

KAPITOLA IV

CHRÁM MRAVNÍ PRAVDY A KRÁSY

1. OTEVŘENÍ NÁRODNÍHO DIVADLA A JEHO INAUGURAČNÍ DÍLO – *LIBUŠE*

Také *Libuše* musela, při kvalitách svých a svého autora a při známosti tragického osudu, jenž jej po jejím dopsání postihl, nejprve projít soutěží před porotou, která dílo pro slavnostní otevření Národního divadla oficiálně vybírala. Porota sestávala z Otakara Hostinského, Adolfa Čecha, Emanuela Chvály a Antonína Bennewitze, a ti Smetanovo dílo skutečně vybrali. Druhou a třetí cenu přiřkli shodně *Blaníku* Zdeňka Fibicha a *Černohorcům* Karla Bendla. K otevření Národního divadla došlo po letech příprav a odkladů nakonec předčasně 11. června 1881. Kýžený národní charakter dlouho očekávané události pokazila přítomnost korunního prince Rudolfa a oslavy jeho svatby, degradující slavnostnost večera z živlu všenárodního směrem ke konvenčně dvorskému. Dodejme (vzhledem k opakujícím se povrchním výkladům), že skutečnost prvotních Smetanových úvah o *Libuši* (jejíž libreto už bylo hotové!) jako o *korunovační* opeře pro korunovaci Františka Josefa I.

českým králem, která se záhy ukázala jako iluzorní, na celém ideovém ani estetickém profilu díla nic nemění. Z toho, jak Smetana dílo napsal a po léta nechal už beze změn ležet, je zřejmé, jak jasná jeho koncepce byla, a *kontrast* jejích hodnot s korunovační slavností a panovnickou osobností, jasné zacílení díla na *národ* v naprosté vzdálenosti jakémukoli holdu, nadto *cizímu* panovníkovi, je mimo všechnu diskusi. Dalo by se říci, že *jako korunovační opera* by *Libuše* se svým *osvobodivým étosem* působila jen ještě *revolučněji*.⁶⁶⁹

Korunní princ nakonec oproti očekávání dorazil *bez své manželky*, belgické princezny Stefanie, k jejíž počtě byl večer a celý provoz konečně postaveného českého Národního divadla zahájen *belgickou hymnou*. Princezna údajně onemocněla a zůstala na Hradčanech. Princ Rudolf odešel během druhého dějství, byť se mu dílo i divadlo údajně líbilo. Divadlo se přitom otevíralo *předčasně* právě kvůli návštěvě páru. Nebylo ještě úplně hotové, navíc byl začátek léta a doba konce běžné divadelní sezony.⁶⁷⁰ Princ během přestávky oproti jejich očekávání pozval Smetanu i Zítka do své lože a byl překvapen, že skladatel jej neslyší. Jediný z přítomných v divadle, který *Libuši* neslyšel, byl její autor. Tak se dlouho očekávané otevření

⁶⁶⁹ Tematika *Libuše* se ovšem, v jednotě s její slavností, ukázala jako obzvláště vhodná pro reprezentační představení pro rakouského krále a jeho novou manželku, protože, jak upozornil V. V. Zelený, sama zpracovává téma sňatku a „vladařských ideálů“. I v tomto ohledu si přitom svou ideální stylizací zachovávala *apelativní* povahu. Zelený v témže článku píše o dalších dnes málo známých trapných veřejných diskusích v době premiéry, které se týkaly toho, aby *Libuše* kvůli své délce *nebyla provedena celá*, nýbrž zřejmě jen první a třetí akt, a to ještě zkrácené (vč. zkrácení o finále prvního aktu). K tomu nakonec naštěstí nedošlo. Viz Zelený, Václav Vladimír. *O Bedřichu Smetanovi*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 153n.

⁶⁷⁰ Pár, tentokrát společně, Národní divadlo navštívil i při znovuootevření po požáru, ovšem nikoli představení *Libuše*, nýbrž až poté následujícího Dvořákova *Dimitrije*, pro jehož autora měli oba nemalou sympatii, a *divili se*, že Národní divadlo pro druhé otevření sáhlo opět k *Libuši* místo k *Dimitriji*. Srov. Bráfová, Libuše. *Rieger, Smetana, Dvořák*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1913, s. 104.

s trpkou typičností pro provinční a řevnivě poměry za Riegrova řízení uskutečnilo – až na mimořádné Smetanovo dílo a podle všeho i hudební provedení – předčasně, nezdařile a také společensky trapně. Především se tak nestalo k počtě a za účasti národa, nýbrž elity, a to dokonce v čele s tou vídeňskou, již celý projekt, styl výzdoby i Smetanův opus hlásal vzdor. Otevření „pro národ“ se chystalo až na září, na den sv. Václava, a publikum dalo na premiéře průchod svému nadšení teprve po skončení díla. Korunou všeho bylo, že umělcům, kteří vytvořili (resp. *dosud tvořili*) malířskou a sochařskou výzdobu, bylo *nabídnuto koupit si jednu až dvě vstupenky na čtvrtou galerii*. Proti tomu se čtrnáct umělců včetně Alše, Ženíška a Myslbeka ohradilo dopisem divadelnímu výboru.⁶⁷¹ Toto červnové otevření pak bylo v tisku uváděno jako prozatímní před „otevřením národu“ na podzim, k němuž však kvůli požáru nedošlo.

Obsazení premiéry vycházelo pod vedením dirigenta Čecha z nejlepších uměleckých sil pěveckého ansámblu, ansámblu „smetanovského“, jak jsme se o něm již zmínili. Hlavní role Libuše a Přemysla zpívali přední sólisté a první představitelé Smetanových rolí Marie Sittová a kantilénový mistr Josef Lev. V roli Radmily pronesla první operní verše v Národním divadle Betty Fibichová, bratry Chrudoše a Štáhlava ztvárnili rovněž zkušení pěvci Prozatímního divadla Karel Čech a Antonín Vávra, profondního Lutobora mohutným basem František Hynek, Krasavu mladá Irma Reichová. Primadona Eleonora z Ehrenbergů, která se původně zdráhala zpívat „vesnickou“ Mařenku, přijala úlohu prvního žence. Zvláštní pozornost zaslouží představitel Radovana Leopold Stropnický, jemuž Smetana úlohu psal „na tělo“, což je zde

⁶⁷¹ Viz jeho znění in Dvořáková, Zora. *Když ještě nebyli slavní. Nástup výtvarné generace Národního divadla*. Praha: Mladá fronta, 1988, s. 218n.

podobně jako u dalších rolí velmi důležité ohledně představ o autentické interpretaci té které role co do vokálních i hereckých rozměrů. Stropnický podle všeho disponoval oslnivým, přitom však nevnejškovým zpěvácstvím „zvláštní lahody“ (Josef Bartoš) a kromě toho (podle svého mladšího kolegy Bohumila Benoniho) „imposantním, naprosto nevšedním a přelepým zjevem, přecházejícím skoro z krásy mužné v líbivost“.⁶⁷² Na rozdíl od Josefa Lva měl „skvělý zevnějšek“ a byl „bezstarostný bohém“.⁶⁷³ Jako Radovan mohl – slovy Zdeňka Nejedlého – „heroicky mužný a ztepilý“⁶⁷⁴ Stropnický naplňovat „rukopisy“ inspirovanou lumírskou stylizací, o níž promluvíme. Stejně obsazení mělo druhé provedení při znovuotevření divadla 18. listopadu 1883 a v obou případech režíroval František Kolár. Znovuotevření přitom předcházely opět trapné tahanice – namísto *Libuše* byl navrhován nejen Dvořákův *Dimitrij*, umělecky eklektický a látkově nečeský, nýbrž dokonce činoherní kus *Salomena* Bohumila Adámka, ve své době oceňovaný, nicméně dnes zapomenutý. Nakonec se i v roce 1883 začalo *Libuší*, ale *Salomena* a *Dimitrij* následovali hned v příštích dnech.

Smetana Adolfu Čechovi zdůraznil, že *Libuše* není a nikdy se nemá stát běžnou, „repertoárovou“ operou. „Chci, aby sloužila k slavnostem celého českého národa,“ napsal.⁶⁷⁵ „*Libuše*

⁶⁷² Bartoš, Josef. *Prozatímní divadlo a jeho opera*. Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, 1938, s. 165.

⁶⁷³ Tamtéž, s. 346.

⁶⁷⁴ Nejedlý, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla I*. Praha: Nakladatelství Práce, 1949, s. 151. Nejedlý dokonce Stropnického nazývá „přímo okouzující zjev, nejnádhernější snad mužská postava, již kdy opera Národního divadla měla. Ale i jeho zpěv byl takový. Jeho hlas nebyl veliký a jeho pěvecké umění také zdaleka ne umění Lvovo. Ale ve střední poloze působil zvláštní lahodou, kterou posluchače přímo hladil.“ Tamtéž, s. 132n.

⁶⁷⁵ Bartoš, František (ed.). *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Topičova edice, 1948, s. 221.

není žádná opera dle starých zvyků, nýbrž je *slavné tableau, hudebně dramatické užití*. Repertoírní denní zpěvohrou ale není *Libuše*, proto nepodléhá požadavkům těmto, nýbrž požaduje své vlastní!“ S nezvyklou, tváří v tvář snižování z různých stran vzdorovitou hrdostí Smetana dodal: „Jsem tvůrce *tohoto genu* v hudbě, *zvláště* v české. K vůli mizerným pár zlatým nenechám svoji práci, jedinou významnou v naší literatuře, pohrbat v společnosti vyhvízdáných písniček.“⁶⁷⁶ Josefu Srbovi-Debrnovu Smetana zdůrazňoval, že *Libuše* je „skrz veskrz *slavnostní* jak obsahem tak slohem“, a přání, aby se kvůli této své povaze hrála jako *první* i při druhém otevření Národního divadla, jež mělo přijít po červnu v září 1881.⁶⁷⁷ *Libuše* tedy nemá být *umělecky posuzována* ani *prováděna* podle měřítek běžného repertoáru a *dějové osnovy* dramatické literatury. Pokud se jí ale někdy vyčítá „nedramatičnost“, je to výraz neporozumění nejen její *programové* freskovité stylizaci, její hodnotově manifestativní, nekonvenčně „zápletkové“ povaze, nýbrž též a především *vnitřní dramatickosti*, živoucnosti, kterou Smetana dovedl i toto „slavnostní tableau“ naplnit. Tato vnitřní živoucnost při „klasickém“ vyrovnání celku je v naznačeném smyslu tatáž jako v Tyršově mánesovském ideálu „moderního klasického“ umění. Je vypracována se slohovostí, jíž Smetana dosáhl na vrchol svých reformních hudebně-dramatických snah. „Takové slavnostní dílo, jako máme my v *Libuši*, nemá žádná operní literatura jiného národa. *Libuše* jest v celých dějinách opery zjev naprosto *ojedinelý*, nevidaný,“ napsal právem Nejedlý.⁶⁷⁸

Libuše, kterou Smetana dokončil již roku 1872 a téměř deset let nechával ležet, čekaje na „slavnost celého národa“, na otevření Národního divadla, také v této své veskrze slavnostní

⁶⁷⁶ Tamtéž.

⁶⁷⁷ Tamtéž, s. 191.

⁶⁷⁸ Nejedlý, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy*. Praha: J. Otto, 1908, s. 183.

intenci přesahuje „pouhou“ (jakkoli ideově zarámovanou) epičnost Alšova cyklu i děl dalších. Alšovské epice je v její neuhlazenosti bližší nezkrotná a právě tak bájná vášnivost Fibichovy *Šárky*, líčící dobu po Libušině smrti s „divčí válkou“. *Libuši* Smetana po *Braniborech v Čechách* a *Daliboru*, jediných dvou předchozích dílech, dvou krocích tvůrčího vzestupu za ideálním tvarem, dostoupil k vrcholu slohové reformy vážné opery. Po něm se věnoval již jen opeře komické, potřebující zase svou kultivaci. Ačkoli nelze historii násilně a dodatečně „systematizovat“, přece nelze v ústrojnosti a nepopiratelnosti neustálého *progresu*, jímž je Smetanovo dílo nesené, nevidět, že se u něj volba operních předloh neřídila pouhou náhodou, nabídkou, nýbrž výběrem s ohledem na kompatibilitu poetických, dramatických a ideových vrstev látky s cestami, jimiž Smetana *chtěl* jít. Tak lze vidět ústrojnost prohlubování *ideové fundace* a ruku v ruce s tím *esteticko-formální inovace* od *Braniborů v Čechách* jako *žalozpěvu utlačovaného lidu*, korunovaného závěrečnou katarzí (osvobozením), přes *Dalibora* jako *drama českého rytíře* (rytíře mravem, ne pouze stavem) k *Libuši* jako *eposu češství a lidství vůbec*, k myticko-historické „syntéze“. Je to cesta podobná alegorii vývoje umění v Čechách na Ženíškově triptychu ve foyeru Národního divadla: *Úpadek, Vzkříšení a Zlatý věk umění*.

Smetana si podobně jako výtvarná generace Národního divadla (včetně teoretika Tyrše) osvojil možnost udělat „z nouze ctnost“ a uchopit situaci potlačovaného malého národa jako situaci *právě* toho, který má nejlepší předpoklad, aby si uvědomil *obecně lidskou pravdu*, že skutečná moc se netýká hrubé síly a autority, nýbrž ryzosti humanity, mravnosti a kultury. Tuto perspektivu jako „odkaz“ českých dějin otevřel Palacký a politicky uplatnil Masaryk, jinak tematizoval Neruda: „Ubíjeli v nás lásku a víru, aby se nám tím spíše život zhnusil a my jej omrzeli odhodili; my ale právě ve jménu humanity držíme se života toho, nepřestanem

zápasit o něj, neboť chceme z něho znovu vzkřísit umrtvělou tu lásku a víru, chcem sami pomoci humanitě ku konečnému vítězství v dobrém toho vědomí, že posavadní lživí hlasatelé její jí nepomohou.“⁶⁷⁹ Vystoupení starého Jana Evangelisty Purkyněho se spiskem *Austria polyglotta* (1867) Neruda, jemuž se jeví jako vystoupení „apoštola humanity“, chápe jako „nový doklad (řekněme: *návod*, M. B.), že český národ je vždy a vždy přístupten slovu spravedlivému, že vždy a vždy dovede Čech znovu zrodit spravedlnost z vlastního srdce svého“.⁶⁸⁰

Libuše jako dílo, kterým se Národní divadlo *otevřelo*, dovršuje vzácné hodnotové souznění v ideovém zaměření i základním estetickém přístupu, jež vyznačovaly tvůrce Národního divadla a některé s nimi spřízněné vůdčí teoretické duchy, z nichž jsme na první místo vytkli Tyrše. Bylo to stanovisko *progresu* v podobě nové *slohovosti*. Národní divadlo mohlo být otevřeno dílem, které hudebně-dramaticky představilo tytéž hodnoty, jaké reprezentovala celá stavba, výzdobou interiéru i exteriéru a koncepcí celku ve vztahu k národnímu životu vůbec. Ve Smetanově principu pravdy hudebního dramatu, jež vede ke „konvergenci“ obou živlů a jejich „intenzifikaci“ ve výsledném (a právě synteticky hudebně-dramatickém) *výrazu*, vládne tentýž požadavek, který Tyrš uplatňuje ve výtvarném umění a naznačuje jako skladebný princip všeho uměleckého tvoření: princip „vnitřní oprávněnosti každé části“ díla, jednoty „poesie celku“ a úrovně vlastního „technického“, skladebného provedení.⁶⁸¹ Jak zcela ve shodě s těmito *slohotvornými* a *vlastně uměleckými* požadavky psal Zdeněk Nejedlý, *proto* takový cenitel Smetany a Fibicha

⁶⁷⁹ Neruda, Jan. *Dílo XV: Léta persekuce I*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1925, s. 228n.

⁶⁸⁰ Tamtéž, s. 229.

⁶⁸¹ Tyrš, Miroslav. *Úvahy a pojednání o umění výtvarném II*. Ed. Renáta Tyršová. Praha: Sokol, 1912, s. 37.

a jejich „linie“, jejich *způsobu* tvorby,⁶⁸² „velký umělec vždy vyniká především *smyslem pro logičnost* uměleckého díla, jež jest právě podmínkou přirozeného účinu u diváka i uměleckého slohu díla samého“.⁶⁸³ „V samozřejmosti, nutnosti a pravdivosti jest tajemství každého uměleckého díla.“⁶⁸⁴

⁶⁸² Srov. u Otakara Hostinského: „Pravé nadání v žádném oboru nenahrazuje práci a neubírá jí, nýbrž naopak: ono vlastně práce přidává. Nadání, je-li opravdivé a veliké, jednak pudí neodolatelně k činnosti, k stálému tvoření, jednak bystří a zjemňuje pozornost i vnímavost umělce, a tak možno říci bez výhrady: pravý genius zrovna nejvíce se cvičí, nejvíce se učí, arci také nejsnadněji, nejrychleji a – nejvydatněji. (...) ... *kultus genia doplniti a vyvážiti se musí kultem duševní práce.*“ Hostinský, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 117n. „Největším umělcem českým, jenž právě pro to, co nám nového a krásného daroval, podstoupiti musil zápsy nejkrutější a hořkou číši utrpení dopil až do krůpěje poslední“, nazývá pak Hostinský Smetanu: „mistra to, jenž na slova Hálkova zapěl nám: *„Nekamenujte proroky!*““ Tamtéž, s. 120.

⁶⁸³ Nejedlý, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy*. Praha: J. Otto, 1908, s. 46.

⁶⁸⁴ Tamtéž, s. 252. Princip pravdivosti jako princip *dramatičnosti*, který má být – a na počátku dějin opery a u jejich velkých tvůrců (*reformátorů*) byl – základem opery („původ opery jest ryze dramatický“ – tamtéž, s. 44), začal ovšem Nejedlý, a to už u Smetany, nazývat principem „realistickým“, což v kombinaci s jeho kritikou verismu vyvolávalo zbytečné a většinou neporozumivé paušální kritiky celého směru jeho uvažování, stejně jako Nejedlého samého v postupném *zužování* jeho myšlení a přístupnosti *tvůrcím variantám* dramatické pravdivosti vedlo k schematizacím, nejproblematičtější, když tento smetanovský „realismus“ z ideologických důvodů (a nesporně zraňuje výši, přísnost svých původních *modernistických* uměleckých kritérií) nechával prolínat se socialistickým realismem sovětské provenience. Nejedlý byl například odjakživa ostrým (v mnohém podobně jako u románské opery *přehnaným*) kritikem ruského novoromantismu, zejména „Mocné hrstky“. Později však byl z politických důvodů veden nejen k mírnění svých stanovisek, nýbrž i k plochým výkladům *sovětské* hudby a „umělecké tendence“ vůbec. (Srov. už jeho *Sovětskou hudbu* z roku 1936.) Ideologizace z různých stran v čele s Nejedlým samým by však nikdy neměly zatemňovat smysl pro myšlenkový základ a potenciál jak teoretických, tak uměleckých prací. Miloslav Ransdorf ve své knize o Nejedlém, *interpretačně* vedle Červinkovy větší syntézy (*Zdeněk Nejedlý*, Praha: Melantrich, 1969) asi nejlepší práci o Nejedlého filosofii a estetice, odhalil paradox, že „muž, který vstoupil do české kultury jako obhájce práva na samostatnost tvořivé práce, žije v povědomí mladší generace jako zastánce vrázení do tradice“, a že Nejedlého přechod od *avantgardistického* pojetí umění