

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav českých dějin

# **Bakalářská práce**

Otto Drexler

**F. A. Šubert 1849-1915**

F. A. Šubert 1849-1915

Praha 2016

Vedoucí práce: doc. PhDr. Magdaléna Pokorná, CSc.

## **Poděkování:**

Na tomto místě bych chtěl poděkovat především vedoucí této práce doc. Magdaleně Pokorné, Csc. za její odborné vedení, vstřícnost a ochotu, podnětné a cenné rady. Poděkování patří také PhDr. Evě Šormové, která mi pomohla z teatrologické perspektivy pochopit některé problémy týkající se prvního období Národního divadla v letech 1883-1900. Dále doc. PhDr. Martinu Kučerovi, Csc. za důležité rady k uchopení celého tématu. A nakonec také Mgr. Jaroslavu Irovi, PhD. za připomínku, že ředitelské působení F. A. Šuberta a konflikty českého divadla konce století nelze vnímat bez vztahu k dobovému kulturnímu dění Evropy.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. května 2016

.....

Jméno a příjmení

**Klíčová slova:**

František Adolf Šubert, Národní divadlo, české divadlo, veřejná činnost, česká společnost, 2. polovina 19. století.

**Keywords:**

František Adolf Šubert, The National Theatre, The Theatre of the Czech Republic, public activity, czech society, second half of nineteenth century.

## **Abstrakt:**

Tématem práce je biografie významné osobnosti konce 19. století Františka Adolfa Šuberta, v letech 1883-1900 ředitele Národního divadla v Praze. Práce se zaměřuje na divadelní kariéru F. A. Šuberta a jeho postavení v rámci českého kulturně-společenského pole. Jeho působení v pozici ředitele, úspěchy, ale i četné konflikty zkoumá tato práce v širším kontextu proměny české společnosti a recepce divadelní kultury. Zabývá se otázkou, proč již za svého ředitelského působení byl Šubert předmětem žurnalistické kritiky, aby následně nebyl přijat do kánonu významných postav české společnosti 19. století. Výchozím bodem této práce je ředitelský odchod F. A. Šuberta a tehdejší divadelní správy na jaře 1900, z něhož práce nahlíží Šubertovo veřejné působení. Práce se dotýká také Šubertova osobního života, v němž nachází ideová východiska jeho činnosti. Pramennou základnou této práce je odborná i memoárová literatura, dobový tisk a částečně archivní materiály, jejichž vytěžení však bylo více faktory limitováno.

## **Abstract:**

This bachelor thesis deals with the biography of one important personality at the end of the 19th century – František Adolf Šubert, who was in the post of the Director of National Theatre in Prague in years 1883-1900. The main focus of the thesis is Šubert's public life and his career, as well as on his position within Czech cultural society, in the wider context of the era of that time changing Czech society and theatrical culture perception. It deals with the question, why F. A. Šubert was a subject of criticism from the journalists already during his active career as a director, and why he has never been recognized as one of the let's say „cultural heroes“ of that epoch. The base of the work lies in the spring of the year 1900 – which was the year of Šubert's abdication (together with the whole theatre management). The work deals also with Šubert's personal life, which influenced his ideas and persuasion, too. This thesis is based on the then print, pieces of specialized and memoir literature, partly also archival materials (the access to the last mentioned was due to several factors rather limited).



# Obsah

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
1.1	CESTAMI K F. A. ŠUBERTOVI.....	12
1.2	CO ŘÍCI BIOGRAFIÍ .....	13
<b>2</b>	<b>POSLEDNÍ OBROZENEC</b> .....	<b>19</b>
2.1	TRPKÝ DRUHÝ ŽIVOT F. A. ŠUBERTA .....	19
2.2	„ON BÝVAL MLČENLIV...“ .....	26
2.3	PRACOVNÍK NÁRODNÍ VĚCI.....	30
2.4	DIVADELNÍ MANAŽER.....	33
<b>3</b>	<b>MEZI ROMANTISMEM A MODERNOU</b> .....	<b>37</b>
3.1	CESTA NA VINOHRADY.....	37
3.2	ZBAVIT SE VELKÉHO STYLU .....	40
3.3	KLESTĚNÍ NOVÝCH CEST .....	42
3.4	MEZI UMĚNÍM A DIVÁKEM? .....	45
<b>4</b>	<b>PROTI VŠEM</b> .....	<b>48</b>
4.1	POD NÁRODOPISEM VŠICHNI SE SPOJME.....	50
4.2	NECHTĚNÝ NÁVRAT MARIE POSPÍŠILOVÉ .....	53
4.3	ZÍTŘEK NÁRODNÍHO DIVADLA.....	56
4.4	MARNÝ ZÁPAS O POZICE .....	62
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>68</b>
<b>6</b>	<b>SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY</b> .....	<b>70</b>
<b>7</b>	<b>SEZNAM PŘÍLOH:</b> .....	<b>77</b>
	PŘÍLOHA 1.....	I
	PŘÍLOHA 2.....	II
	PŘÍLOHA 3.....	III

# 1 Úvod

Zabývat se ve své práci Národním divadlem neznamena - v českém kontextu obzvlášť – dotýkat se jen „divadla“, ať již jeho prostorem, každodenním fungováním nebo uměleckou stránkou. Znamená to také vzít v úvahu jeho jedinečný mýtotočrný potenciál a v zásadě sakrální význam – ten divadlo mělo již před svým otevřením a do současnosti vyzařuje aurou posvátného národního stánku, který je nutno „alespoň jednou v životě“ navštívit. Oblíbenou možností, jak dnes přistoupit k tématu počátků Národního divadla, je demytizování „legendistického“ diskursu. A nutno dodat, že sám první ředitel, F. A. Šubert, mýtické obrazy Národního divadla ve svých dílech podporoval či přímo vytvářel. Nezůstalo to v dnešním odborném „přemýšlení“ o Národním divadle nepovšimnuto. Například je tak divadlo skrze větu, že mělo sloužit „*k rozvoji umění, zdokonalení českého jazyka a slávě celého Slovanstva*“, interpretováno jako nástroj šíření vlastenecké ideologie.<sup>1</sup> Nebo na Šubertově příběhu Národního divadla, v němž se vzletně vyjadřuje k fenoménu divadelních vlaků, že „*s tímto putováním národa k jeho národní a umělecké svatyni v Praze opravdu nebylo lze v dějinách národů srovnati leda putování Řeků ve starověku ku hrám olympským*“, je dokládán scelující sebeobraz národního společenství.<sup>2</sup>

V komparativní práci *Vytváření národních identit* zasazuje francouzská historička a socioložka Anne-Marie Thiessová budování národních divadel k obecnému vzestupu národně smýšlejících buržoazních společností, které chtěly „zřetelně upozornit na nástup k politické a společenské moci a v městském prostředí jí postavit viditelný pomník“. V případě českého divadla nachází specifickou v mimořádném důrazu na vzdělávací poslání budoucího divadla a vnímá české snahy jako vytvoření symbolu a nástroje boje za svobodu

---

<sup>1</sup> ŠUBERT, F. A. *Národní divadlo v Praze. Dějiny jeho i stavba dokončená*, Praha 1881, s. 179. Tuto větu citoval ve své práci Jindřich Vybíral: VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby: devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha, 2002, s. 33.

<sup>2</sup> ŠUBERT, F. A. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900*. Praha, 1908, s. 76. Citaci použil Kamil Činátl, který využívá v přístupu k Národnímu divadlu koncept kulturní paměti Aleidy Assmannové: ČINÁTL, Kamil. *Národní divadlo jako symbolické centrum paměti*. In: *Komunističtí intelektuálové a proměna jejich vztahu ke KSČ (1945-1989)* Praha, 2013, s. 230.



národa.<sup>3</sup> Navzdory nánosům dalších – samotnými dobovými aktéry vytvářených - významů Národního divadla, nelze však pominout i ten základní: divadlo jako veřejnou instituci. Touto rovinou se ve své komparační práci zabýval Phillip Ther,<sup>4</sup> který uchoopil téma fungování českého Národního divadla v letech 1883-1918 v dobovém kontextu jiných evropských scén – tento komparativní přístup se ukázal být velmi produktivní a žel lze jen podotknout, že v české historiografii je doposud spíše marginální. Pozornost také zasluží urbanistická rovina tématu - budovu divadla je možné vidět jako mýtický objekt nebo ji třeba jen zkarikovat na „skladiště paměti“.<sup>5</sup> Zítkova stavba přitom je – i dnešním pohledem - jedinečným urbanistickým počinem. Její mimořádnost tkví v jejím pevném včlenění do výtvarného organismu města.<sup>6</sup> Jak zmínil ve své stati Jindřich Vybíral, budovy podobného typu v jiných městech tvoří obvykle mohutný blok vydělený z urbanistické struktury města.<sup>7</sup> Navzdory tomuto včlenění a respektování hladiny okolní zástavby divadlo na sebe poutá pozornost vypjatou kupolí, kterou – nejen metaforicky – zdatně konkuruje jiným pražským chrámům.<sup>8</sup>

Výjimečným místem národní sounáležitosti zůstává Národní divadlo poněkud nevině i z toho důvodu, že ve 20. století nebyly postaveny nové budovy například parlamentu, Národní knihovny nebo Národní galerie – ostatní významné instituce tak do současnosti obvykle zůstávají v budovách postavených v předmoderní době, v některých případech zřízených ke zcela jinému účelu. Maďaři stavěli parlament, zatímco Češi divadlo; od té doby však uplynulo již více než 130 let a žádná další stavba s potenciálem národního

---

<sup>3</sup> THIESE, Anne-Marie. *Vytváření národních identit v Evropě 18. až 20. století*. Brno, 2007, s. 119 – 120.

<sup>4</sup> THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin*. Praha, 2008.

<sup>5</sup> ČINÁTL, Kamil, *Národní divadlo...*, s. 228.

<sup>6</sup> „Budova Národního divadla srůstá se svým krajinářským prostředím tak šťastně, jako žádná jiná budova v Praze, (...) není místa lyričtějšího.“ Cit. Karel ČAPEK, *Naše Národní divadlo*, *Národní listy*, roč. 58, 17. 5. 1918.

<sup>7</sup> VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby: devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha, 2002. s. 125.

<sup>8</sup> Z architektonické perspektivy bylo Národní divadlo již mnohokrát od svého postavení zpracováno. Pokládám si však otázku, zda mýtické nánosy, posvátnost, nebo naopak despekt k „pomníku“ vlasteneckého úsilí 19. století nám umožňují vnímat Národní divadlo jako pozoruhodnou stavbu i bez přiřazování dalších významů.

symbolu, byť by byla výrazem aktuální doby a dnešního – přirozeně rozporuplného - vnímání vlastní identity, postavena nebyla.

Zůstává nám tak Národní divadlo, naše zlatá kaplička, jejíž identitotvorné významy vycházejí zejména z 60. a první poloviny 70. let 19. století. Kamil Činátl ve své studii tvrdí, že se v Národním divadle lépe inscenuje Jirásek a Smetana, než například současné experimentální opery nebo ironické hry Thomase Bernharda. Pokud bychom ale vyšli z tohoto axiomu (který nepochybně má dnes poměrně značnou společenskou rezonanci), museli bychom skončit konstatováním, že již po zhruba prvních pěti letech od svého otevření v roce 1883 bylo divadlo „nepoužitelné“ pro inscenování soudobých her, neboť se zánikem „divadla velkého stylu“ a postupným nástupem realismu a moderny kolem roku 1890 přestalo svojí vnitřní organizací a zejména výzdobou odpovídat nové umělecké poetice.

Naproti tomu jsem přesvědčen, že v reprezentačních prostorech z 19. století lze úspěšně inscenovat i hry zcela nejnovější – zajímavým řešením může být například jiná práce s prostorem, především rozrušení zažitého rozčlenění míst, které patří účinkujícím a které divákům: při takovém kroku přestává být jeviště svatyní a divák může celý vnitřní prostor divadla pojímat ve zcela jiném kontextu – jako integrální prvek hry, jejíž je třeba i součástí. Ale i konvenční pojetí nových her může být v reprezentačních divadlech divácky úspěšné, umí-li oslovit naléhavou aktuálností, jak to například ve 30. letech dokázala Čapkova apelativní dramata nebo na začátku 60. let psychologické drama Milana Kundery *Majitelé klíčů* režírované Otomarem Krejčou.<sup>9</sup> Mnohem závažnější důvod opakovaných neúspěchů nových, „netradičních“ her na prknech Národního divadla – táhnoucích se nikoliv jen od roku 1989, ale ve skutečnosti od jeho samotného otevření, je jiný: spočívá v mnohem pozdější akceptaci nových uměleckých stylů většinovým publikem. To znamená, že inscenační podoba představení, ale i skladba repertoáru velkých reprezentativních divadel se v čase mění, tak jako většinová kultura do sebe integruje stále nové prvky<sup>10</sup> – jen se tak děje ovšem pomaleji, než je rychlost proměny aktuálně progresivního umění.

Díla Jiráskova nebo Smetanova mají už volbou témat svých děl pochopitelně blízko k „budovatelským“ idejím Národního divadla, přesto by bylo přehnané tvrzení, že

---

<sup>9</sup> Je možné provokovat otázkou, zda se v české kultuře po roce 1990 objevili srovnatelně talentovaní tvůrci a režiséři, kteří by dokázali svým estetickým viděním oslovit širší veřejnost.

<sup>10</sup> „I většinová kultura, která se nepovažuje za ohroženou, si zachovává vitalitu pouze díky bezohlednému revizionismu, zachovává si ji tím, že navrhuje alternativní projekty nebo že integruje cizí

v Národním divadle mohou být nejúspěšnější jen dobové hry s obrozeneckou tematikou. Již za Šubertova vedení v 90. letech se začínají objevovat hry, které byt' ne hned, tak již záhy na začátku 20. století se staly úspěšnými. Například taková *Maryša* bratří Mrštíků, poprvé „nervózně“ uvedená roku 1894, se po celé 20. století na prknech Národního divadla opakovaně úspěšně inscenovala<sup>11</sup> a stala se dokladem, že součástí klasického repertoáru se před první světovou válkou mohla stát i reflexivní hra cílevědomě nabourávající českou obrozeneckou idylu. Lze namítnout, že postupem let získala označení národní klasiky podobné dílům Jiráska a Smetany. Z perspektivy mého přístupu je tím však jen potvrzena výše uvedená teze o sice opožděném, ale permanentním přijímání nových prvků z původně okrajové kultury do většinové.

I když sám ředitel divadla přispíval k obrazu Národního divadla jako něčeho zásadně přesahujícího „podnik kultivované zábavy“, přesto si právě on musel nejvíce pokládat otázku, jak večer co večer, v éře divadla do roku 1900 i přes většinu července a srpna, zaplnit hlediště velkého divadla. Jinak řečeno – jak mimo vybranou společnost abonentů přitáhnout do divadla ne diváky, kteří putují k národní svatyni, aby ji „jednou za život“ navštívili, ale ty, kteří chtějí do divadla opakovaně přicházet z důvodu jeho repertoáru. Jak ukázala i Šubertova éra, národní étos her ve smyslu lákavého repertoárního artiklu – s výjimkou některých Smetanových oper – nefungoval od samého otevření divadla a vedení divadla muselo mezi stále větší fragmentací společnosti i umění obtížně hledat takovou skladbu repertoáru, která by dostatečně uspokojila jednu skupinu diváků, přičemž jinou by příliš nerozhněvala. Národní divadlo v letech 1883-1900 je proto, více než kdy později, z důvodu stále malé konkurence jiných kulturních médií stmelujících masy obyvatel, zajímavým zrcadlem společensko-kulturního klimatu konce 19. století.

---

*impulsy – až k rozchodu s vlastními tradicemi.* “ Cit. HABERMAS, Jürgen. Boje o uznání v demokratickém státě. In: TAYLOR, Charles, GUTMANN, Amy, ed. a HABERMAS, Jürgen. *Multikulturalismus: zkoumání politiky uznání*. Praha, 2001, s. 146.

<sup>11</sup> Bez jakékoli nadsázky za všech politických režimů a divadelních správ: 1900, 1908, 1923, 1933, 1943, 1946, 1948, 1956, 1960, 1980, 1999. Větší časový odstup v poslední třetině 20. století není daný klesající „popularitou“ hry, ale změnou strategie uvádění k menšímu počtu – déle reprízovaných – inscenací.

## 1.1 Cestami k F. A. Šubertovi

Postesk nad skutečností, že některá v minulosti významná osobnost byla po svém úmrtí veřejností zapomenuta, ba co více, nebyla jí věnována ani historiografická pozornost, je už přece jen poněkud otřepaný. Původním cílem práce mělo být ukázat F. A. Šuberta jako muže čínorodého ve veřejném prostoru, který svým působením přispěl, někdy i zásadním způsobem, k aktivizování české společnosti v poslední třetině 19. století, a v určitém biografickém náčrtu popsat šíři jeho veřejných aktivit.<sup>12</sup> Během studia materie vztahující se k osobě F. A. Šuberta jsem si však stále více pokládal otázku, proč právě Šubertovi, osobnosti dobově tak významné, nebyla až na příležitostná vzpomínání k výročí otevření Národního divadla, věnována prakticky žádná pozornost. Jedním se záměrů práce se tak stalo právě pátrání po těchto příčinách – jako odpověď nenabízím jednoduchou tezi, jednoznačný závěr – odpověď dává teprve celá práce jako celek.

Psaní biografie přináší i celou řadu otázek po způsobu uchopení takového tématu – zabývat se jeho veřejným působením bylo zřejmé, ale snesl by formát bakalářské práce komplexní líčení jeho veřejných aktivit od Šubertových počátků v Praze roku 1868 do jeho úmrtí v roce 1915? Odpověď byla záporná hned ze dvou důvodů: jednak nevyrovnanost pramenné základny by neumožnila poddat jednotlivá témata rovnocenně, jednak by vyznění práce mohlo dopadnout příliš deskriptivně, aniž by celý text kromě jednoho aktéra, který přispěl k emancipaci české společnosti, spojovaly další teze a závěry. Zamítl jsem i možnost věnovat se jedné veřejné Šubertově aktivitě, na níž by bylo možné prokázat Šubertův osobní mimořádný vklad – v tomto směru by se přede všemi jinými nabízely především dvě události – slavný divadelní zájezd do Vídně roku 1892 a Národopisná výstava z roku 1895. Zamítnutí takové možnosti vyplynulo z rozvahy, že obě události jsou historiografií již dostatečně zpracovány a přínos mé práce by byl, přestože by nahlížel událost skrze biografický subjekt, minimální. Pátral jsem proto po určitém bodu, z něhož by bylo možné nahlédnout osobnost F. A. Šuberta z širšího kulturně-sociálního kontextu. Takový bod jsem našel v roce 1900, kdy odchází z Národního divadla ředitel F. A. Šubert i s celou divadelní správou. Přestože lze mluvit o epizodní události v rámci českých kulturních dějin, já jsem tuto událost instrumentalizoval k líčení F. A. Šuberta jako aktéra určitého přelomového období mezi

<sup>12</sup> Při psaní této práce vyšel sborník, jehož způsob uchopení tématu se blíží mému původnímu záměru, pokud bych mohl plně vytěžit Šubertův archivní fond. Daná práce o Šubertovi nijak nepojednává - KOKEŠOVÁ, Helena, ed. *Politici, umělci a vědci ve veřejném prostoru na přelomu 19. a 20. století*. Praha 2015.

historismem a modernou, kdy dochází k přeměně recepce české divadelní kultury a Šubert čerpající mocenskou podporu i uměleckou poetiku z obou táborů, musí roku 1900 jako ředitel skončit v okamžiku, kdy přestává být schopen v řízení divadla všechny tyto vlivy skloubit. Záměr této práce ale přesahuje popis událostí vedoucích k Šubertovu pádu. Záměrně se v této práci postupně vracím ne-chronologicky před i za rok 1900, abych nahlédl popisovaného aktéra z různých perspektiv a přispěl k poznání, z čeho vycházely Šubertovy způsoby jednání, které se konec konců během času příliš neměnily, pouze v určité době mohly být úspěšné, kdežto později narazily na své limity.

Klíčovou pramennou základnou mé práce měl být rozsáhlý archivní fond F. A. Šuberta v LA PNP, čítající 111, kompletně neinventarizovaných, kartonů. Přístup jsem získal pouze k části přijaté Šubertovy korespondence. Doklady, deníky, či jiné prameny osobní povahy nebyly přes moji žádost nalezeny, stejně tak rukopis Antonína Veselého pojednávající o literárním díle F. A. Šuberta. Tento rukopis však byl během roku 2015 knižně vydán a umožnil mi interpretovat Šubertovu činnost i skrze Antonínem Veselým objevené skutečnosti z osobního života F. A. Šuberta. V pozdější fázi přípravy této práce bylo mi pak znemožněno se znovu do archivu vrátit z důvodu jeho zavření. Neúspěšný jsem byl rovněž v Archivu Národního muzea, v němž jsem neuspěl s žádostí o materiál týkající se Družstva Národního divadla, archivovaného v terezínském depozitáři. Podnětný pro další směřování práce byl naopak materiál ve fondu F. A. Šuberta v Archivu Národního divadla. Přesto je práce opřena především o odbornou historickou, teatrologickou a muzikologickou literaturu, vzpomínkové monografie dobových aktérů a dobovou žurnalistiku.

## 1.2 Co říci biografii

Biografistika se v tradičním pojetí ustálila do podoby popisu života člověka, který systematicky sestavuje do chronologicky uspořádaného celku, který má svůj začátek a konec, logiku, fáze, smysl, přičemž výkladový postup je obvykle daný triádou život-dílo-odkaz. Psát životopis také obvykle znamenalo předpokládat, že život jednotlivce je příběhem, jenž je možné vyprávět, tedy že je souhrnem událostí vázajících se k jednomu subjektu. Nástup dekonstrukce tyto předpoklady zpochybnil, po kritickém textu Pierra Bourdieuho *Biografická iluze* z roku 1986 si již nelze nepokládat otázku, zda odborné psaní životopisů jako chronologicko-faktografického vyprávění jako cíl sám o sobě, epistemologicky něco opravdu přináší. Bourdieu tvrdil, že mnohost situací, v nichž se člověk

během života ocitá, svázaných do jednoho koncizního vyprávění, je fikcí, neboť „*pokusit se chápat život jako jedinečný a soběstačný řád po sobě jdoucích událostí, které nespojuje nic jiného, než to, že se váže k jednomu subjektu, přičemž jeho konstantnost určuje v první řadě neměnné vlastní jméno, je asi tak absurdní jako pokus vysvětlit trasu metra bez toho, abychom zohlednili strukturu celé sítě, čili pojítek objektivních vztahů mezi jednotlivými stanicemi.*<sup>13</sup>“ Tato práce nechce být aplikací bourdieuvské nebo postbourdieuvské teorie biografie – zde ji zmiňuji z toho důvodu, že samo studium pramenů vázajících se k osobnosti F. A. Šuberta mě i bez tehdejších znalostí dekonstruktivistického myšlení dovedlo k otázce, jak si interpretačně poradit s problémem, že mnohá dobová i pozdější hodnocení Šubertovy činnosti si vzájemně odporují.

Historik se s takovou situací obvykle vyrovná způsobem, že na základě kritiky pramenů dojde k vlastním závěrům, na jejichž základě vytvoří svůj vlastní příběh – poznatky, které překračují nebo zpochybňují stanovené schéma, jsou buď zamlčovány,<sup>14</sup> nebo je jejich význam záměrně nedoceňován či zpochybňován. V případě české historiografie to byl v tématech přelomu 19. a 20. století tradičně problém se začleněním německého vlivu do „českých“<sup>15</sup> dějin, stereotypně vyprávěný jako dva paralelní světy – nebyla tak interpretována jejich vzájemná provázanost, která nemusela být nutně negativní nebo - slovem Jana Křena<sup>16</sup> - konfliktní. Kdo byl například architekt Národního divadla Josef Zítek? Po roce 1883 byl z veřejného prostoru vytlačován jako „zlenivělý zaprodanec Němců“, až dlouho po svém úmrtí začal být brán jako „významný český architekt“ generace Národního divadla. Zítek byl typickým představitelem indiferentní skupiny a dokladem, že ani čelná osobnost konce 19. století se nemusela – byť jen veřejně – nacionálně vyhranit. Ve

<sup>13</sup> Cit. podle MARÈS, Antoine. Ako pisať biografiu Edvarda Beneša? Medzi zvodmi hagiografie a hyperkritickým diskurzom, in: FERENČUHOVÁ, Bohumila a kol. *Biografia a historiografia: slovenský, český a francúzsky pohľad*. Bratislava, 2012, s. 14.

<sup>14</sup> Na takovou výtku by dotčený historik patrně odpověděl, že nic nezamlčoval, pouze se některými otázkami nezabýval. Myslím si však, že toto expresivnější slovo lépe vystihuje podstatu problému.

<sup>15</sup> Uvozovky jsou zvoleny záměrně z toho důvodu, že jsme si navykli pojem *českých dějin* používat automaticky. Přestože již ve druhé polovině 20. století započaly tendence distancovat se od nacionálně (etnický) chápaných dějin a na místo toho užívat spíše zemského pojetí (do českých dějin patří vše, co se odehrálo na území českých zemích), i tak stále přistupujeme k dějinám do jisté míry z české etnické perspektivy.

<sup>16</sup> KŘEN, Jan. *Konfliktní společenství*. Toronto, 1989.

své době proto nemohla nalézt pochopení a společenské přijetí. Stereotypy vnímání mají však – řečeno s Evou Hahnovou<sup>17</sup> – dlouhé stíny i v historiografii. V případě F. A. Šuberta je národnostní identifikace sice jednoznačná, vyvstávají zas jiné stereotypy vnímání, které se přenesly celým 20. stoletím. Přesahuje rozsahové možnosti této práce zabývat se důkladnou interpretací těchto stereotypů, přesto jsou pro mě v některých případech odpovědí na protikladnost pohledů, např. mezi pamětníkem přejímajícím dobovou „mladočeskou“ kritiku a tím, který naopak vycházel z obrozeneckého konceptu, v němž je Šubert pokračovatel předchozích vlasteneckých snah.

Odlišné pohledy nemusí historik nutně rozsuzovat (postmoderní věda je k „soudům“ a priori kritická – přinejmenším v terminologickém užití tohoto slova) – lze vedle sebe postavit několik pohledů, na nichž vynikne multiperspektivnost problematiky. Takový krok ale v sobě zahrnuje přijetí různých pohledů jako sobě rovných – historik pak již není interpretátorem vlastního bádání, ale průvodcem po pohledech, které se „souzení“ nebály - ať již to byly soudy dobových žurnalistů, memoáry pamětníků, odborné práce vědců či jiné veřejné diskuse.

Ve svém tématu jsem stál před lapidárním problémem – jedna současná teatroložka Šubertovo ředitelské působení vyzdvihuje,<sup>18</sup> jeden současný muzikolog naopak zavrhuje.<sup>19</sup> K takové situaci je možné přistoupit metodou Evy Hahnové - rovnocenně interpretovat stereotypy v textech obou autorů a dospět k integrujícímu závěru. Jinou strategií může být únik – vzdálenější pohled na problematiku sice zmínit, ale v zásadě se jím nezabývat. Pro mě se ale nakonec klíčem k celé práci ukázalo být něco jiného – vidět Šubertovo působení v *konfliktech*, probírat se *vrstvami*, které utvářejí daný pohled na Šubertovu osobnost, a dobrat se *porozumění* subjektu, který v dané době o něco usiloval i těch, kteří stáli proti němu.

---

<sup>17</sup> HAHNOVÁ, Eva. *Dlouhé stíny předsudků: německé a anglické stereotypy o Česích v dějinách 20. století*. Praha, 2015.

<sup>18</sup> Eva ŠORMOVÁ: ŠUBERT František Adolf, in: Eva ŠORMOVÁ a kol: *Česká činohra 19. a začátku 20. století: osobnosti*. Praha 2015, s. 550-555.

<sup>19</sup> KOPECKÝ, Jiří. Divadelní ředitel mezi společenskými ideály a vlastní kariérou. In: Lucie PEISERTOVÁ, ed., Václav PETRBOK, ed. a Jan RANDÁK, ed: *Zločin a trest v české kultuře 19. století*. Praha 2011, s. 119-130.

Volnou inspirací pro takto nahlížené téma mi byla vzpomínková kniha Staši Fleischmannové *Vrstvami*<sup>20</sup>. Fotografické, a navíc ještě surrealistické, autorčino vidění světa vytvořilo volné pásmo vzpomínek, které, ačkoli nevytváří životní příběh se zřejmým smyslem a logikou, umožňuje čtenáři nahlédnout život pozoruhodné fotografky v nevšední hloubce. Jak přesněji chápat dobové kontexty roku 1900, od nichž jsem se následně vztahoval dále do minulosti i blíže do současnosti, pomohly mi práce Jindřicha Vybírala *Česká architektura na prahu moderní doby*<sup>21</sup> a Lenky Řezníkové *Moderna a historismus*.<sup>22</sup> V obecnější a teoretičtější rovině pak dílo Pierra Bourdieho *Pravidla umění*.<sup>23</sup> Z tohoto výčtu by mohlo vyplynout, že se věnuji i interpretaci uměleckých děl. V případě F. A. Šuberta by to s ohledem na jeho literární a divadelní tvorbu nemuselo být překvapivé. Ale není tomu tak. Podnětné koncepce z těchto prací užívám výhradně ve smyslu jednání aktérů či k líčení obecných tendencí doby. Představu o podobě a struktuře práce mi pomohly dotvořit úvahy Zdenka Vašíčka, v nichž se dotýká i pojmu obrazu: „*Obraz má holistický, globální charakter, protože může být čten v různých pořadích, které se mohou střídat – jsou aleatorická. Jednotlivé části mají záměnné pořadí a každá část, s jiným pořadím částí předcházejících, je brána jinak, v jiných souvislostech, s jiným pozadím.(...) Aleatoričnosti obrazu odpovídá neurčitost minulosti samé, ovšem neurčitost jistým způsobem podmíněná a organizovaná. Jistá volnost nazírání minulosti, rozdílné možnosti její interpretace odpovídají tak potencialitě minulosti, možné historii.*“<sup>24</sup>

Ve své rozsahově velmi omezené práci jsem za nejvhodnější strukturu považoval vytvoření obrazu, z něhož je osobnost F. A. Šuberta nahlížena z jednoho výchozího místa. Pomyslným středem tohoto obrazu je reálný čas a prostor – jaro 1900 v Národním divadle; kolem tohoto středu je krouženo, přičemž nic z vysloveného není bližší nebo vzdálenější: teprve celý text vytváří obraz, který se snaží dobrat porozumění osobnosti, která si nedokázala poradit s vršícími problémy, které eskalovaly roku 1900. To však neznamená, že

<sup>20</sup> FLEISCHMANNOVÁ, Staša. *Vrstvami*. Praha, 2014.

<sup>21</sup> VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby: devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha, 2002.

<sup>22</sup> ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna a historismus / historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*. Praha, 2004.

<sup>23</sup> BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno, 2010.

<sup>24</sup> VAŠÍČEK, Zdeněk. *Archeologie, historie, minulost*. Praha, 2006, s. 97.



tato práce hledá jednoznačné odpovědi na otázky, které z celého tématu vyvstávají. Jde spíše o naznačení možností, jak uchopovat osobnost dobově významnou, ale již současníky zavrženou k přiřazení do panteonu národa a zdůraznit množství i nejednoznačnost hledisek při posuzování Šubertova ředitelského působení.

V práci používám termínu moderna. Lenka Řezníková ve své práci uvádí, jak rozdílně je s termínem moderny operováno.<sup>25</sup> Já ve svém tématu vztahuji termín moderna k období od 80. let 19. století, kdy v české kultuře vznikají stále silnější umělecké tendence, které se vymezují proti umění, které nepostihuje tehdejší životní realitu. To by mohlo implikovat závěr, že umění se „trhlo“ z otěží doby. Nebylo tomu tak. V dané době průkopníci v umění proboužovali nové a - nutno zdůraznit - přelomové přístupy obdobně, jak tak činili osobnosti i v jiných odvětvích – v přírodních i humanitních vědách, průmyslu nebo stavebnictví, ale nutno zmínit například i do té doby v dějinách nevídaný rozvoj ohromné šíře volnočasových aktivit opět propagovaný osobnostmi, které lze zařadit ke společenské elitě.

Domnívám se proto, že oprávněně termín moderny nevztahuji pouze na sféru umění, ale „modernistou“ obecně definuji osobnost jakéhokoli profesního zaměření, která je kritická vůči historismu a více než v minulosti hledá inspiraci v současnosti a budoucnosti a věří v nekončící pokrok, nutně spojený s emancipací a skutečným osvobozením všech vrstev obyvatelstva.

Dichotomie tradičního/etablovaného a nového je sice odvěkým tématem a nelze ji výlučně časově ukotvit do doby kolem roku 1900, přesto se s Lenkou Řezníkovou domnívám, že právě v této době nachází svoji nejvypjatější podobu. Skutečnost, že František Adolf Šubert musel své ředitelské angažmá ukončit právě v roce 1900, jeví se mi v tomto

---

<sup>25</sup> *“Pojem moderna představuje ze sémantického hlediska značně komplikovaný konglomerát významů. Soudobé humanitní disciplíny neznají proto také jediný konsensuální pojem moderny. Anthony Giddens, Thomas Nipperdey či Hans-Ulrich Wehler chápou, jak shrnuje Geoff Eley, pod pojmem moderny období od přelomu 16. a 17. století a své pojetí opírají o významné proměny sociokulturních struktur, které pro toto období konstatovali. Reinhart Koselleck razí naproti tomu pojetí, v němž je modernou míněn proces sociálních proměn, započatý až na přelomu 18. a 19. století. V literární vědě a dějinách umění se pod pojmem moderny rozumí převážně perioda formálních a ideových inovací v literatuře a výtvarném umění, a to opět v několika chronologických variantách. V širším smyslu jde o epochu od konce 18. století do konce 19. století, u některých autorů až do nástupu postmoderny. V užším smyslu platí označení moderna pro období kolem roku 1900 nebo pro dvě desetiletí mezi světovými válkami.”* Cit. ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna a historismus...*, Praha 2004, s. 39.

kontextu sice stále především symbolicky, ale nikoliv náhodně. S modernou jsou úzce spojeny termíny jako modernita, modernizace nebo avantgarda. Vzájemné překrývání těchto pojmů nechávám bez reflexe a nepoužívám jich, neboť jejich záběr považuji za mnohem širší, nepříliš použitelný pro mnou zvolené téma. Zvolený rozsah tématu lze označit s ohledem na charakter bakalářské práce za přehnaně široký. „Globálnost“, s jakou k tématu přistupuji na jedné straně a rozsah práce na straně druhé, v sobě skrývá zjevné nebezpečí, že si ne vždy dobře poradím s interdisciplinarností tématu či něco podstatného v rámci určitého podtématu vynechám. Podoba práce však vyplývá nejen z „obsese“ vnímat biografický subjekt v rámci širšího společensko-kulturního dění; byl jsem především veden potřebou sdělit to, co jsem na základě studia materiálu o F. A. Šubertovi uznal za nejdůležitější v současné historiografické situaci, která nevěnuje přímo osobě prvního ředitele Národního divadla žádnou podnětnou pozornost, přestože se v posledních letech objevují práce, které uchopují divadelní dění konce 19. století z nejnovějších historicko-metodologických východisek. V tomto směru mi přijdou trefná slova, v té době již věhlasného historika, Johana Huizinga, který v roce 1938 napsal v předmluvě ke své knize *Homo ludens*: „*Je už údělem autora, který se hodlá zabývat kulturními problémy, že se musí občas odvážit i do oblastí, které dostatečně neovládá. (...) Měl jsem na vybranou: psát hned, nebo nepsat vůbec. Psát o něčem, co mi leželo na srdci. Napsal jsem to tedy.*“<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha, 1971, s. 8.

## 2 Poslední obrozenec

### 2.1 Trpký druhý život F. A. Šuberta

Při výročí sta let od úmrtí F. A. Šuberta byla v roce 2015 vydána kniha *Dramatik F. A. Šubert*,<sup>27</sup> vycházející z nikdy nevydaného rukopisu literárního vědce Antonína Veselého. Pod editorským vedením Martina Kučery došlo k vydání textu, který měl částečně „splatit dluh mlčení“ o prvním řediteli ND. Kučera si v úvodu ke knize klade otázku, „z jakého důvodu dnes připomínat dávno mrtvého a pod nánosem času zapadlého českého dramatika“ v době „módního postmodernistického kácení model národní tradice.“ Lze odpovědět univerzálně použitelnou větou Pierra Bourdieu, že „kdo z minulosti nezná než autory, které literární historie uznala za hodné zapamatování, sám sebe odsuzuje k chápání pokřivenému od samého základu.“<sup>28</sup>

Postmoderní doba sice ztratila osvícenskou víru v pokrok a všemocnost génů posunujících lidstvo (národy) kupředu, jimž odvděčeno je stavbami pomníků a sepisováním oslavných spisů, to však neznamená, že Šubertova osobnost, jejíž odkaz proklouzl 20. stoletím bez většího povšimnutí nejen veřejnosti, ale také vědců všech případných humanitních oborů, je odsouzena zapomnění. Patrně bude, jestliže se rozhodneme nahlížet na Šuberta perspektivou „modly“ českého národního hnutí, jejíž dramatická činnost byla budoucností zneuznána. Krátce řečeno, budeme-li si ji snažit přiřadit ke stávajícímu uměleckému kánonu 19. století. Úspěšnější můžeme být, pokud Šuberta uvidíme v konfliktu s těmi, kteří uspěli a přispěli svým odmítnutím ke stvoření pozdějšího Šubertova obrazu. Paradoxně doposud nikdo se k takovému nebo k podobnému pojetí Šubertova odkazu neodhodlal. V tomto směru je však velmi návodným rovněž nedávno vydané dílo Petry Ježkové *Obležen národem dramatiků*,<sup>29</sup> které Lierovo čtyřleté působení v pozici činoherního dramaturga zařazuje do širokého dobového – divadelního, kulturního i společenského kontextu. Pochopitelně se nemůže nedotknout i Šubertova působení ředitele, to je však především skryté pod jednotlivými dílčími tématy. Šubert jako divadelní ředitel tak i více jak sto let od svého úmrtí uniká jakémukoli celistvému zpracování.

<sup>27</sup> VESELÝ, Antonín a KUČERA, Martin, ed. *Dramatik František Adolf Šubert*. Praha, 2015.

<sup>28</sup> BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění*. Brno, 2010, s. 100.

<sup>29</sup> JEŽKOVÁ, Petra. *Obležen národem dramatiků*, Praha, 2014.

Jako první se Šubertovým životem a dílem zabýval literární historik Jan Voborník, který je také autorem dosud nepřekonaných slovníkových hesel v *Ottově slovníku naučném*<sup>30</sup> a v *Almanachu České Akademie věd*.<sup>31</sup> Vskutku mimořádně hluboké studium nejen Šubertova literárního díla, ale také jeho života, je vidět za zmiňovanou, teprve nyní vydanou, práci Antonína Veselého, ale již v roce 1946 vyšel sice jen desetistránkový, přesto velmi podnětný životopis v knize medailonů *Neblednoucí podobizny*.<sup>32</sup> Vladimír Müller stačil v roce 1949, při výročí 100 let Šubertova narození, vydat před zrušením celého nestátního nakladatelského trhu, životopisné pojednání o F. A. Šubertovi v rámci populárně-naučné edice *KDO JE* původního nakladatelství Orbis.<sup>33</sup> Jak vychází z konceptu této edice, jedná se o čtenářsky nenáročné podání, které má nutně oslavný, nekritický tón a končí tvrzením: „F. A. Šubert nikdy nezapomínal pro sebe na celek, na obecný prospěch, všechnu svou činnost zaměřoval k němu. Patřil a patří k čelným zjevům naší kultury, byl jedním z těch, kdo nám získávali i v cizině obdiv a vážnost. I náleží mu za to trvalá úcta a vděk.“ Na to, že měl podle Müllera být čelným zjevem české kultury, se po roce 1949 Šubert nedočkává „úcty a vděku“, ale ani jakéhokoli kritického zhodnocení; je zapomenut. Zatímco Zdeňku Nejedlému je v roce 1949 znovu vydáno prvorepublikové dílo o opeře Národního divadla,<sup>34</sup> žádné z řady Šubertových děl o ND není znovu vydáno ani před rokem 1949, ani později, jeho dramata se neinscenují.

O jisté připomenutí se po roce 1960 zasloužil Šubertův prasnovec Jan Wenig, který ve svých čtenářsky oblíbených příbězích o Praze zařazuje svého prastrýčka do vyprávění o Národním divadle a slavných návštěvách Prahy, jak v knize *Prahou za hudbou*,<sup>35</sup> tak především v dalším podobně laděném díle *Byli v Praze*, v němž při líčení návštěvy Petra Iljiče Čajkovského v únoru 1888 rozehrává se Šubertem jako s jedním z hlavních postav příběh, který v zásadě staví do stejné roviny s návštěvou W. A. Mozarta ve Stavovském divadle o sto let dříve. Takto například Wenig líčí okamžiky při přestávce Verdiho opery

<sup>30</sup> *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*. Díl 24, Praha, 1906, s. 829-831.

<sup>31</sup> *Almanach České Akademie věd* 26, Praha, 1916, s. 138 – 152.

<sup>32</sup> VESELÝ, Antonín. *Neblednoucí podobizny*. Praha, 1946, s. 58 – 68.

<sup>33</sup> MÜLLER, Vladimír. *F. A. Šubert*. Praha, 1949.

<sup>34</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. Praha, 1949.

<sup>35</sup> WENIG, Jan. *Prahou za hudbou: Toulky, zastavení, zamyšlení*. Praha, 1972.

Otello, které byl Čajkovskij přítomen: „A tu už Šubert přiskočil a představoval svého podporovatele, intendanta divadla<sup>36</sup> a vůdce českého národa Františka Ladislava Riegra i jeho dceru, asi pětatřicetiletou.<sup>37</sup> Čajkovskij si vděčně povšiml, že mluvili dobrou ruštinou.(...) Paní Marie Červinková-Riegrová mu pak dále představila muže celkem střízlivého zvnějšku: Antonín Dvořák! A to už si oba skladatelé tiskli ruce; bylo by bývalo toho mnoho co povídat, ale domluvili se, že Dvořák přijde hned druhého rána do hotelu. Byli ještě představeni členové divadelního družstva, oba kapelníci opery, sólisté, skladatelé.“<sup>38</sup>

Mnohem déle je nutné se zastavit u *Dějin opery Národního divadla Zdeňka Nejedlého*, které jsou, jak svojí vlivností, tak přesahem nad rámec opery, snad vůbec prvním dílem, které působení F. A. Šuberta vidí v širším, než jen v divadelním či literárním kontextu. Při studiu Nejedlého díla však vyvstává pro historika otázka, jakým způsobem toto dílo kriticky hodnotit – spis vyšel v rámci reprezentativní řady dějin ND již ve třicátých letech 20. století, od prací zaměřených na činoherní dějiny – z per Otakara Fischera a Václava Tille - se však zásadním způsobem liší nejen tím, že jeho tématem má být opera. Bez jakéhokoli záměru dílo snižovat, nelze ho charakterizovat jinak, než jako volné pole několikasetstránkových úvah o Národním divadle, nahlíženém z perspektivy autora, který obdivoval dílo Bedřicha Smetany. Pozitivní či naopak negativní hodnocení konkrétního období či roku ND je v Nejedlého podání do značné míry odvozeno od skutečnosti, jak se v tu dobu uvádělo dílo Bedřicha Smetany.

Mimořádné je dílo svoji častou emocionální přepjatostí a otevřenými útoky vůči tehdejšímu divadelnímu činitelům. Bylo by to mnohem více pochopitelné, pokud by Nejedlý byl dobovým aktérem Šubertovy éry ND. Jak bude uvedeno v následující podkapitole, Nejedlého ND od mládí přitahovalo a toužil již před první světovou válkou převzít jeho vedení. Jde-li však o období před rokem 1900, je možné nacházet především Nejedlého přejímání argumentů od starší generace Smetanových příznivců, ovšem s tím rozdílem, že

---

<sup>36</sup> Indendantem divadla byl tehdy Jakub Škarda, toho času – opět a ještě - staročeský poslanec.

<sup>37</sup> V době této návštěvy Čajkovského v Praze bylo Marii Červinkové - Riegrové 33 let.

<sup>38</sup> WENIG, Jan. *Byli v Praze*. Praha, 1970, s. 149.

tyto převzaté postoje výrazně vyostřil,<sup>39</sup> ačkoli to jde proti základní logice historikovy práce, která by naopak měla fakta hodnotit kritičtěji, než samotní doboví aktéři.

Nejedlý také nezapře určité románové vidění historie – s dobrými a zápornými „postavami“, k jejichž vylíčení užívá nejen metafor, ale dokonce vzhledového popisu, který má odrážet charakter „postavy“. I když v případě ředitele Šuberta nalezneme v Nejedlého díle momenty, kdy jej hodnotí smířlivěji, ostrému popisnému soudu Šubert neunikne právě při líčení ND v 80. letech, kdy Smetanovo dílo mělo být v ND špatně uváděno: „*Nesmíme si ho tehdy představovat, jak vypadal a se choval později: jako vlídného, sympatického pána s pěkným bílým plnovousem. Jeho vous i vlas byl tehdy silně načervenalý, obličej bledý, oči pichlavé, celý výraz ostrý, nijak ne příjemný. A takové bylo i jeho chování. Věděl, že nic neví a nezná, ale právě proto se choval strašně přísně, až přepjatě vážně, aby to zakryl. A nepustil k sobě vůbec nikoho.*“<sup>40</sup> Tyto sentence provokují otázku, zda s bílým plnovousem se pozitivně vylepšilo i Šubertovo pozdější „chování“, ale spíše lze vyslovit hypotézu, že Nejedlého o něco smířlivější hodnocení Šuberta v 90. letech vycházelo také z jeho již reálného konfliktního potýkání s divadelní správou Gustava Schmoranze po roce 1900 a jeho líčení se tak později potýkalo s problematickým rozporem, kdy „Šubert – záporná postava“ nebyla horším ředitelem, nežli jeho nástupce, který měl být zvěstovatelem lepších zítřků.

Základní teze negativního hodnocení tehdejší úrovně opery v ND vycházela z přesvědčení, že divadlo neplní svojí výchovnou a osvětovou funkci a místo toho nechává diváky oddávat se vnější nádheře „cizího dovozu“, která zvláště nižší vrstvy ve výsledku demoralizuje.<sup>41</sup> V protikladu k tomu je postaven Smetana: „*Viděli jsme opětovně a opětovně, že česká opera Smetanovou zásluhou byla prostoupena zcela jinou, tomu protichůdnou morálkou. Již sám onen směr Šubertovy operní politiky byl tudíž opakem toho, čeho česká opera žádala a potřebovala.*“ Tato teze je rozvíjena na dalších stranách Nejedlého spisu a nachází svého vrcholu ve zvolání: „*I tu nikdo neměl ani potuchy, co jest*

<sup>39</sup> Pro období prvních let ND se odvolává a vychází z tezí novináře Václava Vladimíra Zeleného, v letech 1883-1885 nesmlouvavého kritika Šubertova divadelního vedení. Srv. ZELENÝ, Václav Vladimír. *Nestranné slovo o Národním divadle*. V Praze, 1885; ZELENÝ, Václav Vladimír. *Ještě slovo o Národním divadle*. V Praze, 1885; ZELENÝ, Václav Vladimír. *O správě Národního divadla*. V Praze, 1886; ZELENÝ, Václav Vladimír. *Úvahy a články Dra. V.V. Zeleného. I, O Bedřichu Smetanovi*. V Praze, 1894.

<sup>40</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. Praha, 1949, s. 164.

<sup>41</sup> TAMTÉŽ, s. 184.

*Smetana, jaký mistr, jaké slunce české opery. A dáván proto jen velmi nedostatečně, až neuvěřitelně málo i špatně.*<sup>42</sup> Je mimo možnosti této práce zabývat se kvalitou provádění Smetanových děl v letech 1883-1900. Nejedlého spis a vůbec často zcela osobně motivované výpady, jaké doprovázely spor o význam a odkaz Smetanových a Dvořákových děl, otevírají mnohem obecnější a významnější otázku: dosavadní nešťastné uchopování dějin české opery z muzikologické perspektivy, jež se snaží o společensko-kulturní přesah, který však stále absolutizuje hudební složku a nevšímá si toho, že dobový aktér – v tomto případě F. A. Šubert – musel řešit operní otázky v rámci celé struktury problémů a do výsledné podoby promlouvalo mnoho jiných činitelů, které byly zcela mimo uměleckou klasifikaci. Nadto, dosah opery byl na přelomu 19. a 20. století mnohem širší nežli dnes, k čemuž přispívala i skutečnost, že se opera divákům nabízela i v přístupnější podobě, nikoli jen jako exkluzivní vysoká kultura.<sup>43</sup>

Nejedlého spis tím, že již odráží starší spory o českou operu, není pouze specifickým projevem svérázné postavy české vědy 20. století, ale zároveň i předznamenává pohledy budoucí. Poté, co reflexi na Šubertovo období nacházíme v 70. a 80. letech, ať už v té vědeckější, či spíše naučně populární podobě, po roce 1989 mizí zájem o F. A. Šuberta prakticky zcela – v zásadě to nelze považovat za nic překvapivého, v souvislosti se stoletým výročím otevření ND v roce 1983 byla historie divadla připomínána více než dostatečně a z teatrologické perspektivy bylo těžko možné dále přijít s něčím novým.

Šubert jako na první pohled prototyp „národně-obrozené“ postavy druhého sledu, které byly před rokem 1989 vyzdvihovány, stál navíc logicky ve stínu těch osobností, kterých si cenila 90. léta 20. století – tedy elity, kterou bylo třeba „neideologicky“ nově vyložit a dále také těch více nekonvenčních zjevů, např. z řad české moderny. Tím překvapivější je příspěvek muzikologa Jiřího Kopeckého, který uvedl na 30. plzeňském ročníku symposia k problematice 19. století v roce 2010.<sup>44</sup> V něm paradoxně nepřišel s nijak metodologicky novým přístupem, ale spíše se jen zařadil ke staré muzikologické kritice Šuberta. Všechny v příspěvku popisované momenty Šubertova působení a všechny citace slouží k podpoře jediné teze: tedy, že Šubert byl ředitelem divadla nerozumějícím jeho

<sup>42</sup> TAMTÉŽ, s. 205.

<sup>43</sup> THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. Praha, 2008, s. 15.

<sup>44</sup> KOPECKÝ, Jiří. Divadelní ředitel mezi společenskými ideály a vlastní kariérou, in: Lucie PEISERTOVÁ, ed., Václav PETRBOK, ed. a Jan RANDÁK, ed. *Zločin a trest v české kultuře 19. století*. Praha 2011, s. 119-130.

potřebám ani umění jako takovému, přičemž svými postupy zůstal mimo realitu tehdejší společenské a kulturní progrese, zároveň pro své zásluhy měl být nedotknut tehdejší kritikou. Zhuštěně to Kopecský podal na začátku příspěvku: „*Na Šuberta si nedovolil nikdo přímo zaútočit zejména po úspěchu Národního divadla na Vídeňské hudební a divadelní výstavě (1892) a Národopisné výstavě československé (1895), přitom se již všeobecně vědělo o slabých místech sebevědomého řečníka. Také Šubertovo staročešství se po roce 1891 stalo horkou půdou pod nohama. Samolibé šíření zpráv o vlastních zásluhách vedlo jen ke stereotypnímu ustrnutí v zavedených postupech a vzbuzovalo nechuť okolí. Někdejší neochvějně postavení ředitele Národního divadla, které Jaroslav Kvapil připodobnil k funkci místodržitele, zemského maršálka a pražského arcibiskupa, se po roce 1895 stále zjevněji vyčerpávalo v prázdné póze vyvoleného grandseigneurá.*“<sup>45</sup> Už samotná citace z Kvapila je zjevnou manipulací. Jednak může v rámci celého tvrzení působit, že Kvapil toto označení myslel negativně, což je samo o sobě diskutabilní, neboť se nejedná o soud Kvapila – životopisce z 30. let 20. stol, ale o záměrné použití dobového výrazu. Vycházíme-li z celkového vyznění Kvapilových pamětí, je navíc patrné, že Kvapil líčené postavy nijak neinstrumentalizuje, ale snaží se – nutno podotknout úspěšně – vyvolat literárními tropy autentický dojem a přenést čtenáře do doby, v nichž postavy působily a navzdory literárnímu podání přináší fakta, která nejsou nijak tendenčně vytržena z rámce, v němž se stala. Zároveň Kvapil Šubertovu funkci nepřipodobňuje „*k funkci místodržitele, zemského maršálka a pražského arcibiskupa*“, nýbrž svým významem ředitelskou funkci zařazuje právě *hned za tyto funkce.*<sup>46 47 48</sup>

---

<sup>45</sup> TAMTÉŽ, s. 123.

<sup>46</sup> „...řikali jsme o něm, a to nikoli neprávem, že ředitel Národního divadla je v pořadí bezmála hned za místodržitelem, zemským maršálkem a pražským arcibiskupem.“ Cit. KVAPIL, Jaroslav, *O čem vím*, Praha 1932, s. 102.

<sup>47</sup> Takto si s Kvapilovými slovy poradil Robert Sak: „*Tak či tak, kdo z občanských Čechů dovedl reprezentovat a měl chování grandseigneura jako on? Ne nadarmo se o něm, s českou směsicí ironie, závisti a obdivu, říkalo, že je v pořadí zemských hodnostářů hned za místodržitelem, nejvyšším maršálkem a arcibiskupem.*“ Cit. SAK, Robert. *Salon dvou století: Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*. Praha, 2003.

<sup>48</sup> Je nutno si pokládat otázku, do jaké míry je ona „směsice ironie a obdivu“ spojena právě spíše s Kvapilem, resp. s jeho okruhem přátel a známých. Vlivnost Kvapilových pamětí způsobila, že některé z nich citované výroky se staly obecně tradovaným pohledem na tehdejší postavy veřejného života.



Základní problém celého příspěvku ale tkví v podsunutém argumentu, že na Šuberta si nikdo nedovolil zaútočit a že kritika byla vůči němu smířlivá a teprve v pozdějším vzpomínání pamětníků došlo k „odhalení“ Šubertova chybného řízení divadla. V negativním vzpomínkovém hodnocení Šubertova působení vynikl zejména operní pěvec Bohumil Benoni.<sup>49</sup> Jednou ze základních tezí této práce je ovšem pravý opak toho, co uvádí Kopecký: ve skutečnosti se kritika vůči Šubertovi objevuje od samého počátku jeho působení a navzdory úspěšným projektům z 90. let po roce 1895 neopadne, ale naopak zesílí. Jinou otázkou je její různorodost a nejednoznačnost – ta však jen zákonitě vychází z procesu diferenciaci společnosti. Negativní Šubertův obraz zvláště v první polovině 20. století vycházel z idejí moderního divadla, které překonalo to staré, jehož posledním zosobněním byl právě Šubert. Počínaje projektem dějin českého divadla<sup>50</sup> můžeme ale sledovat obrat, který začal reflektovat Šubertovo místo v rámci emancipace české společnosti a doceneňuje zásadní Šubertův vklad české kultury na konci století. Kopeckého příspěvek se však nevyrovnává nejen s teatrologickým pohledem 2. poloviny 20. století, což by se ještě dalo pochopit, ale především s prací Philippa Thera, jehož komparační studii operních scén není možné nekonfrontovat s dobovou či vzpomínkovou materií.

Druhý život F. A. Šuberta dokládá, že nikdy zcela nevymizel jako postava kulturního života české společnosti přelomu 19. a 20. století, přestože jeho literární i dramatické dílo bylo zapomenuto a na českých jevištích není uváděno. Jako nepřehlédnutý dobový aktér byl ve vzpomínkách významných protagonistů své doby zaznamenán. Zvláště paměti Jaroslava Kvapila<sup>51</sup> a Václava Štěcha<sup>52</sup> jsou důležité hned ze dvou důvodů: jednak přiznávají Šubertovi zásadní význam v rámci tehdejšího divadla a zároveň dokládají, že nelze novou mladou generaci, která v 90. letech 19. století vstoupila do veřejného prostoru, stavět ostře proti generacím starším; často mezi nimi naopak probíhaly velmi plodné vztahy a kontakty. Dnes to již historiografie reflektuje, přesto nešťastné dědictví 20. století doposud ovlivňuje často antagonistický pohled na minulost. Umělecké prostředí zákonitě přináší i mnohé „senzační“ příběhy či historky, které, hodí-li se, mohou být i historikem použity proti dobovému aktérovi, v tom všem se však mohou ztrácet věci mnohem důležitější: v případě Šuberta jeho

<sup>49</sup> BENONI, Bohumil. *Moje vzpomínky a dojmy I*. Praha, 1917.

<sup>50</sup> V této práci sledovaného období se týká třetí díl čtyřdílné edice: ČERNÝ, František, ed. a KLOSOVÁ, Ljuba, ed. *Dějiny českého divadla. [Díl] 3, Činohra 1848-1918*. Praha, 1977.

<sup>51</sup> KVAPIL, Jaroslav, *O čem vím*, Praha 1932.

<sup>52</sup> ŠTECH, Václav. *Džungle literární a divadelní: paměti českého tvrdohlavce*. Praha, 1937.

konkrétní přínos divadlu jako fenoménu své doby a tehdejší společnosti, která divadelní otázky vnímala mnohem zásadněji, než kdykoli později ve 20. století.

## 2.2 „On býval mlčenliv...“

Jak bylo již konstatováno Zdeňkem Nejedlým,<sup>53</sup> Šubert k sobě „nepustil vůbec nikoho“. Na rozdíl od Šubertových odpůrců se lze těžko domnívat, že to bylo z toho důvodu, aby zakryl své neschopnosti. Taková již byla jeho povaha, která dobově mohla v někom vzbuzovat povýšenost a každému případnému badateli Šubertova života značně komplikuje dobrat se té poněkud osobnější stránky Šubertova života. Jediný Antonín Veselý, disponující archivním materiálem týkající se Šubertova dětství a mládí, se pokusil o rekonstrukci Šubertova raného osobního života, jeho prvních přátelských i milostných vztahů, které chtě nechtě souvisely i s jeho prvními literárními – zvláště básnickými – pokusy. Po Šubertově odchodu do Prahy se ale i Veselému přestává dostávat materie, z které by mohl podrobněji interpretovat Šubertův pražský život. Co víme, vychází z toho, co o sobě veřejně prozradil sám Šubert. Důležité pro Šubertovo etablování mezi pozdější kulturně-společenskou elitu bylo v 70. letech 19. století přiřazení ke vznikajícímu tzv. úterkovému klubu literátů, žurnalistů a divadelníků, mezi nimiž nacházíme ty, s kterými se po zbytek života přátelil a také divadelně spolupracoval: např. Ladislav Stroupežnický, Jaroslav Vrchlický, Svatopluk Čech, František Kolár, Jan Lier, Bedřich Frída, Jakub Arbes nebo Julius Zeyer.<sup>54</sup> Již jen z toho může být patrné, proč jako pozdější ředitel divadla se ocital pod kritikou operních odborníků. Vycházel pevně z „činoherně“ laděného společenského okruhu a kritici oprávněně cítili v muzikologické oblasti Šubertovy slabiny.

Dalším místem, kam se zařadil F. A. Šubert po roce 1880, byl právě vznikající salon Anny Lauermannové-Mikschové, svůdné a nekonvenční literátky, tvořící pod jménem Felix Téver. Ta po vzoru slavných pařížských salonů, nutně inspirována francouzskými zkušenostmi F. L. Riegra, s jehož rodinou se přátelila, rozhodla se shromažďovat ve svém domě na Jungmannově náměstí tehdejší duchovní elitu. Cílem byla svobodná diskuse a emancipace vzdělanců, ale místo bylo pochopitelně i vhodným prostorem pro navazování nových vztahů. První generace tohoto salonu měla však ještě výrazně „staročeský“ ráz,

<sup>53</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. Praha, 1949, s. 164.

<sup>54</sup> ŠUBERT, F. A. Ladislav Stroupežnický. In: *Osvěta* 42, 1913, s. 294. Tento pramen využívá také Antonín VESELÝ: *Dramatik František Adolf Šubert*. Praha 2015, s. 103.

osobností vycházejících z elitních rodin českých vlastenců první poloviny 19. století – např. Antonín Randa, Jaroslav Goll, Antonín Rezek, Leopold Heyrovský, Josef Durdík, Josef Kaizl nebo Albín Bráf. Anna Lauermannová-Mikschová se ale po celý svůj život ráda obklopovala mladými literáty a na začátku 80. let tuto úlohu sehráli právě čerství třicátníci, F. A. Šubert, Ladislav Stroupežnický nebo Jaroslav Vrchlický.<sup>55</sup>

Nyní je nutné zmínit jednu důležitou osobní skutečnost F. A. Šuberta: zemřel neženat a bezdětný. Pro každého, zvláště dnešního historika biografie, je bezpochyby vděčný opak - tedy možnost analyzovat i rovinu vztahu s partnerem subjektu a později s jeho dětmi; přesto je až zarážející, že této skutečnosti si starší historiografie nevšímá ani zmínkou. Šubert objektivně neměl mít žádné vážné příčiny proti úspěšnému uzavření sňatku s dcerou kterékoli významnější pražské rodiny, budeme-li nahlížet na toto téma skrze tehdejší statusové a finanční bariéry, ale i pohledem jeho četných společenských styků a veřejné popularity těžko hledat příčiny v Šubertově neatraktivitě. Nevstoupit ve sňatek, nebo alespoň ve vážný vztah, tedy muselo být Šubertovým osobním rozhodnutím.<sup>56</sup> Z deníku Anny Lauermannové-Mikschové přitom víme, že právě ona byla – nikterak nadneseně – jeho *femme fatale*.<sup>57</sup> Pochopitelně těch, kterým uhranula, byly celé zástupy, se Šubertem

<sup>55</sup> SAK, Robert. *Salon dvou století*. Praha, 2003, s. 53.

<sup>56</sup> O Šubertovu pražskou domácnost se nejprve starala jeho matka, po jejím úmrtí v 80. a 90. letech dcera Anna, po jejím úmrtí od roku 1898 dcera Marie. Srv. ŠUBERT, F. A. *U nás v Dobrušce*. Praha, 1916.

<sup>57</sup> Není snahou této práce interpretovat Šubertovy intimní vztahy. Skutečnost, že Šubert zemřel neženat, zamlčovala celá dosavadní historiografie týkající se Šuberta, osobní rozměr Šubertovy osobnosti byl zcela vynecháván a tím zároveň podporována tradovaná představa o nepřístupném, společností uzavřeném Šubertovi. Přepis celého deníkového záznamu Anny Lauermannové-Mikschové ze dne 24. Ledna 1889 je záměrnou snahou o zachování autenticity: *„Byl tu dnes Šubert, nechtěl započítí o věcech, o kterých mi píše ty dlouhé listy. Mluvil o dramatech, mluvil dost rozumně a já mluvila rozumně taky. Pak hovor vázl, já jej neudržovala, chtěla jsem stále začít o té jisté záležitosti a zvláštní jakás timidita mně zdržovala. Pak pravila jsem: ‚Lituji, že jste si v mém listě nevšiml ničeho nežli konce.‘ ‚Všiml jsem si všeho, ale nad tím koncem musel jsem se ospravedlnit.‘ A počal dlouze mluvit o slečně Špačkové. Já hrála mu trochu tu domněnku, že ho ona chtěla, řekla jsem mu, že v té rodině byli ke každému tak a že děvče mělo delší dobu již známost s panem Doubalem. ‚Vy mi nevěříte, vy mi nevěříte, že mi ani den, ani hodina nepřípadla myšlenka na ni.‘ ‚Já vám věřím, musela bych vás držet za člověka špatného, kdybych tomu nevěřila, musela bych myslet, že jste strašlivý herec.‘ ‚Ano, kdybyste věděla, nikdy jsem si to nedovedl myslet, že bych se někým dal tak odbývat tolikrát jako vámi, ale v té době, co jsem s vámi nemluvil, bylo to hrozné, bylo to už jako fixní idea, viděl jsem vás stále, myslil jsem na vás stále, byl jsem vámi, né mnou, bylo to hrozné, nyní jsem klidnější.‘ ‚Musíte se přemoci, já k němu,*

nicméně od začátku 80. let až do počátku 20. století udržovala vytrvalý přátelský styk. Až po roce 1900 přišla nová generace literátů, která mimo zájem nespoutané spisovatelky odsunula Šubertovu generaci – jejím novým idolem se stal rebelský básník Otakar Theer.<sup>58</sup> Přesto si jej, v září 1915, kdy Šubert zemřel, připomenula a do svého deníku jej charakterizovala takto: „*On býval mlčenliv, mnoho marných slov nenadělal, příliš do psychologických nuancí diferencovaný duševní život neměl, byl duch energický, organizátorský, ale hluboký idealista, jaksí prostý pochybou, nikdy nezvrácený idealista. Država národní i všechny vyšší statky lidstva byly mu svaty, jim obětoval snahu o blahobyť, umřel chud.*“<sup>59</sup>

Na jedné straně jistý obdiv, na druhé straně zas odstup, panoval ve složitých vztazích s Jaroslavem Kvapilem, Václavem Štěchem nebo s Josefem Svatoplukem Macharem. Přicházeli do veřejného života s velmi odlišnými představami o společnosti a umění, než jaké provázely Šubertovu generaci. Kvapil i Štěch se snažili v druhé polovině 90. let svými

---

*a uvěřila jsem a mluvila jsem pojednou, jak lékař mluví s pacientem, na němž mu nic nezáleží bůhví co - ale kterého by rád vyléčil. Myslím, že by bylo lépe, kdybyste ke mně nechodil, a pak konečně máte ještě čas se oženit, máte čas utvrdit ještě nějaké štěstí! Né, nebylo by to možné, v první chvíli bych snad zapomněl, pak by přišlo znovu staré zoufalství, je to jakás tajemná moc, kterou nade mnou máte, vzdávám se jí, protože musím, nemohu jinak. Ale vy mi nevěříte. Já vám věřím, ale nemohu také jinak.'*

*„Ano, vidíte, dovedu se na chvíli přemocť, dovedl bych se i vrhnout v něco, ale po prvním záchvatu to přejde, je tu zase stará vášeň. Je to moc, nad níž nejsem s to vládnout.'*

*„A víte, v čem ta moc vězí? V tom, že vás nechci a ty druhé vás chtěly.'*

*„To je možné.' Mluvil dlouho rozechvěn a já cítila, že mluví pravdu, a nezůstávala jsem uvnitř také tak chladná, je to zvláštní, taková vášeň působí jako velký vítr, záklátí i tím, který jí není zmítán.*

*„Nyní jsem klidnější, mnohem klidnější.' „A proč jste vlastně do mě zamilován?' „Myslel jsem na to, vidít, já vím, že sice máte v sobě silnou erotickou sílu, ale jinak jste přec žena jako sto jiných.' „Ták?' „Ano, ale je to zvláštní, když vás slyším mluvit třeba nejobyčejnější věci, působí na mě již váš hlas, vím o vás, že byste byla pevná, že by se vás muž nemusel bát, ale každou chvíli by se musel chvět, že vás ztratí, že něco dokáže, třeba maličkost, která vám nebude vhod, která vás urazí - a už byste byla ztracena. Muž musel by si vás vydobývat každý den, ba každou hodinu.' Bylo mi ho líto, a rozloučila jsem se přece jako solný sloup. Měla jsem mu říci: mám radši jiného, ale nebyla jsem s to." Cit. LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ, Anna, RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza, ed. a FARKOVÁ, Eva, ed. *Z deníků Anny Lauermannové-Miksšové*. Praha, 2014, s. 98 - 99.*

<sup>58</sup> SAK, Robert. *Salon dvou století*. Praha, 2003, s. 158-162.

<sup>59</sup> LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ, Anna, RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza, ed. a FARKOVÁ, Eva, ed. *Z deníků Anny Lauermannové-Miksšové*. Praha, 2014, s. 308.

alternativními projekty tvořit konkurenci ND, zatímco Kvapil se stal po roce 1900 novým vládcem činohry ND, Štěch se naopak profesně spojil se Šubertem nejprve v Družstvu ND, později ve vinohradském divadle. Štěch si ale se Šubertem nikdy příliš lidsky nerozuměl. Z Kvapilových pamětí cítíme postesek nenaplněné vzájemné profesní spolupráce, k níž nedošlo spíše hříčkou osudu, než neporozuměním – umělecké a politické konflikty, v nichž stáli na opačných stranách, jim znemožnily spolupráci, která mohla být úspěšná symbiózou umělce a organizátora. Ke spolupráci se dostávají až na sklonku Šubertova života, když v roce 1913 uvedou spolu v přírodním divadle v Divoké Šárce Šubertovo drama *Jana Výravu*. Šubert si tohoto společného projektu velmi vážil a je to zachyceno i v jejich korespondenci. Brzy vypuknuvší světová válka a následné Šubertovo úmrtí však předčasně ukončí další možnou spolupráci v době, kdy spory 90. let začaly být zapomenuty. V knize vzpomínek zaznamenal Kvapil tuto událost takto: *“Obecenstvo hlučně volalo Šuberta a ten mi řekl: ‚Půjdu se obecenstvu poděkovat, ale jen ruku v ruce s vámi, aby lidé věděli, v jaké jsme tu dobré shodě!‘ Poslal mi pak na památku stříbrnou cigaretovou tabatěrku s vyrytým věnováním a s rozkošným obrázkem šáreckého divadla podle kresby Wenigovy.”*<sup>60</sup> Šubertovi odpověděl velmi milými slovy: *„Zvýšil jste teď radost mou ještě tím krásným, převkusným dárkem na památku, za nějž Vám děkuji opravdu co nejsrdečněji a nejupřímněji. Věřte, že mám z něho velikou, velikou radost, a že si s ním často vzpomenu a rád vzpomenu na dni a týdny právě minuvší. Doufám proto, že po prázdninách „Jana Výravu“ provedeme teprve, jak náleží a že si vynahradíme, co nám teď nepřízeň nebes pokazila.”*<sup>61</sup>

Po roce 1900 se rozvinulo přátelství mezi Šubertem a Macharem. Jejich korespondence zachycená v Macharově knize vzpomínek dokládá Šubertův posun od konzervativního společenského okruhu, k tomu více „volnomyšlenkářskému“, tedy modernistickému, v němž se mohlo více uchytit Šubertovo autentické nahlížení na svět. Nemůže být snad nápadnějšího dokladu, než Šubertův záměr sloučit staročeskou stranu s realistickou.<sup>62</sup> Blízký oboustranný vztah je poprvé zachycen roku 1909: *„V březnu 1909 mu bylo šedesát roků. Psal jsem mu a naznačil krátce, jak se na něj dívám. Odpověděl: ‚Milý příteli a bratře! Jste to Vy, který jste mi dal právo, tak Vás nazvat a jste to Vy, který z těch slov vyčtete vše, co ve mně vzbudil a jak mne povznesl Váš milý list. Jsem v životě velice*

<sup>60</sup> KVAPIL, Jaroslav, *O čem vím*, Praha 1932, s. 119.

<sup>61</sup> Pozůstalost F. A. Šuberta, LA PNP, koresp. přijatá – Jaroslav Kvapil, Praha 5. 7. 1913.

<sup>62</sup> MACHAR, Josef Svatopluk. *Zapomínání a zapomenutí: (Oni a já II.)*: Praha, 1929, s. 170.

*skoupý intimností, k Vám se ve mně otevřela všecka. Tisknu Vám ruce obě a jsem všecek Váš Fr. Ad. Šubert.*“<sup>63</sup>

Jedinečným nahlédnutím do pracovny F. A. Šuberta v bytě na smíchovském nábřeží, v němž strávil poslední roky svého života, je vzpomínkové svědectví prasynovce Jana Weniga, syna Adolfa Weniga, které novinově uveřejnil v roce 1970: „*Dodnes si vzpomínám na jeho tamní přízemní byt, který nesl stopy lva divadelního života. Na zlacené už staré věnce, spoustu stuh, velký portrét, na jehož malíře si nepamatuji, Smetanovu a Dvořákovu bustu, na obrazy, perské koberce, - i na zdi – na fotografie, mezi nimi Čajkovského, stěny obloženy knihovnami.(...)Sotva desetiletého kluka zajímaly velké železničářské kapesní hodinky, ležící na psacím stole a velké lupy. A pak vysoký etažér a na něm drobně i větší suvenýry, římský chrám Vesty ve formě kalamáře, kus pintového dřeva s namalovanou vlašťoviškou odkudsi z Riviéry, patinované drobné poprsí Artemidy, jiný kalamář ve formě benátské gondoly... (...) Vzpomínám si na strýčka jako na starého pána v šatech z krémového surového hedvábí a v panamském měkkém slaměném klobouku.*“<sup>64</sup> Wenigův dědeček, staňkovský učitel Josef Wenig, se v roce 1872 oženil se Šubertovou sestrou Marií a v roce 1888 se přestěhovali do Prahy, do níž se za Šubertem v průběhu let postupně sjížděla celá rozvětvená rodina.<sup>65</sup> Wenigovi měli syny Adolfa a Josefa, kteří oba vynikli na kulturním poli a zařadili se mezi pražský umělecký svět - mladší Josef (\*1885, † 1939) jako divadelní výtvarník ještě stačil po roce 1900 spolupracovat se svým strýcem ve vinohradském divadle i s Jaroslavem Kvapilem v ND.<sup>66</sup>

### 2.3 Pracovník národní věci

Šubert se narodil roku 1849 v Dobrušce ve východních Čechách, v kraji se silnou obrozeneckou tradicí, který jej od dětství formoval a vytvořil mu základní nahlížení na svět, které Šubert nikdy neopustil. Je to ovšem obrozenecký koncept „předbřeznový“,

<sup>63</sup> MACHAR, Josef Svatopluk. *Zapomínání a zapomenutí...* Praha, 1929, s. 162.

<sup>64</sup> WENIG, Jan. Strýček, *Lidová demokracie*, 12. 9. 1970.

<sup>65</sup> ŠUBERT, František Adolf. *U nás v Dobrušce: ze života malé rodiny a malého města v polou věku devatenáctého.* V Karlíně, 1916, s. 102.

<sup>66</sup> PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního.* Praha, 1988, s. 580-81.

který výrazně akcentuje lidovou složku v národě a v ní nachází jeho základní sílu. Šubertovu osobnost zásadně ovlivnili i jeho rodiče. Takto Šubert popisuje hlavní zásady, které si z rodičovské výchovy odnesl: „*Pořádek, šetrnost, důkladnost a slušnost patřily k hlavním pravidlům domácnosti. My děti byly jsme k nim vedeny a přidržovány slovem a hlavně příkladem rodičů, jenž k nám mluvil za všechna slova. Ze stručných naučení, či spíše pokynů, které nám rodiče dávali, vtisklo se mi do paměti tatínkovo všeho si všímat a mamínčino jeden druhému pomáhat.*“<sup>67</sup> Bez těchto dvou vlivů – „obrozeneckých“ východních Čech a rodičů nelze interpretovat v zásadě žádné další Šubertovo životní počínání. I celá jeho dramatická tvorba vychází z příběhů, které zažil nebo je slyšel od svých rodičů v rodné Dobrušce. Na tomto místě nelze nezpomenout Aloise Jirásku, narozeného jen o několik měsíců později ve třicet kilometrů vzdáleném Hronově. Jirásek byl obratnějším spisovatelem, posléze na pevně ukotveným v českém literárním kánonu – ale i při nejzákladnějším srovnání literárních děl obou autorů můžeme shledávat podobné inspirace a ovlivnění rodným krajem, které pochopitelně přesahovalo rámec literatury a ovlivňovalo autorovo nejzákladnější nahlížení na svět. Když slavil Jirásek v roce 1910 své šedesáté narozeniny, byl to právě Šubert, který se v časopise *Osvěta* vyslovil k otázce vlivu rodného kraje na život a dílo Aloise Jirásky – v něm připomíná i jednu ze základních charakteristik identity česky smýšlejících obyvatel v pohraničních oblastech – neustálé potýkání a konfrontování s nedalekou německou většinou: „*My život svůj zachráníme všestrannou, všemi silami našimi prováděnou prací i bedlivým, opatrně vedeným bojem – zachráníme jej, přijímající do svých duší takovou lásku k národu vzbuzující, jakými jsou díla Jiráskova. Celé to literární dílo slaveného dnes námi a celým národem básníka jest mocným a vysokým valem proti nepřátelskému úsilí, valem z největších a neznameníjších, jež v literatuře máme. Proto má pro nás básnické dílo Jiráskovo nejen svrchovanou hodnotu uměleckou, ale, a to i ve smyslu samého básníka, zároveň vnitřní obrannou hodnotou v tom boji, jež proti své vůli vésti musíme.*“<sup>68</sup>

V roce 1868 Šubert odjel na studia do Prahy, ale po pěti semestrech jich musel zanechat kvůli úmrtí svého otce. Příjezdem do Prahy započala především jeho kariéra žurnalisty. Pokud bychom se zabývali otázkou, co bylo motivací dát se právě na tuto dráhu, nebyl by to zájem ve sledování určitého společenského oboru, přestože se Šubert zajímal o

<sup>67</sup> ŠUBERT, F. A. *U nás v Dobrušce*, Praha 1911, s. 33-34.

<sup>68</sup> ŠUBERT, F. A. Dílo Al. Jirásky. In: *Osvěta* 39, 1910, s. 679-680.

divadlo již od svých gymnaziálních let,<sup>69</sup> jeho primární zájem byl mnohem obecnější: jako aktivně smýšlející vlastenec chtěl svým perem pomoci národní věci, ať se mělo jednat o jakoukoli oblast. Těžko lépe popsat smýšlení Šubertovy generace, než tak učinil Antonín Veselý: „*Generace, která se v letech šedesátých probouzela k uvědomění svých dobových úkolů, pocítila ve své krvi touhu po obsáhnutí celého národního života a po snášení všech krás světa do domácí literatury.(...) Na novinářství se dávali tehdy nadšenci pro toto povolání, protože jim umožňovalo všestranné zasahování do života veřejného, a protože jim sloužilo za východisko jiné záslužné činnosti na místech, kam mohli být povoláni a odkud mohli být odvoláni podle potřeby dobové situace. Naši novináři tehdejší, u nichž nebylo ještě specializace na obor politiky či kultury, stávali se podle potřeby politiky nebo zaujímali na čas vedoucí místo v našem světě kulturním a splnivše svůj úkol, vraceli se opět k novinářství, z něhož vyšli.*“<sup>70</sup> Šubert brzy začal přesahovat své povinnosti žurnalisty a začal se věnovat mnoha dalším aktivitám, které však vždy souvisely s vlasteneckým úsilím – angažoval se v „hraničářských“ aktivitách, dal podnět k založení Národní jednoty pošumavské, v Ústřední matici školské zas podnět k zakládání českých knihoven v národnostně hraničních oblastech.<sup>71</sup> Od roku 1875 byl tajemníkem ve státoprávním Českém klubu, čímž více začali i jeho politické aktivity. Šubert našel své zázemí ve staročeském politicko-společenském okruhu nejprve u Skrejšovského,<sup>72</sup> později u jeho konkurenta Riegra.<sup>73</sup> I tento Šubertův obrat související s koncem politické kariéry Skrejšovského svědčí o mimořádné obratnosti mladého vlastence – již roku 1880, v pouhých třiceti letech, aniž by pocházel z vlivné a bohaté rodiny či měl za sebou prestižní univerzitní vzdělání, sehrává důležitou roli ve výboru *Sboru pro zřízení Nár. divadla*, neboť dokázal díky svým navrhovaným opatřením získat 1 800 nových členů a 150,000 zl.<sup>74</sup> v době peněžní

<sup>69</sup> VESELÝ, Antonín. Dramatik František Adolf Šubert. Praha 2015, s. 25-26.

<sup>70</sup> TAMTÉŽ, s. 48-49.

<sup>71</sup> Fr. Ad. Šubert. In: Humoristické listy XXIV, 22. 4. 1882, s. 122.

<sup>72</sup> Jan Stanislav Skrejšovský (\* 6. 1. 1831 Libišany u Hradce Král. – † 14. 10. 1883 Vídeň). Žurnalista, podnikatel, člen zemského sněmu. 1862 založil německy psaný časopis Politik. Byl mocenským oponentem Riegra. Postupem času vršil kolem sebe skandály a 1878 shodil v šarvátce ze schodů předsedu Družstva časopisu Politik. Pro Skrejšovského tato událost znamenala politickou smrt a odstěhoval se do Vídně.

<sup>73</sup> Shrnutí jeho mimodivadelní činnosti Jan VOBORNÍK: František Adolf Šubert, in: Almanach České Akademie věd 26, Praha 1916, s. 138 – 152.

<sup>74</sup> Fr. Ad. Šubert, in: Humoristické listy XXIV, 22. 4. 1882, s. 122.



tísň před dostavěním divadla. Zároveň dostal na starost vydání reprezentativní publikace o Národním divadle k jeho původnímu otevření divadla v roce 1881.<sup>75</sup>

## 2.4 Divadelní manažer

F. A. Šubert se ředitelské pozice ujímal na jaře 1883 jako sotva čtyřiatřicetiletý mladý muž sice bez výraznějších divadelních zkušeností či uměleckých úspěchů, ale jako již zkušený všestranný organizátor, který do stále se prodlužujícího projektu Národního divadla přinesl novou energii. Tu přenesl i do své funkce ředitele divadla. Jeho zvolení bylo jistě překvapivé,<sup>76</sup> navzdory svým aktivitám stále nepatřil mezi elitu české společnosti. Odvážné rozhodnutí tehdejšího Družstva bylo patrně nejlepším počinem v celém jeho aktivním trvání. Se Šubertem totiž přišel také Stroupežnický a tito třicátníci, kteří se ujali řízení dlouho vzývané zlaté kapličky, nehledali inspiraci pro chod a podobu divadla v minulosti, jak by tak dozajista činili o generaci či dvě starší zasloužilé osobnosti české kultury, ale naopak v aktuálních trendech, jak v umění, tak ve společnosti. Zatímco Stroupežnický sebevědomě, nehledě na proti němu stavěný odpor, probíjaval v divadle realistickou poetiku, Šubert se soustředil na vybudování divadla jako centra české společnosti, které patří nejen vyšším pražským vrstvám, ale všem obyvatelům hlásících se k českému národu. Směle proto můžeme o Šubertovi hovořit jako o hybateli a tvůrci první epochy Národního divadla. Ta znamenala nejen pro ND, ale obecně pro české divadlo cestu k profesionalizaci divadelního provozu, odstranění uměleckého „ochotnictví“, v případě řízení divadla konec podnikatelského experimentátorství. V rámci tehdejšího systému, který svazoval působení ředitele dohledem zemského intendanta a orgánem

---

<sup>75</sup> ŠUBERT, František Adolf a PINKAS, Soběslav Hyppolyt, ed. *Národní divadlo v Praze: dějiny jeho i stavba dokončená*. Praha, 1881.

<sup>76</sup> V souvislosti se Šubertovým ředitelským působením je často uváděno, že svoji pozici měl ulehčenu protektorstvím F. L. Riegra. Přátelský vztah s Riegrovou rodinou zajisté nebyl přítěží, přesto v rámci staročeského vztahového pole si musel na začátku 80. let svoji pozici vydobýt Šubert sám. Nominaci na ředitele po odstoupivším J. N. Maýrovi si vysloužil od Družstva především svým pracovním nasazením a zjevným organizátorským talentem. Marie ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ ve svých Zápiscích (Zápisky I, Praha 2009, s. 373-375) si poznamenala, že očekávala spíše zvolení Josefa Jiřího Kolára nebo Pavla Švandy ze Semčic. Rieger aktivitu za zvolení Šuberta nevyvíjel.

správy divadla – Družstva ND, si Šubert vytvořil velmi silnou pozici a dokázal, že divadlo přihlašující se k uměleckým hodnotám může zároveň finančně profitovat.

Šubertovo obrozenecké vidění světa v kombinaci s vrozeným citem pro chudší vrstvy vedlo nového ředitele k přivedení nových sociálních vrstev do hlediště divadla, kterým byl vstup do divadla buďto zapovězen nebo umožňován jen ve velmi omezené míře do nejhorsích míst. Šubert přicházel se strategiemi, jak tyto skupiny do divadla nalákat - v prvních letech se jednalo zejména o fenomén tzv. divadelních vlaků: pro návštěvníky z určitého města byl vypraven zvláštní vlak a v Praze připraven nocleh po večerním programu v divadle. Nabídka divadelních vlaků brzy zmobilizovala celou zem pro návštěvu „zlaté kapličky“. Pro divadlo byly výraznou finanční vzpruhou – roku 1884, v době největšího boomu – tvořily příjmy z divadelních vlaků čtvrtinu všech příjmů z volného prodeje. Takto popisuje Ther chování „přespolních“ diváků v divadle: „*Lidé tiše seděli, nábožně mlčeli a oddávali se plně dění na jevišti, které jistým způsobem nahrazovalo oltář.*“<sup>77</sup>

Do konce 80. let se možnost využití divadelních vlaků postupně vyčerpávala, ale Šubert nepřestával přicházet s dalšími způsoby zapojování mimopražského publika – dělo se tak zejména při příležitosti významných pražských výstav nebo všesokolských sletů, kdy ND mělo zvláštní program a nabízelo návštěvníkům Prahy zvýhodněné vstupenky do divadla. V devadesátých letech Šubert zareagoval na emancipování dělnické třídy, když zavedl pravidelná odpolední představení pro dělníky a vpředvečer prvního máje 1898 derniéru prvního českého sociálního dramatu *Služebník svého pána* Františka Jeřábka věnoval přímo sociálně-demokratickým dělníkům.

Šubert se svým divadlem zaznamenal i výrazný mezinárodní umělecký úspěch, když se roku 1892 zúčastnil Mezinárodní hudební a divadelní výstavy ve vídeňském Výstavním divadle organizovanou Pauline Metternichovou.<sup>78</sup> Česká veřejnost měla z tohoto zájezdu obavy a samotné Družstvo bylo nejprve proti, neboť převažoval strach z „mezinárodního trapasu“. Šubert si ale vídeňský zájezd prosadil, přestože si sám nebyl jistý úspěchem, Anně Lauermannové se později svěřil, že „*kdyby se to nebylo podařilo, byl bych se musil z Prahy*

<sup>77</sup> THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin*. Praha 2008, s. 174.

<sup>78</sup> Srv. např. František ČERNÝ, Triumfální zájezd Národního divadla. In: *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000, s. 159-163.

vystěhovat.“<sup>79</sup> Šubert ovšem neponechával úspěch náhodě. Cestoval mezi Prahou a Vídní, obcházel redakce, jednal s poslanci, dokázal nadchnout Pauline Metternichovou pro dílo Bedřicha Smetany.<sup>80</sup> Důkladně se marketingově připravil na nadcházející zájezd tak, aby vídeňští diváci již byli na pražská představení „připraveni“. Záměrně v programu potlačil všechny ostatní hry a opery na úkor Smetanovy *Prodané nevěsty*,<sup>81</sup> která na výstavě zaznamenala pronikavý úspěch, a díky ní bylo působení českého ND ve Vídni hodnoceno lépe, než všech ostatních divadel z Evropy a o to větší vyvolalo české divadlo celoevropskou pozornost – zajímavý na celé záležitosti nebyl samotný umělecký úspěch, ale především moment, že jej dokázali dosáhnout představitelé národa, který bojoval o své místo na kulturní mapě Evropy, z níž už může být jen krůček k té politické...<sup>82</sup>

Vídeňský zájezd ale nepřispěl divadlu, či obecněji české společnosti jen k mezinárodnímu zvýznamnění. Směrem dovnitř pomohl nabrat sebevědomí, že již není nutné opírat se o cizí vzory, ale je možné tvořit vlastní, autentickou kulturu. V tomto směru vídeňský úspěch divadlo po několika letech dohnal, protože rychlé společenské progresi nedokázalo stačit. Nebyla to však vina tolik Šuberta, jako podnikatelské správy divadla – např. k plné profesionalizaci uměleckého dohledu nad ND scházelo, aby tak činili umělečtí odborníci, nikoli podnikatelé nemají s divadlem nic společného. Přes společenskou poptávku a Šubertovo úsilí se to nepodařilo realizovat: „*Po leta žádalo se z kruhů spisovatelů a hudebníků, aby do správního výboru Družstva volen byl jeden dramatický spisovatel a jeden operní skladatel český. Tomu správní výbor Družstva bohužel soustavně bránil,*

<sup>79</sup> LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ, Anna .Fr. Ad. Šubert, in: *Národní listy* LXIX, 27. 3. 1929.

<sup>80</sup> Hluboké nadšení kněžny pro dílo Bedřicha Smetany a její usilovnou snahu uvést po skončení výstavy *Prodanou nevěstu* v Paříži, zaznamenal F. A. ŠUBERT: Kněžna Pavlína z Metternich-Sándorů a B. Smetana. In: ŠUBERT, F. A. *Moje vzpomínky*, Praha 1902, s. 53-68.

<sup>81</sup> F. A. ŠUBERT: Přílohy – Doklady, CLXXIV, in: *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*, Praha 1908.

<sup>82</sup> Takto měly o Šubertově divadelním podniku referovat například dánské *Dagbladet*: „*Vedle uměleckého dojmu, který divák pocítí, odnese si snad ještě jiný a mnohem cennější: co dokáže národ, když v plném vědomí svého práva povstane k zápasu za ně. (...) Je-li národ třeba jen o několika málo milionech pevně rozhodnut, že si nedá vnutit cizí národnost, pak vládne takovou silou odporu, že před ní staleté utlačování nakonec musí povolít. Tomu nás Dány mohou učit Čechové.*“ Cit. podle KOPECKÝ, Jan et al. *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha, 1983, s. 63.

*přecházejí přes to i přes mé důtklivé doporučení toho návrhu k obvyklému doplňování výboru členy Družstva jiných povolání životních.*<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> ŠUBERT, F. A. Dějiny Národního divadla..., s. 565.

### 3 Mezi romantismem a modernou

#### 3.1 Cesta na Vinohrady

„Když někdejší rakouský ministerský předseda, známý vtipálek hrabě Taaffe opouštěl po třinácti letech svůj úřad, řekl prý odcházeje z ministerského paláce portýrovi: ‚Kdyby se po mně ptali, řekněte, že ještě přijdu!‘ Obměnil jsem tento starý vtip a přiřil jej na záda Šubertovi odcházejícímu z Národního divadla. Ale ani Taaffe ani Šubert se už nevrátili.“<sup>84</sup>

To napsal v roce 1932 Jaroslav Kvapil na závěr svého vzpomínání o Františku Adolfu Šubertovi. Když ke konci června 1900 Šubert vyklidil svoji kancelář ředitele Národního divadla, podobně jako Taaffe<sup>85</sup> odešel s hořkostí a pomýšlel na svůj budoucí návrat do ND. Očekávali bychom patrně, že tehdejší společenská elita si pokládala klasickou otázku, *co s ním?*, ale novou pozici ředitele grafické společnosti Unie získal jen díky přátelskému vztahu s Janem Otto.<sup>86</sup> I tu však po dvou letech po neshodách opustil a opět díky Janu Ottovi po roce 1902 pracoval jako redaktor *Ottova slovníku naučného*. Tyto roky ale především Šubert využil pro sepisování svých vzpomínek na dobu svého ředitelského působení, aby následně vstoupil v nový zápas o vrcholné divadelní pozice.

Mezi lety 1883-1920 bylo divadlo vždy na dobu šesti let svěřeno do správy podnikatelskému subjektu, který se u zemského výboru přihlásil do konkurzu. Obvykle měly konkurzy spíše ráz formální, před vypršením lhůty se vyjednávalo o podmínkách nové smlouvy – pokud možno pro podnikatelský subjekt co nejvýhodnější. Pouze roku 1900 došlo k výměně dosavadní správy. Tato dlouhodobá kontinuita v řízení divadla mohla být způsobena neochotou zemského výboru k častějším změnám, snahou nevstupovat a nestát se arbitrem mnohdy nevybíravých „bitek“ českých umělců a žurnalistů mezi lety 1890-1914.

Když se tedy v roce 1906 znovu jednalo o novém zadání ND, bylo to Družstvo ND, jehož se předsedou v roce 1904 po úmrtí F. L. Riegra stal právě Šubert, které se přihlásilo se zájmem znovu divadlo spravovat. O zvláštní okolnosti nebylo nouze. Šubert usiloval o znovuzískání ND pod sdružením, které se mu během ředitelského působení stalo přímo nenáviděným a jež sám vinil z neúspěchů a nezdarů, které se během jeho působení vyskytly.

<sup>84</sup> KVAPIL, Jaroslav: O čem vím, Praha 1932, s. 138.

<sup>85</sup> OTTO URBAN: Česká společnost 1848-1918, Praha 1982, s. 425.

<sup>86</sup> VESELÝ, Antonín a KUČERA, Martin, ed. *Dramatik František Adolf Šubert*. Praha, 2015, s. 276.

Jeho blízkým spolupracovníkem a případným aspirantem na významnou pozici v ND byl Václav Štěch, který před rokem 1900 patřil do okruhu spolupracovníků „výstavního“ Divadla Uranie, kteří měli nemalý podíl na Šubertově pádu. Nový ředitel divadla Gustav Schmoranz<sup>87</sup> nabídl roku 1900 Štěchovi místo ve vedení ND, ten ale odmítl a místo toho přijal řádné místo v Družstvu ND,<sup>88</sup> jehož se Štěch stal nejaktivnějším členem a zachránil ho po roce 1900 před zánikem v době, kdy bylo „generálním štábem“ bez vojska.

Návrat Šubertovi nevyšel. Správa „zlaté kapličky“ byla na jaře 1906 na dalších šest let zadána Společnosti ND. Neúspěch si Šubert vynahradil až o několik měsíců později, kdy z jednání o převzetí nového vinohradského divadla vyřadil právě Společnost ND, která z divadla na Vinohradech chtěla učinit další scénu ND. S podporou literárních spolků se stal Šubert ředitelem Městského divadla na Vinohradech a Štěch jeho zástupcem. Snaha z nového divadla spíše po vnější stránce učinit protiváhu ND<sup>89</sup> příliš nevyšla a Šubertův divadelní comeback skončil na podzim 1908 nepříliš důstojným odchodem. Úspěšnější nebyl ani jeho nástupce Štěch, který se podobně jako Šubert před 1900 v ND musel potýkat s omezováním výkonu své funkce Družstvem.<sup>90</sup> Teprve až za ředitele Františka Fuksy po roce 1913 se z vinohradského divadla stala scéna, která svoji vážnou konkurencí ND pomohla zvedat uměleckou úroveň českého divadla.

Divadelně zahořklý Šubert již v roce 1912 další pokus uspět v konkurzu o správu ND neučinil. Změnit vedení divadla se pokusil Zdeněk Nejedlý, který kolem sebe formoval podobně smýšlející intelektuály pod heslem „*Národní divadlo umělcům*.“<sup>91</sup> Zemský výbor ale tentokrát konkurz vůbec nevypsal a v utajení zadal i na další roky řízení divadla Společnosti ND.<sup>92</sup> Jestliže od otevření ND v roce 1883 až do roku 1900 bylo divadlo v režii

---

<sup>87</sup> Gustav Schmoranz (\* 16. 9. 1858 Slatiňany, † 21. 12. 1930 Praha), stavitel a architekt, vystudoval École des beaux-arts v Paříži, od 1887 profesorem Umělecko-průmyslové školy v Praze. Časopisecky publikoval cestopisné črty ze zahraničních cest, články o divadle doma i v cizině. Od počátku Ottova slovníku naučného byl jeho stálým spolupracovníkem. 1898 patřil do skupiny zakládající „výstavní divadlo“ - Divadlo Uranie (technický poradce, překladatel, režisér), 1900-1922 ředitel ND.

<sup>88</sup> ŠTĚCH, Václav. *Městské divadlo Král. Vinohradů za mé správy*, Praha 1913, s. 10.

<sup>89</sup> ŽÁK, Jiří. *Divadlo na Vinohradech 1907 – 2007*, Praha 2007, s. 26.

<sup>90</sup> ŠTECH, Václav. *Městské divadlo...*, s. 58.

<sup>91</sup> KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*, Praha 2012, s. 93.

<sup>92</sup> TAMTÉŽ, s. 94.

Družstva ND a ředitele Šuberta, následně až do vzniku republiky bylo pod správou Společnosti ND a ředitele Schmoranze.

Proč tedy k oné jediné výměně došlo právě roku 1900? Přestože během Šubertova ředitelského působení mezi lety 1883-1900 docházelo k postupnému oslabování politického vlivu staročechů na úkor mladočechů a staročeské Družstvo bylo po celé své působení terčem mladočeské kritiky, vyskytl-li se příhodný důvod, v druhé polovině 90. let je zároveň stále méně možné mluvit o zřetelném konfliktu těchto dvou politických soupeřů v divadelním prostředí, protože chybí zásadní téma, na kterém by se tyto síly mohly střetnout – spíše lze sledovat postupné rozostření rozdílů mezi mnohými staročechy a mladočechy.

V souvztažnosti s diferenciací české společnosti docházelo ke vstupu stále nových hráčů do divadelního prostředí, kteří artikulovali nové umělecké požadavky na ND. Politický vzestup mladočechů nemusel proto nutně implikovat mladočeské převzetí divadla. I případné změny v uměleckém vedení ND v roce 1900 nemusely ještě nutně znamenat Šubertův odchod – ten sice nepřišel nečekaně, přesto byl nejzásadnější událostí změny v ND – Šubert se stal hlavním poraženým. Dramaturg opery Zdeněk Fibich<sup>93</sup> ještě téhož roku zemřel, dramaturg činohry Jan Lier<sup>94</sup> přijal nižší pozici lektora činoherních děl, první kapelník Adolf Čech<sup>95</sup> uzavřel svoji mnohaletou kariéru, kterou začínal ještě v Prozatímním divadle, orchestr i soubory přešly pod nové vedení. Šubert sice během svého působení ředitele dával najevo, že je ochoten skončit ve své funkci, pokud nebude cítit podporu v nadřízených orgánech, pád v roce 1900 byl však překvapivý i v tom ohledu, že divadlo si

---

<sup>93</sup> Zdeněk Fibich (\* 21. 12. 1850 Všebořice, † 15. 10. 1900 Praha), spolu s B. Smetanou a A. Dvořákem patřil mezi zakladatele české národní hudby. Studoval na pražské konzervatoři, soukromě se učil u B. Smetany. Ve studiích pokračoval v Lipsku, Mannheimu a v Paříži. V Praze se věnoval převážně vlastní tvorbě, pedagogické činnosti a občas dirigoval v Prozatímním divadle. 1898-1900 ve funkci dramaturga opery ND.

<sup>94</sup> Jan Lier (\* 27. 10. 1852 Kutná Hora, † 2. 6. 1917 Praha), vystudoval reálku a pracoval na železnici, svoji duši však zasvětil umění. Od 1877 psal fejetony pro *Národní listy*, zároveň získal místo sekretáře v pražské Průmyslové jednotě. Byl výtvarným i divadelním kritikem, představitelem lumírovců a frankofilsky orientován. 1896-1900 dramaturg činohry ND. Napsal satirickou novelu *Píseň míru*.

<sup>95</sup> Adolf Čech (\* 11. 12. 1841 Sedlec-Prčice, † 27. 12. 1903 Praha), od 1862 sborníkem Prozatímního divadla, od 1866 druhým kapelníkem za Bedřichem Smetanou a výhradním interpretem Smetanových děl. Od 1883 do 1900 první kapelník ND.

vedlo obstojně po finanční stránce a v činohře i opeře dokázalo svůj repertoár oproti předchozím letům zkvalitňovat. Na výtky v absenci odborného vedení opery reagoval Šubert angažováním Zdeňka Fibicha a v poslední sezoně svého působení se snažil přesvědčit k přijmutí nové pozice šéfa opery Karla Kovařovice.<sup>96</sup> Ten se ale, v dohodě s iniciátory změny v ND, stal naopak nejdůležitějším trumfem Společnosti ND, který se měl stát hlavním garantem růstu umělecké úrovně opery.

### 3.2 Zbavit se velkého stylu

Šubert přišel roku 1868 do města, které stále ještě mělo nádech obrozeneckého centra, v němž se všichni navzájem znají. Pražská společnost ale v následujících letech zažívala prudký rozvoj a flagrantní změny ve svém sociálním složení, které následně vedly i k poměrně značné změně ideového a myšlenkového ovzduší. Podíváme-li se na demografický vývoj Prahy v posledních třiceti letech 19. století, zjistíme, že zatímco v roce 1869 v hranicích tzv. Velké Prahy z roku 1922 žilo 239 790 obyvatel, v roce 1890 je to již téměř 400 tisíc a v posledním roce 19. století 514 345 obyvatel. Reálná proměna společnosti je ale mnohem větší – porodnost je v 80. a 90. letech na úrovni prosté reprodukce a v 70. letech dokonce stagnuje. Ve vnitřní Praze navíc obyvatel ubude – např. na Starém Městě ze 46 tisíc roku 1869 na necelých 38 tisíc roku 1900. Markantní přírůstek obyvatel tak nelze vysvětlit jinak, než masovou migrací obyvatel z jiných částí země. Změny mají i nacionální dimenzi – podle městského šetření roku 1869 mělo být ve městě 81,5 % Čechů a 17,9% Němců. V roce 1900 se ale německá menšina na celkovém počtu obyvatel podílí již jen 7,5%. Počet obyvatel činných v průmyslu se v posledních třiceti letech 19. století zdvojnásobil, v případě úředníků pracujících v průmyslu dokonce zpětinásobil.<sup>97</sup>

Když přeneseme tyto demografické změny k tématu obecnstva českého divadla, vyjeví se nám, jak s odlišnou množinou diváků musel pracovat ředitel divadla během svého působení: uspokojit spíše mondénní měšťanskou společnost na začátku 80. let bylo poněkud jiné než velkou diferenciovanou společnost o patnáct let později. A pokud bychom chtěli srovnávat podmínky při otevření Prozatímního divadla roku 1862 s těmi kolem roku 1900,

<sup>96</sup> Přílohy – Doklady, CCVIII. In: F. A. ŠUBERT: Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900, Praha 1908.

<sup>97</sup> HAVRÁNEK, Jan. Demografický vývoj v Praze v druhé pol. 19. století, in: *Pražský sborník historický 1969-1970*. Praha 1970. s. 70-105.



dobrali bychom se již zcela strukturálního rozdílu. Po odkladech otevřené ND roku 1883 ale z Prozatímního divadla v doslovném i přeneseném významu vyrůstalo.

Jestliže pro Havlíčka na začátku 50. let tkvěl význam divadla ještě v možnosti počestování obyvatelstva českých zemí bez sociálního a národnostního vymezení, což vycházelo z obrozenecké tradice o „zdravém selském jádru českého lidu“, <sup>98</sup> v 60. letech již připravované zbudování Národního divadla bylo stavbou pro „český národ“, jazykově zcelený, jenž se tímto znakem vymezoval vůči indiferentní šlechtě a zároveň do sebe jen velmi obtížně a nedostatečně začleňoval nižší sociální vrstvy. Místo tylovského „lidového divadla“ vznikalo divadlo pro střední stav, který v rámci české společnosti oproti roku 1848 nabyl mnohem většího významu. Z něj vycházející čeští intelektuálové a nové podnikatelské vrstvy byli příznivci tehdy nastupující tzv. *Bildungstheateru*, divadla věčných hodnot, k nimž se snaží společnost vychovávat.

Vybudované divadlo tedy sice mělo být pro „národ“, ale v demaskovaném významu slova spíše pro emancipované městské vrstvy a zároveň být jejich re-prezentací, v duchu romantismu doby naplnit sen o společensko-divadelním chrámu českého měšťanstva, v němž důležitou funkci hraje i sebe-inscenování diváků, zaujímání a potvrzování rolí ve společenské hierarchii. Mezi Riegrem a Sladkovským sice panovala rozepře,<sup>99</sup> do jaké míry má být divadlo otevřené aristokratickým kruhům, na celkovém vyznění divadla se ale od 60. let až dokonce století již mnoho neměnilo.

Romantický ráz 60. let stvořil hned tři důležité pilíře pro další vývoj české kultury – Prozatímní divadlo, v němž se v provizorních podmínkách uskutečňovala touha po vlastním re-prezentačním divadle, dále jeho repertoár – nikoli skromný, ale naopak rozmáchlý a velkolepý s vlastní podobou scénického umění, kterou převzalo ND. Dobová touha po velkých hrdinech vedla k inscenování velkolepých historických tragédií Friedricha Schillera nebo Williama Shakespeara, jež se staly pro období Prozatímního divadla typické. V operní části došlo od 60. let k vytváření tradice masového uvádění efektních francouzských a italských oper.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Poznámky k sociologii básnického jazyka*, Slovo a slovesnost 1, 1935, s. 29-38.

<sup>99</sup> KVAČEK, Robert. Společenskopolitické zápasy o Národní divadlo v 70. letech 19. století. In: FREIMANOVÁ (ed.): *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha 1985, s. 26-30.

<sup>100</sup> HAVRÁNEK, Jan. Společenské předpoklady českého divadla v 19. století, in: TAMTÉŽ, s. 206.

Na podkladě tohoto *měšťanského divadla velkého stylu*, se svébytným scénickým čtením, po svém otevření ND ideově vyrůstalo, aby pod vedením Šuberta a Stroupežnického bylo následně nuceno podstupovat mnohé konflikty ve snaze začlenit do inscenací realistickou poetiku. Třetím významným rysem bylo „ustavení“ privilegovaného postavení básníka v rámci české společnosti. Opět touha po jednotlivci-vůdci stvořila z Vítězslava Háška básníka-vládce. Zahájení Prozatímního divadla v roce 1862 Háškovým *Králem Vukašínem* nebylo náhodným výběrem, ale jen stvrzením Háškova obrazu básnického vladaře, jemuž byly v následujících letech inscenovány v Prozatímním divadle další české nápodoby historických tragédií.

Takovéto symbolické okolnosti při otevření ND na podzim 1883 již nenajdeme. Adámkova *Salomena*<sup>101</sup>, uvedena v druhý den po otevření ND, byla výběrem nové české hry bez symbolického přesahu a přízeň diváků si nenašla, neboť již lednové uvedení hry (7. 1.) mělo jen třetinový příjem oproti Šubertově hře *Probuzenci*<sup>102</sup> (12. 1.) a menší i než odpolední představení Šamberkova *Jedenáctého přikázání* (13.1) a od ledna 1884 se dočkala již jen dalších tří repríz.<sup>103</sup> Smetanova *Libuše*, celé roky připravena pro zahájení ND, mohla sice Smetanovi potvrdit aureolu vládce české kultury, jenže dlouze chystaná a oddalovaná událost, jakým bylo slavnostní otevření ND, již neměla takový ráz spontánnosti a nadšení, jaký by bývala pravděpodobně měla ještě o několik let dříve. Osmdesátá léta se celkově pro Smetanovy opery stala nepříznivá, než přišla Šubertovou zásluhou jejich renesance v devadesátých letech.

### 3.3 Klestění nových cest

Lze si povšimnout, že v českých kulturních dějinách je v souvislosti s ND na prvních místech vždy zmiňováno položení základních kamenů v roce 1868 a požár divadla

---

<sup>101</sup> Bohumil Adámek: *Salomena*. Drama lásky a pomsty, které se odehrává v době českého stavovského odboje roku 1547. Premiéra 19. 11. 1883.

<sup>102</sup> Šubertovi *Probuzenci*, hra již s prvky realistického dramatu označovaná měla být činoherním trumfem, pokud by bylo ND otevřeno již v roce 1881. Nakonec byla uvedena ještě v Prozatímním divadle a nemohla se proto stát součástí slavnostních zahajovacích představení na podzim 1883.

<sup>103</sup> Přílohy – Pořad her v Národním divadle, XXII, in: F. A. ŠUBERT: *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*, Praha 1908.

v roce 1881. Obě tyto události získaly svůj prvořadý význam nikoli proto, že se staly, nýbrž teprve tím, jaký emociální náboj v české společnosti vyvolaly. Tím obdržely i svůj symbolický význam, který se reprodukuje do současnosti. Samotné otevření ND svůj formální význam v zásadě nepřesáhlo. Privilegované postavení Smetany navíc rozrušilo samo vedení ND tím, že hned po Smetanově opeře a Adámkově hře uvedlo Dvořákova *Dimitrije*. A Dvořákovu operu nasadilo i o pět dní později, 25. 11., při slavnostním představení za přítomnosti korunního prince Rudolfa a princezny Štěpánky.<sup>104</sup>

Bylo by podlehnutím některým dobovým vypjatým sporům líčit Smetanu a Dvořáka jako dva oddělené světy, s odlišným publikem a s dvěma navzájem nepřátelskými příznivci.<sup>105</sup> Sám Šubert byl důkazem opaku. Přesto zde můžeme vysledovat jistou dichotomii české opery, potažmo české kultury, která v 90. letech vyústila ještě v mnohem rozsáhlejší diferenciaci, kterou již nešlo popsat jako střet dvou protichůdných sil, žánrů, poetik, starého a moderního, národního a kosmopolitního, ale spíše jako mozaiku různých stylů a přístupů.

Je v zásadě trvalou problematikou nejen českého Národního divadla, jakým směrem se má koncepce velkého reprezentativního divadla ubírat – zda se spíše orientovat na nejprogresivnější formy divadla, nebo více uchovávat národní tradice, evropské kulturní dědictví a inscenovat především osvědčené klasické hry, zatímco klestění nových cest umění přenechat menším, alternativním scénám. Pro zpětné hodnocení ND se stalo významné, že zatímco v Německu i ve Francii byly nové umělecké styly před i po roce 1900 probouzovány v menších divadlech, v českém prostředí si nacházely cestu přes ND, což vyplývalo z dlouhodobé „post-obrozenecké“ tradice jednosměrného vlivu z ND na ostatní české divadelní scény a nikoli opačně, jak bylo zvykem v západní Evropě. Z toho vyplýval i enormní zájem každého dramatika svoji hru nejprve inscenovat v ND nikoli jen z důvodu prestiže, která mohla u některých autorů hrát dominantní roli, ale také proto, že uvedení hry na prknech ND znamenalo automatickou vstupenku pro inscenaci i na dalších tuzemských scénách.<sup>106</sup>

Tvrdí-li František Götz ve své studii *Boj o český divadelní sloh*, že se za Šubertovy éry zvedal odpor proti Národnímu divadlu kvůli „jeho šablonovitému romantismu,

<sup>104</sup> TAMTÉŽ, XXII-XXIII.

<sup>105</sup> Srv. např. Stanislava ZACHAŘOVÁ a Petr ČORNEJ. *Z bojů o českou hudební kulturu*. Praha 1979.

<sup>106</sup> K tématu srv. Petra JEŽKOVÁ. *Obležen národem dramatiků*, Praha 2014, s. 326-367.

*konvenčnímu, nednešnímu repertoáru, otřelé herecké maše, velkým pompézním scénám bez vnitřního obsahu, proti falešnému pathosu a jalové deklamaci*<sup>107</sup>, je to odsudek přehnaně příkrý. Götz, největší česká teatrologická autorita poloviny 20. století, vynesla soud přítomnosti nad minulostí. Celá jeho studie je vedena jako střet protikladných sil, v němž nové nutně poráží staré. Dějiny českého divadelního slohu jsou zakomponovány do narativu s jednoznačným rozuzlením – moderní divadlo se zbavilo starých závaží a stalo se čistým uměním. Zařazení Šubertovy éry ND do určitého místa v příběhu vylučuje možnost zabývat se komplikovaností a protikladností této epochy. Götzovy názorové soudy nelze vnímat izolovaně, nýbrž v kontextu české divadelní modernistické kritiky, jak se utvářela od konce 19. století pod triumvirátem F. X. Šaldy, Jindřicha Vodáka a F. V. Krejčího.<sup>108</sup>

U Götze i dobových kritiků se opakuje častý argument – zatímco v Evropě se inscenoval pozdní realismus a naturalismus, ND bylo pod vlivem romantické poetiky. Neutěšenost „poměrů“ v 90. letech je konfrontována s evropskými modernistickými scénami – s *Freie Bühne* Otto Brahma v Berlíně<sup>109</sup> a s *Théâtre Libre* André Antoina v Paříži.<sup>110</sup> Je to srovnávání velmi nešťastné, neboť se jednalo o divadla jiného typu s intimním jevištěm a skromným publikem. Do konce 19. století se nestaly předmětem společensko-kulturního konsensu, ale spíše raritou, musely zápasit se zákazy a cenzurou a byly repertoárním i inscenačním protikladem velkých německých i francouzských divadel. Požadovat v 90. letech po ND, aby bylo obdobou těchto divadel, je percepce ND jako předvoje nového umění, kterým ale reprezentativní divadlo, nota bene s důležitým nacionálně-vymezujícím faktorem, nemohlo být. Přesto ND nezůstává ke konci století strnulým ústavem starého divadelního slohu – i ono se pokouší začleňovat do repertoáru moderní hry a inscenovat je novým způsobem. Hledání nových cest a realizování uměleckých experimentů se však i v Praze na samém konci 19. století stává doménou nových divadelních skupin.<sup>111</sup>

<sup>107</sup> GÖTZ, František. *Boj o český divadelní sloh*, Praha 1934, s. 20.

<sup>108</sup> Tribunou modernistické kritiky se na konci století stala především *Naše doba*, *Rozhledy*, *Moderní revue*, *Česká revue* a *Čas*.

<sup>109</sup> SPURNÁ, Helena. *Dějiny světového divadla 2*, Olomouc 2013, s. 59-60.

<sup>110</sup> TAMTÉŽ, s. 57.

<sup>111</sup> JEŽKOVÁ, Petra. *Obležen národem dramatiků*, Praha 2014, s. 314-315.

### 3.4 Mezi uměním a divákem?

Při zpětném posuzování umělecké kvality v ND před rokem 1900 nelze nebrat v úvahu jeden důležitý faktor – divácký vkus. Idea ND vznikala v době, kdy neexistoval zásadnější rozpor mezi autorem uměleckého díla a jeho příjemcem. V českém případě bylo důležitým momentem také „zaostávání za Evropou, kterou bylo nutné dohnat.“ Vznikající umění se stávalo součástí národního života, nikoli opozicí. Lze poukázat na kritické zjevy Havlíčka a Nerudu, jejichž míra uznání sice narostla až během času, přesto již ve své době se stali představiteli specificky českého realismu, tedy i součástí českého kulturního kánonu. Teprve s osmdesátými lety začíná docházet i v českém prostředí k viditelným rozporům, kdy nové umění nenaplnuje očekávání většinového publika. Ředitel velkého divadla je za takové situace v permanentním rozporu mezi inscenováním umělecky hodnotného díla a toho komerčně úspěšného. Peripetie vztahu umění a společnosti v druhé polovině 19. století, jaké ostatně známe do současnosti, pregnančně ve své úvaze vystihl Pierre Bourdieu : „*Antinomie moderního umění jakožto čistého umění se projevuje i tím, že s rostoucí nezávislostí kulturní produkce se také zvětšuje časový interval nezbytný k tomu, aby jednotlivá díla u veřejnosti prosadila (většinou proti názoru kritiků) normy své vlastní percepce, jež v sobě nesou.*“<sup>112</sup> Problémy s uvedením *Našich furiantů* Ladislava Stroupežnického, *Maryši* bratří Mrštíků či nepřilíš četné uvádění Ibsenových her za Šubertovy éry je nutné vidět právě v kontextu pozdějšího přijetí realistické a zejména post-realistické poetiky širší veřejností. Na svoji dobu evidentně provokující hry nemělo ani význam zařazovat do programu, neboť by byly zakázány cenzurou, přesto se divadelní vedení pokoušelo posunovat hranice, např. když se neúspěšně pokusilo uvést Šubertovo sociální drama *Drama čtyř chudých stěn*, ale cenzura ho nepovolila.<sup>113</sup>

A nešlo pouze o to, zda uvedení nekonvenční hry mohlo způsobit společenský skandál. Vedení divadla vždy muselo pečlivě zvažovat, jakého diváckého úspěchu může hra dosáhnout a tedy zda může přispět k ekonomicky neztrátovému provozu divadla.<sup>114</sup> Ředitel Šubert si v tomto ohledu počínal velmi obratně. Snažil se maximálně vyvažovat mezi

<sup>112</sup> BOURDIEU, Pierre, *Pravidla umění*, Brno 2010, s. 115.

<sup>113</sup> CÍSAŘ, Jan. *Život jevišti: formování české realistické kritiky*. Praha 1962, s. 127.

<sup>114</sup> Jak obtížným a v některých dobách přímo nemožným bylo v 19. století udržet ekonomický provoz Stavovského divadla a Nového německého divadla, uvádí ve své studii Jitka LUDVOVÁ: Peníze, nebo divadlo? Finanční osudy pražských divadelních ředitelů v 19. století, in: PETRASOVÁ a LORENZOVA (ed.): *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století*, Praha 2007, s. 138-154.

finančním profitem, požadavky Družstva ND, které ekonomický aspekt vnímalo na prvním místě, abonenty s velmi konzervativním vkusem, kteří neváhali na divadlo vytvářet i mediální nátlak, méně početnějšími náročnějšími diváky a snahou umělecky posouvat divadlo výše. A při tom všem nemohl pustit ze zřetele, že obrozenecká idea ND nezahrnovala v sobě toliko umělecké, natož finanční aspekty, jako především ty – dobovou terminologií – mravní a výchovné; tj. divadelním provozem aktivně působit na vzdělanost a národní uvědomění české společnosti. Tyto proti sobě jdoucí vlivy a požadavky působily Šubertovi často těžká dilemata, která mnohdy vyústila v nespokojenost na všech stranách.

Ostatně i bystrý pozorovatel divadelního dění Josef Kuffner si byl již dva roky po otevření ND vědom problému, se kterým musí vedení divadla nutně bojovat: *„Lehko se řekne: divadlo má obecnstvo vzdělávat, vychovávat! Dnes začnete v divadle vážně a upřímně obecnstvo „vychovávat“ – a za čtvrt roku zpozorujete, že vás ani neposlouchalo. Chodilo zatím vedle, kde si nějaký filuta postavil boudu a napsal na štít populárnější heslo: „bavit“. Vy máte ušlechtilější intence, máte svoji čest, ale on má – obecnstvo. A to je víc, je skoro – všecko. Ta prožlouklá „povrchnost“ širokého obecnstva bohudíky, není naše specialita. Je spravedlivě rozšířena po vší Evropě.“*<sup>115</sup>

Nutnost zaplnit každý večer hlediště ND vedla k nemožnosti vyhnout se uvádění méně exkluzivního repertoáru. Při zpětném pohledu ale není možné se nevyrovnávat s otázkou, jak se lišil dobový pohled na standartní repertoár od toho současného. Jestliže však v 80. letech byla vedle probíjované realisticke poetiky dávána jako úlitba fraška a veselohra, v 90. letech se divadelní repertoár stával nepřehlednou změtí všeho, co během 19. století divadlo přineslo. Proto je možné souhlasit se závěrem, že ND bylo ke konci Šubertova působení ve snaze vyhovět všem diváckým skupinám stále více eklektické<sup>116</sup> - nové hry nedokázalo inscenovat v duchu modernistické poetiky. Přesto lze brát jako dehonestující kritiku, k níž přistoupil ve svých vzpomínkách tehdejší operní pěvec Bohumil Benoni při zhodnocení umělecké úrovně ND před rokem 1900: *„Aby zakryl Šubert tuto činoherní bídu českou, nakoupil pestrých cárů, výpravných baletů a ve snaze po kasovních úspěších (čili viceversa: ve strachu před kasovním neúspěchem) začal pěstovati v Národním divadle jakési kosmopolitické umění bezhlavých, leč obchodnický spekulativních kusů, počínajících Excelsiorem, pokračujících Flick-Flockem, Cestou kolem světa, Dáblnými pilulkami,*

<sup>115</sup> KUFFNER, Josef. Vnější popudy (1885). In: KUFFNER, Josef. *Scéna za scénou: volné listy: z kroniky rozvoje našeho divadla 1883-1898*. Praha, 1900, s. 173.

<sup>116</sup> *Dějiny českého divadla. [Díl] 3* Praha 1977, s. 207.

*Fantaskou a táhnoucím se až k Sedmi havranům a Carově kurýru. Jeden zruďný žánr divadelní, operetu totiž, do Národního divadla nepustil, za to ale zavedl stejně neumělecký druh výpravných her. Tím skončil brzy Šubert slibnou epochu národního umění divadelního, kterou vlastně ani správně nezačal a hravě se takto ke konci dopracoval - úplné ztráty umělecké prestiže v Nár. divadle. Baletka, která trefila několik pirouetů, vážila více, nežli výborný dramatický umělec.*<sup>117</sup> Můžeme zde reflektovat nesnadné dobové proboujování baletu jako rovnocenného divadelního žánru - podobné pochyby o baletu nalezneme i v Nejedlého díle o operě ND.

Vrátíme-li se ke zmiňovaným inscenacím - již svým názvem vzbuzují směšnost a nepatřičnost, byly terčem časté kritiky a nezmizely z repertoáru ani po roce 1900. Spíše než jako strategii určitého divadelního vedení je možné tato umělecky nehodnotná představení vnímat jako emblém doby pohybující se mezi romantismem a modernou, s nutným dodatkem, že českému ND zásadním způsobem pomohla zajistit finanční stabilitu a tím i možnost setrvale utvářet a rozvíjet národní kulturu, uvádět náročnější hry, v konečném důsledku se stát výkladní skříní českého emancipačního hnutí a vřadit se mezi plnohodnotné evropské divadelní scény.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> BENONI, Bohumil. *Moje vzpomínky a dojmy I*. Praha 1917, s. 197.

<sup>118</sup> THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin*, Praha 2008, s. 220-

## 4 Proti všem

*Přiznám se: není mi volno. Je mi tak nepřekonatelně teskno, jako když v divadle nastává to veliké finále Mozartova Dona Juana: když po orchestru jako by běžel mráz, v pomlčkách tympán zazní, jako když na dveře klepá smrt, a zdálky? ‚Buch – buch!‘ blíží se těžké kroky kamenného guvernéra.“<sup>119</sup>*

Doba 90. let 19. století od samotného počátku vzbuzovala v mnohých kriticky smýšlejících osobnostech dojem přelomu a zároveň nejistoty z budoucího. Z odstupů však byla často popisována jen jako nástup nové mladé generace, která se chtěla vymezit vůči starší generaci spoutanou akademismem a konvenční morálkou. To je ale neúplný popis změny, která se odehrála. Je sice možné ji vnímat generačně – v této době vstupuje do veřejného prostoru řada mladých progresivně smýšlejících osobností z různých oborů počínaje literaturou, divadlem, architekturou, žurnálem, přes univerzitní prostředí až po nové, později významné, figury v politice a národohospodářství, které následně drží významné společenské pozice ve všech společenských sférách mnohdy až do 30. let 20. století. Namátkou lze zmínit F. X. Šaldu, Josefa Svatopluka Machara, Růženu Svobodovou, Jaroslava Kvapila, Jaroslava Hilberta, Jana Herbena, Antonína Slavíčka, Jana Kotěru, Františka Drtinu, Aloise Rašína, Františka Modráčka nebo Františka Soukupa, z o něco starších, jejichž růst společenského vlivu, či vrcholící umělecká a vědecká tvorba je bezpochyby do nemalé míry zapříčiněna ovzduším 90. let, není možné nezmínit Julia Zeyera, T. G. Masaryka, Josefa Hybeše, Josefa Pelcla nebo Zdeňku Braunerovou. Výčet osobností, které dodnes zůstávají v paměti vzdělanější části české společnosti, zvláště pokud jde o uměleckou oblast, by však byl mnohem delší. Dochází ke společenské proměně, k definitivnímu konci „národní jednoty“ a otevřenému propuknutí hlubokých rozporů uvnitř české společnosti, což byla tendence mající zpoždění za západní Evropou, ale o to silněji naráz vygradovala tím, že se v jeden tok spojila umělecká revoluce s obecně národní emancipací i emancipací opomíjených vrstev v rámci české společnosti, zejména žen a dělníků, ale také nové intelektuální vrstvy, jejímž komunikačním prostředkem se staly rozmáhající se kavárny, které umožňovaly rychlé společenské zvyznání každému, kdo se v rámci určitého intelektuálního kruhu prosadil.

<sup>119</sup> NERUDA, Jan. Fin de siècle (1891 ). In: NERUDA, Jan. *Fejetony*. Praha 2011, s. 123.



Po celé 19. století zakládala česká společnost svoji vlastní identitu na historické argumentaci. Nebylo to nic specifického, ale naopak zcela v souladu s dobovým evropským myšlením. Fantastická kulisa umožnila člověku 19. století být zároveň zde i někde jinde – v té lepší minulosti, než je průmyslový věk. Záblesky krize historismu se v Národním divadle projeví od samého otevření, již v předchozí kapitole vzpomínaného rozdílu, mezi přijetím Hálkova Krále Vukašina v 60. letech a Adámkovy Salomény v roce 1883. V době prvních let otevřeného ND ale ještě nebylo v českém prostředí skupiny, která by dokázala tuto krizi artikulovat. Zlom 90. let proto nespočívá v zásadní události či ve výjimečnosti nastávající epochy, ani ve vlivnosti Manifestu České moderny, ale ve změně perspektivy pohledu, specifického způsobu sebereflexe – *„masívní nástup autoanalytických reflexí a ambice diagnostikovat vlastní dobu byly pro toto období příznačné a ovšem také dobově podmíněné. Snad žádná doba neanalyzovala vlastní pocity a prožitky s takovou intenzitou, jako nervózní konec 19. století.“*<sup>120</sup>

Jak doboví aktéři, tak pozdější „vzpomínání“ mělo tendenci složitost doby zjednodušovat a dobrat se sváru dvou sil – starých diletantů, kteří zaštitěni národními fanglemi rozumějí všemu, a moderních profesionálů chtějících vytáhnout českou kulturu z provinčních poměrů. Vycházelo to z pravdivé skutečnosti, že starší generace neměly možnost kvalitního vzdělání v oblastech, v nichž působily, protože takové vzdělání jednoduše neexistovalo nebo bylo umožněno jen zcela minimálnímu počtu studentů. Šubertova generace narozená kolem poloviny 19. století byla v tomto ohledu mezní a nutně se proto dostala do konfliktu s novou generací, které se otevřením českých vysokých škol otevřely mnohem širší možnosti vzdělání.

Rozvíjející se individualismus této generace – byť našel podobu například i ve vyhraněném nacionalismu – nekolidoval se společenskou uhlazeností a opatrnictvím stávajících vlivných postav, které – v případě F. A. Šuberta obzvlášť – měly v sobě vyvinutý smysl pro *„oběti, potlačení jakéhokoliv sobeckého usilování tam, kde šlo o věci národní.“*<sup>121</sup> V případě českého divadla jsou F. A. Šubert nebo herec Josefa Šmaha důkazem celoživotního osobního vzdělávání a touhy po porozumění novým myšlenkovým hnutím a novým trendům v oboru. Tato jejich snaha byla do jisté míry oceněna tím, že si dokázali

<sup>120</sup> ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna a historismus / historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*. Praha, 2004, s. 53.

<sup>121</sup> GÖTZ, František. In: KOPECKÝ, Jan et al. *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1983, s. 86.

získávat uznání i mezi modernisty a vytvářet nové vztahy. Jaroslav Kvapil, Václav Štěch nebo Josef Svatopluk Machar, kteří prosazovali moderní kulturu, se dostali do velmi komplikovaného vztahu se samotným Šubertem a bylo v nich něco z tradičního generačního odstupu, to jim ale nezabránilo, aby s ním udržovali vztahy profesní, ale někdy i přátelské.

Manifest České moderny z roku 1895 byl kanonicky zakotven do výkladu dějin tohoto období jako projev svého druhu významný, ale zároveň s krátkodobým dosahem v důsledku rozchodu jednotlivých signatářů manifestu. Produktivnější než posuzovat jeho konkrétní dosah je vnímat jej v symbolické rovině jako jeden z projevů modernosti. Nejpregnantněji, lépe než kterýkoli jiný starší text v naší historiografii, popsal nástup české moderny ve své studii Luboš Merhaut, v níž tvrdí, že manifestem se český modernismus nevyčerpává, ale naopak akceleruje: *„To, co bylo dobově pocíťováno jako nedostatek a zmatek, můžeme z odstupu nahlížet jako dosažení a otevření prostoru pro skutečnou moderní mnohost. Nutná a podněcující generační diferenciaci se v tomto smyslu stala vlastním znakem modernosti a naplněním individualismu, po němž Česká moderna volala.(...) Důležitější než hledat hierarchii jednotlivých projevů „moderních“ snah a určovat dominanty je právě vědomí jejich rozličnosti a zkoumání jejich různorodých, proměnlivých a dynamických vzájemných vztahů...“*<sup>122</sup>

#### 4.1 Pod národopisem všichni se spojme

Fenomén divadelních vlaků se ke konci 80. let vyčerpal, ale 90. léta přinesla Šubertovi nové možnosti, jak do Národního divadla přivést mimopražské publikum. Roku 1891, v době konání Jubilejní výstavy, zaznamenalo divadlo vůbec největší roční příjem z denního příjmu za Šubertova ředitelství, který byl dán právě zájmem návštěvníků výstavy o Národní divadlo.<sup>123</sup> Již v době trvání Jubilejní výstavy přišel Šubert s dalším nápadem, který měl mobilizovat masy obyvatel do české metropole: uspořádat výstavu českého národopisu. Je otázkou, do jaké míry o samotný národopis šlo. V době punktací, vrcholení česko-německých sporů, střídání dvou velkých politických stran, mohutnění dělnického

<sup>122</sup> MERHAUT, Luboš. *Naše „krize modernová“ – Česká moderna a Šalda v korespondenci Machar – Masaryk*, In: KOKEŠOVÁ, Helena, ed. *Politici, umělci a vědci ve veřejném prostoru na přelomu 19. a 20. století*. Praha 2015, s. 48.

<sup>123</sup> THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. Praha, 2008, s. 198.

hnutí a všeobecné diferenciacie české společnosti měla zamýšlená výstava společnost především sjednotit a navrátit mizející étos jednotného národního domu.

Ke konání Národopisné výstavy, ke které vyzval Šubert nejen národopisné pracovníky, ale všechny přední osobnosti tehdejší české společnosti, *Vilímkův Průvodce Národopisnou výstavou československou* napsal, že „vyzvání toto potkalo se s živým ohlasem u všech, kdož uznávají nutnost lepšího sebezpoznání celého národního kmene našeho, což musí míti za následek lepší shodu a styky všech nás, v každém ohledu...“<sup>124</sup> Skutečnost ale byla přece jen složitější. Šubert již v létě 1891 sepsal program výstavy a v duchu své organizační posedlosti do podrobností promýšlel její konkrétní podobu. Ne, že by neměl s národopisem zkušenosti, v době před zvolením ředitele ND podnikal výlety po českých krajích a zkoumal místní kulturu a památky minulých staletí. Zde ale narazila ona „laická nadšenost“ na nepochopení těch, kteří se národopisem profesně zabývali - největší autority národopisu Čenka Zírta a Lubora Niederle zaskočil a od Šubertovy aktivity se nejprve distancovaly.<sup>125</sup> Naopak ihned získal pro svoji ideu jiné podobně smýšlející osobnosti veřejného života - Václava Tilleho, Antonína Rezka a Elišku Krásnohorskou. Přímou odmítavě se vůči Šubertovu nápadu postavil Rieger, který nechtěl více jitiřit napjatou politickou situaci v zemi.

Nemůže být snad výmluvnějšího příkladu, na němž lze demonstrovat generační typologie českých vlastenců – zatímco Rieger naplnil pověst předbřeznové „obezřetné elity“, Šubertova generace narozená kolem roku 1850 chtěla aktivně manifestovat národní vyspělost v kulturní i vědecké oblasti oficiálně posvěcenou akcí, která bude zkoumat meze tolerance státních úřadů, kdežto generace nejmladší se těžko mohla vnitřně ztotožnit s patetičností oficiálních proklamací, když svými pouličními výboji a vyhocením společenské atmosféry paradoxně uskutečnění výstavy o několik let odložila. I Rieger se ale nakonec nechal přesvědčit skrze rodinu, zejména díky dceři Marii Červinkové-Riegrové, Šubertově spřízněnkyni, a přiložil svůj podpis pod memorandum sepsané Eliškou Krásnohorskou „Čechoslované.“<sup>126</sup> Zahájení výstavy se kvůli nepokojům, procesu s tzv. Omladinou roku 1893 a vyhlášení výjimečného stavu 12. září téhož roku, přesunulo až do května 1895.

<sup>124</sup> *Vilímkův Průvodce Národopisnou výstavou československou*. Praha 1895, s. 4.

<sup>125</sup> BROUČEK, Stanislav. *České národopisné hnutí na konci 19. století*. Praha 1979, s. 113.

<sup>126</sup> TAMTÉŽ, s. 24-25.

Jak zásadně přesáhla výstava meze pouhého národopisu v oficiální rétorice, asi nejlépe svědčí slova mladočeského poslance Karla Adámka: „*Národop. výstava se stala školou našeho lidu, její požehnání proniklo do všech vrstev a šířilo sebezpoznaní, jež jest základem národního obrození. Na národop. výstavě slavil národ český ze všech svých oblastí v nejvznešenějším a nejkrásnějším slova toho smyslu rodinné slavnosti, jimiž byly upevněny svazky našich srdcí a myslí. Pokud paměť sahá, nepodnikl náš národ dosud žádné dílo za tak horlivé ano přímo nadšené součinnosti všech svých tříd a vrstev lidových, jako výstavu Národopisnou.*“<sup>127</sup> Navzdory vši vzletnosti slov, kterou v těchto větách cítíme, skutečností bylo, že se F. A. Šubertovi podařilo pod jeden prapor sešikovat nejen široké vrstvy české společnosti, ale také politické rivaly - mladočechy a staročechy. Ale již o necelých pět let později byl Karel Adámek jedním z těch, kteří na jaře 1900 podporovali výměnu v ND a hlasovali pro odchod staročeského Družstva.<sup>128</sup>

Tuto půlroční událost také plně vytěžilo ND, jehož program se celý půlrok nesl v duchu probíhající výstavy. V den zahájení výstavy po tematickém živém obraze uvedlo Smetanovu *Libuši* a v dalších měsících velmi úspěšně celý smetanovský repertoár. Nemohl chybět ani Dvořákův *Dimitrij*. Zařazován byl i tradiční divácký hit, výpravný balet *Excelsior* nebo tematicky ladící Šamberkův *Výlet pana Broučka z měsíce na výstavu*. Konceptně byly veškeré hry uvedené při příležitosti výstavy rozděleny do třech cyklů „*a sice 1. cyklus her, jejichž předmět je vzat ze života lidu českého v století devatenáctém a 2. cyklus her o námětech z dějin českých od doby Libušiny do konce století osmnáctého. K těm dvěma cyklům činoherním se připojil 3. cyklus českých oper.*“<sup>129</sup> Šubert psal ve svých Dějinách Národního divadla v souvislosti s Národopisnou výstavou o jejím velkém mravním přínosu, na okraj v závěru však neopomněl zmínit, že „*k úspěchu mravnímu přidružil se i úspěch peněžný; návštěvou doby výstavní byl nejen zažehnán nezbytný jinak letní deficit, ale i získán ještě přebytek asi 12.000 zl.*“<sup>130</sup>

<sup>127</sup> ADÁMEK, Karel. *Upomínky na Národopisnou výstavu československou roku 1895*, Praha 1896, s. 100.

<sup>128</sup> FISCHER, Otakar. *Činohra Národního divadla...*, s. 277.

<sup>129</sup> ŠUBERT, F. A. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*, Praha 1908, s. 404.

<sup>130</sup> TAMTÉŽ, s. 407.

## 4.2 Nechtěný návrat Marie Pospíšilové

V době konání Národopisné výstavy došlo k události, která by se mohla jevit na první pohled jako banální, měla však vážné důsledky. Byl jím spor o angažování herečky Marie Pospíšilové. Ta již v roce 1879 nastoupila do Prozatímního divadla, v němž - a následně i v ND – ztvárňovala rozličné postavy mladých dívek a stala se mladou hereckou hvězdou nově otevřeného divadla. V průběhu druhé sezóny ale byla na začátku roku 1885, i s režisérem Antonínem Puldou, jejím ochráncem a přítelem, Šubertem z divadla propuštěna. Stalo se tak po vážných osobních neshodách mezi Šubertem a Pospíšilovou, který v duchu své tradiční přísnosti nehodlal trpět její hvězdné manýry – např. určování her, v nichž bude ztvárňovat hlavní postavu nebo naopak odmítání svých kolegyně při obsazování do jiných her. Šubert zrušil obsazení Pospíšilové v jedné inscenaci, načež ta neváhala Šuberta osobně napadnout v *Národních listech* a následně při premiéře představení, v němž původně měla hrát, rozdávat proti řediteli letáky.<sup>131</sup>

Po nuceném odchodu z ND nejprve krátce hrála v Polsku, poté téměř deset let v Německu a Rakousku. V roce 1894 zatoužila po návratu do Prahy. Její zájem o návrat přinesl do té doby největší a nejviditelnější konflikt mezi ředitelem a Družstvem. Zatímco Šubert se jednoznačně postavil proti jejímu návratu z důvodu někdejšího provinění, Družstvo vyšlo se zásady, že herečka byla již dost potrestána před lety propuštěním a zaslouží si novou příležitost. Chtělo tak vyjít vstříc části abonentů, kteří si návrat Pospíšilové vroucně přáli a dokonce již roku 1886 vyvinuli petiční akci zveřejněnou v *Národních listech* nátlak na vedení divadla, aby „jejich Mařenku“ zpátky angažovala.<sup>132</sup>

Ve věci Pospíšilové se v lednu 1895 mimořádně sešla valná hromada Družstva, která jednomyslně doporučila, aby Pospíšilová v ND vystoupila jako host a následně jí byla nabídnuta trvalá smlouva. Když pak v dubnu Pospíšilová jako host v několika představeních vystoupila, Šubert si vzal jednoměsíční dovolenou, oficiálně kvůli přípravám Národopisné výstavy. Návrat Pospíšilové měl i jiný rozměr – nacionální. Svými odpůrci byla líčena jako herečka, která zradila český národ a přijala německví. Její první dubnové vystoupení se stalo senzací, při němž se překřikoval tábor obdivovatelů herečky s jejími odpůrci, až policie jedenáct diváků zatkla. Správní výbor se přesto rozhodl uzavřít s Pospíšilovou smlouvu o

<sup>131</sup> KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím*, Praha 1937, s. 42-43.

<sup>132</sup> Abonentí Národního divadla pro slč. Mařenku Pospíšilovou. In: *Národní listy* XXVI., 1886, 29.8.

trvalém angažování, která jí zaručila gáží a podmínky (např. čtyřměsíční dovolenou), jaké žádný jiný člen souboru neměl.<sup>133</sup> Zařazování Pospíšilové do inscenací pak nemělo být v pravomoci ředitele, nýbrž předsedy správního výboru Družstva Jana Růžičky.

Šubert sice souhlasil s tím, že se jednání s Pospíšilovou nebude účastnit, o podmínkách smlouvy, natož o samotném rozhodnutí ji angažovat nebyl předem zpraven. To se dozvěděl až přímo od herečky, která se mu do kanceláře na konci května přišla představit. Během rozhovoru, jak jej Šubert zaznamenal do dopisu předsedovi správního výboru Družstva,<sup>134</sup> sice Šubert akceptoval její angažování, zároveň dal očividně najevo, že jemu osobně se toto rozhodnutí Družstva přičí. Pospíšilová si vyslechla Šubertova slova, načež měla prohlásit, že „její smířlivost byla marná“ a z divadla navždy odešla. Tato událost měla dozvuk ve velmi ostré korespondenci mezi Šubertem a Růžičkou, ale především natrvalo pošramotila vztahy mezi Šubertem a Družstvem, které se veřejně projevíly „v takové maličkosti“, jako ve vydávání ročních brožur o chodu ND. Zatímco do roku 1894 vycházely nákladem Družstva, od konfliktu kolem Pospíšilové je musel Šubert vydávat vlastním nákladem a čtenáři si je nemohli zakoupit u pokladny divadla jako doposud, nýbrž pouze v knihkupectví.<sup>135</sup> Místo výčtů úspěchů daného divadelního roku se brožury staly prostorem Šubertovy obrany vůči všem kritikům, ať z řad Družstva, moderny nebo mladočechů. V roce 1898 například uvedl, že inscenování frašek vychází od „spodních proudů“ divadla, tedy Družstva, které mu je přikazuje hrát.<sup>136</sup>

Až v roce 1899 Družstvo povolilo prodej Šubertových brožur opět u pokladny. Záležitost s Marií Pospíšilovou se stala oblíbeným příběhem této doby ND, v němž zlý ředitel vyhodil populární sličnou herečku. Lze však na tuto událost nahlížet jako na určitou kulturní konstantu – oba aktéři jen naplnili role, které jim veřejnost předem přisoudila, tak

<sup>133</sup> ŠUBERT, F. A. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*, Praha 1908, s. 401.

<sup>134</sup> Pozůstalost Jana Růžičky, LA PNP, koresp. přijatá – F. A. Šubert, Praha 28. 5. 1895.

<sup>135</sup> FISCHER, Otakar. *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Praha 1933, s. 208.

<sup>136</sup> „Výbor Družstva ND mohl z různých důvodů již poznati, že jeho systém naprostého obmezování ředitelství ve vzhledě uměleckém a často zcela náhodně rozhodování výboru o věcech ryze uměleckých a zvláště o sestavení pořadu her pouhým hlasováním členů výboru naprosto není vhodný. Zkušenost ukázala, že takovým hlasováním se mohlo zamítnouti třeba jedno z nejznamenitějších děl moderní literatury a schváliti naproti tomu i leckterý zcela sprostý výrobek francouzské frašky. Nemůže ani jinak býti, když hlasujícím nejsou známy hry, o které jde, - a když občas ani nejdůtklivějšího doporučení odborníků se nedbá.“ Cit: ŠUBERT, F. A. *Patnáctý rok Národního divadla*, Praha 1898, s. 35.

jako ve spoustě jiným případech v umělecké sféře. V čem lze spatřovat Šubertovo pochybení, nebylo to, co učinil – angažování herečky by jednoduše znemožnilo standartní fungování divadla a zničilo Šubertovu autoritu ředitele, ale spíše v nevhodně zvoleném obsahu komunikace, v němž příliš zdůrazňoval nacionální hledisko, kterým nemohl uspět už proto, že příznivci Pospíšilové se nacházeli právě mezi národně uvědomělou měšťanskou společností.

Opětovné povolení prodeje Šubertových brožur u pokladny divadla v závěru staročeské správy divadla však nebylo náhodné. Léta 1896-1897 byla pro Šuberta kritická v tom, že v nich stál „proti všem“. Rozdíl mezi opozičním bojovníkem za vznosné ideje a vrcholným kulturním manažerem, jehož úspěch závisí jak na podpoře jiných mocenských struktur, tak ale i oblíby veřejnosti, lze definovat tak, že ze samé podstaty své funkce musí hledat spojence. Usmíření mezi Družstvem a Šubertem proto nešlo nazvat přátelským objetím, ale spíše jen odhodláním pokračovat ve společné pracovní činnosti. Velmi dobře to vystihl Otakar Fischer, byť končí poněkud defetisticky: *„Nebylo sladké stát v čele divadla, proti kterému se ozývaly tolikeré a tak rozmanité hlasy. Nejenom literární buřiči, ale také pohodlní staromilci; nejenom političtí protivníci, ale také odpůrci ve vlastní straně; nejen mládí, ale také oficiálnost – všude nepřítel, ba nepřátelství a výsměch. Nebylo také divu, že diplomat Šubert hledal posilu, kde se mu nabízela a že po delším vzdorování vešel ve smír s funkcionáři, od kterých, žel, ani jemu ani jim už spása nekynula.“*<sup>137</sup>

Opětovně posílit nechtěl Šubert svoji pozici jen v rámci mocenských vztahů mezi staročeskou elitou, chtěl rovněž ukázat, že je schopen reflektovat i výtky stran divadelní kritiky. Na dlouho táhnoucí se kritiku, že operní těleso strádá po dirigentstvím archaicky smýšlejícího Adolfa Čecha, jenž má nad sebou již jen opeře nepřítel rozumějícího ředitele divadla, reagoval angažováním Zdeňka Fibicha jako dramaturga opery. Karel Knittl v podrobném rozboru o stavu opery v ND roku 1899 sice stále nachází vážné nedostatky, Šubertův krok přesto jednoznačně oceňuje jako začátek k napravení chyb.<sup>138</sup> Když pak o rok později Šubert v divadle končí, operní časopis *Dalibor* tuto událost nevítá, ale naopak střízlivě hodnotí značný Šubertův vklad divadlu za svého působení.<sup>139</sup>

V souvislosti s pozdní Šubertovou érou rovněž nelze hovořit o úpadku činoherního souboru, někteří herci právě v těchto letech dozrávají ke svému uměleckému vrcholu,

<sup>137</sup> FISCHER, Otakar. *Činohra Národního divadla...*, s. 219.

<sup>138</sup> KNITTL, Karel. O našich poměrech hudebních. *Dalibor* XXI. 1899, č. 12, 4. 3. s. 85-89.

<sup>139</sup> Revoluce ve správě Národního divadla. *Dalibor* XXII, 1900, č. 22, 5. 5., s. 169-171.

mezera po Marii Pospíšilové je zaplněna v roce 1896, kdy Šubert angažuje Marii Hübnerovou, která rozšíří družinu herců schopných zahrát náročné role moderního divadla a stane se významnou posilou divadla, neboť tato herečka mající za sebou již řadu angažmá v několika menších divadlech „*překvapila nepřeborným fondem hereckých zkušeností, nekonvenčnosti hereckých prostředků, nápadů, odpozorovaných detailů. Měla odvahu k nelitostnému naturalismu i k erotické motivaci role, ale znala i humorný pohled na lidské slabosti, který mnohým českým realistickým hercům chyběl*“<sup>140</sup> a zvláště po roce 1900 Jaroslav Kvapil využil všech jejích předností a dále pracoval na růstu hereččiných schopností.

Pro dotvoření celkového obrazu je nutné zmínit, že přestože Jaroslav Kvapil i Václav Štěch měly vůči ND vážné výhrady a pokoušeli se tvořit divadlo na jiných divadelních scénách, jako dramatici pronikli na prkna ND ještě před rokem 1900. Již v říjnu 1897 byla uvedena Kvapilova Princezna Pampeliška, kde titulní roli ztvárnila Kvapilova manželka Hana Kubešová-Kvapilová, hra se dočkala 48 repríz, což byl v této době ještě počet neobvykle vysoký, kterých dokázal dosáhnout jen zcela minimální počet inscenací. Úspěchu dosáhla i Štěchova nejzdařilejší komedie Třetí zvonění, uvedená v poslední sezóně Šubertovy éry.

### 4.3 Zítřek Národního divadla

*„O divadle se někdy říká, že je malý stát – jindy, že je blázinec. Podle toho, jak se na ně kdo dívá – zvenčí nebo vnitřku. Ale divadlo není vlastně jen malý stát, nýbrž hnedle celá Evropa; neboť v něm panují rozličné moci a vedle nich i rozličné velmoci. Opět zvenčí i uvnitř. Zvenčí je pro divadlo velmocí tisk, novinářstvo – to, o kterém se mluví, že je vůbec devátou či desátou velmocí evropskou (...) A uvnitř divadla je první velmocí – ne intendance, která jen jako neviditelný vzduch se vznáší vodami a pouze v nejřidších případech z nich svou náhle hmotnou rukou do světa iluzí zasáhne, nýbrž ředitelství divadla, když totiž divadlo skutečně řídí. Když si ale dává do kaše foukat nějakým družstvem, jehož výbor se rozpomene, že vlastně on je předurčen hrát tam prim a zároveň tlouci tympany, stává se první vnitřní velmocí výbor toho sdružení, který potom plným*

<sup>140</sup> PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha, 1988, s. 171.



*právem říká: Divadlo jsme my.*<sup>141</sup> Tento velmi kritický komentář napsal Šubert již v době první světové války, jen několik měsíců před svým úmrtím, do *Národní politiky*, v níž byl tehdy redaktorem. Nelze přehlédnout v přirovnáních inspiraci válečným konfliktem, podstatnější je však něco jiného: Šubert v podtextu líčí jako hlavní důvod svého předčasného konce v ND zasahování Družstva do ředitelských pravomocí. Tehdy to už nebyla žádná šokující informace, nebyla-li ovšem zapomenuta nánosem dalších let a nových kulturních bojů. Družstvo se stalo synonymem nekompetence a obecně viníkem všeho, co je v ND špatně, již v 90. letech, když po aféře s Pospíšilovou Šubert ve svých brožurách o ND opakovaně Družstvo očerňoval, což ovšem jen veřejnost utvrdilo v tom, čeho se již předtím domýšlela.

Chtěl ve skutečnosti dělat Šubert jiné divadlo? Neúspěšná vinohradská epizoda přináší pochyby, zda by i bez výrazného vlivu Družstva byl Šubert schopen učinit z ND umělecky inspirativnější scénu... Jenže i na Vinohradech byl pod vlivem tamní divadelní správy a celé Šubertovo působení nabízí momenty, v nichž se cíleně pokoušel přinášet do divadla něco nového. Přijmeme-li tedy skutečnost, že podnikatelská divadelní správa byla tehdejší realitou, nemusíme samotnou existenci Družstva, z něhož dohlíželi na chod divadla „pánové, kteří dokázali složit 500 zlatých“, jak bylo kritikou opakovaně podotýkáno, vidět negativně. Nezbytným předpokladem ale musí být, že mezi vedením divadla a družstevní správou dochází k vyjednávání konsensu a navenek disponuje ředitel divadla veřejnou podporou Družstva, které se za něj v případě vnějších útoků postaví; pak může být Družstvo ochranným štítem a samotnému divadlu umožnit tvůrčím způsobem pracovat, aniž by samo muselo být součástí veřejných uměleckých bitek. Takto mohl Ladislav Stroupežnický téměř po deset let prosazovat v ND realistickou poetiku, která na počátku musela narážet na těžká nepochopení, aby se v 90. letech etablovala jako běžná součást českého divadla.

V roce 1892 Stroupežnický umírá a divadlo tím přichází o nejvýraznější uměleckou osobnost divadla. Jeho nástupce Bedřich Frída<sup>142</sup> dostal ihned nálepkou slabého a nevýrazného dramaturga, který je jen loutkou divadelního Družstva. Byl to již v roce 1892

<sup>141</sup> ŠUBERT, F. A. Divadelní moc, *Národní politika* XXXII, 1914, 2. 12., s. 2-3.

<sup>142</sup> Bedřich Frída (\* 1. 7. 1855 Slaný, + 15. 10. 1918 Slaný), bratr Jaroslava Vrchlického, český překladatel, prozaik a divadelní kritik. Pro ND přeložil více než 60 her. 1892-1896 dramaturg činohry ND.

Gustav Schmoranz, který se ve svém článku<sup>143</sup> ostře vymezil vůči zasahování Družstva do dramaturgových pravomocí, které povedou k tomu, že činohra bude oproti opeře i nadále v divadle popelkou. S metaforou popelky operoval Schmoranz a jeho spolupracovníci i později, v manifestu Společnosti ND<sup>144</sup>, kdy bylo rovnou celé divadelní umění označeno za popelku, z níž byla učiněna princezna, které „nádherné šaty neslušely“, protože zapomněla „jímat slovem a zpěvem svým, jak to činívala za dob své chudoby“ kvůli špatnému uměleckému vedení ND.

Do role prince, který popelku nechá rozpomenout na její přednosti, než se stala princeznou, se sice mohl Schmoranz stylizovat sebevíce, musely však teprve nastat okolnosti, které tento scénář umožnily. Nelze uspokojivě zodpovědět otázku, proč tak dlouho mladočeši tolerovali staročeské Družstvo. Důvodů je možné nalézt více, ale bez existence takové pramenné materie, která by prozrazovala konkrétní motivy jednání mladočeských aktérů, je sestavování hierarchie důvodů jen historikovou konstrukcí. V každém období, kdy se jednalo o novou správu divadla, počínaje rokem 1880, konče rokem 1894 lze najít určité motivy, proč byla správa divadla svěřena staročechům. Od spíše finančních důvodů a společenské vlivnosti mezi měšťanskou elitou v 80. letech se motivace přesunula ke skutečnosti, že odstavit ředitele úspěšného na divadelní výstavě ve Vídni by bylo v roce 1894 těžko možné, aniž by to nebylo hodnoceno jako politické zvůle. Ta nastala až o šest let později, kdy Družstvo ND přišlo o divadlo, aniž by se jeho vedení dopustilo nějakého konkrétního selhání, ale – nutno doplnit – také nezaznamenalo žádný nový pronikavý úspěch. Příčiny je proto třeba hledat hlubší a obecnější – lze vyslovit hypotézu, že staročeská správa mladočeskému vedení velmi vyhovovala, protože jako „chrám zábavy“ divadlo do velké míry uspokojovalo nároky pražské měšťanské společnosti, a tedy i voličů mladočechů, zároveň veškeré žurnalistické výboje se mohly snést po staročeské správě, aniž by se mladočechů dotkly, protože viník byl známý...

Situace se mění po roce 1892, kdy sice nekončí pozdně-romantické ani realistické divadlo, ale nové umělecké tendence jsou natolik silné, že je nelze ignorovat. Jako nelze opomíjet nové, mladší a náročnější publikum. Po Stroupežnického realistické koncepci nepřichází nová koncepce, ale je nahrazena stále prohlubujícím se eklektistickým

<sup>143</sup> SCHMORANZ, Gustav. *O poměrech činohry našeho Národního divadla*. Čas 6, 1892, s. 646-649.

<sup>144</sup> MODESTUS. *Včerejšek a zítřek Národního divadla*. Praha, 1900, s. 5.

výběrem. Přesto tato tendence nepadá jen na vrub slabším Stroupežnického nástupcům, Bedřichu Frídovi a Janu Lierovi či tlaku družstevní správy. Nároky na umělecké vedení byly v 90. letech nesrovnatelně náročnější, než v prvních letech po otevření divadla.

Konec 19. století přinesl rozličnou záplavu nových dramatických her, povznesla se domácí produkce, která se ocitala v 80. letech v krizi a v zahraničí se tím spíše nabízely široké možnosti toho, co na české jeviště uvést. Národní divadlo ale v těchto letech nebylo připraveno vytvořit zřetelnou koncepci moderního divadla – neexistovala stále samostatná režie a většina členů činoherního souboru nebyla schopná věrohodně ztvárnit vnitřní sféru postavy, základ moderního divadla.<sup>145</sup> To měl přinést teprve „zítřek“ Národního divadla po roce 1900.

Jiným problémem bylo, do jaké míry dokáže ND v druhé polovině 90. let oslovovat svým repertoárem širší publikum. Masy diváků pochopitelně neprahly po intimních dramatech, nové sociální skupiny navíc nemohlo divadlo svým repertoárem, cíleným na tradiční měšťanskou společnost, příliš oslovit jako místo pro opakovanou návštěvu. To, co Šubertovi procházelo v dřívějších letech bez většího vzrušení, se náhle stalo terčem ostré kritiky. ND během letního období, kdy zápasilo s poklesem diváckého zájmu, tradičně nasazovalo „lehčí kusy“, zvláště frašky. Kam až mohla zajít kritika Šuberta, ukazují *Radikální listy*, které se neváhaly ostře vymezit vůči umělecky nehodnotným představením. Neznámého autora to v *Radikálních listech* v létě 1897 rozpálilo natolik, že divadlo nazval sprostým šapitó a národním cirkusem: „*Pak můžete se, p. řediteli, postavit jako impressario na schodiště vestibulu s dámičkou v krátkých sukénkách a volati ‚Rrrraďte dále pánové a dámy, divy světa uzříte! ‘ a bubnovat do světa slávu, ku které jste dotáhl Nár. divadlo!*“<sup>146</sup> V roce 1897 se ale nezůstává pouze u žurnalistické kritiky – dochází ke vzniku nových divadelních souborů, které se pokouší realizovat to, co je na ND kritizováno, přičemž je možné najít dva druhy těchto tendencí – inscenovat „lidová“ představení pro široké vrstvy obyvatel, nebo nejnovější modernistické hry: jejich úspěšná provedení ovšem podobně jako v ND narážela na limity herců, kteří často nedokázali ztvárnit složitost postav.

<sup>145</sup> „Krise činohry Národního divadla se tedy po roce 1895 prohloubila, rozpory mezi vývojem moderní světové dramatiky a dramaturgickou praxí první scény i rozpory mezi požadavky uváděných moderních her a jejich nedostatečnou hereckou, režijní i výtvarnou interpretací stávaly se stále nápadnější a tíživější.“ Cit. Dějiny českého divadla. [Díl] 3, Praha 1977, s. 301.

<sup>146</sup> ANONYM. Král. český zemský cirkus. Národní cirkus, *Radikální listy* 4, 1897, s. 206.

V roce 1898 vznikla na výstavě architektů a inženýrů dřevěná budova Uranie<sup>147</sup> vyprojektovaná architektem - historistou Osvaldem Polívkou,<sup>148</sup> která měla během výstavy sloužit k rozličným kulturním akcím, ale nakonec se stala především místem divadelní zábavy. Provozované divadlo se mělo programově vymezit vůči repertoáru Národního divadla, který nabízel mnoho „cizozemského lehčího zboží“ a údajně málo českých her pro lid. Tento záměr vznikl již z dřívějších úvah, jak přivést do divadla lidové vrstvy a zároveň je umělecky „povznášet“: *„Účel představení lidových je jasný: ušlechtilá zábava, která mysl povznese, od všedních trudů odvrátí, blahodárně rozjaří, vyjasní. Toho účelu by volbou sociálních dramát bylo sotva dosaženo. V člověku, který beztoho trpí trudnými poměry, chcete ještě dráždit a uměleckými prostředky v něm živiti nespokojenost, zášť, nenávist a jiné otravné city? Není v tom kus ukrutenství?“*<sup>149</sup> Prokázat reálnost této idey se rozhodla skupina literátů a umělců sdružených ve *Spolku českých spisovatelů-beletristů Máj*. Mezi představitele a tvůrce tohoto divadla patřili vedle Gustava Schmoranze a Jaroslava Kvapila také Ignát Hermann, Jan Vávra, Václav Štěch, Karel Šípek nebo Bohdan Kaminský.<sup>150</sup>

Význam divadla Uranie narostl pozdějším kánonickým ukotvením tím, že se z jeho středu rekrutovali budoucí správci Národního divadla. Jejich přiznaným záměrem bylo konkurovat Národnímu divadlu a předvést vhodnější repertoár, než se v něm hraje. Přestože zvolený repertoár naplnil očekávání diváků, vidět jej jako konkurenci ND byl jen dobový pohled vyplývající z obecné „únavy“ ze zlaté kapličky. Na pražském výstavišti nebyli diváci

<sup>147</sup> „Dnes 20. června 1898 se zahájilo koncertem. Původně se měly v divadle střídat koncerty s divadelními představeními, ale nečekaný velký úspěch divadla vytlačil koncerty vůbec. Celkem tam bylo uspořádáno 12 koncertů v době od 20. června do 31. července. Koncerty dirigoval profesor Hanuš Trneček.(...) Zprvu se hrálo čtyřikrát týdně, od 21. srpna pak denně. Divadlo se stalo hlavní přitažlivostí výstavy. Při jeho organizaci, umělecké správě a režii se poprvé prakticky uplatnili dva divadelníci, pozdější vedoucí Národního divadla: Gustav Schmoranz a Jaroslav Kvapil. Hrál se do 16. října, neboť výstava byla 17. října uzavřena.“ Cit. JAVORIN, Alfred. *Pražské arény: lidová divadla pražská v minulém století*. Praha, 1958, s. 268.

<sup>148</sup> „Historisté Koulova, Polívkova nebo Ohmannova typu navrhovali svá díla pro starou liberalistickou buržoazii 19. století, pro muže, kteří dosud milovali hrdinská gesta historické malby a teatrální pózy starých portrétních fotografií. Pro muže, kteří rádi žili v iluzích a rádi by v nich už zůstali.“ Cit. ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha, 1995, s. 51.

<sup>149</sup> KUFFNER, Josef. *Lidová představení (1893)*. In: KUFFNER, Josef. *Scéna za scénou: volné listy: z kroniky rozvoje našeho divadla 1883-1898*. Praha, 1900.

<sup>150</sup> PECHAROVÁ, Vilemína a VRANÁ, Helena. *Divadlo Uranie v dokumentech. I. díl*. Praha, 1971, s. 6.

svědky něčeho, co by šlo označit za zvěstování divadelního zítřku, ale především odpočinkové, letní divadelní zábavy. S velkou pompou uváděná fraška *Kontrolor spacích vagónů*, horká novinka oblíbeného dramatika francouzského varieté Alexandra Bissona, měla být objevem pro české divadlo. Šubert však mohl úspěšně kontrovat, že již v roce 1895 Národní divadlo uvádělo jiné dvě frašky od téhož autora a *Kontrolora spacích vagónů* se chystalo uvést. Byl to celé paradox tím větší, že právě „francouzské škváry“ byly jednou ze zcela nejčastějších výtek vůči Národnímu divadlu.

Tyto divadelní snahy, které přesahovaly význam „letní zábavy pro lid“, nelze interpretovat jako zamýšlenou přípravu převzetí Národního divadla. Mnohem více byly spojeny s tehdejší všeobecným „hladem“ po druhé pražské divadelní scéně a „lidová představení“ byla jedním z více způsobů, jak vytvářet konkurenci dosavadní podobě divadla – jiným pokusem ve stejné době bylo *Intimní volné jeviště* (1896-1899) iniciované Jiřím Karáskem a Arnoštem Procházkou, jejichž záměrem bylo hrát nejprogresivnější současné hry a zbavit se tradice deklamace a nepřirozeného hereckého projevu.<sup>151</sup> Dalším místem, kterému se, patrně nejúspěšněji, podařilo přiblížit soudobému evropskému modernímu divadlo, bylo *Švandovo divadlo* vedené od roku 1897 Karlem Švandou, který českému divákovi jako první zprostředkoval díla Halbeho, Maeterlincka, Čechova, Ostrovského nebo Hauptmanna.<sup>152</sup> V zásadě organický rozvoj těchto nových divadelních skupin by sám o sobě neměl žádný dopad na budoucnost ND, nanejvýš v rovině uměleckých prvků přejatých z těchto menších scén. Podstatné bylo teprve rozhodnutí Gustava Schmoranze a Jaroslava Kvapila vstoupit v zápas o správu Národního divadla. V tom se rozešli se svým druhem Václavem Štěchem, který – zvláště v osobní rovině – byl sice vůči Šubertovi kritičtější než Kvapil, přesto se odmítl do kampaně proti staročeské správě zapojit, zůstal loajální Družstvu ND a chtěl zlepšovat fungování divadla evoluční cestou.

Veškeré alternativní divadelní pokusy z konce století měly však daleko k vytvoření druhé, relevantní scény vedle ND. I v tom lze nacházet jeden z mnohých důvodů Šubertova konce roku 1900 – všechny touhy po jiném repertoáru a jiné divadelní poetice byly v konečném důsledku zaměřeny k Národnímu divadlu, protože jiná scéna neexistovala, přestože by v této době již našlo své diváky několik scénicky vyhraněných divadel. V této

<sup>151</sup> ŠORMOVÁ, Eva: *Intimní volné jeviště*. In: Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů. Praha, 2000, s. 189-190.

<sup>152</sup> ŠORMOVÁ, Eva: *Švandovo divadlo*. In: Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů. Praha, 2000, s. 488-493.

souvislosti lze znovu poukázat na strukturální změnu společnosti mezi lety 1883 a 1900 – na počátku musel Šubert hledat strategie, aby divadlo naplnil v důsledku početně malé skupiny potenciálních diváků, na konci své éry naopak obtížně zaplňoval divadlo, které neodráželo názory a vkus žádné skupiny obyvatel. V tom je možné hledat i něco specificky českého – projev moderny, která programovou rozličnost a individuálnost bojuje pod jedním praporem a chce ji realizovat v národní svatyni místo budování mnohosti míst, kde ji uskutečňovat. Zatímco menší slovanské národy vzhlížely k pražskému divadlu jako ke vzoru jejich vlastních snah, v západní Evropě již podstatně širší divadelní nabídka mohla uspokojit stále diferencovanější vkus diváků a v hlavním reprezentačním divadle nemuselo dojít k „radikálnímu převratu“, jenž v sobě obsahoval vrstvy osobní, divadelní, kulturní, sociální, politické, snad i metafyzické, ale především znamenal nedůstojný odchod ředitele, který navzdory nezměrnému tlaku dokázal sedmnáct let divadlo úspěšně řídit.

#### 4.4 *Marný zápas o pozice*

*„Kam bychom došli, kdybychom svěřovali rozhodování o kulturních, uměleckých a vědeckých otázkách davu, který jest vždy bezmyšlenkovitý, a vždy jen tupě za heslem jdoucí, který nic rozumem neváží, jsa vždy jen své vášně poslušen, který závidí i tomu nejschopnějšímu a nejpovolnějšímu plus jeho schopností a který vždy ochoten vrhnout slinu potupy po tom, kdo má lepší kabát.“<sup>153</sup>*

Autorem tohoto výroku není Šubert či někdo jiný z divadelního Družstva, bránící se stupňovaným útokům vůči ND. Pochází z brožurky *Divadelní tyranie*, napsané roku 1901 Aloisem Rašínem a Janem Třebickým z okruhu *Radikálních listů*, kteří freneticky podporovali novou divadelní správu a reagovali na vzniklou stávkou orchestru ND a na vzrůstající žurnalistickou kritiku, zvláště v *Času*, která se na nové vedení snesla velmi rychle především z toho důvodu, že navzdory proklamativním heslům z jara 1900 pokračovalo divadlo repertoárově i inscenačně v zavedené podobě, ovšem s tím rozdílem, že oproti diplomatickému Šubertovi zuřivě útočilo po všech oponentech, aniž by samo zatím cokoli jiného přineslo. Po přečtení první oficiální zprávy Gustava Schmoranze o chodu divadla tak historik této epochy činohry divadla Václav Tille konstatuje, že „*nezbaví se dojmu, že v boji,*

<sup>153</sup> USQUE, Que. *Divadelní tyranie: několik poznámek k nynějším událostem v Národním divadle*. Praha, 1901, s. 30-31.

z kterého vyšla Společnost vítězně, nešlo o umění, ale o moc; a když ji bylo dosaženo, situace se nezměnila.“<sup>154</sup>

Oč tedy opravdu šlo? Lze vysledovat, že to, co začalo především jako úsilí uměleckých skupin, přerostlo v politické zápolení, do něhož nakonec příliš nechtěli vstupovat ti, kteří po léta ND kritizovali. V roce 1898 přistoupil Šubert k uskutečnění akce, jejíž dosah se stal mimořádně konfliktní, a jestliže oslabil Šubertovu pozici ve vztahu k zemskému výboru a své vyhlídky na opětovné zvolení ředitelem, naopak posílil svoji pozici mezi značnou částí umělecké veřejnosti a rozrušil představu ředitele neochotného ke změnám a novinkám vycházejícím ze změn ve společnosti. Šubert uskutečnil 30. dubna 1898 bez jakéhokoli krytí a maskování večerní představení pro dělníky. Vycházelo to z již naznačených úvah o všelidovém poslání divadla, jak je asi nejlépe vyjádřil Josef Kuffner: „*Jsme v době reform. Přinesl hrabě Taaffe širokým vrstvám volební právo presentem na svém politickém talíři, proč by neměl ředitel Šubert přinést jim na svém právo návštěvy divadla? Za pokus a přípravu to stojí,*“<sup>155</sup> ale Šubert také reagoval přímo na požadavky dělnických vzdělávacích spolků sociálně demokratické strany.<sup>156</sup> Šubertovi se tím sice podařilo vyvolat do zajisté nechtěný střet mezi sociálními demokraty a národními socialisty, kteří se od akce distancovali, čehož ochotně využili mladočeské listy a dokázali z divadelního představení vytěžit zásadní společenskou kauzu, zároveň tato kampaň proti Šubertovi byla pomyslným překročením hranice, po kterém se ozvali levicově či nezávisle smýšlející osobnosti a za Šuberta se postavili: na 7. květen svolali protestní schůzi do Typografické besedy, kde vedle F. V. Krejčího, Jana Laichtera, Stanislava K. Neumanna, promluvil také F. X. Šalda, který se k otázce *Čí je Národní divadlo* postavil velmi lapidárně: „*Je tu otázka: Čí je Národní divadlo a vlastně další: Čí je umění. Odpověď na ni je totožná jako na otázku: Čí je slunce, či je vzduch. Každého člověka – to je jasno.*“<sup>157</sup>

<sup>154</sup> TILLE, Václav. *Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu: [... k padesátému výročí otevření Národního divadla ...]*. Praha, 1935, s. 35.

<sup>155</sup> KUFFNER, Josef. *Dvě sestry (1894)*. In: KUFFNER, Josef. *Scéna za scénou: volné listy: z kroniky rozvoje našeho divadla 1883-1898*. Praha, 1900, s. 216.

<sup>156</sup> KOPECKÝ, Jan et al. *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1983, s. 76.

<sup>157</sup> ŠALDA, F. X. *Čeští spisovatelé a dělnictvo*, in: F. X. ŠALDA, F. X. a J. HÁJEK, ed., *O věcech divadelních: výbor ze statí o dramatu a divadle*. Praha 1987, s. 192-194

Pochopení naopak nenašla u konzervativněji smýšlejících kruhů, narazila také u předsedy zemského sněmu Jiřího Lobkowicze, pro kterého to byl po aféře s Marií Pospíšilovou další důvod pro negativní vnímání dosavadního ředitele: *“Nezapomenutelnou zůstávalo nejvyššímu zemskému maršálkovi naproti řediteli, že proti tichému, ale důtklivému přání zemského maršálka – dělnickým spolkům sociálně demokratickým byl umožněn hromadný vstup do ND k slavení 1. května. Ta věc zůstala knížeti Jiřímu z Lobkowicz na vždy velice nemilá.”*<sup>158</sup>

Pomyslnou ouverturou zápasu o změnu správy ND byl přípis intendanta Josefa Herolda Družstvu ND ze dne 8. 11. 1899,<sup>159</sup> v němž vyjadřuje údajné obecné znepokojení z tehdejší úrovně ND: *„Z obecnstva, a zejména od předplatitelů Národního divadla, docházejí intendanci stále stesky na repertoír Národního divadla a na umělecké provedení jednotlivých přestavení.“* Dále se zabývá údajně nízkým počtem novinek, sterilností repertoáru a konečně tím, jak zemské intendanci záleží na všeobecném prospěchu divadla: *„Vzhledem k tomu, že Národní divadlo má artistického ředitele, dramaturga jak pro operu tak činohru, a dostatečný počet personálu výkonného, není žádné pochybnosti, že tu jest možnost, docílití toho, aby Národní divadlo stále rozhojňovalo počet svých příznivců, dosáhlo žádoucí umělecké výše a prosperovalo v ohledu hmotné.“* Šubert spolu s předsedou výboru Družstva Janem Růžičkou sepsali odpověď, v níž se snažili odpovědět na všechny výtky.<sup>160</sup> Objektivně lze konstatovat, že sice intendantův list vycházel z dobových tendencí rostoucí nespokojenosti, ta však více než objektivními příčinami byla důsledkem změněných nároků publika a kritiku nízkého počtu repertoárních novinek lze vnímat už jako ryze účelovou, neboť byla zaslána těsně předtím, než došlo v listopadu k uvedení hlavních podzimních premiér. Navzdory tomuto náznaku, že nad staročeským Družstvem je v zemském výboru zlomena hůl, Šubert a jeho okolí nepředpokládalo, že by na jaře příštího roku vystoupil protikandidát s cílem převzít na období 1900-1906 správu divadla.

Po Novém roce se ale začaly objevovat snahy vytvořit společnost, která by Družstvu vytvořila konkurenci. Iniciátorem těchto snah byl především mladočeský politik a spisovatel

<sup>158</sup> F. A. ŠUBERT: Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900, Praha 1908, s. 566.

<sup>159</sup> Přílohy – Doklady, CCI, in: F. A. ŠUBERT: Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900, Praha 1908.

<sup>160</sup> Přílohy – Doklady, CCII, in: F. A. ŠUBERT: Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900, Praha 1908.



Ladislav Klumpar který pro svůj projekt získal pracovníky z někdejšího „výstavního“ divadla Uranie (toto holešovické divadlo fungovalo i v letech 1899-1946, kdy vyhořelo, ale již s jinými uměleckými soubory).<sup>161</sup> Václav Štěch ve svých pamětech popisuje, jak jej na jaře 1900 navštívil „posel vyšší moci“, bývalý staročech, nyní mladočeský poslanec a zároveň příležitostný spisovatel dr. Karel Pippich, který Štěchovi sdělil, že vznikající Společnost ND ze členů Divadla Uranie je pouze kouřová clona, ve skutečnosti je politickým nátlakem na Družstvo, aby na ředitele ND navrhlo jiného kandidáta, neboť Šubert je nadále nepřijatelný: „*Nejvíce mu uškodila neblahá nerozvážnost ve věci Marie Pospíšilové – a pak i to, že se rozplývá v okázalostech – nevšimá si náležitě věci v divadle – nestopuje zkoušek – neprojevuje zájmu o umělecké otázky, jak jest jeho hlavní povinností a potom i proto, že si na velkou škodu divadla dává bez kontroly opatřovati vše pro divadlo lidmi, kteří jeho důvěru zneužívají. Udělal z ředitelství divadla velkou parádu...*“<sup>162</sup>

V březnu 1900 se ustavil přípravný výbor Společnosti ND za předsednictví kulturního podnikatele Aloise Wiesnera a již zmiňovaných Gustava Schmoranze a Ladislava Klumpara.<sup>163</sup> Přes mladočeskou podporu, které se mohla těšit, staročeské Družstvo i nadále jednalo se zemským výborem a situace se stávala nepřehlednou. Na konci dubna přešli představitelé Společnosti do útoku, když nejprve v novinách a ve stejný den (24. dubna) i knižně, vydali manifest, v němž se ohrazovali proti poukazům na politický ráz jejich akce a předložili čtenářům srozumitelný přehled jejich výhrad proti dosavadní správě. Manifest končil bojovně: „*Dnes nastala vhodná doba, aby se zemská vláda království českého nedala terorizovat jediným podnikatelem – dnes naskýtá se jí výběr, jakého se zajisté sama nenadála a jakého se snad už nedočká v době dohledné. Zamítne-li a limine nabídku konkurentovu a vydá-li se v šanc podnikatelství dosavadnímu, nebude zajisté po šesti letech nikoho, kdo by chtěl znovu, věda již předem o svém neúspěchu, konkurovat s dosavadním družstvem a posilovat posici zemského výboru proti dosavadnímu monopolu.*(pozn. aut. – zvýrazněno orig.)“<sup>164</sup>

<sup>161</sup> TILLE, Václav. *Činohra Národního divadla...*, s. 15.

<sup>162</sup> ŠTĚCH, Václav: *Džungle literární a divadelní: paměti českého tvrdohlavce*. Praha 1937, s. 136.

<sup>163</sup> FISCHER, Otakar. *Činohra Národního divadla...*, s. 274.

<sup>164</sup> MODESTUS. *Včerejšek a zítřek Národního divadla*. Praha, 1900, s. 35.

Šubert musel čelit i „vnitrostranické“ opozici, protože ambice převzít post ředitele divadla měl člen správní rady Družstva František Ruth.<sup>165</sup> Zasedání správního výboru Družstva 28. dubna 1900 nejprve sice zvažovalo možnost tohoto alternativního, který měl být v zemském výboru průchozí, ale po mimořádném příchodu F. L. Riegra, který přišel Šuberta osobně podpořit, bylo rozhodnuto, že Šubert bude kandidátem na ředitele divadla i pro období 1900-1906.<sup>166</sup>

K zemskému výboru se přihlásili tři zájemci o správu ND – dosavadní Družstvo ND, dále Společnost ND a také Umělecká beseda. Zemský výbor sice nebyl ochoten zadat divadlo Družstvu v současné podobě, ale dal mu příležitost, aby jednalo s dalšími zájemci o možnosti vzájemného sloučení nebo alespoň o navrnutí osobností na některé pozice v divadle z řad ostatních sdružení. Ve hře byla možnost ředitelského pokračování F. A. Šuberta, ale výměna činoherního dramaturga Liera za novináře a divadelního kritika Jaroslava Kampera z okruhu představitelů „Uranie“ a Společnosti ND a nahrazení operního dramaturga Fibicha za předsedu Hudebního odboru Umělecké besedy Hanuše Trnečka. Osobní aspirace zvláště prof. Trnečka ale byly Družstvu proti mysli. *„Když ještě ředitel Šubert a V. Štěch se prohlásili proti komplikování celé záležitosti novými dosud nevyslovenými požadavky co do osobností, odstoupil prof. Trneček a správní výbor radil se o požadavcích sdružení Umělecké besedy.“*<sup>167</sup> Správní výbor se usnesl na přijetí dvou dramatických spisovatelů a dvou skladatelů do výboru Družstva a na pokračování v jednání s Karlem Kovařovicem o převzetí funkce šéfa opery, ale veškeré další požadavky na fúze nebo personálie odmítl.

Následujícího dne po tomto usnesení správního výboru Družstva, 2. května 1900, byla správa divadla zemským výborem přisouzena na zelené louce vznikající Společnosti ND. Ta si v čelo svého správního výboru zvolila Aloise Wiesnera,<sup>168</sup> funkci ředitele divadla obsadil Gustav Schmoranz a místo šéfa opery přijal Karel Kovařovic. V případě Jaroslava Kvapila se naplno projevilo křehké spojení mezi modernisticky smýšlejícími osobnostmi, mladočechy a politickou správou země. Pro mnoho vzájemných animozit mezi ním a mladočechy a nedůvěry zemského maršálka Jiřího Lobkovice sice Kvapil dostal na

<sup>165</sup> KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím*, Praha 1932, s. 244.

<sup>166</sup> ŠTĚCH Václav. *Džungle literární a divadelní...*, s. 145-146.

<sup>167</sup> ŠUBERT, F. A. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*, Praha 1908, s. 583.

<sup>168</sup> KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím*, Praha 1932, s. 248.

starost péči o činohru, ale jeho vliv byl v prvních letech minimální a vzrůstal až následující lety, titul dramaturga činohry obdržel dokonce až roku 1911.<sup>169</sup>

Je nezodpovězenou otázkou, zdali byl Šubert spíše obětí nátlaku „všech proti němu“, nebo jestli skončil po oprávněné kritice a nezvládnutém vyjednávání na jaře roku 1900 vyplývajícím z nedostatečné sebereflexe. Jak vyplývá i ze složitých vyjednávání, stále byl Šubert silným hráčem, s nímž bylo nutné počítat. Zároveň jeho oponenti měli dostatek politické moci, aby mohli ukončit Šubertovu ředitelskou kariéru, pokud nepřistoupí na výrazné ústupky, jejichž význam ve smyslu dalšího prospěchu divadla byl diskutabilní. Konsensuální návrh – angažování Karla Kovařovice pro operu – byl realizovatelný i bez jakékoli správní změny. Přesto nelze událost konce Družstva ND vztahovat pouze do politické roviny. Šubert byl ideálním typem ředitele pro první éru ND, leč jeho možnosti dalšího přínosu pro divadlo se tváří tvář všem společenským, politickým, sociálním i kulturním změnám koncem století vyčerpaly.

---

<sup>169</sup> *Dějiny českého divadla. [Díl] 3, s. 304.*

## 5 Závěr

Šubert založil tradici Národního divadla, které není exkluzivním prostorem konvenčního repertoáru a vybraných návštěvníků, ale naopak kulturním centrem celé společnosti. Přestože v éře Šubertova působení mělo významné nedostatky a vlivem mnoha nutných dobových kompromisů nebylo schopno naplnit představy tehdejších kritiků, Šubert prokrestil cestu všem svým nástupcům – každý z nich již pouze navazoval na Šubertovu podobu divadla, která byla nosná navzdory všem myšlenkovým i politickým poryvům 20. století. „Post-obrozenecký“ všelidový étos divadla, který mu Šubert vtiskl v duchu svých nejvnitřnějších představ a názorů, zůstal platný dodnes. Nikdy nekončící snaha po hledání nových koncepcí, alespoň doposud, vždy vycházela z tohoto rámce. Není to překvapivé – sakrální význam získávalo ND již před svým otevřením, Šubert však dokázal, že se česká společnost se „svým“ divadlem reálně identifikovala.

Nelze také pominout fakt, že svoji umnou kulturní diplomacií zařadil Šubert během svého působení ND do souřadnic předních evropských scén a pro ostatní menší slovanské národy se ND stalo autoritou a vzorem jejich vlastních snah.<sup>170</sup> Šubert se stal novým typem ředitele divadla – nebyl pouze správním úředníkem, vykonavatelem vyšší moci v divadle, zároveň nebyl ani „direktorským“ umělcem, který by sám vtiskával divadlu jeho umělecký ráz. Lze se plně ztotožnit s definicí Martina Kučery, který ve své syntéze českých kulturních dějin neváhal ve vztahu k Šubertovi použít slovo manažer – podle něj byl „v *politicko-diplomatickém a podnikatelském ohledu první z velkých manažerů české kultury*.“<sup>171</sup>

Divadelní vědec František Černý ve svých pracích Šubertovo ředitelské působení rehabilitoval, když jej zařadil do souvztažnosti s vývojem činoherního divadla v českých zemích 19. století. Pokračování české teatrologie v tomto nazírání osobnosti F. A. Šuberta potvrdilo slovníkové heslo Evy Šormové v nové divadelní encyklopedii *Česká činohra 19. a začátku 20. století*.<sup>172</sup> V případě opery bude patrně i nadále panovat jistá skepse nad touto érou ND vyplývající snad z faktu, že mistrovská díla českých skladatelů vcházela v

<sup>170</sup> Až možná netušenou míru inspirace českým Národním divadlem v celém prostoru středovýchodní Evropy popsal ve své komparační studii Philipp THER (kap. Export českého modelu, s. 207-212).

<sup>171</sup> Martin KUČERA: *Kultura v českých dějinách 19. století*, Praha 2011, s. 155.

<sup>172</sup> Eva ŠORMOVÁ: ŠUBERT František Adolf, in: Eva ŠORMOVÁ a kol: *Česká činohra 19. a začátku 20. století: osobnosti*. Praha 2015, s. 550-555.

osmdesátých letech do divadla, které na ně ještě nebylo připraveno. Jednostranná hodnocení z úhlu ryze umělecké kvality však pokrývají celkový obraz Šuberta-ředitele. Aby určitá historická osobnost neupadla v naprosté zapomnění, nemusí mít nutně pomník nebo ceněnou monografii. Mnohem více potřebuje, aby ji současnost dokázala nahlédnout ve světle, v němž se jeví aktuální. Šuberta je možné vidět rozporně. Jako muže národní jednoty, jehož svět odešel s diferenciací společnosti ke konci století a po právu byl zapomenut nebo odsuzován. Jeho dramatická a žurnalistická činnost skutečně je přímo esencí doby, v níž vyrůstal, a s dneškem s ní jen velmi obtížně nalezneme styčné body.

Šubertova veřejná činnost je však pozoruhodná nejen z dobového pohledu – ve strategiích jeho jednání, pokud je překódujeme do současné terminologie, nalezneme postupy, které se ukazují platné do současnosti. V tomto ohledu není možné přistupovat k F. A. Šubertovi jako k pozdnímu představiteli Riegrovy konzervativně-opatrnické politiky. Šubertovo jednání mnohem více svědčí o osobnosti, která se nebála uskutečňovat nové nápady, ani svým způsobem hrát vabank. Přesto si nesl v sobě mnoho z myšlenkového ovzduší poloviny 19. století, což naopak již nebylo tolik typické pro mladší generace, s nimiž zápasil v posledních letech svého ředitelského působení. I proto, že se na jedné straně nebál experimentovat, a na straně druhé nepodléhal módním vlnám a myšlenkám, Šubertovi divadelní nástupci se nemuseli vůči jeho práci vymezovat, ale spíše na ni navazovat a rozvíjet v nových podmínkách.

F. A. Šubert zemřel roku 1915 jako již zapomínaný vlastenec, jeho diplomatický talent a schopnost spojovat, nechyběly jen českému divadlu. Tohoto stoicky klidného muže nedokázalo příliš ocenit 20. století, často zmítané politickými, ideovými i kulturními spory, v nichž bylo málo místa pro ocenění manažerských schopností. Tím spíše může být Šubertova činnost inspirativní pro naši dobu, v níž ředitel velkého divadla musí bojovat s rozličnými konkurenty o udržení společenského významu divadla, jeho finančního zajištění a přitom neztratit ze zřetele umělecké hledisko.

## 6 Seznam pramenů a literatury:

### Archivní prameny

Archiv Národního divadla, fond F. A. Šubert

Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), fond F. A. Šubert – korespondence přijatá

LA PNP, fond Marie Červenkové – Riegrové - korespondence přijatá

LA PNP, fond Jana Růžičky - korespondence přijatá

### Periodický tisk

Čas (1892, 1898-1900)

Dalibor (1883, 1899-1900)

Lidová demokracie (1970)

Národní listy (1886, 1900, 1929)

Národní politika (1900, 1914)

Osvěta (1910,1913,1915)

Radikální listy (1897)

Slovo a slovesnost (1935)

### Šubertovy spisy (výběrová bibliografie)

ŠUBERT, František Adolf a PINKAS, Soběslav Hyppolyt, ed. *Národní divadlo v Praze: dějiny jeho i stavba dokončená*. Praha: J. Otto, 1881.

ŠUBERT, František Adolf. *První rok Národního divadla*. Praha: František Adolf Šubert, 1884.

ŠUBERT, František Adolf. *Druhý rok Národního divadla – Jedenáctý rok Národního divadla*. Praha: Družstvo Národního divadla, 1885-1894.

ŠUBERT, František Adolf a NOVOTNÝ, Augustin. *Královské české zemské a Národní divadlo v Praze*. Praha: Družstvo Národního divadla, 1892.

ŠUBERT, František Adolf. *Třináctý rok Národního divadla – Sedmnáctý rok Národního divadla*. Praha: František Adolf Šubert, Praha 1896-1900.

ŠUBERT, František Adolf. *Moje divadelní toulky. Sv. 1*. Praha: Unie, 1902.

ŠUBERT, František Adolf. *Moje divadelní toulky. Sv. 2*. Praha: Unie, 1902.

ŠUBERT, František Adolf. *Moje vzpomínky*. Praha: Unie, 1902.

ŠUBERT, František Adolf. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900: s některými vzpomínkami a doklady*. Praha: Unie, 1908-1911.

ŠUBERT, František Adolf. *U nás v Dobrušce: ze života malé rodiny a malého města v polou věku devatenáctého*. V Karlíně: Emil Šolc, 1916.

ŠUBERT, František Adolf. *Na okraje divadelní kroniky: [feuilletony a články]*. Praha: nákladem dědiců, 1924.

## Literatura

ADÁMEK, Karel. *Upomínky na Národopisnou výstavu československou roku 1895*. V Praze: Tiskem a nákladem knihtiskárny Dra. Edv. Grégra, 1896.

BENONI, Bohumil. *Moje vzpomínky a dojmy I*. Praha: B. Kočí, 1917.

BOROVÍČKA Michael, KAŠE Jiří, KUČERA Jan P. a BĚLINA Pavel. *Velké dějiny zemí Koruny české XII.b*. Praha: Paseka, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.

BROUČEK, Stanislav. *České národopisné hnutí na konci 19. století*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, 1979.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: KANT, 2011.

CÍSAŘ, Jan. *Život jevišti: formování české realistické kritiky*. Praha: Orbis, 1962.

ČEČETKA, František Josef a KROUSKÝ, J. *Život a dílo F. A. Šuberta: časová úvaha*. Nymburk: J. Minář a spol., 1915.

- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000.
- ČERNÝ, František, ed. a KLOSOVÁ, Ljuba, ed. *Dějiny českého divadla. [Díl] 3, Činohra 1848-1918*. 1. vyd. Praha: Academia, 1977.
- ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie a VOJÁČEK, Milan, ed. *Zápisky*. Praha: Národní archiv, 2009.
- Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- ČINÁTL, Kamil. Národní divadlo jako symbolické centrum paměti, in: *Komunističtí intelektuálové a proměna jejich vztahu ke KSČ (1945-1989) Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2013, s. 228-233.*
- FERENČUHOVÁ, Bohumila a kol. *Biografia a historiografia: slovenský, český a francúzsky pohľad*. Bratislava: Spoločnosť Pro Historia, 2012.
- FLEISCHMANNOVÁ, Staša. *Vrstvami*. Praha: Torst, 2014.
- FISCHER, Otokar. *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1933.
- FREIMANOVÁ, Milena, ed. *Divadlo v české kultuře 19. století: sborník symposia poř. Ústavem teorie dějin umění ČSAV a Nár. galerií v Plzni 10.-12. 3. 1983*. Praha: Národní galerie, 1985.
- GÖTZ, František. *Boj o český divadelní sloh*. Praha: Družstevní práce, 1934
- HAHNOVÁ, Eva. *Dlouhé stíny předsudků: německé a anglické stereotypy o Čechách v dějinách 20. století*. Praha: Academia, 2015.
- HAVRÁNEK, JAN. Demografický vývoj v Praze v druhé pol. 19. století, in: *Pražský sborník historický 1969-1970*. Praha: Orbis, 1970.
- HERRMANN, Ignát. *Z poslední galerie: Divadelní kritiky Vavřince Lebedy*. Prvé knižní vydání. V Praze: Topičova edice, 1939.
- HLAVAČKA, Milan a kol. *České země v 19. století: proměny společnosti v moderní době*. Praha: Historický ústav, 2014.
- HOSTINSKÝ, Otakar et al. *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974.
- JAVORIN, Alfred. *Pražské arény: lidová divadla pražská v minulém století*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958.



- JEŽKOVÁ, Petra. *Obležen národem dramatiků: Jan Lier (1852-1917)* Praha: Academia, 2014.
- KADLEC, Karel. *Družstva král. českého zemského a Národního divadla: příspěvky k dějinám českého divadla*. V Praze: Nákladem Družstva Národního divadla, 1896.
- KŘEN, Jan. *Konfliktní společenství*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1989.
- KOKEŠOVÁ, Helena, ed. *Politici, umělci a vědci ve veřejném prostoru na přelomu 19. a 20. století* Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2015.
- KOPECKÝ, Jan et al. *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1983.
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012.
- KUFFNER, Josef. *Scéna za scénou: volné listy: z kroniky rozvoje našeho divadla 1883-1898*. V Praze: J. Otto, 1900.
- KUČERA, Martin. *Kultura v českých dějinách 19. století: ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*. Praha: Academia, 2011.
- KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím: Sto kapitol o lidech a dějích z mého života*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1932.
- LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ, Anna, RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza, ed. a FARKOVÁ, Eva, ed. *Z deníků Anny Lauermannové-Mikschové*. Praha: Památník národního písemnictví, 2014.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci: pražské německé divadlo 1845-1945*. Praha: Academia, 2012.
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*. V H & H. Jinočany: H & H, 1995.
- MACHAR, Josef Svatopluk. *Zapomínání a zapomenutí: 1927-1928*. Praha: Aventinum, 1929. s. 159-172.
- MASARYK, Tomáš Garrigue, KOKEŠOVÁ, Helena, ed. a QUAGLIATOVÁ, Vlasta, ed. *Korespondence T. G. Masaryk - staročeši: TGM - FLR*. Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2009.
- MÍKA, Zdeněk. *Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století*. Praha: Ostrov, 2008.

MODESTUS. *Včerejšek a zítřek Národního divadla*. V Praze: Tiskem a nákladem Aloisa Wiesnera, 1900.

MÜLLER, Vladimír. *F. A. Šubert*. Praha: Orbis, 1949.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. Praha: Práce, 1949.

NERUDA, Jan. *Fejetony*. Praha: Fragment, 2011.

*Ottův slovník naučný: illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*. Díl 24, Praha: J. Otto, 1906.

PARGAČ, Jan, ed. et al. *Mýtus českého národa, aneb, Národopisná výstava československá 1895*. Praha: Littera Bohemica, 1996.

PECHAROVÁ, Vilemína a VRANÁ, Helena. *Divadlo Uranie v dokumentech. I. díl*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1971.

PEISERTOVÁ, Lucie, ed., PETRBOK, Václav, ed. a RANDÁK, Jan, ed. *Zločin a trest v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 30. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 25.–27. února 2010*. Praha: Academia, 2011.

PETRASOVÁ, Taťána a LORENZOVÁ, Helena (ed.): *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století, úředník a podnikatel: sborník příspěvků z 26. plzeňského symposia k problematice 19. století*. Praha: KLP, 2007.

PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, 1988.

ŘEPA, Milan, ed. *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008.

ŘEPA, Milan, ed. a VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla, ed. *Bratři Grégrové a česká společnost v druhé polovině 19. století*. Praha: Eduard Grégr a syn, 1997.

ŘEZŇÍKOVÁ, Lenka. *Moderna a historismus / historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*. Praha: Libri, 2004.

SAK, Robert. *Salon dvou století: Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*. Praha: Paseka, 2003.

SPURNÁ, Helena. *Dějiny světového divadla 2: od baroka po realismus a naturalismus: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

- SRB, Adolf. *Z půl století*. Praha: F. Šimáček, 1913-1916.
- ŠALDA, F. X. a PISTORIUS, Jiří, ed. *Kritické projevy*. Sv. 4. V Praze: Melantrich, 1951.
- ŠALDA, F. X. a HÁJEK, Jiří, ed. *O věcech divadelních: výbor ze statí o dramatu a divadle*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987.
- ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století: osobnosti*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2015.
- ŠTECH, Václav. *Džungle literární a divadelní: paměti českého tvrdohlavce*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1937.
- ŠTECH, Václav. *Městské divadlo Král. Vinohradů za mé správy*. Praha: V. Štech, 1913.
- ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- ŠVEHLA, Jaroslav a Robert SAK. *Jan Otto: kus historie české knihy*. Jinočany: H & H, 2002.
- TAYLOR, Charles, GUTMANN, Amy, ed. a HABERMAS, Jürgen. *Multikulturalismus: zkoumání politiky uznání*. Praha: Filosofia, 2001.
- TILLE, Václav. *Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu: [... k padesátému výročí otevření Národního divadla ...]*. V Praze: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1935.
- THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. Praha: Dokořán, 2008.
- THIESSE, Anne-Marie. *Vytváření národních identit v Evropě 18. až 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.
- URBAN, Otto. *Česká společnost 1848-1918*. Praha: Svoboda, 1982.
- USQUE, Que. *Divadelní tyranie: několik poznámek k nynějším událostem v Národním divadle*. Praha, 1901.
- VAŠÍČEK, Zdeněk. *Archeologie, historie, minulost*. Praha: Karolinum, 2006.
- VESELÝ, Antonín a KUČERA, Martin, ed. *Dramatik František Adolf Šubert*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015.
- VESELÝ, Antonín. *Neblednoucí podobizny*. Praha: Kvádr, 1946, s. 58 – 68.

*Vilímekův Průvodce Národopisnou výstavou československou.* 16. vyd. V Praze: Jos. R. Vilímek, 1895.

VLČKOVÁ, Olga. *Divadlo a divadelní scény.* Praha: Paseka, 2014.

VOJÁČEK, Milan. Manifest české moderny. Jeho vznik, ohlas a spory o pojetí české moderny, které vedly k jejímu rozpadu, in: *Časopis Národního muzea – řada historická* 169. 2000, č 1-2, s. 69-96.

VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby: devatenáct esejů o devatenáctém století.* Praha: Argo, 2002.

WENIG, Jan. *Byli v Praze.* Praha: Supraphon, 1970.

WENIG, Jan. *Prahou za hudbou: Toulky, zastavení, zamyšlení.* Praha: Orbis, 1972.

*Z bojů o českou hudební kulturu: Sborník studií.* Praha: Academia, 1979.

ZELENÝ, Václav Vladimír. *Nestranné slovo o Národním divadle.* Praha, 1885.

ŽÁK, Jiří. *Vinohradské divadlo 1907-2007.* Praha: Divadlo na Vinohradech, 2007.

## 7 Seznam příloh:

- I. František Adolf Šubert, autor nové divadelní hry *Probuzenci*, na obálce *Humoristických listů* v roce 1882.

Zdroj: *Humoristické listy* XXIV, 22. 4. 1882.

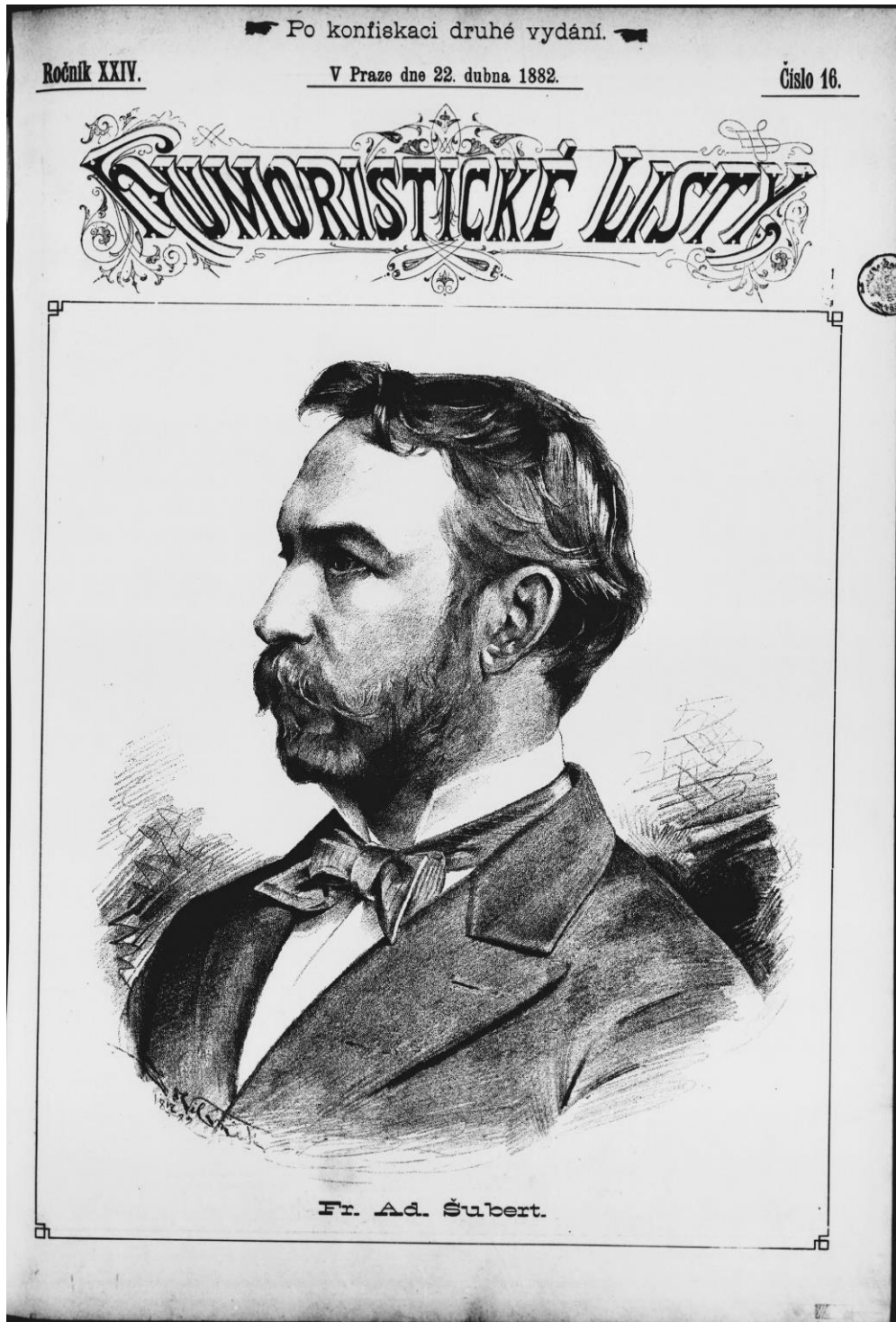
- II. František Adolf Šubert po roce 1900.

Zdroj: F. A. Šubert, *U nás v Dobrušce*, frontispis.

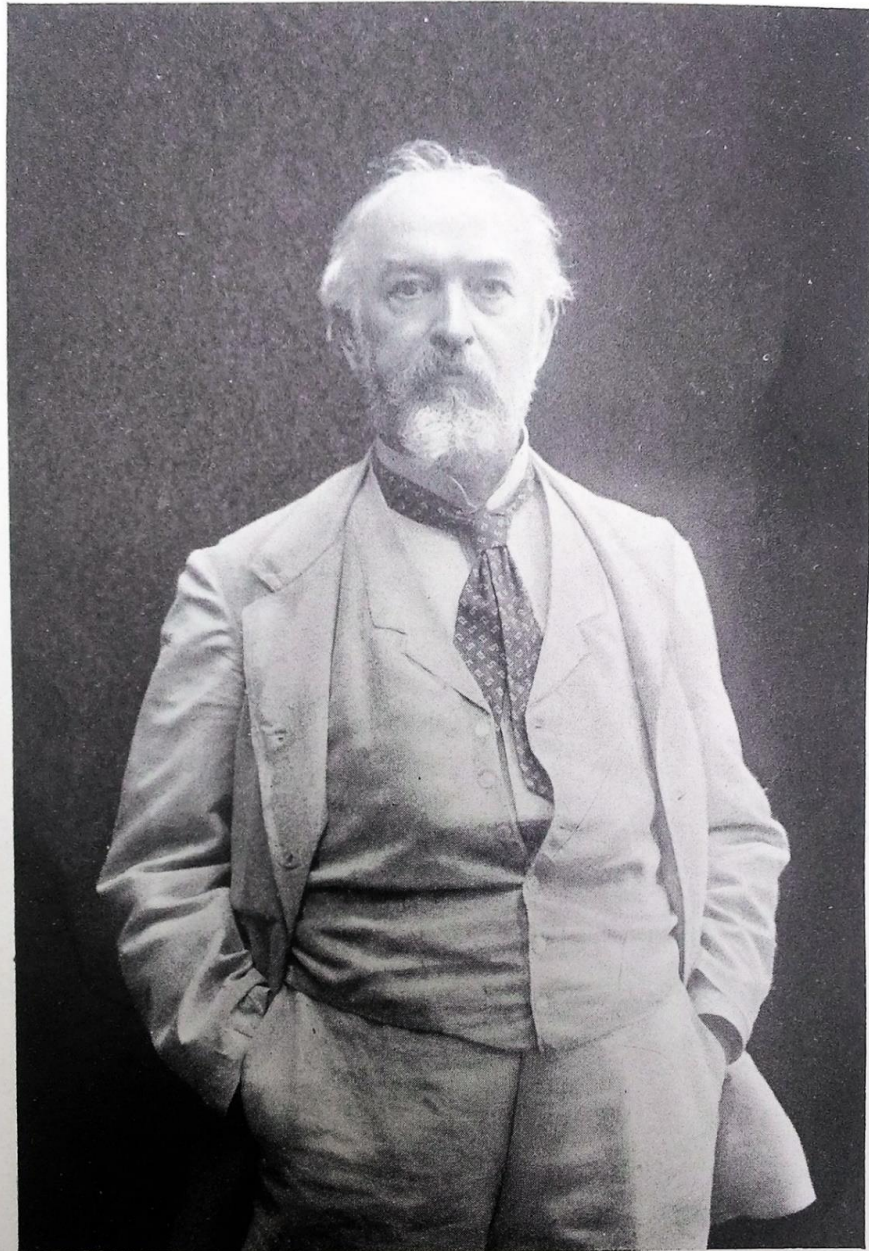
- III. Změny v obsazení Správního výboru Družstva ND mezi Šubertovým vstupem do divadelního dění na počátku 80. let a usilováním o opětovné převzetí ND na začátku 20. století.

Zdroj: F. A. Šubert, *Dějiny národního divadla*, s. 13, 370 a 632.

Příloha 1.



**Příloha 2.**



FR. AD. ŠUBERT.

### **Příloha 3.**

Správní výbor Družstva zvoleného ustavující valnou hromadou Družstva dne 21. listopadu 1880: předseda Em. Skramlík, místopředseda dr. R. Nittinger, členy dále Fr. Bouček, prof. dr. Durdík, A. Neswadba, O. Pinkas, dr. Jan Růžička a J. Schik. Náhradníky Fr. Rašín, Ad. B. Stýblo a F. A. Šubert.

Správní výbor Družstva zvoleného valnou hromadou Družstva dne 30. října 1892: předseda dr. Jan Růžička, místopředseda Fr. Bouček, členy dále dr. Eug. Eiselt, dr. J. M. Fleischmann, prof. Dr. Bohdan Neureutter, J. V. Novák, Fr. Prochaska a J. Schik. Náhradníky Jos. Gottwald, dr. Karel Marek a Fr. Ruth.

Správní výbor Družstva zvoleného valnou hromadou Družstva dne 24. ledna 1904: předseda F. A. Šubert, místopředseda dr. Karel Marek, jednatel dr. L. Pinkas, pokladník A. hrabě Aichelburg, členy dále Jindřich Cífka, Jan Heberle, Jaroslav Kamper (zástupce Umělecké besedy), Jan Otto, MUDr. Ferd. Pečírka, Fr. Rašín ryt. Z Ryzmburka, V. Štěch, a J. Švejda. Náhradníky Fr. Kneidl (zástupce města Karlína), Č. Sochor a Vl. Kubert.