

PRAŽSKÁ OPERNÍ SLAVNOST PHASMA DIONYSIACUM (1617) JAKO DOKLAD BARIÉR MEZI ČESKOU SPOLEČNOSTÍ A HABSBURSKOU MOCENSKOU GARNITUROU V PŘEDVEČER TŘICETILETÉ VÁLKY

Miloš Štědroň

Proč jsme zvolili operní slavnost *Phasma Dionysiacum*, konanou českými stavy dne 5. února 1617 na pražském Hradě při příjezdu císaře a českého krále Matyáše, jako vlastně poslední svobodnou slavnost před koncem samostatnosti české – řečeno denisovsky?!? Asi proto, že svým obsahem, konfesionální skladbou aktérů a řadou dalších okolností představuje hned několik bariér v životě tehdejší společnosti. Budeme se snažit zaregistrovat je a doložit na nich náznaky velké a podstatné změny mentality v české společnosti, tedy především u té, která něco politicky a ekonomicky znamenala...

Nejprve stručná informace o slavnosti *Phasma Dionysiacum*, k níž je asi nejvíce informací soustředěno ve Sborníku prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity z roku 1994. Dne 5. února 1617, na samém konci masopustu, náhle přijel do Prahy císař Matyáš s císařovnou Annou a se dvorem. Na pražském Hradě císař překvapeně české šlechtě stále s výrazným zastoupením protestantů sdělil hlavní cíl své návštěvy: Přijíždí, aby představil shromážděným stavům svého synovce, (rovněž přítomného) Ferdinanda Štýrského jako následníka českého trůnu. Toto frapantní porušení všech dosavadních zvyklostí a zejména toho, co bychom v dnešní terminologii označili jako povědomí ústavy, přimělo nakonec protestanty Colonnu z Felsu a Matthiase z Thurnu, že jménem české šlechty protestovali proti tomuto neústavnímu diktátu. V nastalé konfliktní atmosféře pak byla nachystaná *Phasma Dionysiacum* pociťována jako gesto uvolnění a zábavy. Italská hudební slavnost – prakticky opera – byla spojena s kavalířským baletem. Přitom ani jeden ze zemských šlechticů nebo hostujících nebyl protestant. Věkový průměr dvanácti účinkujících kavalířského baletu byl okolo dvaceti let. Jedinou výjimkou byl zralý čtyřicátník Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka.

Balet byl výlučně mužskou záležitostí, přičemž podle vzoru italských svatebních baletů štihlí muži představovali mužské osoby, silnější ženské představitelky – zcela v duchu severoitalské dvorní etikety. Tam ovšem byla tato tradice v návaznosti na velmi staré a ještě římské rituály. Svatba předpokládala nevázanost i očekávanou bezohlednost k nevěstě, odvolávající se až k luperkáliím a starořímskému dvojsmyslnému svatebnímu žertování...

Připomínáme jen v největší stručnosti historii objevu a výzkumu pražské slavnosti. Slavnost objevil teatrolog Jiří Hilmera. Ten celou problematiku otevřel studií *K počátkům barokní scénografie v Čechách* (Hilmera 1962a) a jejím pokračováním pod názvem *Ještě k počátkům barokní scénografie v Čechách* (Hilmera 1962b). Novou vlnu zájmu o tuto problematiku přineslo až výročí 350 let od úmrtí hudebního skladatele Claudia Monteverdiho (1567–1643) v roce 1993. Tehdy proběhla konference na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a byly předneseny a publikovány studie *Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlage und Voraussetzung der hofischen Festkultur des Barocks* Elisabeth Th. Hilscherové, „*Phasma Dionysiacum*“ und die manieristischen Festlichkeiten auf der Prager Burg im Jahre 1617 Jaroslava Pánka a *Phasma Dionysiacum musicae* Miloše Štědrně a Miloslava Študenta. Další výrazný posun v celé problematice přinesly studie Petra Matě a Herberta Seiferta. Druhý jmenovaný objevil libreto slavnosti a publikoval ho ve studii *Das erste Musikdrama des Kaiserhofs* (Seifert 1998), Matěa potom zcela zásadně vyřešil problém, kde se *Phasma Dionysiacum* provozovala. Oproti předpokladu, že šlo o pražský Vladislavský sál, doložil z dobových pramenů, že slavnost s největší pravděpodobností proběhla v soudní síni na Hradčanech, v níž byla pociťována tradice státně významného prostoru. Petr Matěa, který spolu s Marií Koldinskou připravil k vydání *Deník rudolfinského dvora. Adam mladší z Valdštejna. 1602–1633*, právem připomíná výrok znalce pražských poměrů Adama mladšího z Valdštejna, který v citovaném deníku píše: „...dnes sem jedl u pana kanclíře [rozuměj Zdeněk Vojtěch z Lobkovic], byla v soudní světnici maškaráda a díl komedie, kderou držel pan Vilím Slavata...“ (Matěa – Koldinská 1997: 262) Kromě tohoto zásadního posunu v umístění slavnosti přičkl Petr Matěa autorství celého libreta slavnosti oproti předpokládanému českému státníkovi Vilémovi

Slavatovi z Chlumu a Košumberka mladému arivistovi Giovannimu Vincenzovi hraběti Arco, který současně i tančil jako jeden z účastníků kavalírského baletu (Mařa 2002).

Z dosavadního je jasné jedno. Jedna z nejzávažnějších bariér v naší problematice je bariéra konfesionální. Vyostřuje se po tridentském koncilu a k roku 1600 je již jednoznačně nepřehlédnutelná. V případě naší slavnosti ji lze formulovat takto: v kavalířském baletu, který je součástí operní slavnosti, tančí dvanáct kavalírů, kteří tak vlastně reprezentují Čechy v užším slova smyslu, ale spíše země Koruny české. Přitom složení této reprezentace vůbec neodpovídá zemským reprezentacím, protože všichni tančící mladí arivisté jsou výlučně katolíci. Kdo jsou a jak se jmenují tito nadekretovaní zemští reprezentanti?

*Personaggi, che intrapsero nel
Baileto.*

Mercurio.

Choro de voci, di instrumenti accoppiati dentro la Scena.

<i>A Vite Re de Aſtri.</i>	<i>E Sig: Barone Giulio de Salsito.</i>
<i>B Semiramide.</i>	<i>E Sig: Barone Federico de Salendbergh.</i>
<i>C Arsace Re de Parti.</i>	<i>E Sig: Conte Gio: Vincenzo d'Arco.</i>
<i>D Zenobia Regina de Palestina.</i>	<i>E Sig: Barone Antonio cadoret.</i>
<i>E Gio: Cesare Imperatore.</i>	<i>E Sig: Conte Maximiliano Dittendin.</i>
<i>F Cavella Regina de Hôci.</i>	<i>E Sig: David Zerkow Barone.</i>
<i>G Alessandro Magno.</i>	<i>E Sig: Barone Ferdinando de Novi.</i>
<i>H Pentecôte Regina della Annona.</i>	<i>E Sig: Barone Gualt. Arici de Lussolais.</i>
<i>I Cleo re de Parti.</i>	<i>E Sig: Barone Giorgio Dittmar de de Lottow.</i>
<i>K Dami Regina de Massageti.</i>	<i>E Sig: Barone Capire de Sali.</i>
<i>L Ottomano Re de Turchi.</i>	<i>E Sig: Barone Giacomo Wfrathlère.</i>
<i>M Libussa regina de Boema.</i>	<i>E Sig: Barone Giorgio de Mondia.</i>

V dobové německé transkripci:

Chorus der Stimmen vnd Musicalischen Instrumenten, welche innerhalb deß Gerüsts zusammen gestimbt.

König d[er] Assirier	Herr Wilhelm <i>Slavata</i> .
<i>Semiramis</i>	Herr Friedrich von Thalemburg.
<i>Arsaces</i> König der Parter	Graf <i>Giovan Vincenzo d Arco</i> .
<i>Zenobia</i> Königin vß Palmeria	Herr Heinrich <i>Colobrat</i> .
<i>Julius Caesar Imperator</i>	Graf Maximilian von Dietrichstein.
<i>Camilla</i> Königin d[er] Volscier	Herr David Zernhauß.
<i>Alexander Magnus</i>	Herr Ferdinand <i>de Nomi</i> .
<i>Penthasilea</i> Königin d[er] Amazonen	H[er]r <i>Geoni Aclaz</i> von Losenstein.
<i>Cyrus</i> König der Perser	H[er]r Georg Dietewatz von Losenstein.
<i>Tomyris</i> Königin d[er] Masagenthen	Herr <i>Burian Caplitz de Sule</i> .
<i>Ottomannus</i> König d[er] Türckhen	Herr <i>Johann Wratislau</i> .
<i>Libussa</i> Königin in Böhem	Herr Georg von Brandis.

Seznam tanečníků jasně potvrzuje, že k české šlechtě patří vlastně jen čtyři z dvanácti účastníků, a to jeden z místodržitelů Slavata z Chlumu a Košumberka, Kolovrat-Libštejnský, Kaplíř ze Sulevic a Wratislav z Mitrovic. Všichni ostatní jsou nedávno příchozí a inkolovaní a všech dvanáct tanečníků jsou katolíci. Převládají mladí arivisté, Slavata je nejstarším a zřejmě nejváženějším účastníkem baletu, který jasně dokládá proměnu mocenských poměrů těsně před Bílou Horou.

K hodnocení těchto bariér:

a) import cizí slavnosti – první prokazatelná důsledně raně barokní scénická architektura, import hudebníků a zpěváků, opera severoitalského typu v módním jazyce takovéto slavnosti, tedy v italštině,

b) kavalírský balet tančí na Pražském hradě v únoru 1617 cizí a výlučně katolická šlechta. Z dvanácti tanečníků lze k zemské šlechtě počítat jen šest účinkujících. Jsou to Vilém Slavata, Talmberk, Kolovrat Libštejnský, Kaplíř ze Sulevic, Vratislav z Mitrovic a problematický je Lužičan Tschirnhaus. Po roce 1600 se množí konverze a u velkých rodů toto probíhá často napříč rodinou, takže není výjimečná situace rozdílné konfese u sourozenců (např. bratři Černínové),

c) všichni účastníci s výjimkou pětáctýřicetiletého Viléma Slavaty jsou mladí arivisté, dobře obeznalí s dvorskou etiketou,

d) bariéra mezi domácí šlechtou, která dosud nebyla u dvora nebo necestovala a nezná aspoň obrysově habsburskou vládní propagandu, začíná nabývat hrozivých rozměrů. V soustátí je centrální země a Vídeň jako metropole po příchodu císaře Matyáše jedinou určující a rozhodující veličinou. Právní a ústavní pořádek českých zemí Habsburkové – pokud ho vůbec registrovali – nebrali vůbec v potaz,

e) tato jedinečná slavnost je tedy jedním z nejtypičtějších dokladů tohoto seřetězení bariér a protikladů spojených do fiktivního celku a jakési pomyslné jednoty.

Závěr

Jaké bariéry lze na operní slavnosti *Phasma Dionysiacum* sledovat a studovat?

Je to jednak bariéra konfesní, v době reformace a protireformace obzvláště platná. Ideové, textové a formální rozdíly jsou zvláště markantní. Pokud srovnáváme v této době skladby vzniklé v různých prostředích, nalézáme obvykle největší rozdíly v textu, ve formálním uspořádání a prezentaci, mnohem menší pak v samotné hudbě, která je daleko více neutrální povahy. Konfesionální bariéra se projevuje v českém prostředí také tím způsobem, že dochází kromě obecné tendence posilování katolicismu od roku 1600 i k prostupování jednotlivých postojů – konverzím a rekonverzím. Charakteristický je třeba postoj Slavaty, který konvertoval především z toho důvodu, že nedokázal v rakouském a italském prostředí přesně a výstižně objasnit podstatu a specifičnost české reformace...

Druhá je bariéra jazyka. Německy mluvící dvůr císaře Matyáše, sídlící již několik let místo Prahy ve Vídni, používá kromě úřední a byrokratické němčiny i jako jakéhosi nového kurtoazního kódu italštinu převzatou od severoitalských dvorů (dynastické propojení Habsburků zejména s Gonzagy a rodem d'Este). Zdaleka ne všichni italštině plně rozumí a o české šlechtě to platí dvojnásobně. Blížila se pozici rakouské, bavorské nebo italské šlechty, pokud začala od jagellonské doby častěji vyjíždět na zahraniční univerzity a na kavalírske cesty. Jaroslav Pánek dokonale zmapoval italské cesty české šlechty v knize *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*. Přesto všechno je tato jazyková bariéra při naší slavnosti dobře patrná.

A konečně politická bariéra, která silně poznamenává celou slavnost. Faktem je, že jde vlastně od samého začátku slavnosti o import. Cizí dvůr na Hradčanech předvádí „cizí“ slavnost, o níž víme jen to, že podíl Čechů na ní je průměrný až podprůměrný. Dříve jsme spoléhali na rozhodující vliv Viléma Slavaty při koncepci libreta a organizaci slavnosti, dnes zásluhou historika Petra Matěje je tento vliv oslaben informacemi z italské diplomatické korespondence. Vše nasvědčuje tomu, že autorem libreta a tím, kdo sklízел patrně plody dvorské chvály, je italský inkolovaný hrabě Giovanni Vincenzo Arco, arivista, kterému česká státnost neříkala vůbec nic...

Největší bariérou tedy je ignorování české státnosti a kontinuity náboženské svobody. Paradoxně lze závěrem prohlásit, že jestli existuje nějaký významný faktor, který zmíněné bariéry zmiňuje nebo jaksi překračuje – pak je to hudba slavnosti. Tu sice doposud neznáme, ale jistě byla kódem, kterému naslouchali a po svém rozuměli všichni účastníci slavnosti...

Prameny a literatura:

- HILMERA, Jiří 1962a: K počátkům barokní scénografie v Čechách. *Časopis Národního muzea*, 131, oddíl věd společenských, s. 135–140.
- HILMERA, Jiří 1962b: Ještě k počátkům barokní scénografie. *Časopis Národního muzea*, 131, oddíl věd společenských, s. 219.
- HILSCHER, Elisabeth Th. 1994: Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlage und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barocks. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* H 29, Brno, s. 25–32.
- MAŤA, Petr 2002: Das Phasma Dionysiacum Pragense und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof. In: MARSCHALL, Brigitte (ed.): *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag.* (= Maske und Kothurn 48, 2002). Sien – Köln – Weimar: Boehlau Verlag, s. 67–80. [Česky vyšlo jako „Phasma Dionysiacum Pragense“ a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. *Divadelní revue*, 15, č. 2, 2004, s. 46–55.]
- MAŤA, Petr – KOLDINSKÁ, Marie (eds.) 1997: *Deník rudolfinského dvora. Adam mladší z Valdštejna. 1602–1633.* Praha: Argo.
- PÁNEK, Jaroslav 1987: *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552.* Praha: Ústav československých a světových dějin ČSAV (reedice České Budějovice: Veduta, 2003).
- PÁNEK, Jaroslav 1994: „Phasma Dionysiacum“ und die manieristischen Festlichkeiten auf der Prager Burg im Jahre 1617. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* H 29, Brno, s. 33–44.

- ŠTĚDRŮŇ, Miloš – ŠTUDENT, Miloslav 1994: *Phasma Dionysiacum musicae. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* H 29, Brno, s. 45–62.
- SEIFERT, Herbert 1998: Das erste Musikdrama des Kaiserhofs. In: HILSCHER, Elisabeth Th. (ed.): *Oesterreichische Musik – Musik in Oesterreich. Beitræge zur Musikgeschichte Mittel Europas*, Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. (=Wiener Veroeffentlichungen zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Otomar Wessely, Band 34.) Tutzing: Hans Schneider, s. 99–111.

The Prague operatic ceremony, *Phasma Dionysiacum*, (1617) as evidence of barriers between Czech society and the representatives of the Hapsburg power in the eve of the Thirty-Year War

This study shows the barriers that appeared during the last “free” celebration of Czech estates (*stati di Bohemia*). These barriers occurred as a result of the arrival of the emperor, empress and the court in Prague. The emperor wanted to introduce his nephew, Ferdinand II of Styria, as his successor to the throne to the representatives of Czech nobility. However, this meant to bypass the Czech State’s right to vote for the king independently. The following musical celebration was meant to ease the tension. The subsequent barriers were ethnic (incomprehensibility of Italian operatic ceremony), religious (all dancers from the rank of the nobility were Catholic) and those arousing from the conflict between the court and the home scene: most members of the chivalrous ballet were the court *arrivistes* who preferred the court and the emperor’s interests to those of the Czech State.

Key words: confessional barriers; musical celebration; Czechs; Germans; Italians; nobility in the Czech lands; the centre versus the region; Prague; Vienna.