

## **Česká opera ve Vídni v kontextu doby – se zvláštním zřetelem k vídeňskému uvádění Blodkovy aktovky *V studni***

Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer – Viktor Velek

Od poloviny 19. století lze hovořit o stále postupující autonomizaci kultury českého jazyka, identifikovatelné jednoznačně s českým národem v moderním slova smyslu. Proces souvisí se zrodem ideje českého (ale také německého) národního divadla v Království českém po roce 1848, se vznikem Sboru pro postavení českého Národního divadla a s událostmi spojenými s jeho dlouholetým budováním, s otevřením Prozatímního divadla a prozatímním otevřením divadla Národního, s jeho požárem a definitivním znovuootevřením. Během těchto let se konstituovala česká opera jako nositel obecně uznaných národních znaků. Hlavní město monarchie Vídeň se tehdy dostalo vůči české umělecké produkci do ambivalentní pozice: v rámci monarchie představovala Vídeň „domácí“ půdu, jejím německo-rakouským charakterem však byl předurčen stále se zvětšující odstup patrioticky cítícího českého živlu, poznamenaný latentně cítěným i veřejně projevovaným (oboustranným) nepřátelstvím, založeným na nedůvěřivosti, podezřívavosti a pocitu ohrožení. Paradoxně tak bylo těžší dosáhnout provádění děl českých skladatelů na oficiálních scénách německé Vídně (kde byla ovšem silná česká menšina schopna seznámení s díly svých krajanů zprostředkovávat mezi sebou a činila tak často ostentativní formou opozičního národnostního postoje), než ve městech tehdejšího Německa. Okolnosti, provázející uvádění českých oper ve Vídni, úzce souvisely s politickými událostmi doby a stály v pozadí uměleckých výkonů.

### **První uvedení české opery ve Vídni**

První operou českého skladatele, provedenou na oficiální vídeňské scéně, byla komická opera Antonína Dvořáka *Šelma sedlák*, jejíž premiéra se konala ve Dvorní opeře

(Hofoper) na den jmenin císařovny Alžběty 19. listopadu 1885.<sup>1</sup> Dvořákova opera dosáhla pouze dvou představení a její uvedení provázely nacionalisticky laděné provokace především z řad studentstva, přičemž se vina za rozpoutání nepokoje přičítala jak české, tak německé straně, jak o tom vypovídá např. lokálka z *Neue Freie Presse* a reakce na ni:

*„Už během včerejšího dne se proslychalo, že české vídeňské spolky koupily velký počet sedadel – hovořilo se o 400 – pro dnešní první provedení opery Šelma sedlák, aby se českému skladateli dali k dispozici jako klaka. K pokladnám dnes večer přicházely uzavřené hloučky dílem německých, dílem českých studentů, kteří kupovali vstupenky na místa k stání. V publiku tedy vládla jakási dusná nálada. Očekávala se demonstrace a nezůstalo bez povšimnutí, že se v divadle objevil velký počet bezpečnostních služeb a detektivů, což dokazovalo, že úřady učinily opatření. Ředitelství Dvorní opery ostatně dostalo v průběhu dne dva varovné dopisy, které hovořily o tom, že v případě příliš hlučných českých demonstrací budou podniknuty německé protidemonstrace. Také bylo osobnostem české strany naznačováno, že večer v slavnostní náladě neproběhne. Divadlo bylo poměrně dobře navštíveno. Ve své lóži se objevil starý kníže Johann Adolf Schwarzenberg,<sup>2</sup> někteří ve Vídni se zdržující čeští poslanci, také dopisovatelé českých listů, a zprava i zleva bylo slyšet ve dvorním divadle ještě ne zcela obvyklý český idiom.<sup>3</sup> S určitým napětím, které patřilo více pohybu v domě než dění*

- 1 Divadelní ředitel Franz Jauner plánoval uvedení Dvořákovy opery v divadle Ringtheater, které v prosinci 1881 vyhořelo (při požáru přišly o život stovky lidí). Provozovací práva přenechal Dvořák Januerovi, jenž mezitím jednal o uvedení s Bernhardem Pollinim v Hamburku a práva s Pollinim sdílel. Téhož roku 1881 se stal ředitelem Dvorní opery Wilhelm Jahn, který Jaunerův impuls k uvedení Dvořákovy opery převzal a vyjednal s Jaunerem převod práv. (Dokumenty zveřejnil Kuna, Milan: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, sv. 9, Praha, 2004, s. 434-435.) Za Jahnova vedení Dvorní opery, trvajících do nástupu Gustava Mahlera v roce 1897, je patrná tendence rovnovážného zastoupení skladatelů různých národů monarchie v repertoáru, přičemž se zvláštní příležitosti k prezentaci mnohonárodní kultury stávaly narozeniny a jmeniny císařského páru. Viz Reittererová, Vlasta – Reitterer, Hubert: *Vier Dutzend rothe Strümpfe. Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts*, Wien, 2004, zvl. přehled na s. 223-224 (dále Reittererová – Reitterer 2004). – Na českovídeňské hudební scéně se části opery *Šelma sedlák* objevily již dříve, např. na zábavě spolku Kollár konané 22. 4. 1883 to byla árie v podání pěvce Karlínského, směs z opery přednesla s měsíčním odstupem po premiéře ve Dvorní opeře klavíristka Lešanovská na zábavě spolku Slovanská beseda 19. 12. 1885.
- 2 Johann Adolf II. von Schwarzenberg (1799–1888) byl ve svých aktivních letech předsedou Hospodářské společnosti v Praze a Vídni. Je považován za iniciátora stavby dráhy císaře Františka Josefa.
- 3 Na článek a tuto formulaci zvláště reagoval list *Das Vaterland*, 22. 11. 1885. Dementuje zprávu, že Dvorní opera nebude v důsledku demonstrací do budoucna poskytovat členům Německo-rakouského studentského spolku (Deutschösterreichischer Leseverein) zlevněné vstupenky a upřesňuje,

na scéně, se vyčkávalo začátku představení. Konečně přišlo znamení pro orchestr; hrála se předehra. Sotva dozněla, ozval se z obou galerií potlesk, přehlušovaný ostrým pískotem, jenž byl s teprve nasazeným normálním tónem opery v příkrém rozporu. Partery a lóže pohlédly vzhůru; v publiku na galerii byl patrný pohyb. Ti, kdo tleskali i jejich protivníci se uklidnili. Po divadle se šeptalo, že bylo několik mladých lidí zatčeno.<sup>4</sup>

Zpravodaj popisuje, jak probíhalo první dějství (každý pokus o potlesk byl vždy přerušen novým pískotem). O přestávce bylo zjištěno, že policie provokace v zárodku znemožnila. Druhé dějství již proběhlo celkem v klidu, na konci Češi mohutně aplaudovali. „Skladatel prý byl přítomen, neviděl však žádný důvod, aby se objevil na scéně. Zatčení mladí lidé jsou většinou z dobrých domů; byli dopraveni na komisariát a po vyhotovení protokolů opět propuštěni.“<sup>5</sup>

Neúspěch opery však nelze přičítat pouze nacionálně laděným bouřím. Zásadní notou posudků byla kritika libreta a zjevné skladatelovy nezkušenosti v operním žánru. V tom se shodují zevrubné rozbory Eduarda Hanslicka v *Neue Freie Presse*,<sup>6</sup> Maxe Kal-

---

že policie pouze žádala toto opatření uplatnit pro druhé představení *Šelmy sedláka*. „Že by tedy měli členové tohoto spolku přece jen na demonstraci aktivní podíl? Tito zdatní synové múz jsou ostatně živě podporováni židovsko-liberálním tiskem, který i dnes zcela nepříkrášleným způsobem provokuje vůči ‚českému skladateli‘ a jeho dílu. Což se tento tisk neobává, že by mohlo být něco podobného jednou zinscenováno antisemity proti nějakému židovskému skladateli, o něž přece nemáme žádnou nouzi? [...] *Neue Freie Presse* si teď, protože někteří návštěvníci opery hovořili česky, utahuje z ‚dosud ve Dvorní opeře ještě ne zcela obvyklého českého idiomu‘. Věříme, že redaktorům *Neue Freie Presse* zní ‚salzgries‘ žargon zvlášť libozvučně, všichni lidé však přece nemohou ‚jideln‘.“ Ulice „Salzgries“ byla (a dodnes je) oblast Vídně s četnými židovskými obchůdky.

4 *Neue Freie Presse*, 20. 11. 1885. (Překlady z němčiny v textu Vlasta Reittererová)

5 Tamtéž. Dvořák se uvedení *Šelmy sedláka* ve Vídni nezúčastnil, nemáme ani z korespondence informace, jak události kolem premiéry prožíval. Pouze na konec náčrtku prvního dílu oratoria *Svatá Ludmila*, na kterém tehdy pracoval, si poznamenal: „Zaplať pán Bůh! Dokončeno ve dnech po-pravy Šelmy sedláka“ ve Vídni! Praha 18 23/11 85.“ Za informaci děkuji Davidu Beveridgovi.

6 Hanslick, Eduard: in: *Neue Freie Presse*, 21. 11. 1885 (česky v Ludovová, Jitka: *Eduard Hanslick. Dokonalý antiwagnerián*, Praha, 1992, s. 282-287). Hanslickovi měla později česká strana za zlé jeho výtky vůči lpění na českých názvech děl a reáliích, což podle jeho názoru bránilo šíření hudby talentovaných českých skladatelů za hranice. V kritice na provedení *Šelmy sedláka* však Hanslick naopak ironizuje libretistickou úpravu Emanuela Züngela pro německé země, v níž byl děj přeložen do Horního Rakouska. „Kterému německému překladateli Bizetovy *Carmen* by napadlo populari-zovat ji u nás tím, že se na libreto napíše: Děj se odehrává ve Štýrsku? [...] Vyhraněné národní kusy se mají hrát se všemi náležitostmi země svého původu, nebo nehrát vůbec.“ Hanslick také uvádí, že Züngelův překlad „přeložil dvorní pěvec Karl Mayerhofer z české němčiny do němčiny“. Nega-tivní ocenění Züngelova překladatelského výkonu mohlo sehrát později roli v souvislosti s prvním německým provedením Smetanovy *Prodané nevěsty* v Divadle na Vídeňce roku 1893. Züngelův překlad *Prodané nevěsty* (ještě bez recitativů) byl publikován v prvním vydání klavírního výtahu

becka v *Die Presse*<sup>7</sup> i další hlasy. Trvalo poté řadu let, než byla nedůvěra k uvedení české opery ve Vídni překonána. Průlom znamenalo hostování Národního divadla na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni roku 1892, které přineslo absolutní vítězství Smetanově *Prodané nevěstě*, s uznáním byl publikem i kritikou přijat také *Dalibor*, uznalý úspěch měly i Dvořákovy *Dimitrij* a žánrová zvláštnost, *Námluvy Pelopovy* Zdeňka Fibicha. *Prodaná nevěsta* pak dobyla Vídeň definitivně při prvním německém provedení v Divadle na Vídeňce (Theater an der Wien, premiéra 4. dubna 1893), kdy dosáhla 44 představení. Dvorní opera ovšem s uvedením této opery z nejrůznějších příčin stále váhala.<sup>8</sup> Zatím uvedla Smetanovy „méně národní“ opery: 27. února 1894 *Hubička* a 27. března 1895 *Tajemství*. Na *Prodanou nevěstu* došlo 4. října 1896, na den císařových jmenin.<sup>9</sup>

První českou operou, jež ve Vídni zazněla v originálním jazyce, byla ovšem aktovka Viléma Blodka *V studni*.<sup>10</sup> V dějinách české hudby zaujímá zvláštní místo nejen proto, že byla první českou od počátku důsledně prokomponovanou komickou operou (*Prodaná nevěsta* získala svou definitivní podobu s recitativy až roku 1870, *Hubička* byla dokončena 1876), nýbrž byla také jednou z prvních oper českého skladatele, která pronikla za

---

Hudební maticí Umělecké besedy roku 1872, pro nové vydání v souvislosti s vídeňskou premiérou roku však byl nakladatelstvím Bote & Bock a Hudební maticí Umělecké besedy pověřen překladem Max Kalbeck. Züngelův překlad (doplněný o překlad recitativů, pořízený pravděpodobně Josefem Srbem-Debrnovem) se dostal na jeviště až v létě 2011, kdy byl použit pro nastudování *Prodané nevěsty* v rámci festivalu Styriarte (dirigent Nicolaus Harnoncourt, režie Philipp Harnoncourt). Více k tomu viz Vlasta Reittererová, <http://www.operaplus.cz/2011/07/z-festivalu-styriarte-prodana-nevesta-z.html>. Srovnání některých existujících překladů *Prodané nevěsty* viz také u Reittererová – Reitterer 2004.

- 7 Kalbeck, Max: *Die Presse*, 21. 11. 1885. Autor uvádí svou recenzi ironií: „Jak se vyrábí kanón? – Vezme se díra a kolem ní se nataví kov.“ Podle tohoto receptu prý postupoval libretista Dvořákovy opery J. O. Veselý. „Pro takové libreto by byla každá hudba příliš dobrá a litujeme skladatele zjevně zcela nezkušeného pokud jde o divadlo, i kdyby na takovou ubohou, hrubou a vyľhanou věc promarnil jen jedinou notu.“
- 8 Podle našeho soudu především neměla vhodného představitele pro roli Kecala; toho získala až ve Vilému Hešovi, který přišel roku 1896 do Vídně z Hamburku, kde Kecala zpíval v tamním nastudování *Prodané nevěsty* Gustavem Mahlerem. Váhání Dvorní opery mělo i další důvody, k tomu viz Reittererová – Reitterer 2004.
- 9 Přesně za rok na to, 4. 10. 1897, byl v nastudování Gustava Mahlera ve Dvorní opeře poprvé uveden *Dalibor*.
- 10 Poprvé uvedena 17. 11. 1867 v Prozatímním divadle, v hlavních rolích Jindřich Polák, Josef Paleček, Terezie Rückaufová a Ema Sáková, dirigent Adolf Čech. Počet repríz do roku 1870, kdy byla opera po odchodu Josefa Palečka do Ruska z repertoáru stažena, nepřesáhl dvacítku. V Národním divadle byla inscenována poprvé již v sezoně definitivního otevření 1883/1884 a dosáhla ve dvou sezónách 39 repríz, v kombinaci s různými tituly (premiéra se uskutečnila Klicperovým *Rohovínem Čtverhým*, dalšími doplňky byly např. Vrchlického komedie *V sudě Diogena*, Kovařovicův balet *Hašiš*, Dvořákovy *Tvrď palice* aj.). V Národním divadle byla *V studni* do dnešního dne uvedena v sedmi produkcích.

hranice Českého království.<sup>11</sup> Libretistovi Karlu Sabinovi poskytla námět lidová pověst o čarovné tůni, kde se měl dívkám zjevit jejich příští ženich. Předlohu Sabina našel v díle slovinského polyhistora barona Jana Vajkarta Valvasora.<sup>12</sup> I když Sabina mohl být na námět upozorněn třetí osobou, skutečnost, že Valvasorovo dílo znal, svědčí o jeho sečtělosti a odporuje paušalizujícím názorům o jeho „lehkém peru“. Pověst ve Valvasorově podání obsahuje i komické jádro Blodkovy opery, příběh však končí tragicky pro obě dívky, které chtěly kouzlo vyzkoušet; z leknutí onemocněly a jedna z nich zemřela. Sabina příběhu přidělil happyend; snad si lze dovolit odvážnou představu, že kdyby zůstal u původního vyznění pověsti, mohl Blodek kromě symfonického intermezza zkomponovaného čtvrt století před Mascagnim vytvořit také cosi jako první quasi veristickou operu.

Valvasorem zaznamenaná pověst je situována do okolí města Stein (dnešní Kamnik) v blízkosti zámku Wolfsbüchel (slovensky Volčji Potok, po druhé světové válce byl zbořen). Valvasorovo vyprávění užívá četná přirovnání přejatá z antických zdrojů: dívky nazývá galatheimi, také amarylami – nymfa-pastýřka Amaryllis je vypůjčena z Vergilia, stejně jako pojmenování mladého vesničana corydon; obojí nalezneme ve Vergiliových *Eklogách*. Takto zní v překladu Valvasorem zaznamenaná pověst:

*„V jedné vsi mezi městy Steinem a zámkem Wolffs-Büchel [!] se dvě venkovská děvčata spolu domluvila, že půjdou o Štědrém večeru ke studánce, která pramení v blízkém lesíku, a podívají se o půlnoci do její vody v naději, že v takové vodě spatří svého příštího ženicha. Vyslidil je však mladý selský čeledín a tajně vyslechl jejich úradu, aniž by si toho dívky všimly. A protože měl jednu z nich rád, zdálo se mu to jako výtečná pomoc, kdyby mohl zobrazit ve vodě svou vlastní tvář a tím předpověď potvrdit. Proto šel před nimi do lesa napřed, tam vylezl na strom a usadil se na jedné z větví, které se klenuly poměrně daleko až nad pramen; seděl tam tedy a toužebně vyčkával, než obě dívky přišly. Věděl totiž také, že si stanovily pravidlo: nesmí se podívat ani vzhůru, ani se ohlédnout a nesmí promluvit, neboť obvykle je u takových pověr přikázáno mlčení, a sice podle mého mínění proto, aby takovým pověřčivým hledačům třeba nechtě neuklouzlo z leknutí či ve zmatku jméno Boží, které Satan nerad slyší. Noc byla celkem světlá a jasná, protože ty dvě galathey toužící po mužích tím spíše doufaly uzříť ve vodě*

11 Tato studie je věnována recepci opery v hlavním městě monarchie, první provedení mimo habsburský stát je evidováno v Záhřebu 1885, až 1893 následovalo Lipsko.

12 an (Janez, Johann) Vajkart (Weichard) von Valvasor (1641–1693) studoval lidové tradice v Korutaněch, Kraňsku aj., svými záznamy přispěl mimo jiné k rozšíření pověstí o vampýrech. Z jeho děl jsou nejvýznamnější *Topographia Archiducatus Carinthiae antiquae et modernae completa* (1680) a *Die Ehre des Herzogthums Crain* (Laibach 1689), ze které pochází zmíněná pověst (2. díl, 7. kniha, 16. kapitola, s. 476-477). Za identifikaci pramene a odkaz děkujeme Evě Hüttel-Hubert, Österreichische Nationalbibliothek. Vyobrazení viz obr. I.

*svého nejmilejšího, a zamilovaný kraňský corydon zároveň tušil, že zrcadlo, které ukáže jeho tvář, bude tím dokonalejší. Poté, co tak krásně obě dívky v zamyšlení došly ke studánce, pohlédly pozorně do vody. Jak to chlapec zpozoroval, naklonil se a natáhl hlavu více dopředu, aby jeho tvář ve vodě, která zde tvořila tůňku, byla lépe vidět. Avšak hleďme! Tůň dostala mnohem přirozenější a živější obraz, neboť než se v ní vesnický kurtizán mohl zhlédnout, praskla větev a on spadl, takže sebou s velkým rámusem a hukotem plácl do vody. Obě amaryly či vesnické nymfy, které nepomyslely na nic jiného, než že se ve vodě objevil živý čert, běžely o překot pryč. A zamilovanému venkovskému trolovi nepochybně zchladila studená voda jeho žár. Říká se však také, že ty dvě vesničanky smrtelně onemocněly a jedna také za nějakou dobu zemřela, prý následkem onoho strašného leknutí. Pak se tomu lesíku začalo říkat Kurbendorf, což znamená les lehkých děv, a tak se jmenuje dodnes. Podobných pověřčivých bláznivých povídaček existuje ještě vícero.“*



Ilustrace k pověsti, zaznamenané J. Valvasorem

Lidová pověra, podle níž mladé dívky uzří v období jarního nebo zimního slunovratu (v křesťanských dobách ve spojení s liturgickými svátky) ve vodě tvář svého ženicha, byla velmi rozšířená; vodě se v tomto období přiřítala zázračná moc. Stejnou pověru ostatně známe z Erbenovy balady *Štědrý den*. To, že Sabina situoval příběh do svatojánského ob-



dobí umožňovalo větší jevištní barevnost, tajuplnost obřadu zapalování ohňů, povědomí o dávných pohanských oslavách plodnosti dodávalo příběhu o lásce erotický náboj.

Opera byla po pražské premiéře přijata vcelku příznivě, kritika však zároveň neskrývala rozpaky. „Referentům nebylo zas v opeře vše jasno. Příliš křehká hudba pro ně,“ konstatoval po letech Blodkův životopisec František X. Váňa.<sup>13</sup> Dvě lidové opery českých skladatelů uvedené v těsném časovém sledu – Smetanova *Prodaná nevěsta* a Blodkova *V studni*, obě na libreta Karla Sabiny – mohou sloužit jako příklad toho, jakými nevypočitatelnými cestami se ubírá recepce. Může překvapovat, že jako „národní opera“ byla posléze akceptována *Prodaná nevěsta* se svou prostou pointou, slavicí vítězství lásky mladého páru: „... Dobrá věc se podařila, věrná láska zvítězila“, jíž se neliší od stovek jiných oper. Blodkova aktovka končí hymnem k oslavě „dávných praotců“, výzvou „jim k slávě se kolem rozzete po výšinách plameny“ a nepopiratelný patos hudby závěrečného sboru působí dodnes. Slavnostnost scény má leccos společného se závěrem Smetanovy *Libuše*, jež byla a je sice vnímána jako reprezentativní dílo, nicméně srdce publika zůstalo u prostého příběhu *Prodané nevěsty*.

### Provedení aktovky *V studni* ve Vídni českými silami

Na historii vídeňských provedení Blodkovy aktovky lze paralelně sledovat kulturní dění v oblasti české menšiny i oficiálního divadla. Pokud je na základě pramenů zjištělné, zazněly úryvky z opery *V studni* ve Vídni poprvé pět let po skladatelově smrti, při koncertní zábavě spolku Slovanská beseda<sup>14</sup> 22. března 1879. Zprávu o úspěšném podniku spolku otiskl časopis *Dalibor*. Hovořilo se zde o „s nedočkavostí očekávané, dávno slibované pochoutce“.<sup>15</sup> Jednotlivá čísla opery se objevovala v programech česko-vídeňských spolků častěji, konkrétně víme, že zpěv Janka přednesl menšinový sbormistr Jan Jiřík 2. 12. 1882 a člen Zpěváckého spolku slovanského Rudolf Freund 31. 8. 1884.

13 Váňa, František X.: Vilém Blodek. Životopisná skizza. K 100. výročí narození, in: *Výroční zpráva Státní konzervatoře v Praze za školní rok 1933/34*, Praha, 1934, s. 51-65, cit. s. 62.

14 Slovanská beseda ve Vídni byla jako jeden z nejstarších českých menšinových spolků, pěstujících kulturu, založena z podnětu členů Zpěváckého spolku slovanského roku 1865, v téže roce byl založen spolek Lumír. O dva roky dříve vznikl (jako první divadelní spolek) spolek Pokrok. Stanovy Zpěváckého spolku slovanského byly potvrzeny už 24. 6. 1862.

15 Zpívaly Marie Staňková-Hřimalá, Johanka Voglhubrová, pánové J. Vegr (Wegr) a Jahoda (namísto onemocnělého Františka Simandla), za klavírního doprovodu Růženy Šetřilové, provedení řídil Tichý. *Dalibor* 1, 1879, s. 97. U uvedených jsou faktograficky zachyceni Staňková a Simandl. Zpěvačka a klavíristka Marie Staňková roz. Hřimalá (1839–1921), dcera Vojtěcha Hřimalého, působila jako učitelka zpěvu v salcburském Mozarteu. František Simandl (1840–1912), kontrabasista orchestru Dvorní opery resp. Vídeňských filharmoniků a mnohaletý předseda spolku Vídeňských filharmoniků, se aktivně podílel na českém menšinovém životě také jako zpěvák a obětavý organizátor. Jmenovaný Tichý byl patrně sbormistr peveckého kroužku Slovanské besedy Jindřich Tichý.

Tzv. „Pochod“ z opery byl oblíbeným kusem domácí kapely spolku Záboj, která ho hrála 14. 12. 1884 a 26. 12. 1884. Divadelně aktivní spolek Pokrok pak v dubnu 1888 rozhodl nastudovat a uvést celou operu. Představení (s klavírním doprovodem) se uskutečnila ve dnech 8. a 9. prosince 1888 a byla prezentována jako první veřejná česká operní představení ve Vídni. *Věstník. Časopis spolků českoslovanských ve Vídni* informoval o přípravách a nastudování, kvůli němuž spolek se uskutečnilo 33 zkoušek,<sup>16</sup> i o samotném představení.<sup>17</sup> Celý podnik byl riskantní a iniciátoři se také museli potýkat se skeptickými předpoklady. Hlavním hybatelem příprav a provedení byl sbormistr Jan Stiebler (1857–1930), žijící ve Vídni od svých osmnácti let a činný v řadě spolků. Členem Pokroku se stal roku 1887 a založil při něm hudební odbor. Jeho přičiněním vznikl brzy soubor osmnácti zpěvaček a dvaadvaceti zpěváků a více než dvacetičlenný orchestr. Hudební materiál poskytl Slovanská beseda, jež jej vlastnila od zmíněného koncertního uvedení úryvků roku 1879. Z představení Pokroku je známo jmenovitě kompletní pěvecké obsazení včetně sboristů.<sup>18</sup> Představení se konala ve prospěch spolku Komenský, úspěch si vyžádal reprízu<sup>19</sup> a inicioval rozhodnutí nastudovat rovněž Dvořákovy *Tvrď palice*.<sup>20</sup>

Pokrok svým počinem zpopularizoval operu v českovídeňských kruzích a přispěl k tomu, že se její mnohá čísla stala součástí hudebních akademií (v podobě instrumentální směsi ap.), či sloužila jako meziaktní hudba k činohrám. Už 22. prosince 1888 zpíval výstup Janka na oslavě jmenin předsedy Zpěváckého spolku slovanského Tomáše Srpka jeho syn Ladislav (1862–1917, užíval i umělecké jméno Hans Schütz). Také například 29. června 1889, kdy pořádala Sokolská jednota Tyrš „slavnost založení“, byly do jejího pořadu zařazeny duet a kvartet z Blodkovy aktovky.<sup>21</sup> „Pochod“ z opery zazněl při slavnosti desátého výročí činnosti spolku Kollár 12. července 1891 a na zábavě téhož

16 6, č. 47, 17. 11. 1888, č. 49, 2. 12. 1888, s. 2 a 3.

17 Značka-ík: Česká opera ve Vídni, in: *Věstník* 6, č. 50, 8. 12. 1888, s. 1 a 2; dále č. 51, 15. 12. 1888, s. 2 a 4; č. 52, 22. 12. 1888, s. 2.

18 Informoval rovněž *Dalibor* 10, 1888, s. 350: „Hudební odbor spolku Pokrok provozuje dne 8. a 9. [12.] v dvoraně hotelu Zellingerova (IV. okres, Hlavní třída 25) Blodkovu komickou zpěvohru *V studni* s průvodem orchestru. Bude to první představení české zpěvohry ve Vídni.“ Po představení byl zařazen koncert ze skladeb českých autorů, dirigentem byl Jan Stiebler. Tamtéž na s. 366 je uvedeno obsazení: Janek – R. Freund, Vojtěch – J. Mlčoch, Lidunka – Julie Stiblerová, Veruna – A. Vlčková. Jmenovitě jsou uvedeni i všichni členové sboru další účinkující a vyčísleny skladby následujícího hudebního programu. Hotel Zillinger byl ve čtvrti Wieden.

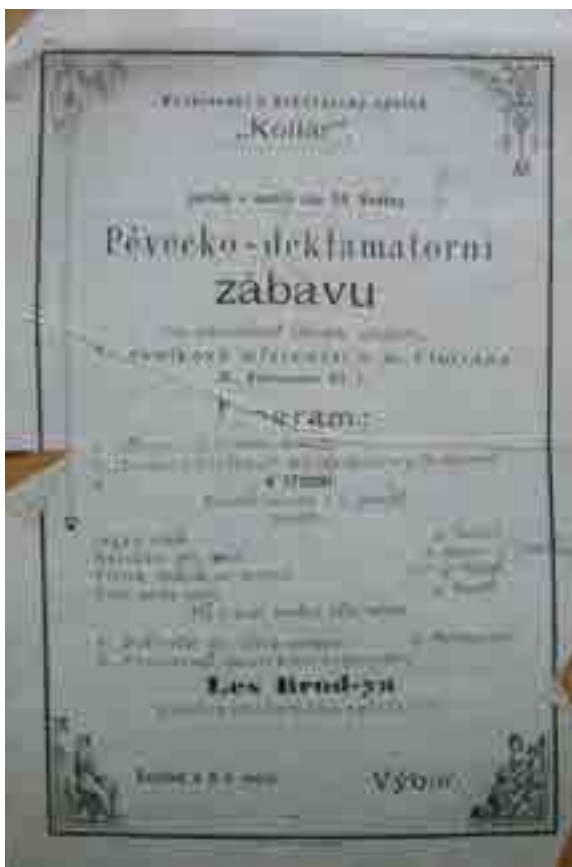
19 Informuje *Dalibor* 11, 1889, s. 22, spolu s výzvou k zájemcům, kteří by se chtěli podílet, též Manoušek, Ota: Dějiny pěveckého spolku „Lumír“ ve Vídni, in: *70 let Lumíru ve Vídni* (dále Manoušek), Vídeň 1935, s. 46.

20 Repríza *V studni* se uskutečnila v březnu 1889, Jan Stiebler také skutečně nastudoval i *Tvrď palice* a *Mikuláše* Jana Richarda Rozkošného. Viz *Dalibor* 11, 1889, s. 22 a 38; Manoušek, s. 46. – Co do významu bylo provedení aktovky *V studni* spolkem Pokrok podobně výrazným počinem jako vůbec první veřejné české představení ve Vídni, kterým byl *Divotvorný klobouk* J. V. Klicpery 29. prosince 1850 v Theater in der Josefstadt.

21 Viz *Věstník* 7, č. 27 (29. 6. 1889), s. 4. Zpívali Julie Stieblerová, A. Paurová, Jan Stiebler a Freund, orchestr řídil Rudolf Volánek.



spolku konané 9. července 1893. Malou záhadou v prostředí české menšiny zatím zůstává „národní operetka v 1 jednání *V studni*“, uvedená 24. května (pravděpodobně 1891) vzdělávacím a ochotnickým spolkem Kollár.<sup>22</sup> Operetka byla rovněž pro čtyři osoby, jimiž byli rolník Jakub, jeho dcera Růženka, desátník na dovolené Fricek a selský synek Petr, „děje se v malé vesničce blíže města“,<sup>23</sup> nic bližšího o autorství a ději či případná souvislost s Blodkovou operou (hudební výpůjčky?) nemohla být zatím zjištěna.<sup>24</sup>



Cedule k pěvecko-deklamatorní zábavě spolku Kollár 24. 5. [1891]

- 22 Na ceduli je uvedeno datum konání v neděli 24. května bez určení roku; údaj odpovídá roku 1887 nebo 1891, roku 1887 však byla spolková místost Kollára v Obere Donastrasse.
- 23 Viz obr. II. Kuriozní je závěr kombinovaného programu, v němž měl vystoupit „americký domorodec a nepřekonatelný spiritista Les Brody“.
- 24 Zachovala se další cedule tohoto spolku, oznamující spolkovou zábavu na 12. července 1891, na níž byl uveden „poход z Blodkovy opery *V studni*“. Obě cedule, jakož i další citované dokumenty, jsou uloženy ve fondu „541 – Dokumentace krajanské spolky“ v Archivu Školského spolku Komenský ve Vídni.

Další uvedení opery *V studni* ve Vídni se odehrávalo opět ve stínu národnostních sporů. Blodkova aktovka byla součástí programu vídeňského hostování české společnosti Ladislava Chmelenského ve dnech 1. 5. – 9. 7. 1893 v Divadle v Josefově (Theater in der Josefstadt).<sup>25</sup> Události s tímto hostováním spojené souvisejí s (neúspěšnými) snahami o založení profesionálního českého divadla ve Vídni. Zahajovací představení 1. května 1893 (Štěpánkův *Čech a Němec*) se stalo – podobně jako uvedení *Šelmy sedláka* ve Dvorní opeře – podnětem k provokacím německo-nacionálních studentů a musela zasáhnout policie. Představení byli přítomni ministr spravedlnosti hrabě Schönborn<sup>26</sup> a poslanci Josef Herold<sup>27</sup> a Vladimír Radimský.<sup>28</sup> Podle novinových zpráv policii demonstrace překvapila.

*„Hluk se rozpoutal hned na začátku, tvořil prolog k prologu a provázel představení až do konce druhého dějství, kdy studentská strana po hlasité výzvě provedla ‚exodus‘. Hned na začátku představení, a sice bezprostředně po prologu a zatímco se hrála císařská hymna, začali mnozí divadelní hosté demonstrativním syčením a pískáním jak v parteru, tak také v ložích a na galeriích, rušit průběh představení. Tato demonstrace vyvolala protidemonstraci, čímž vznikl všeobecný rámus a představení muselo být přerušeno. V Dvořákově předehře Můj domov, která se hrála před kusem, byla mnoha přítomnými Čechy demonstrativně přivítána v ní se objevující melodie ‚Kde domov můj‘, což znovu vyvolalo demonstrativní syčení, a po začátku kusu samotného trvalo drahnou chvíli, než se souboj mezi nadšením a nelibostí vybouřil a hercům byla věnována pozornost. Policie nebyla na takový začátek připravena; úřadující komisař musel telefonovat pro asistenci, do divadla byli posláni tři komisaři, jeden vrchní komisař a určitý počet strážníků a detektivů, kteří, rozptýleni po hledišti, slídili po rušitelích. Ti však byli rovnoměrně rozděleni od první lavice v parketu až nahoru na poslední galerii a sledovali pokyny, které jim byly udělovány z pravého prosceénia, kde sedělo osm až deset studentů. Kromě ostrého pískotu, dupání do rytmu, když se na jevišti hrála vesnická hudba, a různých výkřiků*

25 Personální obsazení Chmelenského souboru uvádí *Dalibor* 15, 1893, s. 202. Jako režiséři se podíleli Karel Lier (bývalý režisér letního divadla na Královských Vinohradech), Josef Malý (bývalý režisér městského divadla v Plzni), František Syřínek (bývalý režisér Národního divadla v Brně) a Antonín Chlumský, z členů těchto divadel a letního divadla na Smíchově byl složen činoherní i pěvecký soubor, stejně tak členové orchestru pocházeli z různých divadelních orchestrů a kapel.

26 Hrabě Friedrich Schönborn (1841–1907), od r. 1881 člen panské sněmovny, 1881–1888 místodržící na Moravě a poté do 1895 ministr spravedlnosti.

27 Dr. Josef Herold (1850–1908) zastupoval od roku 1883 mladočechy v českém zemském sněmu a od 1888 v říšské radě.

28 Dr. Václav Radimský (1839–1907) byl členem českého zemského sněmu v letech 1880–1891.

*bylo slyšet také rozličné přírodní zvuky jako hluboké žalostné mňoukání. Pak ovšem následovaly scény s dramatickým efektem.*<sup>29</sup>

Tak popisuje událost jeden ze svědků. Po druhém dějství zaznělo ono zmíněné „exodus“ a provokatéři divadlo opustili. Ministr Schönborn odešel podle této zprávy po prvním jednání, podle doplňující zprávy jiného svědka v témže listě hned po odeznění císařské hymny. V divadle byl přítomen také autor zmíněného prologu, který přednesla Marie Procházková, Jaroslav Kvapil. Prolog zdůrazňoval, že „Češi nepřišli do Vídně bojovat, nýbrž pro smíření, v jejich rukách nejsou zbraně, nýbrž květy z luhů českého básnictví, [...] že umění je povoláno k tomu, aby uzdravovalo rány, způsobené politikou.“ Doplňující informace také upřesňuje zprávu o přítomných známých osobnostech, mezi nimiž byli i sekční šéf baron Spens von Booden,<sup>30</sup> dvorní rada Anton Mezník<sup>31</sup> a herečka Dvorního divadla Marie Pospíšilová, jež rovněž divadlo předčasně opustila.<sup>32</sup> Jen poslanec Herold, jenž přijel z Prahy, vydržel do konce. Zatčeno bylo 23 osob a po identifikaci byli delikventi opět propuštěni. „Většinou jsou to německo-nacionální studenti, proti nimž

29 *Neue Freie Presse*, 2. 5. 1893.

30 Alois Spens von Booden (1835–1919) postoupil od funkce rady zemského soudu v Praze až na místo sekčního šéfa Ministerstva spravedlnosti, 1893 se stal (vzhledem k tomu, že ovládal oba zemské jazyky) místopředsedou na Moravě. Roku 1900 byl jmenován ministrem spravedlnosti. Ve své funkci se snažil mírnit nacinální spory, neprojevil se však jako silný politik, jakého bylo v té době třeba, a roku 1902 odešel do výslužby.

31 Anton Mezník (1831–1907) byl od 1862 členem moravského zemského sněmu, 1887 předseda staročeské strany na Moravě, 1873–1897 poslanec říšské rady. Uznávaný odborník ve finančních a hospodářských otázkách byl od 1881 dvorní radou Nejvyššího správního soudu.

32 Novák, Ladislav: *Stará garda Národního divadla*, Praha, 1944, s. 312 zveřejňuje obsah jednoho z dopisů, které měl autor od Marie Pospíšilové k dispozici. Podle konkrétnější nedokumentovaného dopisu se Pospíšilová údajně snažila prostřednictvím Kathariny Schratt docílit angažování Viléma Heše u Dvorní opery a přivedla císařovu přítelkyni na jedno z českých představení. „Když jsem zvěděla, že Heš bude zpívat v nejbližších dnech Janka v Blodkově *V studni*, požádala jsem paní Schrattovou, [...] aby si Heše poslechla.“ Uvádí dokonce, že na Heše upozornila intendanta Dvorních divadel barona Josefa Bezeceho, aby i on si šel „ryze české představení“ poslechnout. Mohlo se tedy jednat o některé z představení Chmelenského společnosti, kde ovšem Heš není mezi účinkujícími uváděn (a není ani doložitelné, zda byl v té době ve Vídni). Pospíšilová si chtěla zřejmě před Novákem vylepšit reputaci, pošramocenou svým sporem s vedením Národního divadla, a vyfabulovala o údajné pomoci českému zpěvákovi příběh, jenž měl posloužit v očích budoucí veřenosti v její prospěch. Marie Pospíšilová (1862–1943) byla v roce, o němž se hovoří, terčem satirického šlehu za své snahy etablovat se jako herečka německé scény, viz *Der Floh*, 9. 9. 1893, Příloha I. Podle citované novinové zprávy byla Pospíšilová skutečně na zahajovacím představení Chmelenského společnosti, její předčasné opuštění divadla však spíše naznačuje, že se nechtěla nijak zaplést. Nabízí se také jiné vysvětlení: Podle zprávy v *Daliboru*, č. 15, 1893, s. 268, zpíval v jednom z představení *V studni* Karel Burian, „posledně při divadle v Revalu [Talin] v Rusku“. Ani on není sice mezi účinkujícími uváděn, informaci však není třeba zpochybňovat. Je možné, že Marie Pospíšilová později (ať už záměrně či omylem) zaměnila ve své zprávě Novákovi osobu Burianovu za Hešovu; byl to konekonec Heš, kdo byl roku 1896 skutečně do Dvorní opery angažován.

bude postupováno ve smyslu císařského nařízení z 20. dubna 1854.<sup>33</sup> Událost pochopitelně ihned komentovaly pražské deníky.<sup>34</sup> Ke vzrušené atmosféře dne přispěla jistě i volba samotného data zahajovacího představení. V blízkosti čtvrti Josefov (Josefstadt) se tehdy policie střetla s prvomájově manifestujícími tzv. „nezávislými“, frakcí sociální demokracie. V důsledku toho byla učiněna policejní opatření i pro představení Chmelenického společnosti 2. května a rozšířena i na Divadlo na Vídeňce, kde se současně hrála *Prodaná nevěsta*, k žádným excesům však již nedošlo. Událost nezůstala nepovšimnuta satirickými listy. *Der Floh* zesměšnil „vídeňského mladočecha“, charakterizovaného typickými fyzickými znaky i „bémákováním“ (svéráznou výslovností němčiny a smíšenou slovní zásobou vídeňských Čechů), přičemž připomněl narážkou i loňskou divadelní výstavu, na další straně pak si podal „rázně nacionálního“ provokatéra.<sup>35</sup>

Devadesátá léta byla, jak známo, obdobím zostřených politických debat v záležitostech jazykového zákona a rovnoprávnosti menšin; jednou z hlavních postav se už v těchto debatách stával Tomáš Masaryk, jenž naléhal na rozumný postup jednání, podílel se na nich zmíněný poslanec Herold, o vzrušení při jednáních delegací se starali Karel Adámek, Ernst von Plener, Jan Vašatý<sup>36</sup> aj. Antisemitismus Vidně se za starosty Karla Luegera přestal skrývat a projevoval se stále ostřeji.<sup>37</sup> Do této atmosféry, o níž si lze z podrobných zpravodajství tisku udělat představu, přijela česká herecká společnost. Okolnosti, za jakých se hostování Chmelenického odehrávalo a hodnocení jeho výsledku vycházejí ve shrnutích jako dokonalé fiasko; to, že k založení českého divadla nakonec

---

33 *Neue Freie Presse*, 2. 5. 1894.

34 Z českých nejostřeji *Národní listy*, 2. 5. 1894. *Prager Tagblatt* téhož dne píše o „divadelním skandálu, jaký pravděpodobně Vídeň nepamatuje“, za rušitele představení označuje „německo-nacionální antisemity, z větší části studenty“ a podotýká, že detektivy do divadla přivedl sám poslanec Herold. Počet zatčených se v tomto pražském listu rozrostl na třicet.

35 *Der Floh*, 7. 5. 1893, s. 3 a 4 a 14. 5. 1893, s. 2. Viz Příloha II.

36 Mladočech Karel Adámek (1840–1918) byl poslancem českého zemského sněmu, panské sněmovny a přisedicím zemského výboru. Německý liberální politik Ernst svobodný pán von Plener (1841–1923) byl 1873–1895 poslancem říšské rady, kde zastával myšlenku německého státního jazyka. Jan Vašatý (1836–1898) od 1889 do smrti poslanec říšské rady, se do 1890 hlásil ke staročechům, přestoupil k radikálnímu křídlu mladočechů a 1896 byl z mladočeské strany vyloučen.

37 Politické potyčky byly pochopitelně vitaným podnětem pro satiriky a karikaturisty. Několik příkladů viz v Příloze III.

nedošlo, je s ním dáváno do přímé souvislosti.<sup>38</sup> Ovšem to, že bylo uvedeno 16 titulů<sup>39</sup> v celkem jednašedesáti představeních, bylo v dosavadní historii cizojazyčného a až na jedinou výjimku Blodkovu opery výhradně činoherního hostování v cizojazyčném městě něco nevidaného, a to v bezprostřední časové návaznosti na uvedení *Prodané nevěsty* v Divadle na Vídeňce; český prvek byl tedy právě tehdy ve Vídni výrazně zastoupen.

Současně s hostováním Chmelenského společnosti probíhaly v Divadle na Vídeňce pohostinské hry italské operní společnosti, která přivezla do Vídne nejsoučasnější operní hity – Leoncavallovy *I pagliaci* a Mascagniho *Cavalleria rusticana*, jejichž popularitu v habsburském rezidenčním městě rovněž odstartovala Mezinárodní výstava z roku 1892, dále měla na programu Mascagniho *L'amico Fritz*, *Mala vita* Umberta Giordana, *Festa a Marina* Gellia Benvenuta Coronara, *Flora mirabilis* Ferdinanda Fontana aj.<sup>40</sup> Móda veristů a nové italské opery se tak ve Vídni dostávala do sousedství massenetovské módy, a vlny, jakou zasáhl evropská jeviště Wagner; činohra byla v téže době ovládnuta dusnou atmosférou ibsenovských dramát. Stylizovaný realismus českých operních a činoherních výtvorů stál proti tomuto repertoáru jako příklad zdravého, a především „domácího“ produktu. Zatímco v době svého vzniku byly kvality Blodkovy hudby – přestože v ní byly spatřovány náznaky na různé vzory<sup>41</sup> – stavěny proti „offenbachádám“, tvořily nyní protiváhu opernímu naturalismu.

Představení Chmelenského společnosti v Josefově byla doplňována hudebními čísly z děl českých skladatelů, která zajišťoval třicetiletý orchestr pod vedením kapelníka Hilariona Beníška.<sup>42</sup> V jeho provedení zazněly např. předehry k *Šelmovi sedlákově* a k *Tvrdým palicím*, směs z *Prodané nevěsty*, ukolébavka a polka z *Hubičky*, předehra k *Tajem-*

38 Krátké shrnutí viz Černý, František – Klosová, Ljuba a kol.: *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918*, Praha, 1977, s. 528 (dále *DČH III*). To, že demonstrace byla zorganizována německými nacionalisty z řad studentů, nelze ovšem paušálně vztáhnout na „německy hovořící občany“, jak se ve formulaci uvádí. Z okolností demonstrace se dokonce zdá, že se jednalo o vědomou repliku akcí z roku 1885 proti *Šelmovi sedlákově*; zůstala nicméně ojedinělá. Chmelenského společnost hrála v Divadle v Josefově až do 9. července denně jedno až dvě představení, k dalším výtržnostem už nedošlo. Na repertoáru byly hry *Čech a Němec* (4x), Šamberkovo *Jedenácté přikázání* (4x), Tylovy hry *Strakonický dudák* (10x), *Jiříkovo vidění* (6x), *Paní Marjánka, matka pluku* (1x) a *Lesní panna* (4x), Štolbovo *Vodní družstvo* (2x), Jiráskova *Vojnarka* (3x, z toho jedno představení ve prospěch založení a udržování léčebného ústavu pro plicní choroby pod patronací arcivévodky Karla Ludvíka), Stroupežnického *Naši furianti* (3x), fraška J. J. Mjasnického *Zajíc* (2x), *Klub mládevců* Michala Baľuckého (2x), Jeřábkův *Služebník svého pána* (3x), nejčastěji se hrálo *Sedm havranů* Emila Pohla (12x); jako úlitba vídeňskému operetnímu publiku může být chápána Hervého *Mamzell' Nitouche* (8x). Šestkrát pak byla hrána dvojice aktovek, Stroupežnického *Zvíkovský rarášek* a Blodkova opera *V studni*.

39 *DČH III*, s. 528. Hovoří o patnácti hrách.

40 V divadle v Rudolfsheimu se mj. ve stejnou dobu hrála – mezi operetním repertoárem – Bizetova *Carmen*. Dvorní opera již měla tou dobou divadelní prázdniny.

41 Např. recenzent německy vycházející pražské *Politik* z 19. 11. 1867 srovnával sloh Blodkovy opery s Nicolaiem, Mozartem, Mendelssohnem, Gounodem, místy i s Wagnerem.

42 Hilarion Beníšek (1863–1919), v letech 1894–1910 kapelník opery v Lublani.

ství, některé *Slovanské tance*, *Idyla* Josefa Nešvery, skladby Karla Kovařovice, Jindřicha Hartla aj. O kvalitě orchestru si nelze udělat přesnou představu; z kritik vyplývá, že nebyl příliš secvičen a provedení orchestrálních čísel i jeho spoluúčast v Blodkově opeře byly na amatérské úrovni. (Při uvedení *V studni* v Divadle na Vídeňce o rok později řada recenzentů zmiňovala, že konečně slyšeli Blodkovu hudbu řádně nastudovanou.) Aktočka *V studni* byla Chmelenského souborem uváděna denně ve dnech 14.–19.6., vždy ve spojení se Stroupežnického *Zvíkovským raráškem* jako druhá půle večera, sbor posílili členové vídeňského Lumíra.<sup>43</sup>

Jeden z prvních ohlasů lze číst v *Neue Freie Presse*, kde už je také ohlášeno plánované uvedení opery v Divadle na Vídeňce, ve spojení s překvapivou informací, která ovšem byla o několik dní později dementována:

*„[...] Nové pěvecké síly, které se zde setkaly, nabídl pouze diletantské výkony a ani orchestr není vyškolen pro takovéto vážnější produkce. Opeře nechybí pěkné melodie slovanského ražení, svůj účinek má i lyrické intermezzo měsíčního svitu. Živým potleskem byl odměněn sbor, jenž musel být dokonce opakován, což ovšem lze přičítat přítomným četným přátelům a příbuzným ženských i mužských členů slovanského pěveckého spolku ‚Lumír‘, kteří ve sboru spoluúčinkovali. Jak se nám sděluje, přepracoval tuto operu profesor Guido Adler v Praze a v německém jazyce bude na podzim uvedena v Divadle na Vídeňce.“*<sup>44</sup>

18. června ovšem čteme, že „profesor Guido Adler písemně prohlašuje, že se jedná o omyl, že operu vůbec nezná a o její existenci se dozvěděl teprve z našeho listu.“<sup>45</sup> Další podrobnější zprávu přináší *Die Presse*:

*„Společnost českého lidového divadla oznámila při zahájení svého hostování, tedy před šesti týdny, že uvede rovněž opery. Dnes, kdy se blíží hostování ke konci, byl tento slib, na nějž už se zapomnělo, připomenut. Čeští umělci totiž s pomocí několika zpěváků, přispěchavších z Prahy, uvedli Blodkovu jednoaktovou lidovou operu *V studni*, k níž napsal text libretista *Prodané nevěsty* Sabina. Malou operu předcházela dobrá pověst, neboť na českých scénách už se stala populární. Následující zimu bychom měli mít příležitost ji slyšet v Divadle na Vídeňce. Bylo tu tedy dosti důvodů, aby představení bylo očekáváno se zájmem, a tento zájem se ohlašoval tím, že divadlo dnes bylo výrazně lépe navštíveno, než jindy při českých činohrách, i když stále ještě ne dost dobře. [...] Již předehra vyvolala silný dojem, byl však ohrožen nedostatečným provedením. Rádi*

43 Viz *Dalibor* 15, 1893, s. 189, 202, 268.

44 *Neue Freie Presse*, 15. 6. 1893.

45 *Neue Freie Presse*, 18. 6. 1893.



bychom zajímavou skladbu vyslechli opakovaně, avšak s jiným orchestrem. Provoněné písně, nesoucí pečeť lidovosti, byly odměněny živým potleskem. Duet staré ženy a mladého děvčete, jehož lyrický charakter je charakterizován refrénem: „Mladá láska, to je ráj“,<sup>46</sup> upoutal sladkou melodií. Malá opera přináší také vážnou mezihru, během níž je scéna prázdná a není na ní patrný žádný pohyb, než zvolna stoupající měsíc. Pro orchestr byl něžný úkol vymalovat hudebně hru měsíčního světla obtížným břemenem a podlehl mu. Zpěvačky z Prahy, slečna Dudová (soprán) a slečna Jungmannová (alt) byly zpočátku nápadně rozpačité a pražský tenorista pan Neumann se projevil,<sup>47</sup> abychom se vyjádřili divadelním žargonem, jako „krvelačný“ začátečník. Ve sboru účinkovali se skutečným nadšením dámy a pánové z pěveckého spolku „Lumír“. Blodek a Sabina označili své dílo jako „lidovou operu“ [Volksoper], ředitelství českého lidového divadla ji však na ceduli uvedlo jako „nejpopulárnější lidovou operu“ [populärste Volksoper]. Když se na veřejnosti chopí slova ředitelé – co se pak dočteme v kritikách?<sup>48</sup>

Rovněž *Das Vaterland* se netají zklamáním z výkonu orchestru:

„Jednoaktovou operou *V studni* se dnes české lidové divadlo se skutečně dobrým úspěchem odvážilo vkročit do choulostivé oblasti; soubor se projevil vůči rozmanitým požadavkům operního stylu natolik zralým, že se dá hovořit o velmi dobrém výkonu sboru a o skutečně dobrých sólistech. Orchester ovšem nedostal závažnosti své úlohy, jež je téměř neobtížnější z celého díla; dynamičtější místa sice dojdou odpovídajícího uplatnění, něžnější partie však trpí nedostatečností jednotlivých instrumentalistů. Kdyby bylo pěkné „Intermezzo“ východu měsíce zahráno čistě, dosáhlo by ještě nesrovnatelně většího účinku, než jak tomu bylo dnes. – Opera náleží k nejoblíbenějším kusům českého repertoáru; velmi nenáročný děj od Sabiny, libretisty *Prodané nevěsty*, je skutečně obratně vystavěn. Blodkova hudba je ve své jednoduchosti dostatečně původní, aby vzdor mnohým názvukům na osvědčené vzory zaujala a pobavila. Máme v úmyslu o díle příležitostně promluvit podrobněji, protože se má také objevit jeho německé zpracování. Ze sólistů sklídili

46 Recenzent překládá doslova z češtiny „Die junge Liebe ist ein Paradies“.

47 Podle *Dalibor*, č. 15, 1893, s. 202 byla Božena Dudová členkou městského divadla v Plzni, zpěvačku Jungmannovou zpráva neuvádí, František Neumann je uveden pouze jménem.

48 *Die Presse*, 15. 6. 1893.

*slečna Dudová a pánové Malý<sup>49</sup> a Neumann mnohý aplaus. Divadlo bylo téměř vyprodáno.*<sup>50</sup>

Jako absurdní a krutou náhodu v souvislosti s žertem o nápadníkovi schovaném ve studni lze vidět při listování dobovými novinami tragédii, která se odehrála ve čtvrti Hernals, kde byl 22. června při vrtání studny zasypán studnař Josef Müller a přišel při tom o život.<sup>51</sup>

## Premiéra v němčině

Uvedení Blodkovy aktovky v němčině, ohlašované již během hostování Chmelenského společnosti pro podzim resp. zimu v Divadle na Vídeňce, se uskutečnilo až o rok později, 7. září 1894, společně s dalšími dvěma aktovkami, *Norimberskou panenkou* Adolpha Adama a Offenbachovým *Manželem přede dveřmi*. Všechna tři díla spojuje nit skrývačky resp. záměny osob a milostné pozadí. Všechny tři kusy také představují, pokud jde o druhové zařazení, „nestabilní“ typ mezi operou a operetou. Blodkova aktovka byla ve své době označována jako opereta ve smyslu krátká opera, ač byla prokomponovaná. Adamova *Norimberská panenka* je označena opéra comique a Offenbachův *Manžel přede dveřmi* opéra-bouffe, obě jsou s mluvenými dialogy; Divadlo na Vídeňce se podobně jako s *Prodanou nevěstou* snažilo i těmito drobnými operami vymanit z jednostranné klasifikace předměstské operetní scény a nakročit směrem k vážnějšímu repertoáru.<sup>52</sup>

*Norimberská panenka* (La poupée de Nuremberg) na libreto Adolpha de Leuven a Arthura de Beauplan měla premiéru 21. února 1852 v pařížské Opéra-Comique a už 26. listopadu téhož roku se v německém překladu Ernsta Pasque hrála v Berlíně. Mnohem známější je pozdější baletní varianta základní myšlenky příběhu, slavná *Coppélia* Lea Delibese, uvedená poprvé v Grand Opéra 25. května 1870, která Adamovu operní aktovku odsunula do pozadí. Také v Adamově aktovce je prodáváč a výrobce hraček (Cornelius), který zkonstruoval mechanickou loutku. Podaří-li se mu ji oživit, má se stát nevěstou jeho syna Benjamina. Benjamin samozřejmě nemá na svatbu s loutkou ani poomyšlení a v krámku s hračkami se tajně sejde se svou milou Bertou. Když se Cornelius nečekaně objeví, oblékne si Berta v rychlosti šaty loutky – Corneliovo dílo obživlo. Berta poté, co v krámku osamí, vrátí šaty loutce a zmizí. Vynálezce v jakémsi náhlém záchvěvu

49 Josef Malý byl podle: *Dalibor*, č. 15, 1893, s. 202 členem městského divadla v Plzni.

50 Značka –o: *Das Vaterland*, 15. 6. 1893. Pravděpodobně se bude jednat o tiskovou chybu a měla by být uvedena značka -n, která náležela Albertu Herrmannovi (viz dále).

51 *Das Vaterland*, 23. 6. 1893.

52 Roku 1897 zde například byly uvedeny Humperdinckovy *Královské děti* a rakouská premiéra Pucciniho *Bohémy*.

rozumného uvažování sezná nesmyslnost svého počínání, uvědomí si, že by takový stroj nepřinesl nic dobrého a loutku zničí. Benjamin se smí oženit s Bertou.

Offenbachova aktovka *Manžel přede dveřmi* (Un Mari à la Porte) na libreto Alfreda Charlemagne Delacoura a Leona Moranda (německy jako *Ein Ehemann vor der Tür*) byla poprvé provedena 22. června 1859 v Théâtre des Bouffes-Parisiens, rok po premiéře Offenbachova prvního celovečerního díla, *Orfea v podsvětí*.



Cedule premiéry *V studni*, 7. 9. 1894 Divadlo na Vídeňce

Do roku 1858 byl Offenbach vázán nařízením, jež mu dovoľovalo pouze minimální počet herců, žádné staty, balet ap., *Orfeem v podsvětí* mohl poprvé svou divadelní představu naplno rozvinout. I poté se však z praktických důvodů ještě mnohokrát vrátil ke stručnému tvaru jednoaktovky s prostou zápletkou a malým obsazením, jejímž účelem nebylo nic víc než pobavení. Děj *Manžela přede dveřmi* je příběhem milence vdané paníčky, překvapeného náhlým návratem manžela. Cizoložník Florian musí utéct přes střechy a ocitne se uvězněn v pokoji cizího domu. Když zaslechne hlasy, schová se do skříně. Do místnosti vtrhne čerstvě provdaná Zuzana, rozezlená chováním novomanžela

při svatební hostině. Její přítelkyně Rosina se snaží nevěstu uklidnit. Florian se ve skříni začíná dusit, musí ven. Oběma překvapeným dívkám vypráví, co se mu stalo, do toho přichází ženich a dobývá se do bytu. Zuzana ho chce potrestat a přes dveře mu vykládá o pánské návštěvě, nějakou dobu si obě dámy s manželem za dveřmi hrají jako kočka s myši a manželovi už dochází trpělivost. Florian, aby chránil Zuzaninu čest, je ochoten skočit z okna (nachází se v přízemí), nakonec se „hrdina“ Florian a Rosina rozzuřenému manželovi, který se konečně dostane do bytu, představí jako snoubenci.

Idylická nálada Blodkovy aktovky se zápletkou založenou na nevinné intrice a žertu s pozadím lidové pověsti, tajemnou atmosférou svatojánské noci a motivem lásky byla tedy v jednom večeru zkombinována s polopohádkou „hoffmannovského“ ražení (ovšem bez hoffmannovské skurilnosti) a konverzačkou uplatňující nevyčerpatelný princip žensko-mužského souboje „kdo koho přelstí“. Žádné z děl nebylo čerstvou novinkou a výběr byl také tak komentován. Blodkově opeře byla nicméně všemi recenzenty věnována hlavní pozornost a umělecky byla také hodnocena výše než aktovka Adamova i Offenbachova, jak jako dílo samo, tak pro své provedení.

*„Večer novinek bez novinek! Neboť všechny tři dnes uváděné kusy jsou známy z dřívějších, částečně velmi četných provedení. Nejméně běžná bude pro publikum jednoaktová opera V studni Karla Sabiny, do němčiny přeložená Friedrichem Binderem<sup>53</sup> a s hudbou Viléma Blodka. Opera byla dávana uplynulého roku českou hereckou společností v Divadle v Josefově a přilákala tehdy jen skromný počet návštěvníků, většinou žijících ve Vídni. Nevinný děj by jistě malý zájem publika ospravedlnil, kdyby k němu netvořila účinnou protiváhu Blodkova půvabná hudba. Mnohé působivé melodie, téměř stále v pohodlném třídobém taktu, nasazují šťastný lidový tón a důsledně jej dodržují. Aniž by nějak významně gradovala, není Blodkova hudba nikdy banální; mnohý pěkný instrumentální efekt prozrazuje skladatelovu schopnost charakterizace a z některých čísel promlouvá onen zemitý selský humor, jaký se nám předkládá, ostatně svěžeji a původněji, také ve Smetanově Prodané nevěstě a Hubičce. Jemně cítěný orchestr, nezkažený trivialitami běžné hudby frašek a některých operet, a nějaký dobře vycvičený sbor by mohly Blodkovo dílo jistě provést čistěji. Ve dvorním operním divadle, kam by se taková malá opera jistě hodila, by vokální i instrumentální části došly svého přiměřeného práva. Dnešní provedení bylo nicméně dobře připraveno a přineslo pěvcům, především panu Streitmannovi, jenž rozbalení svých hlasových prostředků uložil potěšující hranice, a panu Josephimu, jakož i slečně Steinové a slečně Pohlnerové*

---

53 Osobu Friedricha Bindera se nepodařilo blíže identifikovat. Osoby se v jeho překladu jmenovaly: Peter (Janek), Conrad (Vojtěch), Anna (Lidunka) a Liese (Veruna).

*živé uznání. Na konci byli všichni spolu s kapelníkem Müllerem vyvolávání.*<sup>54</sup>

K dalším dvěma uvedeným dílům recenzent konstatuje, že *Norimberská panenka* je vídeňskému publiku známa nejen z akademie ve zdejším divadle (tedy v Divadle na Vídeňce), nýbrž také jako balet *Coppélia*, uvedený ve Dvorní opeře. Stěžejní role Berty byla ve zmíněné akademii obsazena odpovídajícím způsobem slečnou Bianchi,<sup>55</sup> tentokrát ji zpívala slečna Camillo: „I když ponecháme srovnání této zpěvačky se slečnou Bianchi stranou, nemůžeme říci o výkonu slečny Camillo mnoho dobrého,“<sup>56</sup> konstatovala kritika. Pochvalu nesklidil ani Jakob Pohl a podle recenzenta tuto část večera zachraňoval Joseph Josephi. Offenbachova buffa pro tři účinkující podle něj sice není tak melodická jako jiná jeho díla, je však duchaplná a naplněná humorem. Jako Adelheid (v originále Susanne) debutovala „velmi hezká a talentovaná slečna Deval“,<sup>57</sup> dále hráli slečna Häckl<sup>58</sup> a Ferdinand Pagin, „nad nímž se při hře viditelně vznáší Girardi“.<sup>59</sup>

Obsáhlou recenzi Richarda Heubergera<sup>60</sup> přinesl *Wiener Tagblatt*. Z ní je zajímavá připomínka poměru Smetana – Blodek a narážka na dobovou módu veristických aktovek:

*„Vedle velkého muže, jenž otevírá dveře, se prosmýkne do místnosti úplně tiše nedospělý chlapec. Oduševnělý český umělec Smetana otevřel k poznání českého umění dveře i bránu a pod jeho pažemi se snaží protlačit do síně slávy Vilém Blodek. Pokud víme, je to jediná opera,*

54 *Neue Freie Presse* (bez uvedení autora, pravděpodobně Eduard Hanslick?), 8. 9. 1894.

55 Bianca Bianchi (vl. jm. Schwarz, 1855–1947) byla objevem Bernharda Polliniho, jenž ji nechal vyškolit u Pauliny Viardot v Paříži. Roku 1889 se již jako slavná zpěvačka za Polliniho provdala.

56 Nová akvizice Divadla na Vídeňce Camilla Camillo (s největší pravděpodobností se jedná o „italizovaný“ pseudonym) přišla údajně do Vídně z berlínského Divadla Pod lipami (Theater Unter den Linden), viz *Der Humorist* 14, 1894, č. 26, s. 3; bližší se nepodařilo zjistit.

57 Správně Louise Devall, rodačka ze Štýrského Hradce, začínala jako koncertní zpěvačka, podnikla italské turné, před angažmá v Divadle na Vídeňce působila v Geře, kde zpívala mj. Rosalindu v *Netopýru* a Safi v *Cikánském baronovi*. Viz *Der Humorist* 14, 1894, č. 26, s. 4 (s portrétem).

58 Anna Häckl (asi 1860–?) debutovala v Divadle na Vídeňce jako Mirzl v Millöckerově *Začarováném zámku* a Adéla v *Netopýru*. Role v *Manželu přede dveřmi* byla její třetí partii na této scéně. Häckl pocházela z Vídně a pěvecké školení jí udílela její sestra v Mnichově. Tou byla Melanie Ermarth (v Mnichově zpívala mj. Isoldu), působící také v Rize a Vidni. Anna Häckl začínala v Innsbrucku, další angažmá získala v Mnichově, odkud přešla do svého rodného města, viz *Der Humorist* 14, 1894, č. 26, s. 4 (s portrétem).

59 *Neue Freie Presse*, 8. 9. 1894. Alexander Girardi (1850–1918) náležel k největším hvězdám Divadla na Vídeňce, kde působil přes dvacet let v rolích milovníků a jako pěvecký komik. K jeho nejslavnějším rolím patřil Valentin v Raimundově *Marnotratníku*.

60 Richard Heuberger (1850–1914) působil též jako sbormistr významných vídeňských pěveckých spolků, později jako pedagog na konzervatoři Společnosti přátel hudby. Jako skladatel je znám především svou operetou *Ples v opeře*.

*jež jméno svého autora [...] proslavila. A tato opera je velmi prostá. [...] Navzdory té okolnosti, že obsahuje zcela opravdové „intermezzo“, se V studni jednoaktovým operám nejnovějšího stříhu skutečně málo podobá.*<sup>61</sup>

Po narážce na Mascagniho „Intermezzo sinfonico“ připomíná Heuberger Kreutzerův *Nocleh v Granadě*, s nímž cítí u Blodka jistou stylovou příbuznost v mírnosti a laskavosti, leccos mu také připomíná inspiraci u Webera. Za nejzdařilejší považuje komické prvky. Jinak je opera „nedotčena moderní hudbou, ač několik míst prozradí, že autor znal starší díla Wagnerova; jeho vzorem byl však spíše Nicolai“. Heuberger rovněž připomíná „zcela neuspokojivé“ provedení opery společností Chmelenského v uplynulém roce. Oběma dalším aktovkám věnoval pouze shrnující zmínku. Dozvídáme se však, že v *Norimberské panence* se dostalo „živému uznání za houslové sólo“ Františku Drdlovi.<sup>62</sup> Zajímavou souvislostí je skutečnost, že v předvečer premiéry, 6. září 1894, uveřejnil *Neues Wiener Tagblatt* rozsáhlý fejeton Heinricha Schenker *Ze života Bedřicha Smetany*.<sup>63</sup>

Recenzent pod značkou A. L. v *Österreichische Volks-Zeitung* věnoval – stejně jako jiné listy – pozornost především Blodkově opeře, rovněž konstatuje, že dílo bylo ve Vídni uvedeno již před rokem, avšak teprve nyní, v nastudování kapelníka Müllera, mohly vyniknout všechny krásy partitury. Zdůrazňuje Blodkovo prvenství pokud jde o intermezzo, sbor považuje pro komickou operu za příliš vážný. Shoduje se s ostatními kritiky i v hodnocení sólistů a obě představitelky ženských rolích nabádá, aby se věnovaly opeře, pro niž mají předpoklady. Podstatná je zmínka o překladu libreta, jímž „jakýsi pan Friedrich Binder strašlivě zněmčil jistě krásné verše Karla Sabiny“.<sup>64</sup>

Zde není místo na podrobné srovnání Sabinova originálu s překladem, uvedme jen, že se překladatel neodchýlil nijak významně od originálu obsahově, ani zásadně neproměnil rytmickou stránku hudby. Deklamační kvalita veršů je většinou mnohem zdařilejší než originál. Jako příklad budiž uveden text závěrečného sboru, v němž Sabinův text rytmicky kulhá a odporuje deklamačním pravidlům češtiny. Německý překlad tyto chyby nevykazuje, právě v tomto místě se však překlad od originálu odchyluje významově potlačením národního zakotvení a tedy zevšeobecněním:

*Lasst mächtig lodernd himmelan  
die roten Flammen schlagen,  
wie uns're Väter einst gethan  
in lang verrauschten Tagen.  
Den Vätern gleich in frohem Mut,*

*Zapálíme si po horách  
hranice velikánské,  
jak v dávných praotců dobách  
při slavnosti pohanské.  
Jak druhdy staří Čechové*

61 Značka R. Hr. [= Richard Heuberger]: *Wiener Tagblatt*, 8. 9. 1894.

62 Houslista a skladatel salonních skladeb František Drdla (1868–1944) byl v letech 1894–1899 koncertním mistrem orchestru Divadla na Vídeňce.

63 Schenker, Heinrich: Aus dem Leben Smetana's, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 6. 9. 1894, s. 1-3.

64 Značka A. L. (autor nebyl identifikován): *Österreichische Volks-Zeitung*, 8. 9. 1894.



*sei denn das Feuer angefacht.  
Den Ahnen lodre diese Gluth,  
erhelle ringsum weit die Nacht.*

*činili, takž činíme i my;  
jim k slávě kolem rozžete se  
po výšinách plameny.*

Osobitý úvod má recenze Balduina Brichta v *Neues Wiener Journal*: „Prvnímu večeru novinek sezóny se obvykle píše nekrolog. Tak už to bývá. První štěňata se utopí a divadelní ředitel obětuje první novinku. Asi je v tom kus divadelní pověry. Návštěvníci premiéry přišli včera v obvyklé soucitné náladě a – byli svědky *obrovského úspěchu*.“ Děj opery je jednoduchý, avšak „ta hudba! Sbírká půvabných skvostů. Melodie, jemnost, noblesa, umění, v tomto díle je všechno. Notu po notě se mazlila s uchem publika a vymazlila si bouřlivý aplaus. [...] Vyzývá písnička slovanského rytmu [arie Janka – Petera] si vynutila opakování. [...] Mascagniho nápad, myslel si leckdo po intermezzu. Kdepak, vždyť Blodkova opera se hrála poprvé v Praze roku 1867, zhruba v době, kdy se Mascagni narodil. Pětadvacet let to trvalo, než důvtipný vydavatel pomyslel na to, přivést toto přemilé dílo do Vídně. Ubohý Blodek. Kdyby zažil takovýto úspěch, jistě by se ho šílenství nezmocnilo. [...] Požitek z večera byl zkalen, když nám skladatelův přítel šeptal tragédii tohoto nešťastného uměleckého života.“<sup>65</sup>

Kdo byl oním Blodkovým přítelem, bohužel nevíme, Brichtova recenze je však jednou z nejnadšenějších, a jistě nejen proto, že měl přímou informaci o skladatelově životě. Výkony hodnotí s velkým uznáním, jedinou výtku uplatňuje vůči příliš silnému sboru. „K čemu ten rámus? Tak to jemnocitný Blodek jistě nemyslel.“

Ludwig Lazar Basch v *Illustriertes Wiener Extrablatt* neponechal v souvislosti s uvedením Blodka na Vídeňce bez poznámky repertoárovou politiku Dvorní opery. Řediteli Jahnovi se z mnoha stran bezprostředně po Mezinárodní hudební a divadelní výstavě vytýkalo, že ponechává české opery, jež v rámci výstavy prokázaly svou kvalitu, bez povšimnutí. Až do uvedení *Prodané nevěsty* ve Dvorní opeře roku 1896 byl opakovaně na dílo upozorňován, zejména se mu vždy znovu předhazovalo, že se nechal předejít předměstským Divadlem na Vídeňce – a nyní si nechal ujít i Blodkovu aktovku. V Baschově recenzi se dokonce hovoří o demonstraci, ovšem v jiném smyslu, než jak se odehrála předešlého roku:

*„Škoda, že pan ředitel Jahn nebyl včera při premiéře Blodkovy jednoaktové opery V studni. Možná, že by z opojného aplausu, jakého se půvabnému dílu dostalo, vyslouchal demonstraci proti systému, který velenadanému domácímu skladateli zavírá dveře prvního rakouského uměleckého ústavu, zatímco méněcenným cizincům otevírá brány nejvznešenějšího operního domu dokořán.“<sup>66</sup> Massenetovi se zde už před*

65 Značka b. b. [= Balduin Bricht]: *Neues Wiener Journal*, 8. 9. 1894. Balduin Bricht (1852–1937) byl hlavním hudebním referentem listu.

66 V týdnu premiéry tří aktovek v Divadle na Vídeňce hrála např. Dvorní opera *Komedianty* v kombinaci s baletem *Sylvia*, Meyerbeerovu *Afričanku*, *Růži z Pontevedry* Josefa Forstera, balety *Královna víl* a *Zlatý svět pohádek*, Nicolaiovy *Veselé paničky windsorské* a *Lohengrina*.

*lety obětovalo mnoho času a peněz, než se rozhodlo vzít na milost Smetanu, a jen pod tlakem veřejného mínění byl jeden z jeho produktů zařazen do repertoáru. O Blodkovi se nic nevědělo nebo se vědět nechtělo, a včera se s ním německé publikum s radostí seznámilo. Oba muže z Čech nestavíme do jedné řady, Smetana je znamenitější, avšak Blodek je právě tak schopen svým talentem mnohé vykonat.“<sup>67</sup>*

Bricht sice mylně uvádí, že byl Blodek na pražské konzervatoři profesorem houslové hry, jednoznačně se však za jeho dílo staví a to, že mu „tu a tam visí copánek, že se otrocky nepodrobil hudební ‚moderně‘, nemá být výtka“.

Mínění, že Blodkova aktovka „už měla dávno zdomácnět na německé scéně“ zastával i hudební referent listu *Fremden-Blatt*.

*„Blodkova V studni není sice přímo nová; před časem ji uvedl v Divadle v Josefově český soubor z Plzně [!], avšak do osmého okrsku tehdy zabloudilo jen málo hudebních labužníků a při skromném uměleckém aparátu, jaký měli hosté k dispozici, byl ovšem skromný i požitek. Včera tomu bylo jinak. [...] Skladatel vězí tak jako mistr Smetana v kouzelných poutech Mozartových, v jehož stopách Pražan ještě dnes kráčí s nadšením; miluje čisté, prosté a přece charakteristické formy; lehce a půvabně mu plynou melodie a národní charakter jim dodává osobité, dráždivé zabarvení. Pouze Češi mají odvahu vybudovat z malého, nevinného žertu dokonalou operu; mají však také talent odehnat od nás svou radostí, orchestrálním uměním miniatury a původní svěžestí skřítky nudy. V orchestru to žije a přede, hovoří odtud výrazný, výmluvný jazyk, takže je jeviště často zbytečné. V této aktovce je intermezzo okouzující něžnosti a krásy (Východ měsíce), které uchvátí posluchače bez mascagniovské rafinovanosti. Co přináší jeviště, upomíná živě na Smetanu: pěkně vystavěný, půvabný kvartet a výrazný, místy banální, méně původní sbor se střídá s roztouženou árií a drsně komickým zpěvem.“<sup>68</sup>*

Recenzent přirovnává postavu Janka (Petera) ke Kecalovi, všem interpretům dává naprosté absolutorium a především vyzdvihuje výkon orchestru, jenž „už dlouho nehrál s takovou vervou a tak pečlivě“.

67 Značka -sch [= Ludwig Lazar Basch]: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 8. 9. 1894. Ludwig Lazar Basch (1851?–1940) pocházel z Budapešti, byl původně soudním zapisovatelem a poté, co se osvědčil jako soudnickář v *Neues Wiener Tagblatt*, se zcela věnoval žurnalistice. V *Illustriertes Wiener Extrablatt* vedl od roku 1884 divadelní rubriku.

68 *Fremden-Blatt*, 8. 9. 1894, bez uvedení autora. Pro *Fremden-Blatt* psali v tomto období Oscar Teuber, Julius Stern či Ludwig Speidel.

Nepodepsán zůstal rovněž autor recenze v *Neues Wiener Tagblatt*, kterým mohl být Gustav Schönaich, Wilhelm Frey či Max Kalbeck.

*„Česká hudba je u nás od jisté doby právě tak módní jako hudba mladých Italů, a když dospěla v červnu předchozího roku jednokatová idyla V studni<sup>69</sup> v provedení české společnosti do Divadla v Josefově, získala si okamžitě sympatie posluchačů. [...] Hudba je, odhlédneme-li od komicky působící polky českého národního ražení, německého charakteru, měkká, zasněná, vyrůstající z citového světa třicátých a čtyřicátých let. Půvabné je snivé a také instrumentačně zajímavé nokturno a mocný účinek má velký hymnus na svatojánskou noc.“<sup>70</sup>*

Jako repertoárové obohacení viděl Blodkovu aktovku neidentifikovaný autor pod značkou „k-x“ v *Deutsche Rundschau*. Jeho se však zřejmě týká narážka Alberta Herrmanna v *Das Vaterland* (viz dále) na neinformovanost žurnalistických kolegů, neboť napsal: „Vrchovatě zasloužené bylo čtyřnásobné vyvolání skladatele Blodka [!], jenž opět jednou pomohl slovanskému hudebnímu umění k úspěchu, což však stále ještě není důvodem k tomu, aby pověst, důvěrně známou i Němcům, odíval do slovanského kroje.“<sup>71</sup> Recenze v listu *Deutsches Volksblatt* je jediná ze zkoumaných, kterou je možno považovat za negativní:

*„Zdá se, že už to nikde nejde bez jednoaktových oper s intermezzem. Něco takového si pro letošní sezónu opatřilo i Divadlo na Vídeňce, nicméně sotva věříme, že se dílo udrží na repertoáru delší dobu. [...] Děj je velmi chatrný a stačí tak právě na aktovku. Hudbě, jež je k němu komponována, bohužel schází svěžest a místy i původnost. Ještě tak nejvíc se skladateli vydařila partie Petera [Janka]. Intermezzo povážlivě připomíná, zvláště v závěru, Mascagniho, sbory se k humorné stránce libreta příliš nehodí.“<sup>72</sup>*

Oproti tomu krátká zpráva v *Neuigkeits Welt-Blatt* uvedení Blodkovy opery jednoznačně vítá: „Je občas dobře, když Girardi nehraje, ačkoli si bez něj Divadlo na Vídeňce ani nedovedeme představit. Pokud bychom této okolnosti měli vděčit i jen za to, že jsme se seznámili s Blodkovou operou *V studni*, mohli bychom být spokojeni. Sice již byla uvedena českými hosty v Divadle v Josefově, ale jak málokdo ji tehdy viděl! A provedení se s tím, co jsme zažili v sobotu večer, vůbec nedalo srovnat.“ Kritik rovněž prohlašuje, že

69 Autor uvádí český i německý titul.

70 *Neues Wiener Tagblatt*, 8. 9. 1894, bez uvedení autora.

71 Značka k-x: *Ostdeutsche Rundschau*, 8. 9. 1894.

72 *Deutsches Volksblatt*, 8. 9. 1894, bez uvedení autora.

by dílo „pro své vysoké hudební kvality jistě bylo vhodné k uvedení v naší opeře [miněna Dvorní opera].“<sup>73</sup>

*Das Vaterland* přinesl recenzi pět dní po premiéře. V mnohém se shoduje s nepodepsaným autorem recenze v *Neue Freie Presse*, hodnotí však mnohem příznivěji výkon Camilly Camillo. Především upozorňuje na faux pas těch vídeňských kritiků, kteří považovali Blodka za žijícího skladatele. Na Blodkovu prioritu v kompozici symfonického intermezza klade proto zvláštní důraz.



Reklama na vydání Smetanových oper nakladatelstvím Josef Weinberger, *Neue Freie Presse* 18. 5. 1893

73 Značka -st.: *Neuigkeits-Volksblatt*, 11. 9. 1894.

„Před dvěma roky [!] uvedla česká divadelní společnost v Divadle v Josefově komickou operu Viléma Blodka *V studni*. Vídeňský hudební nakladatel Josef Weinberger, jenž se velmi zasloužil o propagaci Smetany na německých scénách pečlivými vydáními partitur a klavírních výtahů jeho oper,<sup>74</sup> přijal pod svou ochranu také práci Blodkovu, o níž se už svého času v našem listu psalo, a dovedl tak na německé operní scény velmi půvabné dílo, jež si jistě nalezne svou cestu. Ze života vzatý děj s prostou zápletkou tvoří fólii pro hudbu, jež při mírném přimknutí k Weberovi, Nicolaiovi, Smetanovi a národní hudební poetice upoutá jemným smyslem, který v silném talentu žel brzy zesnulého skladatele převažuje nad směřováním k humoru a ve své půvabné přirozenosti po vzrušujících divadelních událostech poslední doby dokonce blahodárně dojmá. Divadlo na Vídeňce zavětrilo dílo – jako již kdysi *Prodanou nevěstu* – dříve než *Dvorní opera* a za své provedení – ač nebylo ve všem bezvadné – sklidilo bouřlivý úspěch. Výtečně si vedl pan Josephi v nádherné buffo roli, velmi dobré byly slečna Pohlner (Anna) a slečna Stein (Liese), dvě zpěvačky hudebního a pěveckého nadání, jež překračují obvyklé požadavky operetní scény. Pan Streitmann mírnil svůj jinak příliš štědrý orgán, přesto se mu nepodařilo vzbudit hlubší zájem. Sbor zpíval jistě a vydatně, ovšem bez jakéhokoli přednesu; zvláště ženské sbory předvedly pustou operetní manýru, která i ta nejhezčí hudební místa činí ordinárními. Nápadná byla také uspěchaná, kvapná tempa, která nejsou se zřetelem k nepochybné čistotě této hudby [...] ospravedlnitelná. Orchestr by ještě potřeboval nějaké zkoušky, aby byl jistější, jeho výkon svého času v *Prodané nevěstě* byl nesrovnatelně lepší. Také kapelník Müller, jehož dva příliš důvěřiví referenti považovali k velkému pobavení „vědoucích“ za skladatele Blodka,<sup>75</sup> byl spolu s účinkujícími odměněn vyvoláváním. Když už je řeč o zpravodajcích, budiž také zmíněno, že poznámka jednoho z listů, že intermezzo opery *V studni* upomíná zvláště v závěru povážlivě na Mascagniho, neměla být napsána, dokud se dotyčný neinformoval o rozdílu věků obou skladatelů a jejich děl. Když Blodek zemřel, o Mascagnim ještě nikdo nic nevěděl; když už tento talentovaný Čech zařadil do své opery intermezzo – a nadto k východu měsíce –, byl by to spíš důvod pro to, aby se domácímu skladateli dopomohlo k uznání jeho priority, než jeho intermezzu vyčí-

74 Nakladatelství Josef Weinbergera mělo také pobočku v Lipsku. K nakladatelské a propagační činnosti Josefa Weinbergera viz Reittererová – Reitterer 2004 (rejstřík), rovněž např. inzerát in: *Neue Freie Presse*, 18. 5. 1893, zde obr. III. Weinberger vydal k premiéře *V studni* klavírní výtah s textem i bez textu, intermezzo *Východ měsíce* v úpravě pro klavír, potpourri z opery pro klavír a německé libreto. Viz inzerát in: *Fremden-Blatt*, 8. 9. 1894, zde obr. IV.

75 Mínení jsou zřejmě referent „k-x“ v *Ostdeutsche Rundschau* a nepodepsaný autor v *Deutsches Volksblatt*, viz výše.

*tat jakousi – ostatně absolutně neexistující – podobnost s Mascagnim, na níž by měl Blodek právě takovou vinu jako Homér na třicetileté válce. – Divadlo na Vídeňce se pokusilo téhož večera uvést ještě Adamovu Norimberskou panenku a Offenbachova Manžela přede dveřmi; síly divadla na takové úkoly nestačí. V Adamově opeře rušil pan Pohl, pánové Josephi a Pagin obstáli čestněji. V titulní roli se představila se slušným úspěchem nově angažovaná zpěvačka slečna Camilla Camillo. Příjemný orgán ještě velmi mladičké dámy je výtečně vyškolen a s lehkostí zvládá i nejobtížnější koloratury. Kdysi ve Dvorní opeře slečnou Bianchi zpívaná partie klade na zpěvačku značné nároky: slečna Camillo však ukázala, že její umění těmto nárokům dostačuje. Zda pro tuto sílu bude správnou oblastí právě opereta ponechme stranou: pokud ředitelství častěji zařadí do repertoáru „spieloper“,<sup>76</sup> prokáže se slečna Camillo jako velmi použitelná. – Offenbachova opereta s její půvabnou, lehce plynoucí hudbou zůstala pro Divadlo na Vídeňce španělskou vesnicí. Jak se má zpívat a hrát, aby esprit a grácie díla bídě nezašly – o tom neměl správné tušení ani jeden z účinkujících. A druhá debutantka vyvolala hluboké zamyšlení, kdo v tomto divadle vlastně rozhoduje o uměleckých otázkách.“<sup>77</sup>*

Autorem této recenze byl Albert Herrmann, u nějž stojí za to se pozastavit. Albert Ritter von Herrmann (1864–1895) byl úředník vídeňského místodržitelství, později koncipista na Ministerstvu kultu a vyučování; těsně před svou předčasnou smrtí<sup>78</sup> byl jmenován vicesekretářem ministerstva. Hudba byla nejprve jeho soukromým zájmem a posléze se stala druhou životní náplní. Zasloužil se o záchranu sbírek Augusta Wilhelma Ambrose a o jejich předání Rakouské národní knihovně, Guido Adler jej jmenoval do komise pro vydávání edice *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Herrmann vystudoval hudební vědu na vídeňské univerzitě a obhájil disertační práci o Antoniu Salierim. Působil také jako klavírní doprovod, varhaník a dirigent a komponoval. Pro *Das Vaterland* psal asi od roku 1887 (značka -n), později pro *Montags-Revue*, pro mnichovský *Allgemeine Zeitung* a od roku 1893 na přání Eduarda Hanslicka, kterého už zastupoval jako zpravodaj během Mezinárodní hudební a divadelní výstavy 1892 (v době, kdy byl Hanslick v lázních), také pro *Neue Freie Presse*. Herrmannova o čtyři roky mladší sestra, skladatelka Johanna Müller-Herrmann byla mj. žačkou Josefa Bohuslava Foerster a jeho nástupkyní jako profesorka hudebně-teoretických předmětů na Nové vídeňské konzervatoři (Neues Wiener Konservatorium).

76 Označení pro mladší podobu singspielu, zde míněny opery s lehčími, zábavnými náměty, vyžadující zpívající herce.

77 Značka -n (Albert Herrmann): *Das Vaterland*, 12. 9. 1894.

78 Nekrolog in: *Neue Freie Presse*, 18. 11. 1895.



[illegible]

Reklama na vydání Blodkovy *V studni* nakladatelstvím Josef Weinberger, *Fremden-Blatt*, 8. 9. 1894

Richard Heuberger, jehož recenzi ve Wiener Tagblattu jsme již citovali, psal rovněž pro *Deutsche Kunst- und Musikzeitung*, kde jeho recenze vyšla na první straně listu 15. září. List, založený roku 1874, byl „centrálním orgánem pro hudbu, divadlo, literaturu a výtvarné umění“ a oficiálním orgánem pěveckých spolků Rakouska-Uherska (lze jej tedy do jisté míry považovat za analogii druhé řady našeho Dalibora, vydávaného v letech 1873–1875 jako „časopis věnovaný zájmům světské a církevní hudby a zpěvackých spolků českoslovanských“). Vyznění Heubergerovy recenze je shodné s jeho posudkem ve Wiener Tagblatt (viz výše), přesto dokázal nalézt jiná slova a jiné příklady. Jako již dříve a jako i řada jiných, vztahuje uvedení V studni k Prodané nevěstě a Blodka ke Smetanovi jako jeho „láskyhodného následovníka“, přičemž používá další srovnání: Blodek se podle něj má ke Smetanovi asi jako Conradin Kreutzer ke Carlu Marii Weberovi. „Přívětivé, důvěrné světlo vedle plamene. Blodkův talent [...] dokáže příjemně zahrát, ne však právě strhnout či nadchnout. Tento talent dociluje všeho bez přepínání vlastních sil, bez jakéhokoli velikášství, vše je tvořeno skromně, tedy se skutečnou uměleckou poctivostí a proto je to velmi osvěžující.“ Na rozdíl od Smetany Blodek podle něj neusiluje o bohatší prostředky, jeho aktovka je spíše singspiel než opera (Heuberger se držel spíše formy a celkového charakteru díla než skutečnosti, že opera postrádá mluvené dialogy), „pouze předehra směřuje dále, ne však ke svému prospěchu. Poněkud pedantické ‚provádění‘ motivů chutná po varhanní škole a školním prachu vůbec. Poté však, co se zvedne opona, následuje jeden pěkný kousek za druhým a jediná výtku, již by vůči těmto hudebním číslům bylo možno vznést, je ta, že jsou si vzájemně příliš podobná.“ Heuberger považuje za nejlepší číslo výstup Janka a poněkud překvapivě konstatuje, že humorná stránka byla pravděpodobně Blodkovi nejvlastnější a je škoda, že mu v jejím rozvinutí zabránila předčasná smrt. Postavu Janka, „tohoto příbuzného dohazovače Kecala“, považuje Heuberger také za nejzdařilejší postavu pokud jde o libreto. V prostém ději plyne vše harmonicky, „dramatické napětí v celém libretu nenajdeme“, přesto toto dílko, které recenzent nazývá „filigránovou prací“, pobaví a pouze se nehodí do velkých divadel (zde je Heuberger v rozporu s těmi, kdo navrhovali V studni k uvedení ve Dvorní opeře). „Pravou půdou pro Blodkovu V studni by bylo dobré diletantské divadlo. Protože čtyři hlavní role tvoří obsazení smíšeného kvartetu a sbory nepotřebují velké obsazení, mohla by opera při spolkových provedeních spíše získat než ztratit.“ Z výkonů pěvců vyzdvihuje Heuberger nejvíce Jenny Pohlner a Josepha Josephiho, Bertha Stein „příliš hýřila hlasem, zato však šetřila humorem“ a Karl Streitmann zpíval s horlivostí, ale také se všemi svými manýrami. „Kapelník Müller uskutečnil nemožné, když s operetním personálem uvedl slušně a důvěryhodně operu.“<sup>79</sup> Zbývající dvě aktovky ponechal Heuberger zcela bez komentáře.

15. září vyšla také recenze v *Musikalische Rundschau*. Je v ní opět připomenuto, že opera již ve Vídni zazněla v provedení české společnosti a „zůstala příjemnou vzpomínkou. Opera nabízí zdravou, svěže radostnou hudbu s lidově národními názvuky a prosté,

79 Značka -d -r [= Richard Heuberger]: in. *Deutsche Kunst- und Musikzeitung*, r. 21, č. 18 (15. 9. 1894).

avšak obratně napsané libreto, pocházející od libretisty Prodané nevěsty Karla Sabiny. Blodek sdílí se Smetanou ten osud, že se pozdního úspěchu svého díla nedožil.“ Také tento autor přirovnává Blodkovu hudbu k Weberovi, Nicolaiovi i ke Smetanovi, jako jeho kolega Balduin Bricht mylně uvádí, že byl Blodek na konzervatoři v Praze učitelem houslové hry. V hodnocení provedení však vyslovuje autor nespokojenost s výkonem orchestru:

*„Divadlo na Vídeňce učinilo podle svých možností vše, aby se tento nový pokus o operní představení zdařil, přesto chybělo poměrně mnoho k dokonalosti. Orchestrální složka byla nastudována nedbale – při opakování bylo slyšet v dechových nástrojích po dvakrát cis místo c, mělo by se odstranit mnoho nečistých míst a z jinak zdatného tělesa vytěžit více zvuku. Souboru vůbec scházela jemně odstíňující ruka pravého umělce. Sborový zpěv byl sice přesný a výrazný, avšak bez nuancí a tak překotný, že měl jeden strach, jak to skončí.“<sup>80</sup>*

Ze sólistů stavěl tento kritik ve shodě s ostatními na první místo Josepha Josephiho, Jenny Pohlner „zpívala velmi pěkně a snažila se i herecky, schází jí však vedení. Slečna Stein podala svou malou roli vskutku dobře. Pan Streitmann zpíval převážně polohlasně a považoval to za umírněnost, jež je od takového explosivního orgánu nutně požadována. Opera byla ostatně odměněna bouřlivým potleskem.“<sup>81</sup>

### Co o provedení vypovídají hudební prameny a kdo byli účinkující

Určitou představu, v jaké podobě bylo dílo provedeno, si lze učinit na základě dochovaného provozovacího materiálu, pokud je v takových případech k dispozici. Z archivu Divadla na Vídeňce se dochovala partitura, obsahující řadu drobných oprav (posuvky, chybějící obloučky ligatur a podobně, především v dechových nástrojích),<sup>82</sup> postrádá však známky toho, že by byla používána jako dirigentská partitura, a nemohla sloužit ani napovědovi či inspicientovi. Domníváme se, že byla pravděpodobně podkladem pro revizi hlasů. Do instrumentace zasahováno nebylo; kromě dvou připsaných pokynů (sordiny houslí na začátku č. 10 – scény Lidunky a sboru před finálem – a pokynu „meno“

80 Značka Fr. M. [autor nebyl identifikován]: *Musikalische Rundschau* 9, č. 17 (15. 9. 1894).

81 Tamtéž.

82 Im Brunnen / Komische Oper in einem Akt. / Text von Carl Sabina. / Deutsch von Friedrich Binder. / Musik von / Wilhelm Blodek / Orchester-Partitur, als Manuscript gedruckt. / Alle Rechte der Aufführung, Übersetzung und Musik-Arrangements / im Ganzen oder in Bruchstücken, sowohl Vocal als Instrumental etc. etc. / vorbehalten. / Verlag Josef Weinberger, Leipzig. Původní signatura T. W. 615 N, nová signatura Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, M. S. 8244.



repríz, ve třech případech je vlepena či vložena divadelní cedule.<sup>88</sup> V několika partech je poznámka o trvání aktovky šedesát minut, známe i jména několika orchestrálních hráčů a sboristů.<sup>89</sup>

V inscenaci tří aktovek se setkáváme se třemi umělci, kteří se podíleli na první vídeňské *Prodané nevěstě* v Divadle na Vídeňce roku 1893 (Berta Stein, Karl Streitmann a Joseph Josephi). Někteří z účinkujících večera také měli vztah českým zemím, ať už původem, školením či svými angažmá. Joseph Josephi (1852–1920),<sup>90</sup> původně činoher, jako člen Divadla na Vídeňce v letech 1882–1900 byl prvním vídeňským Krušinou. V nejlepších operetních dobách této scény zde zpíval Jana Janického ve světové premiéře Millöckerova *Žebravého studenta*, Homonaye v *Cikánském baronovi* (později ale také Kolomana Zsupána) aj. Také Karl Streitmann (1858–1937), první vídeňský Jeník, začínal u činohry, 1878 debutoval v Prešpurku jako Hamlet. Prošel několika scénami, až jej 1879 angažoval Franz Jauner do Carlova divadla (Carlstheater), kde pozvolna dostával menší pěvecké role. Repertoár si však vybudoval především během svého angažmá 1882–1885 v Německém zemském divadle (Stavovském) v Praze, kde zpíval v operetě (např. Paris v *Krásné Heleně*) i opeře (Tamino, Don José Manrico aj.). Během svého působení v Divadle na Vídeňce patřil k nejoblíbenějším místním tenorům (Bárinkay ve světové premiéře *Cikánského barona*, kterého zpíval roku 1889 jako host také v americké premiéře této operety, stěžejní role dalších Straussových operetách); jeho kariéra trvala do počátku dvacátých let 20. století. Mezzosopranistka Bertha Stein, ve vídeňské *Prodané nevěstě* první Háta (Agnes) se narodila roku 1860 v Praze, vystudovala konzervatoř Společnosti přátel hudby ve Vídni a debutovala roku 1882 jako Amneris v Brně. Sólistkou Divadla na Vídeňce byla v letech 1886–1899, během těchto let také několikrát hostovala na pražské německé scéně, např. v kalhotkových rolích v *Donně Juanitě* Franze von Suppé a *Malém vévodovi* Charlese Lecocqa. Závěr jejího života je nejasný; Bertha Stein byla židovského původu a pravděpodobně se stala obětí rasových zákonů. Sopranistka Jenny Pohlner (1868–1952) byla rodačka z Brna, kde také zahájila kariéru. Podle zpráv časopisu *Der Humorist*,<sup>91</sup> který zveřejňoval kreslené portréty a životopisné informace vycházejících hvězd, byla do Divadla na Vídeňce angažována jako posila, jež měla po úspěchu *Prodané nevěsty* pomoci uskutečnit záměr ředitelky von Schönerer vyprofilovat tuto scénu jako operní divadlo. Snahy Alexandriny von Schönerer byly ovšem často ironizovány a chápány jako její dočasný repertoárový únik v přechodné době, kdy například neměla k dispozici oblíbeného komika Alexandra Girardiho:

„Poslední dobou se vedení tohoto operetního divadla věnuje se zálibou  
vážnější hudbě a proto uvádí – komické opery. Z toho důvodu nemohou

88 Obr. VI.

89 V nepodepsaném partu 4. horny je např. výčet dat všech deseti představení opery, přičemž u 10.9. je poznámka „Palkowich Hochzeit!“ Jméno Palkowich se objevuje na partu kontrabasů.

90 Psán také Joseffi, Joseffy, vlastním jménem Ichhäuser.

91 *Der Humorist* 8, 1888, č. 22–23, s. 4; 13, 1893, č. 28; 14, 1894, č. 5.

*být takové pokusy publikem brány vážně, neboť velmi dobře víme, že jakmile znovu vystoupí oblíbený vídeňský komik, bude operní kariéra divadla operety a frašky na Vídeňce rychle u konce a celý ten operetní nesmysl a fraškovité harakiri začne nanovo. Proto se operní představení Divadla na Vídeňce, jako to 7. t. m., kdy byly poprvé uvedeny komické aktovky V studni V. Blodka, Norimberská panenka A. Adama a Offenbachův singspiel [!] Manžel přede dveřmi, netěší zvláštní přízni publika, ačkoli, a to musíme po pravdě konstatovat, za návštěvu stojí. Kapelník Müller věnoval očividně studiu velkou péči a péči. [...] Hned první opera V studni byla provedena s chvályhodnou precizností, takže úspěch, jehož zde půvabné dílo předčasně zesnulého nešťastného domácího skladatele docílilo, nijak nepřekvapil. [...] Divadlo na Vídeňce se tedy dá až na další klidně považovat za předměstské operní divadlo.“<sup>92</sup>*

Jenny Pohlner, vedle Josepha Josephiho hodnocená všemi recenzenty z celého večera nejvýše, zpívala na této scéně ve světové premiéře *Pana naddůlního* Carla Zellerera či v *Jabuce* Johanna Strausse, zářivé operní kariéry se však dočkala ve Dvorní opeře, kde byla angažována v letech 1897–1918. Její role zahrnovaly sopránový i mezzosopránový obor; byla například Jitkou ve vídeňské premiéře *Dalibora* (1897), v *Prodané nevěstě* na této scéně zpívala Esmeraldu (1899) a ke konci kariéry jednou také Hátu; byla Musetta v *Bohémě*, Frasquita resp. Micaela v *Carmen*, Nanetta ve *Falstaffovi*, Rosalinda v *Netopýrovi*, Anička v *Čarostřelci*, Papagena, Zuzanka i Cherubino, ale také Olga v *Evženu Oněginovi*.<sup>93</sup>

V ostatních dvou aktovkách vystoupili basista Pohl, jenž převzal v první vídeňské *Prodané nevěstě* roli Kecala po svém krajanovi původem z Brna Hansi Pokorném, a první zdejší Vašek Ferdinand Pagin. Jakob Pohl (1850–1926)<sup>94</sup> se narodil v Prostějově v židovské rodině a měl se původně stát rabínem. V prostějovském mužském pěveckém sboru byl objeven jeho jadrný bas, debutoval v Prešpurku jako Silva v *Ernanim* a poté působil na různých německých scénách (Kašpar v *Čarostřelci*, Hunding, Sarastro aj.). V Divadle na Vídeňce, kam byl angažován roku 1893, působil též jako režisér. Ferdinand Pagin (1863–1945) byl vídeňský rodák, původně činoherec, činný na řadě německých scén, kromě jiného také jako divadelní autor, výtvarník a pěvecký pedagog. Dirigent představení Adolf Müller ml. (1839–1901), kapelník této scény od roku 1884, byl rovněž podepsán již pod nastudováním *Prodané nevěsty*.

O stavu ansámblu Divadla na Vídeňce či spíše o nedůvěře v jeho správné vedení v období premiéry Blodkovy opery vypovídají zveřejněné satirické narážky. Spolupracovník a de facto umělecký šéf divadla Franz von Jauner přenesl právě v té době své působíště

92 Značka J. S. [Julius Stern?]: *Der Humorist* 14, 1894, č. 26, s. 2-3.

93 Láng, Andreas –Láng, Oliver: *Chronik der Wiener Staatsoper 1869–2009*, díl 2. Künstlerverzeichnis, Wien, 2009.

94 Vl. jm. Pollak, také jako Jacques Pohl.





Karikatura vídeňských divadelních ředitelů, *Der Floh*, 9. 9. 1894

do Hamburku<sup>95</sup> a majitelka divadla Alexandrine von Schönerer se stala vítaným terčem pro svou údajně nedostatečnou kompetenci. Vyčítalo si jí angažování neschopných nových sil, neboť „přišlo několik ‚menších primadon‘, a zajímalo by nás, jak brzy zase odcestují“, psalo se například ve *Wiener Caricaturen*.<sup>96</sup> Proti řediteli Jaunerovi byl vržen oficiálně rozhorlený výkřik, protože při svém odchodu do Hamburku „unesl“ tenoristu Spielmanna<sup>97</sup> a tak ještě při svém odchodu udělal divadlu čáru přes rozpočet. „Zasloužil by však spíše výtku, kdyby to byl *on*, kdo poslední týden angažoval trio debutantek, aby po sobě v divadle zanechal špatnou památku. Avšak ne, to provedla ředitelka osobně – nebo možná přece jen ne *sama*, nýbrž pod čímsi vlivem? A kdo byl tímto vlivem?“<sup>98</sup>

Divadelní poměry byly obecně předmětem ostré kritiky, ostinátní nářky nad neschopností ředitelů, intendantů, dirigentů, sólistického personálu atd. jsou ostatně stálým průvodcem kulturní žurnalistiky. Po hostování italské společnosti s veristickými díly předšlého roku hostovala tentokrát ve Vídni v Carlově divadle „milánská operetní a baletní kompanie zarzuel“ z Milána [!], opět jednou vhodný objekt k ironizujícím výpadům, jak ukazuje např. karikatura na titulní straně časopisu *Der Floh* z 9. 9. 1894 (tedy dva dny po premiéře *V studni* na Vídeňce), zpodobňující křepčící ředitele vídeňských divadel.<sup>99</sup> Na hlavu Alexandriny von Schönerer se snášela řada výtek, je však třeba uvážit nesnadnou situaci této divadelní dámy, a to zejména v době, o níž je řeč. Byla sestrou německo-nacionálně zaměřeného politika Georga von Schönerera, jenž se vyprofiloval v zuřivého

95 Kam byl vzápětí angažován Vilém Heš – zřejmě přičiněním Jaunerovým, který jeho schopnosti poznal při příležitosti Mezinárodní výstavy 1892; v Hamburku, jak již zmíněno, Heš nastudoval Kecala v němčině pod Gustavem Mahlerem a připravil se tak na své příští působení ve vídeňské Dvorní opeře.

96 *Wiener Caricaturen*, 8. 9. 1894.

97 Julius Spielmann (1866–1920) pocházel z Prahy a patřil k objevům ředitele zdejšího německého divadla Angela Neumanna. Spielmann prošel různými angažmá na provinčních scénách (Plzeň, Teplice, Štýrský Hradec) a roku 1893 se stal sólistou v Divadle na Vídeňce. Ve dvou představeních – 14. a 15. 4. 1893 – pak zpíval místo Karla Streitmanna Jeníka. Roku 1895 byl angažován do Hamburku, již v další sezóně se však do Vídně vrátil a stal se krátce členem Carlova divadla, poté slavil úspěchy ve wagnerovských rolích (David, Loge, Mime), ale především jako Canio a Turiddu ve Dvorní opeře. Po celou kariéru se pohyboval mezi operetou a operou a vystřídal i další angažmá.

98 *Wiener Caricaturen*, 8. 9. 1894.

99 *Der Floh*, 9. 9. 1894, viz obr. VII. Shora dolů a zleva doprava: Ignaz Wild (Theater in der Josefstadt), Max Burkhardt (Burgtheater), Wilhelm Jahn (Hofoper), Adam Müller-Guttenbrün (Raimundtheater), Alexandrine von Schönerer (Theater an der Wien), Karl Blasel (Carltheater), Emrich Bukovics von Kis-Alacska (Deutsches Volkstheater), přičemž von Schönerer a Blasel zřetelně vystupují do popředí. Text: „Sbor vídeňských divadelních ředitelů: Univerzální recept – je to, co napadlo *Blasela* – úžasnými fraškovitými žerty – klaunovským házením nohama – tak se bez velkého přemýšlení – nejlépe ovládá publikum.“ Herec a divadelní ředitel Karl Blasel (1831–1922) vedl v letech 1885–1900 postupně téměř všechna menší vídeňská divadla a zábavní podnik Kolosseum. – Podle anoncí denního tisku uváděla „Mailänder Operetten- und Ballett-Compagnia Zarzuela-Truppe“ např. „Grand Divertimento danzante caracteristico del coreografo“ *Le ciociare*, „Grande Zarzuela Rivista Madrilena in tre atti“ *La Gran Via* atd.



stoupence velkoněmecké myšlenky a radikálního antisemitu. Aktivita Alexandriny von Schönerer, jež se stala divadelní podnikatelkou na předměstské scéně, byly nejen „nedůstojné“ rodinného původu, také uvádění českých oper jistě nebylo jejímu bratrovci nijak po chuti, ačkoli to jeho bezohlednou kariéru nemohlo ohrozit.

Blodkova *V studni* se hrála v Divadle na Vídeňce ve dnech 7. až 17. září desetkrát (s výjimkou 16. 9., kdy se odpoledne hrála *Krásná Helena* a večer *Netopýr*), 18. září ji vystřídal jako oddychové představení Zellerův *Ptáčník* a od 19. září byl nasazen „v novém přepracování a novém nastudování“ Straussův *Simplicius*.

## Opět česky

Blodkovo jméno a úryvky z jeho aktovky se ve Vídni nadále objevovaly v hudebních zábavách české menšiny. Často bylo uváděno nejpopulárnější číslo, duet Lidunky a Veruny, například 25. ledna a 29. února 1896 při zábavách Slovanské besedy,<sup>100</sup> či 8. listopadu 1913 rovněž ve Slovanské besedě.<sup>101</sup> Kapelník Robert Volánek<sup>102</sup> uvedl 15. listopadu roku 1896 při pěvecké besedě spolku Tovačovský „Pochod“<sup>103</sup> z opery *V studni*,<sup>104</sup> a smíšený sbor zmíněného spolku uvedl čísla z opery 17. dubna 1904 na svém operetním večeru. Volánková kapela hrála s velkým úspěchem směs z opery *V studni* také na svém samostatném [!] koncertě 2. října 1913 v Národním domě v 15. vídeňském okrsku.<sup>105</sup> „Pochod“ z opery *V studni* nacházíme i v programu podniků Sokola Leopoldov 11. července 1897 a patřil i k vrcholům národní slavnosti, kterou pro Český dům ve Vídni pořádaly spojené českovídeňské spolky 17. října téhož roku. Sólóvá pěvecká čísla byla zařazena na program přátelského večera pořádaného po koncertě Vojtěcha J. Hlaváče a Zoji V. Hlaváčové 1. prosince 1898, při slavnostním otevření nových místnosti Slovanské besedy 14. listopadu 1903 a též na slavnosti k založení tamburašského spolku Čechie 25. prosince 1904.

100 *Výroční zpráva Lumíra* č. 31, 1896, s. 9; Manoušek, s. 60.

101 *Věstník* 14, č. 2, 11. 1. 1896, s. 2; *Věstník* 14, č. 3, 18. 1. 1896, s. 2; *Věstník* 14, č. 5, 1. 2. 1896, s. 2; *Vídeňský deník*, 18. 11. 1913, s. 6.

102 Robert Volánek (1851–1929) působil ve Vídni jako sbormistr spolku Slavoj, krátce také Lumíra, byl zakladatelem spolku Tovačovský, regenschorim v kostele sv. Anny a mistopředsedou Pěvecké župy vídeňské. Jako houslista hrál v rodinném kvartetu a založil vlastní kapelu. Po první světové válce se vrátil na odpočinek do Čech.

103 „Pochodem“ byla zřejmě míněna předehra resp. její vstupní patetická část.

104 *Dalibor* 19, 1896, s. 20.

105 *Vídeňský deník*, 2. 10. 1913, s. 13 a 5. 10. 1913, s. 8. První český Národní dům byl od roku 1894 v Turnergasse 9, Vídeň 15 (Fünfhaus). Měla zde sídlo řada českých spolků (Československá dělnická jednota Barák, Pěvecká župa vídeňská, pěvecký spolek Tovačovský, sportovní kluby aj.).

Roku 1900 měla podle informace časopisu *Dalibor* ve Vídni dokonce vzniknout česká operní a operetní společnost, která chystala turné do Ruska. Mezi operami, které hodlala uvádět, byly *Prodaná nevěsta*, *Hubička* a *Dalibor*, *Šelma sedlák*, i Blodkova *V studni*,<sup>106</sup> z podniku však dle všeho sešlo. Kompletního provedení ve Vídni se *V studni* dočkala 18. prosince 1903 jako „pohostinská hra společnosti pana Karla F. Štětky za spoluúčinkování členů opery Národního divadla v Brně“. Představení se konalo v 1. českém Národním domě v Turnergasse 9 (dnešní 15. okrsek) a pořadatelem byl divadelní ochotnický spolek Vlastenecká omladina.<sup>107</sup>

Styky vídeňských Čechů s Brnem byly – také vzhledem k zeměpisné blízkosti – poměrně hojné. V rámci pohostinských her brněnského Národního divadla ve Vídni 9. prosince 1909 se tak například árie Janka z opery *V studni* stala součástí meziaktních hudebních vložek při představení Stroupežnického hry *Na valdštynské šachtě*.<sup>108</sup> Stejný soubor provedl celou operu 24. března 1912; představení v Dělnickém domě v 16. okrsku pořádal Zemský svaz českých odborových organizací v Dolních Rakousích společně se spolkem Svornost. Směs z opery *V studni* také uzavírala lidový koncert pořádaný 7. dubna 1912 spolkem Horák (jak vyplývá z ohlášky, byl koncert náhradou za „nedovolení divadelní hry *Ženílky*“), byla na programu slavnosti spojených spolků pro školský spolek Komenský ve Vídni dne 19. července 1914 a na silvestrovském večírku spolku Pokrok konaném 31. prosince téhož roku. Neméně významné je uvedení směsi z opery v programu velkého uměleckého a humoristického kabaretu, který byl 19. listopadu 1910 uspořádán na počest 25 let umělecké činnosti kabaretiera a herce Karla Šlambora (jeho bratr Dismas Šlambor, známý pod jménem Viktor Ponrepo, byl průkopník české kinematografie).

Z vlastních zdrojů uspořádal představení *V studni* 8. a 9. prosince 1916 Lumír ve dvoraně Českého domu<sup>109</sup> (spolu s Offenbachovou *Fortuniovou písní*), 10. a 17. prosince byly reprízy. Dirigentem byl Jaromír Herle.<sup>110</sup> Rok předtím se Lumír odvážil uvedení Offenbachova *Orfea v podsvětí*; orchestr, řízený Jaromírem Herlem, tvořili zbylí členové Českého ochotnického orchestru. Podnik osvědčil soudržnost amatérských a profesionálních divadelníků bez ohledu na národní příslušnost; s kostýmní výpravou vypomohl ředitel

---

106 *Dalibor* 22, 1900, s. 336, s. 342.

107 Obsazení viz obr. VIII.

108 Dokumenty v Archivu Školského spolku Komenský, jako pozn. 24.

109 Český dům, bývalý hotel Rabl, dnes hotel Post, byl vídeňskými Čechy získán roku 1910. Sídily zde Národní rada česká, Slovanská beseda, spolky Pokrok a Lumír, Sokolská župa dolnorakouská a Akademický spolek. Viz Pesendorfer, Franz (vyd.): Wiener Impressionen – Auf den Spuren tschechischer Geschichte in Wien / Vídeňské impresie – po českých stopách dějin Vídne, in: *Edition Volkshochschule*, Wien, 2003. Dnes sídlí v divadelním sále objektu vídeňská Kammeroper Wien.

110 Jaromír Herle (1872–1945), člen sboru vídeňské Dvorní opery, byl v české menšině významně aktivní především jako sbomistr Slovanského zpěváckého spolku a Lumíra. Učil na Komenského škole a působil jako regenschori v českém kostele ve Vídni. Provedl ve Vídni Dvořákovy *Svatební košile*, Foersterovo *Stabat mater* aj. Po založení Československa se vrátil do vlasti.

divadla v Brně Lacina,<sup>111</sup> přispěl také ředitel Divadla na Vídeňce Karczag,<sup>112</sup> který se – spolu s Oskarem Nedbalem – zúčastnil premiéry. Roku 1918 pak následovala *Prodaná nevěsta*; představení prý údajně navštívil Leoš Janáček, jehož *Její pastorkyňa* (Jenůfa) byla tou dobou uvedena ve Dvorní opeře.<sup>113</sup> Podle zprávy česky vydávaných *Vídeňských ilustrovaných novin* z 8. 2. 1917 mělo uvést české aktovky *V studni* a *Tvrde palice* roku 1917 Nové vídeňské městské divadlo (Neues Wiener Stadttheater), zda k provedení došlo se však nepodařilo zjistit.

### **Ve stínu národnostních sporů**

Zrekapitulujeme-li si uzlové body událostí ve Vídni v druhé polovině 19. století, související s českým divadlem, považujeme za ně premiéru *Šelmy sedláka* ve Dvorní opeře, Mezinárodní hudební a divadelní výstavu, hostování Chmelenského, uvedení *Prodané nevěsty* i *V studni* v Divadle na Vídeňce, a uvedení *Hubičky*, *Tajemství*, *Prodané nevěsty* a konečně *Dalibora* ve Dvorní opeře.

*Dalibor* už pro svůj děj, přirovnávaný k Beethovenovu *Fideliovi* a vnímaný jako romantický příběh rytířské cti, nebudil národní vášně, v satirických listech se objevilo jen několik celkem nevinných narážek.<sup>114</sup> Naopak, Eduard Hanslick dokonce postrádal v *Daliborovi* onu „nádhernou a nezaměnitelnou vůni země“, jaká vane z *Prodané nevěsty* nebo *Hubičky*. Píše, že „*Prodaná nevěsta* je tím nejlepším a nejpůvodnějším, co Smetana v operní tvorbě napsal. Český národní charakter, který k nám z jeho hudby hovoří nejživěji, není v žádné z dalších oper vyjádřen tak čistě a krásně jako v *Prodané nevěstě*.“<sup>115</sup>

111 František Lacina (1862–1941) byl ředitelem Národního divadla v Brně v letech 1898–1903 a (po šesti letech ve Východočeském divadle Pardubice) opět 1909–1915.

112 Z Budapešti pocházející Wilhelm Karczag (1857–1923) se stal ředitelem Divadla na Vídeňce roku 1901 bez předchozích divadelních zkušeností. Vedl je zpočátku s partnery, v letech 1911–1922 (v některých letech současně s vedením Raimundova divadla a Městského divadla) samostatně, kdy je ve své poslední sezóně předal svému zeti Hubertu Mariškovi.

113 Jeníček, Rudolf: *Vzpomínky*, in: Manoušek, s. 11–19.

114 V *Der Floh*, 10. 10. 1897, s. 5 jsou pod názvem *Od scény ke scéně* (Von Bühne zu Bühne) poznámky k aktuálnímu repertoáru vídeňských divadel, přičemž Dvorní opera je charakterizována čtyřverším: „Miserere, miserere! Also wird es / von den Deutschen dumpf geleiert, / weil jetzt Böhmen in der Oper / seine Auferstehung feiert“ (... Němci teď budou tupě točit klikou, / protože Čechy slaví v opeře své zmrtvýchvstání). Ironii lze chápat také jako narážku na nově angažovaného ředitele z „Böhmen“ Gustava Mahlera. Jako autorka veršovánek je podepsána Julie Kopacsi (1867–1957), rodačka z Komárna, v letech 1891–1894 operetní subreta v Budapešti a poté v Carlově divadle ve Vídni, manželka pozdějšího ředitele Divadla na Vídeňce Wilhelma Karczaga. Mezi roky 1894–1899 hostovala často v Novém německém divadle v Praze.

115 Značka Ed. H. [= Eduard Hanslick]: *Neue Freie Presse*, 6. 10. 1897. Hanslick vyslovuje naději, že se na scénu Dvorní opery dostanou jednou i *Dvě vdovy*. Nastudování *Dvou vdov* bylo chystáno až v době mezi světovými válkami, avšak nedošlo k němu.



Hanslick má řadu výhrad k dramaturgické výstavbě libreta *Dalibora*, napsaného „v duchu zaprášených rytířů“ a značně nesoudržného (lze s ním do značné míry souhlasit, neboť rozdělení druhého dějství na tři proměny bylo odjakživa provázáno inscenačními potížemi), za nelogické považuje zařazení duetu Jitky a Vítka, ač jej vítá jako jediné oživení chmurné atmosféry opery atd. Je známo, že Gustav Mahler upravil závěr opery, když nechal za zpěvem nad mrtvou Miladou (s příkomponovanou dohrou) zvolna spustit oponu.<sup>116</sup> Odpadl tedy Daliborův smrtelný souboj s Budivojem, resp. – podle překladu Maxe Kalbecka – Daliborova sebevražda. Za nejlepší i po hudební stránce považuje Hanslick duet Milady a Dalibora v žaláři, Daliborovu vizi považuje za hudebně jímavou (i když nepřilíhají originální), scénicky za poněkud staromódní. Hanslick se vyslovuje i ke Smetanovu wagneriánství: vzory *Tanhäusera* a *Lohengrina* jsou nepopíratelné, „ve svých dramatických zásadách se Smetana s Wagnerem v mnohém shoduje, avšak pro nás je dnes už stěží pochopitelné, že mohli kdysi v Praze označit *Dalibora* za Wagnerův otisk a operu odmítnout. [...] Hudební invence *Dalibora* je dokonale samostatná a z Wagnera si nic nepřijímá.“<sup>117</sup>

V *Das Vaterland* psal již den před vyjitím Hanslickovy kritiky o *Daliborovi* Richard Kralík.<sup>118</sup> Také on je toho mínění, že hudebníkovi by se dokonale zdařilo dodat námětu dramatický nerv, jen kdyby občas neselhával libretista. Stejně jako Hanslick vyčítá Josefu Wenzigovi dvojí soudní scénu, stejně jako on chválí Mahlerovo řešení „nechat padnout oponu o několik stránek partitury dříve, než přijdou pronásledovatelé, takže opera končí dojemně smrtí Miladinou“.<sup>119</sup> Na rozdíl od Hanslicka však cítí jinak stylovou stránku Smetanovy hudby:

116 Mahlerova dirigentská partitura se nezachovala, resp. nebyla dosud nalezena. Jak byla závěrečná scéna Mahlerem řešena si lze představit pouze na základě kritik.

117 Hanslick, Eduard: *Neue Freie Presse*, 6. 10. 1897, česky otištěno in: Ludvová 1992, s. 341-345. V závěru Hanslick píše: „Uvedení Smetanova *Dalibora*, s nímž nás dávno předešly Hamburk a Mnichov, bylo bezpochyby čestnou splátkou dluhu první rakouské scény. A nebude to poslední dluh, za jehož splacení poděkujeme panu Mahlerovi.“ Do funkce ředitele opery nastoupil Mahler oficiálně 8. října. – *Dalibor* byl uveden v obsazení: Hermann Winkelmann – Dalibor, Sophie Sedlmair – Milada, Frenz Neidl – Vladislav, Margarete Michalek – Jitka, Andreas Dippel – Vitek, Vilém Heš – Beneš, Benedikt Felix (první Krušina ve Dvorní opeře) – Budivoj, soudce byl Ferdinand Marian (v *Prodané nevěstě* ve Dvorní opeře první Principál). Sophie Sedlmair (1857–1939) působila řadu let jako zpěvačka operetního divadla v Berlíně, po přeškolení debutovala jako Leonora ve *Fideliově* v Danzigu (Gdaňsku) roku 1893, od roku 1896 byla členkou vídeňské Dvorní opery, kde byla její nástupní rolí Pamina. Jako nástupkyně Amalie Materny setrvala na této scéně do roku 1907. Hermann Winkelmann (1849–1912) patřil k nejproslulejším wagnerovským tenorům své doby, zpíval roku 1882 titulní roli ve světové premiéře *Parsifala*. Členem vídeňské Dvorní opery byl od roku 1883 do 1906, kdy se s jevištěm rozloučil jako Tannhäuser.

118 Richard Kralík von Meyerswalden (1853–1934) pocházel z rodiny zakladatele proslulé sklárny v Lenoře v Čechách (sklárna zanikla po neúspěšné privatizaci roku 1995). Otec muzikologa Heinricha Kralíka, politickým smýšlením křesťanský socialista, byl velkým obdivovatelem Richarda Wagnera a stoupencem jeho myšlenky vzkříšení národní kultury na základě mýtu.

119 Značka R. K. [= Richard Kralík]: *Das Vaterland*, 5. 10. 1897.

„Skladatel skvěle vytěžil všechny přednosti libreta a jeho nedostatky zakryl obohacením z vlastní fantazie. Hudba je ze stejného rodu jako hudba *Prodané nevěsty*. Od první do poslední noty prochází celou operou jednotný, národní, romantický tón. Posluchač je stále při věci, zaujat dějem, dobou, lokální náladou. Hudební tkanivo je umělecky utkáno z nemnoha, avšak charakteristických, zároveň ušlechtilých i lidových motivů.<sup>120</sup> Každá postava má své téma a svou charakteristickou instrumentaci. Technika leitmotivů je přitom řešena starším symfonickým způsobem, je zabráněno jakémukoli hokynaření, přílišné délky tu nejsou a nuda se nedostaví, v partituře byly provedeny pouze dva nebo tři nevýznamné škrty. Jen občas se trochu připomene *Fidelio* nebo *Lohengrin*, nestojí to však za řeč. Skladatel ukazuje vždy svou vlastní tvář. Přísný smysl pro styl, neotřesitelná umělecká opravdovost, ušlechtilý vzlet, důsledné sledování nejvyššího cíle, bezohledná věrnost principu, duch niterné pravdivosti a ryzosti prochází celým dílem.“<sup>121</sup>

Ještě mnoha vznešenými slovy velebí Kralík Smetanovo dílo a přiznává, že se o úspěchu pochybovalo pro slabosti libreta, Smetanova hudba však všechny nedostatky předlohy a jejího zpracování zakryla, což je třeba přičíst k dobru i kapelníkovi Mahlerovi. „Již dlouho nebyla novinka tak dobře nastudována, zrežirována a provedena.“<sup>122</sup>

120 Tuto složku Smetanova slohu Hanslick naopak kritizoval. Smetanovu „svéráznost, myslím tím jeho dlouhé, příliš dlouhé setrvávání u jednoho a téhož motivu“, považoval za nebezpečí jednotvárnosti. *Neue Freie Presse*, 6. 10. 1897.

121 Richard Kralík: *Das Vaterland*, 5. 10. 1897.

122 Richard Kralík: *Das Vaterland*, 5. 10. 1897. Ve stejné době měla Dvorní opera stále ještě na repertoáru *Prodanou nevěstu*, jejíž premiéra byla před rokem (hrála se např. 6. 10., tedy dva dny po premiéře *Dalibora*). Repertoár Dvorní opery v říjnu 1897 po premiéře *Dalibora* vypadal následovně: 5. 10. *Lohengrin*, 6. 10. *Prodaná nevěsta*, 7. 10. *Dalibor*, 8. 10. *Carmen*, 9. 10. *Lortzing: Car a tesař*, 10. 10. *Dalibor*, 11. 10. *Mignon*, 12. 10. *Figarova svatba*, 13. 10. *Dalibor*, 14. 10. *Cavalleria rusticana* a balet *Coppélia*, 15. 10. *Excelsior* (balet), 16. 10. *Kouzelná flétna*, 17. 10. se nehrálo, 18. 10. *Siegfried*, 19. 10. *Zbrojír*, 20. 10. *Dalibor*, 21. 10. *Nevěsta z Koreje* (balet), 22. 10. *Werther*, 23. 10. *Car a tesař*, 24. 10. *Tristan a Isolda*, 25. 10. *Goldmark: Domácí cvrček*, 26. 10. *Kienzl: Evangelista*, 27. 10. *Kouzelná flétna*, 28. 10. *Tannhäuser*, 29. 10. *Faust a Markétka*, 30. 10. *Nevěsta z Koreje*, 31. 10. *Netopýr*. *Prodaná nevěsta* setrvala ve své první inscenaci na repertoáru do dubna 1918 (99 repríz), *Dalibor* do dubna 1904 (23 repríz). Porovnáme-li s frekvencí uvádění těchto dvou oper ve stejné době v Národním divadle v Praze, pak inscenace *Prodané nevěsty* z roku 1892 (která se hrála i na Mezinárodní výstavě ve Vídni) dosáhla do své derniéry v roce 1909, kdy byla vystřídána novou produkcí, počtu 297 představení. Ve vídeňské Dvorní opeře následovala v pořadí druhá inscenace *Prodané nevěsty* roku 1922, dosáhla však pouze sedmi repríz, roku 1925, ji na scéně nazvané nyní Opera (Opernhaus) nahradila úspěšnější produkce v režii Josefa Turnaua (Trávníčka) s 23 reprízami. Do dnešního dne byla *Prodaná nevěsta* inscenována na této scéně devětkrát. *Dalibor* se dával v Národním divadle v Praze v inscenaci z roku 1886 do června 1900 celkem 81krát a opět ihned navazovala nová inscenace, která dosáhla 21 představení. Na vídeňské první scéně se *Dalibor*

Také *Wiener Abendpost* (večerní příloha *Wiener Zeitung*), přinesla obsáhlou recenzi Roberta Hirschfelda již 5. října.

*„Kdyby se dalo hovořit pouze o této hudbě, o její ušlechtilosti, její hřeživosti, bohatství a účinnosti forem, o jejích ušlechtilých, z romantismu vycházejících tónech! [...] Daliborem začalo Smetanovo utrpení. Krajané těžce zkoušeného Mistra Wagnerovu učedníkovi nedůvěřovali, Němci ho však neznali a nechtěli znát a v době, kdy Dalibor vznikl, neměli to pravé ocenění ani pro Smetanův vzor, totiž pro Wagnera. Strany platily ještě více než partitury.“<sup>123</sup>*

Recenzent se podobně jako Hanslick vrací ke sporům o *Dalibora* v sedmdesátých letech a vyslovuje myšlenku:

*„Možná byl přechod od Mozarta – Prodaná nevěsta 1866 – k Wagnerovi – Dalibor 1868 – příliš rychlý, alespoň pro Smetanovy krajany. [...] Smetana se mohl stát Mozartem našeho století, kdyby mu osud dopřál harmonickou kompenzaci, svobodný růst ratolestí. Svému lidu vděčí za nejnádhernější, nejbohatší poklad melodií, byl nástrojem hudební vůle lidu a jako Schubert jednou z oněch vzácných povah, v nichž zpívá duše lidu. Z národního hudebního vědomí však vyhnal výhonek, aby se stal pánem umění, jež vzkličilo a vyrostlo v jiné půdě, v německém lidu. Tento příklon k německému umění našel jistě potřebnou výživu v krásných pověstech českého lidu, nikoli však u slabých básníků, kteří chtěli pro Smetanu tyto dramatické příběhy zpracovat.“<sup>124</sup>*

Autor poukazuje na případ Wagnerův, jenž se stal sám libretistou svých hudebních dramát. „V jeho klasických komorních dílech a jeho významných, staré lidové pověsti opěvujících symfonických básních Smetanu nic nebrzdilo – v opeře však s sebou vleče pouto: básníka.“ Vůči Wenzigovu libretu má námitku, jež se v ostatních kritikách neobjevila:

*„Dobrák Wenzig napsal do libreta Dalibora příliš mnoho dobráků. Fidelio má alespoň svého Pizarra a Lohengrin svou Ortrudu, [...] v Daliboru však schází kontrast. Tato opera nám předvádí jen ten nejlepší ze světů<sup>125</sup> a to je koneckonců ten, který nudí. Dalibor je hrdinou jen*

---

dodnes hrál v pěti inscenacích (v režii Josefa von Wymetala byl dokonce uveden roku 1942 a dosáhl šesti představení, o dvě více než předchozí inscenace Lothara Wallersteina z roku 1938).

123 Slovní hříčka: „Die Parteien galten noch mehr als die Partituren.“ Hirschfeld, Robert in: *Wiener Abendpost* (večerní příloha *Wiener Zeitung*), 5. 10. 1897.

124 Tamtéž.

125 Narážka na Voltairova *Candida*.

podle titulu opery, v nejlepším případě v předcházející historii, děj však jde mimo něj a opera by se vlastně měla jmenovat Milada. Český král Vladislav se projevuje pouze ve včasných příchodech a odchodech a mezitím se snaží vynášet rytířské soudy.<sup>126</sup>

Postavy se drží ve struktuře děje pouze díky hudbě atd. Mahlerovo zkrácení finále bylo přijato všemi kritiky jednomyslně jako rozumný zásah, který vyznění opery pomohl, recenzent tohoto listu ale poněkud ironizuje: „Protože postavy opery jsou neživotné, nedojímá nás ani jejich smrt. Jediný skutečný život je ve Smetanově partituře. A jaký život!“<sup>127</sup> V dalším textu Hirschfeld nešetří obdivem ke Smetanově hudbě, která drží obdivuhodnou energií pohromadě nesouvislý text, a „tam, kde dokonce tato energie ochabuje, postaral se Gustav Mahler, aby nezeslábla. Má nejen sílu, nýbrž také elasticnost nejgeniálnějších dirigentů. Orchestr, scénu a pěvecké umění spojuje v jeden živoucí celek, [...] zabraňuje, aby se prvky mnohotvárného scénického aparátu rozpadly. [...] Mahler má ostrý zrak dramaturga a je znalcem jeviště.“<sup>128</sup> Je to jedna z prvních Hirschfeldových kritik na Mahlerův výkon a výsostně pozitivní, lze říci nadšená. Jeho poměr k Mahlerovi se měl radikálně proměnit kolem roku 1900 (důvody dosud nebyly uspokojivě vysvětleny) a Hirschfeldovy útoky se nakonec staly jednou ze zásadních příčin Mahlerova odchodu z Vídně.

## Česká opera ve Vídni v ovzduší války

Všechny premiéry českých oper ve Vídni mají společného jmenovatele: jejich pozadím byla národnostně, politicky i sociálně vyostřená situace v monarchii, přičemž inscenace Dvorní opery, vedené tehdy rodákem z Dvorců na Moravě Wilhelmem Jahnem<sup>129</sup>

<sup>126</sup>Jako pozn. 123.

<sup>127</sup>K problematice *Dalibora*, jehož libreto bylo již od prvního uvedení v rámci slavností položení základního kamene k Národnímu divadlu v roce 1868 podrobováno úpravám, viz literaturu v hesle Bedřich Smetana, in: Ludvová, Jitka a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha, 2006, s. 499-502, z toho především: Ottlová, Marta: Smetanův Dalibor jako tragická opera, in: Lorenzová, Helena – Petrasová, Táňa (vyd.): *Fenomén smrti v české kultuře 19. století*, Praha, 2001, s. 230-237. Dále také Ottner, Carmen: „Aufopfernde Frauenliebe bis in den Tod...“ Ist Bedřich Smetanas Oper Dalibor ein „böhmischer Fidelio“?, in: Kronberger, Silvia – Müller, Ulrich (vyd.): *Leonore – Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-)Theater*, Ostersymposium Salzburg 2003, Anif/Salzburg, 2004, s. 172-188.

<sup>128</sup>Jako pozn. 123.

<sup>129</sup>Rovněž plán na uvedení *Dalibora*, nastudovaného Mahlerem roku 1897, náleží ještě k éře ředitele Jahna.

lze – a to především v případě *Prodané nevěsty* – označit za poslední pokus o rakousko-české „vyrovnaní“, jež v té době v politice již definitivně selhalo. Protesty proti divadlu v češtině i dílům českých autorů uváděným ve Vídni v němčině hrály zástupnou roli v řadě dalších případů, jež hýbaly habsburským státem. Tak lze také vysvětlit překrytí antisemitských útoků německých nacionalistů s demonstracemi proti českým představením a českým dílům – Židé právě tak jako Češi byli „jiní“, a také jediní, kteří mezi mnoha národnostními menšinami Vídne byli schopni vybudovat si vlastní, soběstačný spolkový život. Německo-židovský problém byl přitom komplikován neujasněností identity židovského obyvatelstva vůbec, jak je patrné už na osobnostním vývoji Theodora Herzla, jenž kolem roku 1890 prodělal přerod z německého nacionalisty v sionistu.

Onen společný jmenovatel, o němž hovoříme, se projevil ještě roku 1918 při akcích namířených proti uvedení Janáčkovy *Její pastorkyně* ve Dvorní opeře. Janáčkova premiéra se odehrávala v čase války. Zatímco demonstrace proti *Šelmovi sedlákově* či Chmelenského společnosti byly vyvolány skupinou rebelujících nacionálních fanatiků a ve vyznění byly spontánními akcemi ulice, které veřejné orgány sice svým způsobem zaskočily, ale v zárodku byly zlikvidovány, v případě *Její pastorkyně* se protesty ozývaly z vyšších, dokonce nejvyšších míst. Hlasy, hovořící o nežádoucí „čechizaci“ Dvorní opery nešly tehdy také pouze ze stran rakousko-německých nacionalistů, nýbrž paradoxně i z pražských německo-židovských kruhů, reprezentovaných např. profesorem Německé univerzity v Praze Brunem Kafkou (vzdáleným bratrancem Franze Kafky) a bratrem „zuřivého reportéra“ Egona Erwina Kische, Paulem Kischem.<sup>130</sup> Na dopis, týkající se „upřednostňování skladatelů cizích národností“ a zasláný poslanci pravicových radikálů Hansem Schürffem, Leopoldem Waberem a Othmarem Wedrou říšské radě, reagoval ředitel Dvorní opery Hans Gregor vyjádřením v tisku. Dozvídáme se z něj leccos o divadelních poměrech doby a o vnímání identity národů tehdejší Evropy, včetně problému německého národního sebevědomí, které automaticky považovalo vlastní uměleckou produkci za prvořadou. To je koneckonců patrné i z Gregorovy jinak přesvědčivé obhajoby uvedení Janáčkova díla:

*„Z hlasu zdviženého v parlamentu proti Dvorní opeře hovoří podceňování německé psýchy. Což není vynikající německou vlastností, že přijímá bez jakéhokoli šovinismu kulturní hodnoty odevšad, kde je jen nachází? Být šovinistou v kulturních záležitostech je spíše románská vlastnost, odjakživa vysmívaná. Smějeme se snad, když Francouzi staví svého Victora Huga na roveň našemu Schillerovi? Německé kultuře je*

<sup>130</sup> K tomu viz Höslinger, Clemens: Zur Vorgeschichte der Wiener Jenufa-Premiere, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 25, Wien, 1972, s. 408-417; týž: Die erste Aufführung von Janáčeks Jenůfa an der Wiener Hofoper (1918) und ihre Vorgeschichte. Dokumente des Österreichischen Staatsarchivs, in: Jahn, Michael: *Von Martha (1847) bis Daphne (1940). Schriften zu Wiener Operngeschichte I* (= Veröffentlichungen des rism-österreich, Reihe B, Band 2), Wien, 2005, s. 181-214. Též Reittererová, Vlasta: Několik poznámek k vídeňské premiéře *Její pastorkyně* roku 1918, in: *Hudební rozhledy* 56, 2003, s. 39-41.

*jakýkoli šovinistický směr ze zásady cizí. Odjakživa tomu bylo tak, že jsme naše pohledy obraceli kamkoli, kde bylo cokoli cenného k vidění. A proto je požadavek špatného národního umění z národoveckých důvodů právě tak falešný jako bezohledné odmítání dobrých cizích děl. Ve Francii přijaly státem subvencované opery zákonnou povinnost, uvést ročně třináct děl domácích skladatelů. Jak se takové nesmyslné opatření mstí, se lze dozvědět od každého ředitele, jenž takovou povinnost má a stále znovu stojí před kritickou otázkou: Kde vzít třináct slušných kusů francouzské provenience? [...]*  
*Rakouské divadlo, subvencované císařem, musí poskytnout na své scéně místo všem národům našeho státu, které přinášejí pozoruhodné umělecké produkty. Dá se mi věřit, že nenávidím lidi bez národního cítění a jejich smýšlení, ale není mou věcí, udělat z Dvorní opery vnitropolitické jeviště!*<sup>131</sup>

Ke skutečnosti denního přílivu anonymních výhružných dopisů, „jež zřejmě všechny pocházejí z téhož nekalého zdroje“, Gregor sdělil: „Bude mi líto, jestliže císařská opera nezůstane ušetřena šprýmů nějakých uličníků, nikdy to však nebudu považovat za svou vinu!“

Z naznačené politikou ovlivněné linie v uvádění českých oper ve Vídni se vymyká historie *neuvedení* Dvořákovy *Rusalky* a některé z oper Zdeňka Fibicha ve Dvorní opeře. Obojí spadá do období, kdy byl jejím ředitelem Gustav Mahler a důvody neuvedení byly určitě spíše finanční a umělecké než politické. Případ *Rusalky* je dostatečně zdokumentován.<sup>132</sup> Z Fibichových oper byl Mahler informován o *Bouři*, *Hedě* a *Šárce*, posledně jmenovanou operu viděl při své návštěvě Národního divadla 16. května 1899, pro přijetí žádné z nich se však rovněž nerozhodl, bližší důvody neznáme. Dvojí uvedení scénického melodramu *Námluvy Pelopovy* – česky v rámci Mezinárodní hudební a divadelní výstavy 1892 a německy roku 1924 v Lidové opeře díky Sociálně-demokratické umělecké službě (Sozialdemokratische Kunststelle), kterou založil a v letech 1919–1933 vedl sociálně-demokratický politik a novinář David Josef Bach<sup>133</sup> – je zcela výjimečné již vzhledem k žánru. Uvedení Foersterovy *Evy* (pod titulem *Marja*) v Lidové opeře roku 1915 spadá do období skladatelových vídeňských let a recenzenti operu hodnotili v souvislosti se skladatelovým působením ve vídeňském hudebním životě. *Marja* byla kritikou hodnocena pozitivně, dá se říci „kolegiálně“, s náznakem jisté zdrženlivosti vůči skladateli, který požíval v žurnalistických a hudebních kruzích všeobecnou úctu. Vzhledem k námetu se opera nevyhnula srovnávání s díly veristů a i zde jsou znát jisté rozpaky: ačkoli

131 „Unterredung mit Hofoperndirektor Gregor“, in: *Neues Wiener Journal*, 2. 2. 1918.

132 Příslušné dokumenty uvádí Kuna, Milan: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, Praha, 1987/2000/2004 – svazky 4, 8, a 9, viz rejstříky.

133 Reittererová, Vlasta – Velek, Viktor: Wien um 1900 und die Wiener Rezeption der Werke von Zdeněk Fibich, in: *Musicologica Olomucensia* 12, Olomouc, 2010, s. 17-62.



vídeňská kritika obecně hleděla na veristy svrchu, nezamlčela, že ve Foersterově opeře postrádá dramatickosti a skladatelův lyrismus s námětem ne zcela souzní. Foersterova opera ostatně dosáhla pouze dvou představení.<sup>134</sup>

Zato Janáček měl s *Jenůfou* ve Vídni nesporný úspěch. Zajímavý je dobový pohled na jeho zařazení do kontextu vývoje české opery a opery vůbec. Richard Batka například naznačuje spojitost mezi Janáčkovým hudebním jazykem a obecnými tendencemi českých hudebních dramatiků, vyslovuje myšlenku, že Janáčkův princip svým způsobem navazuje na Fibichův scénický melodram a vyjadřuje skepsi vůči možnosti převodu takto vzniklých děl do jiného jazyka – což do budoucna ohrožuje šíření takových oper v cizině:

*„To, že opera žijícího moravského skladatele Janáčka nalezla tak brzy cestu do prostor vídeňské dvorní opery, vyvolalo jistý rozruch. Zvolna sem přijížděli nejprve velcí mrtví, např. Smetana nijak zvlášť rychle. Panu Janáčkově ostatně bylo skoro šedesát, než si kdosi našťěstí vzpomněl na jeho dílo, ležící už desetiletí v archivu Národního divadla, velmi se líbilo a teď je dokonce uvedla Dvorní opera. Táž Dvorní opera, jež se jinak vůči novinkám staví rezervovaně. To vše musíme mít na paměti, abychom ‚případ Jenůfa‘ pochopili v celé jeho šíři, vzrušení, jaké vyvolal, vliv nadšení na klidný úsudek, i znevažování z nacionálních pohledů. Už v tomto vyburcování životního ducha spočívá zásluha v naší době krvavé války, stále více vzdálené zápasům o estetické názory. Neboť střet je otcem věcí. A pan Janáček sám je bojovný muž, jenž, tak jako kdysi vedl pero pro Dvořáka proti Smetanovi, bojuje nyní energicky za svůj nový dramatický ideál nejen činem, nýbrž také teoreticky, slovem i písmem. Tento ideál směřuje, stručně řečeno, k naturalistické opeře, k zásadní rezignaci na verš, k získání nových hudebních nápadů z přesné nápodoby řeči v intonaci i rytmu. Existují nadšenci, kteří velebí Janáčka jako nového mesiáše hudebního umění a národní hrdost si lichotí, že tím česká hudba vykonala významný krok za Wagnera. Tato tendence je v české hudbě poměrně dávná. Zdeněk Fibich se o to kdysi pokoušel melodramem jako národní uměleckou formou, Čelanský před čtvrt stoletím věřil, že dospěl k vynálezu těsným spojením s melodií mluveného slova,<sup>135</sup> a kdo se porozhlédl po dílech mladé české generace, ví, že jdou v reprodukci rytmických jemností jazyka až na samu hranici možného. Janáček jde dále jen potud, že hudebně napodobuje i zvláštní intonaci lidové a hovorové řeči, aby tak dosáhl nových hudebních tvarů. Kdo zná výrazný rytmický charakter slovanských ja-*

134 Reittererová, Vlasta – Velek, Viktor: K vídeňským létům (1903–1918) Josefa Bohuslava Foerстера, in: *Hudební věda* 47, 2010, č. 2–3, s. 167–230.

135 Opera *Kamilla* Ludvíka Čelanského (provedena v Národním divadle 1897) byla pokusem o sloučení opery a melodramu.

zyků, dokáže si představit výsledek. Zřídka je to cosi hudebního a každopádně něco, co se nedá přenést do žádného germánského ani italského jazyka. Hudba se tedy při tomto principu dostává do nebezpečí, že přijde o svou obrovskou přednost mezinárodního dorozumívacího prostředku a nezíská přitom nic víc, než fotograficky věrné napodobení řečového akcentu až k nepostížitelnému. Tedy to, co skladatelé obvykle přenechávají zpěvákovi smyslu pro jazyk. Určitě nebylo snadné tento způsob deklamace převést do němčiny a pan Max Brod jako překladatel i pan Hugo Reichenberger, který text přizpůsobil hudbě,<sup>136</sup> si zaslouží za svůj umělecký výkon plné uznání. Nepodařilo se to úplně, a ani nemůže, protože osobitá deklamace obou jazyků vyžaduje nejen rozdílný rytmus, nárůst také rozdílnou intonaci. [...] Není pochyb: Janáček je talent. Avšak takové a ještě mnohé další má český hudební svět, aniž jim byla dosud poskytnuta čest uvedení ve vídeňské Dvorní opeře. Panu Janáčkově tuto přednost přejeme, avšak přece jen konstatujeme skutečnost. Jako génius se nám arci nejeví, Richard Wagner ani ostatní mistři se kvůli němu nemusí o svou budoucnost obávat. [...]“<sup>137</sup>

Také referent *Neue Freie Presse* Julius Korngold poukazoval na Janáčkův pozdní úspěch a dával jej do souvislosti s jeho samostatností: „První operní úspěch případně zřídka časnému mládí, pokročilému věku tím méně. To, co se přihodilo Leošovi Janáčkově, je proti normě, tak jako je proti normě jeho opera.“ Především však i on zařazuje *Její pastorkyni* do tradice české opery, ovšem v jiném smyslu než Batka, totiž pokud jde o námět: „Venkovská, vesnická atmosféra byla odjakživa oblíbeným námětovým okruhem opery, nejdříve u menších a posléze u prosazujících se hudebních národů. Česká národní opera tak poskytla Smetanovi *Prodanou nevěstu*, Dvořákovi *Šelmu sedláka*. Avšak sedlák, to je dnes něco jiného. Kdysi stylizovaný a také proto nejraději postavený do humorného příběhu, stal se realistickou, výraznou a ze svého okolí vyrůstající postavou. Verismus zavedl krvavý čin, tragický úder.“ Recenzent se dále zamýšlí nad „slovanskou vesnickou psychologií“, nad láskou pěstounky, jež překonává lásku mateřskou. Také on je přesvědčen, že zvláštní melodika Janáčkovy hudby je tak těsně spojena s jazykem, že je do jiné řeči nepřenosná; píše dokonce, že „pěvecký part je nám dlužen ‚hudbu‘, tu hledáme v orchestru, avšak i zde vede pouze primitivní život,“ a pro změnu srovnává Janáčka s Debussym. Přiznává však, že dílo zanechalo mocný účinek. K příštím životu této opery na cizích scénách je skeptický: „Dosud to byla právě *melodie*, již si česká pro-

136 K tomu viz Hrdlicka, Teresa: ...das Möglichste an Sangbarkeit und Sprachgewandtheit. Neue Erkenntnisse zur Entstehung der deutschen Übersetzung von Leos Janáček's Oper „Jenufa“ von 1918, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 58, 2003, č. 2, s. 18-27, také Rittererová, jako pozn. 130, odkazy Lexikon zu Leoš Janáček, <http://www.leos-janacek.org/lex/1r.htm>.

137 Batka, Richard: *Fremden-Blatt*, 17. 2. 1918.

dukce vyškolená německým hudebním uměním dobyla ucho hudebního světa. Zda se totéž podaří české řečomluvě, českému impresionismu, je velká otázka.“<sup>138</sup>

## Závěr

Není zřejmě náhodou, že s největším, a lze říci trvalým, ohlasem byly ve Vídni akceptovány právě *Prodaná nevěsta* a *Její pastorkyně*. Milieu, v němž se obě díla odehrávají, přinášelo na scénu vídeňské Dvorní opery při vši stylizaci realistické postavy a přes tragický podtext *Její pastorkyně* „zdravý“ vesnický život, především však vítanou etnickou „exotiku“, přijímanou přitom v rámci státu jako „domácí“. Blodkova aktovka *V studni* sehrála v této souvislosti na oficiální scéně úlohu v utvrzení ohlasů prvního vídeňského provedení *Prodané nevěsty*, a nezastupitelnou roli měla – podobně jako v samotných Čechách – v ochotnickém divadelním životě českých spolků.

## Přílohy:

- Příloha I: Satira na „přeběhlictví“ Marie Pospíšilové, *Der Floh*, 9. 9. 1893
- Příloha II: Satiry na mladočechy a divadelní skandál, *Der Floh*, 7. 5. 1893
- Příloha III: Satira na spory českých politiků, *Der Floh*, 9. 9. 1893

## Příloha I

### Pospischil bleibt Pospišil.

Die schöne Marie Pospischil  
Hat nie erreicht ihr deutsches Ziel.  
In Deutschland Süd, in Deutschland Nord,  
In Wien, Berlin, so hier, wie dort,  
Sie fand sich nirgends recht geschätzt  
Und mangelhaft nur übersetzt,  
Umsonst die Muttersprach', die traute,  
Sie tauschte für Germaniens Laute,

---

138 Julius Korngold: *Neue Freie Presse*, 17. 2. 1918.

Das schnöden Undank ihr erwies,  
 Sie kalt und schnöde von sich stieß.  
 Empört darum die Pospischil  
 Bleibt wieder nur die Pospišil  
 Die reu'ge Tochter der Nation,  
 Wo ihrer harrt der neue Lohn,  
 Wo sie soll grüßen Sturmapplaus  
 In ihrem eig'nen Schauspielhaus.  
 Und die Moral vor dem Geschicht':  
 Der Czeche mag den Deutschen nicht,  
 Doch Ruhm und Nutzen sieht er gerne,  
 Auf deutschem Erdreich, nah und ferne,  
 und läßt ihn da im Stich das Glück,  
 Kehrt treu er seinem Volk zurück.  
 Und Pospischil bleibt Pospišil,  
 Erreicht wird jedenfalls das Ziel.

*Der Floh, 9.9.1893*

## **Príloha II**

### **Der Wiener Jungczeche**

Na, da wissen's, kennen's Ihne denken, wie bin ich g'sprungen vor Freid' ide neicheste  
 bemische Gatspiel in Wienestadt und wie hat sich wiede mein czechische Herz umdraht  
 in Magen vor nationale Giftzorn und Entristung ibe den Diatestandal in Josefstadt. So  
 was! Seg'n's, das is den große deutsche Wien, was macht sich nix d'raus, ob wirts in dere  
 ode andere Sprach' Komedi g'spielt und was ise viel zu stolz, als daß's thät sich aufreg'n,  
 wann zeigts an' andere Nation, daß is sie auch am Welt und lebts und hats Komedianten.  
 Na, da wissen's, da gibte jetzt gar kan' Ausred' nit, daß warn's den Standalmache antelse-  
 mitische Studentzky. Da bleibt sich ganz gleich. Den schlechte Ausred' gilts nit. *Deutsche*  
 Studentzky warn's und *deutsche* Nation wars, was hats uns bileidigt. Jessisch, wann denk'  
 ich, wie habn's den Deutsche mit scheenste Verachtung auf uns herunterg'schaut, wann  
 habn's mi arme Behm in Prag Zurn kriegt af deutsche Sprach' und habn's ‚Hanba!'  
 g'schrien, wann sei me in Ausstellung provocirt word'n mit deutsche Worte! Wie da den  
 ganze Welt ise ibe uns herg'fall'n und hats g'sagt, mi sein me rohe, ungebildete, in Cultur  
 z'ruckbliebene Nation, und mi habn's kan' Ahnung nit vun heilige Gastrecht, was sogar

den älteste Indiane, den wollschädligste Nege, gurzum den letzte Windling beobachtens! So klan sein me g'macht wur'n und am letzt ham me selbe g'spirt, daß ham me uns zu viel her- und hinreißen lassens und habn's den Nasen hängen lassen. Na, da wissen's, abe jetzt, nach neicheste deitschnationale Standal, jetzt heb'n me Köpfel wide inHöh' als wie Weigerln und sag'n me als behmische gekränkte Unschuld: ‚Mei liebe große deutsche Nation, jetzt sei me *quitt!* Jetzt hast uns gar nix mehr zum vorwerfens! Du bist nit um klanste Stickel Kolatschen besse als wie mir! Scham Dich!’ Und wann's den Zeitungsblattl'n wern's tausendmal schreiben's, daß warn's nur Handvoll antelsemitische Studentzky, was ham' sich Hetz g'macht, und das den *eigentliche* Wienestadt hats gar nix damit zu thun, so wer'n me doch d'rauf antworten: ‚Nit wahr is. Das wars ein Standal vun und fir *ganze deutsche Nation!* Hanba!’ Meine Seel', den Antelsemiten seins unbezahlbare Redln. Da fahrts den Pan Schneide nach Kolin weg'n jidische Blutvergießen, *rituelle* nadrirlich,<sup>139</sup> und mankelts herum mit jungcechische Parteifire, und in Wienestadt stimmens mit Jungcechen bei meiste Wahlen fir antelsemitische Candidatzky und sein me iberall mits den Deitschnationale in beste Freindschaft, damit nur ja den verflixte Judenliberale hams iberall G'frett und Schwierigkeiten, und jetzt, wo kummens unsere Schauspiele auf Wienestadt, machens antesemitische Studentzky Standal und Pfeiferei und Demonstrazi und erweisens und so den *greßte G'fall'n*, denn jetzt kennen me uns af Brust schlag'n und declamirovat mit G'fil und Entristung: ‚No, seins *mir* den Kravall-mache und den Ruhestöre und den uncivilisirte Barbaren?’ Alsdann, desweg'n wer'n me uns in alle Still noch scheen bedanken bei Pfeiferl-Antelsemiten und laut und efentlich abe lamentirovat: ‚Das ise den Wienestadt! *Iberall* kennen's dort behmisch reden hör'n, nur auf *Diate* nit! Nit anmal den *Kunst* heilige, scheene ise vor Wiene Standalmake an neitrane Boden! Satraceny!’“<sup>140</sup>

Ich bin der Ladislaus Bubus,  
Und möglichst *stramm* national.  
Wenn's geht, mach' ich außer im Wirtshaus  
Auch im Theater Scandal.

Im Josefstädter Theater  
Da hab' ich mich neulich gezeigt  
Und den Barbaren, den Czechen,  
Echt Arisch heimgezeigt.

Ich predigte ihnen mit Pfeifen,  
Als arischen Antisemit,  
Germanische Art und Bildung  
Und deutsche Cultur und Sitt.

139 Narážka na případ Leopolda Hilsnera z roku 1899.

140 *Der Floh*, 7.5.1893, s. 3.

So rettete ich das Deutschthum,  
Vor czechischen frevlen Hohn  
Und brauchte dabei nichts zu *lernen*,  
Denn *pfeifen kann ich schon*.

Uns sieh', was seltenes ist mir,  
Dem Bubis, dabei passirt:  
Ich war nicht hinaus *geworfen*,  
Ich war hinaus – *geführt*!<sup>141</sup>

### Die Herren Waschaty und Genossen

gedenken in der nächsten Reichrathssession folgende Interpellation an den Herrn Ministerpräsidenten als Leiter des Ministeriums des Innern zu richten:

Wie vereinbart es sich mit dem Charakter der Stadt Wien, daß czechische Theateraufführungen nur in einzelnen Schauspielhäusern veranstaltet werden, während das Hofburgtheater noch immer kein czechisches Repertoire hat, um allen voran dem Kunstbedürfnisse der Einwohner zu entsprechen, und selbst in deutscher Sprache czechische Nationaldramen, wie ‚Der Böhme in Amerika‘ ec., in jenen Spielplan aufzunehmen sich weigert?

Muß es nicht als eine Verhetzung der beiden Volksstämme angesehen werden, wenn einzelne kleine Kaffeehäuser ‚Czecherl‘ genannt werden, während sie ebensogut ‚Deutschböhmerl‘ heißen könnten, und noch immer eine Mehlspeissorte auf den Speisekarten der Gasthäuser als ‚Böhmische Dalken‘ figurirt, woraus nicht präzise die Nationalität erkenntlich ist?<sup>142</sup>

Také *Der Floh* 21.5.1893, debata Jeiteles, Wondraschek a Stangelberger.

Jacques Singerlich's Theaterbriefe

[...] ein Wiener kleiner Mime hat an einer der drei Wiener Vorstadtbühnen jetzt gar nichts zu tun als – zuschauen wie glücklichere Kollegen aus glücklicheren Gefilden, z. B. aus Milano oder Tabor, *beschäftigt* sind.

---

141 *Der Floh*, 7.5.1893, s. 4. Obrýlený student „Ladislav Bubus“ komentoval pravidelně ve verších různé aktuality.

142 *Der Floh*, 14.5.1893, s. 2.



**Gregr's Klagelied.**

Wahrlich bitte ist das Los  
Des Politikers auf Erden,  
Und es bleibt sich immer gleich:  
„Fressen und gefressen werden.“

Kaum, daß ich den alten Rieger  
Habe mühevoll verdaut,  
Fressen mich die allerjüngsten  
Czechen jetzo auf dem Kraut.

Während dort im fernen Osten  
Japan wüthend kämpft mit China,  
Werde ich allhier belagert  
Von den Heer der Omladina.

Und durch die „Narodny listy“  
Rauscht der Herbstwind klagend düster,  
Läßt in meinem Ohr ertönen  
Unheilkündendes Geflüster.

Weh', die Zahl der bösen Feinde  
Wächst mit jedem neuen Tage,  
Täglich stärker wird der Ansturm,  
Den ich kaum noch lang' ertrage.

Selbst die allerjüngste Jugend  
Sieht „geheim“ man jetzo „bündeln“,  
Omladinisch malt der Säugling  
Sein Programm auf seine Windeln.

Weh', das ist die bitt're Rache,  
Für de Kämpfe gegen Rieger.  
Damals könnt' ich triumphieren,  
Jetzt erlieg ich neuem Sieger.

*Der Floh, 9.9.1893*

## **Czech Opera in Vienna in the Context of the Time – with Special Reference to the Performance of Blodek´s Opera *In the Well* in Vienna**

### **Summary**

In the 19<sup>th</sup> century, opera in the Czech society was considered to be a representative genre through which the Czech-speaking culture could assume its national character. For this reason, works by Czech composers were staged in opera houses in Vienna. On the other hand, there was concern that they would not be well received and understood. The key events in the history of staging Czech operas and plays in Vienna include Dvořák's performance of *The Cunning Peasant* at the Court Opera House (1885), the guest performance of the Prague National Theatre at the International Musical and Theatrical Exhibition in Vienna (1892), the performance in Vienna of the Czech theatre company of Ladislav Chmelenský (1893), the Viennese premiere of *The Bartered Bride* by Smetana (1893), the one-act opera *In the Well* by Vilém Blodek (1894) at the An der Wien Theatre, the premieres of three operas by Smetana – *The Kiss* (1894), *The Secret* (1895), and *Dalibor* (1896), and finally Janáček's opera *Jenufa* (1918), all at the Court Opera House. Another important aspect of staging Czech operas in Vienna was their contribution to the social life of Viennese Czechs. The author's treatment of the cultural and political circumstances of the performances is based on his study of the period press and other sources. Particular attention has been paid to the reception of Blodek's opera *In the Well*.

## **Die tschechische Oper in Wien im Kontext der Zeit – mit einer besonderen Berücksichtigung der Wiener Aufführung des Einakters *Im Brunnen* von Vilem Blodek**

### **Zusammenfassung**

Die Oper galt in der tschechischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als jene repräsentative Gattung, durch die sich die selbständige tschechischsprachige Kultur als national am prägnantesten präsentiert hat. Aus diesem Grund war es von besonderem Interesse, die Werke tschechischer Opernkomponisten auf einer Wiener Bühne aufführen zu können. Andererseits spielte dabei die immer gegenwärtige Gefahr, diese würden in der Residenzstadt nicht gut aufgenommen und verstanden werden, eine Rolle. Als Höhepunkte der mit der tschechischen Oper und dem tschechischen Theater in Wien überhaupt verbundenen Ereignisse kann man folgende Aufführungen bezeichnen: *Der Bauer ein Schelm* von Antonín Dvořák an der Hofoper (1885), das Gastspiel des Nationaltheaters Prag bei der Internationalen Musik- und Theaterausstellung in Wien (1892), das Wiener Gastspiel der tschechischen Theatergesellschaft Ladislav Chmelenskýs (1893),

die Erstaufführungen von *Die verkaufte Braut* Bedřich Smetana (1893) und *Im Brunnen* von Vilém Blodek (1894) am Theater an der Wien, die Erstaufführungen von Smetanas *Der Kuss* (1894), *Das Geheimnis* (1895) und *Dalibor* (1896) an der Hofoper und schließlich von Leoš Janáčeks *Jenůfa*, ebenfalls an der Hofoper (1918). Eine weitere Ebene der Aufführungen bildete das Wiener tschechische Vereinsleben. Die Autoren widmen sich den kulturellen und politischen Umständen dieser Aufführungen aufgrund der zeitgenössischen Presse und Quellen. Besondere Aufmerksamkeit ist dabei der Rezeption der Oper *Im Brunnen* gewidmet.

### **Keywords**

Czech opera; Czech societies; 19th century; Vienna; Vilém Blodek (1834–1874)

### **Schlüsselwörter**

Tschechische Oper; Tschechische Vereine; 19. Jahrhundert; Wien; Vilém Blodek (1834 –1874)