

Format de citation

Bojda, Martin: review of: Eckart Kröplin, Operntheater in der DDR. Zwischen neuer Ästhetik und politischen Dogmen, Leipzig: Henschel Verlag, 2020, in: Český časopis historický, 2021, 2, p. 448-453, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/0854b2d2bb7e405e935f39176460b55f>

český
časopis
historický

copyright

Cet article peut être téléchargé et/ou imprimé à des fins privées. Toute autre reproduction ou représentation, intégrale ou substantielle de son contenu, doit faire l'objet d'une autorisation (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

ani zklamán, že nebyl zvolen členem Československé akademie věd, kam jej v červnu 1968 spolu s několika dalšími historiky navrhla Československá společnost historická. Volba se však konala v již změněné atmosféře července 1969.

Historik a Werstadtův přítel Karel Kučera při smuteční tryzně Historického klubu 30. května 1970 mimo jiné řekl, že Werstadt byl členy klubu chápán jako muž, „jemuž jsme se obdivovali, jehož jsme milovali. Hlavním rysem jeho duchovní tváře byla služba. Werstadt sloužil vždy myšlence i osobnosti jenom ze svého vlastního rozhodnutí a nečekal na projevy vděčnosti nebo uznání. Byl až imunní proti všem projevům přízně, kterou oceňoval jen, byla-li podložena přátelstvím, a se vši energií střežil nezávislost svého postavení. Stál vysoko povznesen nad každým zneužitím obecných hodnot života.“ Připomeňme i Kučerova slova o tom, že Werstadt „strhoval v poslední době nás všechny“ a že „nás učil chodit vzpříma“.

Na výkladový text o Jaroslavu Werstadtovi navazuje „Edice“ (s. 195–253), do které autorka zařadila Werstadtovy studie, psané v koncentračním táboře Buchenwald. Nadto tu z rozsáhlé Werstadtovy korespondence editovala deset dopisů z let 1921–1968, uložených dnes v Archivu Národního muzea, v Archivu Ústavu T. G. Masaryka a v Archivu AV ČR. Dále následuje oddíl Bibliografie (bibliografické údaje publikované v roce 1948 Václavem Vinšem autorka ověřila a doplnila publikace po tomto roce), poté bibliografie bratra Karla a oddíl Přílohy textové, kde kromě přehledu přednášek a seminářů, zapsaných Werstadtem na Filozofické fakultě České Karlo-Ferdinandovy univerzity v letech 1912–1916, je znovu uvedena Werstadtova bibliografie: tentokrát speciálně texty k T. G. Masarykovi, Edvardu Benešovi a Viktoru Dykovi. Zde je také uveden seznam Werstadtových přednášek a promluv z let 1908–1969.

Autorka biografie četla snad vše, co bylo Werstadtem publikováno, a je jí důvěrně známo i vše, co přináší archivní dokumenty. Werstadtovu osobnost má „přečtenou“ a rozumí jí, tak jako době, ve které žil. Zná dobře nejen atmosféru kolem Werstadta, poznala plně i jeho přesné vyjadřování a důsledné logické myšlení, jeho vztah ke krásné literatuře, k básnictví, k výtvarnému umění. Werstadtovi byla historie vědou i uměním zároveň. Je nadějí, že kniha Jaroslavy Hoffmannové bude inspirovat k hlubšímu zájmu a dalšímu studiu.⁷

Zdeněk Pousta

Eckart KRÖPLIN

Operntheater in der DDR. Zwischen neuer Ästhetik und politischen Dogmen

Leipzig, Henschel Verlag 2020, 368 s., ISBN 978-3-89487-817-7.

Německý muzikolog a teatrolog Eckart Kröplin je odborně veřejnosti znám především jako přední znalec života a díla Richarda Wagnera. Věnoval mu dlouhou řadu publikací, od životopisné práce *Richard Wagner. Theatralisches Leben und lebendiges Theater* (1989) přes monumentální čtyřsvazkovou syntézu *Richard Wagner: Musik aus Licht* (2011) až

7 Již v roce 2016 vznikla pod vedením prof. Zdeňka Beneše v Ústavu českých dějin na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy bakalářská práce: Marek Baran, *Jaroslav Werstadt a jeho místo v české historiografii*.

po nápaditou problémovou „studii k vypuzenému tématu“ (podtitul) *Richard Wagner und der Kommunismus* (2013) a faktograficky vyčerpávající *Richard Wagner Chronik* (2016). Kröplin, který kromě akademické dráhy působil také jako šéfdramaturg Semperovy opery v Drážďanech, se v těchto publikacích osvědčil jako jednak vynikající znalec-heurista, jednak interpret a syntetik, pokud jde o myšlenkové a literární zpracování širokého tematického pole.

Toto pole u něj sahá od klasických a romantických počátků moderní operní kultury, zejména německé, po modernu a současnost, a to při vidění, které je nejen interdisciplinární v užším smyslu, ve vztahu ke kulturním (uměleckým) dějinám, jež sleduje, nýbrž které také nezapomíná propojovat dějiny umělecké tvorby a její speciální, esteticky imanentní problémy s dějinami společenskými a politickými. K tomuto širšímu obecně historickému zřeteli je Kröplin – jen zdánlivě paradoxně, ve skutečnosti logicky – veden svým primárně biografickým východiskem, sledováním osudu konkrétních uměleckých osobností a děl, zejména pak Richarda Wagnera. Wagner jako osobnost propojující uměleckou tvorbu, teoretické myšlení a politickou realitu ve svém životě i „druhém“ životě (formách recepce po smrti autora) zvláště vede k takovému kontextuálnímu přístupu, který ve společenských podmínkách nevidí jen výsledky „diskursivních praktik“. Ve své nejnovější monografii se Kröplin vydal na ještě docela odlišnou půdu, napsal totiž – s nadsázkou řečeno – „životopis“ operního provozu bývalé NDR.

Tento „životopis“ se v duchu řečeného pohybuje mezi kulturními a společensko-politickými dějinami, historií estetického myšlení, institucí i konkrétních osob a celého politického režimu jedné dějinné epochy. Nejedná se o pouhý faktografický přehled, nýbrž o kompaktní výklad, který má nicméně svou stavbou, množstvím údajů o repertoáru či uměleckém obsazení divadel a také cenného obrazového materiálu všechny předpoklady pro to, aby sloužil jak pro rychlou dílčí informaci, tak pro hlubší vhled do souvislostí. V kombinaci s obrazovým materiálem by kniha mohla budit dojem, že je určena zejména zájemcům o operu jako „speciální“ oblast, ze života společnosti poněkud vydělenou, ve skutečnosti však jde o svébytný příspěvek ke kulturním dějinám východního Německa druhé poloviny 20. století, o text, v němž se stále hledí ke kontextům, k příčinám a důsledkům konkrétních fenoménů operního divadla.

Autor se svou syntézou podle vlastního vyjádření snažil zachránit operní provoz NDR před zapomenutím, a to jako člověk, který se tohoto provozu jako divák, vědec, kritik i dramaturg sám účastnil. Heuristické základy jeho práce se tak z velké části mohou opírat i o vlastní bohaté zkušenosti, o intimní „soužití“ s tímto provozem. Text však nemá nic společného s jakousi nostalgií, nýbrž vyznačuje se střízlivostí, znalostí věci (jak v kulturně-historickém, tak praktickém, institucionálním slova smyslu) a komparativním a kontextuálním myšlením. Kröplin zdůrazňuje nepřevoditelnost operního (ale, můžeme dovodit, vůbec kulturního) života NDR na schémata, která mu vnucovalo státní politické vedení – a která po roce 1990 jejich kritikové z velké části *přejímali*, namísto aby tento kulturní život podrobili diferencované analýze v ambivalentnosti, která vyznačuje kulturně-historické reality.

Jak výstižně naznačuje už podtitul Kröplinovy knihy, snaží se autor ukazovat, že operní divadlo se v NDR pohybovalo mezi politickými dogmaty a novou estetikou. Bylo prostředím velmi různorodých výkonů, vlivů a tendencí, v nichž se složitě proplétaly

politické, umělecké i čistě individuální snahy a ani politická instrumentalizace nemusela zabránit progresivním uměleckým výkonům. U „většiny svých kolegů“ mohl Kröplin dle svých slov pozorovat „humanistický ethos a vědomí umělecké zodpovědnosti“ a v kulturním životě NDR nacházet, „navzdory všemu politickému vměšování a determinaci (...) unikátní zjevy v literatuře, hudbě či malířství“ (s. 8n).

Kröplin vhodně začíná poukazy na „političnost“ opery v celých jejích dějinách, na spjatost dějin opery i jejího v užším smyslu estetického utváření s politickými tendencemi: ať už s objednávkou barokních dvorů či později měšťanských divadel, nebo s osobními preferencemi tvůrců či časovými okolnostmi uvádění konkrétních děl. Operní a činoherní divadlo jako eminentně společensky působnou tribunu politických nálad ostatně známe i z českých dějin, v nichž jsou dějiny kultury a dějiny společnosti díky svému vztahu k dějinám národního hnutí tak úzce propojeny (vzpomeňme jen Smetanových oper na libreta socialisty Karla Sabiny).

Společensko-politický význam kultury v čele s tou divadelní (operní) byl – jak Kröplin ukazuje – mimořádný v prvních letech NDR, protože nový socialistický stát usiloval o získání mezinárodního uznání právě prostřednictvím kultury. Snažil se legitimovat jako *ten* právoplatný dědic „klasického“ Německa, který se rozhodně rozchází s fašistickou katastrofou moderních německých dějin, a naopak buduje novou kulturu a společnost, která zároveň uskutečňuje humanistický program německé klasiky. Otázka „politiky dědictví“, vztahování k národní minulosti a integrace jejího odkazu do kulturního života nového státu, byla v rané NDR podobně jako v poúnorovém Československu nesmírně důležitá. Byla však i vysoce problematická, ožehavá, pokud šlo o výběr toho, co je z národní tradice uznáno za „pokrokový odkaz“, a toho, jakým způsobem má být rozvíjeno v současnosti.

Proletkultovské a zjednodušeně plebejsko-realistické tendence byly usměrňovány jednak tím, že do nového státu spadl (kromě osvícenských center jako Halle, Jena či Lipsko s jejich duchovními tradicemi) Výmar, kde se v letech 1949 a 1953 za státního řízení slavila velká výročí Goetha a Schillera. Význačnou roli tedy hrála přítomnost duchovních tradic (dále Händel v Halle či Bach v Lipsku), které se nedaly tak snadno podrobit schématům „stranické estetiky“. Do nového režimu též vstoupil nemalý počet institucí a osobností vysloveně moderních, jimž tak či onak dodával autoritu jejich antifašismus. V tomto ohledu – v němž se NDR právě při schillerovských a goethovských oslavách ráda zaštitovala osobnostmi jako Thomas a Heinrich Mannové – šlo zejména o divadelní stánky poválečného Berlína: Berliner Ensemble Bertolta Brechta a Komische Oper Waltera Felsensteina.

Socialistická (resp. stranická) reglementace umělecké tvorby, týkající se, jak Kröplin na množství příkladů dokumentuje, ovlivňování „dramaturgie, kompozice, produkce i recepce“ (s. 15), byla způsobem hledání cesty k vzájemné integraci starší a současné kultury; způsobem, který měl velmi individuální povahu a výsledky v případě toho kterého díla, období i prostředí, jehož relevanci však lze vidět v alternativě, kterou se odvíjelo divadelní umění na Západě a které směřovalo k „autonomizaci“ estetiky vůči společnosti i historii, k dezintegraci umělecké kultury, která se netýká jen její společenské, nýbrž i vnitřně estetické roviny. (Takže v moderním divadle docela převládl názor, že divadlo je oblastí *libovolné performance*, bez jakýchkoli kvalitativních měřítek a závazků, jakkoli se

jedná o *interpretaci* děl.) Zvláštní význam východoberlinské „Státní opery“ (Pod Lipami), dřívější pruské dvorní opery, spočíval v jejím „symbolickém kapitálu“ jako první a národní scény *celého* Německa. Vedení SED, k jejímuž vzniku tak jako mnohým zasedáním došlo právě zde (už kvůli nedostatku podobně velkých a reprezentativních budov ve válkou zničeném Berlíně), si to uvědomovalo a okázale navštěvovalo premiéry.

Kröplin poukazuje na to, že v NDR fungovalo až *padesát* operních divadel a orchestrů (úpadek regionálních operních divadel po roce 1990 bohužel známe z České republiky velmi intenzivně). Připomíná enormní šíři repertoárové nabídky, úroveň dramaturgie a interpretační praxe (nesplývající ještě s pojetím tvůrčí svobody jako režisérské *libovůle*), kontinuitu ansámblové práce, budování souborů a interpretačních přístupů, a také mimořádnou cenovou dostupnost kultury („Anrecht“ na vstupenky opírající se o masivní státní subvenci). V padesátých letech tak každou sezonu 3,5 – 4 miliony diváků viděly 5 500 – 6 000 operních představení (s. 21), např. v sezoně 1955/56 se v NDR konalo téměř 6 000 operních představení pro více než 4 miliony návštěvníků, a NDR měla „skutečně nejhustší divadelní a také operní síť na světě“ (s. 66).

Všechny tyto faktory si při pohledu na vývoj (operního) divadla v posledních desetiletích vynucují novou, velmi vážnou pozornost, která nedovoluje nad divadelním provozem v zemích bývalého východního bloku pouze ohrnovat nos a redukovat ho na jeho politickou kontrolu a represi. To, co Kröplinova kniha dobře nasvětluje, je také význam, který měla operní kultura v době před rozmachem digitálních technologií a komercializace i „vysokého“ umění. Tato konfrontace by po mém soudu měla vést především k obnově hledání cest, jak operní kulturu začlenit do společenského života, aniž by se tak dělo cestou ústupků politickým či komerčním tlakům, jak zachovat její tradici i inovaci. Je třeba pěstovat syntézu obou těchto rovin, tradice velkých děl, z nichž divadlo repertoárově stále žije, a soudobé tvorby, tvůrčí (vč. interpretační) progresivity, která hledá *nové* obsahy i formy, ovšem za účelem oslovení současného člověka, vyjádření lidsky podstatných obsahů a umělecky svěbytných forem, nikoli pouhých „performativních“ gest a prvoplánových provokací. (Kritičtější zaostření na současnou krizi nejen operního divadla je něčím, co v Kröplinově knize poněkud postrádáme.) Samotná otázka cenové dostupnosti operního divadla, sociální skladby obecnostva, a už díky tomu také společenské odezvy „vysokého“ umění, je dnes, kdy je řada zájemců v čele se studenty a důchodci z participace na nejen operní kultuře téměř vyloučena, mimořádně naléhavá a přehlížená. Má však interní souvislost s osudem celých uměleckých druhů, jako je zrovna opera.

K nejvýznamnějším operním domům východního Německa, jimž také Kröplin věnuje nejvíce prostoru, patřila divadla ve východním Berlíně, Lipsku a Drážďanech. Kromě nich se však u Kröplina dočteme o desítkách dalších, od Schwerinu či Rostocku přes Halle či Magdeburg až po Chemnitz nebo Görlitz. Kröplin se věnuje opernímu provozu velkých měst i provincií, dramaturgii, recepci i obsazování a inscenování děl, ve všech těchto polohách samozřejmě včetně jejich vývoje od konce čtyřicátých let do konce let osmdesátých. Zabývá se otázkou inscenace národa či lidu v operním divadle, jednak starším (v čele s Wagnerovými „Mistry pěvci norimberskými“, znehodnocenými nacistickou propagandou), jednak moderním. Důkladně probírá spory o novou, socialistickou

„národní operu“ v podobě *Lukulla* Paula Dessaua a Bertolta Brechta a *Johanna Fausta* Hannse Eislera zkraje padesátých let, z nichž kompozice druhé byla po vydání libreta na nátlak stranické kritiky jejího údajného „formalismu“ zmařena.

„Stát a strana chtěly diktovat operní estetiku, která byla znatelně zpátečnická, která opravdu socialistickou avantgardu nepřipouštěla“ a jejíž vynucování znamenalo „kulturně-politickou katastrofu“, konstatuje Kröplin výstižně (s. 104, 109). Věnuje se způsobům pronikání politických schémat do dramaturgie i vlastní estetiky inscenací, „všednímu dni opery“, který ukazuje „mezi tradicí a avantgardou“, a speciální pozornost věnuje po politických kontroverzích ohledně některých děl vybraným režisérským osobnostem (Walter Felsenstein, Götz Friedrich, Joachim Herz a další). Velmi podnětné jsou výklady o proměnách recepce W. A. Mozarta a R. Wagnera („ungeliebte Aneignung“).

Výklad je kromě množství archivních snímků doplněn užitečnými přehledy důležitých inscenací v jednotlivých divadlech a obdobích, na závěr přichází obsáhlý přehled inscenací v Berlíně, Lipsku a Drážďanech včetně obsazení hlavních rolí. Tyto přehledy kromě jiného ukazují, jak širokou repertoárovou nabídkou se východoněmecká divadla (včetně provinčních) vyznačovala nezávisle na politických tlacích a jaké umělecké osobnosti se podílely na jejich realizaci. Český čtenář si všimne nejen českých pěvců, kteří na německých jevištích dosáhli úspěchů (Ludmila Dvořáková, Rudolf Jedlička, Antonín Švorc a další), nýbrž i množství slovanského (včetně českého) repertoáru (zejména v Drážďanech), který později – v případě českého repertoáru s výjimkou Janáčkových děl, *Rusalky* a *Prodané nevěsty* – z velké části vymizel. Režijní divadlo, jehož hlavním předmětem je nákladná inscenace, v posledních desetiletích kromě jiného přispělo k výraznému zúžení repertoáru divadel.

Politický tlak podle Kröplina (s. 25) v uměleckém provozu nechtěně udržoval kritického ducha, namísto homogenizace podněcoval diferenciaci pohledů na vztah umění k politice či společnosti, staral se o stálé obnovování protestní povahy umění a vynalézavosti v jejím vyjadřování. „Operní divadlo NDR bylo kvůli mezinárodní izolaci státu nuceno vyvíjet vlastní individualitu, definovat se z vlastních sil a plodit zcela originální věci. Vedlo jakýsi ostrovní život, který se nicméně neobyčejně silně snažil, ba musel snažit o působení navenek“ (s. 26).

Kröplin rozlišuje čtyři hlavní fáze vývoje operního divadla v NDR, jež se kryjí s etapami jejího politického vývoje: První etapa padesátých let, spočívala v prosazení realistického a „všelidového“ divadla a jeho vyrovnání s tradicí, druhá šedesátých let, kdy stavba Berlínské zdi prohloubila izolaci země a zbavila ji množství umělců, takže došlo k transferu uměleckých sil z regionálních divadel do větších, angažování hostů z dalších zemí východního bloku (jako jmenovaní čeští sólisté) a k rušení či fúzím docela malých divadel (jejichž předchozí existence, jakkoli v uvedeném smyslu zpřístupnění kultury masám emancipační, čelila problémům umělecké kvality). Třetí etapu autor vidí v sedmdesátých letech po Ulbrichtově vystřídání Honeckerem, s dosažením mezinárodního uznání NDR (přijetí do OSN roku 1973 ad.), a konečně čtvrtou v osmdesátých letech. Tehdy kumulované problémy neslučitelnosti potřeby umění po otevřenosti světu a novým impulzům a svěřací kazajky politického řízení a jeho neschopnosti reformovat se na straně druhé nenávratně vedly k rozkladu státu a kontinuity mezi jeho řízením a pozitivními hodnotami operního života.

Vnitřně svobodné umění žilo ke konci NDR většinou již jen ve vnitřní, anebo – stále více – i vnější emigraci. Po jejím pádu však podle Kröplina zůstalo na kulturní scéně alespoň na chvíli i jisté vakuum, prázdné místo po onom protivníku, proti němuž bylo třeba vymezovat (a teprve tak kultivovat) vlastní avantgardismus. Kröplinovým závěrečným sdělením je především to, že takovouto specificky „avantgardistickou“ tradici opera v NDR skutečně získala a že „se přežil stát, ne však jeho operní umění“ (s. 325).

V tomto závěru bychom si snad jen přáli delší autorovu bilanci vývoje operního provozu po roce 1990. Jeho radikální kritika je po mém soudu vzhledem k výše naznačeným interně uměleckým i sociálním deficitům nezbytná. Eckart Kröplin kriticky podotkne pouze to, že „demokratický zlom podzimu 1989 se příliš rychle přeměnil do opojení západní markou“ (s. 325); o tom, co se stalo už jen institučně, ne-li umělecky, s divadly bývalého východního Německa, bohužel další výklad nehovoří. Z obsahového hlediska by to však už byl výhled za horizont stanoveného badatelského tématu, jehož zpracování se Kröplin zhostil příkladně. Jeho knihu je třeba doporučit všem zájemcům o dějiny operního provozu a jeho souvislosti s širšími společensko-politickými dějinami.

Martin Bojda

Martin NODL – Piotr WĘCOWSKI (edd.)

Marxismus a medievistika: společné osudy?

(= Colloquia mediaevalia Pragensia 22)

Praha, Centrum medievistických studií – Filosofie, Praha 2020, 242 s.,

ISBN 978-80-7007-647-7.

Sborník věnovaný stále poněkud citlivému tématu „marxismus a medievistika“ přináší referáty z pracovního setkání v Praze 25. října 2019, jehož se zúčastnili polští a čeští historici. Některé teze k otázce, zda byly osudy oboru v éře marxismu společné či odlišné, nadhodili editoři v úvodním zamyšlení: obdobné byly institucionální modely, zacílení na počátky státu, na třídní rozpory a krizi feudalismu, kamuflování „německých vlivů“, podobná ale byla také vysoká pozice medievistů v aparátu centralizované vědy. Řada akcentů se naopak, zejména v důsledku asynchronního personálního vývoje české a polské vědy ve vztahu k marxismu, jeví jako odlišná. V každém případě osobnosti i díla českých nebo polských medievistů z doby stalinismu (1948–1953/1956) nebo šířeji z éry oficiálního marxismu (do roku 1989) zůstávají vždy určitým mimovědeckým rébusem.¹

Úvodní příspěvek Rafała Stobieckiego *Historiografia marksistowska w Polsce. Wprowadzenie* sleduje periodizaci působení marxismu v PLR, kde měl statut státní

1 K tématu orientačně srovnej: Rafał STOBIECKI, *Historia pod nadzorem. Spory o nowy model historii w Polsce*, Łódź 1993; Blanka ZILYNSKÁ – Petr SVOBODNÝ (ed.), *Věda v Československu v letech 1945–1953*, Praha 1999; Maciej GÓRNY, *Między Marksem i Palackym*, Warszawa 2001; Andrzej Feliks GRABSKI, *Zarys historii historiografii polskiej*, Poznań 2006; M. GÓRNY, *Przede wszystkim ma być naród: marxistowskie historiografie w Europie Środkowo-Wschodniej*, Warszawa 2007; Martin NODL, *Dějepisectví mezi vědou a politikou*, Praha 2007; František ŠMAHEL, *Nalézání, setkávání a mýjení v životě jednoho medievisty*, Praha 2009.