

Havlíčková, Margita

Johann Baptist Bergobzoom a jeho program národního divadla v Brně

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 2001, vol. 50, iss. Q4, pp. [21]-31

ISBN 80-210-2657-X

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114565>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARGITA HAVLÍČKOVÁ

JOHANN BAPTIST BERGOBZOOM A JEHO PROGRAM NÁRODNÍHO DIVADLA V BRNĚ

Brněnské německé profesionální divadlo napsalo v závěrečné třetině 18. století jednu ze svých nejvýznamnějších a na nejrůznější události zároveň nejbohatších kapitol svých téměř tři a půl století trvajících dějin. Tento rozmach mu umožnila řada předchozích, příznivě se utvářejících okolností, pro zdárnou existenci divadla nezbytných.

Především zde existovala divadelní budova, a to v nadmíru výhodném položení, v samém centru Brna na Horním rynku, dnešním Zelném trhu. Nalézala se v jižní části náměstí jako součást víceúčelového rozsáhlého jednopatrového objektu dnes nazývaného Reduta, který byl v trvalém majetku města už od samého počátku 17. století a který vždy, kromě jiného, poskytoval prostory vhodné pro provozování divadla. Poté, co město Brno v roce 1600 budovu od Karla z Lichtenštejna odkoupilo a přestavělo, zřídilo v ní v roce 1605 tavernu. Ta byla později nazývána Velká, aby se tak odlišila od tzv. Malé taverny vybudované v těmže objektu, a to v jeho východní části až někdy po polovině 40. let 17. století. Lze tak usoudit z toho, že na olejomalbě H. B. Bayera a H. J. Zeisera z let 1645–1646¹ východní křídlo s Malou tavernou dosud chybí. Právě prostory Malé taverny jsou spojeny nejdříve s příležitostnými a od roku 1733 pak již s pravidelnými divadelními veřejnými produkcemi. Ve zmíněném roce na podzim bylo na místě Malé taverny, která lehla popelem roku 1693, otevřeno nové veřejné divadlo postavené na náklady města. Operní představení tam provozovaná se zpočátku na titulních listech libret označovala jako „Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro novissimo della Taverna“, v souběžném německém tisku pak jako „Theatralisches Music-Spiel, welches in dem neurrichteten Theatro in der Taffern vorgestellt“, snad aby kus získal na větší přitažlivosti kromě

¹ Obraz znázorňující obležení Brna Švédy se nalézá v expozici Městského muzea Brno. Detail olejomalby je publikován také v knize C. Hálové-Jahodové: *Brno, stavební a umělecký vývoj města*, Praha 1947, s.117.

jiného také novostí místa prvního konání.² Za zmínku nepochybně stojí, že re-dutní sál nalézající se v 1. patře severní části objektu, který až mnohem později dal celé budově své jméno, dosud ještě ani nebyl postaven, jak o tom svědčí dochované plány.³

Už na počátku 30. let 18. století si tedy město svůj společenský život bez divadla podle všeho neumělo představit, o čemž svědčí skutečnost, že dalo přednost novému, k tomu účelu výhradně určenému a funkčně vybavenému domu před pouhou adaptací nějakého vhodného prostoru. Není proto pravdou tvrzení Tomislava Volka, že pouze v Praze šporkovské divadlo bylo „jedinou zaalpskou obdobou italských teatri impresariali“, a že v osobě Antonia Denzia pouze „v Praze stál v čele opery impresáριο řídící se přáním publika“.⁴ Také Brno provozovalo veřejné divadlo, které náleželo městu a jehož repertoár zaměřený v té době s důrazem na vlašskou operu a balet se neřídil vkusem anebo přízní či nepřízní jednoho šlechtického mecenáše, nýbrž skutečně výhradně vkusem nejširšího publika. V tomto ohledu Brno svým typicky městským veřejným divadlem časově předběhlo nejen pražské divadelní poměry, kde Divadlo v Kotcích jako majetek obce začalo fungovat až na konci 30. let 18. století, ale dokonce i jiná divadelní centra střední a severní Evropy.⁵ Blízkost sídelního města a stálá přízeň aristokracie, jež byla díky svým funkcím ve státním aparátu monarchie nucena střídavě pobývat ve Vídni a v Brně, snad dovoluje navíc vyslovit myšlenku, že brněnská scéna v první polovině 18. století fungovala jako ten typ veřejného operního divadla, který se ve Vídni samotné, jak známo, neprovozoval a že to tedy bylo právě Brno, které moravské šlechtě chybějící druh zábavy nahrazovalo a také ji plně uspokojovalo.

Nové operní Divadlo v taverně si od samého počátku najímali jednotliví impresáριοvé, z nichž hned první, italský impresáριο Angelo Mingotti, patřil v Evropě k nejproslulejším. Se svým neméně vynikajícím souborem operistů pobýval v Brně v letech 1732–1736, dostatečně dlouho na to, aby prokázal zálibu brněnského publika ve vlašské opeře, tak jak se v té době pěstovala zejména

² Divadelní cedule uložena ve Státní vědecké knihovně v Olomouci, sgn.601.245.

³ Archiv města Brna Sběrka map a plánů, sign. D4–D37.

⁴ Volek, T.: *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*. In: *Divadlo v Kotcích*, Praha 1992, s. 44.

⁵ Stejně hodnotí dějiny brněnského divadla v 1. třetině 18. stol. např. Sabina, K.: *Počátky českého divadla*, Praha 1940, s. 233; Vondráček, J.: *Dějiny českého divadla. Doba obrozenecká 1771–1824*, Praha 1956, s. 561–8. Helfert, V.: *Opera o Donu Juanu v Brně r. 1734*, Časopis Matice Moravské č. 41–42 (1917–18), č. 43–44 (1919–20); Sehnal, J.: *Počátky opery na Moravě*. In: *O divadle na Moravě*, Praha 1974. Zůstává dosud nezodpovězeno, kdy a které profesionální skupiny se v Brně poprvé objevily, do kdy to byla produkce příležitostná a odkdy pravidelná. Sehnal, který podnikl důkladný průzkum, uvádí ve zmíněné studii, že: „veřejné operní produkce začínají v Brně prokazatelně až koncem roku 1732“. Avšak němečtí historikové německého brněnského divadla zaznamenávají činnost profesionálních kočujících skupin v Brně už od počátku 18. století. Ch. D'Elvert v *Geschichte des Theaters in Mähren und Österr.-Schlesien*, Brünn 1852, uvádí rok 1728 a G. Bondi v *Theatersgeschichte in Brünn*, Brno 1924, dokonce rok 1705 v souvislosti se jmény Heinrich Rademin, Johann Joseph Blümel a Sebastian Descio. Tuto otázku lze ovšem vyřešit pouze na základě studia pramenných materiálů.

v Benátkách, odkud pocházel jak Mingotti, tak jeho zpěváci.⁶ První představení, kterým se Mingotti v novém domě uvedl, byla opera „Armida Abbandonata“, k níž hudbu složil Eustachio Bambini z Pesara⁷ a libreto napsal nejspíše F. Silvani.⁸ Titulní list libreta dále výslovně uvádí, že dekorace namaloval „Federico Zanoia Ingeniero, e Pittor Veneto“ – další důkaz o napojení brněnského divadelního života na vydatný benátský zdroj.

Tradice pravidelně provozovaného divadla pro nejširší veřejnost v budově patřící městu byla tedy založena již v první třetině 18. století. Město samo mělo výhodnou polohu, neboť leželo na trase Benátky – Vídeň – Praha – Drážďany a stalo se tak oblíbenou zastávkou kočujících divadelních společností.

Další nesporně příznivou okolnost vytvářela skutečnost, že Brno bylo sídlem zemského gubernia, a tudíž zde měla své domy a paláce jak šlechta, zastávající nejvyšší zemské úřady, tak i úřednictvo, tzv. honoratiore. Aristokracie duchovní i světská ráda držela ochrannou ruku nad profesionálními divadelníky, jejichž služeb často využívala na svých rezidencích ve vlastních soukromých divadlech. Od 2. poloviny 18. století mnohé členy v Brně sídlících významných aristokratických rodů jako byli Mitrovští, Belcrediové, Salmové a další, tak také příslušníky honoratiore s plnou silou zasáhl nový mohutný proud osvícenských idejí. Pod vlivem osvícenství v Brně vznikaly užší kroužky zasvěcených vzdělanců, fungovaly zde nejméně dvě zednářské lóže, v šlechtických salónech pobývaly známé osobnosti, které město na svých cestách buď navštívily (Giacommo Casanova), anebo zde dokonce nějakou dobu trvale žily (Christian Carl André, Viktor Heinrich Riecke).⁹ Brno tak před koncem 18. století mělo ambice stát se jedním z nejvýznamnějších center osvícenské Evropy, kde se střetávaly a dále dotvářely a šířily nejnovější myšlenkové proudy. Brno také prožívalo významný rozvoj ekonomický – v roce 1787 tu „pracuje již 8 manufaktur; zdejší rozmach textilní výroby je paralelou anglického Manchesteru“.¹⁰ Rozhodně zanedbatelná není ani skutečnost, že Brno bylo v letech 1778–82 sídlem univerzity, která sem byla přenesena z Olomouce, a že se tak, byť na krátkou dobu, rozrostly řady vzdělaného publika, které pojednou kladlo na divadlo jiné požadavky, než jen čistě zábavního charakteru.¹¹ To vše vytvářelo v Brně příznivou, společensky otevřenou a tolerantní atmosféru, jež divadlu v každé době vždy jen prospívá.

Divadelní instituci byly, jak známo, v nově se formující společnosti 2. poloviny 18. století svěřeny nové funkce. Na požadavky osvícensky smýšlejícího vzdělaného publika se i v Brně pokusilo odpovědět několik zdejších divadelních

6 O činnosti A. Mingottiho a jeho skupiny operistů v Brně viz Sehnal, J.: o. c. , s. 64. Helfert, V.: o. c.

7 Helfert, V.: o. c., s. 261–2.

8 Sehnal, J.: o. c., s. 57.

9 Kroupa, J.: *Alchymie štěstí*, Brno 1987.

10 Tamtéž, s.314.

11 Rille, A.: *Aus dem Bühnenleben Deutsch-Oesterreichs. Die Geschichte des Brünnner Stadttheater*, Brno 1885, s.36.

ředitelů, zejména Johann Böhm a Roman Waizhofer.¹² Nejzajímavějším se však jeví Johann Baptist Bergobzoom,¹³ herec, dramatik¹⁴ a divadelní ředitel. Bergobzoomovo působení v Brně spadá do let 1784–1788, do doby, v níž město zažilo dva velké divadelní požáry, a to v těsném sledu za sebou (14. 1. 1785 a 16. 1. 1786). I přes tyto neblahé události pokusil se zde Bergobzoom o pozoruhodnou reformu divadla, kterou uskutečňoval ve smyslu osvícenských ideálů: pokusil se vytvořit kvalitní uměleckou instituci vnitřně co nejlépe organizovanou a za svoje počínání před veřejností plně zodpovědnou.

Johann Baptist Bergobzoom (narozen 9. 9. 1742 ve Vídni, zemřel 12. 1. 1802 rovněž ve Vídni) se vyučil knihtiskařem¹⁵ a dá se předpokládat, že už v mládí byl díky této profesi dostatečně vzdělaný a sečtělý. Jako rodilý Vídeňan musel být také dobře obeznámen s pestrým divadelním životem svého rodného města. Němečtí historikové¹⁶ uvádějí, že roku 1764 Bergobzooma přivedl k divadlu herec Friedrich Wilhelm Weiskern, populární představitel komické postavy Odoarda, jedné z variant vídeňského Hanswursta. Jako začínající herec pobýval Bergobzoom nějakou dobu v Mnichově, poté divadlo opustil, údajně znechucen kočovným herectvím, a vrátil se do Vídně, kde navštěvoval přednášky vídeňského univerzitního profesora a dvorního rady Josefa von Sonnenfelse, horlivého a vlivného zastávce pravidelného dramatu a současně zapřísáhlého odpůrce jakéhokoliv druhu improvizace. Bergobzoom přišel do Vídně právě včas, aby si vyslechl Sonnenfelsovy kritické soudy o současném umění a nejspíš si i přečetl jeho *Dopisy o vídeňském divadle*, jež vyšly v roce 1768 a v nichž se Sonnenfels důrazně přihlásil k reformě ve prospěch literárně fixovaného dramatu. V téže době mohl sledovat Sonnenfelsův úspěšný boj u dvora za zákaz extemporovaného divadla, který v té době dosahoval vrcholu. Teoreticky poučen v duchu osvícenské divadelní reformy vrátil se nakonec Bergobzoom k divadlu, zdá se však, že tentokrát již s vyššími cíli. Ty se projeví v jeho nejbližším působišti v Praze v letech 1771–1774, kde se stal s Johannem Josefem Brunianem spolutředitelem Divadla v Kotcích. V době jeho pražského působení se tu v roce 1771 uskutečnila tzv. goldoniovská sezóna, chápaná jako významný pokus o reformu a předzvěst budoucích změn.¹⁷ Zůstává otevřená otázka, do jaké míry a zdali vůbec byla tato nová dramaturgie, orientovaná směrem k pravidelnému dramatu, promyšleným programovým činem obou ředitelů. O postavení Bruniana a Bergobzooma v širokém proudu divadelní kultury druhé poloviny 18. století a dost možná tedy i o jejich způsobu nazírání na divadlo nám možná leccos na-

¹² Johann Böhm působil v Brně v letech 1771–1777, Roman Waizhofer v letech 1777–1784.

¹³ Existuje několik způsobů psaní jména. Nejčastěji se užívají tvary Bergopzoom (*Dějiny českého divadla I.*, Praha 1968) a Bergopzoomer (*Divadlo v Kotcích*, Praha 1992). Protože tvar Bergobzoom se však vyskytuje v dobovém tisku, a také je užít jako podpis pod vlastním textem ředitele otisknutém v citovaném divadelním almanachu z roku 1785, užívám tedy tento.

¹⁴ Částečný přehled některých Bergobzoomových komedií uvádí D'Elvert, Ch.: *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien*, Brno 1873, s.168.

¹⁵ Tamtéž, s.168–9.

¹⁶ Tamtéž; Rille, A.: o.c.

¹⁷ Digrin, Z.: *Goldonihova sezóna v Praze*. In: *Divadlo v Kotcích*, Praha 1992.

poví, zamyslíme-li se nad oběma osobnostmi spíše jako nad herci nežli jako nad dramaturgy.

Johann Josef Brunian (1733–1781) byl komikem vyrostlým na poli improvizované burlesky a ve své herecké profesi jedním z řady populárních představitelů Hanswursta. V postavení ředitele dokázal sice reagovat na nové trendy a nebránil se dramaturgii pravidelného dramatu,¹⁸ jako herec však byl ještě příliš svázán s manýrami staré extemporované komedie. Svědčí o tom dobové zobrazení, které nám ho představuje v jeho parádní roli Hanswursta s harlekýnovskou plácačkou v ruce. Také dobová kritika hovoří o tom, jak bylo Brunianovo herectví nejširším publikem vnímáno jako extemporované a jak bylo dokonce spojováno s jinou figurou stejného ražení, s Bernardonem, a to i přesto že se Brunian snažil zbavit tohoto zařazení do kategorie typu, mezi vzdělaným a kultivovaným publikem v té době již dávno opovrhovaného.¹⁹

Johann Baptist Bergobzoom patřil rovněž k uznávaným hercům své doby. Narozdíl od komika Bruniana byl však vnímán především jako tragéd – jeho oborem byly role zlostných starců, charakterních a laskavých otců, ale zejména intrikánů a tyranů. Své role vytvářel přehnaným zdůrazněním vnějších znaků, skrze předem chladně vykalkulovaný postup vedoucí až ke konečnému efektnímu účinku. Bergobzoomovo manýrované herectví užívalo takových prvků, jako byly přehnané, ostré výbuchy vzteku, úskočný tón hlasu ve scénách nenávisti, divoké grimasy a křeče při umírání. Jeho parádní rolí byl Richard III. od Ch. F. Weisseho, přičemž dochovaná svědectví tvrdí, že si přitom dával do jednoho ze střevců hrách, aby přirozeně kulhal. Podobně prý neváhal zvýšit účinek zuřivých výstupů skutečnou pěnou kolem úst, když si do nich předtím vložil mýdlo.²⁰

Přestože i jeho herectví bylo, jak patrně, založeno na povrchní, řemeslně zvládnuté maše, narozdíl od Bruniana jeví se tu Bergobzoom již jako představitel nové herecké školy ekhofovského ražení. Toto řemeslo se ovšem řídilo zcela jinými požadavky a pracovalo také s jinou hereckou technikou, než kterou vyžadovala improvizovaná burleska. Bergobzoomovo herectví se především řadí do systému nové typologie charakterních oborů, tak jak je sebou přinášel repertoár osvícenského dramatu. Oproti dřívějšímu už nejde o vytváření jednoho neproměnného typu, který by pod stejným jménem přecházel ze hry do hry a kdy dokonce jméno typu se stávalo jménem samotného představitele. Tvorba mnohých Bergobzoomových kolegů, jako např. J. J. Bruniana, byla ještě ukotvena v tomto starém systému, který však už nevyhovoval hrám Lessingovým, Ifflandovým, Moliérovým a nakonec i Shakespearovým. Dnes lze už jen těžko zjistit, proč se Bergobzoom jako mladý, začínající herec rozhodl v Mnichově skončit s divadlem. Mnichovské divadlo²¹ poloviny 60. letech zůstávalo nedotčené reformami a pěstovalo bernardoniády, které sem v roce 1765 přivezl jejich samotný tvůrce, stárnoucí a ke konci kariéry se blížící Josef Kurz-Bernardon.

18 Dějiny českého divadla I., o. c., s. 243; Digrin, Z.: o. c.

19 Dějiny českého divadla, o. c. s. 371, pozn. č. 70.

20 Devrient, E.: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 2. d., Lipsko 1848, s. 407–8.

21 Tamtéž, s. 299.

Dost možná, že Bergobzoom prchnul tehdy z Mnichova do Vídně k Sonnenfelsovým přednáškám právě před doznívající, pozdně barokní tváří divadla, jež on sám už nechtěl ani jako herec, a posléze ani jako ředitel pěstovat. Jisté je, že Bergobzoom mohl svoje reformátorské snahy realizovat, a to mnohem výrazněji, nežli v Divadle v Kotcích, ještě jednou – v době samostatného ředitelování v divadle v Brně.

Po tři léta trvajícím pražským působení, které zřejmě nesplnilo všechna jeho očekávání, se Bergobzoom v roce 1774 znovu vrátil do Vídně a stal se na osm dalších let oblíbeným hercem Burgtheateru. Rok 1783 strávil jako herec v Rize.²² Možná zde ho zastihly první dopisy, jimiž ho kontaktoval brněnský ředitel Roman Waizhofer a v nichž mu „nabízel zdejší divadlo s celým nejen divadelním, nýbrž také domácím zařízením“.²³

Bergobzoom se ujímal v Brně divadla, o němž se vědělo, že má už od počátku 70. let díky snahám předchozích ředitelů Johanna Böhma a Romana Waizhofera velmi dobrou úroveň. Podnik měl stálé ředitele (smlouvy s nimi byly uzavírány vždy na dobu 6 let) a magistrát i zemské gubernium držely nad počínáním ředitelů ochrannou ruku, anebo se o to alespoň snažily. Pokud jde o repertoár, byl to zejména ředitel Böhm, který se orientoval na německý singšpíl,²⁴ což bylo v té době v oblasti německé kultury z hlediska požadavků na rozvíjející se ideu národního divadla zvláště významné. V době Waizhoferova ředitelování vládl v Brně navíc čilý hudební ruch. Divadelní orchestr, čítající 22 členů, dával pravidelné koncerty pod vedením zpěváka (tenor) a ředitele orchestru Johanna Baptista Lassera. V roce 1779 byla, kromě jiného, na scéně brněnského divadla provedena za značného ohlasu publika Gluckova opera *Orfeus a Eurydika*.²⁵ Bergobzoom měl tedy svými předchůdci dostatečně připravené podmínky k tomu, aby mohl v čele souboru realizovat divadlo podle svých představ, jak se o to již jednou pokusil v Praze.

V divadelním almanachu *Brünner Theater-Taschenbuch*²⁶ shrnujícím zahajovací brněnskou sezónu Bergobzoomovy společnosti je, kromě jiného, uveřejněna zpráva o převzetí divadla. Johann Baptist Bergobzoom převzal podnik 26. dubna 1784 z rukou předchozího ředitele Romana Waizhofera za přítomnosti zplnomocněného komisaře c. k. zemského rady svobodného pána von Schreffla a všech členů souboru, kteří byli rovněž přizváni, neboť bylo zapotřebí i jejich vyjádření, zda chtějí dále působit v Brně pod novým ředitelem. Bergobzoom jako ředitel kladl velký důraz na solidnost celého podniku a tak k již existujícím předpisům, které všichni museli ze smlouvy dodržovat, připsal čtyři nové články, jichž byl on sám autorem. Přítomní herci byli s pozměněnými podmínkami na místě seznámeni a museli se zavázat, že je budou respektovat.

²² Rille, A.: o. c., s. 44.

²³ Garnigg, W.: *Kleines Neujahrsgehenk oder: Brünner Theater-Taschenbuch*, Brünn (1785?). Kopie je uložena ve sbírce německého divadla na oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně.

²⁴ Rille, A.: o. c., s.31.

²⁵ Tamtéž, s. 36.

²⁶ Viz pozn. 23.

Články byly publikovány, aby se s nimi mohla seznámit i nejširší veřejnost.²⁷ Bergobzoom se v nich zavazuje, že nebude šetřit na žádných nákladech a slibuje co nejhojnější uvádění novinek, zvláště v činohře. Repertoár má být koncipován v duchu dramaturgie pravidelného dramatu, neboť chce uvádět „...žertovné komedie, současnou činohru nejen původní, ale také dobré anglické a francouzské, italské a španělské překlady, přičemž sentimentální činohry a truchlohry musí bedlivě míchat jako koření, aby tím dosažené požitky takřkajíc učinil lahodnější...“ („... wird das scherzhafte Lustspiel, sowohl Original, als gute englische und französische, italiänische und spanische Übersetzungen, das herrschende Schauspiel seyn, rührende Schauspiele und Trauerspiele sollen gleich der Würze sparsam mit untermenget werden, um dadurch Vergnügen des Lohn gleichsam schmackhaft zu machen...“).²⁸ Herce i sebe zavazuje Bergobzoom jistými závazky, které se týkají způsobu chování všech členů souboru vůči publiku v případě neočekávaných změn v hracím plánu. Především však vypisuje abonmá s cenami lóží v 1. a 2. pořadí, a s cenami jednotlivých sedadel v 1. a 2. parteru. Úspěšné abonmá bylo pro ředitele pochopitelně velkou výhodou, finančním zajištěním provozu a hlavně – do velké míry také známkou existenční nezávislosti.

Společnost, které se Bergobzoom na jaře 1784 jako ředitel ujal, byla početná. Umělecký soubor měl i s ředitelem 38 lidí, z toho 22 mužů (včetně baletního mistra) a 16 žen, a dále dvacetičlenný orchestr, v jehož čele stál mladý, ctižádostivý skladatel singšpílů Wenzel Müller. Kromě toho zde pracoval početný personál zhruba o dvaceti lidech. Na prvním místě mezi nimi stála osoba divadelního malíře Josefa Switila, dále tu byl pokladník, garderobiér a jeho 2 pomocníci, technický personál pro jeviště, (divadelní mistr, 2 podmistři a 2 pomocníci), 3 stálí hasiči, kteří měli na starosti oheň v jakékoli pro divadlo užitečné podobě, ať už v kamnech v hledišti, anebo jako pyrotechniku při představení (v případě velkých efektů, kdy se zvětšovalo nebezpečí požáru, se najímali ještě 4 další lidé). Divadlo mělo také 3 biletáře, 2 čističe světel, 1 nosiče cedulí, rekvizitářku, divadelního sluhu a 2 další pomocné síly. Celý podnik tedy čítal přes 80 lidí.

Přehlédneme-li první sezónu realizovanou od 12. dubna do 22. prosince 1784, zjistíme, že Bergobzoom vedle toho, že zachoval dřívější tradici pořádání koncertů a koncertních akademií, skutečně usiloval o co nejpestřejší repertoár. Hlavní váha spočívala sice na komediích – uvedeno bylo celkem 50 titulů, avšak vedle nich zde figurují všechny žánry, které tehdejší profesionální divadla běžně pěstovala: tragedie (22 titulů), činohry (9), singšpíly a opery (25), dohry (9) a balety (24). Jako první představení se hrála Voltairova tragedie *Tankred*. Autor jistě nebyl zvolen náhodně – Bergobzoom se tu nepochybně chtěl brněnské veřejnosti předvést jako zastávce vysokého žánru veršované tragedie, byť by se jednalo o kus, který mohl zaujmout jen velmi úzký okruh zasvěcených vzdělanců. Jeho dramaturgie reflektuje však především současné německé autory, z nichž nejčastěji uvádí Schrödera, ale také Lessinga, Ifflanda, Stephanie ml., Klingera a další. Z italských dramatiků je uváděn zhudebněný Goldoni a Gozzi,

27 Tamtéž.

28 Tamtéž.

z anglických Shakespeare, z francouzských Beaumarchaise. Bergobzoom sám psal komedie a některé z nich uvedl i v Brně.

O dramaturgii divadla cosi naznačuje předmluva autora divadelního almanachu Wolfganga Garnigga, herce a nápovědy Bergobzoomovy společnosti. Kromě obvyklých obrátů o „velectěném publiku“ najdeme zde zajímavou narážku. Garnigg nabízí vnímat repertoár, tak jak je potom dále uvedený v přehledu uplynulé sezóny, jako vzor: repertoár by měl podle něj sloužit jako odraz („der Spiegel“) toho, „co to je vkus národa“. Jde o zřejmou narážku na název adaptace Goldoniho komedie *Teatro comico*, která sehrála v oblasti německé divadelní kultury počátkem 70. let důležitou roli v prosazování reformy, směřující k vytvoření německého národního divadla. Jak známo, komedie byla uvedena v době Bergobzoomova spoluředitelování v Divadle v Kotcích a sám Bergobzoom v ní hrál roli ředitele Streenheima, tedy té významné postavy, která se projevuje jako zastánce německé dramatiky.²⁹ O více jak deset let později se nový ředitel brněnského divadla k myšlence formování vkusu národa, jak vidět, znovu vrátil, protože se mu naskytl mimořádná příležitost k její realizaci.

To potvrzuje ještě další pasáž v divadelním almanachu, tentokrát již z pera samotného ředitele J. J. Bergobzooma. V úvodu ke zmíněné zprávě o divadle lze nalézt jeho slova o vřelé vlastenecké účasti šlechty a publika na německém divadle, kterým je, jak Bergobzoom výslovně podotýká, míněno brněnské národní divadlo („mit Wärme patriotisch an der Aufnahme des deutschen Theaters, als das angenommene National-Schauspiel in Brünn, Antheil nimmt“). Jak je uvedeno dále, divadelní veřejnost se pak skrze tuto účast současně podílí i na zvelebování a slávě národa. Bergobzoomovy úvahy, zvláště ve spojení s realizovaným repertoárem, svědčí o promyšleném dramaturgickém programu nového typu divadla, divadla národního, ve kterém je položen důraz na patriotismus publika a jež je založeno v první řadě na uvádění německých autorů a dále pak těch, kteří tvoří vlnu národní dramatiky ať už italské, francouzské, anebo anglické.

Razantní nástup Bergobzoomovy družiny byl ovšem záhy poznamenán dvěma požáry, při nichž pokaždé divadlo totálně vyhořelo. První požár vypukl 14. ledna 1785, tedy ještě před koncem sezóny tak ambiciózně před necelým rokem zahájené. Mezitím co Bergobzoom se svými herci přesídlil do provizorních podmínek jízdárny hraběte Salma,³⁰ bylo na náklad moravských stavů zbudováno na spáleništi divadlo nové, v němž byl zahájen provoz 30. 11. 1785. V novém domě se hrálo půldruhého měsíce, když 16. ledna 1786 ještě čerstvá novostavba lehla popelem podruhé. Je zajímavé, že ředitele Bergobzooma tyto neblahé události neodradily od jednou zahájené reformy brněnského divadla. Již v březnu 1785 vešly v platnost nové interní předpisy,³¹ jejichž autorem byl Bergobzoom. Předpisy nebyly jeho vlastním originálním výtvozem, vzorem mu byl organizační řád Burgtheateru, zavedený císařem Josefem II. v roce 1776, v době, kdy tam Bergobzoom působil v hereckém souboru. Zavedením takových

²⁹ Digrin, Z.: o. c., s.140.

³⁰ Rille, A.: o. c., s.44.

³¹ Tamtéž, s. 56.

pravidel v Brně dostalo ovšem zdejší divadlo šanci vymanit se z provinčnosti a zajistit si místo na výsluní po boku první oficiální scény monarchie. Současně se zde vytvořily solidní základy pro zkvalitnění divadelní práce, která měla být zbavena pokleslé řemeslné machy a naopak vytvářena jako hodnotné umělecké dílo. V neposlední řadě měl ředitel brněnského divadla jistě na paměti i ekhofovskou ideu rehabilitovat herecký stav a zajistit mu důstojné postavení v očích tehdejší společnosti, o čemž svědčí jeho další zdejší experiment – vytvoření hereckého pensijního fondu.

Herci v Bergobzoomově souboru museli dbát na důkladnou přípravu a studium role, samozřejmým předpokladem bylo, že herec svoji roli ovládal už v době zkoušek. Přísnými pokutami byla stíhána opilost jak při představení, tak při zkouškách, a právě tak se netrpěla škodlivá rivalita herců, hrozící zmařit společnou práci. Stejně jako v Burgtheateru zavedl proto Bergobzoom systém alternací, jež bránily vyrůst jediné hvězdě, která by na sebe mohla strhnout pozornost a zastínit ostatní. V zájmu kvality inscenace bylo povinností každého herce ujmout se jakékoliv, třeba epizodní role. Je jasné, že extemporované herectví nemělo v takovém systému místo.

Nová vnitřní organizace dostala nečekanou podporu zvenčí v podobě dekretu císaře Josefa II. z 9. září 1786³² nazývaného Divadelní privilegium brněnské, tedy z doby, kdy se divadlo, zničené druhým požárem, stavělo znovu. Tímto dekretem se definitivně uzavřel majetkosprávní spor, vlekoucí se od lednové katastrofy mezi moravskými stavy a magistrátem. Císař hned po požáru dal za pravdu stavům, kteří tvrdili, že pozemek, na němž divadelní budova odedávna stojí, patří městu a také že veškerý užitek z divadelního podnikání vždy plynul do městské pokladny. Proto peníze na stavbu muselo tentokrát opatřit město, čímž se nový dům definitivně stal jeho majetkem. Další císařské rozhodnutí z 20. října 1786 pak ještě dále upravovalo otázku movitého jmění, tj. vnitřního vybavení divadla, které se rovněž stalo městským majetkem.

Nejozřejavějším bodem nastalé situace však byl samotný způsob divadelního podnikání, totiž to, kdo a na jakém základě má divadlo ve městě vlastně provozovat. Řešení přinesl zmíněný císařský zářijový dekret. Josef II., stejně jako již před ním Bergobzoom, v něm nenavrhl žádný jiný organizační princip, než ten, který byl z císařova popudu uplatněn před desíti lety v Burgtheatru. V zářijovém dekretu stanovil, aby se v Brně ujal divadelního podnikání („die Entreprise des Theaters“) samotný magistrát. Dále pak měla obec provozovat i bály a tavernu. Magistrát měl převzít zodpovědnost především za hospodaření, tj. za příjmy a vydání, zatímco uměleckou stránku zajišťoval ředitel divadla. Na místo ředitele schválil císař Bergobzoma, neboť byl údajně ujištěn, že s ním bylo brněnské publikum již dříve spokojeno. Dekret však musel také vyřešit postavení a z toho vyplývající práva a povinnosti divadelního ředitele, původního podnikatele, k novému majiteli a provozovateli divadla, tj. k obci. Proto, tak jako ve Vídni, i v Brně ředitel přestal být nájemcem divadla a stal se státem placeným zaměstnancem. Tady ovšem, jako jeden z královských městských úředníků ne-

32 Tamtéž, s. 47.

byl zodpovědný dvorské správě, ba ani gubernátorovi, ale brněnskému magistrátu, konkrétně osobě královského městského hospodářského administrátora. Tuto funkci vykonával Anton Valentin svobodný pán von Kaschnitz z Weinbergu, který patřil v 80. letech 18. století k nejvlivnějším mužům monarchie. Jako navýsost úspěšný ekonom, realizátor zemědělské reformy zvané raabizace a ekonomický správce moravských královských měst byl počítán k předním oblíbeným Josefa II. a jeho kariéra byla v té chvíli na vzestupu.³³ To, že se stal bezprostředním nadřízeným brněnskému divadelnímu řediteli právě tento významný, jinak velmi zaměstnaný muž, lze chápat jako zvláštní protekci. Jak se ovšem později ukázalo ve vleklém finančním sporu mezi Bergobzoomem a magistrátem (v němž Kaschnitz stál na stejné straně s Bergobzoomem), císařská přízeň přišla v nevhodnou chvíli, v době, kdy byl císař stále více zaměstnán válkou s Turky a na okrajové spory kolem divadla mu nezbývalo času – a nakonec ani života.

Bergobzoom, jakkoliv ve svém brněnském uměleckém počínání zdatný a úspěšný, nakonec na sporu s magistrátem ztroskotal a zklamán odešel předčasně v roce 1788 zpět do Vídně. Pro úplnost dodejme, že ve stejném roce mu v pětatřiceti letech umřela jeho žena, vynikající operní zpěvačka působící pod jménem Katharina Schindlerová na předních scénách Evropy. Závěrečná, velmi dramatická kapitola poslední Bergobzoomovy sezóny 1787/88 v Brně dosud nebyla v plné šíři prozkoumána a čeká ještě na zhodnocení.³⁴ Program národního divadla, který se ředitel Johann Baptist Bergobzoom pokusil v Brně realizovat, přinesl však ve své době pozoruhodné výsledky a přesáhl svým významem místní kontext. Ve svém celku byl v tehdejší pojetí divadla jako národní kulturní instituce natolik zřetelný, že se posléze proměnil v oficiální pojmenování budovy, nesoucí od roku 1786 na dalších téměř 50 let název Královské městské národní divadlo v Brně – *Königlich städtisches Nationaltheater in Brünn*.

³³ Kroupa, J.: o. c., s. 45–8

³⁴ Nejpodrobněji se okolnostmi závěrečné etapy J. B. Bergobzooma zabýval A. Rille v citované knize *Aus dem Bühnenleben Deutsch-Oesterreichs. Die Geschichte des Brünnner Stadttheaters*, Brno 1885.

JOHANN BAPTIST BERGOBZOOM AND HIS NATIONAL THEATRE PROGRAM IN BRNO

Johann Baptist Bergobzoom (1742–1802), actor, playwright and principal, who worked in Brno from 1784 to 1788, tried to introduce here a remarkable theatrical reform, according to ideas of the Enlightenment. He intended to create an art institution of the highest quality, with the best possible management, which would be fully responsible for its work to the public. As a member of new Ekhof's acting school he arranged himself into the system of characters, as it was brought by the repertoire of the Enlightenment drama. His dramaturgy did reflect contemporary German authors in the first place, mostly Schröder, but also Lessing, Iffland, Stephanie junior, Klinger etc., there were also staged Goldoni and Gozzi from the Italian authors, Shakespeare from the English and Beaumarchaise from the French ones. The powerful start of Bergobzoom's group was soon affected by two major conflagrations, by which was the theatre burned to the ground. In spite of that released Bergobzoom new internal directives of the theatre already in March 1785. For these the operating rules of Burgtheatre served as a model. This new organisation also received unexpected support from the outside – edict from the emperor Joseph II on 9th September 1786 (the so called Theatrical Privilege of Brno). Bergobzoom, however successful in his artistic work, failed in a protracted financial argument with the Brno municipality and in 1788 went prematurely back to Vienna with disappointment. Nevertheless brought his national theatre program in its own time a remarkable outcome and went by its importance far beyond the local context.

