho *Aida* měla v Národním divadle premiéru 15. února 1884 a do konce divadelní sezóny byla uvedena celkem 15x, v sezóně 1884/85 osmkrát; počet provedení pak klesal, v některých sezónách nebyla opera hrána vůbec, ve sledovaném období (1884/85-1899/1900) byla uvedena 46x.

Jindřichem Mošnou. Netýká se ovšem způsobu hraní, které je považováno za vynikající, nýbrž zpěvu: „...na neštěstí komediant v *Prodané nevěstě* také zpívá - a v tomto momentu přestává umění p. Mošnovo docela. Ve zpěvu se dá parodovat, ale zpěv sám se parodovat nesmí.“<sup>80</sup>

Kritika je citlivá také na zacházení s jazykem. „Náš Kecál<sup>81</sup> i noty si pozměňuje nebo plete a nejen v parlandech, i v melodiích docela pevným taktem vázaných zachází často tak volně s tónem, že třeba z několika not za sebou žádná není náležitě intonována; slyšíme jen výkřiky. Tomu všemu pak jest politování hodným doplňkem nečeská výslovnost našeho selského dohazovače, který již po tři léta zpívá důsledně: „za něho“, „jako beránek“, „slóvo“ atd.“<sup>82</sup> V podstatě totožná kritika směřuje na téhož představitele Kecála i o tři roky později. „Neúprosně však žádáme za změnu pěvců, jako jest p. Hynek, jehož nečeská výslovnost a nečeský přízvuk každého musí urážeti a to tím více, čím známější jest tato národní zpěvohra našemu obecenstvu. Provedení původních českých zpěvoher má být vzorné, jak se na ústav náš sluší a patří.“<sup>83</sup>

I když v prvních letech uvádění *Prodané nevěsty* v Národním divadle nechybí četná slavnostní představení opery, kritika s ohledem na nedostatky apeluje především na nutnost jejího přestudování. Dokládá to i následující úryvek z *Hlasu národa*: „Nic není lehčího než připsati na ceduli divadelní, že představení je tentokráte slavnostní; záslužnějším činem by rozhodně bylo nové obsazení v některých partiích a důkladné

---

<sup>80</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XIII, 1891, č. 22, s. 171

<sup>81</sup> Tímto Kecálem byl František Hynek, který roli zpíval už při prvním provedení *Prodané nevěsty* v Prozatímním divadle.

<sup>82</sup> Zelený (cit. v pozn. 61), s. 805

<sup>83</sup> *Florestan* [?] in: *Ruch* X, 1888, č. 24, s. 393

přestudování, jímž obě díla<sup>84</sup> mohla získati a vzbuditi živější zájem v obecnostvě.“<sup>85</sup>

### 1891–1892

Teprve rok před vídeňskou Mezinárodní divadelní a hudební výstavou – v době pražské Jubilejní výstavy – kritika konstatuje uspokojení nad podobou, v jaké se *Prodaná nevěsta* hraje: „Tak jak nyní opera se provádí, je správně a zasluhuje uznání.“<sup>86</sup> Se zvláštní pozorností se pak reflektuje dvousté představení opery 8. května 1892, které bylo součástí příprav na vídeňský výjezd. S ohledem na dobový divadelní realismus je charakteristický akcent na scénické podání díla. „Jedním z nejslavnějších večerů Národního divadla a sice jedním z těch, jež dvojnásobným honosí se leskem (...) bylo představení *Prodané nevěsty* dne 8. t.m., kdy nejnárodnější naše opera po dvousté objevila se tváří v tvář obecnstvu našemu. (...) Dům přeplněn obecnstvem nadšeným, obecnstvem českým, jemuž v zářících očích četli jste zjevnou předtuchu chvíl slavnostních, velebných. (...) Celá *Prodaná nevěsta* byla nám tentokrát novinkou. Nikoli v přeneseném, symbolickém slova smyslu, ale ve svém rouše scénickém, se svými detailly hry a komparserie, se svou úplně novou výzdobou kostumní (...). Tak jak se provádí Smetanova opera na Národním divadle nyní, může býti nazváno vzorem umělecké i scénické věrnosti, ukázkou přímo realistického pojetí všech detailů děje. Nové dekorace pro první a druhé jednání (...) překvapovaly svou ušlechtilou plastičností; zvláště náves (I. jed.) zaslouží si neobmezeného uznání; motiv k ní vzat je, jak se nám sděluje, z Plzeňska. Pan režisér Šmaha překvapil nás mimo to ještě jednou zvláštní nuancí, velmi důmyslnou a také nadmíru případnou. Dříve odehrála se po ouvertuře i krátká předehra „dudácká“ při zavřené scéně a opona šla vzhůru teprve bezprostředně před

---

<sup>84</sup> Uvedený úryvek se vztahuje také k *Libuši*.

<sup>85</sup> N. [Václav Juda Novotný] in: *Hlas národa* III, 1889, 15. 5.

<sup>86</sup> Hejda (cit. v pozn. 80)

prvními slovy sboru „Proč bychom se netěšili“. Nyní objevuje se nám jeviště již při „dudácké“ a za zvuků jejích lid se na návsi ku svému veselí znenáhla připravuje. Vzpomenouti dlužno i na některé jiné zajímavé detailly, ku př. kramářskou boudu o pouti v I. jed. a výčep piva v tančírně (jed. II.), u něhož nechybí ani obligátní tabule s křídovými „čárkami“. (...) Umělecké provedení samo nevymykalo se z obvyklých kolejí, ale vynikalo samozřejmou péčí a úměrností. (...) Ovace byly tentokráte rázu téměř bezpříkladného.“<sup>87</sup>

Účast Národního divadla na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni byla sice příčinou nebývalého nadšení vídeňského publika především stran *Prodané nevěsty*, ale historie celého zájezdu byla složitější. „Vedení Družstva Národního divadla ani samotní umělci nebyli zprvu pozváním na výstavu nijak nadšení. Ozývaly se obavy, že Češi neobstojí ve světové konkurenci, do hry vstoupily politické spory,<sup>88</sup> vyskytly se finanční problémy s požadovanou impregnací kulis, dirigent Adolf Čech prosazoval zvětšení orchestřiště z kapacity 45 hráčů na 64. Rozporuplné diskuse se vedly o repertoáru. Proti *Prodané nevěstě* jako zahajovacímu představení se stavěl správní výbor s tím, že před velkoměstským publikem obstojí lépe Dvořákův *Dimitrij* než „kousek života ze zastrčené české vesnice“.“<sup>89</sup>

Vídeňské provedení *Prodané nevěsty* každopádně předčilo očekávání všech. „Není tomu dlouho, co jsme slavnostně pozdravovali *Prodanou nevěstu*, dočkavší se dvoustého představení, a dnes, po několika dnech, takřka kouzelným obratem, stejně radostným jako neočekávaným, slavíme a pozdravujeme v ní první zpěvohru českou, která vítězně

---

<sup>87</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XIV, 1892, č. 26-27, s. 202-204

<sup>88</sup> Politický aspekt celé události podrobněji rozebírám ve třetí kapitole svojí práce, v podkapitole věnované politickému kontextu uvádění Smetanových oper.

<sup>89</sup> Jan Panenka, Taťána Součková, *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866-2004*, Praha 2004, s. 52

prorazila dráhu doma i v cizině. Ctitelům velikého českého skladatele posilou, nerozhodným pobídkou a povzbuzením, nepřiznivcům zdrcujícím rozsudkem zazněl jásot a pozdrav, jímž uvítáno nesmrtelné dílo Bedřicha Smetany v chladně pozorující Vídni. (...) V té chvíli mnohé oko se zarosilo a tisíce vzpomínek vděčně letělo ku drahému rovu na posvátném Vyšehradě.“<sup>90</sup>

### 1892–1900

Úspěch *Prodané nevěsty* ve Vídni byl - i v nehudebním tisku - sledován se zvýšenou pozorností, protože se odehrával v době zvýšeného napětí při sporu o takzvané punktace, které měly nově vymezovat vztah Čechů a Němců v českých zemích. Tisk na českojazyčné obyvatelstvo českých zemí naléhal, aby demonstrovalo svoji příslušnost k českému etniku všemožnými způsoby. Jedním z nich mělo být a bylo navštěvování divadelních představení; „vítězství“ *Prodané nevěsty* tak bylo vnímáno rovněž jako symbol do jisté míry politického vítězství. Proměna postoje se ovšem netýkala jen publika, o čemž svědčí vzpomínka Ladislava Dolanského: „Ale budme spravedliví, přece tu byly vrstvy, jež potřebovaly vídeňského poučení. Předně to byla velmi důležitá instance, Družstvo Národního divadla, které teprve nyní poznalo, jak jsou cenné opery Smetanovy, když se líbí i Vídeňákům, zmlsaným dvorní operou.“<sup>91</sup>

Kritika v době „povýstavní“ reflektuje četná slavnostní představení opery, například tři sté, u kterých nikdy nechyběla zvláštní pocta Bedřichu Smetanovi. „Za zvuků hudby (...) z čelných motivů všech osmi zpěvoher Smetanových sestavené - jen úvod a finale vzaty ze symfonických básní *Vyšehradu* a *Blaníka* - kráčely po jevišti osoby oper Smetanových k poprsí mistrovu na vysokém podstavci v zeleni exotických rostlin

---

<sup>90</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 52-53

<sup>91</sup> Zdeněk Nejedlý (ed.), *Ladislava Dolanského Hudební paměti*, <sup>1</sup>Praha 1918, cit. podle <sup>2</sup>Praha 1949, s. 284-285

trůnícímu a kladly na stupně improvizovaného tohoto pomníku věnce a haluze palmové.“<sup>92</sup> Ale nechybí ani ohlas na zahraniční představení *Prodané nevěsty*, často vztažený k domácímu divadelnímu životu, jako třeba po provedení opery v Berlíně (1893). „Na konec téměř celé publikum několikrát volá a zdraví na scéně účinkující solisty s řed. Baumannem, pp. Čechem, Šmahou a Bergrem – podívána, jaké nejsme tuze zvyklí u nás doma v Národním divadle, kdež sotva sletí opona posledně, celé publikum co nejrychleji se rozprchne, a jen někdy při zvláštních příležitostech hlouček nadšenců v parteru vyvolává...“<sup>93</sup>

Od roku 1896 nastává v recepci *Prodané nevěsty*, budou-li parafrázovat kritiku, období rušivých nepatřičností. Ať už se jedná o nemístné parlando, obsazení role Mařenky starší zpěvačkou, nesoulad mezi zpěváky a sborem, prostě chyby „jakých by člověk v nejznámější české opeře opravdu neočekával.“<sup>94</sup> Tyto znepokojivé rysy jsou stavěny do protikladu k úspěchům, kterých *Prodaná nevěsta* dosahuje na mezinárodní scéně.<sup>95</sup> Aktuální stav, stav neutěšený, popisuje v první polovině roku 1900 referát Karla Knittla: „Slyšel jsem za řízení Smetanova *Prodanou nevěstu* několikrát, ale nikdy nebyla komolena hudební frase, nezpívalo se nerhytmicky, nevykřikovalo se místo zpěvu, nepřehánělo se tempo (ku př. hned ve sboru zahajujícím), jak se to, bohužel, často děje nyní, kdy sbor sotva stačí vyslovovati srozumitelně text. Co se v těchto příčinách i při zvláštních příležitostech na *Prodané nevěstě* páše, jest hřích, jehož nelze odpustiti. Celé tak zvané rázovité vystihnutí typu jednotlivých úloh sesychá

---

<sup>92</sup> Bez šifry in: *Dalibor* XVII, 1895, č. 37, str. 285–286

<sup>93</sup> (j) [?] in: *Světobzor* XXVII, 1893, č. 34, s. 408

<sup>94</sup> R. [?] in: *Dalibor* XXI, 1899, č. 13, s. 97

<sup>95</sup> V letech 1893–1896 byla *Prodaná nevěsta* nastudována ve Vídni, Berlíně, Budapešti, Frankfurtu nad Mohanem, Drážďanech, Cáchách, Lipsku, Kolíně nad Rýnem, Hamburku, Mnichově, Brémách, Lublani, Bernu, Sofii, Stockholmu, Štrasburku, Bělehradě, Londýně, Varšavě, Rize a v Bonnu.

se u nás na více méně šťastné vystihnutí typu jednotlivých postav; hudební stránce namnoze schází hlavní podmínka všeho umění: korektnost. Že hudební nesprávnost bují také při provádění ostatních oper Smetanových, které vznikly za úplné jeho hluchoty, netřeba dokládat.“<sup>96</sup>

Shrnutí ohlížející se za osmi uplynulými lety provádění *Prodané nevěsty* pochází z pera Karla Hoffmeistera v srpnu 1900. „Od doby vídeňské divadelní výstavy od představení k představení ztrácelo provedení její na přesnosti, správnosti; tempa se urychlovala, jemnost té podivuhodné Smetanovy práce a těch svižných, pro dílo tak význačných, humorem jen sršících figurací smyčcových ztrácely se pod tíží dechové harmonie, dobrácký vtíp textu mizel s sebou v kvapících allegrech a rozvířeném příboji orchestru, hra stávala se šablonovitou či zabíhala v karrikaturu...“<sup>97</sup>

Jako by se zde opět objevoval motiv druhé poloviny osmdesátých let. *Prodaná nevěsta* je spolehlivým lákadlem, ale často za cenu nedbalosti provedení či objevování nepatřičných, karikatuře blízkých momentů. A ještě jedna věc, kterou kritika stále naléhavěji zdůrazňuje: potřeba uvádět také jiné skladatelovy opery, na což by – jak věří – kladně reagovalo obecnstvo.<sup>98</sup> Vyhroceněji řečeno: popularita *Prodané nevěsty* zastiňuje Smetanovu hudebně dramatickou tvorbu, která je – podle kritiky – leckdy umělecky cennější. „Opravdu: není to paradoxní, řekneme-li, že jubileum *Prodané nevěsty* je křivda na Smetanovi spáchaná, že ubližujeme mu svým holdem a svým nadšením! Spočívá ta zvláštní svůdnost a populárnost *Prodané nevěsty* snad v tom, že byla jeho [Smetanovou] první veselou, živou, rázem podmaňující operou, která před třiceti lety na pustém úhoru české hudby se před českým obecnstvem objevila náhle, nečekaná, plná kouzla a radosti? Možná, že staré tradice živí dosud její dnešní oblíbenost, ač vkus náš a soud

---

<sup>96</sup> K. Knittl in: *Osvěta* XXX, 1900, č. 2, s. 76

<sup>97</sup> K. Hoffmeister in: *Dalibor* XXII, 1900, č. 30, s. 238–239

<sup>98</sup> Srov. Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas* VII, 1893, č. 24, s. 373–374

je přesvědčen, že dráhy její jsou dnes už vlastně nenové. Nebo leží to snad v bujaré jednodolitosti její, v mladistvé, nevadnoucí naivnosti, v jejím upřímném smíchu, jasném humoru? Nebo snad právě v tom, že zůstává *Prodaná nevěsta* na stanovisku starší opery, že se drží starého stylu, že je hudebně nejsrozumitelnější?“<sup>99</sup>

### **C) Shrnutí**

*Prodaná nevěsta* je ve zkoumaném období nejreflektovanější Smetanovou operou. Logicky už proto, že je ze skladatelových hudebně dramatických děl nejhranější,<sup>100</sup> ale v tomto období i nejčastěji hranou operou Národního divadla vůbec.<sup>101</sup> Její recepce je nejvíc kontinuální a nejobsažnější. Pro kritiku je charakteristické zaměření nikoli na dílo samotné, protože to již bylo mnohokrát od své premiéry vyloženo a co do významu také prosazeno, ale především na provozovací praxi a její srovnání s ideálními parametry, do čehož v devadesátých letech vstupují také četné zahraniční úspěchy *Prodané nevěsty*. Rozhodujícím způsobem se stabilizuje chápání *Prodané nevěsty* jako nejnárodnějšího díla, které ve světě získává slávu nejen pro svého skladatele, ale i pro národ, o kterém pojednává. Výrazně se pak na historii recepce *Prodané nevěsty* dá sledovat posílení akcentu na scénickou věrnost či realističnost.

---

<sup>99</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: Čas IX, 1895, č. 39, s. 614

<sup>100</sup> To je kritikou koncem 90. let vyhodnocováno do určité míry negativně, protože *Prodaná nevěsta* tak zastiňuje jiná, na jevišti Národního divadla zatím méně hraná Smetanova díla.

<sup>101</sup> Viz příloha 3.



### 3. Dalibor

#### STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM V ND<sup>102</sup>

V hudebních referátech se po premiéře *Dalibora* 16. května 1868 odrážely rozpaky obecnstva i kritiky a tehdejší polemiky o dílo Richarda Wagnera spolu s otázkou, jak může či dokonce má působit na vznikající českou národní operu. Ludevít Procházka operu jako celek oceňuje, ale s několika výhradami: symfonické rozprávání motivů se děje na úkor dramatičnosti, její míru také snižuje menší počet ensemblů. Celkově je obecnstvo podle Procházky na jednu stranu okouzleno krásami *Dalibora*, na druhou stranu je pro něj obtížné celé dílo přehlédnout a docenit jej. Referent časopisu *Národní pokrok* charakterizuje operu jako dílo, kterým Smetana navazuje tam, kde původce moderního operního slohu – tedy Richard Wagner – přestal. Ve jménu nového slohu se Smetana vzdává všech vnějších divadelních efektů a snaží se povznést publikum ke svému stanovisku. Kritik upozorňuje také na slabiny libreta.

Druhé představení opery bylo obecnstvem navštívené velmi málo, podobně jako další – málo četná – představení v průběhu dalších let. „Chladnost“ obecnstva byla kritikou vykládána jako kampaň Smetanových odpůrců proti skladatelovu údajnému vkročení na cestu nenárodní, na cestu Wagnerovu. Tato kampaň se veřejně otevírá v roce 1870, kdy František Pivoda označuje *Dalibora* za nenárodní operu, u které je pak proto zcela pochopitelné, že definitivně propadla.

Před uvedením na scéně Národního divadla byl *Dalibor* proveden v letech 1868–1879 celkem 16x.

#### ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ V ND

Na scéně Národního divadla byl *Dalibor* poprvé uveden 5. prosince 1886 (úprava Václav Juda Novotný, dirigent Adolf

---

<sup>102</sup> Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 2, s. 40–66

Čech, v reprízách také Mořic Anger, režie František Kolár, později Edmund Chvalovský, scéna částečně Robert Holzer, kostýmy František Kolár) a v tomto pojetí pak hrán v rámci sezóny 1886/87 celkem 11x, 1887/88 5x, 1888/89 4x, 1889/90 2x, 1890/91 4x, 1891/92 4x (a navíc dvakrát na vídeňské výstavě), 1892/93 5x, 1893/94 6x, 1894/95 7x, 1895/96 7x, 1896/97 5x, 1897/98 5x, 1898/99 9x a 1899/1900 5x.

Ve sledovaném období byl *Dalibor* na scéně pražského Národního divadla uveden celkem 79x. Byl tak - po *Prodané nevěstě* - druhou nejhranější Smetanovou operou.

## **DALIBOR OČIMA KRITIKY**

### **A) Dílo**

Od prvních referátů týkajících se premiéry v ND až po poslední z konce 19. století, tedy v průběhu celého sledovaného období, kritika u *Dalibora* zdůrazňuje Smetanovo úsilí o vytvoření české vážné zpěvohry<sup>103</sup> a současně moderního hudebního dramatu inspirovaného Wagnerem, především pokud jde o výraznější charakterizaci postav a situací, využití příznačných motivů a významnější, symfonicky bohatou, úlohu orchestru. Kritika si současně všímá vlivů, které taková koncepce měla na dosavadní recepci díla. Pro publikum - očekávající po *Prodané nevěstě* podobnou hudbu, tedy veselou a „prostonárodní“ - byla právě vážnost *Dalibora* na překážku. Navíc se stala zdrojem nálepky wagnerismu, která byla opeře dána a na jejímž základě se tvrdilo, že „Smetana v *Daliboru* zapřel svoje národní povolání.“<sup>104</sup> Výtkám proti wagnerismu čelí například Zelený poukazem na to, že Smetana se snažil založit českou vážnou operu na české hudební deklamaci, *Dalibor* je navíc podle jeho

---

<sup>103</sup> V duchu aplikované ideje pokroku je konstatováno, že zatímco v *Braniborech* v Čechách Smetana načrtl, v *Daliboru* „bezpečně nalezl cestu k národnímu slohu vážné opery české.“ - viz V. V. Zelený in: *Osvěta* XVII, 1887, č. 9, s. 809 - srov. „Was die erste Oper versprach, erfüllte schon ihre unmittelbare Nachfolgerin auf demselben Gebiete.“ viz -la [Emanuel Chvála] in: *Politik* XXXII, č. 251, 10.9.

<sup>104</sup> V. V. Zelený in: *Osvěta* XVII, 1887, č. 9, s. 809

soudu plný ohlasů na národní písně ve všech místech, kde se to snáší s duchem jeho poesie.

Kromě modernosti koncepce převedené Smetanovými odpůrci na nálepku wagnerovství nebyl *Dalibor* podle kritiky doceněn také kvůli určitým slabinám libreta. Problematizován přitom není samotný námět ani jeho ztvárnění, naopak hlavní postava *Dalibora* jako oslava „nejhudebnějšího rytíře hudebního národa“<sup>105</sup> je vnímána kladně. Výhrady směřují především k jazyku, konkrétně k deklamaci, a také ke stavbě libreta. Základní problém podle Zeleného spočívá v tom, že spisovatel rozdělil druhé a třetí jednání opery po třech obrazech: „Velkolepé momenty, obsažené v středním obraze, vpraveny jsou do oddílu docela kusého, a zcela nešťastná jest rozervanost jednání posledního, ve kterém ovšem se třetí a čtvrtá dekorační proměna snáší ještě tíže než první a druhá v předešlém jednání, zvláště proto, že stavba celého třetího jednání jest zrovna primitivně nešťastná (...).“<sup>106</sup> Dalším motivem, objevujícím se jen u Zeleného, ale reflektujícím patrně dobové diskuse, je otázka vztahu a porovnávání námětu *Dalibora* s jinými operními díly, především Wagnerovým *Lohengrinem* a Beethovenovým *Fideliem*: „Nemáme za potřebno, zdržovati se při málo důvodných srovnáváních děje prvního jednání s *Lohengrinem*, jehož soudní výjev má docela jinou situaci, jiný básnický obsah a naladění leda tím podobné, že se obžalovaný obírá obrazem svého snění, zde arci v upomínkách, kdežto v *Lohengrinu* v předtuše; spíš jest důležité, aby pozorovatelé *Dalibora* obrátili zřetel svůj k tomu, že jest i podoba děje s *Fideliem* v druhém jednání pouze vnější, přestávajíc na společném motivu, že milující žena v mužském obleku vniká k vězni. V druhém obraze, kde žalářník Miladu za sebe posílá k Daliborovi, jest reminiscence na libretto Treitschkovo i v leckteré podrobnosti citelna; ale

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 810

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 810-11

jakmile Milada vstoupí do žaláře, jehož ryze české hudební ovzduší nedá ani vzniku vzpomínce na Florestana, jest úplný konec vší podoby. Florestanovo shledání s Leonorou jest něco naprosto jiného než Miladina prosba „Odpusť mi“ a vzplanutí lásky Daliborovy. Také jest výsledek různých těchto premis básnických opačný: Leonora nevinného Florestana zachraňuje, Dalibor tragickou vinou klesá.“<sup>107</sup>

Hudba opery je podle Zeleného - ve druhé polovině osmdesátých let nejaktivnějšího kritika první fáze recepce *Dalibora* - přístupná, klade ovšem na posluchače vysoké nároky. „Řada představení *Dalibora* obecenstvo sblížila s hudbou, která jest ovšem velmi přístupna, ale svou nesmírnou ušlechtilostí a povznesením svým nad všelikou všednost a nízkou materiálností na posluchači žádá sebrané mysli a dává mu nevyvážitelnou příležitost ku podrobným pozorováním a reflexím, tak že se nemohla představení ta minouti s účinkem na jímavost obecenstva operního. Hlavním prospěchem ovšem jest, že *Dalibor* zůstává přehluboký dojem svou hudební řečí o tragických protivách života, a to řečí ryze českou, tak že několika stránkami najednou Smetanovo dílo budí a sílí ve vzdělanstvu českém národní vědomí a nadšení.“<sup>108</sup>

## **B) Provozování Dalibora v ND**

### **První měsíce (1886–1887)**

5. prosince 1886 byl *Dalibor* poprvé uveden na scéně Národního divadla. Konec tohoto roku a několik následujících měsíců kritika označuje jako nejšťastnější dobu v dosavadní historii provádění *Dalibora*. „Obecenstvo (...) uznalo, že zpěvohra vykřičená za nemožnou patří k českým dalece nejlepším...“<sup>109</sup> Josef Bohuslav Foerster v *Národních listech* doplňuje: „Vřelejšího přijetí nemohlo se opeře dostati, srdečný potlesk nedostavoval se jen po aktech, četné vynikající momenty byly

---

<sup>107</sup> Zelený. [V. V. Zelený] in: *Dalibor VIII*, 1886, č. 46, s. 456

<sup>108</sup> Zelený (cit. v pozn. 104), s. 812

<sup>109</sup> Tamtéž

jím provázeny při otevřené scéně. (...) S neobyčejnou vřelostí a zápalem čistě uměleckým byla opera tentokráte provedena.“<sup>110</sup> Kritika zdůrazňuje úspěch *Dalibora* na pozadí osudů tří jiných, méně hraných Smetanových oper, dosud uvedených v Národním divadle - *Dvou vdov*, *Tajemství* a *Braniborů v Čechách* - „všechny tři před ním jen rozmnožily v obecnstvu starý předsudek proti sobě, částečný veliký předsudek proti původní opeře, ze které i nejeden jiný kus do té doby na národním divadle pohořel bez viny své, ano, s velikým ukřivděním jeho vnitřní hodnotě“.<sup>111</sup> *Daliborovi* se podařilo tento předsudek překonat nejen svými kvalitami, ale také dobrým hudebním nastudováním: „...hudební tvary jeho nabyly žádoucí plastičnosti zejména výkonem orchestru a sboru, mimo to pak příznivě působilo také obsazení solových partií.“<sup>112</sup>

I přes neoddiskutovatelný úspěch opery jako celku kritika upozorňuje na mezery v přístupu k dílu, i když některým vadám zčásti pomohla dramaturgická úprava Václava Judy Novotného: „Při tisku opery odstraněny aspoň z části slabosti samého textu libreta, po prvním provedení zkráceno třetí jednání o jednu proměnu způsobem praktickým a z hudební stránky poměrně nejšetrnějším, a mimo to i partie krále Vladislava učiněna stručnější.“<sup>113</sup>

Výhrady směřovaly rovněž ke scénickému pojetí. Zprvu od Foerstera, zatímco Zelený se držel zpět, aby nenarušil celkový dobrý dojem z prvního provedení.<sup>114</sup> Nakonec ale svoje výhrady uvádí. „Dekorace, z části v skutku pěkné, ztrácely účinnosti nedokonalou ostatní úpravou jeviště, a režie neupravila velkých výjevů vážné národní zpěvohry leč chudě a šablonovitě, nýbrž namnoze dosti chatrně a poslední výjevy učinila nesrozumitelnými, ba nemožnými.“<sup>115</sup> Při zkonkrétnění: „Každá

---

<sup>110</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 21

<sup>111</sup> Zelený (cit. v pozn. 104), s. 812

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 809

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 812

<sup>114</sup> Srov. Zelený in: *Dalibor VIII*, 1886, č. 46, s. 455-57

<sup>115</sup> Zelený (cit. v pozn. 104), s. 809

hradba, jakou přece má divadlo k dispozici, postačila by, aby se poslední výjev mohl odehrávat mimo hrad, do kterého mají vniknouti zástupy vzbouřené, z něhož má za boje ještě trvajících Dalibor vyvésti Miladu a z jehož bran má pak Budivoj vyvésti své mužstvo vítězné. Posud se odbude celý boj v Daliborce (!) a celý výjev jest jen nemožností. Neradi bychom arci, aby se opera odložila snad na půl léta, až by byla namalována nějaká potřebná nová dekorace; bylo by také naprosto zbytečno, protože se dá dosti snadně zjednatí výpomoc na nedlouhou dobu, které jest potřebí k pořízení dekorace úplně vyhovující a charakteristické. (...) Celý vnější obraz prvního jednání potřebuje nezbytné korektury. Naše jeviště jest dosti prostranné, aby se lid nemusil tak těsně tlačiti k samému soudu královu, čím se také jeho skromná pohyblivost stává velmi nepříjemně patrnou. Vedle toho zasluhuje povšimnutí také lhostejnost nejbližší královny družiny k velkým událostem před soudem. Před nedávnem ještě všechna komparserie na našem jevišti aspoň hlavní momenty zobrazovala dosti čilým pohnutím.“<sup>116</sup>

I přes konkrétní výhrady se kritika netají radostí, že byla posílena naděje, „že jest náš stálý repertoár bohatší o velkou veskrz vážnou národní zpěvohru.“<sup>117</sup> Do budoucna je pak důležité, aby se *Dalibor* po počátečním úspěchu opatrně, ale vytrvale opakoval, a dosáhl tak v žánru vážné národní opery podobného postavení jako *Prodaná nevěsta* v žánru opery komické. První týdny a měsíce kritiku uspokojily: „Protože jest opakování zpěvoher jemu [Daliboru] podobných předmětem ustavičného sporu s divadelní správou, výslovně podotýkáme, že má posavadní opakování tempo v skutku prospěšné; opera se totiž vrací po přestávkách takových, že se ani rychle neopotřebuje ani neupadá v zapomenutí. Po zdaru jejího

---

<sup>116</sup> Zelený. [V. V. Zelený] in: *Dalibor IX*, 1887, č. 4, s. 28

<sup>117</sup> Zelený (cit. v pozn. 107), s. 455

posledního provedení bude se bohda i na dále pokračovati tímto způsobem.“<sup>118</sup>

Kromě toho si kritika - a to je obvyklý motiv - slibuje od úspěchu *Dalibora* šťastnější osudy také dalších, dosud nedoceněných Smetanových oper: „...možno nyní očekávati, že nejprve *Tajemství* Smetanova posuzováno bude nyní objektivněji, než by se bylo stalo bez onoho úspěchu *Dalibora*.“<sup>119</sup>

### **Na přelomu desetiletí (1888–1892)**

Svědectví kritiky o dalších letech Smetanova *Dalibora* na scéně Národního divadla je kusé, což odpovídá poměrně řídkému uvádění opery. To také kritika reflektuje: „Zahleďme se do minulosti: jak už je tomu dávno, co nebyl proveden na příklad Smetanův *Dalibor*! Co nám odpoví divadelní správa, tážeme-li se po příčině? Z divadelní kanceláře ozývá se pokaždé starý stesk: není návštěvy při těch a oněch operách anebo: není vhodných sil k obsazení. Nuže ad vocem *Dalibora* může referent, který nebyl ani jedinou reprisi v období posledních tří let zameškal, konstatovati, že divadlo bylo vždy jak náleží naplněno - aniž se to musilo dítí rozdáním lístků v poslední chvíli, - a pokud se obsazení týče, ví každý, že opera jest ode dávna nastudována s p. Florjanským, pí. Paršovou-Mikešovou a sl. Veselou ve hlavních úlohách.“<sup>120</sup> V bilancujícím textu časopisu *Čas o Národním divadle* se v rámci pasáže o problémech scénického uvádění oper, konkrétně jejich nerealističnosti či malé domyšlenosti, argumentuje vedle Blodkovy *V studni* a Smetanova *Tajemství* také *Daliborem*: „V opeře *Dalibor* (15. století) Vladislavský sál podán tak jak vypadá nyní.“<sup>121</sup> S celkovou pozitivní odezvou na uvedení *Dalibora* se setkáváme v roce 1890: „První síly solového našeho ensemblu předstihovaly se ve výkonech pečlivě studovaných a nadšeně

---

<sup>118</sup> Zelený (cit. v pozn. 116)

<sup>119</sup> Zelený (cit. v pozn. 104), s. 812

<sup>120</sup> *Hda.* [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XII, 1890, č. 31-32, s. 242

<sup>121</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas* II, 1888, č. 12, s. 183

provedených. (...) Sbor držel se výtečně, „pijácká“ na počátku druhého jednání téměř elektrisovala svým úsečným, markantním přednesem. Operu dirigoval s obvyklým temperamentem pan kapelník Čech.“<sup>122</sup>

### **1893–1896**

Stabilizaci, pokud jde o kvalitu provádění *Dalibora*, potvrzuje i kritika uvedení opery v rámci prvního cyklu Smetanových oper v září 1893, které je považováno za velmi dobré. O stabilizaci ale kritika nemluví v souvislosti s četností nebo lépe řečeno pravidelností uvádění *Dalibora*. Patří k té většině Smetanových oper, ke kterým se vztahuje – v devadesátých letech v kritice často obsažený – stesk na jejich zastiňování *Prodanou nevěstou*. „Ode přání nedávno na tomto místě vysloveném, by Smetanovy opery se dostaly stále na repertoire Nár. divadla, jsme vždy ještě daleko vzdálení. Na počátku zimné sezony dávali *Prodanou nevěstu* a *Dalibora*. *Dalibor* zmizel nyní úplně. Potom přibrány byly *Hubička* a *Dvě vdovy*, ale neudržely se. Proč? Obecenstvo přece naplňuje divadlo, i když se jiná opera Smetanova mimo *Prodanou nevěstu* dává.“<sup>123</sup>

### **Po vídeňském Daliboru (1897–1900)**

Patrný vstup do pražské recepce *Dalibora* znamenalo vídeňské uvedení opery Gustavem Mahlerem v říjnu 1897, srovnávané s úrovní pražské provozovací praxe, ovšem v její neprospěch. „Dvorní opera učinila pro Smetanovu práci seč byla, a to vskutku něco znamená v ohledu uměleckém. Podala nám *Dalibora* tak, jak ho nevidáme snad ani doma. Bedlivost režie, jakou při provedení prokázal nový ředitel opery Mahler (rodák jihlavský), v Národním divadle nebývá na denním pořádku. Do posledního detailu v ohledu scenickém brán ohled na původ tohoto díla, a hudební stránka prozrazovala ihned, že operu

---

<sup>122</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XII, 1890, č. 37, s. 289–90

<sup>123</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas* VII, 1893, č. 24, s. 373–74



studoval muž, jemuž česká hudba nebyla nikdy cizí. I když uznáme, že vídeňský orchestr je větší a lepší než náš, musíme bez obalu přiznati, že se podařilo Mahlerovi z partitury *Dalibora* vystihnouti tolik jasu a krásy, že jsme o jejich kvantitě doposud nevěděli. Je možná, že tu i tam tempo našich provozování odpovídá více našim pocitům, ale celkovému dojmu *Dalibora* byly i tyto změny Mahlerova pojetí zcela na prospěch.“<sup>124</sup> Pražské představení provedené bezprostředně a cíleně po vídeňském úspěchu *Dalibora* je hodnoceno kladně. „Ten jižní vítr, který slávu Smetanovu znovu rozdmýchal, dobře působil na představení. Dodal mu rázu slavnostního – až na některé ošumělé kulisy! – Zpívalo, hrálo i poslouchalo se s pietou a nadšením.“<sup>125</sup>

V souvislosti s jedním z představení *Dalibora* v roce 1898 se v kritice setkáme se zajímavým svědectvím o vnímání Smetanovy hudby mezi některými hudebníky: „Snad to někoho překvapí, řeknu-li, že právě v kruzích hudebních je mnoho těch, kteří o Smetanovi příkře soudí. Jeden náš znamenitý hudebník vyjádřil se nám o Smetanovi, že jeho hudba je přecitlivělá, slavnostní ráz *Libuše* připadal mu komicky slavnostní, jinému zas je hudba Smetanova příliš jednoduchou, motá prý se vždy dlouho kolem jednoho akordu, a podobných frazí jde řada. Poněvadž jdou z kruhů hudebních, považují se tyto úsudky u mnohých za směrodatné a rozšiřují se. A tu je právě povinnost Národního divadla, aby učinilo v té věci nápravu. Při provozování *Dalibora* bylo znáti, jak hudba Smetanova šla obecnstvu k srdci. Je to hudba naše!“<sup>126</sup>

Podobně jako u *Prodané nevěsty* pak kritika od druhé poloviny devadesátých let konstatuje v provádění *Dalibora* rostoucí míru nedbalosti. „...pocitovali jsme zde onde, zejména v režii a u dirigentského pultu – vzpomínáme na př. trapného dojmu při vstupu mužského sboru „v pijácké“, kde nedopatřením

---

<sup>124</sup> hč [?] in: Čas XI, 1897, č. 41, s. 647

<sup>125</sup> B. [Josef Boleška?] in: Čas XI, 1897, č. 42, s. 662

<sup>126</sup> Zeppa. [?] in: Čas XII, 1898, č. 46, s. 725

kapelníkovým vpadl sbor o celé dva takty dříve než měl - potřebu důkladné a brzké nápravy. Odbývá-li se povrchně práce tak vynikající a důstojná, jako je *Dalibor*, je to zjevem smutným a pro divadlo zahanbujícím.“<sup>127</sup>

Epilog: u Kovařovicova nastudování v srpnu 1900 charakterizovaného jako „znovuvzkříšení hudby *Dalibora*“<sup>128</sup> kritika konstatuje zlepšení rytmické i zvukové stránky; opera byla propracovaná do jemných odstínů, objevily se nové, dosud skryté jemné nálady, především ve srovnání s dosavadní provozovací praxí: „Hudba díla Smetanova řízením mistra Kovařovice plyne nyní na mnohých místech klidnějším a volnějším, širším tokem. Mnohému budou zdáti se jednotlivosti vleklejšími a v účinu chabějšími, srovná-li se nynější pojetí Kovařovicovo s dřívějším, do paměti posluchačů již silně vštípeným provedením pana kapelníka Čecha. Svižná, ale ukvapená tempa páně Čechova snad spíše unášela, uchvacovala, strhla. To dosvědčil posud každý, kdo slyšel *Dalibora* u nás i v cizině. Ale pojetí Kovařovicovo je ve všem věrnější, jemnější a bližší hudebnímu cítění a představám tvůrce. (...) V orchestru vyzdvihl mistr Kovařovic živě a výrazně mnohou dříve zanikající podrobnost.“<sup>129</sup> Dílu nechyběla plastičnost, zlepšila se scéna, objevily se nové kostýmy a dekorace. „Ve vnější výpravě díla, za součinnosti řady odborníků, dbáno velice historické pravdy. Kroje až do střevíců překvapují dle úsudku znalců svojí věrností a vábí oko divákovy vedle novostí hlavně barevným souladem, celkovým koloritem. Není přepestřený, jako ve výpravách dřívější správy, ale je živý a přece veskrze umělecký. Při pohledu na dekorace zapomíná divák, že je v divadle a bezděky má pocit, že skutečně ocitl se o několik století dříve na Hradčanech a v Jelením příkopě. V závěrečném obrazu odstraněna se zdarem jedna zcela zbytečná z bývalých

---

<sup>127</sup> *Hda.* [F. K. Hejda] in: *Světobzor* XXXVIII, 1899, č. 11, s. 131

<sup>128</sup> K-ý [?] in: *Čas* XIV, 1900, č. 90, 1.8.

<sup>129</sup> Tamtéž

dvou pověstných „Daliborek“ staré výpravy.“<sup>130</sup> Provedení tehdy vzbudilo velké naděje na nový, šťastnější osud zpěvohry „stále jen výš vedoucí“.<sup>131</sup>

### C) Shrnutí

Těžiště recepce *Dalibora* ve sledovaném období spadá na konec roku 1886 a počátek roku 1887, do doby, ve které byla opera poprvé provedena na scéně Národního divadla. Jednalo se tehdy o historický přelom, protože po počátečním období, kdy *Dalibor* podle kritiky neuspěl, se v následujících letech hrál pouze sporadicky. Po „novodobé premiéře“ opery se kritika věnuje jednak důkladnému zařazení *Dalibora* do celku Smetanových oper, jednak dílo obhajuje před výtkami, které se nahromadily za dobu od jeho premiéry.

Charakteristický moment zaznamenává pražská recepce *Dalibora* v souvislosti s jeho vídeňským uvedením v roce 1897. To totiž znamená jednak impuls pro kritiku, která může – s odvoláním na cizinu – posílit svoje požadavky na kvalitu provádění *Dalibora*, jednak impuls pro divadelní správu, která dílo bezprostředně po Vídni zařazuje na repertoár, a využívá tak vlny zájmu vzbuzené u veřejnosti.

---

<sup>130</sup> Tamtéž

<sup>131</sup> K. Hoffmeister in: *Dalibor* XXII, 1900, č. 28, s. 222

## 4. Libuše

### **STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM VE ZNOVUOTEVŘENÉM ND<sup>132</sup>**

*Libuši* Smetana dokončil v roce 1872 a její provedení podmínil buď korunovací českého krále, nebo otevřením Národního divadla. Po dokončení opery byla několikrát provedena předehra i některé zpěvní ukázky, v roce 1875 byl pak vydán klavírní výtah a posléze i partitura. Oficiálnímu otevření Národního divadla 11. června 1881<sup>133</sup>, a tedy také premiéře *Libuše* (dirigent Adolf Čech, režie František Kolár, scéna Brioschi, Burghardt a Kautský, kostýmy František Kolár /a Petr Maixner?/, choreografie Karolína Höflichová), byl přítomen korunní princ Rudolf, k čemuž patřily nezbytné oficiality – právě jim kritika přičítá ne tak srdečné přijetí díla při prvním představení. Otakar Hostinský vyzdvihuje Smetanovu úspěchem korunovanou snahu o moderní hudební drama, opeře však vytýká slabé libreto, jehož nedostatky učinila snesitelnými jedině skladatelova mistrovská hudba. Postavám podle Hostinského chybí jemnější psychologické prokreslení, celý text trpí přemírou suchopárnosti, ba i naivity. Rozvláčnost druhé části libreta má také vliv na přílišnou délku opery, ve které některá místa dokonce unavují. V nutnosti krátit operu se s Hostinským shodl kritik Emanuel Chvála, stejně tak upozorňuje na rysy hudebního dramatu, které v opeře jsou a které svou novostí mohou mást publikum a činit z opery nepřístupné dílo. Už tehdy nad *Libuši* visely dva otazníky: hrát ji slavnostně, či repertoárově a krátit ji, či nekrátit? Kritika navrhuje, mimo jiné i ústy V. V. Zeleného, vynechávat *Libušino* proroctví při běžných představeních a uvádět jej jen při výjimečných příležitostech.

---

<sup>132</sup> Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 2, s. 156–81

<sup>133</sup> Divadlo tehdy neslo název „Královské zemské české divadlo“.

## ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ VE ZNOVUOTEVŘENÉM ND

*Libuše* zazněla při znovuotevření divadla<sup>134</sup> 18. listopadu 1883 (dirigent Adolf Čech, režie František Kolár, scéna Brioschi, Burghardt, Kautský a bratři Brücknerové, kostýmy František Kolár a Mikoláš Aleš, choreografie Václav Reisinger, pozd. Augustin Berger, živé obrazy k *Libušinu* proroctví František Kolár). Ve sledovaném období byla v tomto nastudování uvedena v sezóně 1884/85 celkem 10x, 1885/86 3x, 1886/87 1x, 1887/88 3x, 1888/89 1x, 1889/90 2x, 1890/91 4x, 1891/92 1x a 1893/94 4x.

Nové nastudování bylo premiérováno 14. května 1895 (dirigent Adolf Čech, režie Edmund Chvalovský, choreografie Augustin Berger) a v tomto pojetí uvedeno v sezóně 1894/95 3x a v následující sezóně 1895/96 pak rovněž 3x.

Další nastudování mělo premiéru 18. listopadu 1897 (dirigent Adolf Čech, režie Edmund Chvalovský, později František Antonín Šubert, scéna částečně Robert Holzer, kostýmy částečně Mikoláš Aleš, choreografie Augustin Berger) a v tomto pojetí byla opera hrána v sezóně 1897/98 11x, 1898/99 4x a 1899/1900 4x.

Ve sledovaném období byla *Libuše* na scéně pražského Národního divadla uvedena celkem 54x.

## LIBUŠE OČIMA KRITIKY

### A) Dílo

*Libuše* je ve sledovaném období kritikou vnímána jako dílo obecně uznané, které není třeba obhajovat (na rozdíl od *Dalibora*), protože se ani potenciálně nepředpokládá, že by opera jako taková mohla mít odpůrce. *Libuše* je „nejslavnější (...) dílo zpěvoherního umění českého, kterým otevřeno bylo Národní divadlo a které určeno jest oslaviti také ještě korunování českého krále...“<sup>135</sup> Třebaže následkem „určení svého octne se jen zřídkakdy na repertoiru, že nemá tedy obecnstvo

---

<sup>134</sup> Po znovuotevření se divadlo jmenovalo „Královské české zemské a národní divadlo.“

<sup>135</sup> Zelený (cit. v pozn. 61), s. 804

tak často příležitost, poslechnouti si ji a dokonale vníknouti v nesčetné krásy tohoto arcidíla v oboru české zpěvohry, přece náleží *Libuše* k operám i u širšího obecnstva našeho nejoblíbenějším.“<sup>136</sup> Výjimečné postavení opery dokládají i jiná slova: „Ji nechtěl Smetana podati žádný obvyklý repertoární kus, nýbrž zpěvohru v pravém slova smyslu, ve všech podrobnostech stylu slavnostní. Ji vytvořil jako monumentální dílo, mající provázeti významné, povznesené okamžiky národního života.“<sup>137</sup>

Pozice *Libuše* je neotřesitelná, a proto kritika přichází s podrobnými výklady díla jen výjimečně, například při smetanovském cyklu v září 1893 - *Libuše* je vážná opera, ideální české hudební drama (u kterého se nepředpokládá, že by mohlo zakotvit jinde než mimo domácí půdu), pokud jde o dramatický charakter, postrádá opera „téměř naprosto zauzlení a stoupání dramatického, založena jsouc - a to ne bez úmysla - na pouhé řadě dějinných událostí.“<sup>138</sup> Už určení díla však toto vymezení nese s sebou a posluchači se potom tím více oddávají „naprosté účinnosti hudby Smetanovy“.<sup>139</sup> V roce 1899 poznamenává na adresu textové předlohy v podobném duchu Josef Boleška: „Všechny tolikráte vytýkané nedostatky libreta *Libuše* scvrkají se ve spojení s hudbou na minimum a omluvu jich najdeme tím spíše, uvážíme-li, že pouhý nedostatek jiného materiálu slovního vůbec pohnul Smetanu k jich zhudebnění. Za nemožnosti výběru byla by kritická abstinence jeho znamenala úplné potlačení tvořivosti.“<sup>140</sup>

## **B) Provozování *Libuše* v ND**

V prvních několika letech sledovaného období někteří z kritiků akcentují Smetanovo přání, aby opera byla hrána jen při slavnostních příležitostech (stále aktuální je možnost, aby

---

<sup>136</sup> R. [?] in: *Dalibor* XVII, 1895, č. 46, s. 358

<sup>137</sup> -q in: *Národní listy* XXXV, 1895, č. 134, 16.5.

<sup>138</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 41, s. 322

<sup>139</sup> Tamtéž

<sup>140</sup> J. Boleška in: *Lumír* XXVII, 1899, č. 9, s. 108

*Libuše* zazněla při slibované korunovaci císaře Františka Josefa I. na českého krále). Tento fakt je zdůrazňován tím spíše, čím více se děje - zvláště v sezóně 1884/85 - pravý opak. V roce 1885 tak Zelený upozorňuje na podobně nedůstojné zacházení jako s *Prodanou nevěstou*; i *Libuše* už v Národním divadle sloužila „k rychlému ucpání mezery v repertoaru náhle nastalé a provozuje se i s naprosto nedostatečným obsazením důležité partie a s takovým obsazením partie jiné, k němuž nesnadno svoliti ani za důležité potřeby výpomoci v nouzi, poněvadž díla tak vážná a národu tak památná mají se objevovati jen způsobem co možná nejdokonalejším. Na místě toho arci zažila *Libuše* představení, při nichž hudební provedení prozrazovalo velmi pochybnou přípravu na úkol tak nesnadný a při nichž výprava scénická v oči bijící ledabylostí v obecenstvu přímo budila odpor.“<sup>141</sup> Hlas J. B. Foerster a v říjnu 1884 naopak oceňuje zařazení *Libuše* do stálého repertoáru Národního divadla - obecenstvo se tak, podle něj, má větší šanci se Smetanovým mistrovským dílem seznámit.<sup>142</sup> Objevuje se také výhrada k tempu recitativů, které má vliv na deklamaci zpěváků, a současně názor na krácení opery. „...litovati musíme, že pan kapelník Čech za všechna provozování *Libuše* nedospěl k tomu, aby v recitativech zavedl tempo jen poněkud přirozené. *Libuše* zaskvěla by se v světle dvojnásob jasném, kdyby aspoň tímto způsobem jenom stín skutečné deklamace padl na přednášení hlavních partů. (...) Připomínáme ještě, že nikdo, maje u věci té dobrou vůli, nemůže hájiti nynějších temp recitativů schválením Smetanovým; neboť aby živý dojem zvuku posoudil, byl by jej skladatel musil slyšeti, nejen si představovati. (...) Konečně přidáváme se tenkrát co nejrozhodněji k hlasům, aby se závěrečné obrazy nechaly jen k zcela zvláštním příležitostem slavnostním.“<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Zelený (cit. v pozn. 61), s. 804

<sup>142</sup> Srov. J. B. Foerster, *O Bedřichu Smetanovi...* cit. v pozn. 55, s. 9

<sup>143</sup> Z. [V. V. Zelený] in: *Dalibor VIII*, 1886, č. 44, s. 435

Na přelomu 80. a 90. let už kritika vyjadřuje spokojenost. Například představení *Libuše* při příležitosti 5. výročí Smetanova úmrtí v květnu 1889 je hodnoceno jako velmi pečlivé – s vynikající interpretací i výpravou, které daly vyniknout nejlepším číslům partitury: soudní scéně, smíru bratrů a závěrečné apoteóze. „Hlučným potleskem“<sup>144</sup> a spokojeností kritiky bylo provázeno také představení zahajující Zemskou jubilejní výstavu v květnu 1891. I představení *Libuše* v rámci smetanovského cyklu v září 1893 hodnotila kritika kladně a vyjádřila se i k některým scénickým prvkům: „Pečlivě nastudovaný balet velice se líbil. Zvláštní pochvalu projevit dlužno posléze vkusně a zručně arranžovaným živým obrazům v posledním finale.“<sup>145</sup>

Ve druhé polovině devadesátých let můžeme při hodnocení představení *Libuše* sledovat v podstatě totéž, co u *Prodané nevěsty* nebo *Dalibora* – množení drobných interpretačních vad. Tak v kritice z května 1895 při uvedení *Libuše* v rámci výstavního cyklu českých oper Národopisné výstavy československé čteme, že se od zpěváků občas ozvalo „slovo, jehož jsme v žádném vydání textu ni v klavírním výtahu nalézt nemohli.“<sup>146</sup> O rok později při slavnostní *Libuši* na oslavu otevření Národopisného muzea a na paměť Smetanova úmrtí čteme nejen o špatně intonujících pěvcích: „Nedopatření, bůh milý ví, čím zaviněná, jako byl lapsus v dechových nástrojích dřevěných v předešlé (hned před vstupem smyčců), neměla by se již nikdy opakovati v divadle takového významu, jakým chceme míti naše Národní divadlo. A to není to jediné, co bychom ještě vytknouti mohli.“<sup>147</sup>

Zlepšení ve všech parametrech konstatuje kritika o rok později, současně ale „přece bychom se ještě přimlouvali za

---

<sup>144</sup> Srov. Bez šifry in: *Národní politika* IX, 1891, č. 134, 16.5.

<sup>145</sup> Hejda (cit. v pozn. 138), s. 323

<sup>146</sup> R. [?] in: *Dalibor* XVII, 1895, č. 25, s. 190

<sup>147</sup> R. [?] in: *Dalibor* XVIII, 1896, č. 23, s. 198



radikální přestudování a nové inscenování celé opery. I nové kostymy vojínů v proměně 1. jednání a nová dekorace v 2. jednání (Přemyslův statek) celkem se líbily.“<sup>148</sup> Kritik časopisu *Čas* naopak po pochvalné kritice přichází s už ustáleným názorem: „Slavnostní představení *Libuše* dne 18. listopadu (na 14letou paměť otevření Nár. divadla) ukázalo, jak mohly a měly by dopadati Smetanovy večery v Národním divadle. Celé slavnostní představení bylo hudebním požitkem téměř ničím nerušeným. Viděli jsme zase jednou, jak nadšení s jeviště a orchestru lilo se zářivým proudem po celém domě, naplněném od křesel a loží až do posledního místa u stropu obecností jiným, lidovějším, řekl bych, než bývá ono denní, s většiny buržoastické.“ (...) Rádi bychom tento zdařilý večer považovali za svítání lepších dob pro hudbu Smetanovu v Nár. divadle. Vždyť nyní již nemusí Nár. divadlo býti průkopníkem Smetanovým, nyní může zcela pohodlně ukazovati to, co přivádí v nadšení cizinu.“<sup>149</sup> Kritik časopisu *Dalibor* přichází naopak spíše s ojedinělým názorem: „Jakkoli si toho zvěčnělý Smetana nepřál, aby se *Libuše* stala repertoární, často opakovanou operou, ač ji výslovně již názvem určil pro všeliká slavnostní představení, přece by již z té příčiny častěji i mimo takové příležitosti měla býti provedena, aby se poskytla obecnstvu příležitost, vníknouti ve všecky ty krásy tohoto arcidíla v každé příčině velkého, plného síly, nadšení a umění nejvzácnější.“<sup>150</sup> Proti němu lze postavit jeden z ojedinělých hlasů samotného publika, který v srpnu 1898 zveřejnil časopis *Čas*: „...zajisté nebylo v intenci nesmrtelného mistra, aby se *Libuše* dávala v srpnu! *Libuše* je opera slavnostní a má se dávat jen v hlavní sezóně, když již novým obsazením v porozumění a lásce získala.“<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> R. [?] in: *Dalibor* XX, 1898, č. 3, strana 20

<sup>149</sup> B. [Josef Boleška] in: *Čas* XI, 1897, č. 48, s. 757

<sup>150</sup> R. [?] (cit. v pozn. 138)

<sup>151</sup> Bez šifry (cit. v pozn. 35), s. 519

### C) Shrnutí

Kritická reflexe (a potažmo recepce) Smetanovy *Libuše* je nejvypjatější v úplných počátcích jejího provozování na scéně pražského Národního divadla. Od začátku 90. let je - až na výjimky - stabilní, byť poměrně kusá, což lze přičítat především málo častému provádění opery, díla, vyhrazeného především slavnostním příležitostem. K tomuto se váže i otázka, jak rozhodnout způsob uvádění díla: na straně jedné zde figuruje Smetanovo přání (vymezované proti praxi Národního divadla z poloviny 80. let), aby byla *Libuše* hrána jen při výjimečných událostech, na straně druhé se objevuje názor - byť spíše ojedinělý - volající po možnosti častějších setkání publika s *Libuší*.

## 5. Dvě vdovy

### STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM V ND<sup>152</sup>

Původní podoba *Dvou vdov* uvedená na scéně Prozatímního divadla 27. března 1874 za přítomnosti arcivévody Alberta, měla jednotlivá zpěvní čísla propojena prózou. Ludevít Procházka a spolu s ním referenti *Pokroku* a *Lumíru* oceňují typus salonní komické opery (vzniklé jako pendant ke komické národní opeře symbolizované *Prodanou nevěstou*), který Smetana zpracoval v ryze českém duchu a kterým obohatil dosavadní českou zpěvoherní tvorbu. Referent *Světozoru* se domnívá, že i přes velký ohlas bude obecenstvu *Prodaná nevěsta* přístupnější než *Dvě vdovy*. Oproti kladným ohlasům stojí kritik *Hudebních listů*, který upozorňuje, že Smetana sešel z cesty českého národního umění (nastoupené *Prodanou nevěstou*), většina nového díla totiž stojí na Wagnerových principech, domácím umění dosud vzdálených. Nedostatky se zde také vytýkají libretu. K těmto se v *Osvětě* připojuje také Václav Juda Novotný, který později libreto *Dvou vdov* přepracoval; staré libretní formy podle něj oslabují moderní hudební formy, o které se Smetana snaží.

Smetana operu v roce 1877 přepracoval. Všechnu prózu proměnil v recitativy, přidal postavy Lidunky a Toníka a několik dalších hudebních čísel včetně obsáhlého finále. V této nové podobě *Dvě vdovy* poprvé zazněly 15. března 1878 a opět s úspěchem u publika, kritika pak vysoce hodnotí hudbu včetně přikomponovaných recitativů - výtky se znovu objevují směrem k libretu. V letech 1874-1882 byly *Dvě vdovy* na scéně Národního divadla uvedeny celkem 19x. Ještě za Smetanova život byly přitom uvedeny 28. prosince 1881 v Hamburku v úpravě, kterou Smetana z velké části odmítl.

---

<sup>152</sup> Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 3, s. 19-73

## ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ V ND

*Dvě vdovy* hrálo Národní divadlo poprvé 5. března 1884 (dirigent Adolf Čech, režie František Hynek, choreografie Václav Reisinger, později Augustin Berger) a ve sledovaném období byly uvedeny v sezóně 1884/85 2x.

Nové nastudování opery mělo premiéru 13. dubna 1893 (úprava Václav Juda Novotný, dirigent Adolf Čech, režie Edmund Chvalovský, choreografie Augustin Berger) a v tomto pojetí bylo dílo hráno v sezóně 1892/93 7x, 1893/94 4x, 1894/95 9x, 1895/96 3x a 1896/97 1x.

Nové nastudování opery mělo premiéru 18. září 1899 (úprava Václav Juda Novotný, dirigent Adolf Čech, režie Edmund Chvalovský, choreografie Augustin Berger) a v tomto pojetí bylo dílo hráno v sezóně 1899/1900 4x.

Ve sledovaném období byly *Dvě vdovy* na scéně pražského Národního divadla uvedeny celkem 30x.

## DVĚ VDOVY OČIMA KRITIKY

### A) Dílo

*Dvě vdovy* mají podle kritiky v rámci celku Smetanových oper logické místo. Po dvou operách vážných, *Libuši* a *Daliboru*, přichází opera komická - ne však prostonárodní (jako *Prodaná nevěsta*), ale konverzační. Hrozící nebezpečí salonní povrchnosti pak Smetana - podle kritiky - překonal čímsi typicky „smetanovským“: „Je to právě typickou vlastností hudby Smetanovy, že ani při nejbujnějších výlevech veselí nechybí jí onoho tónu, který vychází přímo ze srdce. A ta je (...) onou mohutnou hrází, která dělí konverzační operu jeho od všeho kluzkého, operetního.“<sup>153</sup>

Smetanovi se však podle kritiky podařilo překonat i slabé libreto. Rozpor mezi textem a hudbou, uváděný kritiky jako jedna z hlavních příčin problematického přijetí díla, charakteristicky vystihují slova ze sklonku 19. století:

---

<sup>153</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 25-26, s. 196

„Nevzpomínám libretta protivnějšího než jsou *Dvě vdovy* ve své suchosti dějové, v bezpoetičnosti, v neobratnosti úpravy scénické a ve svém nesnesitelně naivním humoru. Pro ten přehlížím snad, má-li kniha které dobré stránky... - A neznám krásnější, ušlechtilejší, duchaplnější a slohovější hudby v genu moderní konversační opery, než kterou složil Smetana právě na ono libretto... Požitek díla je ovšem takovým rozporem značně ztížen: je nesnadno zároveň chtít se odvracet od scény i plnými doušky lokat hudební její krásu.“<sup>154</sup> Proto také většina kritiky vítá úpravu<sup>155</sup> opery Václavem Judou Novotným, která byla na scéně Národního divadla poprvé uvedena v dubnu 1893. Novotného zásah ospravedlňuje obecně tím, že existují četné případy, kdy byla velká díla světově uznávaných skladatelů - pokud jde o textovou stránku - upravena v jejich vlastní prospěch, konkrétně v případě *Dvou vdov* pak tím, že celá „historie této opery zrovna vyzývala k takové revisi. Smetana sám r. 1878 ji přepracoval, přikomponoval některá čísla a nahradil prosu recitativy. (...) Co se úpravy z r. 1878 týče, má každý dosud v paměti nepřírozenost a nesouvislost děje, který oplýval nemožnostmi. Novotný jednak přebásněním jednak osnováním pobočného děje, přesunutím čísel vykonal práci vši chvály hodnou a dílu samému velice prospěšnou.“<sup>156</sup> Kriticky se k Novotného úpravě stavěl Otakar Hostinský, ne ovšem jako odpůrce jakýchkoli úprav uměleckého díla, jen jako odpůrce takových úprav, které - jako v případě Novotného a *Dvou vdov* - mění pořadí hudebních čísel, a tedy logiku celé hudební výstavby díla: „...s onou radikální přeměnou, již se u této příležitosti dostalo nejen textu, ale tím i celé partituře Smetanově, při nejlepší vůli nikterak spřáteliti se nemohu. Proti sebe důkladnější opravě a úpravě libreta,

---

<sup>154</sup> Karel Hoffmeister in: *Dalibor* XXII, 1899, č. 32, s. 247

<sup>155</sup> Ke genezi úprav, jejich motivaci a recepci srov. Marta Ottlová, Milan Pospíšil, *Francouzská veselohra v kontextu české opery. Smetanovy Dvě vdovy*, in: *tíž, Bedřich Smetana a jeho doba. Vybrané studie*, Praha 1997, s. 119-30

<sup>156</sup> Karel Knittl in: *Osvěta* XXIII, 1893, s. 832

zejména mluveného dialogu, ničeho bych nenamítal; ale partitura musila by při tom zůstatí netknuta (nehledě ovšem k možným snad škrtům, jimž v divadelním světě, jak známo, neujde žádné dílo). Převertiti však posloupnost jednotlivých čísel tak, že kromě několika málo výjimek žádné číslo nezachovává si původní místo a původní sousedství, že na příklad obě jednání, a tím i celá zpěvohra zbaveny jsou finalů, jež obě vložena do nově utvořeného jednání druhého, k tomu první finále do jeho středu - to a leccos jiného zdá se mi býti zejména vůči umělci jemným smyslem pro hudební architektóniku vynikajícimu - a tím Smetana bez odporu byl - příliš odvážným pokusem, jež nad to ani nemohu nepovažovati za zbytečný. Hudba Smetanova i v původním pořádku čísel (necht' již v prvotní formě své nebo v pozdějším spracování) byla by při dokonalém dle možností provedení hudebním a scenickém vlastní hodnotou pronikla zde právě tak, jako při *Daliboru*.<sup>157</sup>

## **B) Provozování Dvou vdov v ND**

### **1884 a 1885**

Krátce před Smetanovou smrtí - v březnu 1884 - byly v rámci oslav jeho šedesátin *Dvě vdovy* provedeny. Kritika očekávající pravidelné provádění skladatelových oper si už koncem srpna stěžuje - v narážce na frekventovaně hrané, ale ne takové kvality dosahující divadelní kusy - na málo četné provádění opery. „Jest to opravdu veliká škoda, že *Dvě vdovy* nenapsali bratří Ricciové<sup>158</sup>, aneb že ovdovělé české krásky hromadně nenavštíví Národní divadlo. Pak by snad přece se výtečná tato opera zase jednou dostala na jeviště, a ve 14 dnech pětkrát byla provedena. Takhle ale musí tato skvostná perla v diadému Smetanovy *Musy* i se svojí sesterskou družkou *Hubičkou* po jediném provedení na prknech Nár. divadla zase práchnivěti v

---

<sup>157</sup> Otakar Hostinský, Něco o osudech Smetanových oper in: *Lumír* XXI, 1893, č. 26, s. 322-23

<sup>158</sup> Operní kus Luigiho a Federica Ricciů Kryšpín a Kmotra byl na scéně Národního divadla uveden 21. července 1884.

hlubinách hudebního archivu, kdežto mnoho méně cenných oper vlašských a francouzských s obdivuhodnou vytrvalostí se provádí.“<sup>159</sup> Uvedení *Dvou vdov* v následujícím roce proto kritika vítá, i když si neodpouští kousavou poznámku. „Dne 26. m. m. byly za velmi četné návštěvy obecnstva v hledišti a výborných výkonův uměleckých na jevišti i v orchestru provedeny Smetanovy geniální *Dvě vdovy*. Původně určena byla na ten den *Aida* a vzdáváme tu nejupřímnější své díky tomu, kdo ochuravěním svým nám k toužené reprisi *Dvou vdov* dopomohl.“<sup>160</sup> K náhodnosti uvedení opery ještě kritika přidává - a je to v rámci recepce Smetanových oper v tomto období poprvé - porovnání s cizinou. Domácímu obecnstvu se dosud nedala příležitost s dílem se dostatečně seznámit mimo jiné proto, že mu nebyla věnována taková pozornost jako v Hamburku.

### 1886–1892

Od úspěchu *Dalibora* na sklonku roku 1886 si kritika slibuje oživení zájmu také o *Dvě vdovy*. „Nenalezl by se snad u divadla přítel domácího umění, který by zkusil, zdali by se dalo z této myšlenky něco učiniti ve prospěch výtečného díla Smetanova, dosud podivuhodným způsobem zneuznaného? (...) Jakmile se jednou pozornost obecnstva opravdově zachytí humoru plné hudby jejich, bude předsudkům proti tomuto nejgraciovnějšímu dílu Smetanovu konec na vždy!“<sup>161</sup> V podstatě stejná slova směřuje k Národnímu divadlu kritik *Daliboru* po vídeňském úspěchu *Prodané nevěsty* o více než pět let později. „...*Dvě vdovy* jakoby lpěly pod kletbou - o studování nebo jen projektování této graciosní komické opery není nikdy nejmenší zmínky. Doufejme, že nyní dojde i na tuto polozapomenutou práci geniálního Smetany, doufejme, že zavládne nyní, po

---

<sup>159</sup> -gy- [?] in: *Dalibor VI*, 1884, č. 28-29, s. 280

<sup>160</sup> -gy- [?] in: *Dalibor VII*, 1885, č. 13, s. 124

<sup>161</sup> Bez šifry in: *Dalibor IX*, 1887, č. 4, s. 29

zkušenostech vídeňských, teprv patřičný a důstojný kult Smetanův na jevišti Národního divadla.“<sup>162</sup>

### 1893–1900

Od nového nastudování *Dvou vdov* v roce 1893 v úpravě Václava Judy Novotného si většina kritiky slibuje „záchranu opery“ a současně možnost jejího většího zakotvení v repertoáru Národního divadla i mezi publikem. Referáty se vyrovnávají především s Novotného úpravou, interpretace je hodnocena obecně uznale, kritika si všímá nadšení obecenstva. „V jásavý potlesk, jímž právě provází cizina dílo Smetanovo, zazněla jako vítězný akord reprisa *Dvou vdov*. Co stojí Národní divadlo, splácíme prvnímu českému mistru veliký dluh; pozdě, ale přece. Leč volně a stěží scházejí se splátky, takže nepospíšíme-li si, budeme za nedlouho předstiženi cizinou, mající ku své netečnosti alespoň několik platných omluv, především vlastní naši lhostejnost.“<sup>163</sup>

V následujících dvou letech byla opera prováděna poměrně často, ovšem bez výraznějších kritických ohlasů. Pokud už se vyskytují, je v nich znovu kvitována Novotného úprava přispívající ke znovuzrození opery. Při jednom z provedení opery v roce 1895 je chválena úprava díla, ale ne už tak návštěva divadla a charakter obecenstva. *Dvě vdovy* byly dávány „v divadle ne právě plném a před obecenstvem nějak chladným“.<sup>164</sup> Další výrazně reflektované uvedení *Dvou vdov* přichází až v září 1899. Načasování krátce před zahájením Smetanova cyklu<sup>165</sup> kritika reflektuje jako nešikovné. Při provedení o necelý měsíc později – už v rámci druhého smetanovského cyklu – je provedení vytýkáno totéž, co ostatním operám: „distonace“ a specificky také „mumlání“ zpěváků.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XIV, 1892, č. 31, s. 244

<sup>163</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 59

<sup>164</sup> R. [?] in: *Dalibor* XVII, 1895, č. 12, s. 85

<sup>165</sup> *Dvě vdovy* byly uvedeny 18. září, smetanovský cyklus pak probíhal od 3. do 19. října 1893.

<sup>166</sup> Srov. K. Hoffmeister in: *Dalibor* XXII, 1899, č. 36, s. 278



### **C) Shrnutí**

*Dvě vdovy* jsou operou, která do sledovaného období vstupuje jako jedno z děl - očima kritiky - nedoceněných, čekajících na uznání. Kritika rozebírá hlavní příčiny, které podle ní tkví v libretu. Reflektovaná je proto úprava libreta Václavem Judou Novotným. Související otázka, zda a do jaké míry je „prohřešením proti památce skladatelově, dále někdo jeho dílu novou úpravu, aby je buď vyrval předčasnému zapomenutí, nebo mu zjednal zaslouženého uznání a žádoucího rozšíření,“<sup>167</sup> je většinou kritiky zodpovídána ve prospěch úprav.

---

<sup>167</sup> Knittl (cit. v pozn. 156), s. 831

## 6. Hubička

### STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM V ND<sup>168</sup>

Na scéně Prozatímního divadla byla *Hubička* poprvé uvedena s mimořádným úspěchem u publika i kritiky 7. listopadu 1876. Většina referátů konstatuje, že hluchota Smetanovu tvůrčí schopnost nepoškodila a že *Hubičkou* navázal na charakter *Prodané nevěsty*, když v ní vytvořil skutečnou prostonárodní operu. Kritikové také věří, že *Hubička* - především ve srovnání s *Daliborem* a *Dvěma vdovami* - bude dílem nesporným. Pokud se objevují výtky a rozvíjí se diskuse, pak míří k libretu, které je považováno za příliš prostinké. V letech 1876-1883 byla *Hubička* na scéně Prozatímního divadla uvedena 46x, a stala se tak - po *Prodané nevěstě* - druhou nejhranější Smetanovou operou.

### ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ V ND

Smetanova *Hubička* byla na scéně Národního divadla poprvé uvedena 30. listopadu 1883 (dirigent Adolf Čech, režie František Hynek) a v tomto pojetí hrána ve sledovaném období v sezóně 1884/85 2x, 1885/86 4x, 1886/87 2x a 1887/88 3x.

Nově nastudováno bylo dílo pro 29. března 1889 (dirigent Adolf Čech, režie František Hynek, scéna částečně Johann Kautský) a uvedeno v rámci sezóny 1888/89 3x, 1889/90 3x a 1890/91 4x.

Znovu nastudována byla *Hubička* pro představení 29. prosince 1892 (dirigent Adolf Čech, režie Josef Šmaha, scéna Josef Šmaha /a Robert Holzer?/) a takto uvedena v rámci sezóny 1892/93 9x, 1893/94 10x, 1894/95 6x, 1895/96 3x, 1896/97 5x a 1897/98 3x.

Počtvrté bylo dílo nastudováno pro premiéru 13. května 1899 (dirigent Adolf Čech, režisér Josef Šmaha) a uvedeno v sezóně 1898/99 4x a 1899/1900 6x.

---

<sup>168</sup> Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 3, s. 155-90

Ve sledovaném období byla *Hubička* na scéně pražského Národního divadla uvedena celkem 67x.

## HUBIČKA OČIMA KRITIKY

### A) Dílo

Pokud už se v kritice objevuje výklad *Hubičky*, pak je velmi stručný a spíše se odvolává na vžitě povědomí o díle. Za všechny soudy uveďme charakteristickou noticku zveřejněnou v *Daliboru* roku 1890: „V řadě českých oper vůbec a Smetanových zvláště zamlouvá se nám *Hubička* především jednou vlastností neocenitelnou: prostým, ale nade vše věrným tlumočením skutečného, prostonárodního života. Rozkošná tato buffa nese v celku i detailu ráz tak čistě domácí, typicky český, že smíme ji nazvatí výlučným majetkem lidu a stavěti co do popularity přímo vedle poesíí Boženy Němcové, vedle nesmrtelných obrazův Manesových. Právě jako ony, jeví se nám *Hubička* výronem a sloučením motivů, povaze národa nejbližších, obrozením pravdy, jejíž dokladů množství skýtá každodenní život. A po stránce této vyniká *Hubička* nad samu *Prodanou nevěstu*, jakkoli rozšířenější a ve výraznosti hudební mnohdy nenucenější.“<sup>169</sup> Moment zachycení lidového života se pak v souvislosti s divadelním realismem poslední třetiny 19. století stává jedním z rozhodujících faktorů pro recepci a kritickou reflexi opery. Kritika u *Hubičky* oceňuje (v latentně přítomném srovnání s *Prodanou nevěstou*) spojení popularity s nejvyššími uměleckými měřítky díla. „Smetanova *Hubička* je jedním z oněch řídkých zjevů naší literatury operní, jichž vzácná popularita ruku v ruce kráčí s neobmezenou úctou k povaze jich po stránce přísně umělecké.“<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XII, 1890, č. 35, s. 274

<sup>170</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XXI, 1899, č. 17, s. 129

## B) Provozování Hubičky v ND

### 1884 a 1885

V prvních letech má kritika směrem k uvádění *Hubičky* v Národním divadle četné výhrady, v první řadě podle ní opera není důstojně prováděna. „Na mnoha místech jevila se zvláště v orchestru nejistota a liknavost, o přednesu nebylo takřka ani řeči. (...) Bylo vskutku pochybno, hraje-li týž orchestr, jenž nedávno tak výborně sehrál *Don Juana* a *Aidu*. Také sbor nás neuspokojil.“<sup>171</sup> Zdařilé tak byly jen některé sólistické výkony, ovšem: „Co platna sebe lepší dispozice i dobrá vůle většiny jednotlivců, když celek podobá se rozražené lodi, jejíž trvání podmíněno pouhou náhodou vždy jen na několik okamžiků napřed. Uznáváme sice, že nešťastné příhody časem i nejlépe nastudovaný celek povážlivě zhatí, však to, co se dělo při pondělní *Hubičce*, nezavinil žádný nenadálý malheur, leč patrný nedostatek aspoň jedné ještě zkoušky a zřejmá únava sboru a orchestru.“<sup>172</sup> Rys únavy má podle kritika obecnější příčinu, jíž je špatná situace činohry Národního divadla. Následkem toho ji potom opera musí zastupovat. „Většinu večerů má u nás po dlouhou dobu opera, v posledních pak osmi dnech provedeno bylo dokonce šest oper.“<sup>173</sup> Kritika upozorňuje i na některá scénická pochybení: „...na rušivý povyk sboru v prvním jednání a nevhodnost obou dekorací v aktu druhém. První dekorace jest na pašeráckou stezku málo divoká a romantická, druhá pak na krásné zátiší vedle lesa příliš chudá a v malbě nezdařená.“<sup>174</sup>

Hned v následujícím roce kritika upozorňuje na jiný nešvar – známý už z uvádění *Prodané nevěsty* nebo *Libuše* – zařazování *Hubičky*, aby se zaplnila mezera v repertoáru. Namísto důstojného provádění tak bylo opery několikrát zneužito jako kasovního kusu. Správa Národního divadla tak podle kritiky

---

<sup>171</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 9-10

<sup>172</sup> -gy- [?] in: *Dalibor* VI, 1884, č. 40, s. 396

<sup>173</sup> Tamtéž

<sup>174</sup> Tamtéž

škodí nejen samotnému dílu, ale zmenšuje také potenciál upevnit postavení českého umění a hlavně Smetanových oper v kmenovém divadelním repertoáru.

### 1886–1891

Na začátku roku 1886 bylo uvedeno nové nastudování *Hubičky*, což kritika hodnotí jako zlom v jejím dosavadním osudu v Národním divadle. „S radostí tu dnes konstatujeme, že dosavadní nedopatření i chyby, jež dílo to téměř o bývalou popularitu připravily, skoro vesměs jsou napraveny, takže *Hubička* beze vší pochyby zaujme nyní zase v repertoáru ono přední místo, jež jí tam přísluší a které před lety tam již měla. Úlohy zůstaly v dosavadním – výborném – obsazení, vyjma Matouše, který nyní svěřen jest p. Hešovi, čímž ovšem celek velice získal.“<sup>175</sup>

Zajímavostí z hlediska dobové provozovací praxe je fakt, že při jednom z dalších představení byla mezi prvním a druhým dějstvím opery zahrána „s náležitou precízností a nadšeným zápalem Smetanova symf. báseň *Z českých luhův a hájů*, která obecenstvo k bouřnému applausu strhla.“<sup>176</sup>

U nového nastudování *Hubičky* v březnu 1889 kritika hovoří o celkově šťastné konstelaci, kvituje odstranění nevhodné dekorace v 1. jednání a kladně hodnotí výkony pěvců. Provedení opery bylo doplněno o symfonickou báseň *Z českých luhův a hájů* hranou mezi prvním a druhým dějstvím. Zajímavý příspěvek ke scénickému pojetí opery nacházíme v nehudebním časopise *Lumír*. K. B. Mádl ve fejetonu nazvaném *Česká světnice v Hubičce* upozorňuje, že v inscenacích Národního divadla „má a musí býti výprava českých věcí přesná a správná“<sup>177</sup>. Jenže navzdory tomu už vzhled „české hospody“ v *Prodané nevěstě* byl a teď „české světnice“ v *Hubičce* je problematický – chyby ve srovnání se skutečností jsou například v tom, jak vypadá strop nebo jaké

<sup>175</sup> -gy- [?] in: *Dalibor VIII*, 1886, č. 2, s. 17

<sup>176</sup> -gy- [?] in: *Dalibor VIII*, 1886, č. 3, s. 26

<sup>177</sup> K. B. Mádl [Karel Boleslav Mádl] in: *Lumír XVII*, 1889, č. 11, str. 131–2

jsou obrazy na stěně... Chybnost, a tedy „nevěrnost“ těchto dekorací přičítá Mádl na vrub správě Národního divadla, která dekorace objednala z Vídně. Zahraniční původ dekorací byl přitom tehdy běžný: „Dekorace byly objednávány většinou u zahraničních firem, které vyvážely dekorační šablony do celé Evropy. (...) Taková dekorace byla nejen stylově nejednotná, ale nepodávala ani svědectví o domácím prostředí a vytvářela i zkreslený názor na českou výtvarnou kulturu a životní styl.“<sup>178</sup> V souvislosti s jedním z představení *Hubičky* v roce 1890, které bylo dobře provedeno, ale málo navštíveno, kritika správě Národního divadla adresuje poznámku: „...nepamatujeme dlouho onoho děsného prázdna, jaké jevílo se v neděli v parteru a na galeriích. Může-li to býti ředitelstvu omluvou za řídké pěstování domácího repertoaru, připouštíme rádi, že netečnost obecnstva nese zde vinu. Ale proto neztrácí na své účinnosti ani dost málo pravda výtky, kterou ode dávna divadlu činiti jsme byli nuceni: že následky nemístného reklamního vynášení pochybných, ba i bezcenných her na úkor produkce domácí jeví se v pokaženém vkusu a srázném scestí, na něž obecnstvo bylo svedeno.“<sup>179</sup>

## 1892

Rok 1892 byl významný především z hlediska recepce scénického pojetí *Hubičky*. Za režii zodpovídal Josef Šmaha, tehdy nejvýraznější česká režisérská osobnost a jeden z představitelů scénického realismu. Pro nové nastudování *Hubičky* v roce 1892 se režisér vypravil spolu s Otakarem Hostinským a hudebním kritikem Františkem K. Hejdou do Podještědí, kde studoval český ráz krojů, místních tradic či vybavení světnic. „...p. Šmaha podnikl v polovici listopadu třídní cestu do Po[d]ještědí, aby zde konal studie ve příčině národních obyčejův a kostumů. (...) Východištěm našim byla

---

<sup>178</sup> František Černý, Ljuba Klosová (ed.), *Dějiny českého divadla*, sv. III, Praha 1977, s. 123

<sup>179</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor XII*, 1890, č. 35, s. 275

Světlá na jihozápadním úpatí Ještěda. Zde a v okolních vsích, Horních a Dolních Pasekách a Roztání zachován je ryze český ráz do všech podrobností; ve světnicích spatřovali jsme všady vyzdobený „svatý kout“ s obrazy českých patronů a Bohorodičky, neméně poutaly pozornost naši staré rozsáhlé pece, nástěnné hodiny s truhlíkem pro závaží, malované almary a truhly. Krojům věnovali jsme arci zřetel největší. V té příčině nemohu pominouti mlčením ochotu a obětavost po[d]ještědského lidu, která provázela nás každým krokem. Co bylo lze sehnati ze zásob, uložených po léta na půdě a v komoře, ukázáno nám bylo ochotně a bylo-li třeba, bez váhání i zapůjčeno. (...) Do Prahy vezli jsme sebou celý objemný balík sukni, loktušek, špensrů a vinků, dle jejichž vzorů pořídily se v krejčovských dílnách Národního divadla celé zásoby originálních, pestrostí a vkusností překvapujících ústrojů.“<sup>180</sup> Za nejzajímavější část cesty označuje Hejda návštěvu - ovšemže učiněnou ze studijních důvodů - skupiny pašeráků, kteří „před námi oblekli celý šat, od plstěných, provázky obtočených střeviců až ku huňaté, do očí vpadlé čepici, v němž své nebezpečné vycházky přes hranice podnikají. „Včera v noci jsme se vrátili a zítra večer zase vyjdeme,“ ujišťovali nás. (...) Možná, že dnes, kdy řádky tyto píšu, některý z brachů odpočívá už dávno pod zemí, s roztráštěnou lebkou kulí pohraničního strážníka.“<sup>181</sup>

Samotná premiéra 29. prosince 1892 je kritikou hodnocena kladně, především pokud jde o vhodnou výpravu. Ta je chápána jako nepřímý důsledek Šmahou inscenované, scénicky rovněž nově pojaté a především ve Vídni úspěšné *Prodané nevěsty*. Do velké míry je oceňována i hudebně interpretační stránka: „Orchestr hrál virtuosně, sbory závodily pečlivostí a jemnými odstíny přednesu, sólisté byli z celé duše při věci, ale až na malé výjimky poněkud přepínali.“<sup>182</sup> Ze změn, které nastaly v režijním pojetí, je zmiňován fakt, že děj se neodehrává ve

---

<sup>180</sup> Bez šifry [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 3-5, s. 17

<sup>181</sup> Tamtéž

<sup>182</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 56

svátek (jako v *Prodané nevěstě*), ale ve všední den, a ne v Krkonoších, ale - v souladu s povídkou Karoliny Světlé - v Podještědí, „kdež si houževnatý ten lid dosud zachoval zvláštní svůj ráz v typu, ve smýšlení, v povaze i ve svém okolí a zevnějšku, totiž v kostumech, v nářadí i ve stavbách, malebně okrášlených. Velice zajímavě sestrojená světnice podještědská s malovaným nářadím v prvním jednání a zdobná chaloupka na pokraji listnatého háje v proměně jsou v této nynější podobě skvostným předmětem pro národopisnou výstavu. Rovněž typické figury pašerů jí byly k ozdobě.“<sup>183</sup>

Josef Bohuslav Foerster pak jen na adresu pražského publika s kousavou ironií poznamenává, že nové nastudování *Hubičky* je „pokus záslužný a dejž Bůh, aby vřelejší zájem, jevící se nyní na díle Smetanově, neochladnul tak záhy jako se stalo vždy dosud. Po svých trpkých zkušenostech soudíme, že bude-li se *Hubička* líbiti v červnu příštího roku ve Vídni, stane se i doma oblíbenou; leč v tom bychom byli rádi usvědčeni z omylu.“<sup>184</sup> V podobném duchu píše kritik časopisu *Čas*, který má z nového hudebního i scénického pojetí dětinskou radost. „Tak dětinskou, že ani neslyšíme výčitku některých nespokojenců: „Však jsme čekali na to přes patnáct let.“<sup>185</sup> Dále konstatuje, že *Hubičkou* byl splacen jeden z dluhů Smetanovi a další na splacení čekají, neboť všechna skladatelova díla by měla dostat tak důstojnou podobu jako *Hubička*.

### 1893–1900

V následujících letech nastává i u *Hubičky* podobný proces zmiňovaný už u jiných skladatelových oper - méně pečlivosti a obecné zpohodlnění, které se na představeních negativně podepisuje. U zpěváků se tak například upozorňuje na časté

---

<sup>183</sup> -ý [V. J. Novotný?] in: *Zlatá Praha* X, 1893, č. 12, s. 143

<sup>184</sup> Foerster (cit v pozn. 65), s. 55

<sup>185</sup> Bez šifry [J. Herben?] in: *Čas* VII, 1893, č. 1, s. 9



porušování melodické fráze, případně příliš agilní herecká gesta.

Po jednom z představení *Hubičky* v roce 1897 se kritika dotýká tématu repertoáru Národního divadla v tom smyslu, kde by měly být jeho hlavní priority. „Dlužno říci, že představením *Hubičky* pookřáli jsme po těch všech pokusech s cizími operami. Rozhodujícím činitelům divadla kéž večer by byl novým pokynem, v čem leží pravá síla, význam i úkol národního našeho ústavu!“<sup>186</sup> Stejné provedení *Hubičky*<sup>187</sup> jako by bylo potvrzením a vyplněním kritikových slov. Divadlo bylo plné nadšeného obecenstva, zahajovalo se obligátní symfonickou básní *Z českých luhů a hájů*, následoval proslov a živý obraz. Představení bylo chváleno až na to, že někteří sólisté se ne zcela dobře stíhali s orchestrem. Po tomto jubileu – jako ostatně prakticky po každém úspěšném provedení některé Smetanovy opery – kritika připomíná prioritu Národního divadla, totiž aby byly častěji a dokonaleji prováděny také ostatní Smetanovy opery. Očekávání a naděje vzbuzené stým provedením *Hubičky* zchladilo nové nastudování díla v roce 1899. „Kdyby nebyly některé partie bývaly nově obsazeny, nebyli bychom mnoho toho studování v provedení této opery znamenali. Ale i výkony nových sil v *Hubičce* přinesly nám nejedno sklamání.“<sup>188</sup> Kritiku neuspokojili sólisté, ale ještě větší zklamání znamenal orchestr. „To všechno přičítáme okolnosti, že obrežlený zrak páně kapelníkův sloučen byl opět s partiturou, jakoby poprvé a ne posté a několikáté s ní byl vešel v přátelský styk. Podivuhodno dost při populární opeře, jejíž zpěvní party dovede leckterý diletant odzpívati po paměti!“<sup>189</sup> Tento hlas se zapojuje do širšího kritického proudu proti kapelníkovi Adolfovi Čechovi a zdůrazňuje hrozící úskalí, pokud se podobným způsobem pojme chystaný, v pořadí druhý

---

<sup>186</sup> -g [?] in: *Zlatá Praha XIV*, 1897, č. 28, s. 334

<sup>187</sup> 12. května 1897

<sup>188</sup> R. [?] in: *Dalibor XXII*, 1899, č. 23, s. 176

<sup>189</sup> šifra notové béčko [?] in: *Zlatá Praha XVI*, 1899, č. 30, s. 358-59

cyklus Smetanových oper. „Chce-li z oper tímto duchem vedených Národní divadlo sestaviti zářijový cyklus, ničím neprospěje k uměleckému povznesení velikého díla Smetanova.“<sup>190</sup>

Jako epilog připojme údaj o Kovařovicově nastudování v září 1900. Kritika mluví mimo jiné o tom, že nově nastudovanou *Hubičkou* dospěl Kovařovic zatím nejdál. „Představení lze označiti jako dokonalé.“<sup>191</sup>

### **C) Shrnutí**

V recepci *Hubičky* se ve sledovaném období objevuje - vedle *Prodané nevěsty* - nejvíce průběžných kritik, což vyplývá především z osudu tehdy druhé nejhranější Smetanovy opery. I recepcí *Hubičky* je tedy nepřetržitá. Pro kritiku je pak charakteristické zaměření nikoli na dílo samotné, které bylo mnohokrát od své premiéry vyloženo a co do významu také již „probojováno“, ale především na konkrétní provozovací praxi, především na scénickou věrnost. Té *Hubička* - z pohledu kritiky - dosáhla díky režijnímu vkladu Josefa Šmahy v roce 1892. Pro druhou „osmiletku“ sledovaného období je charakteristické rostoucí množství negativních kritik týkajících se interpretačních nepřesností, vrcholících při novém nastudování díla v roce 1899.

---

<sup>190</sup> Tamtéž

<sup>191</sup> K. Hoffmeister in: *Dalibor* XXII, 1900, č. 36, s. 283

## 7. Tajemství

### STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM V ND<sup>192</sup>

Premiéra *Tajemství* se odehrála 18. září 1878 na scéně Nového českého divadla. Kritika v opeře neshledává slabá místa, dokonce i libreto Elišky Krásnohorské Smetanovu hudbu podporuje. Jen Otakar Hostinský upozorňuje, že libreto je oproti dramatickému bohatství Smetanovy hudby až příliš prosté; hudba je ovšem tím nejmodernějším a zároveň nejčestějším, co v původní zpěvohře existuje. Moderním je podle Hostinského dokonalé využití orchestru coby samostatného a důležitého činitele (včetně využití příznačných motivů) a rovněž soulad hudby s postupem děje (i když o naplnění Smetanova ideálu moderní zpěvohry se nejedná, protože Smetana jej musel s ohledem na publikum poněkud zapřít). Českost Hostinský spatřuje v poctivé deklamaci. Po deseti představeních v roce premiéry je *Tajemství* v následujících letech prováděno výrazně méně. Do roku 1883 zazní celkem 25x.

### ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ V ND

*Tajemství* bylo v Národním divadle poprvé uvedeno 12. května 1885 (dirigent Adolf Čech, režie Edmund Chvalovský) a v rámci sezóny 1884/85 zaznělo celkem 1x.

Podruhé bylo nastudováno pro 2. května 1888 (dirigent Adolf Čech, režie František Kolár, scéna částečně Robert Holzer) a uvedeno takto v rámci sezóny 1887/88 celkem 2x.

Potřetí bylo *Tajemství* nově nastudováno pro 13. říjen 1891 (dirigent Adolf Čech, režie František Kolár, později Edmund Chvalovský) a takto uvedeno v sezóně 1891/92 4x, 1893/94 5x, 1894/95 2x, 1895/96 2x, 1897/98 4x a 1899/1900 6x.

Ve sledovaném období bylo *Tajemství* na scéně pražského Národního divadla uvedeno celkem 26x.

---

<sup>192</sup> Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 3, s. 257–84

## TAJEMSTVÍ OČIMA KRITIKY

### A) Dílo

O *Tajemství* se kritika vyjadřuje jako o „vrcholu Smetanovy a celé české dramatické hudby“,<sup>193</sup> pochopitelně v duchu ideje pokroku aplikované Hostinským na Smetanovo zpěvoherní dílo. „Mistrův nezastavitelný krok ku předu, zdržovaný jen zřetelem k potřebám divadla českého a fakturou libret, zde došel k výši, nad kterou ještě vystoupiti tak vysoko, jak bylo ideálem jeho, mu zabránil pouze vyšší osud.“<sup>194</sup> S podobnými hodnoceními se setkáváme v průběhu celého sledovaného období.<sup>195</sup> *Tajemství* má sice mnoho uzavřených hudebních čísel, charakteristických pro „starou“ operu, ale to kritika vysvětluje, opět v souladu s dobovou tendencí, Smetanovým vědomým kompromisem, který u komické opery považoval za správný. Modernost je pak spatřována v doposud nejdokonalejší deklamaci a užití příznačných motivů, a to modernost takového rázu, že může až bránit přijetí opery u obecnstva. „*Tajemství* nemá takových předchůdců v repertoiru, jest dalece nejmodernější komická zpěvohra, která vůbec existuje na českém repertoiru, mimo to pak její vokální sloh pěvcům našim činí velké nesnáze, posud z nejvalnější části nepřekonané.“<sup>196</sup>

*Tajemství* si podle kritiků svou dokonalost – především hudební – drží, byť se dramatická předloha nevyhne některým nelogickým násilnostem. „Na libreto poetické, ozdobené lyrikou utěšeného národního rázu i spojením s pěknou lidovou pověstí, v prvním aktu dramaticky výtečné, i ve druhém velmi vděčné a teprve ve třetím poněkud ochabující, Smetana napsal hudbu, které se velmi málo vyrovná v moderní literatuře operní.“<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> K-ý [?] in: *Čas* XIV, 1900, č. 13, s. 7

<sup>194</sup> Zelený. [V. V. Zelený] in: *Světlozor* XXII, 1888, č. 25, s. 318

<sup>195</sup> Například při provedení opery v rámci prvního smetanovského cyklu 1893 se v časopise *Dalibor* píše: „Autorovi tkví před duševním zrakem cíl jistý, uvědomělý a ideální, cíl, k němuž se v pozdější tvorbě přibližoval stále víc a více a jehož vyplnění spatřovati lze nejrázovitěji v *Tajemství*.“ - viz *Hejda* [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 41, s. 321

<sup>196</sup> Zelený (cit. v pozn. 194)

<sup>197</sup> Zelený (cit. v pozn. 194)

A proč dílo takových kvalit dosud nevyvolalo náležitou odezvu? „Ustálenějšímu a tedy také vybíravějšímu kmeni českého divadelního obecnstva vadil a bude vždy snad vaditi romanticko-fantastický živel v realistickém obrazu českého venkova s naivní zápletkou dějovou. Nedostatky ty jsou však podřízené. Bylo by bláhové zavrhovati pro ně hudebně nejdokonalejší dílo české opery.“<sup>198</sup>

## **B) Provozování Tajemství v ND**

### **1885**

*Tajemství* bylo v Národním divadle poprvé uvedeno v roce 1885. Zatímco hudební nastudování díla ze strany orchestru, sólistů i sboru „jevilo (...) pilnou přípravu“<sup>199</sup>, hodnocení scénického pojetí už je méně jednoznačné. Josef Bohuslav Foerster ve své kritice sice píše, že „vypravení opery bylo důstojné a harmonické“<sup>200</sup>, ale hned dodává: „Napodobí-li se příroda, mělo by se více přihlížeti ke skutečnosti. Bludičky napodobiti elektrickým světlem podaří se asi ztěžka. (...) Tanec skřítků, smíme-li tak nazvati pobíhání v kruhu, mohl býti vkusněji uspořádán.“<sup>201</sup> Další hlasy si všímají konkrétní výpravy a kritizují nevhodnost starých dekorací a nepořízení nových: „Ač jen s bolestí, každý s tím se smířil, že nejdokonalejší české dílo operní v Národním divadle prvním bude, jež se starými dekoracemi se provede, doufalo se přece pevně, že aspoň tolik nových přístavků se pořídí, by důstojná scenérie celku z nich sestaviti se mohla. Zatím ale nestalo se pranic nového, leda že do českého Bezdězu postavila se hradní věž z *Lohengrina* a – nemýlím-li se – nějaká studna durynského slohu. Chyby, jež se scenerii původní vytýkaly, přenešeny do Národního divadla

---

<sup>198</sup> K-ý [?] (cit. v pozn. 193)

<sup>199</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 16

<sup>200</sup> Tamtéž

<sup>201</sup> Tamtéž

úplně. Novými byly jen kostýmy sboru, s nimiž však ústroj sólistů dobře ještě neharmonuje.“<sup>202</sup>

## 1888

V souvislosti s uvedením *Dalibora* v prosinci 1886 kritika věří, že jeho úspěch napomůže proti předsudkům směrem ke starším původním operám: „...možno nyní očekávati, že nejprve *Tajemství* Smetanovo posuzováno bude (...) objektivněji, než by se bylo stalo bez onoho úspěchu *Dalibora*.“<sup>203</sup> Přání kritiky se naplňuje u provedení opery v roce 1888. „Obecenstvo bylo tentokráte při *Tajemství* v naladění docela podobném jako při prvním provedení *Dalibora* v Národním divadle, třeba celý účinek samého díla měl tenkrát v samém provedení více překážek. V celku máme z provedení toho dojem, že divadelní správa tentokráte opravdu chtěla učiniti konec křivdě, páchané na nejmodernější komické zpěvohře české. Aspoň z veliké části stalo se, co se právě státi mohlo. V obsazení učiněny zajímavé nové pokusy a první jednání dostalo potřebnou novou dekoraci, jejíž nedostatek v posavadních osudech *Tajemství* měl tak neslavnou úlohu.“<sup>204</sup> I když ve scénickém pojetí díla došlo k pokroku, pořád jsou v něm ještě mezery. „Měsíček konal jako obyčejně pravé zázraky, osvětlování jeviště nebylo patrně vyzkoušeno. (...) Že skřítkové na Bezdězi dosud chodí jako rekruti na cvičišti, všeobecně překvapilo; k hudbě Smetanově jest to pěst na oko.“<sup>205</sup> – „Přehmaty osvětlovací jsou dnes již neomluvitelný; dělají vedle škody na illusi obecnstva také hanbu celému ústavu. Mlácení před 1. jednáním by se mohlo s užitkem vynechat.“<sup>206</sup> Scénické výtky se v časopise *Čas* stávají součástí obecnější úvahy o nutnosti posílit v Národním divadle roli režiséra, který bude dbát také na výpravu jednotlivých kusů.

---

<sup>202</sup> -gy- [?] in: *Dalibor VII*, 1885, č. 20-21, s. 202

<sup>203</sup> Zelený (cit. v pozn. 104), s. 812

<sup>204</sup> Zelený (cit. v pozn. 194)

<sup>205</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 34

<sup>206</sup> Zelený (cit. v pozn. 194)

## 1893–1900

Dojem z provedení *Tajemství* v rámci slavnostního smetanovského cyklu na podzim 1893 je vynikající,<sup>207</sup> ale další provádění opery je spíše řídké, což kritika glosuje s nelibostí. V souvislosti se stým uvedením *Hubičky* si kritika přeje: „...aby byly i některé z ostatních zpěvoher Smetanových častěji a nota bene dokonale prováděny...“<sup>208</sup> Příčina, proč se tak neděje, je spatřována například v obsazení některých rolí – nejen v *Libuši* (titulní role) a *Hubičce* (přinejmenším Vendulka), ale rovněž v *Tajemství* (Blaženka). V případě *Tajemství* tak zjevně nebyl vyřešen problém, na který kritik časopisu *Čas* upozorňoval už dříve, v roce 1896, právě v souvislosti s představitelkou Blaženky. „Paní Veselá<sup>209</sup> má zajisté dvě roztomilá ouška, ale ta dvě roztomilá ouška trochu špatně – fungují; pí. Veselá nasazuje ton tak, jako by rosnička lezla po žebříčku, a často se naší milé rosničce stane, že vůbec ani na nejvyšší příčel nevyleze; všechny rosničky nemají právě stejný dar od boha, ale pokud z umělecké historie naší známo, pro rosničky Smetana své opery nepsal. Zaslechli jsme, vycházejíce z divadla, rozhovor dvou cizinců, kteří slyšeli Smetanovu hudbu dle všeho poprvé: „Zajímavé, ale proč jen v roli Blaženčině tak nadužívá chromatické škály?“ Nešťastný cizinec! Neměl ani tušení, že poslouchal rosničku...“<sup>210</sup>

Situace v provádění *Tajemství* – podobně jako u většiny dalších Smetanových oper – se v posledních letech devatenáctého století nezlepšovala. U jednoho z provedení opery v roce 1897 si kritika všimá některých rušivých momentů: „...zejména vadila na několika místech nepřesnost rytmu v solových partiích i ve sborech – ještě smutnějším však jest, že některé figury této opery Smetanovy dávno neodpovídají představě, jaká nám na myslí tane, zejména hledíc k libretu, jakou máme o nich z dob

---

<sup>207</sup> Srov. Hejda [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 41, s. 321

<sup>208</sup> R. [?] in: *Dalibor* XIX, 1897, č. 29, s. 221

<sup>209</sup> Anna Veselá (1860–1950)

<sup>210</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas* X, 1896, č. 26, s. 408

prvých, vzorných představení této zpěvohry.“<sup>211</sup> O rok později už se jen řečnický ptá: „Kdy pak slyšíme na jevišti Národního divadla *Tajemství*, *Čertovu stěnu*, *Dvě vdovy*, *Branibory v Čechách*?“<sup>212</sup>

Jako svítání na lepší časy je pak charakterizováno teprve provedení *Tajemství* (1900) v rámci lidového cyklu, které „mělo dokonalý úspěch u diváků naplnivších dům.“<sup>213</sup> A podobně jako u mnoha dalších provedení Smetanových oper, které dosáhly takového úspěchu, si kritika slibuje další splácení dluhů dosud nedoceneným kapitolám dramatické tvorby Bedřicha Smetany. „Není-li toto lidové představení nahodilým zjevem, je-li prvním krokem k soustavnému provozování oper Smetanových pro lid – sem řadí se ještě *Braniboři* a *Čertova stěna* – vykoná správa Národního divadla nejen svoji uměleckou, ale také vychovávací povinnost.“<sup>214</sup>

### **C) Shrnutí**

*Tajemství* je ve sledovaném období kritikou žádané dílo, ovšem neprováděné tak často a – až na výjimky – v takové kvalitě, jak by si přála. Výrazným motivem recepce a kritické reflexe je neuspokojivé scénické pojetí opery, které je spojováno s požadavkem významnějšího vstupu režisérské osobnosti.

---

<sup>211</sup> R. [?] in: *Dalibor* XIX, 1897, č. 46-47, s. 359

<sup>212</sup> Zeppa. [?] in: *Čas* XII, 1898, č. 49, s. 776

<sup>213</sup> K-ý [?] (cit. v pozn. 193)

<sup>214</sup> Tamtéž



## 8. Čertova stěna

### STRUČNÁ HISTORIE RECEPCE PŘED UVEDENÍM V ND<sup>215</sup>

*Čertova stěna* zazněla na scéně Nového českého divadla poprvé 29. října 1882 a přijata byla s rozpaky. Kritika referuje o tom, že ze strany správy divadla nebyla dílu věnována náležitá pozornost, že obecnost se ne vždycky orientovalo v tom, zda-li jsou jisté scény díla míněny vážně či nevážně, a že na závadu byla také menší srozumitelnost libreta. Těmito faktory pak byla zastíněna Smetanova mimořádná hudba. V hodnoceních kritiky se v *Čertově stěně* vidí obohacení českého zpěvoherního repertoáru o operu komicko-romantickou, s vynikající hudbou a v části zpěvné s bezvadnou deklamací. Druhé představení opery ani Smetanova benefice (třetí představení) nebyly obecnostem příliš navštíveny; celkem byla *Čertova stěna* v roce 1882 provedena 5x.

### ÚDAJE O PROVOZOVÁNÍ V ND

V Národním divadle byla opera poprvé uvedena 12. května 1890 (dirigent Adolf Čech, režie František Kolár, scéna Robert Holzer, kostýmy František Kolár, choreografie Augustin Berger) a v tomto nastudování zazněla v sezóně 1889/90 6x, 1890/91 5x a 1893/94 1x.

Nově nastudováno bylo dílo pro 5. září 1899 (dirigent Adolf Čech, režie Adolf Krössing, choreografie Augustin Berger) a takto uvedeno v sezóně 1899/1900 5x.

Ve sledovaném období byla *Čertova stěna* na scéně Národního divadla uvedena celkem 17x.

---

<sup>215</sup> Obsah této podkapitoly shrnuji na základě kritik uvedených v Pražákovi (cit. v pozn. 14), sv. 4, s. 80-111

## ČERTOVA STĚNA OČIMA KRITIKY

### A) Dílo

Čertova stěna je - opět v rámci ideje pokroku aplikované na Smetanovo operní dílo - charakterizována jako poslední zastavení na skladatelově cestě od starší operní formy k novému hudebnímu dramatu. Překážkou na této cestě je však, a v tom vládne mezi kritiky shoda, libreto. Pokud není rovnou označeno za slabý výtvar hemžící se paradoxy a záhadami, ve kterých je obtížné se vyznat,<sup>216</sup> nebo se nekonstatuje, že „libretto, výkvět všech nemožností, poutalo mu [Smetanovi] ruce“<sup>217</sup>, píše se jemněji o tom, že „má velmi ušlechtilou dikci, ale není bohato dějem.“<sup>218</sup>

I hudební stránka, obecně kritikou považovaná za silnou, obsahuje momenty, které vyžadují vysvětlení. Karel Knittl tak zdůrazňuje dva rysy: nápadnou jednoduchost instrumentace a současně neodůvodněnou komplikovanost hudebního zpracování... Obojí vykládá obtížnými okolnostmi vzniku díla, konkrétně Smetanovou obavou, který „v neštěstí svém jednak, pokud se týče míchání barev instrumentálních, sám si při své hluchotě skoro nedůvěřoval, jednak štilil se podati skladbu hudebně méně zajímavou než dříve. Však jsou to jen nečetná místa, která povstala v partituře Čertovy stěny za účinku zmíněné obavy: počet jich znamenitě je vyvážen řadou velezdařilých momentů, kde umění a geniálnost jeho se skvěle osvědčily.“<sup>219</sup>

Ojedinělý pohled znamená text Charlotty Masarykové v *Naší době* přinášející zamyšlení nad obecnými souvislostmi námětu Čertovy stěny: „Smetana - a filosofie? Ano, aspoň nedovedu jinak označit velikého myslícího umělce, jehož ve Smetanovi máme. (...) Na př. něco skutečně velkého vidím v - čertovi. Smetana spracoval tu veliký problém, jenž v literatuře a umění světovém tu pod jménem Mefista, tam pod jménem Kaina se

---

<sup>216</sup> Srov. Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 41, s. 325

<sup>217</sup> Hoffmeister (cit. v pozn. 156)

<sup>218</sup> Karel Knittl in: *Osvěta* XX, 1890, s. 982

<sup>219</sup> Tamtéž

skrývá (...).<sup>220</sup> Upozorňuje také na možnost, jak by *Čertova stěna* konečně mohla zaujmout obecnost, čímž může „i naší divadelní správě posloužiti v ohledu jiném, „praktickém“.“<sup>221</sup> Podle Masarykové by stačilo držet se vlastní Smetanovy intence a pojímat *Čertovu stěnu* jako „výpravný kus pro lid.“<sup>222</sup>

## **B) Provozování Čertovy stěny v ND**

### **1890**

V roce 1890 byla *Čertova stěna*, dílo, kterému „již odzváněno“<sup>223</sup>, poprvé uvedena na scéně Národního divadla „...s tak čestným výsledkem, že bohdá otevře bránu též ostatním operám našeho mistra, pokud se ještě do národního divadla nedostaly.“<sup>224</sup> Objevuje se zde tedy opět charakteristická poznámka provázející každé průlomové uvedení některé Smetanovy opery ať doma nebo v cizině, aby totiž dosažený úspěch podpořil uvedení doposud méně šťastných skladatelových oper.

Kromě už zmiňovaných výkladů samotného díla a jeho začlenění do rámce Smetanovy cesty za pokrokem, si kritika všímá interpretačních výkonů i scény. „Celistvý krásný dojem představení, při němž skvělých výkonů sborův a orchestru zvláště ještě vzpomenouti dlužno, doplněn byl po zevní stránce dvěma pěknými novými dekoracemi: „Hrad Rožmberk“ (1.jed.) a „Čertova stěna“ (3. jed.)...“<sup>225</sup> Společným úsilím všech zúčastněných tak byla napravena křivda spáchaná na Smetanovi při premiéře. „Obecnost Národního divadla přijalo *Čertovu stěnu* vřele a láskyplně - s pietou a zároveň s porozuměním krás jejích hudebních.“<sup>226</sup>

---

<sup>220</sup> C. J. [Charlotte Masaryková] in: *Naše doba* II, 1895, s. 424-25

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 425

<sup>222</sup> Srov. Masaryková (cit. v pozn. 220)

<sup>223</sup> Knittl (cit. v pozn. 218), s. 892

<sup>224</sup> Tamtéž

<sup>225</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XII, 1890, č. 24, s. 187

<sup>226</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XII, č. 25, 1890, s. 196

## 1893 a 1899

Po kritikou kvitovaném uvedení v rámci prvního smetanovského cyklu (1893) je *Čertova stěna* - stejně jako *Braniboři v Čechách* - znovu hrána až o šest let později v rámci cyklu druhého. V mezidobí kritika pravidelně apeluje, aby si Národní divadlo uvědomilo svoji povinnost k méně uváděným Smetanovým zpěvohrám, mimo jiné právě i k *Čertově stěně* charakterizované jako notorický příklad přehlížení.<sup>227</sup> V rámci druhého cyklu Smetanových oper se v souvislosti s provedením *Čertovy stěny* kritizují interpretační nedotaženosti a intonační nepřesnosti.<sup>228</sup> *Čertova stěna* je jako typický příklad děl, která jsou divadelní správou určena „k setlívání, mnohdy zcela bez příčiny“<sup>229</sup>, kritikou uváděna ještě na sklonku sledovaného období - v dubnu 1900. „Smutný osud Smetanovy *Čertovy stěny*, přes všechny výtky u nás stále bídne vypravené a slabými pěvci obsazené, je svědectvím pro mé tvrzení.“<sup>230</sup>

### C) Shrnutí

*Čertova stěna* zaujímá v letech 1884-1900 pozici druhé nejméně prováděné Smetanovy opery poznamenané navíc neúspěšnou premiérou ještě na sklonku Smetanova života. Kritika ji interpretuje jako křivdu, a snaží se proto dílu maximálně pomoci, aby si cestu k posluchačům našlo. Tedy především vyložit jeho význam, případně vysvětlit okolnosti dosavadních neúspěchů, jejichž příčina je spatřována v libretu.

---

<sup>227</sup> R. [?] in: *Dalibor XX*, 1898, č. 43, s. 336

<sup>228</sup> Hoffmeister (cit. v pozn. 156), s. 278-79

<sup>229</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas XIV*, 1900, č. 43, s. 5

<sup>230</sup> Tamtéž

### III. KAPITOLA

## Kontexty recepce Smetanových oper 1884–1900

#### 1. Kontext původní české a evropské opery

Jedním z motivů pražské recepce Smetanových oper je jejich usouvztažňování s ostatními operními díly, provozovanými tehdy v Národním divadle. Toto usouvztažňování má svoje specifika, pokud jde o původní česká díla a opery zahraniční.

Čtete-li v provolání redakce časopisu Dalibor začátkem roku 1885: „Nejlepší plody našich operních skladatelů - a jsou mezi nimi takové, jež by jinde byly chloubou národa - ty buď ani neobjevují se, ač slunce na obzoru hudebního umění divadelního již po dvakráte započalo svůj roční běh, buď jen na chvíle se zalesknou před zrakoma našima, aby rázem zase upadaly v zapomenutí - ba zdá se, že by správa divadelní nejraději již již a všechny uklidila do pověstné hrobky, do níž se zálibou ukládá své nebožtíky, na jejichž bezživotí nedostatkem péče nemalou vinu nese, nedopřávajíc jim při vejití do života dostatek vzduchu, světla a tepla své lásky. (...) Tím i vykázána pravá cesta naší nejbližší činnosti. My opíráme se o sílu nejlepších umělců českých, o celý již svět krásy, již národu svému vykouzlili, uvádějíce nejdálnější končiny světa v obdiv, o vzrůstající literaturu hudebně paedagogickou a množící se pomůcky její, a ty všecky přisuzují nám právo žádati, aby všickni, jimž péče o to náleží, kdo mezi námi žijí a ze všeobecného vzpružení českého ducha hudebního i prospěchy sobě váží, tvořili skutečný český hudební svět. Chceme, aby nadále zde a onde nebyli pouze trpění jednotliví umělci naši a jako z milosti tím, oním drobtlem odbývání, ale, aby hudební svět náš byl mocí, již nejprve doma sluší se chovati v úctě, aby jí pak tím spíše bylo lze v cizině vítěziti a národní naši čest, tisícerymi zlolajnými ústy ponižovanou a hyzděnou, na pravou,

zaslouženou výši povznést. <sup>231</sup> - pak je třeba si uvědomit, že ony nejlepší plody domácích skladatelů reprezentují v první řadě právě Smetanovy opery, které představují současně uzavřený, současně vnitřně bohatý a rozmanitý a do třetice navíc ještě pokrokově se vyvíjející celek. Smetanovo operní dílo je vzorem, se kterým jsou srovnávána původní česká díla, která přicházejí. Zatímco některé nedomácí opery, jak za chvíli ukážu, jsou vnímány jako potenciální nebezpečí, poměr Smetanova operního díla k původní tvorbě kritika charakterizuje jako vztah průkopníka a jeho následovníků.

Vzhledem k tomu, že původní tvorba je už sama o sobě považována za hodnotu, které především se má Národní divadlo věnovat, nesetkáváme se příliš s kvalitativním porovnáváním s produkcí cizí, v kritikách jednoznačně převažuje porovnání postavení domácích a nedomácích oper na scéně Národního divadla. Zvláště v prvních sezónách se setkáváme s poukazem na málo frekventované uvádění původní české tvorby právě v kontrastu s operami ne-českými: „Česká produkce z Národního divadla vypuzena pro samého Verdiho, Meyerbeera, Gounoda, Ricciho aj., není tam pro ni místa, leda jednou za čas při divadelním vlaku, kdy volba kusu přenechána pořadatelům anebo v neděli odpůldne. Ten nápis „Národ sobě“ ve vlysu zlatého domu měl by se při operách sejmouti a nahraditi dedikací „Český národ opeře vlašské a francouzské“.“<sup>232</sup> Osten namířený pak přímo proti některým podobám italské a francouzské opery je ještě výraznější u Václava Vladimíra Zeleného: „Tu pak najdeme, čeho bychom se před otevřením Národního divadla ani ve snu byli nenadáli, v repertoaru prvního roku: *Lucrezii Borgii*, *Lucii*, *Troubadoura*, *Maškarní Ples*, *Afričanku*, *Martu* a představení smíšené ze tří jednání různých zpěvoher! Vyslovená jména zůstanou na vždy smutnou oslavou první správy Národního

---

<sup>231</sup> *Dalibor* VII, 1885, č. 1, s. 2

<sup>232</sup> -gy- [?] in: *Dalibor* VI, 1884, č. 35, s. 345

divadla. Takový byl r. 1884 umělecký vkus v Čechách, taková byla síla národního umění, takový byl národní ráz divadla v samých počátcích, že v prvních měsících neobešlo se bez nejobehranějších cizích škvárů, jež do něho uvéstí nikdy nebylo dost pozdě?“<sup>233</sup> Postupný úbytek kritika dokumentuje i statisticky - zatímco v prvním půlroce Národního divadla zabírala česká produkce 63,9% repertoáru, ve druhém už to bylo jen 38,9% a ve třetím pak 28,7%. Výtky kvantitativního rázu, kde by se proti české produkci stavěla produkce cizí, pak de facto končí s úspěšným uvedením *Dalibora* na sklonku roku 1886.

Druhým motivem je způsob, jakým jsou původní české - potažmo Smetanovy zpěvohry - na scéně Národního divadla uváděny. A opět je to především v počátcích sledovaného období, kdy kritika s nelibostí konstatuje větší péči věnovanou cizím než domácím operám. „Opery Smetanovy měly, smíme-li tak říci, skoro vždy neštěstí. Nebyla to stejná píle ani oddanost, s níž nastudována a vypravena na př. v Národním divadle *Aida* neb *Carmen* a na druhé straně *Hubička*.“<sup>234</sup> Jak poukazuje Václav Vladimír Zelený, má-li být domácí produkce konkurenceschopná vůči cizím zpěvohrám, většinou nákladně scénicky vypraveným, je nutné podobnou výpravu dopřát také jí. „Za nynějších okolností není divu, že *Carmen* a *Aida* jsou vrcholem naší operní sensace<sup>235</sup>, a že tedy širší obecenstvo Pražské, v němž i ve všech jiných oborech bohužel vše cizí má vždy větší autoritu než domácí, již samo o sobě těmito sensacemi nasycuje svou divadelní potřebu a zanedbává domácí umění, pokud i toto není tak trochu v modě, jako byla do nedávna ku př. právě *Prodaná nevěsta*. A na tuto cestu divadelní správa obecenstvo sama přímo zahání. Některé hlasy varují před důrazným požadavkem imponující výpravy původních zpěvoher, aby se nečinila z výpravy věc příliš důležitá. Ale tato námitka není

---

<sup>233</sup> V. V. Zelený in: *Dalibor VI*, 1884, č. 44, s. 434

<sup>234</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 10

<sup>235</sup> K postavení obou oper viz pozn. 79

včasna, dokud divadlo skvostnou výpravou oper modních zřetel obecnstva právě na tuto vnější stránku obrací a pak nechává zpěvohry české i bez výpravy nejpotřebnější.“<sup>236</sup>

Po jistém uklidnění na přelomu 80. a 90. let se nová vlna bojovnosti - byť v menší míře - objevuje v reakci na veristické opery, uváděné postupně také v Národním divadle.<sup>237</sup> V souvislosti s vídeňským úspěchem *Prodané nevěsty* (a *Dalibora*) upozorňuje kritik Břetislav Lvovský, že Vídeň měla poznat také *Hubičku*, *Tajemství* a *Dvě vdovy*. To ovšem zůstane „jen zbožným přáním, pomyslíme-li, že ani Pražanům nebylo posud možno poznati veškery ty skvosty Smetanovy musy. Kdyby byly tyto opery původu vlašského, francouzského nebo německého - již dávno byly by prošly po všech jevištích se sensačním úspěchem! A přece rozpadají se všechna díla Mascagni-ova a j. v nic před tvorbou Smetanovou!...“<sup>238</sup> Přetrvávající odsudek italské veristické produkce, který si vystačí víceméně s petrifikovaným schématem Hostinského odmítání áriové opery obohaceným o odmítání naturalismu námětů, se objevuje také v souvislosti s jedním z provedení *Tajemství* v Národním divadle v roce 1893. „Letos začíná sezóna na všech stranách Smetanou, v tomto (nám nyní mnohem dražším a cennějším, vyznejme se upřímně) znamení stojí dnes operní zeměkoule, zevšad se telegrafují vítězné depeše, otiskují široké posudky nejlepších znalců hudby a sleduje se s klidem člověka, svým vítězstvím jistého, zápas umění našeho nešťastného genia s obrazoboreckým útočením vlašských veristů.“<sup>239</sup>

Jak je z výše uvedeného patrné, původní česká - a pak především Smetanova tvorba - je ve sledovaném období, zvláště

---

<sup>236</sup> V. V. Zelený in: *Osvěta* XV, 1885, č. 9, s. 806

<sup>237</sup> Nejvýraznější stopu zanechal Mascagniho *Sedlák kavalír* premiérováný 4. ledna 1891 a ve sledovaném období uvedený 70x a *Leoncavallovi Komedianti* premiérování 10. února 1893 a ve sledovaném období uvedení 48x.

<sup>238</sup> Břetislav Lvovský in: *Dalibor* XIV, 1892, s. 242

<sup>239</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas* VII, 1893, č. 41, s. 644



v jeho počátku a pak výrazněji kolem roku 1892-93, stavěna do protipozice k francouzské, ale především italské opeře, která tvořila dominantní pilíř repertoáru Národního divadla. Skrze názory odmítající některé opery italské a francouzské produkce v 80. letech a díla veristická v letech 90., zde opět prostupuje pokrokové vidění dějin hudby, adaptované na české podmínky Otakarem Hostinským, ve kterém hudební drama má překonat áriovou operu představovanou především italskými a francouzskými díly. Jak poukazují autoři studie *Italská opera v kontextu české národní opery*, svou roli sehrála také emancipace české národní kultury v bezprostředním sousedství kultury německé, což mělo na odmítání italské či francouzské opery také svůj nezanedbatelný vliv. „...emancipační snaha o českou kulturu, která chce být na německé nezávislá, tím, že formuje své problémy téměř výlučně ve vztahu k ní, je ve skutečnosti především na ní závislá. Proto je pro ni aktuální vše, co souvisí s německou národní hudbou, v níž jí hudební drama představuje cíl vývoje, k němuž musí také česká opery vytvořit českou variantu, aby získala stejnou hodnotu jako německá a stala se tak vůči ní soběstačnou. Soběstačnost musí ale současně stvrdit tím, že prokáže kvality od německé kultury odlišné, v nichž se hledá její národní specifičnost.“<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Marta Ottlová, Milan Pospíšil, *Italská opera v kontextu české národní opery*, in: *Miscellanea musicologica* XXXIII, 1992, s. 40

## 2. Divadelní kontext

Na základě studovaného materiálu lze vyvodit, že otázky náležitosti divadelního ztvárnění té které Smetanovy opery se objevují během celého sledovaného období, dokonce lze říci, že v určitých obdobích sílí.

S poukazy na celkový charakter a bohatost scény, kostýmní výpravu či konkrétní scénické prostředky se setkáváme od úplných počátků sledovaného období a často ve srovnání s cizími operami, především s operami italskými či francouzskými, u kterých kritika konstatuje větší péči věnovanou těmto složkám (jak na to poukazují v předcházející podkapitole), což souvisí s celkovou vizualizací divadelního zážitku charakteristickou pro 19. století.<sup>241</sup> Začátkem 90. let se pak do inscenování oper promítá snaha o co nejvěrnější podání díla – s obecnou tendencí ke scénickému realismu se zde pozoruhodně spojuje také historicky starší estetika „couleur locale“.

Estetika „couleur locale“<sup>242</sup>, tedy snaha zpřítomnit v díle jistý specifický kolorit, ať už místopisný, historický nebo náboženský, se v 19. století výrazně promítla do operní tvorby, co bylo však významné pro české podmínky, výrazně vstoupila do národní opery, ve které nabízela „aby prostor, kde se tradičně uplatňovaly exotismy, archaismy a historismy,

---

<sup>241</sup> „Touha vidět předváděnou skutečnost především v jedinečnosti okamžiku vedla mimo jiné k rozpracování prostředků lokálního koloritu ve smyslu co největší názornosti, dosahované nejbezprostřednějším smyslovým působením.“ – viz: Marta Ottlová, Milan Pospíšil, *Opera a podívaná*, in: *tíž, Bedřich Smetana a jeho doba. Vybrané studie*, Praha 1997, s. 67

<sup>242</sup> K pojmu srov. Heinz Becker (ed.), *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42). Jak upozorňuje Heinz Becker ve své studii „Die „Couleur locale“ als Stillkategorie der Oper, objevuje se pojem „couleur locale“ jako terminus technicus po roce 1820, přičemž jeho vymezení pro oblast hudebně dramatickou podává Antonín Rejcha ve svém „Art du Compositeur Dramatique“, Paris 1835. Pokud jde o kompoziční stránku, promítala se snaha o zachycení lokálního koloritu buď citacemi, nebo nápodobou původních melodií; oba tyto principy – jak uvádí Becker – během 19. století koexistovaly.

byl naplněn místy s národním koloritem“<sup>243</sup> (v opeře tedy měly mít velký prostor například zhudebněné národní zvyky a tance). Ve sledovaném období už nestačí - s jistým zjednodušením řečeno - tyto rysy jen slyšet, ale také, a to co nejpravdivěji a nejvěrněji, vidět na scéně. To už souvisí s druhým rysem, se zmiňovanou tendencí ke scénickému realismu, jehož podstatou má být smyslově konkrétní svědectví o skutečnosti, kdy člověk není určen jen svým charakterem, ale také prostředím, povahou, tradicí, rasou či dějinným okamžikem. V českém prostředí je realistická vlna obvykle ohraničována lety 1887-1895<sup>244</sup> a kromě mnoha sporů, zda se na scénu pod rouškou realismu nechce jen vkrást zobrazování hrubosti, drsnosti, zvrhlosti, fakticky znamená jednak posílení úlohy režiséra, jednak výrazné zaměření se na předzkouškové stadium studia děl. „Od všech uměleckých tvůrců inscenace se tehdy žádalo, aby studovali život, prameny, literaturu. (...) Z dějin českého divadla např. víme, že Josef Šmaha, vůdčí režisér českého realistického směru v pražském Národním divadle, podnikal studijní cesty do terénu, hovořil s lidmi, dělal si skici, vypůjčoval kostýmy, předměty atd. Při přípravě Stroupežnického *Našich furiantů* si zajel do jižních Čech a před započítím zkoušek na Smetanovu *Hubičku* navštívil Podještědí.“<sup>245</sup> Z druhé strany vzpomíná na projevy realistických snah právě režisér Josef Šmaha v souvislosti s novým uvedením *Prodané nevěsty* před vídeňskou výstavou 1892. „Ředitelství objednalo samo přesnou českou vesnici. Arci, že už v roce 1887, v komedii *Naši furianti*, objevila se dle skutečnosti malovaná česká chalupa. Do té doby byla nucena režie vypomáhat si na českém Národním divadle českými světnicemi z ateliérů německých malířů, jimž česká a

---

<sup>243</sup> Marta Ottlová, *Offenbachův vstup na českou scénu*, in: Helena Spurná (ed.), *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Knihovna opery Národního divadla, sv. 3, Praha 2004, s. 165

<sup>244</sup> Jejím symbolickým začátkem je uvedení Stroupežnického *Našich furiantů* v Národním divadle 3. května 1887 v režii Josefa Šmahy.

<sup>245</sup> František Černý, *Otázky divadelní režie*, Praha 1988, s. 50

španělská vesnice byly totéž.“<sup>246</sup> Šmaha také upozorňuje, že na rozdíl od nejrůznějších výpravných a pompézních kulis Národnímu divadlu do té doby chyběly prosté, ale věrné kulisy.

Pokud jde o Smetanovy opery, nejpatrněji se dobové tendence promítly do dvou oper, ve kterých kritika konstatovala největší „národní potenciál“, tedy do *Prodané nevěsty* a *Hubičky*, které obě byly nově nastudovány a vypraveny v roce 1892. Jako jedna z předních příčin úspěchu byla v obou případech konstatována právě věrná scénická výprava. „Stranou každá polovičatost, každý šlendrián! Nejen zpěvná, i scénická stránka padá na váhu. V poslední příčině nemůžeme býti dosti vděční za obětavou a svědomitou režii [*Prodané nevěsty*], které podjal se s velice utěšeným výsledkem vysoce intelligentní umělec ústavu našeho, pan Šmaha. Jeho důmyslem a péčí předveden byl nám v rámci Smetanovy zpěvohry celý ušlechtilý, do podrobností věrný obraz skutečného národního života. Na místo uvyklé operní šablonovitosti nastoupil zcela zvláštní, svěží realismus.“<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Josef Šmaha, *Dělali jsme divadlo*, Praha 1982, s. 119

<sup>247</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor XIV*, 1892, s. 329-30

### 3. Politický kontext

Politické souvislosti nevstupují do recepce Smetanových oper nijak nevýrazně. Koneckonců míra vážnosti, se kterou kritika přistupovala k posláni Národního divadla jako k instituci, která má v umění přinášet to nejvyšší (především v oblasti původního domácího umění, za jehož nejrepresentativnější složku byly pokládány Smetanovy opery), a tak obecnost kultivovat a současně počestovat, je mimořádná a lze ji chápat samo o sobě jako nezanedbatelné politikum.<sup>248</sup> Konkrétnější politické motivy, které ze zkoumaného materiálu vyplývají, se pak týkají dvou souvisejících oblastí: emancipačních snah českého etnika v rámci Rakousko-uherské monarchie a vztahu Čechů a Němců v českých zemích.

#### **ND, Smetanovy opery a vídeňská výstava**

Výraznou kapitolou v recepci Smetanových oper ve sledovaném období je hostování pražského Národního divadla na Mezinárodní divadelní a hudební výstavě ve Vídni v červnu 1892. K porozumění významu tohoto aktu je potřeba uvědomit si související dobový politický kontext.<sup>249</sup>

Po smíření staročeských a mladočeských poslanců a po jejich společném návratu do říšské rady v říjnu 1879 nastává příznivá doba pro další emancipaci českého národa. Pro ni je charakteristická snaha být čím dál méně národním kmenem ve smyslu etnicko-jazykové skupiny, ale naopak stávat se více a více národem v politickém slova smyslu, který může být rovnocenný s ostatními evropskými národy. Po Stremayerových jazykových nařizováních<sup>250</sup> zrovnoprávňujících češtinu a němčinu

---

<sup>248</sup> Toto jsem se snažil ukázat už v první kapitole svojí práce týkající se předpokladů pražské recepce Smetanových oper.

<sup>249</sup> Vykládám jej na základě dvou prací: Otto Urban, *Česká společnost 1848-1918*, Praha 1982; a Jiří Kořalka, *Češi v habsburské říši a v Evropě 1815-1914*, Praha 1996

<sup>250</sup> Vydána byla v dubnu 1880.

v takzvaném vnějším úřadování,<sup>251</sup> která vyvolala ostré protesty německých liberálů na území českého království, bylo například v dubnu 1881 rozhodnuto rozdělit pražskou univerzitu na českou a německou větev.<sup>252</sup> Stabilní situace příznivá českým snahám, podporovaná navíc rozvojem v oblasti průmyslové, spolkové, politické i kulturní, vydržela až do roku 1890, kdy propukl spor o takzvané punktace.<sup>253</sup> Jejich předzvěstí byly už v 80. letech snahy německých poslanců českého zemského sněmu vytvořit v českých zemích uzavřené německé etnicko-jazykové území. „V okresech německé národnosti neměla být uplatňována zásada dvojazyčnosti v úřadech a veřejných institucích. Proti navrhovanému rozdělení Čech na dvě části se v zemském sněmu vyslovili nejen čeští občanští poslanci, ale také vedoucí představitelé české šlechty v čele s knížetem Karlem Schwarzenbergem. Když pak nový návrh německých poslanců na národnostní rozdělení Čech nebyl v českém zemském sněmu přijat k okamžitému projednání, opustili němečtí poslanci před Vánocemi roku 1886 zasedací místnost sněmu a nevrátili se tam dříve než v druhé polovině května 1890, kdy se zdálo, že jejich politický nátlak dosáhl požadovaného výsledku.“<sup>254</sup> Začátkem roku 1890 totiž vídeňská vláda iniciovala jednání o česko-německém smíření, jehož se kromě německých liberálů účastnili také staročeští politikové (záměrně opomenuti byli mladočeši), z něhož vznikl návrh takzvaných punktací. Ty se ve svém celku staly krokem k faktickému ustavení samostatné provincie německých Čech. „Uskutečnění předběžné dohody o česko-německém vyrovnání v Čechách z ledna 1890 by ve skutečnosti znamenalo rozdělení Čech na část německou a část

---

<sup>251</sup> Tedy ve vztahu občan-úřad.

<sup>252</sup> Pokračoval tak proces rozdělování někdejších utrakvistických institucí na část českou a německou, který probíhal už od začátku 60. let 19. století.

<sup>253</sup> Začal se zde postupně projevovat proces zajímavě popisovaný Jiřím Kořalkou: „Rozpor mezi všestranným rozvojem české národní společnosti a její státoprávní bezvýznamnost se stal jedním z nejvážnějších vnitropolitických problémů posledních desetiletí habsburské monarchie.“ - viz Kořalka (cit. v pozn. 249), s. 122

<sup>254</sup> Tamtéž, s. 163

dvojjazyčnou. Vídeňské punktace jen nedostatečně přihlížely k přání po respektování české národní svébytnosti, a to ani při správě z jazykového hlediska ryze českých okresů. Marně staročeský vůdce František Ladislav Rieger vyzýval rakouskou vládu, aby jako argument proti odmítavému postoji mladočechů k punktacím zavedla aspoň češtinu jako vnitřní úřední jazyk v českých okresech Čech. Mladočeši rozpoutali širokou protestní kampaň proti punktacím, v jejímž důsledku se nepodařilo většinu dohodnutých bodů schválit v českém zemském sněmu a jiné se ani nedostaly na pořad jednání.<sup>255</sup> Nesouhlas mladočechů, ale potažmo i velké části veřejnosti navíc vedl k drtivé porážce staročechů ve volbách do říšského sněmu v březnu 1890. Tím ovšem historie punktačních návrhů nekončí. V březnu 1892 byly některé znovu předloženy českému sněmu. Poté, co je sněm odročil, místodržící František Thun obešel cestu legislativní a zvolil administrativní - 22. dubna 1892 vydal nařízení prosazující jeden ze sporných a českou stranou v tuto chvíli odmítaných návrhů.<sup>256</sup> „Cokoliv prostředků skýtá nám půda dané ústavnosti, cokoliv zbraní a pavez skýtají nám zákony platné, všech budiž užito k organizaci jednomyslné, neoblomné opozice národa českého proti systému, rušícímu netoliko naše odvěké právo státní, ale i naše přirozené právo národní, ba sahajícímu již rukou rouhavou i na samu tisíciletou jednotu otčiny naší! (...)“<sup>257</sup>

Výše uvedený Manifest mladočeské strany z konce dubna 1892 pomáhá charakterizovat dobové ovzduší, a tak osvětluje, proč nebyla plánovaná návštěva Národního divadla ve Vídni mnohými Čechy schvalovaná: „My se chystáme proti Vídni do opozice a vy tam půjdete hrát našim nepřátelům komedii! Kde zůstává cit,

---

<sup>255</sup> Kořalka (cit. v pozn. 249), s. 165-166

<sup>256</sup> Konkrétně byl nařízením ministerstva spravedlnosti vytvořen nový soudní okres v Teplicích nad Metují.

<sup>257</sup> Z Manifestu mladočeské strany ze 24. dubna 1892, cit. podle: Urban (cit. v pozn. 249), s. 415

kde politický takt? odpovídáno se všech stran“<sup>258</sup>, psal publicista Josef Kuffner po vídeňském hostování pro dokreslení situace předvídeňské.<sup>259</sup> Obecněji a méně politicky aktuálně se vyslovil například *Hlas národa*: „...Vídeň každého odstrašovala, ona Vídeň, kteráž nikdy neměla práva a spravedlnosti pro národ český, v kteréž soustřeďuje se po drahná léta zuřivý boj proti národnosti naší, ona Vídeň, vychovaná v nejdespektnějších názorech o národě našem, v předsudcích zakořeněných, v opovrhování jmenem českým! Což divu, že na této půdě a vůči soupeřům, kteří nás tu očekávali, pokládal tak mnohý všeliký pokus o čestný zápas nejen za úplně marný, nýbrž přímo za zpozdile odvážný. Nuže dnes o věci jest rozhodnuto! (...) Přes nejnepříznivější poměry politické, proti opovrhování jmenem českým, proti zakořeněným předsudkům vynutilo umění naše na mezinárodním kolbišti národu českému čest těžce a pracně zaslouženou, uznání povznášející nás a naplňující hrdostí každého vlastence.“<sup>260</sup> Zájem, který k sobě hostování Národního divadla ve Vídni a jeho výsledky přitáhlo, dalece překročil obvyklý standard. „Těžisko interessu leželo těch dnů ve Vídni více, než jindy za nejprudších parlamentárních bojů.“<sup>261</sup> Pokud jde o dlouhodobé výsledky vídeňského úspěchu, byli čeští žurnalisté spíše opatrní: „Ne snad, že by pan hrabě Taaffe zejtra v politice zahrnul k vůli výborné hudbě, ve které se našinci tak osvědčili, anebo proto, že naši herci také už dovedou v řeckém plášti ruce zvedat. Ale přímluvčího jsme získali v širokém mínění obecnstva a v tom je posila. (...) Vídeňské obecnstvo tleskalo a jaká je těsná souvislost všech lidských věcí, ten potlesk má pro nás slibný, politický zvuk.“<sup>262</sup> V Moravské orlici se také objevuje názor, že právě

---

<sup>258</sup> Cit. podle: František Antonín Šubert, *České Národní divadlo na první mezinárodní divadelní výstavě ve Vídni r. 1892. Sepsal a sestavil Fr. A. Šubert*, Praha 1892, s. 186

<sup>259</sup> Ředitel ND F. A. Šubert kritiky shromáždil a česky i v německém překladu vydal.

<sup>260</sup> Šubert (cit. v pozn. 258), s. 184-85

<sup>261</sup> Tamtéž, s. 186

<sup>262</sup> Tamtéž, s. 187



podobným aktivním způsobem mají být české národní snahy vedeny: „(...) nemístna a národu neprospěšna bývají všeliká hesla, vydávaná jako na příklad při vídeňské výstavě hospodářské za tím účelem, aby se národ český takovýchto říšských a speciálně vídeňských podnikův nesúčastňoval. Tato taktika passivity, tato taktika čínských zdí jest taktikou sebeobmezování a stavění se mimo veřejnost rakouskou a tím po většině i evropskou, a nemožno s ní v nižádném ohledu souhlasiti; znamenalať vždy sebepoškození národa. Vídeňský úspěch Národního divadla znamená bez přeceňování v jistém směru zlepšení posice českého národa v řadě národův rakouských, a jest jen litovati, že reflex úspěchu toho nemůže dnes padati i na politickou posici našeho národa ve Vídni.“<sup>263</sup>

Vídeňské hostování každopádně mělo vliv – když už ne na konkrétní politiku – na pražskou recepci Smetanových oper, hlavně ve větším přijetí *Prodané nevěsty*, která začala být vnímána jako výrazné politikum, a *Hubičky*, ale také jako impuls k pořádání vůbec prvního cyklu Smetanových oper.

### **ND, Smetanovy opery a pražští Němci**

V referátech reflektujících vídeňský úspěch Národního divadla zaznívají také hlasy poukazující na pražský německý tisk, který „přikulhává se svým sočením a snižováním a čte Vídeňákům trpce levity za pohostinství, čest a poctu, kteréž umění českému doprávali! Orgán Němců pražských nechce připustit, že Národní divadlo má onu velikou cenu uměleckou, kterouž mu v zápase vídeňském Němci vídeňští spravedlivě přisoudili. Zlost jeho nezná mezí, že Němci vídeňští dali se uchvátiti a zapomněli na politiku a onu nutnost v boji politickém, ve kterémž jen snižovati, tupiti a haněti, v nejlepším případě leda umlčovati smí se národ český.“<sup>264</sup> Tento text ukazuje na

---

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 190-91

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 185

napjatý vztah mezi pražskými Čechy a Němci, i ten je nutné mít na mysli při zkoumání kontextu recepce Smetanových oper.

„Národní divadlo má již nyní vedle sebe opět ústav nebezpečný z rozmanitých stránek, za krátko budou míti pražští Němci divadla dvě, kdežto u nás liknavost při projektu druhého divadla na jevo daná ukazuje smutný úpadek divadelního zájmu.“<sup>265</sup> Takto vyrocená slova o německém nebezpečí,<sup>266</sup> poukazující k nejednoduchému a konfliktnímu historickému zázemí českých emancipačních snah, píše Václav Vladimír Zelený v roce 1886, krátce před otevřením Nového německého divadla<sup>267</sup> a v době diskusí o projektu druhého českého divadla. I přes takto vypjatou rétoriku – po počátečních napětích<sup>268</sup> – obě velká pražská divadla v květnu 1888 uzavřela dohodu bránící především repertoárovým sporům.<sup>269</sup> Vzhledem k tomu, že se obě vydávala po vlastní repertoárové ose, příliš se nepotkávala, a stejně jako se například v pražském českém tisku neobjevovaly referáty na uměleckou činnost Nového německého divadla, nedělo se tak ani z druhé strany. Nového německého divadla si česká

---

<sup>265</sup> Václav Vladimír Zelený, *O správě Národního divadla*, Praha 1886, s. 43

<sup>266</sup> Doplňme čísla o počtu pražských Němců a Čechů: v roce 1880 se v Praze hlásilo k německé řeči 266 333 osob, zatímco k německé 42 453, tedy o málo víc než 13 procent (do roku 1900 počet české řeči na 474 226 osob a německé pokles na 34 197). – srov. Jitka Ludvová, *Německý hudební život v Praze 1880–1939*; in *Uměnovědné studie IV*, Praha 1983

<sup>267</sup> Otevřeno bylo 5. ledna 1888 a až do roku 1910 jej vedl Angelo Neumann.

<sup>268</sup> „K několika drobným nepříjemnostem mezi oběma řediteli došlo hned v roce 1885, kdy vznikl spor o platnost Neumannova výhradního provozovacího práva pro Wagnerovy opery. Brzy se však situace ustálila v poloze zdvořilé obchodní spolupráce. Běžná byla provozní výpomoc dekoracemi, neobvyklými nástroji i instrumentalisty, vzájemné návštěvy na premiérách a s nimi spojené nejrůznější zdvořilostní akce.“ – Ludvová (cit. v pozn. 266), s. 72

<sup>269</sup> „Obsahem smlouvy bylo: 1. Rozdělení přednostního práva k určitému repertoáru. České divadlo mělo přednostní právo na repertoár francouzský a italský, německé mohlo přednostně uvádět německé hry a opery. Divadlo bez přednostního práva mohlo příslušné dílo uvést až s odstupem jednoho roku (tato doba byla postupně zkrácena na 3 měsíce). Velká oblast tvorby zůstala mimo tyto „zájmové sféry“ a podléhala individuální dohodě (opera ruská, anglická, španělská ad.). 2. Stanovení horní hranice provozovacích poplatků, které budou oba ředitelé ochotni zaplatit za poskytnutí hrací licence a notového materiálu. Kromě toho se oba ředitelé zavázali informovat se navzájem o individuálně dohodnutých podmínkách. 3. Dohoda o hostování a angažování členů uměleckého souboru a personálu. Divadla si nebudou přebírat své zaměstnance a veškerá vystoupení na konkurenčním jevišti se odehrají pouze s písemným svolením ředitele.“ – viz Ludvová (cit. v pozn. 266), s. 72

kritika všimá až na sklonku 19. století, kdy je nucena - byť nerada - dávat Nové německé divadlo českému Národnímu divadlu za vzor, pokud jde o celkovou úroveň interpretace, ale také pokud jde o pravidelné divadelní cykly - ať už činoherní nebo hudebně dramatické. „Jak výhodné a záslužné zároveň by bylo vypraviti cyklus Smetanových oper, aby obecenstvo konečně dokonale mohlo oceniti všechen význam a všecku tvorbu geniálního mistra. Připomínám opět německé divadlo zdejší, kdež každou chvíli vypravují cykly, na př. nedávný cyklus Shakespearových veseloher<sup>270</sup> - teď právě Wagnerovu trilogii *Prsten Nibelungův*. Tolik je jisto: k správnému poznání kteréhokoli mistra soubor jeho prací je nejlepším prostředkem. Nečiní-li toho pro Smetanu české divadlo, kdo to má činit?“<sup>271</sup> Když pak německé divadlo na jaře 1899 uspořádalo cyklus Wagnerových oper, „proneslo několik českých listů výčitku, proč Národní divadlo nedává cyklus Smetanových oper. Povzbuzeno - snad i zahanbeno německým divadlem - dalo si naše divadlo říci a oznámilo cyklus Smetanův.“<sup>272</sup> Referent listu *Zlatá Praha* pronáší naději, že „tentokráte chystaný cyklus Smetanův nebude zas jen pouhou řadou lepších a horších repris: německé divadlo, jako bohužel v mnohém jiném, mohlo by i v této příčině býti příkladem, jak se mají cykly pořádat.“<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Angelo Neumann reagoval těmito cykly mimo jiné na fakt ubývajícího počtu německého obecenstva, které chtěl právě těmito atraktivními projekty přilákat. Koneckonců pražská česká kritika s jistou nelibostí reflektovala, že například na cyklus Wagnerových oper se v hojných počtech vydávalo také pražské české publikum.

<sup>271</sup> Zeppa. [?] in: *Čas* XII, 1898, č. 46, s. 725

<sup>272</sup> Zeppa. [?] in: *Čas* XIII, 1899, č. 37, s. 581

<sup>273</sup> B. [Josef Boleška] in: *Zlatá Praha* XVII, 1899, č. 28, s. 36

## IV. KAPITOLA

# Shrnutí pražské recepce Smetanových oper 1884–1900

### 1. 1884–1892

Vezmeme-li v úvahu velká očekávání, která měla pražská kritika před znovuootevřením Národního divadla, pokud jde o pěstování původní české zpěvohry, především pak o díla Bedřicha Smetany, je pro ni prvních několik let<sup>274</sup> sledovaného období jednoznačným zklamáním.

Je pozoruhodné, že takto formulované zklamání se objevuje až po určité době, výrazněji teprve v roce 1885, i když důvody k němu byly prakticky bezprostředně po 18. listopadu 1883. Zdá se, že kritické postoje, měly-li být negativně zaměřené, byly zpočátku zmírňovány vědomím, že Národní divadlo je oním nedotknutelným národním svatostánkem, jehož existenci je nutné všemožně podporovat, nikoli zpochybňovat. Tuto skutečnost zpětně reflektuje Václav Vladimír Zelený: „Otevřelo se národní divadlo. Nebyl jsem prost obav, ale podezření byl jsem prázden. Věřil jsem pevně, že nadšení mému podobné řídí kroky divadelní správy. I měl jsem za povinnost nejpřednější, udržovati nadšení všeobecné. (...) V prvních slavnostních dnech sám vida také nedostatky, ale ani jich nepřipouštěje k svému citu, měl jsem za povinnost svou, co jen možná ani nekritizovati, nýbrž jen velebiti a zdržovati od obecenstva každý stín dojmu trvale nepříznivého, jak se to dalo jen srovnati s povinnostmi kritiky.“<sup>275</sup> Tento hlas není ojedinělý a

---

<sup>274</sup> Fakticky až do prosince 1886, kdy byl s velkým úspěchem uveden Smetanův Dalibor.

<sup>275</sup> Zelený (cit. v pozn. 265), s. 35

jenom dokládá, kolik různých motivů do recepce Smetanových oper vstupovalo.

Důvody, které podle hudební kritiky zapříčiňovaly nedostačující a veskrze nešťastné postavení Smetanových oper v Národním divadle, sledují ve dvou rovinách: 1) tehdejší pražské publikum, 2) způsob vedení Národního divadla, které měla v rukou správa<sup>276</sup> Národního divadla v čele s ředitelem Františkem Adolfem Šubertem.

Kritikové v souvislosti se Smetanovými operami opakovaně hovoří o chladnosti publika<sup>277</sup>, která má za následek malou návštěvnost divadla. Tento chlad na sobě sice nejvíce pociťují právě Smetanovy opery (kromě *Prodané nevěsty*, *Libuše*, později také *Hubičky*), ale podle kritiků se týká obecně původní hudebně dramatické tvorby. Tento postoj dokumentuje kritik s šifrou *André*. výrokem kteréhosi návštěvníka Národního divadla: „Nechci ještě umřít nudou, kdož by šel na národní operu.“<sup>278</sup> Kritik dále upozorňuje na rys určitého duševního pohodlí pražského publika, které přijímá pouze to, co už mělo úspěch v cizině.

Je otázka, do jaké míry byl tento rys pro tehdejší obecenstvo charakteristický, pravdou ovšem zůstává, že po období pohostinských vystoupení cizích, většinou italských pěvců, a často v souvislosti s některým domácím operním kusem kritikové poukazují na velký odliv publika. Na malé návštěvnosti se ovšem nezřídka podepisovaly i jiné faktory než „chlad a duševní pohodlnost“ obecenstva, o čemž svědčí závěr kritiky Josefa Bohuslava Foersterera na provedení *Čertovy stěny* ve výroční den Smetanova úmrtí 12. května 1891: „...přimlouváme se, aby tato vzpomínka každoročně oslavena byla v divadle v den

---

<sup>276</sup> Správu Národního divadla vykonávalo od roku 1881 Družstvo Národního divadla, jemuž byla smlouva bez konkurzu obnovena v letech 1888 a 1894. František Adolf Šubert byl ředitelem ND v letech 1883-1900.

<sup>277</sup> Zdůrazňuji přitom znovu, že pro recepci Smetanových oper máme doklady téměř výlučně v tom, co píše kritikové, jen výjimečně se setkáváme s nějak formulovanými postoji samotného publika.

<sup>278</sup> *André*. [?] in: *Hlas národa* I, 1886, 16.5.

narozenin mistrových, připadajících na den 2. března, - tedy v dobu, kdy zájem pro divadlo je daleko vřelejším, nežli v květnu, lákajícím ku pobytu ve volném, svěžím vzduchu jarním.“<sup>279</sup> Bližší analýza této roviny problému je dost málo možná, protože svědectví samotného publika je zachováno jen sporadicky. Proto se soustředím na druhou rovinu - tedy způsob vedení Národního divadla. Kritika se koneckonců shoduje v tom, že na vině není ani tak samo publikum, nýbrž správa Národního divadla, která obecenstvu nedává dostatek příležitostí se seznámit s původní českou tvorbou, což se týká v první řadě operního díla Smetanova: „Nikdy ještě nebyla celková bilance Smetanova kultu tak chudá jako letos v prvním roce po jeho úmrtí. Leč to není ještě vše, co srdce každého upřímného ctitele Smetanova nyní tíží. Není to bohužel žádným klamným zdáním nýbrž smutnou pravdou, že nepřátelé Smetanovi, kteří kdysi tak jej pronásledovali, pak ale triumfy jeho úplně pokoření z bojiště vzdáliti se museli, po smrti jeho zase hlav svých pozvídají. Na mnohých místech, kde hvězda Smetanova nejskvělejším jasem zářiti by měla, nepanuje dnes duch nesmrtelnému našemu geniu tak přátelský jak býti by mělo.“<sup>280</sup>

V čem spočívá špatná bilance Smetanova kultu? Podle kritiky Národní divadlo téměř neseznamuje obecenstvo se Smetanovými pracemi (to platí zejména pro *Branibory v Čechách*, *Dalibora*, *Dvě vdovy*, *Hubičku*, *Tajemství a Čertovu stěnu*), případně ho s nimi seznamuje v podobě, která vykazuje významné nedostatky, takže publikum jejich cenu vlastně ani docenit nemůže (*Prodaná nevěsta* a *Libuše*). U *Libuše* je tak kritizováno její zapojení do běžného provozu, aniž se respektuje skladatelovo přání uvádět operu jen při výjimečných slavnostních příležitostech. Největší výtky ale směřují k provádění *Prodané nevěsty* (a podobně *Hubičky*), kterou podle kritiky vnímá správa Národního divadla jako kasovní kus, a tak ji nasazuje na repertoár

---

<sup>279</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 46

<sup>280</sup> Karel Teige in: *Dalibor VII*, 1885, č. 9, s. 79-80

často, někdy i jako náhradu za jiné neuskutečněné představení, ale aniž by se dařilo udržet požadovanou uměleckou úroveň. Kritika dokonce mluví o zneužívání Smetanova díla, které provází celková nedbalost a chatrnost provedení.

Z tohoto stavu - tedy na jedné straně málo početného uvádění, na straně druhé téměř až obehřávání Smetanových oper - má být východiskem jejich systematické a důstojné provádění. První krok na této cestě udělalo podle kritiky Národní divadlo uvedením *Dalibora* v prosinci 1886 a jeho reprízami v následujících měsících. V souvislosti se změnami, které v libretu učinil V. J. Novotný, je důležité si uvědomit, že kritika se nijak zásadně nestavěla proti úpravám Smetanových oper. Vnímala je sice jako zakladatelský celek, nicméně v zájmu jejich trvalého prosazení na scénu byla ochotna tolerovat jisté úpravy nebo je dokonce přímo doporučovala.<sup>281</sup>

Po úspěchu *Dalibora* se v kritice objevuje naděje, že by se podobným způsobem mohlo přistoupit k dalším, dosud méně hraným Smetanovým operám, což se ovšem naplňuje jen zčásti uvedením *Tajemství* v roce 1888: „Smetanovo *Tajemství* nyní v desátém roce po své premiéře dochází takového všeobecného uznání, jakého se mu po úspěchu mistrovny *Hubičky* mělo dostat již r. 1878. (...) Brzo budou pak ceněny po zásluze *Dvě vdovy*, a jen řádné úpravy bude potřebí, aby na repertoiru byly zachovány také nejstarší a nejmladší zpěvohra Smetanova *Braniboři v Čechách* a *Čertova stěna*.“<sup>282</sup>

Ani úspěch *Dalibora* a *Tajemství* ale nemohl zabránit, aby se v letech 1887 a 1888 nepsalo o stále silnější krizi Národního divadla, pokud jde o péči o původní české práce. Krizi podle

---

<sup>281</sup> Připomeňme doporučení V. V. Zeleného, který patřil k neaktivnějším smetanovským bojovníkům, hrát *Libuši* se závěrečným proroctvím jen při slavnostních příležitostech; jinak operu krátit. Připomeňme rovněž, že většina kritiky - s výjimkou Otakara Hostinského - uvítala Novotného zásadní úpravu *Dvou vdov* při jejich uvedení v ND 1893 - to vše ve jménu větší životaschopnosti díla na scéně.

<sup>282</sup> Zelený (cit. v pozn. 194)

kritiků způsobila nehospodárnost a honba za senzacemi.<sup>283</sup> Při příležitosti výročí 20. výročí položení základního kamene Národního divadla<sup>284</sup> časopis *Čas* připomíná, že v základu Národního divadla byla idea, v níž „divadlo pochopováno doslovně jako chrám národního umění“<sup>285</sup>, ne jako velká zábavní budova. Jenže právě tím směrem se Národní divadlo vydalo, a tak „musíme vyznati, že Národní divadlo nyní jest ústavem skrovného národního významu, nemá větší umělecké hodnoty než většina prostředních divadel cizích a hmotný jeho stav že jest po skvělých počátcích finančních nejen rozrušen, nýbrž zruinován.“<sup>286</sup> Kritika doporučuje několik věcí, které by měly být pro zdar divadla realizovány: pěstovat solidní domácí repertoár v činohře i v opeře, spořádanější a systematictější cizí repertoár, a spíš než na ojedinělé návštěvy hvězd je nutné zaměřit se na stabilní a spořádaný soubor, opomenout by se také neměla kvalitní výprava.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> „Konec tohoto tříletého nehospodářství nyní upomíná na zubožený stav země české za Jana Lucemburského, který hledal v cizině slávu své vlasti a činil oběti z peněz a krve českého národa s heslem: Sloužím všemu světu, jenom ne svému národu. Redaktor Dalibora nikterak se tím nehonosí, že již před půldruhým rokem v brošurách svých snažně obracel pozornost divadelní správy k tomu, kterak se v národním divadle vybírají příjmy ustavičně jen z pramenů mimořádných a kterak se zrovna násilně zasypávají zdroje příjmů stálých. (...) Na dráze sensací jsme dohospodařili. Novým dnes naše divadlo není, divadelní vlaky jsou zničeny, pohostinské hry nekonají těch služeb, kterých divadelní správa na nich žádá, a pohled na osudy cizích operních novinek, které se nás v Daliboru dotýkají nejbližší, bude po této sezoně tak smutný, že výsledky činoherních novinek sotva napraví všechnu ostatní kalamitu. A přec otevření divadla, vlaky, pohostinské hry i novinky byly za prvních tří let uhlím, které sypáno ustavičně do kaditelnice před trůnem nynějšího ředitele národního divadla. Nezdáli se, že někdo „propálil pánvičku“? Uvažme však dále, že oné nešťastné honbě po sensacích a příjmech mimořádných, vyssávajících rychle obecenstvo, neobětovány pouze přirozené základy hospodářského života našeho divadla, nýbrž i jeho umělecký a národní směr, a vidíme nyní, že to vše obětováno pro tu slávu, která jest jako polní tráva.“ – V. V. Zelený in: *Dalibor IX*, 1887, č. 24, s. 189-90

<sup>284</sup> Odehrálo se 16. května 1868.

<sup>285</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas II*, 1888, s. 177

<sup>286</sup> Tamtéž, s. 178

<sup>287</sup> Zajímavá je v tomto ohledu zpráva časopisu *Čas* v listopadu 1889, kdy informuje o žádosti správy Národního divadla o zvýšení subvence ze 24 na 30 tisíc zlatých. Poslanci při projednávání poukazovali na odklon Národního divadla od původního záměru věnovat se přednostně pracím českých dramatiků a hudebních skladatelů.



Nejblíže následující roky ovšem nepřinášejí nic, co by kritiku příliš uklidnilo; jako dostačující dokonce ani nevnímá znovunastudování *Hubičky* v březnu 1889: „Byly doby, kdy vzbuzovalo nové nastudování některé starší původní zpěvohry naděje, že konečně dostavil se kýžený obrat a českému umění nadešla v českém divadle příznivější doba. (...) Zdálo se, že ani náhodou ani z donucení nesahá se v divadle po českých zpěvohrách, že alespoň v tomto širokém proudu repertoiru mají stejná práva k životu a provozování jako díla cizí. Optimisté mohli se konečně i nějaký čas klamati jakousi nemístnou a zdánlivou rovnoprávností. Objevovali se: Gluck, Mozart, Rossini, Auber, vzdán hold Verdimu i Meyerbeerovi, došlo i na Webera a Beethovena, přijat Wagner a Goldmark, ozvali se i menší: Bizet, Massenet, Nicolai, Lortzing, Donizetti, ano i Offenbach, Planquette a Suppé. Když již došlo na nejmenší, na dobu *Vlasti* a *Janů Lotarinských*, ptáme se konečně: nové nastudování *Hubičky* má být vším, co se poskytuje domácí práci? Nebylo dávno povinností ústavu, aby provedena byla důstojně Smetanova *Čertova stěna*, cenné starší zpěvohry české a zejména nové, zadané i nezadané? (...) Kde mají čerpati mladší síly povzbuzení a chuti k činnosti za takových poměrů? Kdo by se divil, že nás nové vypravení *Hubičky*, ač bylo pečlivé a namnoze velmi zdařilé, nedovedlo uspokojiti ani příznivě naladiti, ale postavilo spíše na oči rozdíl mezi tím, co jest povinností českého divadla vůči původní produkci a co se ve skutečnosti děje...“<sup>288</sup>

Na konci osmdesátých let kritika s nadějí informuje o plánech Národního divadla na cyklus Smetanových oper<sup>289</sup>, ale fakticky pokračuje koloběh očekávání a zklamání. „Že s cyklu Smetanových oper, k památce úmrtního dne jeho připravovaného, úplně sešlo, je také jednou z ukázek znamenitého organismu

---

<sup>288</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 37–38

<sup>289</sup> Ten se nakonec odehrál až v září 1893.

našeho života divadelního... (...) Vzhledem k činnosti Národního divadla v roce příštím zůstává nám všem, kdož upřímnými přáteli českého umění a ústavu jeho jsou, vroucím přáním znovuvzkříšení všech oper mistra Smetany. Správa slibuje vypraviti cyklus nyní jistě - doufáme tedy důvodně, že konečně tužby naše dojdou kýženého vyplnění. Doufáme, pravím. Abych řekl: jsme přesvědčeni - k tomu jsem ještě přílišným skeptikem."<sup>290</sup> - „Důvěra ve sliby Národního divadla, pokud se týče důstojného pěstování české opery, sklamala nás již tolikráte, že pokládáme za zbytečné a skorem bezúčelné, šířiti se déle v kapitolách o povinnostech, jež české divadlo proti obecenstvu má, ale - neplní. Rozumí se, že opět sešlo z cyklu Smetanova, již tolikráte připověděného; náhradou velmi sporou byly nám reprise *Libuše* a *Prodané nevěsty*; několik elektrických lampiček, na stropě rozžatých, bylo vše, čím prozrazovalo se slavnostní uctění pětileté úmrtní památky velikého mistra!"<sup>291</sup> Obavu, že by avizovaný cyklus neměl úspěch, si kritika nepřipouští. „Výmluva na možný neúspěch je lichou: kdyby se použilo jen z polovice aktivní síly reklamního aparátu, jenž pracoval před premierami *Fantasky*, *Sedmi havranů* a jiných feerií s plnou silou, k účelu vskutku šlechetnému, nezůstal by výsledek zajisté nikdy za snahou. Naše obecenstvo není ještě prosto entusiasmů pro věc v pravdě důstojnou - dokladů toho vidíme dostatek v každodenním životě. Bylo by bezprávím souditi, že se zachová chladně vůči uctění památky nejzasloužilejšího z hudebníků českých."<sup>292</sup>

Výrazným mezníkem se pak v roce 1891 stává Zemská jubilejní výstava (která v sobě zahrnula mimo jiné také Všesokolský slet). S ohledem na publikum přijíždějící do Prahy ze všech koutů českých zemí pro ni Národní divadlo připravilo velké množství představení původních českých prací činoherních i

---

<sup>290</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XI, 1889, č. 1, s. 5-6

<sup>291</sup> Tamtéž, č. 24, s. 186

<sup>292</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XII, 1890, č. 1-2, s. 8

operních, což nezůstalo bez odezvy. „Svémi výsledky z roku 1891 může býti Národní divadlo spokojeno. Velkolepá událost kulturní, pro náš národ významná a krásná, zemská jubilejní výstava, poskytla i umění českému, především divadlu, kýženu příležitost k manifestaci okázalé. (...) České opeře dostalo se v něm náležitého místa a také nebylo snad ještě nikdy překrásným výtvorům nesmrtelného Smetany, především *Tajemství*, *Prodané nevěstě* a *Libuši*, údělem tolik vřelého uznání a nadšeného přijetí jako tentokráte. (...) Milé upomínky probouzí v nás dále výprava starších českých oper, které teprv nyní zastkvěly se v plném lesku a nezdolné účinnosti před rampami Národního divadla. Jest to především Smetanovo *Tajemství*, jež v částečně novém obsazení hlavních úloh provedeno bylo na samém sklonku období výstavního.“<sup>293</sup>

Vyvrcholením prvního osmiletí pražské recepce Smetanových oper byla doba následující po hostování Národního divadla na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni v červnu 1892, kde byla ze Smetanových oper s velkým úspěchem uvedena *Prodaná nevěsta* a také *Dalibor*. „Se zářícím zrakem vítězů, vavřínem ověnčených, vrátili se naši čeští umělci z metropole podunajské, dobyvše české opeře a českému dramatu rázem skvělého, netušeného úspěchu a připravivše takto umělecké produkci české půdu ve veřejnosti světové.“<sup>294</sup> Po tomto úspěchu, který byl v českém tisku reflektován nejen jako umělecká, ale také jako politická událost<sup>295</sup>, nastal v pražské recepci Smetanových oper zlom. Josef Bohuslav Foerster ho v závěru roku 1892 reflektuje při novém nastudování *Hubičky*. „Stalo se vám snad, laskavý čtenáři, že jste našel na zboží zakoupeném u známého obchodníka (...) známku obchodní s udáním výrobního města. Kdybyste se byl otázal, jak se octnul nápis

---

<sup>293</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor XIV*, 1892, č. 1, s. 2

<sup>294</sup> Tamtéž, č. 31, s. 241

<sup>295</sup> O politických souvislostech pojednávám v předcházející kapitole svojí práce.

„Wien“ nebo „Paris“ na české práci, bylo by se vám dostalo vysvětlení: „My sice zboží vyrábíme, ale posíláme je do ciziny pro marku - tato marka dodává mu teprve ceny, prodává se potom za obnos dvojnásobný.“ (...) bohužel u nás potřebují také umělecká díla marky ciziny, mají-li býti ceněna. *Prodané nevěstě* a *Daliboru* dostalo se uznání ciziny. Od těch dob žijí obě zpěvohry nový život. Ústa, jež reptala nedávno na časté opakování *Prodané nevěsty*, oplývají dnes chválou tohoto díla, *Dalibor* je znovu vzkřísen a učiněn dokonce i pokus obléci Popelku - *Hubičku* - v nádherné roucho knížecí. Jest to pokus záslužný a dejž Bůh, aby vřelejší zájem, jevící se nyní na díle Smetanově, neochladnul tak záhy jako se stalo vždy dosud.“<sup>296</sup>

## 2. 1893–1900

Přímým důsledkem vídeňského úspěchu *Prodané nevěsty* a *Dalibora* se stal první cyklus Smetanových oper uvedený během září 1893, reflektovaný nejen jako umělecký, ale rovněž jako národní svátek. „Die Bühne des Nationaltheaters ist jetzt ein Altar, vor welchem jeder böhmische Patriot, jeder begeisterte Kunstfreund den Manen des verstorbenen Meisters seine Huldigungen darbringen sollte.“<sup>297</sup> Jediní, kdo obecné nadšení nesdílí, jsou podle Emanuela Chvály pražští Němci - oni ani „ihre Presse wollen von ihm [Smetanově cyklu] nichts wissen.“<sup>298</sup> Kritika také zpětně uznává, že teprve stávající situace je vhodná pro podobný projekt. „Do jisté míry nelze (...) divadlu zazlívati, že cyklus přichází na řadu již dosti pozdě a teprve v době, kdy popularita Smetanova po celém vzdělaném světě již

---

<sup>296</sup> Foerster (cit. v pozn. 65), s. 55

<sup>297</sup> -la [Emanuel Chvála] in *Politik* XXXII, 1893, č. 258, 17.9.

<sup>298</sup> Tamtéž. Mimochodem: pražský německý tisk o cyklu skutečně podrobněji neinformoval, objevovaly se jen reklamní upoutávky. Podobně ovšem český tisk většinou nereferoval ani o programech a cyklech například Nového německého divadla.

je rozšířena. Jsme aspoň přesvědčeni, že v letech minulých, dokud cizina nepronesla o zpěvohrách našeho mistra svůj úsudek, nebyl by se rozsáhlý, devět večerů zaujímající cyklus dodělal nijakého přiměřeného výsledku mravního. Bylo by neupřímno tajiti, jak křiklavě osvědčilo se u nás známé pořekadlo „Nikdo není prorokem ve své vlasti“. (...) Ve vzpomínkách našich řadí se k sobě ty smutné, poloprázdné večery při operách Smetanových jako skličující doklady oné „vyspělosti“ a „umění milovnosti“, které si naše obecenstvo s oblibou přikládá.“<sup>299</sup> Kritikova slova potvrzuje z druhé strany ředitel Národního divadla František Adolf Šubert, když bilancuje desátý rok uměleckého provozu Národního divadla: „Návštěva původních prací velice vzrostla a - měrou až překvapující jevila se zvláště při dílech toho, jehož výtvořiny první kráčejí od své kolébky do celého světa, razíce tím zároveň cestu všemu ostatnímu umění českému - při dílech Bedřicha Smetany. Co dříve stále ještě poněkud se pocítovalo jako povinnost, ba jako jistá oběť - to změnilo se v zábavu: celý náš svět radostně putuje ku břehu Vltavy, kdykoliv se dávají opery Smetanovy, baví se jimi, pozoruje, rozbírá je (...) - a začíná se znenáhla divit „těm, kteří neměli bohužel dosti porozumění pro obsah a cenu děl Smetanových.“ Šubert také vysvětluje, proč se myšlenka cyklického uvedení Smetanových oper neprosadila o několik let dřív: „...tehdy nevyplývala z okolností všestranně příznivých a nepodávala se sama tak, jak bylo nyní po docílení vítězství českého umění a zvláště oper Smetanových ve Vídni. Proto bylo druhdy právem od ní upuštěno - a proto byla nyní právem provedena. K čemu by se bývalo druhdy divadlo i obecenstvo opět do jisté míry nutilo, to stalo se nyní samo nutným, jak praveno, zdařilo se všestranně.“<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Dalibor* XV, 1893, č. 37-40, s. 292-93

<sup>300</sup> František Adolf Šubert, *Desátý rok Národního divadla*, Praha 1893, s. 3-4

Otakar Hostinský shrnuje význam probíhajícího cyklu a formuluje závazek, který z něj má pro Národní divadlo plynout: „Cyklus veškerých dramatických skladeb Smetanových, jenž v tyto dny se dovršuje, zajisté všem dílům mistrovým dosud dokonale nepochopeným a plně neoceněným prospěje; ale dluh, jímž zavázání jsme Smetanovi, tím ještě nikterak není splacen na poslední haléř: ba naopak, všestranná snaha prováděti díla mistrova vždy dokonaleji, vždy důstojněji a co možná nejvěrněji dle vlastních záměrů jeho právě nyní tím spíše bude uznána za jednu z předních úloh naší zpěvohry pro dlouhý ještě čas.“<sup>301</sup>

Kritika je s cyklem spokojena, Emanuel Chvála v *Politik* cituje „feuilleton“ Ludwiga Hartmanna z *Dresdner Zeitung* reflektující pražský cyklus, zčásti s ohledem na možnost uplatnění Smetanových oper na německých scénách. U *Braniborů v Čechách* tak podle Hartmanna „hat man den Eindruck, dass Stoff und Form zu lokal sind, um in Deutschland durchzubringen. Dann kam *Die Verkaufte Braut*, die keiner Empfehlung mehr bedarf und *Libuše*, eine ganz spezifische-böhmische Festoper von herrlicher Musikschöne, aber engnationaler Tendenz, Den *Kuss* der nun folgen wird, bereitet als erste deutsche Stadt Leipzig vor.“<sup>302</sup> *Dalibora* Hartmann považuje za dílo, které „nicht unnational ist, aber doch nur in dem Masse, dass es auch in Deutschland die volle Bewunderung finden könnte.“<sup>303</sup>

V oblasti recepce Smetanových oper pak nastává dočasný klid, který lze interpretovat jako spokojenost kritiky s úrovní provádění Smetanova operního díla. Tento klid trvá o něco déle než dva roky. Už v roce 1895 začínají doposud dobrý dojem kazit „rušivé nepatříčnosti“, které jsem dokumentoval především ve druhé kapitole svojí práce. Do recepce v tomto

---

<sup>301</sup> Otakar Hostinský, Něco o osudech zpěvohry Smetanových, in: *Lumír XXI*, 1893, č. 26, s. 323

<sup>302</sup> Cit. podle -la [Emanuel Chvála] in: *Politik XXXII*, 1893, č. 256, 15. 9.

<sup>303</sup> Tamtéž

ohledu také výrazněji vstupují a úspěchy Smetanových děl v zahraničí, většinou kousavě vztažené k domácí realitě. „Bylo by ovšem opovážlivé, abychom chtěli na př. celý, s pietou předvedený a co nejdokonaleji vypracovaný cyklus Smetanův. Ještě větší drzostí by od nás bylo, abychom se přimlouvali za to, by tento cyklus Smetanův se periodicky vracel, aspoň dvakrát do roka a aby mu byly vyhrazeny zvláště slavnostní dni. Nám stačí k pokoji svědomí několik výstřižků z cizozemských časopisů. A máme tak nevinnou radost, že se to velkému panstvu v Evropě také líbí.“<sup>304</sup> Po úspěšné premiéře *Dalibora* ve Vídni 4. října 1897 pod taktovkou Gustava Mahlera, který jej uvedl jako svou nástupní operu, si kritik *Času* neodpouští pořádnou jízlivost směrem k pražskému publiku: „Vy, Pražané, kteří máte Smetanovy opery doma, kdybyste byli svědky toho napjetí, s kterým každá nota Smetanova se tu poslouchá, kdybyste cítili to zatajení dechu a viděli krásu dojmů, jaká hraje po tvářích vnímavých posluchačů, a kdybyste prodělali tu horečku nadšení, jež při každém sletu opony celým domem zalomcuje, Vy byste v tisícových zástupech táhli k Národnímu divadlu a tam jednosvornou resolucí lidu na ředitelstvu a intendanci vymohli přání celého vzdělaného světa: Aspoň jednou za rok slavnostní cyklus Smetanův v Praze! Anebo - - byste se rozlezli po svých hospůdkách a s úsměvem hřející samolibosti dále polykali všelijaké bonbóny o vítězství Vašeho umění, pro něž Vám bylo líno hnout rukou.“<sup>305</sup>

V provádění Smetanových operách jako by se do jisté míry vracela situace druhé poloviny 80. let, kdy se přes několik úspěšných titulů - především *Prodanou nevěstu* - nedostávalo na ostatní díla. „Kdy pak slyšíme na jevišti Národního divadla *Tajemství, Čertovu stěnu, Dvě vdovy, Branibory v Čechách?* Chytli se jen na *Prodanou nevěstu*, někdy dávají *Dalibora* a

---

<sup>304</sup> Bez šifry [Jan Herben?] in: *Čas X*, 1896, č. 31, s. 489

<sup>305</sup> Ch. [?] in: *Čas XI*, 1897, č. 42, s. 660-661

dosti často *Libuši*, kterou právě Smetana označil jako slavnostní, čímž sobě přál, aby byla hrána méně často, aby nesevšedněla a slavnostní operou zůstala. Tak právě se strany rozhodujících kruhů, které by v té věci mohly učiniti nápravu, nečiní se nic, aby konečně národ mohl seznati všechna díla Smetanova, nad něhož většího mistra posud nemáme. Vydána nejsou a nehrají se! A to musíme říci dnes - 15 let po mistrově smrti."<sup>306</sup> Když je v roce 1899 zřízena funkce operního dramaturga Národního divadla, kterým se stává Zdeněk Fibich, formuluje pro něj kritika jako naléhavý právě problém repertoáru, kterému je třeba zjednat pevný kvantitativní základ: „Docílí toho snadno, přesvědčí-li divadelní správu, že jiný pořad kombinovati lze z pěti nebo šesti, jiný z dvaceti nebo třiceti her v každé chvíli k provedení uchystaných. Naučí ji při tom hospodářsky těžiti z děl ceny nepomíjející, kterými nelze spekulovati sice na veliké kasovní výtěžky, ale kterými také nelze utrpěti hmotných ztrát, pokud jen ve vhodné chvíli bude na ně pamatováno. Dokáže jí, že *Čertova stěna* a *Braniboři v Čechách* docílí zcela slušné návštěvy, zůstanou-li vyhrazeny vždy pro výročí narozenin a úmrtního dne Smetanova, že Beethovenův *Fidelio* a Wagnerovi *Mistři pěvci norimberští* dvakráte do roka dovedou naplniti divadlo... (...)“<sup>307</sup>

Bilanci za sezónou 1898/99 každopádně kritika uzavírá slovy připomínajícími hodnocení z roku 1885, které uvádím výše: „Patnáctý rok, jenž zavírá se 12. května za smrtí Bedřicha Smetany, byl snad nejslabším co do výsledků kultu jeho umění. Chyběly v něm Národnímu divadlu na repertoáru *Braniboři v Čechách*, *Dvě vdovy*, *Hubička* a *Čertova stěna* - tedy zrovna polovina Smetanových oper; co druhé poloviny se týče, ničím nepřispělo se k zvýšení umělecké její stránky. Návrh, učiněný pisatelem těchto řádků ve feuilletonu *Národních Listů*, aby

---

<sup>306</sup> Zeppa. [?] in: *Čas* XII, 1898, č. 49, s. 776

<sup>307</sup> J. B. [Josef Boleška] in: *Zlatá Praha* XVI, 1899, s. 178-79



první a poslední mistrova opera na dále udržovaly se na živu, opakovány jsou vždy ve výroční den úmrtí a narozenin, vyzněl na prázdno. (...) Proslýchá se, že Národní divadlo chce v září vypraviti celý cyklus oper Smetanových. (...) Za spolupůsobení vynikajících pěvců a dirigentů mohl taký cyklus se zdarem uspořádati se již tohoto měsíce, v němž všechny téměř večery bylo lze rozdělit na sváteční dny. Tím také výhodně paralyzovati mohlo Národní divadlo německý cyklus Wagnerův, na nějž nyní české obecnstvo hrne se v celých zástupech."<sup>308</sup> Vypravením samotného cyklu v říjnu 1899 byla ale kritika zklamaná. Nesplnily se ani naděje, že by Národní divadlo mohlo k jeho provedení pozvat vynikající zahraniční pěvce a dirigenty, ale ani naděje na „pouhé“ pečlivé provedení Smetanových oper domácími silami. „...nebylo vůbec inspirace, která by byla zdokonalovala a povznášela. Naopak některé z oper provedeny byly hůře než prováděny bývají jindy. Řádily indisposice mezi dámami, vládla ležérnost mezi některými pány."<sup>309</sup> S výjimkou *Prodané nevěsty* a *Hubičky* „setkáváme se ustavičně s týmiž zastaralými prospekty, týmiž pseudovenkovskými úbory a týmiž neladem v historickém příslušenství, jak vidali jsem to vše před desíti, patnácti lety."<sup>310</sup> Celkově shrnuto Karlem Hoffmeisterem: „Viděl-li kdo, jak Němci si provedli a poslechli svůj Wagnerův cyklus a přirovnává-li, chytne ho jistě spravedlivý hněv, ne hněv, hrozná zlost, vztek nad tím, co se dnes v Národním divadle děje. To jest chrám Smetanova umění, kde se jednou za kolik let při slavnostních představeních polovička jeho oper odpraví!!!“<sup>311</sup>

28. července 1900 nastoupila nová správa Národního divadla. Z pozice kapelníka odešel Adolf Čech, který byl kritikou

---

<sup>308</sup> -KA [Josef Boleška?] in: *Lumír* XXVII, 1899, č. 24, s. 288

<sup>309</sup> Hda. [F. K. Hejda] in: *Světobzor* XXXIII, 1899, č. 49, s. 588

<sup>310</sup> Tamtéž

<sup>311</sup> K. Hoffmeister in: *Dalibor* XXII, 1899, č. 36, s. 278

hodnocen jako člověk sice pilný, ale ne nijak zvlášť talentovaný, na nový post šéfa opery nastoupil Karel Kovařovic. S jasným krédem: „První počín můj bude, abych z české operní tvorby vytvořil kmenový repertoar. (...) Smetanovy opery musejí se stát chlebem Národního divadla; jsem přesvědčen, že vzorně vypravené *Tajemství* bude míti stejný umělecký účín jako *Prodaná nevěsta* a větší morální efekt, než mnohé efemerní dílo dnešní cizí operní produkce.“<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> Cit. podle *Dalibor* XXII, 1900, č. 25, s. 193

## ZÁVĚR

Interpretuje-li Zdeněk Nejedlý ve svých *Zpěvohrách Smetanových*<sup>313</sup> dobu po Smetanově smrti jako vítězný boj skladatelových oper proti předsudkům a hudebnímu konservativismu, jehož mezníky jsou uvedení *Dalibora* v pražském Národním divadle (1886) a *Prodané nevěsty* na vídeňské výstavě (1892), je nutné závěrem mojí práce konstatovat, že skutečnost byla složitější a proměnlivější. Sledované šestnáctileté období lze v tomto ohledu rozdělit na dvě osmiletí, přičemž jeho střed – roky 1892 a 1893 – je možné považovat za kvalitativní i kvantitativní vrchol, pokud jde o uvádění Smetanových oper, jak o tom svědčí novinový a časopisecký materiál, který jsem analyzoval. Dobu, která předchází, lze interpretovat jako etapu velmi proměnlivou, hned slibnou, hned zase zklamávající očekávání, zatímco dobu následující lze vyhodnocovat jako stabilizovanou, přičemž ke konci století se objevují silnější výhrady kritiky k osudu Smetanových oper na scéně Národního divadla.

Jak jsem se snažil ukázat, dané období nelze zjednodušit na „vítězný boj“ Smetanových oper. Smetanovy opery totiž nevisely ve vzduchoprázdnu, ale existovaly v kontextu doby. Jejich recepci, především v dobové publicistice, tedy ovlivňovala jak tehdejší divadelní praxe (s tendencemi ke scénickému realismu), tak kontext okolní operní tvorby (se specifiky, pokud jde o oblast původní české a evropské tvorby), ale i politická situace, kterou jsem se snažil doložit především na okolnostech a důsledcích vídeňského uvedení *Prodané nevěsty* – to do recepce Smetanova operního díla výrazně vnáší moment mezinárodního uznání skladatelova díla, jednak politickou symboliku vítězství v „nepřátelské Vídni“. Podstatným způsobem

---

<sup>313</sup> Nejedlý (cit. v pozn. 6)

se ve výkladu a reflexi Smetanova díla (a jeho provádění na scéně Národního divadla) objevuje snaha konstituovat jej jako zakladatelské dílo původní české hudebně dramatické tvorby, které v sobě současně spojuje prvky národní a moderní, hlasy většiny kritiků jsou v tomto ohledu zřetelně formovány názory Otakara Hostinského.

Závěrem mojí práce lze korigovat ještě jeden Nejedlého názor uvedený v předmluvě k *Ladislava Dolanského Hudebním pamětem*. Nejedlý zde v roce 1917 píše: „Když r. 1888 z veřejného hudebního života ustoupil Hostinský a když r. 1892 zemřel Zelený, zešeřilo se v našem hudebním životě velice, takže léta devadesátá nemají naprosto již té zdravosti, jakou vynikal náš hudební život v letech osmdesátých. Myšlenka Smetanova tehdy u nás značně vybledla, ano, zdálo se, že snad zhasne docela.“<sup>314</sup> Je pozoruhodné, že zde Nejedlý zcela opomíjí fakt, že život Smetanova operního díla po roce 1892 byl výrazně stabilizovanější než kdykoli předtím – a to jak kvalitativně, tak kvantitativně. Rozumět tomuto výroku ale nakonec lze: píše-li Nejedlý o hudebním životě devadesátých let, fakticky tento pojem ztotožňuje s šířením „myšlenky Smetanovy“, nesené do té doby především Hostinským a Zeleným, důraz je tedy opět kladen především na fenomén prostředkování hudby slovem. Na tomto příkladu lze znovu dokumentovat myšlenkovou chybu, která namísto skutečného a důkladného zkoumání širokého pole otázek týkajících se „hudebního života“ zdůrazní jeden aspekt, kterým pak nahlíží a často zkresluje témata, jež jsou sama o sobě mnohem komplexnější.

---

<sup>314</sup> Zdeněk Nejedlý (ed.), *Ladislava Dolanského Hudební paměti*, <sup>1</sup>Praha 1918, cit. podle <sup>2</sup>Praha 1949, s. 13

## SOUPIS POUŽITÉ LITERATURY

Josef Bartoš, *Prozatímní divadlo a jeho opera*, Praha 1938

Heinz Becker (ed.), *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42, Regensburg 1976

Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1852

Ratibor Budiš, Věra Kafková (ed.), *Bedřich Smetana. Výběrová bibliografie*, Praha 1963

František Černý, Ljuba Klosová (ed.), *Dějiny českého divadla*, sv. III, Praha 1977

František Černý, *Otázky divadelní režie*, Praha 1988

Carl Dahlhaus, *Musikkritik als Geschichtsphilosophie*, in: týž (ed.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1980, s. 203-9

Carl Dahlhaus, *Probleme der Rezeptionsgeschichte*, in: týž, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 238-259

Hubert Doležil, A. M. Piša, *Soupis repertoáru Národního divadla 1881-1935*, Praha 1939

Josef Bohuslav Foerster, *O Bedřichu Smetanovi. Referáty v Národních listech 1884-1893*, Praha 1929

Václav Hepner, *Scénická výprava na jevišti Národního Divadla v letech 1883-1900*, Praha 1955

Otakar Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, <sup>1</sup>Praha 1901, <sup>2</sup>Praha 1941

Otakar Hostinský, *Česká hudba 1864-1904*, Praha 1909

Josef Hutter, Zdeněk Chalabala (ed.), *České umění dramatické - zpěvohra*, Praha 1941

Miloš Jůzl, *Otakar Hostinský*, Praha 1980

Miloš Jůzl (ed.), *Otakar Hostinský. O divadle*, Praha 1981

Hana Konečná, *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881-1983*, Praha 1983

Jiří Kořalka, *Češi v habsburské říši a v Evropě 1815-1914*, Praha 1996

Ludvík Lošťák, *Chromatické hromobití*, Praha b. d., s. 5

Jitka Ludvová, *Německý hudební život v Praze 1880-1939, Uměnovědné studie IV*, Praha 1983, s. 51-183

Charlie Masaryková, *O Bedřichu Smetanovi. Články v Naší Době 1894*, Praha 1993

Zdeněk Nejedlý, *Dějiny Národního divadla, sv. 1*, Praha 1949

Zdeněk Nejedlý (ed.), *Ladislava Dolanského Hudební paměti*, <sup>1</sup>Praha 1918, <sup>2</sup>Praha 1949

Zdeněk Nejedlý, *Opera Národního divadla do roku 1900*, Dějiny Národního divadla III, Praha 1933

Zdeněk Nejedlý, *Zpěvohry Smetanovy*, Praha 1908

Marta Ottlová, Milan Pospíšil, *Bedřich Smetana a jeho doba. Vybrané studie*, Praha 1997

Marta Ottlová, *Offenbachův vstup na českou scénu*, in: Helena Spurná (ed.), *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Knihovna opery Národního divadla, sv. 3, Praha 2004, s. 160-170

Jan Panenka, Taťána Součková, *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866-2004*, Praha 2004

Přemysl Pražák, *Smetanovy zpěvohry*, sv. I-IV, Praha 1948

Ladislav Quis (ed.), *Kritické spisy Jana Nerudy. Divadlo. Úvahy. Životopisy a nekrology* (Sebrané spisy Jana Nerudy II/1), Praha 1907, s. 332-351

Hubert Reitterer, Vlasta Reittererová, *Vier Dutzend rothe Strümpfe*, Wien 2004

Jan Smaczny, *Daily Repertoire of the Provisional Theatre Opera in Prague. Chronical List*, in: Marta Ottlová (ed.), *Miscellanea musicologica*, Praha 1994, s. 9-139

Josef Šmaha, *Dělali jsme divadlo*, Praha 1982

František Adolf Šubert, *České Národní divadlo na první mezinárodní divadelní výstavě ve Vídni r. 1892*, Praha 1892

František Adolf Šubert, *Desátý rok Národního divadla*, Praha  
1893

John Tyrrell, *Česká opera*, Brno 1991–1992

Otto Urban, *Česká společnost 1848–1918*, Praha 1982

Václav Vladimír Zelený, *O Bedřichu Smetanovi*, Praha 1894

Václav Vladimír Zelený, *O správě Národního divadla*, Praha 1886



# PŘÍLOHA 1

## PŘEHLED EXCERPTOVANÝCH PERIODIK (1884–1900)

TITUL/PERIODA	AUTOŘI/ŠIFRY
ČAS (1886–1900)	Josef Boleška (B.), Jan Herben, ??? (hč), ??? (Ch.), ??? (K-ý), ??? (Zeppa.)
DALIBOR (1884–1900)	František Karel Hejda (Hda.), Karel Hoffmeister, Břetislav Lvovský, Václav Juda Novotný (V. , -ý), Karel Teige, Václav Vladimír Zelený (Zelený., Z.), ??? (-gy-), ??? (R.)
HLAS NÁRODA (1886–1892)	Václav Juda Novotný (N.), ??? (André.)
HUDEBNÍ LISTY (1889)	František Pivoda
LUMÍR (1884–1900)	Josef Boleška (-KA), Otakar Hostinský, Karel Boleslav Mádl
NÁRODNÍ LISTY (1884–1900)	Josef Bohuslav Foerster , ??? (-q)
NAŠE DOBA (1894–1895)	Charlotte Masaryková (C. J.)
OSVĚTA (1884–1900)	Karel Knittl, Václav Vladimír Zelený
POKROK (1884– III/1886)	Václav Juda Novotný (N.)
POLITIK (1884–1900)	Emanuel Chvála (-la)
RUCH (1884–88)	??? (Florestan.)
SVĚTOZOR (1884–1900)	František Karel Hejda (Hda.), Václav Vladimír Zelený (Zelený.), ??? (j)
ZLATÁ PRAHA (1884–1900)	Josef Boleška (B., J. B.), Václav Juda Novotný (-ý), Václav Vladimír Zelený, ??? (α), ??? (-q), ??? (notové béčko)

## PŘÍLOHA 2

### STATISTIKA UVÁDĚNÍ SMETANOVÝCH OPER

#### V PRAŽSKÉM NÁRODNÍM DIVADLE (1884/85–1899/1900)

	Braniboři V Čechách	Prodaná nevěsta	Dalibor	Libuše	Dvě vdovy	Hubička	Tajemství	Čertova stěna
1884/85	2x	6x	-	10x	2x	2x	1x	-
1885/86	-	6x	-	3x	-	4x	-	-
1886/87	2x	10x	11x	1x	-	2x	-	-
1887/88	-	6x	5x	3x	-	3x	2x	-
1888/89	-	7x	4x	1x	-	3x	-	-
1889/90	-	?	2x	2x	-	3x	-	6x
1890/91	-	? (15x) <sup>315</sup>	4x	4x	-	4x	-	5x
1891/92	-	17x	4x	1x	-	-	4x	-
1892/93	2x	23x	5x	-	7x	9x	-	-
1893/94	1x	24x	6x	4x	4x	10x	5x	1x
1894/95	-	30x	7x	3x	9x	6x	2x	-
1895/96	-	18x	7x	3x	3x	3x	2x	-
1896/97	-	25x	5x	-	1x	5x	-	-
1897/98	-	13x	5x	11x	-	3x	4x	-
1898/99	-	12	9x	4x	-	4x	-	-
1899/00	3x	9x	5x	4x	4x	6x	6x	5x
<b>CELKEM</b>	<b>10x</b>	<b>221x</b>	<b>79x</b>	<b>54x</b>	<b>30x</b>	<b>67x</b>	<b>26x</b>	<b>17x</b>

<sup>315</sup> Doležil a Píša uvádějí ve svém soupisu repertoáru ND (cit. v pozn. 54) cifru 15 pro představení Prodané nevěsty jako součet představení v sezónách 1889/90 a 1890/91.

# PŘÍLOHA 3

## NEJČASTĚJI PROVOZOVANÉ OPERY

### V PRAŽSKÉM NÁRODNÍM DIVADLE (1883–1900)<sup>316</sup>

1. Bedřich Smetana, <i>Prodaná nevěsta</i>	241
2. Georges Bizet, <i>Carmen</i>	105
3. Bedřich Smetana, <i>Dalibor</i>	81
4. Richard Wagner, <i>Lohengrin</i>	77
5. Charles Gounod, <i>Faust</i>	74
6. Pietro Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i>	70
7. Bedřich Smetana, <i>Hubička</i>	69
8. Petr Iljič Čajkovskij, <i>Evžen Oněgin</i>	63
9. Alberto Franchetti, <i>Asrael</i>	61
10. Giuseppe Verdi, <i>Aida</i>	61
11. Bedřich Smetana, <i>Libuše</i>	59
12. Antonín Dvořák, <i>Dimitrij</i>	57
13. Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Kouzelná flétna</i>	56
14. Giuseppe Verdi, <i>Othello</i>	55
15. Vilém Blodek, <i>V studni</i>	54

---

<sup>316</sup> Viz John Tyrrell, *Česká opera*, Brno 1991–92, s. 44