

Vítová, Eva

Operní kritiky Otakara Hostinského z prvního období jeho referentské činnosti

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 377-380

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120941>

Access Date: 21. 02. 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.

OPERNÍ KRITIKY OTAKARA HOSTINSKÉHO Z PRVNÍHO OBDOBÍ JEHO REFERENTSKÉ ČINNOSTI

Otakar Hostinský musil při svém zájmu o všechny umělecké obory, na něž postupně aplikoval výsledky svého estetického bádání, narazit na divadelní umění. Divadlo ho svou syntetičností nutilo ke studiu, ať již historickému, esteticko-teoretickému či praktickému. Odborné veřejnosti jsou známy studie a články, které byly postupně otištěny v časopisech buď ještě za autorova života nebo až v dnešní době. I když na vyvíjející se divadelněvědný názor Otakara Hostinského vrhá zcela nové světlo rozbor rukopisných prací z pozůstalosti,¹ jsou tištěné kritiky důležitými spojovacími články v chronologickém vývoji jeho prací s touto problematikou.

V roce 1869 začíná Hostinský působit jako hudební referent v různých denících.² Tehdy se setkává s divadlem z praktické stránky — píše kritiky operních inscenací. Zde tedy můžeme najít kořeny jeho zájmu o divadlo. Po tomto počátečním období, ve kterém věnoval kritice mnoho času, Hostinský v referentské činnosti ustal; vracel se k ní pak jenom příležitostně, když ho mimořádný umělecký zážitek inspiroval k zamýšlení nad esteticko-teoretickou otázkou. Kritiky z prvních let působení Otakara Hostinského jsou pro nás důležité ze dvou důvodů: jednak podávají obraz tehdejší umělecké úrovně v české opeře, ať už z hlediska repertoárového či interpretačního, jednak dokazují na svou dobu neobyčejně průbojný pohled Hostinského na operu — uplatňují se v něm zásady Wagnerova Gesamtkunstwerku.

Když Richard Wagner poznal během svého dobrovolného vyhnanství v Paříži falešnost a vypočítavost meyerbeerovské „velké“ opery, vytvořil vlastní styl. Začal prosazovat nový typ operního díla, který se lišil od běžné opery natolik, že nesnesl ani vžitého a po staletí užívaného označení — opera. Wagner vytvořil vpravdě hudební drama, avšak ani tento termín není tím, co je vyjádřeno v pojmu Gesamtkunstwerk, který vystihuje podstatu jeho reformy. Souborné umělecké dílo, jak tohoto pojmu

¹ Viz Eva Vítová, *Otakar Hostinský a divadlo*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, Scénografický ústav, Praha 1972, část 10, str. 47–54.

² Přispívá do Melišova deníku (1869), do obnoveného Dalibora (1869), v nově založených Hudebních listech (1870) stal se zakrátko vedoucí osobností, v Pokroku otiskoval kritiky výtvarné (1870–1871) a hudební (1872–1874). Jako pramene jsme použili časopis Dalibor v letech 1869–1874, kdy zde Hostinský pravidelně referoval.

užíváme v českém překladu, bylo pro Wagnera jediným myslitelným tvarem budoucí opery, která se musila oprostit od nánosu falešné patiny a vyrovnat nejen pěveckou a instrumentální složku, ale dát všem prvkům, které tvoří divadelní artefakt, stejné právo při účasti v inscenaci. V hudební struktuře opery tedy dochází k základní změně: ztrácí se vymezení árií a recitativů a tvoří se jednodušší melodie, wagnerovská nekonečná melodie — Sprechgesang. Toto pojetí hudební složky budoucího souborného uměleckého díla mohlo odpovídat všem jeho ostatním zásadám — všechny složky jsou zapojeny do služby jedinému cíli: vytvořit hudební drama.

Hostinský byl jako student přítomen mnichovské premiéře Mistrů pěvců norimberských.³ Byl Gesamtkunstwerkem nadšen a stal se rázem obhájcem Wagnerovy operní reformy. Svůj názor, který v české hudební veřejnosti zdaleka nebyl běžný, vyslovil Hostinský nekompromisně v článku *Wagnerianismus a česká národní opera*.⁴ Rozboru principu souborného uměleckého díla se věnoval ve své habilitaci *Hudební krásno a souborné umělecké dílo*.⁵ Jednotlivé kapitoly (Hudba a drama v opeře, Souborné umělecké dílo, Richard Wagner) podávají konkrétní odpovědi na tyto diskutované otázky i z hlediska estetického.

Proč Hostinský okamžitě rozeznal klad reformy, kterou přinášel Wagnerův Gesamtkunstwerk a obhajoval jej po celý život jak v hudební veřejnosti (s ohledem na dílo Bedřicha Smetany), tak v estetických kruzích? Hostinský měl již tehdy vypěstováno divadelní citění. Svůj vztah k hudebnímu dramatu vyjádřil v letech 1870–1871. Pro obě právě vyslovené teze podáváme důkazy. Výše zmíněný článek *Wagnerianismus a česká národní opera* napsal Hostinský ve věku 23 let. Zřetelně zde objasnil přínos Richarda Wagnera pro vytvoření české národní opery. Důležitým faktem je skutečnost,⁶ že Hostinský byl tou dobou plně zaměstnán vlastní prací na hudebním dramatu Konrád Wallenrod.⁷ Znamená to tedy, že Hostinský měl již v roce 1871 dokonale promyšlen princip hudebního dramatu v duchu Wagnerově. Tím se nám potvrzují dvě domněnky: Hostinský, sám tvůrčí duch, mohl o to snáze pochopit nový směr v oblasti hudby i divadla, rozeznat v samém začátku přínos Wagnerovy reformy, neboť se s ní vzhledem ke svému uměleckému naturelu ztotožňoval. Fakt, že se vyslovil pro Gesamtkunstwerk, napovídá, že jeho cesta k ryze divadelnímu chápání opery jako hudebního dramatu a hudebního divadla vedla právě odtud, od principu Wagnerova souborného uměleckého díla.

Kolem názoru Otakara Hostinského na Wagnerovu reformu rozvířilo se mnoho kritických hlasů, které většinou nepochopily obojí — ani principy Wagnerova hudebního dramatu, ani názor Hostinského na něj.

Kritiky z prvního roku referentské činnosti Hostinského obsahují po-

³ O tom i jeho první tištěný referát, který je přetištěn v Hudebním sborníku I/1913, str. 67.

⁴ Hudební listy, r. 1870.

⁵ V německém originálu: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Lipsko 1877.

⁶ Viz Vladimír Helfert, *Skladby Otakara Hostinského* (Hudební sborník I/1913, str. 102–120, 201–215).

⁷ Text Mickiewiczův.

střehy a kritické šlehy na adresu dramaturgie, režie i sólistů Prozatímního divadla, jimž nekompromisní kritik neprominul opravdu nic. Máme-li stanovit hlavní zásady kritických referátů Otakara Hostinského, pak za nejdůležitější považujeme skutečnost, že si důkladně všímal všech složek, které tvoří divadelní inscenaci. Scéně a kostýmům, Hostinským označovaným jako scénické umění, jsou věnovány výtky téměř v každém referátě. Např.: „*Co do scénické úpravy budeme se na tomto místě dotýkati i věcí takových, jež slavná režie za pouhé malichernosti považovati se zdá, jichž zanedbáváním však celistvý dojem trpí...*“⁸. „*...k docela zdařilému celku scházela jen bedlivější úprava; myslíme zde hlavně preciznost scénérie a lepší aranžování...*“⁹

V některých referátech věnoval Hostinský převážnou část místa určitému problému, který představení vyvolalo nebo s nímž se nedokázalo vypořádat. Kupř. premiéra Blodkovy opery V studni podnitila Hostinského k úvaze nad budoucností tohoto typu hudebního díla. V jiném referátě — o Mozartově *Únosu ze serailu* — zamýšlí se Hostinský nad špatným českým překladem operních textů, v nichž je velké množství germanismů a naprosto nejsou dodržovány přízvukné a nepřívukné slabiky.

Na co však Hostinský reagoval nejcitlivěji, byla umělecká hodnota libret. Dovedl napsat kritické slovo i proti libretu *Prodané nevěsty*; nebylo to ostatně poprvé, co vytýkal Smetanovi ne zrovna nejlepší volbu textů k operám. Při premiéře Blodkovy opery *Lejla* vyšla v recenzi Hostinského úvaha o únosné hranici lyričnosti v operním libretu. Autorka Eliška Krásnohorská se dala unést svým básnickým talentem natolik, že text je místy spíše lyrickou básní nežli předlohou k hudebnímu dramatu.

Každá kritika Hostinského obsahovala dostatek připomínek, které se vztahovaly k interpretaci umělců. Pěvci byli pod stálou kontrolou Hostinského, a jelikož jeho referáty se objevovaly téměř po každém představení, dočteme se o rozvíjejícím se výkonu toho kterého představitele jisté role. Od operních pěvců požadoval Hostinský nejen perfektní výkon pěvecký, ale v duchu zásad *Gesamtkunstwerku* také herecký výkon, promyšlenou psychologii postavy. Takové pěvce dovedl ocenit povzbudivým slovem, stejně jako v dobře stylizovaných větách cítíme naopak jemnou ironii, s níž dovedl bodnout do špatného místa.

Z kritik Otakara Hostinského, otiskovaných v letech 1869–1874, vyplývá obraz o způsobu, jímž zachycoval hlavní postřehy o zhlédnutém představení. V operních kritikách Hostinského se rovněž projevují jeho názory na hudební drama, které zastával a důsledně požadoval od ostatních tvůrců operních představení a které mu byly měřítkem umělecké kvality nově vznikajících děl.

Referáty Hostinského nejsou psány podle schématu, v němž by se toliko měnil titul posuzovaného díla. Každá z kritik prozrazuje momentální inspiraci inscenovaým dílem. Proto se rozsahem jednotlivé kritiky

⁸ Dalibor, r. VIII, 1869, č. 3, str. 23.

⁹ Dalibor, r. VIII, 1869, č. 14, str. 113.

Hostinského různí, a to jak množstvím řádků, tak poměrem kritických soudů věnovaných jednotlivým složkám.

Divadelně kritické činnosti Otakara Hostinského bude nutno věnovat v budoucnu hlubší pozornost. Mělo by se uvažovat o vydání všech kritik Hostinského, neboť kritická činnost tvoří významnou část jeho divadelního zájmu.