

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Diplomová práce

AVANTGARDNÍ VLIVY V OLOMOUCKÉM  
ČESKÉM DIVADLE

Aneta Špačková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Avantgardní vlivy v olomouckém Českém divadle* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

.....  
Špačková Aneta

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Heleně Spurné, Ph.D. za její trpělivost a odbornou konzultaci. Dále bych svůj dík chtěla vyjádřit archivu Moravského divadla Olomouc, jmenovitě Petru Zádorožnému za pomoc při hledání potřebných materiálů.

.....  
Špačková Aneta

# OBSAH

ÚVOD.....	4
1 České divadlo v Olomouci v období 1918 - 1939 .....	7
1.1 Situace po válce.....	13
2 Vliv avantgardy v Brně.....	16
3 Avantgardní tendence v Ostravě.....	26
4 Avantgardní vlivy v Českém divadle v Olomouci.....	30
4.1 František Salzer .....	31
4.2 Emil František Burian.....	40
4.3 Oldřich Stibor .....	48
4.4 Pohostinská představení Emila Františka Buriana a jeho Děčka ...	60
4.5 Pohostinská představení Osvobozeného divadla.....	63
ZÁVĚR.....	82
Seznam režii Františka Salzera v Českém divadle v Olomouci .....	85
Seznam režii Oldřicha Stibora v Českém divadle v Olomouci .....	89
Seznam režii Emila Františka Buriana v Českém divadle v Olomouci.....	97
Seznam představení Osvobozeného divadla v Českém divadle v Olomouci .....	98
PRAMENY A LITERATURA.....	99
Prameny .....	99
Literatura .....	102
SEZNAM PŘÍLOH .....	105
Přílohy .....	106

# ÚVOD

Předkládaná diplomová práce si klade za svůj hlavní cíl reflektovat vlivy avantgardy v Českém divadle v Olomouci a pokusit se odpovědět na otázku, zda-li si tyto podněty našly ve zdejších divadle v meziválečném období svoji trvalejší platformu.

Pod názvem České divadlo fungovalo divadlo v Olomouci v období od roku 1920 do roku 1944, kdy byla úřady zastavena divadelní činnost. Úvodní kapitoly se věnují vzniku a historii Českého divadla v Olomouci obecně, jelikož je dle mého názoru nutné zprostředkovat celkový kontext sledovaného tématu. Přidána je i kratší kapitola o poválečné situaci, která má doplňovat a uzavírat údaje o olomouckém divadelním dění.

Jádro práce se soustředí na dobu mezi dvěma světovými válkami, kdy bylo možné v olomouckém divadle zaznamenat avantgardní i jinak divadelně progresivní a novátorské tendence, směřující k překonání dosavadního inscenačního tradicionalismu. Ve zmiňované době v Olomouci působilo několik významných tvůrců, u nichž se avantgardní snahy více či méně objevovaly. Prvním takovým režisérem byl František Salzer, jenž své dramaturgické a inscenační úsilí směřoval k progresivnímu divadelnímu výsledku, jakkoli jeho tvorbu nelze jednoduše přiřknout k tehdejšímu avantgardnímu hnutí. Totéž lze tvrdit i o Oldřichu Stiborovi, jenž byl v blízkém kontaktu s předními českými avantgardisty a inspiroval se například konstruktivismem, v jehož tvorbě nacházíme ale hlavně silnou inspiraci expresionismem, který česká meziválečná avantgarda považovala za jev v podstatě už překonaný, a rovněž i názvuky ve třicátých letech se rodícího programu socialistického realismu. Jedním z nejvýznamnějších avantgardistů působících v Olomouci (v sezoně 1930/1931) byl bezesporu Emil František Burian. Jakkoliv bylo olomoucké tvůrčí období Emila Františka Buriana krátké, kapitola o něm se pokusí konkretizovat, jakým

způsobem jeho tvorba ovlivnila olomoucký kulturní život. Navazující oddíl charakterizuje jeho hostující představení, k nimž nepravidelně docházelo až do roku 1940. V neposlední řadě je nutno zmínit Osvobozené divadlo, jež v Olomouci pravidelně hostovalo a jehož avantgardní odkaz je značný. Vzhledem k tomu, že scénografie je nedílnou součástí inscenace a nejednou určovala výsledné dílo, práce reflektuje také působení významných pražských scénografů v olomouckém divadle sledovaného období. František Salzer úzce spolupracoval se zkušenými jevištními výtvarníky Františkem Zelenkou či s Antonínem Heythumem. Pro Oldřicha Stibora se stal zase významným uměleckým partnerem Josef Gabriel.

Diplomová práce obsahuje taktéž oddíl věnující se avantgardní situaci v Brně a Ostravě, jelikož v těchto městech se lze pozorovat obdobný vývoj a tendence jako v Olomouci. Jak v Ostravě, tak v Brně působili titíž umělci, kteří tvořili v časově blízké etapě také v Olomouci (Emil František Burian v Brně a Oldřich Stibor v Ostravě).

Nedílnou součástí je soupis všech inscenací, jež po dobu fungování Českého divadla v Olomouci zmiňovaní divadelníci vytvořili. Do soupisu zařazujeme také inscenace, s nimiž přijížděli do Olomouce soubor divadla D a Osvobození.

Primárním zdrojem informací k tomuto tématu jsou zejména dobové recenze, kritiky a komentáře vyskytující se v tehdejší tisku. Dostupnost a míra kompletnosti pramenů představuje určující faktor pro celistvé zmapování zpracovávaného tématu. Konkrétními tiskovinami, které ve sledované době vycházely a v nichž se objevovaly články o divadle, jsou především *Našinec*, *Pozor*, *Selské listy*, *Československý deník*, *Moravský deník*, *Moravský večerník* a *Hlas lidu*. V souvislosti s tímto pramenným materiálem je nutné vzít v potaz politická východiska a orientaci zmíněných periodik. Například noviny *Našinec* či *Selské listy* byly zaměřeny pravicově, což se do jisté míry promítlo i do názorů kritiků, pravidelně uveřejňujících své recenze na dobové divadelní dění v Olomouci. Dalším nepostradatelným zdrojem informací mi byly zápisy ze schůzí Družstva českého divadla a ročenky, které jsem využila především kvůli ucelenému pohledu na danou

problematiku. Ve sbírkách Vědecké knihovny v Olomouci je shromážděno množství programů s názvem *Meziaktí*, které jsou rovněž důležitým pramenem, skýtajícím informace převážně faktografické povahy.

Jako důležitá odborná práce posloužila kniha *Kalendárium dějin divadla v Olomouci*, která mapuje vývoj olomouckého divadelnictví od roku 1479 do roku 2005.<sup>1</sup> Významným zdrojem informací, skýtajícím zároveň inspirativní pohled na zmíněné téma, byla rovněž studie Heleny Spurné *České divadlo na Moravě a meziválečná avantgarda. (K situaci v Olomouci)*.<sup>2</sup> K bádání jsem použila taktéž diplomové práce, pojednávající o umělcích, kteří v rámci daného období v Olomouci působili a byli prostředníky avantgardních tendencí na tehdejší scéně. K dispozici jsem měla práce *Scénograf František Zelenka*<sup>3</sup> a *Zasloužilý umělec František Salzer jako režisér a herec Českého divadla v Olomouci*<sup>4</sup> a také *Olomoucká činohra v letech okupace 1939 – 1945*.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ŠTEFANIDES, Jiří a kol. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479)*, Praha: Pražská scéna, 2008. 271 s.

<sup>2</sup> SPURNÁ, Helena. *České divadlo na Moravě a meziválečná avantgarda. (K situaci v Olomouci)*. In HANÁČKOVÁ, Andrea, ŠTEFANIDES, Jiří (ed.). *Theatralia. Morava jako divadelní region*. Brno: Masarykova univerzita, s. 42 - 60. Dostupné na [http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126119/1\\_Theatralia\\_16-2013-1\\_8.pdf](http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126119/1_Theatralia_16-2013-1_8.pdf).

<sup>3</sup> TVRDÍKOVÁ, Lada. *Scénograf František Zelenka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2009. 104 s.

<sup>4</sup> ŠKOPKOVÁ, Ivana. *Zasloužilý umělec František Salzer jako režisér a herec Českého divadla v Olomouci*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 1983. 126 s.

<sup>5</sup> DOUDOVÁ, Marie. *Olomoucká činohra v letech okupace 1939 – 1945*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 1982. 116 s.

# 1 ČESKÉ DIVADLO V OLOMOUCI V OBDOBÍ 1918 - 1939

Po konci první světové války se v nově vzniklé Československé republice vytvořily vhodnější podmínky pro aktivizaci českého divadla. Svou činnost obnovilo Družstvo českého divadla, které se snažilo vytvářet nové možnosti pro vznik stálého českého divadla. Před válkou mělo v Olomouci přední postavení německy hrající divadlo, avšak po 28. říjnu 1918 se toto stalo menšinovým a potýkalo se s organizační, uměleckou i finanční krizí. Německý soubor Deutscher Theaterverein měl smluvně sjednané prostory městského divadla k provádění svých představení do roku 1920, po uplynutí této dohody zde nastudoval ještě pár inscenací, avšak po ukončení české sezony soubor zanikl v sezoně 1922/1923. Německy hraná představení tu pak pohostinsky realizovalo brněnské německé divadlo a německé soubory z Ostravy a Opavy.<sup>6</sup> Vzájemné vztahy obou divadel byly zdvořilé, české divadlo se snažilo přilákat německé publikum zejména svými operními a operetními představeními. V německém deníku Mährisches Tagblatt zase vycházely recenze českých představení.<sup>7</sup> Po okupaci Československa se tato situace vcelku pochopitelně naprosto změnila.

Jak již bylo zmíněno výše, o zřízení stálého českého divadla nejvíce usilovalo Družstvo českého divadla. Vypsalo výběrové řízení na architektonický návrh stavby nového divadla, dokonce získalo i pozemek, kde měla moderní budova stát, avšak kvůli nedostatku finančních prostředků z realizace těchto plánů nakonec nedošlo. Družstvo českého divadla se posléze dohodlo s novou městskou správou, která mu od 1. května 1920 propůjčila budovu městského divadla. Následující kooperace s německým souborem znamenala poskytnutí prostor německým inscenacím na čtyři

---

<sup>6</sup> ŠTEFANIDES, cit. 1, s. 89.

<sup>7</sup> OBSTOVÁ, Eva. *Zájezdová činnost českého divadla v Olomouci ve třicátých letech a její kulturně politický a umělecký význam*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 1977, s. 9.



měsíce ročně, později se tato dohoda změnila na všechny pondělky, celý červen a posléze i pátky pro německá představení.<sup>8</sup>

Prvním ředitelem, Družstvem českého divadla vybraným, byl dirigent Jaroslav Stuka-Wilkonski, který pro zahajovací představení k 1. září 1920 zvolil operu Bedřicha Smetany *Libuše*. Divadlo provázely provozní obtíže, které vyvrcholily odchodem stávajícího ředitele.

Novým, delší dobu působícím ředitelem, byl zvolen Antonín Drašar, jenž divadlo vedl po dobu deseti let, tedy v období 1921 – 1931.<sup>9</sup> Za jeho vedení dosáhlo divadlo řady úspěchů, i přes nepříliš příhodné finanční podmínky. Ředitel Drašar cílil především na finanční prosperitu divadla, jíž se snažil dosáhnout početnými zájezdovými představeními či hojně uváděnými operetními představeními, která byla pro divadlo nejvýnosnější. Nutno však podotknout, že tato strategie do jisté míry omezovala umělecký rozvoj divadla. Díky částečné finanční konsolidaci se podařilo v letech 1924 - 1929 přestavět jeviště a přistavit zadní trakt, a tím utvořit náležité předpoklady pro uspokojivý provoz divadla. Antonín Drašar usiloval o oddělení souboru opery a operety, přičemž se postupně podařilo utvořit skupinu operetních sólistů včetně dirigenta Juraje Viliama Schöffera, posléze Jaromíra Žida a režiséra Viktorina Severina či Vladimíra Nechyby.<sup>10</sup> Šéfem opery byl jmenován Karel Nedbal a kapelníkem Jan Budík, za režii byl odpovědný Bohuslav Vilím. Co se repertoáru týče, tak například v sezoně 1924/25 nastudovali cyklus všech Smetanových oper doplněných o opery Verdiho, Richarda Strausse, Wolfganga Amadea Mozarta a Richarda Wagnera.<sup>11</sup> Nicméně se upevnil i chod činoherního, operního a baletního souboru, jenž byl díky kvalitním umělcům na vzestupu.

V sezoně 1927/ 28 byl do čela činohry postaven kritikou ceněný herec a režisér Karel Černý, k němuž se později přidal František Salzer a

---

<sup>8</sup> DRLÍK, Vojen a kol. *Moravské divadlo Olomouc 1920-2000: almanach*. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2000, s. 17.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>10</sup> ŠTEFANIDES, cit. 1, s. 89.

<sup>11</sup> ČIČATKA, Jaroslav. *České divadlo v Olomouci v letech 1920 – 1940*. In *Dvacet let českého divadla v Olomouci 1920 – 1940*, Olomouc: Lidové závody tiskařské a nakladatelské, 1940, s. 79.

společně vytvářeli živé a akční scény prostřednictvím disciplinovaného a schopného souboru.<sup>12</sup> František Salzer se snažil do repertoáru olomouckého divadla prosadit progresivní divadelní formy, jež načerpal za svého působení v blízkosti Jiřího Frejky ve Volném sdružení posluchačů konzervatoře a potom i ve Scéně adeptů.<sup>13</sup> Na olomouckém jevišti se tak objevovaly avantgardní snahy, které pak pokračovaly s nástupem režiséra Emila Františka Buriana, ale také následně Oldřicha Stibora. Emil František Burian, kterému však konzervativní olomoucké prostředí nedovolovalo příliš divadelně růst, tu působil po jednu sezonu (1930/1931). Nicméně součástí této práce je i samostatná kapitola o E. F. Burianovi, proto se jím nebudeme na tomto místě zabývat. František Salzer spolupracoval s významnými výtvarníky Františkem Zelenkou, pozdějším scénografem Osvobozeného divadla,<sup>14</sup> a Antonínem Heythumem, vedoucím scénografem Českého divadla v Olomouci v letech 1927 – 1929 a někdejším spolupracovníkem Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky v Osvobozeném divadle.<sup>15</sup> Z těchto poznatků lze tedy usuzovat, že Olomouc nebyla od pokrokových umělců zcela odříznuta a prvotní náznaky progreses velkou pravděpodobností dopomohly ke kontaktům s umělecky vyspělejšími scénami a také k jejich následným zájezdům do Olomouce.

Tuto epochu olomouckého divadla však také kvůli strategii ředitele Antonína Drašara charakterizuje i bohatá zájezdová činnost. Necht' je příkladem sezona 1929/30, kdy se v Olomouci konalo celkem 304 představení, vedle toho však ještě 423 představení zájezdových.<sup>16</sup> Za zmínku jistě stojí i snaha o propagaci českého divadla v zahraničí, kupříkladu v sezoně 1926/1927 uspořádali divadelníci 24 představení v polském Krakově a 27 ve Vídni, z toho 14 oper a 13 činoher.<sup>17</sup> Působení ředitele Drašara skončilo na konci února roku 1931, kdy divadlo opouštěl

---

<sup>12</sup> ČIČATKA, cit. 11, s. 78.

<sup>13</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 52.

<sup>14</sup> TVRDÍKOVÁ, cit. 3, s. 51.

<sup>15</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 52.

<sup>16</sup> DRLÍK, cit. 8, s. 18.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 18.

za nepříznivé finanční situace, což se promítlo v negativních reakcích na jeho osobu.<sup>18</sup>

Stanislav Langer, nastoupivší bezprostředně po Antonínu Drašarovi, byl pro olomoucké divadelnictví přínosem jak ekonomickým, tak především uměleckým, jelikož se snažil řešit hospodářskou krizi ústavu, avšak ne na úkor uměleckých kvalit. Olomoucké divadlo vedl více než deset let (1931 – 1943). S jeho postupy souvisí pár opatření, které udělal neprodleně po nastoupení do úřadu. Snížil počet zaměstnanců divadla, nicméně měl neustále na paměti umělecké hodnoty, tím pádem tento krok provedl s vědomím umělecké zodpovědnosti a zároveň co nejekonomičtějšího provozu instituce. Přesto se ve třicátých a na počátku čtyřicátých let nepodařilo dosáhnout výrazné finanční prosperity, divadlo však přece jen zaznamenalo jistou ekonomickou stabilitu. Peněžní schodek, který setrval z předchozího období, se tehdejšímu řediteli podařilo srovnat.<sup>19</sup>

V umělecké oblasti divadlu velmi pomohl příchod činoherního režiséra Oldřicha Stibora ve třicátých letech. Ten ovlivňoval chod divadelních produkcí svým levicově orientovaným smýšlením. Prosazoval plenérové produkce a spolu s výtvarníkem Josefem Gabrielem a fotografem Karlem Kašpaříkem inovovali scénografické postupy a obohatili olomouckou divadelní scénu o polyekranovou projekci.<sup>20</sup> Podporovali chod a růst Komorního divadla, které bylo zřízeno roku 1931 za účelem inscenování intimní dramatiky a poezie. Pod jejich vlivem se olomoucké divadlo poprvé zdatelněji zapsalo do celonárodního divadelního povědomí.<sup>21</sup> Podstatným důvodem pro zřízení této pobočné scény byl záměr, aby české publikum mělo možnost navštívit české divadelní představení i v den, kdy budova Českého divadla patřila Němcům.

Další výraznou osobností tohoto období byl divadelní kritik Bedřich Václavek, který si kladl za cíl spoluutvářet moderní profil olomouckého divadla. Snažil se, aby divadelní recenze byly zejména tvorbou, podněcující

---

<sup>18</sup> OBSTOVÁ, cit. 7, s. 11.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>20</sup> ŠTEFANIDES, cit. 1, s. 89.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 89.

divadelníky k novátorským počinům. Zdůrazňoval její službu publiku a také její edukační podíl v rámci divadelní kultury. Neméně důležitá pro něj, jakožto pro kritika, byla snaha přispět k prosazení určité dramaturgické linie divadla a k jeho celkovému uměleckému profilu.<sup>22</sup> Na režiséru Stiborovi oceňoval promyšlenou dramaturgickou koncepci a pravdivé, společensky angažované divadlo. Oldřich Stibor v Olomouci často uváděl sovětské drama inspirované tamními inscenačními postupy, přičemž se soustředil na práci Alexandra Jakovleviče Tairova. K provedení inscenací tohoto zaměření mu dopomohla zkušenost, kterou učinil přímo „na místě“, neboť v zimě roku 1934 poprvé navštívil Sovětský svaz, aby se tam o rok později společně s Josefem Gabrielem a Hanou Beckovou znovu vrátil.<sup>23</sup>

Součástí činoherního souboru, jenž byl Oldřichu Stiborovi k dispozici, bylo mnoho schopných herců, mezi něž se například řadili: Josef Benátský, Vladimír Bartůšek, František Brož, Julie Charvátová, Josef Karel, Milada Matysová, Arna Pekárková, Jaroslav Raušer, Jiří Vasmuť, Marie Vášová a jiní.<sup>24</sup>

Neodmyslitelnou součástí olomoucké divadelní produkce byly v tomto období operní inscenace. Olomoucká operní platforma se především snažila o vytvoření nové profesionální operní linie ve městě, která by částečně navázala na činnost pěvecko-hudebního spolku Žerotín zaniklého nedlouho po vzniku samostatné Československé republiky. Vzhledem k vysokému počtu operních představení (až sto v sezoně) nebylo příliš možností k tvůrčím inovacím. Tyto poměry se podařilo částečně narušit příchodem osobitého kapelníka opery Adolfa Hellera (1932 – 1939), který rozvíjel pokrokovou dramaturgii. Společně s Oldřichem Stiborem a výtvarníkem Josefem Gabrielem tvořili významnou uměleckou posilu Českého divadla v Olomouci. Charakteristické pro Hellerovo působení v olomoucké opeře bylo uvádění děl českému publiku nepříliš známých; za dobu svého působení realizoval na třicet operních děl v Československu do

---

<sup>22</sup> MATYÁŠ, Bohuslav. *Bedřich Václavěk o činohře českého divadla v Olomouci (Recenze a glosy 1933 – 1940)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1964, s. 5.

<sup>23</sup> OBSTOVÁ, cit. 7, s. 11.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 13.

té doby neprovedených.<sup>25</sup> Velmi vlivnou a přínosnou osobností pro olomouckou operu byl kapelník Jaroslav Budík. Na počátku třicátých let disponovala opera vlastními režiséry Václavem Poláčkem a Přemyslem Pospíšilem, postupem času však bylo toto řešení finančně neúnosné, tudíž operní režie realizovali střídavě Oldřich Stibor, Stanislav Langer a Oskar Linhart. Operní soubor měl tehdy k dispozici několik kvalitních sólistů, mezi něž patřili Lída Červinková, Boris Jevtušenko, Otto Kubín, Milada Marková, Štefa Petrová, Anna Richtrová, Ferdinand Schwarz, Božena Stoegrová a další.<sup>26</sup>

Co se operety týče, rozhodně nedosahovala takových kvalit jako odvětví opery. Nicméně byla považována za důležitou kvůli finančním prostředkům, jež z ní plynuly. Faktem zůstává, že především její dramaturgická úroveň nebyla nikterak vysoká. Repertoár se přizpůsoboval tehdejšímu požadavkům publika a nikterak významné novinky se v něm neobjevovaly.<sup>27</sup> To však neznamená, že by se i v této oblasti nenašly světlé výjimky. V každém případě platí, že hranice mezi operou a operetou se mnohdy stíraly. Běžně se stávalo, že v operetním představení hráli a zpívali herci operní, zřídka to však bylo opačně. Soubor operety vedl divadelně všestranný Vladimír Nechyba. Z dirigentů tu působil Jaroslav Žid, jenž po Hellerově odchodu přebral vedení opery, dále Josef Bauše, Jiří Strniště. Podstatně se zapojil i kapelník Vít Nejedlý, který v rámci své dvouleté praxe kooperoval s Oldřichem Stiborem, jemuž složil scénickou hudbu k několika jeho inscenacím.<sup>28</sup>

Dobové kritiky se vcelku kladně zmiňují i o baletních pasážích v operách a operetách, na nichž participovali Vladimír Smetana, Olga Janotová, Zdena Malá, manželé Häuslerovi a další. Režii a choreografii většinou zajišťoval Loris Relský či Josef Judl.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> ŠTEFANIDES, cit. 1, s. 89.

<sup>26</sup> OBSTOVÁ, cit. 7, s. 14.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>29</sup> OBSTOVÁ, cit. 7, s. 15.

Vcelku často hostovaly v Olomouci soubory z jiných českých a moravských měst, pražské avantgardní scény nevyjímaje. Tato představení znamenala nejen kulturní a umělecké obohacení olomouckého divadelního života, ale i větší zisk do divadelní pokladny, z důvodu vyšší vstupné, ale i divácké návštěvnosti, což bylo nezanedbatelným přínosem. Navíc se olomoučtí umělci mohli těmi pražskými inspirovat a přispět tak k pokroku a inovaci olomoucké divadelní scény. Zejména v období třicátých let bylo divadlo schopné sladit se s progresivními proudy, jež se v tomto období draly na povrch.

V rámci této kapitoly nesmíme opomenout existenci ochotnického divadla na olomouckém území. V této době plnilo poučnou, kulturní i prezentační funkci a počet divadelních spolků se zvyšoval.<sup>30</sup> Divadelní spolky profesní, zájmové či křesťansky orientované se také množily a v Olomouci tak docházelo k vysokému počtu divadelních představení v režii právě těchto amatérů. I zdejší školy, nejrůznější zájmová sdružení jako Sokol či Orel a další hojně přispívaly ke komplexnosti olomoucké divadelní kultury.<sup>31</sup>

## 1.1 SITUACE PO VÁLCE

Jak vyplynulo z výše uvedených informací, divadlo fungovalo i za nepohodlných podmínek nacistické okupace. Tyto nepřátelské okolnosti se ale pochopitelně odrazily ve vedení divadla a způsobu práce divadelníků. Po obrovském úsilí, které Družstvo českého divadla ve dvacátých letech vynaložilo na vývoj českého divadla, začali opět olomoučtí Němci prosazovat své nároky na městské divadlo. Od sezony 1941/42 si městské divadlo takřka zabral nově vzniklý německý soubor Deutsches Theater der Hauptstadt Olmütz. Za těchto komplikovaných podmínek využívalo české divadlo prostory Národního domu a od roku 1942 přestavěného Lidového domu v Olomouci – Hodolanech, který pak jako Nové divadlo zůstal v poválečných letech druhou scénou. Veškerá česká kultura se musela vyrovnávat s nacistickým diktátem, tyto obtíže postihly i olomoucké

---

<sup>30</sup> ŠTEFANIDES, cit 1, s. 90.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 90.

divadlo, jež také nesmělo uvádět hry politicky a rasově nežádoucích autorů jak českých, tak zahraničních. Zároveň pak byl zvyšován tlak na prezentování děl autorů německých, vyhovujících vládnoucímu režimu. Asi největší ranou pro divadlo bylo stíhání mnoha pro režim nepohodlných umělců. Z rasových důvodů byla zadržena členka baletu Růžena Mertensová, která roku 1943 zemřela v Osvětimi, pro ilegální činnost byl vězněn režisér Oldřich Stibor, jenž zesnul ve věznici v Brzegu dne 10. ledna 1943, internováni byli také členové činohry Vladimír Bartůšek a Josef Srch, scénograf Josef Gabriel, divadelní mistr Rudolf Kubáček, dirigent Vít Nejedlý a další.<sup>32</sup> Nacistická propaganda zasáhla i do poměrů v severočeském pohraničí, kam jezdilo olomoucké divadlo pravidelně na zájezdová představení, aby udrželo styky tamních obyvatel s českou kulturou. Po podpisu Mnichovské dohody v září roku 1938 však byly tyto snahy přerušeny. 1. září roku 1944 úřady zastavily činnost divadel a jejich členy poslaly do pracovních táborů.<sup>33</sup>

Od roku 1943 vedl divadlo Julius Lébl, který zde setrval až do roku 1954. Záhy po osvobození Olomouce se zahájily přípravy pro regeneraci divadla, zejména z důvodu potřeby česky mluvícího souboru. Obě budovy, především pak Nové divadlo v Hodolanech, byly na konci války silně poškozené. Místo Družstva českého divadla nyní instituci spravoval Ústřední národní výbor města Olomouce. V rámci nové politické ideologie divadlo převzal stát a v tomto duchu jej také reguloval.<sup>34</sup> Divadlo tak začalo hrát pod novým názvem Městské divadlo, přičemž pod něj opět spadl soubor činohry, opery, operety a baletu. Po válečné odmlce nebylo jednoduché opět nalézt společnou řeč s publikem, tak byla pro první poválečné sezony typická krize hlediště, kdy se divadlo snažilo obnovit komunikaci mezi hercem a divákem. Repertoár olomouckého divadla byl kontinuální s vlasteneckou defenzivní funkcí za okupace a velmi postupně se snažil podporovat národní důstojnost, čímž se divadelníci pokoušeli znovuobjevit národní sebevědomí, jež bylo nacistickou okupací poškozeno.

---

<sup>32</sup> DRLÍK, cit. 8, s. 19.

<sup>33</sup> OBSTOVÁ, cit. 7, s. 10.

<sup>34</sup> DRLÍK, cit. 8, s. 20.

Tyto pohnutky měly za následek snahy o navracení se k minulosti a na jevištích se pak hojně objevovaly dramatinace tradičních českých děl.<sup>35</sup>

Soubor činohry uváděl společensky aktuální a současné hry (např. Ferdinand Peroutka), čímž usiloval o napojení na úspěchy Stiborovy éry. V programu nechyběly ani klasické antické hry či díla amerických dramatiků. Operní soubor získal novou a velmi schopnou posilu v podobě dirigenta a skladatele Iši Krejčího, který se hned v červnu 1945 (působil až do roku 1958) stal jejím novým šéfem. Olomoucká opera se díky němu stala svébytným souborem odlišujícím se od jiných operních organizací působících mimo hlavní město republiky.

I ochotnické divadlo postupně vykazovalo jisté aktivity, zdaleka však ne tak rozsáhlé a s takovým společenským vlivem jako před válkou. Přibližně od roku 1948 se i v ochotnických představeních objevovaly projevy ruské a socialistické tvorby, jakožto národní literatury naší osvoboditelské armády, jak byl Sovětský svaz tehdy vnímán.

Poprvé v historii českého divadla byla nyní divadelní kultura v Olomouci jednojazyčná a monokulturní. Po vystěhování německých obyvatel se kontakt s cizojazyčným divadlem zúžil, až se postupem času tvůrčí podněty ze zahraničí prakticky vytratily.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> ŠTEFANIDES, cit. 1, s. 139.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 139.



## 2 VLIV AVANTGARDY V BRNĚ

Divadlo v Olomouci nebylo striktně odděleno od okolních uměleckých center Brna či Ostravy. V tomto moravskoslezském prostoru docházelo ke křížení divadelních vlivů nejen českých, ale i středoevropských. Ve zkoumaném období dvacátých a třicátých let minulého století můžeme v regionu tento divadelní pohyb pozorovat.<sup>37</sup> Naším úkolem je zaměřit se zejména na avantgardní divadelnictví, jeho projevy a vlivy ve sledovaných oblastech.

O meziválečném brněnském divadelnictví se často hovoří v souvislosti s jeho provincialismem a tradicionalismem. Bořivoj Srba jej ve svém příspěvku k brněnskému divadelnictví v tomto období shledával jako málo inovativní a poukazoval na potřebu zásahu pražského divadelního avantgardismu do divadelního Brna.<sup>38</sup> Brněnský divadelní život do značné míry ohraničovala existence pouze jediné profesionální divadelní instituce. Představení se odehrávala v Národním divadle (později, od roku 1931 Zemské divadlo), jemuž občasná ochotnická představení nepředstavovala nijakou konkurenci. Snahy o progresivnější divadelní postupy či o renovaci brněnského divadelnictví byly spíše sporadické, a jak poznamenal Bořivoj Srba, brněnské divadlo „*stagnovalo v umělecké průměrnosti a elekticismu*“.<sup>39</sup> Také proto se někdy divadelní Brno označuje jako „*město věčných rozběhů, silných programových nasazení, která však uvíznou v zárodečném stádiu*“.<sup>40</sup> Avantgardní snahy ideově a duchovně divadlo přestavět zde tedy neměly mnoho prostoru. Na druhou stranu se však oficiální scény chtěly přiblížit publiku využitím tvůrčích nápadů avantgardních umělců, tak vznikla myšlenka pobočných studiových scén, které byly zakládány při Národním divadle v Praze, Brně, Moravské

---

<sup>37</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 42.

<sup>38</sup> SRBA, Bořivoj, POSPĚCHOVÁ, Hana (eds.). Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda (úvodní slovo). In *Kapitoly z dějin brněnské divadelní kultury – Prolegomena. Sv. 1. Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda*. Brno, 2000, s. 6.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>40</sup> SRBA, POSPĚCHOVÁ, cit. 38, s. 5.

Ostravě, ale i při Českém divadle v Olomouci.<sup>41</sup> Tyto měly publiku přinášet nové divadelní vlivy, jež na oficiálních scénách nemohly být předvedeny, ať už z důvodů společenských, uměleckých či politických.

Nejvýrazněji do brněnského avantgardního hnutí zasáhli divadelníci Jindřich Honzl a Emil František Burian, kteří se snažili inovovat především dramaturgické a inscenační postupy. Jejich přívrženci v divadelním Brně byli například herci Nina Balcarová, Bohuš Záhorský či Miloš Nedbal, z okruhu kulturních referentů s nimi sympatizovali Karel Schulz, Bedřich Václavěk, Richard Fleischner a další.

Nezanedbatelnou komplikací v tehdejší divadelní situaci byla existence dvou v podstatě protichůdných linií, a sice oficiální divadelní scéna Národního divadla a avantgardně vyhrazená stanoviska Honzla a Buriana. Ačkoliv bylo názorové napětí mezi oběma tábory silné a pražští avantgardisté také kvůli tomu neměli možnost na brněnské půdě působit příliš dlouho, mělo jejich smýšlení významný vliv na další vývoj brněnského divadla. I přes citelný nesouhlas oficiální brněnské divadelní linie se pražským avantgardistům podařilo docílit jistého vlivu na konzervativní program Národního divadla a období Honzlova a Burianova působení na moravské půdě je chápáno veskrze pozitivně, jako jeden z významných pilířů moderního brněnského divadelnictví.<sup>42</sup>

Nejen oficiální scéna však byla překážkou k plnému rozvinutí avantgardních snah pražských divadelníků. Někteří teatrologové se také zmiňují o nedostatečné připravenosti a jakési neschopnosti brněnského diváka akceptovat umělecky i politicky progresivní tvorbu jakou avantgardní divadlo chtělo realizovat.

V této souvislosti je nutno zmínit také poloamatérské odvětví brněnského meziválečného divadelnictví, jelikož se pokrokové vlivy projevovaly i na okrajích města či v nedalekých vesnicích, jako tomu bylo

---

<sup>41</sup> MEDULÁNOVÁ, Světlana. Inscenační tvorba Jindřicha Honzla v Národním divadle v Brně (1929 – 1931). In *Kapitoly z dějin brněnské divadelní kultury – Prolegomena. Sv. 1. Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda*. Brno, 2000, s. 13.

<sup>42</sup> SRBA, POSPĚCHOVÁ, cit. 38, s. 8.

v případě inscenace Langrovy *Periferie* (květen 1925, uvedené v Třebíči v Gamzově režii za spoluúčinkování ochotnického souboru Vrchlický).<sup>43</sup> Jistý zlom přichází zjara roku 1928, kdy převážně vysokoškolští herečtí amatéři založili soubor Akademická scéna, s nímž předvedli jediné představení *Vest pocket revue* (10. března 1928).<sup>44</sup> Pro další postup byl důležitý Jiří Mahen, který se zasloužil o to, aby herci tohoto souboru napsali vlastní dílo, inspirované tvorbou Voskovce a Wericha, *Rej-Pej Revui* (premiéra 24. 11. 1928). Autoři kusu Bohumír Balajka a Karel Melichar, v představení vystupující jako dvojice Rej a Pej, pokračovali v tvorbě inspirované pražskými avantgardisty s díly *Paradox revue* a *Film-Star revue*.<sup>45</sup>

Na přelomu dvacátých a třicátých let se brněnskou veřejností šířila také otázka další oficiální činoherní scény, přičemž Akademická scéna byla pokládána za jednoho z vážných adeptů. Tuto možnost však sami členové striktně odmítali a zavrhli i nabídky na angažmá v Národním divadle. I přes zjevnou popularitu soubor po jedné sezóně svého působení činnost ukončil. Důvodem k tomu bylo mimo jiné i zrušení dosavadního působiště souboru – jeviště v Divadle na Výstavišti, které v sezóně 1929/1930 obsadilo Studio Národního divadla v čele s nově angažovaným Emilem Františkem Burianem.<sup>46</sup> Současně s E. F. Burianem coby šéf činohry působil Jindřich Honzl. Oba umělce angažoval divadelní ředitel Ota Zítek na základě doporučení Bedřicha Václavka a Jiřího Mahena. Sám Jiří Mahen však také Honzla na zkostnatělé brněnské poměry upozornil. Oba avantgardisté byli také příčinou debat o nezbytné obrodě divadelního média a o vývoji nových postupů v na brněnské scéně. Jindřich Honzl v Brně působil pouze jednu sezonu, jelikož byl vedením divadla svázán a nemohl plně rozvinout svůj poetisticko-konstruktivistický program, jak jej od roku 1926 aplikoval v Osvobozeném divadle. V Brně Honzl sice dostal příležitost zastávat post dramaturga a hlavního činoherního režiséra, jeho pravomoci však byly

---

<sup>43</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 43.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>45</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 43.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 44.

omezovány, tudíž svoji náročnou jevištní poetiku nemohl plně rozvinout.<sup>47</sup> Vlastní divadelní program nebyl Honzl s to zabezpečit právě kvůli zásahům vedení divadla. Do repertoáru se vedle kasovních trháků nedostala ani polovina z jím navrhovaných děl, nicméně z dvanácti inscenací, jež během dvou sezon v Brně uskutečnil, lze jich osm považovat za moderní divadelní díla.<sup>48</sup> Charakteristickým rysem Honzlovy tvorby bylo zrovnoprávnění všech složek inscenace a jejich schopnosti významově zastoupit jedna druhou, což například znamenalo, že se herec měnil v dekoraci, rekvizita v hereckou postavu. Takto si vydobily diváckou pozornost všechny jevištní prvky, aniž by byl jeden upřednostňován před druhým.<sup>49</sup> Jindřich Honzl také často využíval rekvizit coby pomůcek pro výrazné herecké vyjádření. Jindřich Honzl dovedl aplikovat základní avantgardní postupy i na velké scéně brněnského divadla, čímž zajistil průnik avantgardy i mimo malá, pražská, avantgardní divadla. Mezi díla, v nichž uplatňoval avantgardní motivy, patřila Honzlova úprava Klicperova díla *Hadrián z Římsů*.<sup>50</sup> Titul si zvolil, jelikož mu dával příležitost zobrazit dějové okolnosti překvapivým, zábavným, pitvořivým a divadelně veselým dojmem.

Jako pro většinu avantgardních režisérů, bylo i pro Jindřicha Honzla výtvarné a architektonické pojetí scény nedílnou součástí inscenace. S Honzlem nejčastěji spolupracoval František Muzika, který splňoval jeho požadavky metaforického pojetí prostoru. Tvorba Františka Muziky se vyznačovala fantazijním a lyrickým pojetím, náznakovostí, užíváním symbolů a metafor, ale zejména malířskými postupy, které dominovaly těm architektonickým.<sup>51</sup> František Muzika s Jindřichem Honzlem spolupracoval i při inscenaci *Co je nejdůležitější*, jejíž scéna byla konstruována jako divadlo na divadle. Aby Muzika vyhověl Honzlovu požadavku vtisknout

---

<sup>47</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 44.

<sup>48</sup> Z inscenací, které lze zařadit mezi umělecky hodnotnější, jmenujme tyto: *Co je nejdůležitější* (Nikolajev Nikolajevič Jevrejnov), *Hadrián z Římsů* (Václav Kliment Klicpera), *Androkles a lev* (George Bernard Shaw), *Manželství dokola* (Valentin Katajev), *Učitel a žák* (Vladislav Vančura) vše z roku 1930 a v roce 1931 pak *Donogoo Tonka* (Jules Romains) a *Orfeus* (Jean Cocteau). Srov. SPURNÁ, cit. 2, s. 44.

<sup>49</sup> MEDULÁNOVÁ, cit. 41, s. 14.

<sup>50</sup> MAKOVSKÁ, Jana. *České profesionální divadlo mezi dvěma světovými válkami (1918-1939). Část 1., Česká divadelní avantgarda*. 1. vyd. Praha: SPN, 1985, s. 86.

<sup>51</sup> MEDULÁNOVÁ, cit. 41, s. 15.

do inscenace nespoutanou divadelnost, využil různorodé výtvarné prostředky, jimiž nevytvářel naturalistickou iluzi skutečného prostoru, nýbrž jimi metaforicky naznačoval prostředí. Aby například byt hadačky vypadal realisticky, jak předkládal text předlohy, použil na zadní stěnu velké bílé plátno a pohledu do nejzadnější části jeviště zamezil černým závěsem. Kontrastní aplikace černého a bílého pozadí umožňovala tvorbu světelných efektů (například když se při prosvícení za stěnami ukázal prostor čekárny, ložnice a předsíně), ale zejména poskytovala prostor pro projekce.<sup>52</sup> Dále v inscenaci protikladně fungují malované dekorace, kubisticky laděné paravány, okna, dveře i velké kyvadlo imitující těleso na nebi s funkčními objekty nábytku, jako například kulatý stůl s lidskou lebkou. Opravdu kontrastně pak působilo druhé dějství, kde oproti malovaným dekoracím zvolil Muzika čistotu odhaleného jeviště a přiznaných praktikáblů a schodišť. Ty doplnil barevnými potahy, závěsy a kaširovanými divadelními kulisami. Při závěrečném jednání František Muzika odstranil boční stěny, tudíž na jevišti zbyly tři stěny se dveřmi stojícími čelně k publiku a za nimi zmíněný černý závěs bránící pohledu do zákulisí. Z provaziště zavěšené barevné žárovky zdobily jak onen závěs, tak i schodiště a spodní lemy závěsů s malovanými motivy tančících figur z komedie dell'arte spuštěných do prostoru scény.<sup>53</sup>

Ačkoliv byla brněnská divadelní společnost seznámena s postupy avantgardistů (v říjnu 1928 zde vystoupil Emil František Burian se svým Voicebandem a v květnu 1929 do Brna přijelo Osvobozené divadlo), nebyla schopna se plně ztotožnit s Honzlovým náročným jevištním vyjádřením. Zejména starší generace herců byla proti Honzlovu snažení a jeho situace tak byla velmi nevýhodná. Jindřich Honzl z Brna definitivně odešel po odvolání Oty Zítka z ředitelského postu a jeho nahrazení Václavem Jiříkovským, k čemuž došlo v roce 1931.

V tomto období Honzl svou tvorbu odlehčil o hustá jevištní přirovnání a konstruktivistickou stavbu užíval dále jen jako kostru, jejímuž významu dopomáhaly malované dekorace či obraz skutečnosti projektovaný

---

<sup>52</sup> MEDULÁNOVÁ, cit. 41, s. 15.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 15.

na pozadí.<sup>54</sup> Kritika Honzla obviňovala z ústupků a prohřešků vůči avantgardě, jichž se dopustil, aby vyhověl konzervativnímu brněnskému publiku. Zejména kritik Bedřich Václavek, spjatý též s Olomoucí, mu vyčítal nedostatečné lpění na avantgardních postupech a inscenování děl bez dostatečného revolučního náboje a ideového významu.<sup>55</sup>

Emil František Burian v Brně působil za poněkud odlišných podmínek, jelikož mu bylo umožněno vytvořit si avantgardní studio při oficiální scéně. Emil František Burian byl oproti Jindřichu Honzlovi režisérský začátečník, o čemž svědčí fakt, že jeho prvotina *Nemocnice* od Jiřího Wolкера měla premiéru teprve v červnu roku 1929 v Umělecké besedě. E. F. Burian nezastíral své experimentátorské úmysly na poli poetického divadla. Zkoumáním avantgardních postupů se pokoušel rozvíjet jevištní výrazové prostředky a hledat vlastní metody tvorby. Ačkoliv Studio zaniklo již koncem roku 1929, a to kvůli nedostatku financí a nekompromisním divadelním zákonům, stihl zde Emil František Burian uvést osm hodnotných inscenací a několik voicebandových večerů. E. F. Burian ve Studiu inscenoval *Mandragoru* Niccola Machiavelliho, *Čtveráka Pierota* Julese Laforguea, *Křest Svatého Vladimíra* od Karla Havlíčka Borovského a balady Jiřího Wolкера ve voicebandovém zpracování. Zahajovací inscenace Machiavelliho *Mandragory* splňovala požadavky pro další Burianovu tvorbu, a sice aktualizace čisté divadelní poezie se dotýkala současného světa. Dále ve Studiu uvedl *Jezdce k moři* od Johna Millingtona Syngeho, *Císaře Jonese* Eugena O'Neill a *Zázrak svatého Antonína* Maurice Maeterlincka s *Komedií o muži, který si vzal němou* od Anatole Franceho, jež byly součástí jednoho inscenačního večera.<sup>56</sup>

Provoz Studia komplikoval nevhodně zvolené místo, jelikož sál Divadla na Výstavišti nevyhovoval jak prostorem, tak vzdáleností od centra podmínkám pro experimentální divadlo, což způsobovalo časté přemísťování Studia a malou návštěvnost. Zánik Scény do jisté míry zavinila i vypočítavost ze strany jejího zřizovatele, tedy Národního divadla,

---

<sup>54</sup> MEDULÁNOVÁ, cit. 41, s. 45.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 45.

keré si podmínilo ekonomickou samostatnost Studia. Vzhledem ke zcela specifické skupině brněnského publika, jež představení navštěvovala, byl finanční deficit této scény a její následný zánik takřka nevyhnutelný. Zároveň lze částečné přičinění na zániku Studia shledávat v Burianově volbě a tvorbě inscenací. Zpočátku si zcela neuvědomoval odlišné podmínky tvorby na avantgardní scéně a té oficiální. Především skladba publika byla jiná, čemuž program Studia zcela nepřizpůsobil a napojil jej na linii avantgardně orientovaných scén dvacátých let, což se neseťkalo s významným úspěchem.

Emil František Burian se po rozpadu souboru dostal do komplikovaného vztahu s vedením divadla i s Jindřichem Honzlem. E. F. Burian tvořil pro činohru a dramaturgický vliv takřka ztratil. I přes tuto komplikaci připravil do konce sezony tři dramaturgicky i scénicky hodnotné inscenace, a sice *Smrt na prodej* od Lva Blatného, *Žebráckou operu* Bertolta Brechta a oceňovanou inscenaci hry Františka Xavera Šaldy *Dítě*.<sup>57</sup> Burianovy divadelní metody vyznívaly sociálně-kriticky, čímž se zároveň vymezoval vůči divadelním vizím Honzlovým. Následnou sezonu 1930/1931 tvořil Emil František Burian v Olomouci<sup>58</sup> a posléze se vrátil zpět do Brna. V počátcích Burianovy druhé brněnské éry se zde uplatňoval jako jazzman i jako herec (ve Waltrově kabaretu *Haló Brno* si zahrál Françoise Sloupka).<sup>59</sup> Po těchto zkušenostech se opět dostal k režii, avšak znovu se jednalo o vesměs komerční kusy. Z inscenací, které v tomto Burianově období dostaly vyšší umělecké hodnoty, lze jmenovat *Amfitriona* od Molièra, *Chudák ať má za ušima* od Calderóna de la Barca, nejvyšší metou na brněnské scéně pak byla inscenace *Milenci z kiosku* Vítězslava Nezvala.<sup>60</sup>

V případě této práce se chtěl Emil František Burian vymezit vůči tvorbě pražského Národního divadla, konkrétně polemizoval s avantgardním režisérem Jiřím Frejkou, který kus nastudoval na scéně Národního divadla v Praze.<sup>61</sup> Jiří Frejka zmiňovanou inscenaci pojal pro něj poněkud

---

<sup>57</sup> MEDULÁNKOVÁ, cit. 41, s. 46.

<sup>58</sup> O tomto tématu se pojednává na stranách 41 - 48 této diplomové práce.

<sup>59</sup> MEDULÁNOVÁ, cit. 41, s. 46.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>61</sup> MAKOVSKÁ, cit. 50, s. 89.

netradičně, když dal prostor hereckému psychologismu, soustředil se především na vnější vyjadřovací prostředky a Nezvalův lyrismus takřka vymizel. Emil František Burian se tomuto snažil vyvarovat a zdůrazňoval věci, které Frejka zanedbal.<sup>62</sup> Využil právě básníkovu lyriku a vytvořil lyrický děj a prostor uzpůsobený k promlouvání k publiku. Konec Burianovy inscenace byl působivý, když na scéně vystoupili herci recitující Nezvalovy závěrečné verše *Vyzvání na cestu* a přitom je osvětlovaly křížící se sloupy světla. Významnou složku Burianova ztvárnění tvořila výprava Vladimíra Beneše a Antonína Kuriala, v níž se objevily zřetelné surrealistické motivy, jež šly ruku v ruce s původním revolučním vyzněním Nezvalova díla.

Objevují se názory, že po této inscenaci se Burian i s několika kolegy stal pro vedení divadla nežádoucí a na další sezonu mu již nebyla prodloužena smlouva. Bořivoj Srba však s touto teorií nesouhlasí a uvádí, že Emil František Burian i s ostatními – Josef Bezdíček, Josef Gruss a Nina Balcarová dostal výpověď již v březnu roku 1932, tedy dva měsíce před uvedením *Milenců z kiosku*. Důvodem k vyhazovu bylo dle Srby snižování počtu zaměstnanců, aby se divadlu ekonomicky ulehčilo.<sup>63</sup>

Většina inscenací Emila Františka Buriana pak měla nádech sociálního apelu a avantgardními postupy se vyjadřovala k aktuálním společenským problémům. Vzhledem ke společenské a politické situaci třicátých let měl Emil František Burian stále silnější nutkání využít síly divadelního média k burcování publika. Tyto pohnutky jej vedly k sociálně angažovanému divadlu, nicméně na avantgardní prvky nezanevřel.<sup>64</sup> V tomto období se pomalu formuje Burianova vize syntetického divadla, kdy všechny složky inscenace plnily přesné úkoly a rozhodně nechtěl divadlem slepě napodobovat životní skutečnost.

---

<sup>62</sup> OBST, Milan, SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy. Jindřich Honzl – E. F. Burian*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962, s. 187.

<sup>63</sup> SRBA, Bořivoj. *Řečtí světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2004, s. 121.

<sup>64</sup> MAKOVSKÁ, cit. 50, s. 89.



Když brněnský divadelní život opustili avantgardisté Burian i Honzl, nebylo již nikoho, kdo by se průkopnickým divadelním aktivitám věnoval, a brněnské divadlo stagnovalo. Do vedení činohry se postavil Václav Jiříkovský a v roce 1935 byl vystřídán Alešem Podhorským. Za jejich působení se brněnská činohra soustředila především na „slovanskou dramaturgii“, což se v tomto období stalo hlavní sférou brněnské divadelní tvorby. Následně se tendence projeví i v Olomouci a Ostravě. K totožné linii směřovala i opera a tyto snahy vygradovaly Prokofjevovým baletem *Romeo a Julie* (1938, režie a choreografie Ivo Váňa Psota), jenž byl zároveň světovou premiérou.

V době, kdy Brno avantgardisté Emil František Burian a Jindřich Honzl již neovlivňovali přímo, soustředilo se divadlo zejména na své sociální dopady, což také zapříčinilo nárůst realistických jevištních postupů. Pro naše účely je však zajímavé, že se v Brně i nadále avantgarda vyskytovala v dílčích formách. Progresivní postupy zde živili Burianův kolega Zdeněk Rossmann a František Muzika coby autor výprav k většině Honzlovým brněnským inscenacím. V neposlední řadě v Brně zanechal avantgardní stopy také Jan Sládek, jemuž se ve třicátých letech podařilo vytvořit jednu z nejvýraznějších scén ke hře *Dvaasedmdesátka* od Františka Langra. Zmiňovaná výprava měla premiéru ve Vinohradském divadle 27. 11. 1937 za režie Bohuše Stejskala, o týden později ji vidělo brněnské publikum režírovanou Janem Škodou a za další týden byla předvedena v Ostravě pod režijním vedením Antonína Kurše.<sup>65</sup>

Jedním z pozitivních dopadů tvorby pražských divadelníků Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana na brněnské divadelnictví byla bezpochyby jeho modernizace. Ačkoliv zde působili nedlouho dobu, zažehli plamen avantgardní tvorby. V Brně díky nim tvořili výtvarníci jako František Muzika, Jindřich Štýrský či architekt Antonín Heythum.<sup>66</sup>

Pro komplexnost a určitý náhled na působení avantgardistů ve třicátých letech je vhodné zmínit i situaci Jiřího Frejky v Národním divadle

---

<sup>65</sup> MEDULÁNOVÁ, cit. 41, s. 47.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 25.

v Praze. Ta se příliš nelišila od Honzlovy a Burianovy tým, že svou progresivní scénu Studio plánoval zřizovat jako samostatnou jednotku, která by nepodléhala větším zásahům zvenčí. Nicméně ani v tomto případě se nepodařilo vizi zcela naplnit a Jiří Frejka ve Studiu uvedl pouze tři inscenační večery.<sup>67</sup>

Po rozpadu Studia přešel Frejka do Národního divadla, kde volnost ve výběru repertoáru či modernost v jevištní výpovědi nebyla jednoduchá. Avšak alespoň jeden kus z tohoto období stojí za pozornost, a sice Aristofanovi *Ptáci* z roku 1934. Umělcům Honzlova a Frejkova ražení šlo především o modernizaci tehdejších divadelních postupů s přihlédnutím k realismu, naturalismu či nové věcnosti.

---

<sup>67</sup>MEDULÁNOVÁ, cit. 41, s. 48.

### 3 AVANTGARDNÍ TENDENCE V OSTRAVĚ

Do kontaktu s avantgardou přišlo také ostravské publikum, a to zejména díky Oldřichu Stiborovi, od něhož vycházela čilá komunikace s pražským avantgardním hnutím. Stibor v Ostravě působil od sezony 1928/1929 coby funkcionář pro intelektuální spolupráci, dalo by se tedy říci, že zastával pozici tajemníka, přičemž se notně zapojoval i do tvorby divadelního programu. Své teoretické názory zveřejňoval v týdeníku Moravskoslezské divadlo. Stiborovy dramaturgické záměry odkazovaly k jeho úmyslům jak pro avantgardní experimentování na scéně, tak pro ozvuky polského a německého divadelního expresionismu či ruské klasiky a sovětských revolučních her.<sup>68</sup>

V roce 1929 se i v Ostravě objevila potřeba založit nezávislou studiovou scénu, jež by poskytovala prostor pro moderní divadelní tvorbu. K jejímu založení dopomohli mimo jiné ostravský Proletkult, Moravskoslezské sdružení výtvarných umělců a Kruh přátel hudby. Na jaře 1929 v Ostravě poprvé vystoupilo Osvobozené divadlo s hrami *Vest Pocket Revue*, *Premiéra Skafandr*, *Kostky jsou vrženy*. Spolu s Osvobozeným divadlem se předvedl i Saša Machov, který vytvořil choreografii k premiérované opeře *Lakmé* Lea Délibese v Národním divadle moravskoslezském. Machov se o půl roku později stal šéfem ostravského baletního souboru.<sup>69</sup>

Studio vedené při Národním divadle moravskoslezském mělo první zasedání dne 28. 6. 1929. Za hlavní umělecké činitele fungovali Oldřich Stibor a ředitel divadla Miloš Nový. Dalšími členy pak byli Jaroslav Skála, Franta Paul, František Forman (režiséri činohry), operní režisér Jan Pacl, scénograf Vladimír Kristin a skladatel Josef Schreiber. Později se přidal i baletní mistr Saša Machov, Míla Klečka coby zástupce studentstva, výtvarníci Josef Dušek, Jan Sládek a spisovatel Zdeněk Bár.<sup>70</sup> Hlavním

---

<sup>68</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 49.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 49.

záměrem Studia, Oldřichem Stiborem prezentovaným, bylo včlenit ostravské publikum do moderního divadelního života. Obrovský Stiborův přínos představoval jeho aktivní styk s progresivními divadelními osobnostmi Jindřichem Honzlem, Jiřím Frejkou, Osvobozeným divadlem, ale i scénografy Františkem Zelenkou či Antonínem Heythumem. Tyto umělce požádal o přípravu teoretických přednášek, jež by informovaly o moderním divadelním umění, nicméně se realizovala jediná, a sice ta Honzlova. Prezentoval v ní zásady režijní, scénografické i herecké praxe v rámci avantgardy. Uskutečnila se dne 13. 10. 1929 a dle Stibora byly poznatky v ní obsažené velmi důležité pro růst Studia. Jindřich Honzl byl pro Oldřicha Stibora vůbec zajímavým inspiračním zdrojem, jelikož mu dával rady ohledně dramaturgie a vypůjčoval si i některé jeho texty jako Maritnettiho *Zajatce*. Honzl od Stibora pak čerpal některé texty polských autorů. Do repertoáru Studia Stibor zařadil jak avantgardní autory (např. Vítězslav Nezval, Filippo Tomasso Marinetti, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire), tak i umělce expresionistické. Nejrazantnějším expresionistickým počinem byla *Chlupatá opice* Eugena O'Neillera režírovaná Jaroslavem Skálou a premiérována při otevření Studia v říjnu roku 1929. Náznakovou scénu s konstruktivistickými detaily k této inscenaci vytvořil Vladimír Kristín a choreograf Saša Machov ztvárnil roli Paddyho.

Jako tomu bylo i v případech Brna či Prahy, Studio chtělo prezentovat především divadelní postupy, které nenašly své místo v programu Národního divadla moravskoslezského a které chtěl Oldřich Stibor tlumočit ostravskému publiku. Tyto podmínky však také zapříčinily programovou neohraničenost Studia a na repertoár se tak včetně činohry měla dostat i baletní a operní díla. Stibor plánoval mimo jiné uvedení komické opery *Služka paní* (Giovanni Battista Pergolesi) či dadaistickou operu buffu *Mastičkář* (E. F. Burian), z důvodu nedostatečných pěveckých kapacit a nevyhovujícího prostoru k realizaci inscenací se však jeho plány neuskutečnily.

Ve Studiu byla tedy uvedena již zmíněná *Chlupatá opice* O'Neillera dále pak *Jezdci k moři* od Johna Millingtona Syngeho v režii Saši Machova.

*Jezdci k moři* byli jedinou činoherní inscenací Saši Machova a byly v ní patrné vlivy Honzlovy i Frejkovy tvorby v Osvobozeném divadle, kde Machov jejich práci pozoroval. Inscenace se vyznačovala stylizovaným pohybem a rytmizovanou řečí. Nicméně ostravští činoherci nebyli na tyto postupy navyklí, tudíž vyšel Machovův pokus poněkud plytce.<sup>71</sup>

Ani ostravské Studio nežilo příliš dlouho a zaniklo z obdobných důvodů jako to brněnské. Příčinou byl finanční deficit plynoucí z nedostatečné návštěvnosti jednotlivých představení, jež byla navíc uváděna ve dny nejméně příhodné pro konání divadelního představení. Jakmile Studio zaniklo, avantgardní vlivy již neměly v Ostravě, kde růst. Ostravské publikum mělo možnost je vstřebávat pouze při hostujících představeních Osvobozeného divadla, které do Ostravy v letech 1929 – 1937,<sup>72</sup> stejně jako do ostatních moravských měst, přijíždělo. Voskovec s Werichem tak byli jedinečným a jediným spojením Ostravy s tehdejšímu aktuálním pražským divadelním děním. Návštěvy osvobozeného divadla se promítaly nejen bezprostředně na vnímání publika, ale dozvuky se pochopitelně objevovaly i v ostravských denících. Se stupňující hrozbou fašismu vzrůstala i satiričnost Voskovcových a Werichových výstupů, což zapříčinilo i negativní komentáře v ostravském tisku. Například ke hře *Rub a líc* se rozpoutala vášnivá diskuze na stánkách Ostravského dělnického deníků a Poledního deníku. Konkrétně se jednalo o šéfredaktora Viléma Nového (Ostravský dělnický deník), který hru a postupy Voskovce a Wericha obhajoval proti Polednímu deníku, v němž vyšla nelichotivá recenze obviňující Osvobozeného divadla z propagace prázdných a hloupých frází. Srovnával hru Jana Voskovce a Jiřího Wericha s nudnou četbou Rudého práva a jejich satirické útoky proti fašismu označil za frašku, která nepatří na jeviště.<sup>73</sup> Proti těmto názorům ve svém deníku vystoupil právě Vilém Nový. *Rub a líc* obhajoval coby výbojnou, lidovou a demokratickou hru. Označil Osvobozené divadlo za bojovníka s odvážnými

---

<sup>71</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 50.

<sup>72</sup> Jiří Voskovec a Jan Werich do Ostravy v rozmezí těchto let vždy na jaře přijeli, kromě roku 1933, kdy zde nevystoupili.

<sup>73</sup> ŠAJTAR, Drahomír: Pohostinská vystoupení Osvobozeného divadla na Ostravsku (1929 – 1937). In JIŘÍK, Karel, SULDOVSKÝ, Antonín. *Ostrava: sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*. Ostrava: Profil 1983, s. 204.

demokratickými ideály jdoucími proti Hitlerovi.<sup>74</sup> Z výše uvedeného je patrné, jak Osvobozené divadlo ovlivňovalo společenskou náladu a názory, a to nejen v Ostravě. Tímto burcujícím demokratickým vlivem mělo Osvobozené divadlo mimo pokrokového uměleckého vlivu také nepopíratelně vliv politický. Ostrava Osvobozeným také přinášela inspiraci, a sice formou kontaktu s obyčejnými lidmi, jehož užívali v další tvorbě.<sup>75</sup> Dokonce se aktivně účastnili fotbalového zápasu proti ostravským havířům, který se konal 2. 6. 1935 s konečným skórem 2 : 2.<sup>76</sup>

Je nutno zmínit, že na snahy Studia částečně navázal Klub přátel moderní kultury, který v Domě umění organizoval básnické večery. Premiérový proběhl 9. 11. 1932 a byl sestaven z Nezvalových, Apollinairových, Jeseninových a jiných moderních básní. Program oživil Saša Machov tancem na Burianovo blues *Nešťastný*. Dalším počinem byl večer s francouzskou poezií, který proběhl 20. 1. 1933.

V této době byl šéfem ostravské činohry Jan Škoda, za jehož éry se výraznou osobou stal výtvarník Jan Sládek. Ten dokázal upustit od běžných typových dekorací, v provinciálně laděných divadlech užívaných, a vyčníval originálně architektonicky řešeným prostorem. V jeho tvorbě byla patrná inspirace malířským plátnem a abstrakcí, která se projevovala neobvykle zpracovanými schody, konstrukcemi, malířskými povrchy apod. Sládek pro své scénické experimenty hledal podněty v expresionismu, konstruktivismu či abstraktivismu. Příkladem nechť je Janem Škodou režírovaná inscenace hry Williama Shakespeara *Zkrocení zlé ženy*, v níž Sládek na jeviště situoval čtyři krychle se stěnami z různých barev, které se při natáčení proměňovaly. Hru barev pak dotvořil barvitými kostýmy herců.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup>ŠAJTAR, cit. 73, s 204.

<sup>75</sup> Tamtéž, s 204.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 215.

<sup>77</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 52.

## 4 AVANTGARDNÍ VLIVY V ČESKÉM DIVADLE V OLOMOUCI

Na počátku třicátých let se začaly ozývat hlasy, že české divadelnictví se nachází v ekonomické krizi. Konkrétně v Československém deníku vyšel článek reflektující problémy související s prodělečným trendem divadelního umění, v němž pisatel odhaloval své obavy zejména o nedostatek diváků a s tím související finanční deficit na podporu divadelní kultury.<sup>78</sup> Někteří shledávali problémy ve stále větší konkurenci narůstajícího počtu kin, jiní potíže přisuzovali nevelkému počtu kvalitních dramatiků či jejich neuspokojivému uměleckému cítění. Ať tak či tak, v jednom se názory shodovaly, a sice v tom, že špatná situace divadel plynula z nevhodného vedení uměleckého, nikoliv ekonomického. Tento fakt potvrzovaly malé nezávislé scény jako Osvobozené divadlo či divadlo Emila Františka Buriana, jež stavěly na progresivním, svérázném a individuálním uměleckém přesvědčení nepodléhajícím zavedeným stereotypům a aniž by se podřizovaly většinovému vkusu a klesaly na jejich uměleckou úroveň, dokázaly vzbudit značný zájem různorodého obecnstva, které jim oplácelo věrností. Autor článku v Československém deníku byl přesvědčen, že *„divadlo bude tak dlouho zápasit s hospodářskými potížemi, dokud nebude dělat opravdu divadlo, které bude moderní a nejen módní [...] Divadlo potřebuje nové lidi a nové formy. Divadlo není muzeum, jak by nám chtěli někteří dnešní divadelníci namluvit.“*<sup>79</sup>

Jak se domníval referent Československého deníku, na stálých scénách v této době chyběl typ scénografie vyjadřující komičnost, která by nepůsobila směšně, nýbrž na úrovni sdělovala autorovu myšlenku. Nejvíce v historii se k tomuto cíli přiblížila výprava komedie dell'arte. Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha pak spolu se svým dvorním architektem Františkem Zelenkou, dříve působícím v Olomouci, realizovalo vlastní

<sup>78</sup> -ák-. Drama v nesnázích. *Československý deník*, 29. 1. 1931, s. 3.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 3

profil komické scény. Důležitá pro ně byla hravost, živost, žertovnost a v neposlední řadě i téma, o němž hra pojednávala.<sup>80</sup>

#### 4.1 FRANTIŠEK SALZER

Pokud sledujeme výjimečné divadelní vlivy působící na olomoucké scéně v období mezi dvěma světovými válkami, měli bychom začít u režiséra Františka Salzera. V olomouckém divadle působil v letech 1926 – 1930 a byl prvním režisérem, který přijímal impulsy z avantgardního divadla.<sup>81</sup> František Salzer olomouckou režijní kariéru započal významným prohlášením o svých divadelních vizích, zásadách a záměrech. Svůj program vystavěl na snaze o umělecký pokrok a divadelní vývoj, který podle něj olomoucké divadlo v minulých letech zanedbalo: *„Programový repertoár je pro nás především závazkem vůči sobě samým. Nemá být tentokráte obrazem naší umělecké zdatnosti, ale kvalifikace obecnstva, pro něž repertoár sestavujeme. A proto vkládáme do repertoáru i věci, jež zdánlivě vypadávají z jeho rámce.“*<sup>82</sup> Režisér Salzer si uvědomoval, že České divadlo v Olomouci je do jisté míry provinciální scénou, která trpí bezprogramovostí a tento nešvar chtěl odstranit i za cenu prvotního neúspěchu a nesouhlasu publika: *„To, co se vytýká provinciálním scénám, je v první řadě bezprogramovost, a tu chci vymýtit ze své práce, třeba i za cenu částečného zklamání a počátečních nezdarů. Uvědomíme-li si, za jakých okolností si tento požadavek klademe, pochopíme, s jakou opravdovostí a vážností musíme na něm trvati. Náš program je dán snahou o umělecký pokrok. Je nutno si uvědomiti, že divadlo není archivem starožitností. Naše divadlo zanedbalo v minulých obdobích především vývoj divadelních projevů. A stojí dosud částečně svou vinou před obecnstvem průměrných požadavků.“*<sup>83</sup> Publikum bylo něco, s čím chtěl režisér Salzer taktéž pracovat a svými dramaturgickými i režijními záměry se je snažil směřovat k pochopení moderního divadla. Pokrokovost vůbec a posun novým směrem byly pro

---

<sup>80</sup>-ák, cit. 78, s. 3.

<sup>81</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 52.

<sup>82</sup>SALZER, František. 1926. Náš program: Činohra tlumočnickem umění dneška. In *Výroční zpráva Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1925–1926*. Olomouc: České divadlo, 1926., s. 19.

<sup>83</sup>Tamtéž, s. 19.



Františka Salzera jedny ze stěžejních aspektů divadla, jichž chtěl dosáhnout: „Žádné z uměleckých těles není tím ve svém projevu tak tísněno, jako právě činohra. Tento druh uměleckého projevu podléhal a dosud podléhá tak radikálním změnám divadelních technik, že nelze setrvávat na průměrnosti a spokojiti se s omluvou na poměry prostředí. Svět je dějištěm mnoha myšlenkových převratů v každém oboru umění a divadlo je prostředkem jejich realizací. Myslím, že konáme jen svoji morální povinnost, chceme-li věnovati všechny své síly službě pokroku.“<sup>84</sup> Apel na pokrok a živost umění je zřejmý. Vyplývá to také z jeho ambice nepodporovat již nadále uzavřenost olomouckého divadla: „Nechceme býti provincionálním divadlem s uměleckou průměrností. Chceme býti součástí ne-li světového, alespoň našeho uměleckého snažení a živých divadelních projevů. A bude-li se navštěvovati divadlo nejen pro průměrné pobavení, ale i pro kulturní potřebu, bude možno dát praktický smysl naší snaze.“<sup>85</sup>

S těmito plány Salzer vstupoval na olomoucké jeviště a držel se jich, jak jen mu to okolnosti dovolovaly. Důkazem Salzerova uměleckého přínosu jsou především první česká nastudování her *Křídový kruh* (1925) od Klabunda, *Pohoršení v dolině svatofloriánské* (1926) od Ivana Cankara, *Filipa II.* (1926) Émila Verhaerena<sup>86</sup>, *Chlupaté opice* (1927) Eugena O'Neill, *Krásné Sabiňanky* (1929) Leonida Nikolajeviče Andrejeva.

Inscenováním Klabundova *Křídového kruhu* se František Salzer dostal do povědomí jako schopný režisér s velkým uměleckým potenciálem. On sám hru považoval za svůj režijní debut.<sup>87</sup> Dílo čerpá z příběhu o křídovém kruhu, přičemž Klabund jej rozvinul o sociální i erotickou rovinu. Tomu, že byl režisér Salzer s Klabundovým pojetím spokojen, nasvědčuje i fakt, že dramaturgické úpravy provedl pouze ve čtvrtém aktu (což znamenalo seškrtnat pro Salzera násilné detaily). Hru pak zasadil do expresionistického rámce, přičemž z původního díla odstranil myšlenkové,

---

<sup>84</sup> SALZER, cit. 82, s. 19.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>86</sup> Verhaerenovu hru Filip II. inscenoval František Salzer jako československou premiéru, přičemž spadala do divácky i režijně náročnějších kusů. Diváckou pozornost Salzer směřoval k nitru postav, přičemž k tomu využil i historických událostí, které však jen vhodně nastínil, aby tak podtrhovaly charakter děje.

<sup>87</sup> ŠKOPKOVÁ, cit. 4, s. 30.

charakterové a scénické detaily, které nahradil čistými, přesnými obrysy základních myšlenek, charakterů a scén.<sup>88</sup> S tímto konceptem korespondovala i dějová linie hry, jelikož do ní Salzer nezasadil žádné podružné situační zápletky, nýbrž se jednalo o čistou konfrontaci spravedlivého, nezkaženého světa s tím špatným a ničemným. Tento vjem František Salzer umocňoval důkladnou prací s herci a apeloval na jejich splynutí s postavami. O jeho preciznosti svědčí vzpomínka překladatele Otty Františka Bablera, kterak zmiňoval Salzerovy hustě opoznámkované režijní knihy a jeho přístup jako režiséra – diváka, který během zkoušení seděl v hledišti a změny či škrty v inscenaci prosazoval z pozice diváka.<sup>89</sup> Salzer vnímal divadelní inscenaci jako komplex jednotlivých složek, které by se však měly vzájemně podporovat a ani jedna by z tohoto celku neměla vypadnout. O tom svědčila i jeho úzká spolupráce s herci, sám v některých inscenacích hrál, ale také s překladateli či scénografy, jimž předkládal své jevištní návrhy.

Dramatického vrcholu dosáhl *Křídový kruh* ve čtvrtém dějství, do něhož zasadil Salzer množství realistických a naturalistických prvků, v nichž se dle dobového programu Meziaktí ztrácí „*dva velké výkřiky dobra, dvě velké obžaloby špatnosti, pronesené dvěma čestnými dušemi: jednou trpící, druhou bojující.*“<sup>90</sup> V tomto bodě inscenace však také nastal rozkol mezi tehdejšími reflexemi v tisku. Pro poslední dějství režisér Salzer zvolil kukátkovou scénu, což například recenzent deníku *Pozor* nechápal a nedokázal docenit.<sup>91</sup> Přitom právě zde můžeme spatřovat Salzrovu progresivitu a průkopnický přístup. Referent Československého deníku byl v tomto ohledu poněkud osvícenější, když Salzerův postup zhodnotil slovy: „*Scénická výprava byla pohádkou. Rozřešil-li Salzer scény všech jednání opravdu působivě, pak velký kruh ve čtvrtém jednání, v němž vykřikla Haitang a Čang-ling obžalobu špatnosti, byl opravdu symbolem uměleckým.*“<sup>92</sup> S pochvalným komentářem Československý deník neskončil

<sup>88</sup> SALZER, František. *Křídový kruh*. Meziaktí, Olomouc: České divadlo v Olomouci, 1925.

<sup>89</sup> ŠKOPKOVÁ, cit. 4, s. 30.

<sup>90</sup> SALZER, cit. 88.

<sup>91</sup> Nesign. *Křídový kruh*. *Pozor*, 1. 1. 1926, s. 4.

<sup>92</sup> -p-. Z olomoucké činohry. *Československý deník*, 1. 1. 1926, s. 5.

a kvitoval také úlohu barev a světel, jež posílily apelativnost revoluční řeči Čang-linga. Celkově byl *Křídový kruh* vnímán jako velkorysé umělecké dílo, v němž František Salzer projevil svůj režisérský potenciál.

Originalita režijní práce Františka Salzera se projevila i v novém pojetí Shakespearovy tragédie *Král Lear* (22. 3. 1927).<sup>93</sup> Salzer se v této inscenaci rozhodl jít cestou jednoduchosti a zkratky. Namísto přepychové výpravy volil střídme řešení prostoru za využití světel a promítacího plátna, na němž se objevovaly obrazné výjevy vytvořené akademickým malířem Bohumilem Krsem.<sup>94</sup> Vzhledem k fantazijnímu rázu inscenace a uplatnění výrazné zkratky je možno v této Salzerově inscenaci vidět znaky expresionismu.

Výše zmíněnou inscenaci hry Eugena O'Neilla *Chlupatá opice* uvedl František Salzer na olomouckém jevišti jako československou premiéru (2. 12. 1927). V předvedení O'Neilovy hry se plně projevil avantgardní tendence Salzrovy režisérské praxe. Partnerem mu v jeho uměleckých záměrech byl scénograf a architekt Antonín Heythum, jehož scénické pojetí korespondovalo s originalitou Salzerových záměrů.<sup>95</sup> Hlavní motiv dramatu se točí okolo nezbytnosti nosit masku za účelem přežití v krutém světě. Ústřední postava jménem Yank, topič na parní lodi, si masku nasadit nedokáže, čímž je odsouzen k záhubě. Hra je sociálním dramatem, což stavělo Salzera, ale i Heythuma, před nelehký úkol. Režisérovu záměru ukázat Yankovu osamocenosť v kontrastu s masovostí a mohutností okolního světa dostal Antonín Heythum i při tvorbě scény. Tu rozdělil na palubu, podpalubí a kotelnu a surovým materiálem konstruktivistické scény umocnil brutalitu a nespravedlnost světa ve hře. František Salzer k divákovi promlouval mimo jiné skrz kontrasty, kdy Yankovu opuštěnost a neschopnost začlenit se do společnosti stavěl vedle davových scén na palubě lodi. Skrze scénické pojetí se Salzer snažil vyjádřit také psychické rozpoložení hlavní postavy. Do inscenace režisér zapojil i smyslově laděný obraz vězení či skromnými prostředky ztvárněnou kancelář politické

---

<sup>93</sup> Nesign. *Král Lear*. *Hlas lidu*, 26. 3. 1927, s. 4.

<sup>94</sup> ŠKOPKOVÁ, cit. 4, s. 48

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 58.

organizace nebo zoologickou zahradu. Nespravedlnost společenského řádu František Salzer umocnil postavou Roberta Smithe, jehož představoval Otomar Korbelař. Dvakrát během inscenace určil herci sedět v pozici připomínající sochu Myslitele od Rodina, přičemž tak dosahoval ironického kontrastu s předchozí scénou, v níž Yank vyzníval jako zcela nerozumný.<sup>96</sup>

Co se reakcí a recenzí na tuto Salzerovu a Heythumovu spolupráci týče, nebyly jednotné. Referent deníku Hlas lidu kooperaci obou umělců nadšeně kvitoval. Ocenil modernost inscenace a smysl obou umělců pro jevištní zkratku. Surovému ději šel Heythum naproti při tvorbě scény: „Trojdílné palubí, podpalubí a kotelna dodali železnými traverzami, můstkem, stoji, schůdkami a žebříky účinný rámec brutálnímu ději (chybělo jen uhlí). Velkoměstská křižovatka s ostrovem endergraundky a výtečným plošným a hloubkovým rozdělením světelných reklam ukázala Heythumův talent pro působivé zkratky. Jen ten kolotoč promenujících dal by se snad přirozeněji řešiti pomocí schodovitého nahoru, dolů.“<sup>97</sup> S Heythumovými záměry korespondovaly ty Salzerovy, když jevištního řešení využíval k dějovým zkratkám: „Ponurost vězení z tyčových klecí a s hakusem železa ve tmě, kancelář organisace a zkratka zoologické zahrady byly konstruktivně dokonalé.“<sup>98</sup> Nicméně se ohlasy zmiňovaly také o režisérově nepochopení O’Neillova záměru. Nejednoznačné přijetí hry dokládají i verše Zdeňka Podlipného:

*„Chlupatá opice*

*omylů plná*

*je komedie,*

*v ní život zraje*

*a drsně se bije!*

*A tak*

---

<sup>96</sup> ŠKOPKOVÁ, cit. 4, s. 48.

<sup>97</sup> R. Chlupatá opice. *Hlas lidu*, 8. 12. 1927, s. 4.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 4.

*někdo ji chápe*

*a někdo do ní bije!*<sup>99</sup>

Ať už byla *Chlupatá opice* veřejností přijata či nikoliv, Salzerovo avantgardní nastudování je dokladem o jeho progresivním přístupu k režisérské profesi a divadelnímu umění.

Na konci sezony 1926/1927 František Salzer společně s Otomarem Korbelařem režíroval *Revoluční trilogii* Viktora Dyka. Korbelař se zhostil režie prvního a třetího dějství a sám Salzer se chopil inscenování druhého aktu, který se vyznačoval dynamikou a úderností. Salzer využil revolučnosti hry, zejména její druhé části, aměť tak možnost opětovně zdůraznit sociální apel hry.

Důkazem toho, že na Salzerovo umění mnohdy nebylo olomoucké publikum dostatečně připraveno, může být inscenace Zeyerova dramatu *Doňa Sanča* (11. 11. 1927). František Salzer společně se scénografem Antonínem Heythumem inscenaci pojali velmi netradičně a odvážně. Svérázným způsobem zpracovali Zeyerův text a upravili jej do moderní podoby, což ovšem u konzervativní kritiky rozhodně neobstálo a počastovala oba umělce nelichotivým hodnocením jejich práce: „*Režii p. Salzera a výpravě p. Heythuma zachtělo se experimentovat, aby prý ´strnulost Zeyerova jevištního projevu oživli pohybem dnešní divadelní kultury a oprostili tragoedii od romantického prostředí´* (z programu).“<sup>100</sup> A referent Hlasu lidu v ostré kritice pokračuje: „*Realisace tohoto nápadu, který by dobře obstaraly prosté nízké kvapilovské stupně s neměnnými závěsy, Zeyerovu tragoedii úplně zkažila. Vypadalo to, jakoby na bronzovou sochu zavěsily se papírové kytičky. Šlo se tak daleko, že ´dramatická úprava nahradila naivní štěpný rým veršem nerýmovaným´, jak nám doslovně vykládá pan Salzer v Meziaktí.*“<sup>101</sup> Takto rozhořčen byl olomoucký tisk nad Salzerovou a Heythumovou inscenací. Přitom novátorství, s nímž postupoval jak Salzer k režii a dramaturgii, tak Heythum k výpravě, bylo na

<sup>99</sup> PODLIPNÝ, Zdeněk. Eugene O'Neill: Chlupatá opice. In *Ročenka klubu sólistů Českého divadla v Olomouci*. Olomouc 1929, s. 83.

<sup>100</sup> R. Zeyerova *Doňa Sanča*. *Hlas lidu*, 17. 11. 1927, s. 4.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 4.

olomouckém provincionálním jevišti z dnešního pohledu velmi významné. Nicméně ani avantgardní konstruktivistickou scénu Antonína Heythuma nehodnotila kritika pozitivně, ba naopak: „*Gotická zámková síň naznačovala se lačkami, maurské rozvaliny černě natřeným schodovitým harampádím, jehož nestvůrná podobnost se skluzavkou nebo popravištěm odváděla pozornost od veršů úvahou, nač to bude? [...]* Pozornost k veršům zvyšovala neromantická režie také tím, že před terasou dala skákat polonahým tanečnicím (v katolickém Španělsku!), které si z toho plovárenského režijního nápadu dělaly očividně jundu. Do čtvrtého dějství hrálo docela zbytečně harmonium. Zeyerovy verše nejsou přece kino.“<sup>102</sup> Kritik byl Salzerovým pojetím takřka pobouřen a nebyl s to ocenit inovativní přístup. Režiséra a scénografa vinil i z nedobrych hereckých výkonů: „*Rázem tohoto nestylového režijně-výpravného cirkusu byly postiženy též hlavní herecké výkony [...]*“<sup>103</sup> Jak vidno, Salzer ve svých snahách o moderní jevištní výpověď mnohdy narážel na nepochopení ba dokonce odmítnutí veřejnosti. Podobných reakcí se mu dostalo na mnohem průraznější inscenační práci, a sice na Brechtovu *Žebráckou operu*.

*Žebrácká opera* Bertolta Brechta (5. 2. 1930) byla snad Salzerovým nejvýznamnějším režijním i dramaturgickým počinem na jevišti Českého divadla v Olomouci. Šlo o první československé nastudování této hry a Salzer tak prokázal svou snahu obohatit olomoucké kulturní dění o obsahově i formálně hodnotné umělecké dílo patřící do světové dramatické tvorby. Pozoruhodné je, že zanedlouho po olomoucké premiéře byla hra předvedena i v brněnském Národním divadle v režii E. F. Buriana (stalo se tak 1. března 1930).<sup>104</sup>

Hru olomoucká veřejnost napjatě očekávala. Už před premiérou vycházely nedočkávané komentáře propagující první československé uvedení *Žebrácké opery*.<sup>105</sup> „*Ted' tedy opravdu stojíme před premiérou té slavné hry*“, zněl komentář v *Pozoru*.<sup>106</sup> Nicméně po premiéře se jaly názory na „*tu*

---

<sup>102</sup> R., cit. 100, s. 4.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>104</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 53.

<sup>105</sup> Nesign. *Žebrácká opera na našem jevišti. Pozor*, 4. 2. 1930, s. 4.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 4.

*slavnou hru*“ poněkud zostřovat a rozdělovat. Tento jev byl způsoben snad i tím, že se před olomouckým publikem objevil nový tvar hry, na něž nedovedlo adekvátně reagovat a některé noviny dokonce začaly vyzývat ke stažení hry z repertoáru. Tento negativní názor zastával i Moravský večerník: „*Ať ta Žebrácká opera z repertoáru brzy zmizí. Naše divadlo nedělá s ní žádnou díru do světa a nezískalo si jistě zásluhu tím, že ji jako první uvedlo na české jeviště.*“<sup>107</sup> Ačkoliv většina kritiků nedoceňovala Salzerovo inscenační řešení *Žebrácké opery*, spíše jej zatracovala, z dnešního pohledu vyznívá kus pokrokově a je nutno na něj pohlížet jako na režijně i dramaturgicky hodnotné dílo moderní divadelní tvorby.

Známky Salzerovy progresivity se projevovaly i ve výtvarné oblasti. Spolupracoval s ním významný scénograf Antonín Heythum, oplývající zkušenostmi z avantgardní scény Osvobozeného divadla. Antonín Heythum a František Zelenka působili v olomouckém divadle právě na Salzerův popud. Zejména první jmenovaný se zasloužil o množství inovativních inscenací na olomouckém jevišti. Antonín Heythum byl v letech 1927 – 1929 šéfem výpravy olomouckého divadla a scénograficky se podílel také na operních inscenacích. Striktně odmítal iluzivní popisnost a scénu traktoval způsobem, který podporoval hereckou akci. Jeho scénické řešení poskytovalo velký potenciál pro pohybové využití. Prostor členil za pomoci nejrůznějších konstrukcí horizontálně či vertikálně, představoval předního reprezentanta konstruktivismu na české scéně.<sup>108</sup>

Mezi společné Salzerovy a Heythumovy významné počiny se řadí i O'Neillova *Farma pod jilmy* (1930). Tato inscenace bývá vykládána právě jako jeden z dokladů o prosazování konstruktivismu na českém jevišti.<sup>109</sup> I přesto se však na českých scénách v té době konstruktivismus neobjeoval v tak průrazné podobě jako jeho sovětský vzor. V Československu bylo pojetí konstruktivismu mnohem poklidnější a komornější, mimo jiné kvůli stabilizujícím se politicko-ekonomickým podmínkám dvacátých let.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> P. V. Brechtova *Žebrácká opera*. *Moravský večerník*, 8. 2. 1930, s. 4.

<sup>108</sup> ŠKOPKOVÁ, cit. 4, s. 47.

<sup>109</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 53.

<sup>110</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982, s. 58.

S přelomem dvacátých a třicátých let pak začal ustupovat realistickým tendencím.<sup>111</sup> Mezi další společné Heythumovy a Salzerovy inscenace patří například *Doňa Sanča* Julia Zeyera (11. 11. 1927), nepříliš známý *Koráb Josafath* od Josipa Bolého (16. 5. 1928), Langerovo *Obrácení Ferdýše Pištory* (14. 2. 1929) či významná premiéra hry *Chlupatá opice* Eugena O'Neill (2. 12. 1929).

V Olomouci Heythum uplatňoval zkušenosti, jež získal v Osvobozeném divadle, kde vytvořil například scénu pro Honzlovu inscenaci *Němý kanár* (1926) od francouzského dadaisty G. Ribemonta-Dessaignese. Ke zmiňované *Farmě pod jilmy* zhotovil výpravu čerpající z jeho někdejší scénografie (1925) k totožné hře v režii Karla Dostala ve Stavovském divadle. Tato práce se však u mnoha avantgardních divadelníků nesetkala s příliš kladnou odezvou. Kupříkladu Jindřich Honzl toto řešení odmítl pokládat za konstruktivistické a označil je za výpravu naturalistickou. Jak ve Stavovském, tak v olomouckém divadle Heythum použil dvojpodlažní srub s laťkovými příčkami se zcela vybaveným mobiliářem.<sup>112</sup> Scéna byla rozdělena na čtyři části pohledově směřující dovnitř farmy, čímž docílil přehlednosti hry. Jako v jiných, i v této inscenaci Salzer originálně pracoval se světly, která podporovala náladovost a působnost hry. V Olomouci se pak tato scéna jevila mnohem autentičtější a lidověji než ve Stavovském divadle. Zmíněné aspekty konstruktivismu jsou pro České divadlo v Olomouci významným ukazatelem přenosu avantgardních vlivů na moravskou scénu.<sup>113</sup>

Je nutno zmínit i druhého jmenovaného scénografa, jenž se Salzerem spolupracoval, a sice Františka Zelenku. Toho si František Salzer pozval k nastudování Konrádovy hry *Komedie v kostce* (25. 9. 1926). Režisér chtěl k vznikající inscenaci přizvat progresivní umělce, s nimiž by se v náhledu na vznikající dílo ztotožnil. Potřeboval tudíž zajistit také invenčního scénografa, který by vytvořil moderní scénu v souladu s jeho režijním záměrem. František Zelenka, výtvarník, který v letech 1927-1929

---

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>113</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 52.



spolupracoval s Jiřím Frejkou v malých avantgardních scénách Dada a Moderní studio a v letech 1929-1932 působil jako šéf výpravy v Osvobozeném divadle, byl pro tento úkol jako stvořený. Zelenka scénu pro Konrádovu komedii vyřešil velmi moderně. Spojil v ní abstraktní a nadnesené motivy v prostoru, jež rozdělil do tří úrovní – respektive k tomu užil tři do sebe přecházejících kostky různé barvy. Před každou z nich postavil židle stejné barvy, které pak v inscenaci fungovaly jako metafora nevěř, jichž se manželé dopouštěli.<sup>114</sup> Moderní scénografické pojetí za využití konstruktivistických postupů a nápaditá režie daly vzniknout ucelenému a vyspělému jevištnímu dílu, které lze rozhodně považovat za hodnotné, pokrokové dílo. Nemáme však odpovídající důkazy o tom, že by se Salzerovi podařilo získat Františka Zelenku na delší období, musíme proto předpokládat, že se v Olomouci scénograficky podílel pouze na výše zmíněné inscenaci. Zelenkova scénografie se pak k olomouckému publiku dostala prostřednictvím hostujících představení Osvobozeného divadla, jehož byl hlavním scénografem (1929 – 1932).

Františka Salzera je možno vnímat jako významného režiséra, který připravil divadelní podhoubí pro své následovníky, z nichž avantgardní vlivy vstřebával zejména vrcholný zjev olomouckého meziválečného divadla, Oldřich Stibor. Charakteristické pro Salzerovu práci bylo zejména hledání nových cest a metod režijní i herecké práce. Snažil se vycházet především z moderních režijních stylů, ale nepodřizoval bezpodmínečně svou tvorbu pražské avantgardě. Jeho výrazným stylovým nasazením byl expresionismus, který však pražští avantgardisté již měli za překonaný. Nelze také ze Salzerovy tvorby vypustit silný vliv konstruktivismu ve výtvarné složce jeho inscenací, což souviselo s jeho požadavkem na jednoduchost a účinnost scény.

## 4.2 EMIL FRANTIŠEK BURIAN

Významný český avantgardní režisér Emil František Burian se na jednu sezonu zapojil do olomouckého divadelního života. Emil František

---

<sup>114</sup>Nesign. Komédie v kostce. *Hlas lidu*, 2. 10. 1926, s. 4.

Burian v průběhu své umělecké cesty proniknul do nejrůznějších tvůrčích aktivit: od komponování hudby až po dramatickou tvorbu. E. F. Burian v počátcích své umělecké dráhy tíhnul k proletářskému divadlu, nicméně v průběhu roku 1925 se přiklonil k hudební a později i divadelní avantgardě.<sup>115</sup>

Po nabytých uměleckých zkušenostech v Osvobozeném divadle, ve Frejkově divadle Dada a také v Moderním studiu byl společně s Jindřichem Honzlem přizván posílit avantgardní atmosféru v Brně. V tomto období E. F. Burian především experimentoval a hledal své místo v rámci soudobého českého divadla. Na sklonku roku 1929 se rozostřil mezi E. F. Burianem a J. Honzlem částečně ideologický spor o poslání divadelního umění, který na konci sezony 1929/30 E. F. Burian reflektoval v časopise *Tvorba*.<sup>116</sup> Divadelníci si vzájemně vyčítali odlišné vnímání vztahu mezi divadlem a divákem. Burian Honzlovi předhazoval, že se příliš ohlíží na prosperitu brněnského divadla, což ho pak vede ke značným repertoárovým ústupkům, dále jej osočoval z příklonu k nové věcnosti. Oproti tomu Honzl Burianovi mimo jiné vytýkal, že jeho „*posuzování prosperity nebo hospodářských problémů divadla jde až za hranice naivity*.“<sup>117</sup>

Jelikož v Brně nebyla E. F. Burianovi prodloužena smlouva na další sezonu, byl postaven před zásadní existenční otázku. Příhodným východiskem pro něj byla nabídka postu režiséra olomoucké činohry, kterou mu v dopise společně s pracovní smlouvou zaslal ředitel olomouckého divadla Antonín Drašar. Emil František Burian se rozhodl Drašarův návrh přijmout a sezonu 1930/31 jako režisér strávil v Olomouci.<sup>118</sup>

Pro tehdejší vedení olomouckého divadla však byladůležitá zejména rentabilita divadelních představení, tudíž pro větší umělecké experimenty nebyl řádný prostor. Repertoár se podřizoval většinovému vkusu publika kvůli co nejvyšší návštěvnosti, což znamenalo uvádění tzv. komerčních hitů.

---

<sup>115</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 183.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>118</sup> KLADIVA, Jaroslav. *E. F. Burian*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 98.

Pro E. F. Buriana, režiséra průkopnického smýšlení, nebyla tato situace příhodná, jelikož nemohl naplno projevit svůj smysl pro inovaci. I přesto se však snažil v olomouckých inscenacích aplikovat některé nové režijní postupy, čekající přitom na lepší příležitost k plnému uměleckému vyjádření. Do standardně zavedených postupů na olomouckém jevišti vkládal prvky grotesky, karikatury a společenské satiry, jimiž chtěl útočit na senzibilitu diváků.<sup>119</sup>

Velký význam ve svých inscenacích přisuzoval jejich výtvarné stránce, přičemž se inspiroval konstruktivistickými principy, nicméně chtěl předejít jejich samoučelnosti a využít je ku prospěchu dějových událostí. Ještě větší důraz však kladl na hereckou složku, jelikož herce uznával jako činitele, který je schopen na diváka působit bezprostředním dojmem a přenést k němu režisérovu tvůrčí invenci. Z tohoto důvodu pokládal za nutné, aby se plně podvolil režisérovým záměrům. V této souvislosti se snažil ovlivňovat i hercův projev a vůbec celkové ozvučení na jevišti. Herecká mluva měla být takřka muzikální a s tímto měla korespondovat i jeho pohybové a mimické vyjádření.<sup>120</sup> Kdykoliv se objevila příležitost, ověřoval si své inovativní postupy, nicméně je nutno podotknout, že k progresivním výbojům docházelo spíše v brněnských inscenacích a naplno je pak rozvinul při založení vlastní divadelní scény tzv. Děčka.

Za svého působení v olomouckém divadle realizoval následující díla: *Děti starého mládence* (Edward Childs Carpenter), *Souper* a *Ráz, dva, tři* (oboje Ferenc Molnár), *Sex-appeal* (Frederick Lonsdale), *Žena, která si koupila muže* (Steve Passeur) a jazzové zpěvohry *Bar Chic* (Géza Herczeg, Karel Farkas) a *Moje sestra a já* (Robert Blum, Ralph Benatzky).<sup>121</sup>

Hned na počátku olomouckého angažmá Emil František Burian předvedl svého tvůrčího ducha. Originálním způsobem totiž uvedl vcelku průměrné vídeňské dílo inspirované barovým životem *Bar Chic* autorů Gézy Herczega a Karla Farkase, které situoval přímo do reálných prostor

<sup>119</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 183.

<sup>120</sup> MAKOVSKÁ, cit. 50, s. 91.

<sup>121</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 183.

baru, olomouckými občany oblíbeného Radiobaru. Co se děje týče, nebyl nijak složitý a ilustroval pulzující život nočního podniku s jeho všelijakými hosty, kteří se neřídí zákony etiky, nýbrž zastávají svévolná stanoviska a hýří nejrůznějšími vrtochy.<sup>122</sup> Hlavní postavou příběhu byl ředitel krachujícího bankovního domu Erbach (Josef Toman), jemuž chtěla jeho manželka Liana (Milada Frýdová) od dluhů pomoci prodejem vzácného rodinného šperku. Vzápětí však zjistila, že je nepravý, tudíž bezcenný. Pravý šperk jí vyměnil její nečestný učitel tance Harry (Josef Gruss), což Liana netušila a utekla s ním do světa. Mezitím se tanečnice Inez (M. Valoušková), bývalá družka Harryho, sblížila s Ferringem (J. Kacl), společníkem, Erbacha. Ve druhém dějství se příběh posune o rok vpřed, kdy je odhalen Harryho zločin a Liana s Erbachem se opět smíří a vrátí se k sobě.<sup>123</sup>

Hra byla premiérována na začátku sezony 4. října 1930.<sup>124</sup> Ohlasy recenzentů byly vesměs příznivé, zejména se zmiňovaly o Burianově snaze vymanit olomoucké divadlo z průměrnosti.<sup>125</sup> E. F. Burian se v inscenaci osvědčil nejen jako režisér, nýbrž prokázal i své muzikantské nadání. Zasažení hry do barového prostředí bylo nadmíru příhodné, jelikož by hýřivá nálada zábavních podniků na tradičním divadelním jevišti vyzněla poněkud nepatřičně. V recenzi deníku *Pozor* autor obhajoval právě ono netradičně zvolené prostředí pro konání představení. Zmínil, že se našli tací, co hlásali, že umění do barů nepatří.<sup>126</sup> Argumentoval poznatkem, že pokud se má divadelní umění posunout ve svém vývoji dále, týká se to i scénografických inovací a nápadů.<sup>127</sup> Z atmosféry baru vyzářovala osamělost pravidelných návštěvníků nočních podniků, předstírané štěstí a laciná koketnost, to vše podkreslené vyzývavou jazzovou hudbou a střídáním dráždivě barevných světél.<sup>128</sup>

---

<sup>122</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 183.

<sup>123</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 56.

<sup>124</sup> SRBA, cit. 63, s. 121.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>126</sup> -b. *Bar Chic*, *Pozor*, 7. 10. 1930, s. 3.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 3.

Obrovský podíl na kvalitě inscenace měla bezesporu hudební složka, v níž se Emil František Burian předvedl jako jazzový živel. Dle dobového tisku bylo právě díky saxofonovým rytmům představení velmi plastické a živoucí.<sup>129</sup> Ke spolupráci si režisér přizval dramatika Sašu Razova, jenž přeložil texty písní a zároveň zastal roli majitele baru. Z dalších herců volil E. F. Burian Emila Bolka, Miladu Frýdovou či Bohumila Machníka.<sup>130</sup>

V tomto představení E. F. Burian svým způsobem předznamenal postupy divadelníků tzv. Druhé divadelní reformy spadající do období druhé poloviny dvacátého století, kdy docházelo zejména k happeningovým představením. Zde Emil František Burian připravil něco podobného, když vytvořil typ „neviditelného“ divadla, které vyvolávalo dojem reálného života, kdy zpočátku nepřiznaní herci seděli na barových židlích přímo mezi diváky.<sup>131</sup> Aktéři tu nefigurovali jako tradiční herci schovávající se za svou postavu. Nebyli nalíčení, nepohybovali se mezi kulisami, vše bylo přiznané. I majitel baru Samuel Chic v podání Saši Razova jednal s přítomnými diváky jako s jeho zákazníky a představoval své spoluúčinkující, přičemž dle kritiky v deníku Pozor dovedl skloubit dobromyslnou povahu kamarádského barmana s občasnými projevy vychytralosti a vypočítavosti.<sup>132</sup> Recenzent každopádně vyzdvihoval výkony všech umělců podílejících se na představení, větší pozornost však věnoval E. F. Burianovi, jenž se dle pisatele plně ponořil do své role jazzového zpěváka a kapelníka.<sup>133</sup> V této práci se projevil Burianův inovativní duch, který by olomoucká divadelní atmosféra tolik potřebovala ke svému vývoji a pokroku, nicméně požadavky doby a diktát primárně výtvarných akcí nebyly ve shodě s Burianovým cítěním.

Dalším důkazem jeho tvůrčí činnosti bylo pojetí Molnárových aktovek *Souper a Ráz, dva, tři*. Při inscenování první z nich zostřil satirickou scénu výroční slavnosti prosperujícího finančníka karikujícími projevy: hromadným přípitkům dodal groteskní charakter voicebandovými

---

<sup>129</sup> -s-. Herczeg a Farkas: Bar Chic. *Československý deník*, 7. 10. 1930, s. 3.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>131</sup> SRBA, cit. 63, s. 122.

<sup>132</sup> -b., cit. 126, s. 3.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 3

názvuky a závěr vyložil jako gogolovský živý obraz.<sup>134</sup> Provedení druhé Molnárovy hry bylo dle tehdejšího tisku pokládáno za režijně zdařilejší, vtipnější a vůbec důmyslnější.<sup>135</sup> Povedenějšímu zpracování nejspíš dopomohla stavba hry, kdy jsou situace účelně a vhodně vypořádány. Představení hry *Souper* olomoucká kritika tedy příliš kladně nehodnotila, ne snad kvůli nevydařené režii a scénografii E. F. Buriana, nepozdávala se jí již samotná předloha. Dle Československého deníku nekorespondoval chatrný závěr s postupnou dramatickou gradací textu.<sup>136</sup> V deníku Pozor vyšel rozbor, který se Burianovou prací zabýval detailněji a pokusil se nastínit kladné stránky Burianovy režie. Mezi ně zahrnul jeho práci se světlem, kdy režisér zešeril scénu, aby docílil tajemného dojmu při příchodu detektiva v kapucínské masce, jehož totožnost odkrýval postupně a nenarušil tak dojem napětí.<sup>137</sup> Ve stejném příspěvku se autor dotknul i herectví E. F. Buriana, které však v rámci tohoto představení poněkud kritizoval. Dle názoru referenta E. F. Burian dostatečně nezapadal do své role, vyjádřil se o něm přímo takto: „*Pecka ve fraku s reminiscencemi na jeho šťastnějšího jmenovce Vlastu.*“<sup>138</sup> Podrobněji se naneštěstí o režisérově herectví nezmiňoval a pokračoval výčtem dalších herců, kteří v představení vystoupili. Například Jiřina Janderová, jejíž výkon hodnotil kladně, nicméně podotknul, že jí mohla být svěřena role významnější a náročnější, podobným způsobem smýšlel o Ottu Čermákovi, jehož nadání dle názoru recenzenta nebylo vedením divadla doceněno, jelikož by byl schopen herecky vykreslit postavu samotáře stupňujícího svůj temperament až k šílenosti. Celkově autor v deníku Pozor hodnotil představení nedostatečně a poznamenal, že nebylo využito veškerých prostředků k dosažení jeho celistvosti.<sup>139</sup>

E. F. Burian v Olomouci inscenoval také *Děti starého mládence* (22. 10. 1930) od Edwarda Childse Carpentera, což je komedie o postarším seladonovi, který zatouží seznámit se na sklonku života se svými nemanželskými potomky. V tomto svěžím díle se Burian ujal jak režijní, tak

---

<sup>134</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 183.

<sup>135</sup> -r-. *Československý deník*, 23. 1. 1931, s. 3.

<sup>136</sup> -r-, cit. 135, s. 3.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 3.

scénické složky inscenace. Děj zasadil do prostého stylového rámce, přičemž jej opět zdůrazňoval světelnými efekty. I v této vcelku všední hře se snažil prosadit netradiční postupy, k čemuž mu posloužilo rozhlasové médium navozující dojem zvukového filmu.<sup>140</sup>

Burianovou poslední v Olomouci nastudovanou hrou bylo drama od Steva Passeura *Žena, která si koupila muže* (6. 5. 1931), přičemž inscenaci zároveň pohostinsky připravoval v brněnském divadle.<sup>141</sup> V tomto psychologickém dramatu, jež je typické krutostí a rozvráceností vystupujících postav, realizoval E. F. Burian svou teorii o světle jakožto nitru scény a pokusil se do svých tezí zapojit i herce. Světelnými efekty Emil František Burian v prvních scénách naznačoval sblížení hlavních postav, v pokročilejší fázi pak dynamickým nasvícením interiérů vystoupila surovost jejich vztahu na povrch.<sup>142</sup> Olomoucké publikum tuto Burianovu uměleckou výpověď přijalo pozitivně, kritika vyzdvihla hereckou akci Milady Frýdové-Dohnalové a Josefa Grusse v titulních rolích bouřlivého dramatu.<sup>143</sup> Uznávali především emotivní výkon herečky, která dokázala skloubit ponurý baladický tón s tyranskou přetvářkou.<sup>144</sup> Dle kritiky, která vyšla v Československém deníku, se herečka prokázala jako zkušená divadelnice, když dovedla vyjádřit ženskou neukojenost, zhrzenost, intrikářství a zoufalství, a přitom nesklouznout ke zbytečnému patosu.<sup>145</sup> Její herecký partner Josef Gruss exceloval v pasážích, kde bylo zapotřebí vznětlivé a provokativní akce, po zbytek představení udržoval skvělé herecké tempo, ale nijak zvlášť už nevynikal. Do rolí svárlivých otců Emil František Burian obsadil herce Emila Bolka a Bohumila Machníka.<sup>146</sup> Vzhledem k faktu, že se Olomoucká kritika nevěnovala dopodrobna režisérským postupům E. F. Buriana, inscenační techniky nám osvětluje brněnský tisk, kde byla inscenace předvedena necelý týden po olomoucké

---

<sup>140</sup> mc. *Československý deník*, 24. 10. 1930, s. 5.

<sup>141</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 183.

<sup>142</sup> jr. [V. H. JARKA]. Z olomoucké činohry. *Pozor*, 8. 5. 1931, s. 2.

<sup>143</sup> J. M. S. [J. M. SLAVÍK]. *Našinec*, 10. 5. 1931, s. 5.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>145</sup> mc. *Československý deník*, 8. 5. 1931, s. 3.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 3

premiéře (13. 5. 1931).<sup>147</sup> Jelikož kritika hodnotila zejména režisérské uchopení inscenace, můžeme si díky poznatkům brněnských recenzentů udělat lepší představu i o olomouckém představení. Například v Národním osvobození řešil recenzent Pavel Fraenkel Burianův smysl světelné hry coby paralely k tehdejšímu dění a uznával jeho novátorství, k čemuž se vyjadřuje také Bořivoj Srba ve své knize o světelných, inscenačních postupech E. F. Buriana.<sup>148</sup> Oproti tomu Eduard Valenta napsal do Lidových novin článek odlišného ražení, v němž shledával Burianovu práci se světlem za zcela nesrozumitelnou, neskutečnou a ději nic nepřinášející. Inscenaci dále považoval za herecky roztržštěnou a nejednotnou, pouze jednotlivé výkony herců uznal jako kvalitní a dobře provedené.<sup>149</sup> V kulturním periodiku Index vyšla recenze Burianova brněnského představení a její autor Bedřich Václavek zde hodnotí E. F. Burianovu režii velmi kladně, komentuje, že hra samotná nedosahovala takových kvalit jako po Burianově zásahu.<sup>150</sup>

S dílem *Žena, která si koupila muže* se Emil František Burian tedy s Olomoucí rozloučil a vrátil se zpět na brněnskou scénu. Do Olomouce se posléze ještě čtyřikrát vrátil i se svým avantgardním divadlem D a předvedl umění, kterého by mu na městských jevištích nikdy nebylo umožněno dosáhnout, jelikož jeho pokrokový program mohl plně realizovat pouze na vlastní, alternativní scéně. Emil František Burian nebyl typ umělce, který by inscenace tvořil strnulým způsobem, nýbrž životní realitu pomocí nejrůznějších postupů a metod stylizoval do působivých divadelních obrazců.<sup>151</sup>

Jak již bylo řečeno, Burianovo působení v Olomouci nebylo pro tohoto divadelníka zvláště umělecky přínosné. Jak se sám při jednom rozhovoru zmínil, Olomouc pro něj byla záchrana před nezaměstnaností a o řediteli Antonínu Drašarovi, který jej angažoval, soudil: „*Ředitel Drašar, celkem slušný podnikatel, měl smysl pro dobrou činohru. Jeho jedinou*

---

<sup>147</sup> SRBA, cit. 63, s. 122.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>149</sup> VALENTA, Eduard. *Lidové noviny*, 15. 5. 1931, s. 7.

<sup>150</sup> B. V. [Bedřich VÁCLAVEK]. Z brněnské činohry. *Index: leták kulturní informace*, 10. 6. 1931, s. 58.

<sup>151</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 154.



*chybou bylo, že hledisky kasovními ovlivňoval dramaturgii. A tak jsem za jeho ředitelování nemohl inscenovat nic jiného než obchodní šlágry.*<sup>152</sup>

Později se nechal slyšet, že to dobré, co mu olomoucké angažmá dalo, byli především herci Josef Kozák a Bohumil Machník či sympatický, důvěru budící a pro ztvárnění lidových postav ideální Emil Bolek,<sup>153</sup> s nimiž pak v roce 1933 zakládal své divadlo D 34.<sup>154</sup>

V tomto období souvisí s rozvojem olomouckého divadelního života i příchod literárního a divadelního kritika Bedřicha Václavka, který musel z politických důvodů odejít z Brna, kde předtím působil. Od roku 1933 se v Olomouci snažil také podílet na tvorbě umělecky pokrokového divadla za pomoci fundované divadelní kritiky.<sup>155</sup> Bedřich Václavek ze své brněnské praxe získal teoretické zkušenosti s moderním německým, a zejména pokrokovým sovětským divadlem. Byl přesvědčen o síle divadelního kritiky, která může jak dramaturgicky formovat divadlo, tak zároveň i kultivovat diváky.<sup>156</sup> Navíc v Brně setkal i s tvorbou E. F. Buriana a oba se nezávisle na sobě stali členy brněnské Levé fronty, základny pro šíření proletářské kultury.<sup>157</sup>

### 4.3 OLDŘICH STIBOR

V době před koncem sezony 1930/1931 se vystřídali ředitelé olomouckého divadla - Antonín Drašar byl nahrazen Stanislavem Langrem.<sup>158</sup> Stiborovo tvůrčí období coby režiséra v olomouckém divadle začalo po jeho pohostinské režii *Bobřího kožichu* (11. 6. 1931) Gerharta Hauptmanna, kdy mu ředitel divadla Stanislav Langer nabídl angažmá na

---

<sup>152</sup> -vt-. Chlu – pa – tý kaktus. *Kdy-kde-co? v Olomouci*, 1. 6. 1970, s. 7.

<sup>153</sup> ČERNÝ, František. *Měnivá tvář divadla and Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978, s. 213.

<sup>154</sup> KLADIVA, cit. 118, s. 99.

<sup>155</sup> STÝSKAL, Jiří. Bedřich Václavek a České divadlo v Olomouci v letech 1933 - 40. In VOJTĚCHOVÁ, Drahoslava (ed.). *Počátky české marxistické divadelní kritiky*. Praha: Divadelní ústav, 1965, s. 153.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>157</sup> OBST, SCHERL, cit. 62, s. 153.

<sup>158</sup> BRABEC, Jan, ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla IV., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983, s. 262.

novou sezonu 1931/1932. Langer Stibora nepřijímal s vyššími dramaturgickými nároky na jeho osobu, nicméně ke konci sezony 1934/1935 již bylo jasné, že Stibor je kvalitním režisérem, který se dopracoval k privilegii realizovat vlastní tvůrčí záměry.

Režisér Oldřich Stibor významně přispíval k propojení olomouckého divadelního života s tím pražským, avantgardním.<sup>159</sup> Vzhledem k jeho napojení na pražské avantgardní divadelníky, jako byli Jiří Voskovec s Janem Werichem v Osvobozeném divadle či Emil František Burian, nebylo pro Stibora problémem kontaktovat s avantgardními tendencemi v pražském divadelnictví také olomoucké milieu.<sup>160</sup> Je velmi pravděpodobné, že právě od Oldřicha Stibora vzešly podněty k hostování pokrokových umělců na olomouckém jevišti. Ačkoliv Oldřich Stibor působil v Českém divadle v Olomouci jako režisér, nikoliv jako šéf činohry či ředitel divadla, podařilo se mu pozvednout úroveň instituce na úroveň nejlepších českých scén, a zajistit tak Olomouci dostatečné divadelní sebevědomí.<sup>161</sup> Stiborovo napojení na avantgardní scény bylo nepopiratelné, jelikož před svým příchodem do Olomouce působil například jako tajemník v Osvobozeném divadle (zde však zůstal pouze pár měsíců, jelikož se v rámci této pozice nemohl umělecky realizovat). Později se společně s Františkem Tröstrem projevil ve vedení Studia při Intimním divadle, kam ho angažoval Julius Lébl, zde se však k výraznější tvorbě také nedostal, jelikož Studio záhy zaniklo.<sup>162</sup> Nutno připomenout, že Oldřich Stibor získal četné divadelní zkušenosti také v Ostravě v Národním divadle moravskoslezském, odkud do Prahy a následně do Olomouce odešel.

Ve Stiborově umělecké výpovědi lze nalézt styčné body s tvorbou českých divadelních avantgardistů Jiřím Frejkou, Jindřichem Honzlem a

---

<sup>159</sup> Na postu režiséra v olomouckém divadle působil od roku 1931 do roku 1940, přičemž od roku 1933 režíroval také operu.

<sup>160</sup> SPURNÁ, Helena. Známa a méně známá fakta z odkazu Oldřicha Stibora českému divadlu (Stiborův příspěvek k inscenování v plenéru). In LAZORČÁKOVÁ, Tatjana (ed.). *O divadle na Moravě a ve Slezsku V. Mezinárodní teatrologická konference v Olomouci*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, s. 56.

<sup>161</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 52.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 55.

Emilem Františkem Burianem. U všech jmenovaných včetně Oldřicha Stibora poznáváme inspiraci sovětským divadlem, s nímž se Stibor dostal několikrát do přímého kontaktu v rámci svých studijních cest do SSSR. Celoživotně obdivoval Stibor především Alexandra Tairova. V inscenační tvorbě Oldřicha Stibora je však možno rozeznat i tíhnutí k německému divadelnímu expresionismu a Piscatorovu politickému divadlu. Rovněž vlivy ze soudobého polského divadla expresionistického zaměření byly v jeho tvorbě nezanedbatelné. V tomto ohledu se dobovému pražskému avantgardnímu divadelnictví poněkud vymykal, stejně jako se vymykal svým prvořadým důrazem na sociální angažovanost divadelní tvorby. Stibor vždycky prosazoval takové divadlo, které za svůj prvořadý úkol považuje reflexi soudobé společenské a politické situace.<sup>163</sup>

Pro Oldřicha Stibora bylo divadlo významným a platným společenským hybatelem, jenž měl sílu ovlivňovat lidské vnímání: „*Divadlo jest zde společenskou školou bez školní osnovy. Tu předpisují autoři divadelních her a hrdinové divadelních dějů, ať už mají povahu tragickou, nebo komickou a reprodukují ji herci ve formě stanovené dramaturgy a režiséry.*“<sup>164</sup> Jakési mravní poselství, které mělo divadlo přinášet, bylo pro Stibora stěžejní záležitostí: „*Divadlo musí sblížovati člověka s člověkem v těch nejlidštějších a nejideálnějších jejich vztazích.*“<sup>165</sup> Jeho inscenace charakterizovala především společenská zacílenost, dynamičnost jevištního dění, které docíloval i za pomoci scénické aparatury, a v neposlední řadě také exponovaná davová režie, jež měla být nápomocna v aktivizaci sociálního vědomí diváka.

V jeho divadelních postojích lze styčné body s myšlenkami avantgardistů objevit. Je zřejmé, že Stibor avantgardu vnímal a ve své tvorbě její principy využíval, nicméně jej nelze nazvat kategorizovat jako čistého avantgardistu. Směřování Stiborovy tvorby nemálo ovlivnil jeho umělecký růst v moravskoslezské oblasti, která byla specifická národnostními a

---

<sup>163</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 56.

<sup>164</sup> STIBOR, Oldřich. *Cestou k ochotnickému jevišti: Úvahy a pokyny pro divadelní ochotníky*. Olomouc: Krajské ústředí osvětových sborů v Olomouci, 1932, s. 4.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 5.

sociálními těžkostmi. V tomto se zrodil Stiborův hlavní umělecký požadavek na divadelní dílo, a sice společenská účinnost a aktivní přístup k veřejnému dění. S tímto také souvisí Stiborův názor na aktuálnost divadla: „*Divadlo musí býti zrcadlem doby, jinak zaniká na nezajímavost. Doba musí se na divadle odrážeti v repertoiru i v provedení. Divadlo nesmí býti konservativní, aby se stalo nepostradatelnou složkou veřejného života. Aby bylo chlebem i solí duševního hladu, který jest často horší tělesného, musí býti divadlo pokrokové.*“<sup>166</sup> Oldřich Stibor chtěl tedy produkovat divadlo primárně aktuální, lidem srozumitelné a přístupné, a to jak ochotnické, tak i profesionální. Zároveň se takto sociálně angažované divadlo musí dotknout co nejvyššího počtu lidí a využít své údernosti a srozumitelnosti, aby byl jeho záměr platný. Tímto způsobem Stibor pojímal i avantgardu: „*Avantgardní je dnes ten, kdo proniká nejhlouběji k lidskému nitru. Této avantgardy jsem a budu nejhrošlivějším stoupencem.*“<sup>167</sup> Nejdůležitější posláním divadla tedy Oldřich Stibor přisuzoval jeho dosud nedostatečně využití síle aktivizovat obecnost a upozornit jej na zhoršující se sociální a politickou situaci.

Značnou měrou Stibora ovlivnil také divadelní kritik Bedřich Václavek, který se ve třicátých letech zapojoval do divadelního dění v Olomouci. Po Stiborovi Václavek svými recenzemi požadoval dramaturgicky ucelenou koncepci divadla. Plody jejich spolupráce se naplno projeví v inscenaci Višněvského *Optimistické tragédie*, která měla obrovský umělecký úspěch.

Bedřich Václavek sdílel i Stiborovy avantgardní snahy, mezi něž prokazatelně patřilo založení ochotnického dramatického sdružení Studio, které se ustavilo 14. května 1934 a jehož posláním bylo tvořit současné divadlo a přilákat zejména mladé lidi.<sup>168</sup> Zahajovací hrou byla komedie Lva Blatného *Zcela stručně* (21. 10. 1934) režírovaná Vladimírem Vozákem.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> STIBOR, cit. 164, s. 9.

<sup>167</sup> STIBOR, Oldřich. Oldřich Stibor o divadle. *České slovo*, 1. 1. 1937, s. 1.

<sup>168</sup> STÝSKAL, Jiří. Cesta Oldřicha Stibora k ochotnickému jevišti. In *Středisko – sborník vlastivědné muzejní společnosti v Olomouci*. Olomouc: Vlastivědná společnost muzejní, 1980, s. 81.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 82.

Oldřich Stibor plánoval působnost Studia rozšířit do okolních měst prostřednictvím zájezdů, také uvažoval o možnostech spolupráce s obdobným německým spolkem.<sup>170</sup> Přibližně o rok dříve založené E. F. Burianovo divadlo D 34 bylo inspirací pro Stiborovu progresivní scénu a plánoval pozvat pražské umělce k hostování do Olomouce.<sup>171</sup> Vzhledem k faktu, že roku 1936 Burianovo divadlo do Olomouce skutečně zavítalo, můžeme se domnívat, že s tím měl Oldřich Stibor co dočinění. Ovlivnění avantgardou a Stiborovy kontakty na významné divadelníky se projeví i při tvorbě repertoáru ve Stiborem založené ochotnické scéně Studio, v němž se vyskytovaly například vybrané hry z Honzlova programu v Osvobozeném divadle (Guillaume Apollinaire: *Prsy Tiresiovy*, Alfred Jarry: *Král Ubu*), z Frejkova divadla Dada (John Millington Synge: *Hrdina Západu*) či Burianova divadla D 34 (*Včelička: Kavárna na hlavní třídě*, Nový: *Chceme žít*).<sup>172</sup> Toto ochotnické dramatické sdružení Stibor založil především proto, aby se spolu s mladými ochotníky snažili včlenit avantgardní počiny do kulturního dění Olomouce.

Oldřichu Stiborovi nebyla lhostejná tvorba E. F. Buriana a její vlivy mohou být spatřovány například v inscenaci Máchova *Máje*, k jehož nastudování v Komorním divadle v březnu roku 1936, tedy sto let od úmrtí velkého českého básníka, ho s velkou pravděpodobností inspiroval právě Emil František Burian, který totéž dílo provedl ve dvou voicebandových zpracováních (1935 a 1936).<sup>173</sup> Stibor inscenaci koncipoval v zásadě stejně jako Burian, tedy i on položil hlavní důraz na recitované slovo. Rozvržení hlasových prostředků však bylo ve Stiborově inscenaci nepoměrně jednodušší. V Burianově inscenaci účinkoval chór recitátorů, sólisté a voicebandové kvarteto, u Stibora se uplatnili recitátorka Milada Matysová stojící v přední části jeviště a pouze další tři deklamátoři (Hana Becková, Josef Toman, Václav Bartůšek), kteří se nacházeli za oponou. Ozvláštňujícím prvkem byly doprovodné klavírní improvizace Jaroslava

---

<sup>170</sup>STÝSKAL, cit. 168, s. 82.

<sup>171</sup>Státní okresní archiv Olomouc. Fond Studio Dramatické sdružení Olomouc, karton č. 1, Zápis z výborové schůze konané 14. 5. 1934, sign. M – 6 – 49.

<sup>172</sup>STÝSKAL, cit. 168, s. 82.

<sup>173</sup>SPURNÁ, cit. 2, s. 52.

Budíka, které jistě nebyly tak propracované jako čtvrttónová kompozice Karla Reinera pro druhé uvedení *Máje* z roku 1936.<sup>174</sup>

V roce 1938 však jejich vazby narušil vcelku bezvýznamný a pošetile vygradovaný umělecko-společenský spor, který vznikl otištěním Stiborova článku *Ke genesi české divadelní avantgardy* ve čtvrtletníku skupiny Blok U, jehož redaktorem byl Bedřich Václavek. V tomto textu Stibor uznal E. F. Buriana jako nejvýznamnějšího avantgardního režiséra té doby, tvrdil, že „*Burianovo D 34 dokázalo jako první ze závažných avantgardních scén, že divadlo žije jen z publika a pro publikum, že krise oficiálních scén je více povahy mravní, protože si tyto nehledí sblížení se širokými vrstvami lidovými ani v repertoáru, ani v jeho reprodukci a spoléhají jen na svou funkci nenucené zábavy zpohodlnělé a zhýčkané československé buržoazie.*“<sup>175</sup> Avšak na konci příspěvku konstatoval také mírný pokles společensko-kulturního záměru v Burianových inscenacích a kritizoval jeho přezíravost k tehdejší potřebnosti sovětského dramatiky.<sup>176</sup> E. F. Burian byl tímto textem natolik pobouřen, že na Stiborovi dokonce hrozil soudní žalobou. Na Stiborovu stranu se postavil Bedřich Václavek, který nesouhlasil se zneprátením dvou progresivně smýšlejících umělců v době, kdy bylo třeba sjednotit síly a využít je proti vzrůstajícímu se fašismu.<sup>177</sup> I přes neshody, k nimž mezi olomouckým a pražským režisérem došlo, přijel E. F. Burian do Olomouce ještě jednou předvést svůj program inspirovaný lidovým uměním (*První a Druhá lidová suita*, 1939).

Během olomouckého angažmá Stibor projevil svůj široký režisérský, ale i dramaturgický záběr. Uváděl jak světovou, tak i domácí klasiku od antiky po současnost. Navíc pořádal občasně tematické večery s poezií. Od roku 1933 se Oldřich Stibor věnoval také operním režii a i v nich projevil svou moderní vizi divadla. Společně s kapelníkem Adolfem Hellerem zajistili olomoucké opeře třicátých let umělecký vzestup. Uváděli klasická

---

<sup>174</sup> SPURNÁ, cit. 2, s. 59.

<sup>175</sup> STIBOR, Oldřich. Ke genesi české divadelní avantgardy. In JILEMNÍČKÝ, Peter, NOHA, Jan, VÁCLAVEK, Bedřich (ed.). *U: čtvrtletník skupiny Blok*, Brno, 1937, sv. 1, s. 372.

<sup>176</sup> STIBOR, cit. 175, s. 373.

<sup>177</sup> STÝSKAL, cit. 155, s. 167.

díla ovšem s novým výkladem a na repertoár prosadili také několik světových premiér.<sup>178</sup> Ačkoli neměl Stibor vedoucí funkci šéfa činohry, dovedl si svůj prostor vydobýt uměleckou kvalitou svých inscenací. Ředitel Stanislav Langer sice musel dodržovat určité procento komerčně založeného repertoáru, přesto ale dával Stiborovi zjevně dostatečný prostor pro jeho progresivní tvorbu.

Příkladem Stiborovy tvůrčí aktivity může být inscenace Hofmannstahlovy hry *Každý* (26. 8. 1932), v níž se režisér do jisté míry držel původní Reinhardtovy verze z roku 1920. Reinhardt předvedl jmenovanou hru před salcburským dómem za účasti tří tisíců diváků.<sup>179</sup> Olomoucká premiéra se konala před svatováclavským dómem za značného zájmu publika a Stibor ji inscenoval jako divadelní báseň v moderní syntetické podobě.<sup>180</sup> „*Vrcholnou scénou dramatu zůstává dramatický zvrát ve scéně hodovní, při zjevu Smrti. Z jeho režijního pojetí, zrovna jako z pojetí finální scény vykoupení, vyplývá, že režisér Stibor naladil hru do pompésnosti vnějšího gesta, na obřadnou teatralitu náboženského procesí,*“<sup>181</sup> takto hodnotil Stiborovo režijní pojetí referent Moravského večerníku. Oproti předloze si Oldřich Stibor zvolil za postavu Smrti ženu, a sice olomouckou herečku Bubeníkovou. Tento krok kritizoval deník *Našinec* se slovy: „*Za méně šťastnou považují obsazení smrti ženskou představitelkou (sl. Bubeníková). Hlasová vážnost byla příliš vynucená a působila místy papírově, ba skoro řekl bych groteskně.*“<sup>182</sup> Inscenaci vystavěl především na scénické hudbě, světle a kostýmech, v čemž mu byl nápomocen Josef Gabriel, scénograf, s nímž Stibor tvořil většinu svých inscenací.

Gabriel se scénograficky podílel také na dalším Stiborově zajímavém počínu, a sice na *Králi Oidipovi* premiérovaném 11. října 1932. Tuto antickou tragédii v předešlé sezoně předvedlo i Národní divadlo v Praze

---

<sup>178</sup> Ve světové premiéře byla v Olomouci uvedena například Dvořákova opera *Alfred*.

<sup>179</sup> Hfk. Zdařilý experiment. *Našinec*. 28. 8. 1932, s. 5.

<sup>180</sup> jr. [V. H. Jarka]. Z olomoucké činohry. *Pozor*, 28. 8. 1932, s. 3.

<sup>181</sup> M. Hugo von Hoffmannstahl – Každý. *Moravský večerník*, 31. 8. 1932, s. 4.

<sup>182</sup> Hfk., cit. 179, s. 5.

v režii Karla Hugo Hilara. Stibor se ve své inscenaci držel antické tradice pevněji než pražské divadlo a plně obnovil funkci komparsového chóru.<sup>183</sup> Projevil zde svou schopnost pracovat s davovými scénami a velkým množstvím lidí na jevišti. Gabrielova scéna vypadala autenticky, do proscénia umístil obětiště, od něhož vedlo asi patnáct schodů přes střed jeviště k sloupům naznačujícím královský palác. Stibor na schody umístil protagonisty, přičemž po stranách jeviště byly ještě vyšší blokované stupně, na něž shromáždil početné chóry.<sup>184</sup> Dle dostupných informací byla ohlasy na tuto inscenaci pozitivní, referenti oceňovali kulturní přínos olomouckému publiku a vyzdvihovali umělecký vývoj mladé generace divadelníků. Jeden z komentářů zněl takto: „*Režisér O. Stibor s jistotou a úplným zdarem vyvolává obrazové zdání starořeckého světa, hru podporuje světelnou a zvukovou dynamikou s účinnou pomocí scénické hudby J. Budíka, scéna má mohutnost a křišťálovou jasnost v přísném stavebním uspořádání, celek působí harmonicky.*“<sup>185</sup> Dvojice Stibor – Gabriel se řadila mezi ostatní výrazné inscenační tandemy, jako byly Frejka – Tröster v Národním divadle v Praze či Burian – Kouřil v divadle D.<sup>186</sup>

Je nutné poznamenat, že Oldřich Stibor od počátku své režijní dráhy inklinoval k sovětskému avantgardnímu divadlu. Jeho velkým inspirátorem se stal Alexandr Tairov, k němuž se hlásil především v jeho pojetí herecké tvorby, které spočívalo v důrazu na syntetické herectví.<sup>187</sup> V druhé polovině třicátých let se pak olomoucké divadlo díky Oldřichu Stiborovi a jeho orientaci na sovětské divadlo a drama dostalo do celonárodního kontextu. Uznání se mu dostalo za inscenaci *Optimistická tragédie* (5. 11. 1935) od Vsevoloda Višněvského. Stibor byl prvním, kdo ji uvedl za hranicemi SSSR. Zejména revolučnost hry a odvahu převést ji na jeviště odborná veřejnost velmi oceňovala. Zvolená hra v překladu Františka Píška byla nejen

---

<sup>183</sup>Nesign. Sofoklův Král Oidipus kolidoval v divadle koncertu Českého kvarteta. *Hlas lidu*, 13. 10. 1932, s. 4.

<sup>184</sup>Tamtéž, s. 4.

<sup>185</sup>J. M. S. [J. M. SLAVÍK]. Sofoklův „Krále Oidipus“ v Českém divadle v Olomouci. *Našinec*, 13. 10. 1932, s. 3.

<sup>186</sup>BRABEC, ČERNÝ, cit. 158, s. 171.

<sup>187</sup>BALVÍN, Josef. Moravská divadla nástupištěm sovětské dramaturgie za první republiky. In KLOSOVÁ, Ljuba (ed.). *Listy z dějin českého divadla. Sborník studií a dokumentů*. Praha: Orbis, 1954, s. 176.



inscenačně velmi náročná kvůli heroickému námětu, ale ze stejného důvodu bylo její uvedení přinejmenším smělé, jelikož se oficiální scény podobným hrám z revoluce dosud vyhýbaly.<sup>188</sup> Stibor měl v září roku 1934 příležitost shlédnout inscenaci hry v Tairovově režii na festivalu v Moskvě, což ho inspirovalo k tomu, aby ji nedlouho po návratu uvedl na olomoucké jeviště. Ačkoliv byl Alexandr Tairov Stiborovým vzorem, inscenoval *Optimistickou tragédii* vlastním způsobem, dokonce na rozdíl od Tairova více zdůraznil kolektivnost hry, která mu umožňovala maximální aktivizaci davové režie.<sup>189</sup> Právě davové scény, jimž dal Stibor rozmanitost, ale i vyváženost a řád v celkem rychlém sledu událostí, sklidily největší úspěch. Jednotnost a harmonická souhra velkého množství herců byly kritikou nejoceňovanějším faktorem inscenace. Režie těchto hromadných scén, na rozdíl od Tairovovy, mnohdy suplovala jednotlivé herecké výkony, které se tak včlenily do komparsního pojetí.<sup>190</sup> *Optimistickou tragédií* se Stibor zapsal i do povědomí pražské scény Vinohradského divadla, jelikož zde olomoucké divadlo s tímto kusem ve dnech 4. a 5. dubna 1936 hostovalo. Při předvedení v hlavním městě si Stiborovu práci a revoluční hrou a aktéry v ní taktéž pochvalovali. „*Když se jeho dílo přirovná k práci našich pražských režisérů reklamně rozhlašovanou, musí se nepokrytě říci, že tam někde v moravském zákoutí dovedou bez okázalé chlouby velmi čestně zmoci i nejtěžší úkol hromadného a davového děje. Ohlušujícího hřmotu, dupotu, vykřikování, bouchání, střelného praskotu, vojáckých efektů je při tom mnoho, ale olomoucký režisér udržuje všude dojem svrchovaného uměleckého sestavení, v němž lod' zdá se už jen vydávat ze svého lůna hotové pohyby řad, skupin, shluků, kol, průvodů, z předního dolejšku, ze zadního hořejšku, ze stran, z temných úkrytů. Má protrhané, rozptylivé, rozbíhavé komparsní pruhy, pro anarchistické řádění, má rozmanité vzorce vojenských pochodů, šiků, klínů, front, má hromadné vzruchy, jež prudce vyrážejí do nějakého povšechného trnutí nebo napětí, a všechno to nabývá u něho společné duše, jež překonává řemeslo skutečným pohnutím. Když náruče tančících žen vystrmí náhle do prázdna, když zazní modlitba odsouzené posádky v rozehvělém očekávání,*

---

<sup>188</sup> BRABEC, ČERNÝ, cit. 158, s. 387.

<sup>189</sup> -c-. Z olomoucké činohry. *Moravský deník*, 7. 11. 1935, s. 4.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 4.

je věru cítit víc než pouhou hru,<sup>191</sup> hodnotil Stiborův počín pražský deník České slovo. Z tohoto komentáře je patrné, že si referenti velmi cenili Stiborovu práci s davovými, komparsními scénami. Jak se zdá, byl pochopen Stiborův záměr apelovat na nitro diváka a do jisté míry jej šokovat. Akční a revoluční inscenací projevila Oldřich Stibor svou snahu o sociální divadelní apel.

Celkově však byla Stiborova režijní tvorba mnohem rozmanitější a své schopnosti dokazoval i na jiných inscenacích. Nejcharakterističtější Stiborovy režie vznikaly na základě konkrétního a divácky atraktivního motivu, na němž formoval vnitřní příběhy lidí ve střetu s hromadným dějinným děním, které dostal na scénu v adekvátní jevištní zkratce. Tak tomu bylo například v jeho režii dramatisace Tolstého *Vzkříšení* (1936) či v inscenaci *Dámy s kaméliemi* (1937).<sup>192</sup>

Scénograf Josef Gabriel, významný Stiborův spolupracovník, se podílel na mnoha uznáníhodných počinech. Společně na olomoucké scéně prosadili „moderní řešení jevištního prostoru, odpoutaného od obrazové názornosti, na jejíž místo nastupovala úsporná realistická zkratka, kombinovaná s motivy metaforické platnosti.“<sup>193</sup> Josef Gabriel taktéž uznával sovětskou avantgardu, což jej dovedlo ke konstruktivismu. Gabrielovy výpravy se Stiborovou uměleckou výpovědí dokonale korespondovaly a dotvářely konečný význam inscenace. Josef Gabriel vždy pochopil Stiborův režijní záměr a výpravu vedl tak, aby s ním ladila. Pro Stiborovy inscenace volil jednoduché a scénicky věcné řešení jevištního prostoru, v němž kombinoval malířské i architektonické prvky. Konstruktivistické postupy se často objevily v členění jeviště za pomocí podíí a schodišť. Typickým Gabrielovým scénickým řešením byl půlkruhový jevištní průzor. Se Stiborem spolupracoval prakticky od jeho počátků na olomoucké scéně, jejich společný směr se však naplno projevila v inscenaci Katajevovy *Avantgardy* premiérované roku 1933. Gabriel v ní využil otáčivého jeviště a stínohry, ze scény odstranil kulisy, místo nich

---

<sup>191</sup>Jv. [J. Vodák] Olomoučtí s revolučním Višněvským. *České slovo*, 7. 4. 1936, s. 4.

<sup>192</sup>dy. *Dáma s kaméliemi*. *České slovo*, 24. 11. 1937, s. 5.

<sup>193</sup>BRABEC, ČERNÝ, cit. 158, s. 389.

použil jen holé praktikáblly a konstrukci stoupajících schodů.<sup>194</sup> Jak potvrzoval referent Moravského deníku: „*Gabriel se překonával vtipně řešeným jevištěm otáčecím i statickým, scéna v továrně vybudovaná na mohutných rytmických vlnách, nebo výjev v nočních mlhách (až na to rušící fialové světlo) – to byly kabinetní ukázky jeho tvůrčí pohotovosti.*“<sup>195</sup> V mnoha inscenacích pak Stibor a Gabrielem experimentovali s dynamikou jeviště, hrou světel či projekcí diapozitivů (nebe v *Optimistické tragédii* či fotomontáže v Antoinově *Písni Asie*).<sup>196</sup>

Stibor své umělecké cítění vkládal také do zvukové režie a scénické hudby. Schopností vycítit divadelní účinnost zvuků a jejich různorodost, z čehož pramenila využitelnost pro básnicky zaměřené inscenace, se přibližoval Emilu Františku Burianovi.<sup>197</sup> S Burianovým avantgardním divadlem D34 měl společné i další aspekty jako šíři a bohatost témat, forem a výrazových prostředků, jež byly ztvárňovány s uměleckou precizností a ke Stiborovým přednostem v neposlední řadě patřilo, že „*proměnil avantgardní básnivost divadla v metodu obohacení obrazu skutečnosti o dimenzi budoucnosti*“.<sup>198</sup>

Oldřicha Stibora také do značné míry ovlivňoval kritik Bedřich Václavek. Jeho marxisticky orientované kritiky částečně určovaly Stiborův dramaturgický výběr klasické české i světové dramatické tvorby. Nesporně z jejich spolupráce plyne Stiborovo uvádění sovětských autorů, Václavek však režiséra pravděpodobně ovlivnil i v případě inscenování Shakespearových her. V hrách Williama Shakespeara kladl důraz na Václavkem vyzdvihované lidové scény. Poslední Shakespearovu hru, v období od roku 1937 - 1939, inscenoval Oldřich Stibor v prosinci roku 1939 a zvolil *Večer tříkrálový*. Kritik Lidových novin ji označil za jeden

---

<sup>194</sup>Nesign. Avantgarda – Katajev. *Československý deník*, 12. 1. 1933, s. 5.

<sup>195</sup>-m-. Z olomoucké činohry. *Moravský deník*, 12. 1. 1933, s. 4.

<sup>196</sup> drbv [B. Václavek]. Činohra v Olomouci. *Moravské národní osvobození*, 16. 9. 1936, s. 5.

<sup>197</sup> dr. bv. [B. Václavek]. Činohra v Olomouci. *Moravské národní osvobození*, 22. 2. 1935, s. 5.

<sup>198</sup>BRABEC, ČERNÝ, cit.158, s. 395.

z vrcholů sezony, zejména kvůli rovnováze všech inscenačních složek a celkovému lyrickému dojmu.<sup>199</sup>

Modernost a progresivitu Stiborovy tvorby je možno pozorovat v její aktuálnosti. Aktuálnost byla žádaná zejména za nastalé situace mnichovského diktátu, kdy bylo na schůzi repertoárové komise (8. 10. 1938) usouzeno, že je nutno zařazovat na program český repertoár.<sup>200</sup> V následných letech se komentáře v tisku týkaly zejména dramaturgického výkladu. Zmiňovaly dvojsmyslný výklad inscenace, aplikovatelný na současnou politickou a společenskou situaci. Stiborovo režijní pojetí a zejména Václavkův komentář v tisku přispívaly k vlasteneckému smýšlení.<sup>201</sup> Inscenacemi realizovanými v tomto období Stiborův požadavek na sociální apel divadlavýgradoval. Odmítnutí diktátorského režimu se promítlo do několika jeho inscenací, např. do Shakespearova *Julia Caesara* (1938), Schillerových *Loupežníků* či *Revizora* (oba 1940) od Nikolaje Vasiljeviče Gogola.<sup>202</sup>

Po mnichovských událostech bylo pro divadelníky stále těžší prosadit své vize. Nacisté striktními zákazy a cenzurou usměrňovali divadelní tvorbu. Opatření se týkala i administrativy a finanční podpory. Skladba repertoáru a informace o divadelním provozu se musely hlásit na ministerstvo, říšskému protektorovi, zemskému úřadu v Brně, starostovi Olomouce atd., což značně komplikovalo průběh divadelního provozu.<sup>203</sup>

Poslední Stiborovou olomouckou inscenací byla hra Františka Adolfa Šubrta *Jan Výrava* (1940), jejíž dubnové premiéry se už neúčastnil, jelikož byl gestapem zatčen a o tři roky později, 10. ledna 1943, zemřel v polském vězení v Brzegu.

---

<sup>199</sup> cl. Shakespearovská tradice v Olomouci. *Lidové noviny*, 19. 12. 1939, s. 7.

<sup>200</sup> Státní okresní archiv Olomouc. Fond Družstvo českého divadla v Olomouci, karton č. 3, Zápis ze schůze repertoárové komise ze dne 8. 10. 1938, sign. M - 6 - 84.

<sup>201</sup> DOUDOVÁ, cit. 5, s. 11.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>203</sup> DOUDOVÁ, cit. 5, s. 14.

#### 4.4 POHOSTINSKÁ PŘEDSTAVENÍ EMILA FRANTIŠKA BURIANA A JEHO DĚČKA

Emil František Burian přijel do Olomouce poprvé v květnu roku 1936, kdy se souborem avantgardního divadla D předvedl hudebně divadelní montáž ze zdrojů lidové poezie *Vojna* (vystoupení se konalo 6. května).<sup>204</sup> Mezi léty, kdy Olomouc jako činoherní režisér opouštěl, a jeho avantgardním dozráváním, všímala si kritika obrovských posunů v Burianově umělecké výpovědi. Recenze v Moravském večerníku komentovala především propojení lidových motivů oživených antimilitaristickou atmosférou a osobitého hudebního doprovodu, to vše umocněné pro E. F. Buriana typickými, světelnými efekty.<sup>205</sup> Podrobněji však ony „světelné efekty“ nerozvádí, tudíž pro naše účely není příliš výmluvná.

Nejdůležitějším posláním této inscenace bylo šíření protiválečných myšlenek. Režisér E. F. Burian předpokládal, že je pro plné zachycení této tematiky důležité propojit herce s diváky, čemuž dopomohl odhaleným jevištěm, na němž byla jednoduchá konstrukce obohacená prostými dekoracemi připomínajícími vesnické prostředí.<sup>206</sup>

V Moravském deníku vyšel na tehdejší dobu nezvykle dlouhý článek kvitující zejména protiválečnou náladu, jíž byla hra plna. Dle jeho autora Emil František Burian nechtěl válku oslavovat jako záležitost, která plodí hrdiny, E. F. Burian se stavěl do postavení blízkého obyčejnému lidu a zaujal stanovisko antimilitaristické. Jeho výpověď byla ještě působivější vzhledem k tomu, že vycházela z lidové poezie.<sup>207</sup> Neznamenal to však, že by jeho umění bylo přežitě, ba naopak, vzal si to, co bylo lidem blízké a aktualizací zajistil ještě bližší kontakt diváka s hercem. Pacifistickým nádechem hry, zejména v době, kdy kolem zuřila válka, si zajistil přízeň u většinového publika. Na druhou stranu tato protiválečná tendence způsobila, že hra nebyla cenzurou povolena k odvysílání v olomouckém rozhlase.

---

<sup>204</sup> B. E. F. Burian v Olomouci. *Moravský večerník*, 9. 5. 1936, s. 7.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>206</sup> ik. Divadlo proti válce. *Moravský deník*, 9. 5. 1936, s. 4.

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 4.

Nutno podotknout, že se Emil František Burian nesnažil o zidealizování folkloru, naopak rozbíjel všeobecně uznávané národní charakteristiky všemožnými prostředky – řečí, gesty i nápěvy.<sup>208</sup> Ačkoliv inscenace čerpala z lyrického základu, nabírala rychlého spádu, čehož E. F. Burian dosahoval chvatným střídáním scén se zachováním lidového rázu. Protiválečného vyznění inscenace dosahoval Burian i hudbou, monotónní a disharmonickou.<sup>209</sup> Dle kritika Moravského deníku cílil také na jednoduchost a přitom pestrost inscenace. K tomuto úmyslu se přiblížil schůdkovou konstrukcí, která umožňovala současně vertikální i horizontální pohyb herců na jevišti. E. F. Burianův smysl pro inovaci se projevil zejména ve světelném řešení inscenace. Dobová recenze správně zmiňuje, že užil kuželovitého světla, které neosvětlovalo celou scénu, čímž docílil zpola anonymních postav vystupujících z pološera, toto pojetí korespondovalo s námětem bezejmenné lidové tvorby.<sup>210</sup> E. F. Burian ve *Vojně* pracoval s hlubokou tematikou, která vygradovala závěrečnou scénou pochodu mladých vojáků nesoucích svého mrtvého přítele recitujících znepokojivé verše: „*Když jste bratra zabili, zabili, zabijte nás taky, dejte pozor na sebe a na svoje děti.*“<sup>211</sup>

Právě herecké výkony byly zmiňovány jako silný faktor představení. Dle recenzenta Moravského deníku je Emil František Burian vedl velmi precizně a rozmanitě – od naprosto klidného pohybu až téměř statickou nehybnost po prudké taneční výstupy. Diváky silně ovlivňovalo několik hromadných výkřiků v zákulisí, sugestivně působících v průběhu celého představení. Za nejsilnější E. F. Burianovu zbraň však autor označil jeho vzrušený, pestrý a velmi osobitý projev.<sup>212</sup>

Podruhé Emil František Burian do Olomouce zavítal v rámci turné jeho divadla D 40 po moravských i českých městech, kdy herci předvedli představení čerpající z lidových námětů a písní.<sup>213</sup> Mezi města, která Emil

---

<sup>208</sup> ik, cit. 206, s. 4.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>211</sup> ČERNÝ, cit. 153, s. 204

<sup>212</sup> ik., cit. 206, s. 4.

<sup>213</sup> VÁCLAVEK, Bedřich. *Moravský večerník*, 17. 9. 1939, s. 6.

František Burian i se svým souborem navštívil, patřilo Brno (19. - 20. 9. 1939), Prostějov (21. 9. 1939), Přerov (22. 9. 1939) a Ostrava (23. - 25. 9. 1939).<sup>214</sup>

Do Olomouce zavítali ve středu 27. 9. 1939, přičemž zde odpoledne představili hru *Pohádky Boženy Němcové* a v ten samý den večer zahráli *První lidovou suitu*<sup>215</sup>, což byl cyklus barokních tradičních her, v nichž se vyskytovaly lidové písně a říkadla. Plánované představení *Věra Lukášová* se v Olomouci neodehrálo z blíže nespecifikovaných důvodů.<sup>216</sup> V *První lidové suitě* Burian uchoval lidovou jednoduchost, díky níž vykreslil hrubý obrys inscenace. Kritik Bedřich Václavek si povšiml, že ačkoliv Burian nelpěl na detailech, dovedl aplikací nejrůznějších divadelních prostředků, včetně hudby, zkomponovat dramaticky účinné divadlo na poetickém základu.<sup>217</sup> I když byla *První lidová suita* založená na archaické podstatě, dle recenzenta Bedřicha Václavka zde Burian aplikoval své inovativní cítění, a vytvořil tak hru moderního ražení.<sup>218</sup>

Aby Burian docílil kvalitního a celistvého uměleckého účinku, nemohl se obejít bez sebraného souboru. V olomouckém představení vynikli Jiřina Stránská jako prostá lidová svěťice, Václav Vaňátko coby pohledný mladík či Bohumil Machník jakožto vážený král.<sup>219</sup> Herečka Ilona Kubásková se uvedla v roli statné selky, Lola Skrbková a Zdeňka Podlipná chvályhodně zastaly role mužské, a sice postaršího sedláka a pověstného záletníka. Bedřich Václavek vyzdvihl také výkon Emila Bolka, někdejšího herce olomoucké činohry.<sup>220</sup>

Den poté předvedlo Burianovo Děčko *Druhou lidovou suitu*,<sup>221</sup> jejíž hlavní intence směřovala k prostřední hře *Komedii o Františce a Honzíčkovi*. Jak se domníval Bedřich Václavek, režisér kladl důraz především na

<sup>214</sup> Nesign. E. F. Burianova pouť po vlastech českých a německých. *České slovo*, 20. 9. 1939, s. 5.

<sup>215</sup> První lidová suita sestává z částí *Hra o sv. Dorotě*, *Salička* a *Žebravý Bakus*.

<sup>216</sup> VÁCLAVEK, Bedřich. D 40 v Olomouci. *Moravský večerník*, 29. 9. 1939, s. 6.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>220</sup> STÝSKAL, cit. 168, s. 81.

<sup>221</sup> Druhá lidová suita se skládá z her *Vojáci sv. Řehoře*, *Komedie o Františce a Honzíčkovi* a *Jak se kdy v Čechách strašovalo*.

někdejší herectví typické jednoduchými výrazovými prostředky lidového divadla, což kritik hodnotil jako nepřilíš vhodnou cestu, jelikož se dle něj Burian uchýlil ke kopírování, a to do jeho novátorského stylu inscenování nezapadalo. Kritik Václavek v tomto ohledu napsal: „*Máme jisté pochyby o tom, zda je to cesta správná, protože je to cesta kopie.*“<sup>222</sup>

Na výkonech souboru jako celku to však nijak neubíralo a v tehdejší tisku byly pokládány za špičkové.<sup>223</sup> Poslední část suitu *Jak se kdy v Čechách strašívalo* umožňovala částečné režisérské i herecké osvobození se od předlohy, čehož bylo náležitě využito a dle ohlasů kritiky zejména mimická gesta strašidel působila efektně. Ve shrnujícím hodnocení zájezdu Burianova divadla si kritik Bedřich Václavek neodpustil poukázat na nedostačující návštěvy i jiných pražských divadel, jejichž umělecký vliv by olomouckou divadelní půdu nepochybně zúrodnil. Z nedostatku umělecky náročnějších kusů, které olomoucká činohra nebyla s to v hojně míře produkovat, docházelo k nepochopení a nezaujetí většinového diváka zvyklého na jednodušší uměleckou tvorbu: „*Chvílemi pozorného diváka pobuřovalo, ale nakonec nám ho bylo líto, líto proto, že přílišným hověním jeho primitivnímu vkusu bylo znevychováno tak, že jsou mu náročnější umělecké požitky uzavřeny.*“<sup>224</sup>

## 4.5 POHOSTINSKÁ PŘEDSTAVENÍ OSVOBOZENÉHO DIVADLA

V průběhu třicátých let dvacátého století jezdil soubor Osvobozeného divadla do Olomouce<sup>225</sup> a dalších moravských měst jako například do Brna, Kroměříže či Ostravy pravidelně, povětšinou jednou do roka. Toto období bylo zatíženo hospodářskou krizí, nezaměstnaností,

---

<sup>222</sup> VÁCLAVEK, Bedřich. Druhá lidová suite D 40. *Moravský večerník*, 30. 9. 1939, s. 5.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>224</sup> VÁCLAVEK, cit. 222, s. 5.

<sup>225</sup> Osvobozené divadlo do Olomouce přijelo v období od roku 1929 do roku 1937 celkem sedmkrát, přičemž zde předvedlo třináct svých inscenací (*Premiéra Skafandr, Vest Pocket Revue, Kostky jsou vrženy, Fata Morgana, Ostrov Dynamit, Sever proti Jihu, Don Juan a Comp., Osel a stín, Panoptikum, Kat a blázen, Balada z hadrů, Rub a líc a Panorama 1927 – 1937*).



nedostatkem zboží a jídla, nepokoji v ulicích, což vyústilo v upevňování totalitního režimu a v druhou světovou válku. Sílicí pravicová ideologie a v jejím duchu píšící recenzenti byli proti čemukoliv progresivnímu, vyjadřujícímu vlastní názor, ať už umělecký či politický, čímž značně komplikovali divadelníkům proces jejich tvorby. A se vzrůstající hrozbou fašismu cítili Jiří Voskovec s Janem Werichem potřebu bojovat proti tomuto nebezpečí chytrou, vtipnou, originální a ostrou satirou. S přihlédnutím k těmto okolnostem je nesporné, že zájezdy Osvobozených mimo pražské centrum měly důležitý společensko-kulturní dopad, zejména v druhé polovině třicátých let, kdy se fašistické síly začaly slučovat a jejich vliv narůstal.<sup>226</sup> Ačkoliv bylo Osvobozené divadlo tělesem avantgardním a progresivním, nutno poznamenat, že primárně vyrůstalo z tradice lidové, což přispělo k jeho spříznění s divákem.

Hostování avantgardních umělců Voskovce a Wericha přinášelo příležitost pro olomoucké recenzenty, a sice vyrovnat se s divadelním tvarem, který nebyl na provinční divadelní scéně obvyklý. Nicméně ať už z důvodu cenzury, nedostatku prostoru či odbornosti této možnosti využil jen zlomek olomouckých žurnalistů.

Umělci Osvobozeného divadla do Olomouce poprvé zavítali na jaře 1929, poté přijeli ještě šestkrát, v rozmezí let 1930 – 1937, přičemž většinou odehráli alespoň dvě představení. Zpravidla byly zájezdy plánovány tak, aby v rámci jednoho turné objeli více měst se stejným dramaturgickým plánem. Tedy společně s Olomoucí mnohdy zavítali i do Ostravy, Kroměříže a Brna, kde byla dramaturgická skladba představení sice stejná, nicméně vzhledem ke značné míře improvizace Voskovcových a Werichových výstupů, byla jednotlivá představení vždy odlišná; dosti záleželo na spolupráci diváků s herci, na vnímání a součinnosti publika. Vzhledem k rozdílným v politicko-sociální situaci té které oblasti měla vystoupení komiků v jednotlivých městech i různý společensko-kulturní dopad.

Co se olomouckého obecnstva týče, Osvobozené divadlo přijalo vždy vlídně, oblíbilo si hlavní protagonisty kvůli jejich citu pro komiku,

---

<sup>226</sup> ŠAJTAR, cit. 73, s. 199.

čehož důkazem mohou být zprávy Družstva českého divadla o vyprodaném vstupném na olomoucká představení.<sup>227</sup> Inzerce, hojně propagující většinu představení, svědčí o potřebnosti Voskovcovy a Werichovy umělecké progresivity. Dokladem toho jsou též chápavé, spontánní reakce olomouckého publika.

Takřka samostatnou oblastí bádání by mohly být tzv. forbíny či předscény, tedy hovory Voskovce a Wericha před staženou oponou, které se samotným představením souvisely většinou jen velmi málo. V těchto výstupech Voskovec s Werichem glosovali aktuální témata politická či společenská a zastřeně o nich žertovali. Někdy se zdály samoučelné, avšak právě proto, že na samotné dějové lince nezávisely, mohly improvizovaně, aktuálně a originálně nastavovat absurdní a humoristické zrcadlo pokřivenému společenskému dění. S vyhrocenější politickou situací se vyhrocovalo i jednání komiků Voskovce a Wericha, kteří se odvážili k čím dál ostřejším a přímočařejším narážkám. Každopádně čím oblíbenější se Osvobozené divadlo stávalo pro diváky, tím nepohodlnější bylo pro vládnoucí režim. Proti některým dílům (*Kat a blázen*, *Osel a stín*) byly vedeny i fašistické demonstrace.<sup>228</sup>

Zájezdy pražského avantgardního divadla měly v olomouckém divadelním životě třicátých let význačné místo. Je nasnadě, že pohyb progresivního umění z centra do moravského regionu znamenal pro kulturní dění v této oblasti kvalitativně mnoho.

Na svém prvním zájezdu Osvobozeného divadla do Olomouce konaného ve dnech 2. – 3. června roku 1929 předvedl soubor hanáckému publiku tři hry: *Vest Pocket Revui*, *Kostky jsou vrženy* a *Premiéru Skafandr*. Dle dostupných dobových recenzí, hodnotících souhrnně všechna představení, kritici refleктоvali především oproštění se od tradičních rysů divadelní inscenace, na něž bylo maloměstské publikum zvyklé. Oceňovali upuštění od strnulé scénografie a pochvalovali si také vhodně volené

---

<sup>227</sup>Státní okresní archiv Olomouc. Fond Družstvo českého divadla v Olomouci, karton č.4, Výroční zprávy Družstva českého divadla mezi léty 1929 – 1937, sign. M - 6 - 84.

<sup>228</sup>ŠAJTAR, cit. 73, s. 202.

prostředky při tvorbě představení. S uspokojením kvitovali novost a nekonvenčnost námětů. Kladné posudky získala i snaha odpoutat se od striktně pojímané dramatické struktury, která byla nahrazena revuálním dějem, sledem situací bez přímých příčinných souvislostí.<sup>229</sup> V deníku *Pozor* byla otištěna recenze, v níž autor oceňuje spád a kompozici inscenací, jež Osvobozené divadlo v Olomouci roku 1929 předvedlo. Komentoval záměrně nedořečené scény, které dávaly divákově myslit prostor si konečný smysl díla dotvořit. Jako zjevení působil bezprostřední, živelný, značnou částí improvizovaný herecký projev Voskovce a Wericha. Zmíněný recenzent deníku *Pozor* však zároveň poznamenal, že k význačným hereckým kreacím umělců Osvobozeného divadla docházelo na úkor slabších obsahových rámců.<sup>230</sup>

V červnu roku 1929 tedy Osvobozené divadlo předvedlo v Olomouci tři hry, přičemž konkrétně recenzent deníku *Pozor* označil za nejvydařenější *Premiéru Skafandr*, protože ji uznal za celistvě provedenou. Tímto nejspíš mínil poněkud sevřenější kompozici hry, než bylo u ostatní děl Jiřího Voskovce a Jana Wericha obvyklé. Tento postup navíc vytěsnil improvizací a pantomimické prvky i písňe, jimiž byla dvojice komiků typická.<sup>231</sup>

Představení *Premiéry Skafandr* při jejich olomouckém zájezdu Osvobození uvedli jako první. Voskovec s Werichem své progresivní divadelní metody manifestovali svérázným projevem a téměř virtuózním řečením.<sup>232</sup> Ohlasy v tisku byly pozitivní a oceňovaly zábavnost představení, grotesknost situací, žertovné slovní hříčky a kvalitní humor bez náznaků nemravností či oplzlostí, za něž se schovávala většina ostatních děl dané doby. Olomoucké publikum v Osvobozených vidělo výtečně sehraný soubor, v němž se každý svědomitě zhostil svého úkolu.<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> -ík. Osvobozené divadlo z Prahy v Olomouci. *Pozor*, 6. 6. 1929, s. 4.

<sup>230</sup> Tamtéž. s. 4.

<sup>231</sup> JANKOVSKA, Barbara, Teresa. *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha. Co jste ještě nečetli*. Praha, 2012, s. 15.

<sup>232</sup> -a. Voskovec a Werich: Premiéra Skafandr. *Moravský večerník*, 3. 6. 1929, s. 4.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 4.

Nepostradatelnou součástí byl hudební doprovod Jaroslava Ježka, jenž podporoval a podtrhoval tón živosti a rozmanitosti celého představení.<sup>234</sup>

Druhou v Olomouci provedenou hrou bylo představení *Vest Pocket Revue*, ke kterému se však příliš olomoucký tisk nevyjadřoval, jelikož se recenzenti soustředili na komplex všech tří zmiňvaných her. Všimli si však obvyklého revuálního rázu představení, v němž byly mdlé pasáže vykompenzovány svěžímí, satirickými a komediálními úseky.<sup>235</sup>

Posledním, ze tří odehraných představení byla inscenace hry *Kostky jsou vrženy*. I při tomto představení mohli být umělci poctěni na olomoucké divadlo nezvykle vysokou návštěvností, což jen dokazuje, že zájem o progresivní formy a postupy v divadelním umění projevovalo obecnstvo i v menším městě, kulturně tolik vzdáleném od Prahy.<sup>236</sup>

Netradiční nápad přenést na jeviště dvě postavy uprchlíků z obrazu propojili Voskovec a Werich se svým talentem vytvářet komické a směšné jazykové spletence. Taktéž ruský projev, který Voskovec s Werichem přiřkli dvojici ruských utečenců, kritika v tisku kvitovala: „*Těžištěm zábavy je tu ovšem zase Voskovec a Werich a nejpodarenější část jejich bujně rozkvetlých konin byly opět filologické růžence nesmyslů a podařenou ruštinou podané osudy dvou ruských emigrantů.*“<sup>237</sup> Součástí revuálního představení bylo i vystoupení tanečníka Saši Machova, který vynikal obzvlášť ve španělském tanci, jehož tóny navíc podtrhly vkusné kostýmy. Je vhodné zmínit, že Machov se po odchodu Joe Jenčíka (1936), choreografa taneční skupiny Jenčíkovy girls, ujal vedení pozměněného baletního souboru Osvobozeného divadla.<sup>238</sup> Celkový dojem profesionálnosti pak dotvářel Jaroslav Ježek svými slow-foxtrotovými klavírními improvizacemi na témata náhodně vybraná diváky.<sup>239</sup>

---

<sup>234</sup> –a, cit. 232, s. 4

<sup>235</sup> –a. Voskovec a Werich: *Kostky jsou vrženy*. *Moravský večerník*, 4. 6. 1929, s. 3.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>238</sup> CINGER, František. *Tiskoví magnáti Voskovec a Werich: Vest pocket revue - Lokální patriot*. Praha: Akropolis, 2008, s. 33.

<sup>239</sup> –a, cit. 235, s. 3.

Vzhledem k tomu, že se představení Osvobozeného divadla odehrávala na konci sezony, když český soubor uvolňoval budovu divadla tomu německému, muselo Družstvo při plánování termínů pamatovat i na tuto okolnost a pokusit se hostování domluvit tak, aby nebylo divadlo obsazené spolkem Deutscher Theaterverein.<sup>240</sup>

O rok později Osvobozené divadlo opět vyjelo na své turné po českých a moravských městech v podobném termínu,<sup>241</sup> přičemž v Olomouci se zdrželo po tři dny (13. - 15. 5. 1930) a předvedlo zde svou revui o čtrnácti obrazech *Fata Morgana* a jazzem prostoupenou hru *Ostrov Dynamit*.<sup>242</sup>

První zmíněné dílo zde Osvobození prezentovali v obou dnech, tedy 13. i 14. května. Toto představení reflektoval tisk poněkud kuse a podrobnějším rozbořem se nezabýval. Nicméně Československý deník informoval o stavbě inscenace zakládající se na vtipných dějových pasážích, na kterou olomoucké publikum nebylo navyklé. V návaznosti na tuto okolnost autor článku postřehl počáteční rozpačité reakce diváků na průběh představení, které však postupně opadaly, až zcela zmizely a nahradil je smích a spokojenost publika.<sup>243</sup> Recenzent se vyznával Voskovcovu a Werichovu talentu pro útočnou, nikoliv však jednoduchou či prvoplánovou komiku. Podotknul nutnost divákovy spoluúčasti při přijímání vtipů, které vybízely k zamyšlení, což vnímal jako velký přínos celého díla. Hudební stránka byla v tomto představení také vybavená profesionálně, a sice bryskní jazzovou hudbou Jaroslava Ježka s jeho typicky pronikavými synkopami.<sup>244</sup>

Tento zájezd pražského avantgardního souboru do Olomouce komentovali rovněž v deníku Pozor.<sup>245</sup> Referent měl jisté obavy, zda všichni pozorovatelé budou schopni poselství Voskovce a Wericha přijmout: „*Jaký*

---

<sup>240</sup> Státní okresní archiv Olomouc. Fond Družstvo českého divadla v Olomouci, karton č. 2, Protokol 26 o schůzi výboru Družstva českého divadla v Olomouci konané 22. 5. 1929, sig. M - 6 - 84.

<sup>241</sup> ŠAJTAR, cit. 226, s. 199.

<sup>242</sup> Nesign. *Československý deník*, 11. 5. 1930, s. 6.

<sup>243</sup> -S. Osvobozené divadlo v Olomouci. *Československý deník*, 15. 5. 1930, s. 3

<sup>244</sup> -S., cit. 243, s. 3.

<sup>245</sup> -ík. Dvě představení Voskovce a Wericha v Olomouci. *Pozor*, 17. 5. 1930, s. 3

tedy div, že účinek se dostaví. Snad ne u všech, ale u většiny. U všech ne proto, že ne každý dovede se osvobodit od obvyklého nazírání na divadelní projev, v němž se hledávala buď logická nebo psychologická souvislost nebo jádro.“<sup>246</sup> Dle tohoto komentáře lze usuzovat, že i díky Osvobozenému divadlu se dařilo nekonvenčním divadelním vlivům pronikat na olomouckou scénu, docházelo tak k pohybu z avantgardních center k mimopražským jevištím.

Následné představení hry *Ostrov Dynamit* olomoucká kritika neviděla tak pozitivně jako předešlou *Fata Morgana*. V deníku *Pozor* vyšel komentář, kde autor konstatoval, že ačkoliv *Ostrov Dynamit* působil jednotně a komplexně vyskytovaly se v něm režijně slabší pasáže. To je však jediná výtka, kterou pisatel na představení pražského souboru postřehl.<sup>247</sup> Jinak uznal celkovou práci Osvobozeného divadla, zejména jeho hlavních představitelů Voskovce a Wericha, kladně hodnotil způsob tvorby jejich humoru, který dávkovali přesně tak, jak si publikum žádalo, a nedopustili, aby se jejich vtip obrátil v trapnost.<sup>248</sup>

Jako rozloučení s olomouckým publikem zvolili pražští divadelníci zábavné varietní pásmo písní, kde se nejvíce prosadil Jaroslav Ježek s orchestrem. Programu dodal barvitost úpravami klasiků vážné hudby jako Mozarta, Verdiho, Liszta či Smetany, které použil například v lidové písni *Šla Nanyňka do zelí*.<sup>249</sup>

V rámci svého dalšího zájezdového turné po československých městech zavítalo Osvobozené divadlo 19. 5. – 21. 5. 1931 do Olomouce již potřetí a předvedlo představení hry *Sever proti Jihu* následovanou dílem *Don Juan a Comp*. Olomoucký deník *Pozor* v této souvislosti otiskl dva články pojednávající o kvalitách Osvobozeného divadla. První z nich vyšel dne 20. května 1931, jednalo se o původní článek ze záhřebských *Književních novin* psaný Božo Lovričem, který v něm pojednával o

---

<sup>246</sup> -ík, cit. 246, s. 3.

<sup>247</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>248</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>249</sup> -S. *Československý deník*, 20. 5. 1930, s. 3.

specifičnosti komického umění Jiřího Voskovce a Jana Wericha.<sup>250</sup> Připomněl, že Voskovec s Werichem se nebáli své vtipy namířit proti politikům, literátům, umělcům a celé široké veřejnosti, dokonce i proti ženám. Dále upozorňoval na sílu soudobých témat, jejichž intenzity Voskovec s Werichem využívali a bez obav reflektovali tehdejší aktuální problémy jako válku a nelehkou situaci ve společnosti. Právě v aktuálnosti shledával autor největší sílu dvojice Voskovec a Werich.<sup>251</sup> Další nezbytnou součástí, bez níž by Osvobozené divadlo nedosáhlo svých kvalit, byla dle zmiňovaného příspěvku taneční složka divadelních představení.<sup>252</sup> K tomuto tématu vyšel v deníku Pozor taktéž samostatný článek, kde autor téměř adoroval taneční skupinu Jenčíkovy girls. Vyzdvihoval originalitu, důmyslnost i vtipnost jejich choreografie. Pisatel soubor dokonce nazval geniálními divadelníky, kteří byli schopni divákovi přinést potěšení vysoké umělecké úrovně.<sup>253</sup> Autor nešetřil superlativy, šel tak daleko, že shledával Jenčíkovy tanečnice lepší než ty, co působily v revuích na profesionálních pařížských scénách. Navrhoval, aby vytvořily samostatnou inscenaci v čele s tanečnicí Ninou Jirsíkovou, kterou by rád viděl v sólovém tanečním výstupu.<sup>254</sup> Z těchto takřka propagačních článků o výjimečnosti Osvobozeného divadla lze usuzovat, že si olomoucký tisk uvědomoval důležitost vlivu avantgardních umělců na olomoucké publikum. Je však také pravděpodobné, že se olomoucké vystoupení Voskovce a Wericha snažil co nejvíce zpropagovat přímo pořadatel zájezdů, tedy Družstvo českého divadla, z důvodu zajištění vysoké návštěvnosti těchto představení, s čímž pochopitelně souvisely i vyšší příjmy, které divadlo tolik potřebovalo.

Teď již k samotným představením her *Sever proti Jihu* a *Don Juan a Comp.* První zmíněná inscenace byla v Olomouci reprízována dvakrát (19. a 20. 5. 1931). Olomoucký tisk tuto hru podpořil značnou inzercí a lákal diváky především na oblíbeného hrdinu Buffalo Billa s jeho kobylou Šárkou. Byl zmiňován i fakt, že Voskovec s Werichem zakládali filmovou

---

<sup>250</sup> LOVRIČ, Božo. Voskovec & Werich. *Pozor*, 20. 5. 1931, s. 4.

<sup>251</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>252</sup> B. Htk. Tanec v Osvobozeném. *Pozor*, 21. 5. 1931, s. 4.

<sup>253</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>254</sup> Tamtéž, s. 4.

společnost VAW, a tudíž nebylo jisté, zda ještě nastane možnost populární komiky na divadelních prknech vidět.<sup>255</sup> Což se dá také pokládat za jakýsi marketingový tah ze strany olomouckého divadla, jak nalákat diváky na možná poslední představení jejich oblíbenců. Nicméně právě vzhledem k popularitě Osvobozeného divadla patrně nebylo nutné tyto úvahy zveřejňovat v rámci pozvánek do divadla.

Na kusu se autorsky podepsali Voskovec s Werichem, choreografii vytvořil Joe Jenčík a kostýmy zhotovil František Zelenka. Kritik olomouckého Našince se o této revui mimo jiné vyjadřoval jako o „*bezespornu nejlepší revui předního avantgardního divadla pražského, na něž můžeme vzít měřítko světové*“.<sup>256</sup> Jiné periodikum, Československý deník, tuto inscenaci téměř oslavovalo. Jeho referent si liboval v živoucím proudu vtipů a ještě vtipnějších reakcí na ně, v dynamičnosti a rozvernosti komiků Voskovce a Wericha, v jejich schopnostech i z pošetilosti vytvořit dialog na úrovni. V neposlední řadě vyzdvihoval souhru a celkový dojem kompletního souboru Osvobozeného divadla, od mistrné hudby Jaroslava Ježka přes sehranou choreografii Jenčíkových girls, až po novátorskou scénografii Františka Zelenky.<sup>257</sup> Celkově v deníku autor obdivoval modernost divadelního umění ve Voskovcově a Werichově pojetí, nicméně se blíže nezmiňuje o specifických režijních metodách a konkrétních scénografických řešeních, tudíž není jednoduché udělat si představu o přesné podobě sehraného představení Osvobozeného divadla na olomouckém jevišti.<sup>258</sup>

Komici Voskovec a Werich odehráli v představení *Sever proti Jihu* role hlavní, přičemž si s jejich pojetím svébytně pohrávali a přizpůsobovali jednotlivé situace aktuální náladě a nápadům. Tím dosahovali vzácné a křehké komunikace herce s divákem. Olomoucký Našinec si cenil zejména schopnosti komiků vtipně, bystře a aktuálně reagovat: „*Dovedou si střílet i ve všeho, ať ve svém dialogu zabrousí do literatury či umění, nebo politiky –*

---

<sup>255</sup> S. Československý deník, 21. 5. 1931, s. 3.

<sup>256</sup> V.S. Našinec, 21. 5. 1931, s. 4.

<sup>257</sup> S., cit. 255, s. 3.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 3.



vždy uhodí na pravou resonanci a docílí pravého účinku.“<sup>259</sup> Recenzent Československého deníku si uvědomoval, že Osvobozené divadlo znamenalo především moderní a inovativní divadelní postupy, které prostřednictvím svých scének šířili i k mimopražskému publiku. Jako většina zpravodajů té doby svou pozornost soustředil především na ústřední postavy Osvobozeného divadla, tedy na Jiřího Voskovce a Jana Wericha: „Jejich motivace nezná mrtvých bodů, má v sobě vždy tvůrčí dynamiku, rozvernost střídá se s melancholií, jejich chanson má esprit i sílu, nešetří nikoho v útočnosti – ani sebe. To jsou Voskovec s Werichem!“<sup>260</sup>

Napříč olomouckým tiskem nebylo hodnocení zcela jednoznačné, ačkoliv značně převládaly kladné komentáře. V deníku Pozor se mimo jiné objevila zmínka o nebezpečnosti „zmechanizování“<sup>261</sup> divadelních postupů v rámci modelu revue, které Voskovec s Werichem provozovali. Tímto autor nejspíše mínil ustálené a opakující se metody při tvorbě inscenací. Vzápětí však dodal, že primárním cílem tohoto divadla bylo pouze bavit diváky svými žerty a šprýmy, čímž, jak se zdá, poněkud zastřel hlavní společensko-politické poslání Osvobozeného divadla. Deník Našinec pak komentoval zejména výkony jednotlivých účinkujících. Recenzent v něm vyzdvihuje Františka Vnoučka coby Buffalo Billa, který spolu s Mercedes v podání Niny Bártů vytvořil milý pár. V roli majora Wartona se představil Miloš Nedbal, De Rocheho zpodobnil Čeněk Šlégl.<sup>262</sup> Za snad nejzdařilejší postavu byla považována klisna Šárka, vytvořená kooperací Michálka a Jůna. Představení dirigentsky obstaral Jiří Srnka. Celkově bylo olomoucké provedení vnímáno jako celistvé, spojující moderní styly divadelního umění a prostoupené elánem zanícených umělců.<sup>263</sup>

Druhou hrou, jež Osvobozené divadlo v rámci jarního turné roku 1931 v Olomouci předvedlo, byla revue *Don Juan a Comp.*<sup>264</sup> Příběh o tom, jak se z plachého mládence během sedmi obrazů stane nezkrotný

---

<sup>259</sup> S., cit. 255, s. 3

<sup>260</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>261</sup> jr. [V. H. JARKA] Osvobození v Olomouci. *Pozor*, 22. 5. 1931, s. 4.

<sup>262</sup> V.S. *Našinec*, 21. 5. 1931, s. 4.

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>264</sup> S. *Československý deník*, 22. 5. 1931, s. 3.

milovník, si olomoucké publikum oblíbilo. Tehdejší tisk reflektoval živé výstupy Jiřího Voskovce s Janem Werichem a jejich smysl pro využití každé příležitosti k vtipu či popíchnutí.<sup>265</sup> Na druhou stranu však kritika jejich exhibicionismus stavěla na úkor ostatních členů souboru. Zmiňuje, že komikové někdy až příliš vyčnívali a na svých výstupech stavěli těžiště celého představení.<sup>266</sup> Podobné komentáře se však objevily i v deníku *Pozor*, kdy autor poznamenal, že ačkoliv podal celý soubor Osvobozeného divadla kvalitní výkon, největší pozornosti se dostalo Voskovcovi a Werichovi. Dále usuzoval, že herec František Vnouček v roli Dona Juana a Buffalo Billa (*Sever proti Jihu*), v níž byl schopnější, se pokoušel napodobit styl Jiřího Voskovce.<sup>267</sup>

Nutno připomenout také hudební stránku inscenace, o níž se jako obvykle postaral Jaroslav Ježek, který se nedržel striktně španělských tónů, jak by mohlo být očekáváno, nýbrž využil nejrůznější formy moderní jazzové hudby. Československý deník oceňoval propojení moderních rytmů s Mozartovou verzí *Dona Juana*.<sup>268</sup> Uznával včlenění prvků klasické hudby do moderní inscenace a doplnil to chválou na výslednou komplexnost hudební stránky korespondující s graduujícím dějem představení. V deníku *Pozor* si recenzent všiml ouvertury *Bugatti step*, díky níž Jaroslav Ježek dodal inscenaci lyričnost.<sup>269</sup> Autor článku si pochvaloval souhru Jenčíkových tanečnic, které tancem dotvářely hudební rytmy Jaroslava Ježka. *Půlnoční habaneru*, inspirovanou Mozartem, oživily Jenčíkovy girls zpodobněním velkých ptáků mávajících křídly do rytmu, jak autor článku postřehl.<sup>270</sup>

Recenzent Československého deníku se v závěru svého příspěvku zmínil o bouřlivém potlesku a o opakovaném vyvolávání komiků Voskovce a Wericha přítomnými diváky. Opětovně zaplněné hlediště svědčilo o

---

<sup>265</sup> N. *Našinec*, 22. 5. 1931, s. 3.

<sup>266</sup> N., cit. 265, s. 3.

<sup>267</sup> jr. [V. H. JARKA] Osvobození v Olomouci. *Pozor*, 22. 5. 1931, s. 4.

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>269</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 4.

dychtivosti olomouckých diváků po moderním divadle, poskytujícím výpověď k aktuálním společenským otázkám.<sup>271</sup>

V neposlední řadě řešil olomoucký tisk i počínání publika. Například příspěvatel deníku *Pozor* byl v otázkách diváckých reakcí poněkud kritický. Poznamenal, že pro plné vyznění Voskovcova a Werichova díla, byla nutná spoluúčast publika schopného domyslet si narážky a dvojsmysly. Autor článku, jenž cílil na obě odehraná představení, tvrdil, že k absolutnímu prožití představení je třeba poučený a bystrý divák, který narážky a skryté významy očekává a vyhledává.<sup>272</sup> Dle recenzenta však olomoucké publikum nereagovalo dostatečně rychle a bystře. Poněkud neměnné hlediště a „hanácká statičnost“ způsobily, že některé vtipy a scénky vyšly naprázdno.<sup>273</sup>

Dne 19. května 1934 přijelo Osvobozené divadlo do Olomouce předvést svou antimilitaristickou hru *Osel a stín*. Byla to satira na tehdejší palčivé problémy jako politické intriky, zneužívání moci, narůstající vliv Třetí říše, ale i kolektivní manipulovatelnost. Všem výše zmíněným aspektům doby se Voskovec s Werichem prostřednictvím inscenace vysmívali a satirizovali je. Tímto postojem si získali množství příznivců, ale současně i velké množství nepřátel. Silný nesouhlas s pravicovou ideologií, kterým byly prostoupeny všechny inscenace Voskovce a Wericha, nejspíš způsobil, že olomoucký tisk právě toto dílo reflektoval velmi sporadicky a články navíc obsahovaly jen kusé informace. Příkladem může být několikařádkový sloupek z deníku *Pozor* stručně komentující protiválečnou náplň představení a následné ovace, jimiž publikum umělce z Prahy zahltilo.<sup>274</sup> V příspěvku autor komentuje zobrazování Třetí říše a její vedoucí politiky takto: „*Zde hra mluví nejjasněji: výsměchu propadá*

---

<sup>271</sup> S. *Československý deník*, 22. 5. 1931, s. 3

<sup>272</sup> jr. [V. H. JARKA], cit. 267, s. 4.

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>274</sup> Č. [Jaroslav ČIČATKA]. Voskovec a Werich: *Osel a stín*. *Pozor*, 23. 5. 1934, s. 5.

*překrucování a zneužívání politických hesel, zákulisní machinace a čachry, soudy, mocné, ale prázdné gesto vůdce davu, [...]*<sup>275</sup>

V Moravském večerníku se objevil jiný případ. Recenze zmiňovaného představení zde sice nevyšla, nicméně ještě před olomouckou reprízou hry *Osel a stín* otiskli v těchto novinách komentář uznávající odvážný postoj umělců z Osvobozeného divadla k politické atmosféře v republice. Autor v něm velmi otevřeně kritizoval všechny, kdo měli jakékoliv připomínky proti dobře mířené satíře Jiřího Voskovce a Jana Wericha: „*A proto ty kyselé tváře nafoukanců nebo nevědomců lidí duševně smutných, kteří považují vtip a satiru za zločiny proti vlastní sebelásce a chytrosti za květy zla, kterým nemá být dopřáno kvěsti na československých luzích osobní ješitnosti.*“<sup>276</sup> Autor zde navíc připomenul, že se o Osvobozeném divadle psalo i v zahraničním tisku, konkrétně v anglickém a francouzském, kde komentovali časovost a odvážnou kritičnost divadla pocházející z tak malé země jakou je Československá republika.<sup>277</sup> Tento článek byl bezpochyby výjimečný svou upřímností, a ačkoliv se uměleckých kvalit jako takových prakticky nedotkne, je cenný, jelikož nezastřeně a nezaobaleně, oproti většině ostatních komentářů té doby, sympatizuje s názorem Voskovce a Wericha na Třetí říši.<sup>278</sup> Autor se nesnažil skrýt mezi řádky to, co mezi nimi museli skrýt umělci Osvobozeného divadla. Tato upřímnost mohla být důvodem, proč v Moravském deníku následně nevyšla recenze představení *Osel a stín*, které v Olomouci Osvobozené divadlo předvedlo 19. května 1934.<sup>279</sup>

V červnu roku 1935 přijelo Osvobozené divadlo do Olomouce předvést svoji hru *Panoptikum* a *Kat a blázen*. Hra, která vyvolala snad ještě větší vlnu protestů proti autorům Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi než výše zmíněná *Osel a stín*. V době, kdy uvedli hru *Kat a blázen* na jeviště, vzrůstaly se v Československé republice fašistické síly a vzhledem

<sup>275</sup> Č. [Jaroslav ČIČATKA], cit. 274, s. 5.

<sup>276</sup> Nesign. *Moravský večerník*, 18. 5. 1934, s. 5.

<sup>277</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>278</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>279</sup> Č. [Jaroslav ČIČATKA], cit. 274, s. 5.

k faktu, že *Kat a blázen* kritizoval diktátorský režim i s jeho vedením, ačkoliv smyšleným, rozběhly se proti celému Osvobozenému divadlu fašistické protesty, jelikož si jeho odpůrci námět hry stahovali na sebe a na svého vůdce - Adolfa Hitlera.<sup>280</sup> Nejspíš antifašistický podtext je důvod, proč nebyla hra *Kat a blázen* olomouckým tiskem příliš reflektována, ačkoliv ji zde Osvobozené divadlo ve středu 5. června 1935 předvedlo.<sup>281</sup> Deník *České slovo*, který představení komentoval, otiskl jeho pozitivní hodnocení. *Moravský deník* se velmi stručně vyslovoval k ostrosti vtípů Voskovce a Wericha namířeným na politiku i celou společnost, komentoval narážkami hýřící improvizaci a v neposlední řadě se zmínil o Ježkově hudebním nadání. Ba naopak se stavěl nechápavě k protestům probíhajícím v Praze, shledával je jako nepřiměřené, bez řádného opodstatnění.<sup>282</sup>

V olomouckém představení *Kata a Blázna* režírovaném Jindřichem Honzlem se předvedli Švabíková, Vítová, Plachta, Černý, Trégl, Filipovský, Záhorský a další.<sup>283</sup>

Představit inscenaci *Balada z hadrů* přijelo Osvobozené divadlo do Olomouce 10. 5. 1936 a v jeden den ji odehrálo dvakrát, odpoledne i večer, přičemž v obou případech návštěvníci zaplnili všechna místa v hledišti,<sup>284</sup> na což nebylo vedení divadla v té době zvyklé, často si právě na nízkou návštěvnost stěžovalo. V hlavních rolích vystoupili Jiří Voskovec s Janem Werichem s doprovodem jazzového orchestru Jaroslava Ježka.<sup>285</sup>

Soubor Osvobozeného divadla publiku demonstroval, že dokáže člověka pobavit až k slzám, které se však mohou vzápětí obrátit v slzy smutku. Ačkoliv je děj hry zasazen do minulosti, obecenstvo si pichlavé narážky a dvojsmysly přenášelo do reality a aplikovalo je na tehdejší dobu a společnost, na což herci také cílili. Olomoucká kritika se však podívovala

---

<sup>280</sup> JANKOWSKA, cit. 231, s. 150.

<sup>281</sup> Abs. *Moravský deník*, 7. 6. 1935, s. 3.

<sup>282</sup> Abs., cit. 281, s. 3.

<sup>283</sup> Tamtéž, s. 3

<sup>284</sup> B. *Moravský večerník*, 9. 5. 1936, s. 7.

<sup>285</sup> Tamtéž, s. 7

nad odvážnou divadelní ideou, kterou Osvobozené divadlo předvedlo.<sup>286</sup> Recenze, které se objevily, svědčily o skutečnosti, že uměleckému a především společenskému záměru diváci i kritika porozuměli, pochopili poslání inscenace, jímž bylo upozornění na mezilidské hanebnosti, utlačování a nesvobodu. Umělci Osvobozeného divadla hráli o zlodějích a útlaku chudých za doby vlády krále Karla II. ve Francii, nicméně publikum si situace bezděčně stahovalo na problémy své doby. Kritika Moravského večerníku se pozastavila i nad rozsahem satiričnosti představení, pochybovala, zda nebyly některé pasáže až příliš kousavé.<sup>287</sup> Nicméně doznala míru pravdivosti a trefnosti jednotlivých replik. Recenzent K. Sedláček si pak povšimnul podobnosti Villonových<sup>288</sup> básní s těmi Bezručovými. Konkrétně Bezručovu pasáž: „*Přijde den, zúčtujem spolu!*“<sup>289</sup> srovnává s Villonovými výhružkami pánům: „*Pánové, sami jste vinni tím, že bída z lidí vlky činí, že nás proti vám vede hlad.*“<sup>290</sup>

Magnáti na cestách, jak Voskovce a Wericha ve své recenzi K. Sedláček nazval, svou tvorbou veřejně upozorňovali na ničemnou dobovou situaci a ukazovali tak obraz tehdejšího světa. Pochopitelně je kvůli jejich provokacím neměla oficiální politika v oblibě. Voskovec s Werichem dokázali v inscenaci *Balada z hadrů* odrazit chod společnosti, přičemž v této souvislosti recenze poukazuje na paradox, kdy se lidé bavili a smáli zobrazované skutečnosti, což nebylo nic jiného než obraz její tehdejší mravní a sociální zkaženosti.<sup>291</sup>

Ne všechen olomoucký tisk však byl s to uznat vliv a entuziazmus pražských umělců. Oproti Moravskému deníku, který reflektoval zejména aktuálnost představení, v deníku Pozor vyšel relativně krátký článek pojednávající především o politickém zaměření inscenací dvojice Voskovec a Werich. Ve zmiňovaném komentáři autor ostře kritizoval podprůměrnost díla, z něhož údajně vyvěral propagandistický podtext bourající národní

---

<sup>286</sup> B, cit. 285, s. 7.

<sup>287</sup> SEDLÁČEK, K. Magnáti na cestách. *Moravský večerník*, 11. 6. 1936, s. 3.

<sup>288</sup> Francouzským básníkem Françoisem Villonem byla inspirovaná hlavní postava.

<sup>289</sup> Báseň Petra Bezruče *Ostrava*, kde hrozí majitelům ostravských dolů.

<sup>290</sup> SEDLÁČEK, cit. 288, s. 3.

<sup>291</sup> Tamtéž, s. 3.

smýšlení.<sup>292</sup> Anonymní pisatel Jiřího Voskovce a Jana Wericha nařknul, že vytvořili jakousi „montáž článků z komunistických revuí“.<sup>293</sup> Dle názoru, jenž autor kritiky vyřknul, bylo představení Osvobozeného divadla protkáno jen pár vtipnými dialogy a éra, kdy populární komici podněcovali mladou generaci, byla už dávno pryč.<sup>294</sup> Avšak i komentáře tohoto druhu jsou pro porozumění atmosféře dané doby důležité, jelikož nám ukazují charakter prostředí, v němž Osvobozené divadlo své umění tvořilo. V místech jejich zájezdů byly články tohoto rázu spíše výjimečné a povětšinou je města přijala s nadšením,<sup>295</sup> avšak v pražském tisku se útočné kritiky objevovaly častěji.

Při posledním zájezdu souboru Osvobozeného divadla do Olomouce sehráli Voskovec s Werichem představení her *Rub a Líc* a *Panorama 1927 - 1937*, přičemž provedení první z nich doprovázely zvláštní okolnosti. V listu Národní obrození podal kritik Bedřich Václavek zprávu o údajně neuskutečněném představení hry *Rub a líc*: „Mohli jsme bohužel, vzhledem k praksi městského divadla, shlédnouti jen druhou hru retrospektivní.“<sup>296</sup> Tento komentář však nebyl blíže vysvětlen, tudíž se můžeme domnívat, že tím Václavek myslel neuspokojivou spolupráci či nevyhovující předpoklady k plné realizaci inscenace. Václavkův komentář je však ještě podivnější s přihlédnutím k jinému olomouckému deníku Moravskému večerníku, kde se objevila recenze zmiňované hry *Rub a líc*, k jejímuž provedení tedy došlo dne 24. května 1934.<sup>297</sup> Autor se v článku k uměleckým kvalitám inscenace Osvobozeného divadla vyjadřoval značně neúplně a jako ve většině recenzí komentoval zejména jejich dobovou a politickou aktuálnost, díky níž bylo divadlo dle recenzenta tak úspěšné.<sup>298</sup> Pisatel Moravského večerníku na výstupech pražského souboru neshledal nic negativního, naopak ještě Voskovce s Werichem chválil, že v jejich hře „zcela nový a svrchovaný

---

<sup>292</sup> Nesign. *Pozor*, 30. 5. 1936, s. 3.

<sup>293</sup> Nesign., cit. 293, s. 3

<sup>294</sup> Tamtéž, s. 3

<sup>295</sup> CINGER, cit. 238, s. 197.

<sup>296</sup> VÁCLAVEK, Bedřich. Osvobozené divadlo v Olomouci. *Národní osvobození*, 28. 5. 1937, s. 6.

<sup>297</sup> *S. Moravský večerník*, 30. 5. 1937, s. 6.

<sup>298</sup> Tamtéž, s. 6.

*platný dramatický obsah, dosahuje v celé tvorbě této autorské dvojice snad poprvé naprosto a důsledně dořešené formy a s ní pak i nejplnější mluvy tendencí, jíž je divadelní dílo vůbec schopno.*<sup>299</sup>

Jako druhou hru uvedlo Osvobozené divadlo v Olomouci retrospektivní dílo *Panorama 1927 – 1937* reflektující vývoj desetiletého provozu Osvobozeného divadla. Jednalo se o hru, kterou Voskovec s Werichem premiérovali na den a deset let přesně po premiéře *Vest Pocket Revue*, tedy 19. dubna 1937. Skládala se z oblíbených výjevů z předešlé tvorby. Objevily se v ní například úryvky z her *Don Juan a Comp.*, *Golem*, *Robin Zbojník*, *Vždy s úsměvem*, *Panoptikum*, *Kat a blázen*, *Balada z hadrů*. Pro samotnou revui *Panorama* dramatikové vytvořili výstup pouze jeden, a sice trefný rozhovor prodavače Půlpána s jeho zákazníkem na téma dvou kašparů z Osvobozeného divadla, jenž svými narážkami za hry *Kat a blázen* zostuzují národ.<sup>300</sup>

Vývoj, kterým Osvobozené divadlo v tomto období prošlo, byl v inscenaci patrný. Olomoucký kritik Bedřich Václavek komentoval rozmach technického zařízení, a to zejména co se hudebního zázemí týče.<sup>301</sup> Neopomněl však ani zrání uměleckých postupů a výkonů členů souboru, zmiňoval postup od mladického rozptýlení až po seriózní kritický apel na tehdejší neutěšenou politickou situaci.

Nicméně je *Panorama* jednou z mála her Osvobozeného divadla, kterou olomoucká kritika nenechala bez negativního hodnocení. Konkrétně již zmíněný kritik Bedřich Václavek projevil nelibost vůči celkové kompozici inscenace, řazení jednotlivých čísel se mu zdálo poněkud mechanicky a účelně uspořádané tak, aby primárně došlo k uplatnění všech členů souboru včetně orchestru.<sup>302</sup> Což ovšem neznamená, že by samotný výkon umělců nebyl oceněn, především scény se silnějším demokratickým podtextem publikum horlivě vyznamenalo účastným potleskem.<sup>303</sup>

---

<sup>299</sup> S., cit 299, s. 6.

<sup>300</sup> PELC, Jaromír. *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha 1982. s. 180

<sup>301</sup> VÁCLAVEK, cit. 297, s. 6.

<sup>302</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>303</sup> Tamtéž, s. 6.



V recenzi anonymního autora písničáka pro *Moravský večerník* se také objevily zmínky o kompozici hry. V tomto případě si referent všiml nedostatečného diváckého ohlasu, což přisuzoval právě stavbě hry, tedy tomu že byla založená na jednotlivých, dosud prezentovaných, hrách Osvobozeného divadla a neznalý divák, navíc při použití mnohých režijních zkratk, se mohl v inscenaci ztratit.<sup>304</sup> Opět to však byla jedna z těch mnoha pochvalných recenzí, které k představení Osvobozeného divadla v Olomouci vycházely.

Pro tradiční olomoucké obecnstvo byla tato demokratická výzva nesmírně podstatná, jelikož na moravském jevišti podobné, revolucí zavánějící inscenace divadelní umělci nevytvářeli. Z dobových recenzí informujících o nadšených reakcích olomouckých diváků, lze usuzovat, že olomoučtí občané takřka lačnili po obdobných burcujících počinech, poněvadž pasivita v nastalé politické situaci byla poněkud nepatřičná. Snaha vypořádat se s vážnými problémy pomocí satiry a humoru se i v nejtěžších dobách u českého publika osvědčila.<sup>305</sup>

Pokud bychom obraz Osvobozeného divadla zrcadlili prostřednictvím olomouckého dobového tisku, vzešel by z toho dokonalý soubor umělců, jelikož se výtek k jejich výkonům na olomouckém jevišti objevilo minimum. Recenze se dotýkaly především společenského a politického vyznění inscenací. Všimli si taktéž mistrného způsobu, jakým divadlo plné satirických narážek a skrytých významů prezentovali publiku. Referenti se zaměřovali především na odlišný umělecký přístup, jímž Osvobozené divadlo obohacovalo olomoucký divadelní život. Z těchto poznatků můžeme usuzovat, že pro olomoucké publikum byla představení Osvobozeného divadla důležitá zejména v rámci posílení národního faktoru ve společnosti. Početná návštěvnost hostujících představení Osvobozeného divadla v Olomouci je jedním z příkladů, že divák v tomto městě byl lačný po seznámení se se soudobým divadlem v pražském centru, jakkoli

---

<sup>304</sup> S. *Moravský večerník*, 30. 5. 1937, s. 6.

<sup>305</sup> VÁCLAVEK, Bedřich: Osvobozené divadlo na Moravě. *Index: leták kulturní informace*, 1. 6. 1937, s. 54.

provinciální scéna s uměleckými počiny vznikajícími v samotném ohnisku avantgardního divadelního dění, v Praze, nebyla schopna srovnat krok.

## ZÁVĚR

Hlavním cílem této diplomové práce bylo pojmenovat snahy o avantgardní divadlo v době existence Českého divadla v Olomouci. Režiséry, kteří zde v daném období tvořili a kteří se stali původci nových, progresivních výbojů na olomoucké scéně, nebylo mnoho. Kromě Emila Františka Buriana, jenž zde působil pouze jednu sezonu, lze do uvažovaného kontextu začlenit pouze režiséry Františka Salzera a Oldřicha Stibora, kteří čerpali z podnětů meziválečné avantgardy.

Režisér František Salzer byl prvním divadelním tvůrcem, který se ve své jevištní tvorbě nechal avantgardisty inspirovat. Olomouckému divadlu přinesl řadu inscenací, které umožnily zvýšit prestiž této provinciální scény.

V úzkém kontaktu s pražskými avantgardisty byl Oldřich Stibor, jehož zásluhou mělo olomoucké publikum možnost bezprostředně se seznámit s reprezentanty avantgardního divadelnictví prostřednictvím hostujících představení Osvobozeného divadla a Burianova Děčka. Co se týče samotné Stiborovy inscenační tvorby, tak jako u Salzera se v jeho inscenacích uskutečňoval ohlas na avantgardní výboje zejména prostřednictvím uplatnění prvků jevištního konstruktivismu, důraz na sociální angažovanost divadelního umění však u tohoto režiséra vedl více k orientaci na revoluční větev německého expresionismu a na politicky orientované divadlo v piscatorovském duchu. České divadlo v Olomouci se každopádně za Stiborova angažmá dostalo do celonárodního divadelního kontextu a bylo schopno konkurovat moderním českým scénám.

Pražský avantgardní režisér Emil František Burian byl pro olomoucký divadelní vývoj rovněž důležitý, nicméně během jedné sezony, v níž zde působil, nebyl schopen prosadit v dramaturgickém a inscenačním programu činohry zásadnější inovace. Jeho nejvýznamnějším divadelním počinem v rámci olomouckého angažmá byl bezpochyby *Bar Chic* (Géza Herczeg, Karel Farkas), který znamenal pro tradiční olomoucké publikum originální zkušenost ve smyslu nepravidelného divadelního prostoru, do něž

Burian inscenaci zasadil. Každopádně prakticky všechny další hry, jež zde inscenoval, nedosahovaly z hlediska uměleckého řešení významu zmíněného *Baru Chic*. Ačkoliv by olomoucké divadlo potřebovalo režiséra Burianova formátu ve dlouhodobém angažmá, bylo nevyhnutelné, aby po jedné sezoně změnil působiště, jelikož zdejší scéna by mu s největší pravděpodobností neumožnila dostatečný umělecký růst. Pro další divadelní dění v Olomouci byla významná hostující představení, s nimiž Emil František Burian v následujících letech už jako umělecký šéf a režisér divadla D do tohoto města přijížděl. To samé platilo o zájezdech Osvobozeného divadla. Díky všem těmto hostujícím produkcím mělo olomoucké publikum pravidelný kontakt s pražským avantgardním děním. Současně nelze pominout společensko-politický význam Osvobozeného divadla a Děčka v době vrcholící krize a politické destabilizace v evropských zemích.

V ostatních městech, konkrétně v Brně a v Ostravě, byla situace specifická pro ten který region. Lze konstatovat, že ani v jednom z uvedených měst neexistovala čistě avantgardní scéna. Snahy zakládat alternativní studia jakožto pobočné scény k oficiálním divadlům byly sice chvályhodným pokusem o inovaci tradiční dramaturgie a inscenačního stylu, avšak vzhledem k tomu, že vedení stálých divadel nezajistilo dostatečnou podporu pro jejich následný rozvoj, existence těchto podniků byla krátká a setkávala se víceméně s neúspěchem. V Brně se avantgardní výboje projevovaly prostřednictvím Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana a v Ostravě se pokoušel progresivní dramaturgický program prosadit Oldřich Stibor.

Tím, co komplikuje bádání v této oblasti, je nedostatek dochovaných pramenů i jejich problematická hodnota. Úskalím tehdejších recenzí, které jsou pro nás hlavním a v převážné většině bohužel tím jediným zdrojem informací o dobovém olomouckém divadle, je jejich strohost, informační nevyváženost a často také příliš subjektivní přístup k hodnocení toho kterého představení. Většina dobových kritiků interpretovala jednotlivá představení velmi zkratkovitě, bez snahy podat jejich základní popis. Velmi častým jevem bylo, že zhruba polovina z už tak dosti krátké recenze skýtala

popis děje hry, zbývající část pak se věnovala pouze shrnutí hereckých výkonů. Často se také ukazovalo, že faktografické informace obsažené v různých denících k jednomu představení se liší. Nespolehlivost údajů se vyjevila i ve výročních zprávách Družstva českého divadla, v nichž se opakovaně vyskytovaly neúplné a chybné informace.

Celkově lze říci, že ačkoliv se olomoucká scéna nacházela na okraji hlavního divadelního dění, byla schopna reflektovat aktuální vlivy a zprostředkovávat je divákům. Současně však je nutné konstatovat, že v olomouckém divadle v meziválečném období nenastaly dostatečně příhodné podmínky k tomu, aby se zde avantgardní program mohl plně „rozběhnout“. V souvislosti se Stiborovým důrazem na rozvíjení společenských akcentů divadla a s orientací na „sovětskou dramaturgii“ projevují se nadto v inscenačním stylu olomoucké činohry snahy o překonání formálně experimentálního programu avantgardy, které ve druhé polovině třicátých naznačují cestu k novému přehodnocení postupů jevištního realismu.

# SEZNAM REŽIÍ FRANTIŠKA SALZERA V ČESKÉM DIVADLE V OLOMOUCI

NÁZEV	DATUM PREMIÉRY	AUTOR PŘEDLOHY
Jitro, den a noc	8. 10. 1924	Niccodemi, Dario
Druhý břeh	28. 2. 1925	Hilbert, Jaroslav
Zamilovaná	6. 5. 1925	Porto–Riche, Georges de
Sestřenka z Varšavy	17. 5. 1925	Verneuil, Louis
Mluvící opice	10. 10. 1925	Fauchouis, René
Velbloud uchem jehly	11. 12. 1925	Langer, František
Křídový kruh	30. 12. 1925	Klabund (Henschke, Alfred)
Divoká kachna	20. 1. 1926	Ibsen, Henrik
Jaro v podzámčí	27. 1. 1926	Preissová, Gabriela
Bankrotář	20. 2. 1926	Tyl, Josef Kajetán
Svatá Jana	9. 3. 1926	Shaw, George Bernard
Slon	7. 4. 1926	Musset, Alfréd de
Čech a Němec	4. 5. 1926	Štěpánek, Jan Nepomuk
Muži nestárnou	18. 5. 1926	Patrný, Jan
Jiříkovo vidění	4. 6. 1926	Tyl, Josef Kajetán
Živnost paní Warrenové	8. 6. 1926	Shaw, George Bernard
Co je nejhlavnější	23. 6. 1926	Jevrejnov, Nikolaj Nikolajevič

Léto	4. 9. 1926	Šrámek, Fráňa
Komedie v kostce	25. 9. 1926	Konrád, Edmund
Jak se vám líbí	7. 10. 1926	Shakespeare, William
Filip II.	30. 10. 1926	Verhaeren, Émile
Periférie	6. 11. 1926	Langer, František
Pohoršení v dolině svatofloriánské	1. 12. 1926	Cankar, Ivan
Vojnarka	22. 12. 1926	Jirásek, Alois
Přerušená noc	4. 2. 1927	Arnold, Franz Bach, Ernst
Kající Venuše	16. 2. 1927	Lom, Stanislav
Salcamt	11. 3. 1927	Zoulek, Rudolf
Král Lear	22. 3. 1927	Shakespeare, William
Grandhotel	5. 4. 1927	Langer, František
Nevada		
Ženitba	28. 4. 1927	Gogol, Nikolaj
Morálka paní Dulské	20. 5. 1927	Zapolská, Gabriela
Revoluční trilogie (režie společně s Otomarem Korbelářem)	31. 5. 1927	Dyk, Viktor
Vzorný manžel	1. 10. 1927	Hopwood, Avery
Hrob neznámého vojína	2. 10. 1927	Raynal, Paul
Hra na zámku	15. 10. 1927	Molnár, Ferenc
Doňa Sanča	11. 11. 1927	Zeyer, Julius
Maryša	23. 11. 1927	Mrštíkové, Alois a Vilém
Chlupatá Opice	2. 12. 1927	O'Neill, Eugene

Chambre separé č. 10	31. 12. 1927	Arnold, Franz Bach, Ernst
Oči ze všech nejkrásnější	12. 1. 1928	Sarment, Jean
C. k. armáda	26. 1. 1928	Roda – Roda, Alexander
Nora (Domov loutek)	20. 3. 1928	Ibsen, Henrik
Dědečkem proti své vůli	19. 4. 1928	Zavřel, František
Leonie	26. 4. 1928	Scribe, Eugéne
Koráb Josafath	10. 5. 1928	Bolé, Josip Roko
Dva listy	11. 5. 1928	Tyl, Josef Kajetán
Loupežník	23. 8. 1928	Čapek, Karel
Dáma s kaméliemi	18. 9. 1928	Dumas, Alexandr
Souboj lásky	8. 10. 1928	Hatvany, Lili
Radúz a Mahulena	24. 10. 1928	Zeyer, Julius
Živá mrtvola	24. 11. 1928	Tolstoj, Lev Nikolajevič
Heřman Celjský	30. 11. 1928	Novačan, Anton
Plukovník Švec	14. 12. 1928	Medek, Rudolf
Krásné Sabiňanky	2. 2. 1929	Andrejev, Leonid
Maminka	2. 2. 1929	Barrie, James Matthew
Obrácení Ferdýše Pištory	14. 2. 1929	Langer, František
Pod dozorem věřitelů	23. 2. 1929	Arnold, Franz Bach, Ernst
X. Y. Z.	11. 3. 1929	Klabund (Henschke, Alfred)
Romeo a Julie	6. 4. 1929	Shakespeare, William
Peníze leží na ulici	1. 5. 1929	Bernauer, Rudolf



Osmá a první	5. 5. 1929	Savoir, Alfred
Bezvýznamná žena	22. 5. 1929	Wilde, Oscar
Život je krásný	30. 8. 1929	Achard, Marcel
Kvas na Boleslavi (Sv. Václav)	25. 9. 1929	Durych, Jaroslav
Je Mary Duganová vinna?	5. 10. 1929	Veiller, Bayard
Karel a Anna	16. 11. 1929	Frank, Leonhard
Irena	24. 11. 1929	Hilbert, Jaroslav
Láska není všecko	10. 12. 1929	Scheinpflugová, Olga
Slečna Maličevská	18. 12. 1929	Zapolská, Gabriela
Marcelina	22. 12. 1929	Achard, Marcel
Žebrácká opera	5. 2. 1930	Brecht, Bertolt
Popelka Patsy	9. 3. 1930	Connors, Barry
Trio	11. 3. 1930	Lenz, Leo
Revizor	2. 4. 1930	Gogol, Nikolaj
Farma pod jílmý	15. 4. 1930	O'Neill, Eugene
Je pan soudní rada vinen?	7. 6. 1930	Horst, Julius
Lhář a jeptiška	24. 9. 1930	Götz, Kurt

# SEZNAM REŽIÍ OLDŘICHA STIBORA V ČESKÉM DIVADLE V OLOMOUCI

NÁZEV	DATUM PREMIÉRY	AUTOR PŘEDLOHY
Bobří kožich	11. 6. 1931	Hauptmann, Gerhart
Kvadratura kruhu	8. 9. 1931	Katajev, Valentin
Malajský šíp	9. 10. 1931	Pagnol, Marcel
Smuteční hostina	16. 11. 1931	Dyk, Viktor
Závoj štěstí	16. 11. 1931	Clemenceau, George Benjamin
Milenci	30. 11. 1931	Grubiński, Waclaw
Procitnutí jara	5. 12. 1931	Wedekind, Frank
Samum	11. 12. 1931	Strindberg, August
Milovat je nemoderní	14. 12. 1931	Sterk, Wilhelm
Okénko	26. 12. 1931	Scheinpflugová, Olga
Satan	4. 1. 1932	Verneuil, Luis
Alžběta Anglická	23. 1. 1932	Bruckner, Ferdinand
Dětská tragédie	8. 2. 1932	Schönherr, Karl
Florentská tragédie	22. 2. 1932	Wilde, Oscar
Vodopád	22. 2. 1932	Horký, Karel
Giessbach		
Bez třetího	14. 3. 1932	Begovič, Milan
Eunuch (Marcel Fradelin)	16. 3. 1932	Duvernois, Henryk Birabeau, André

Jedna a jedna je jedna	6. 4. 1932	Bernard, Antonín Vrbský, Bedřich
Opory společnosti	30. 4. 1932	Ibsen, Henrik
Slabé pohlaví	15. 5. 1932	Bourdet, Eduard
Podskalák	21. 5. 1932	Šamberk, František
Každý	26. 8. 1932	Hofmannsthal, Hugo von
Fanny	15. 9. 1932	Pagnol, Marcel
Rabínská moudrost	23. 9. 1932	Vrchlický, Jaroslav
Ono	3. 10. 1932	Schönherr, K.
Král Oidipus	11. 10. 1932	Sofokles
Jak smrt přišla do světa	24. 10. 1932	Hartley, Alexander
Poštovní úřad	24. 10. 1932	Thákur, Rabindranath
Stavitel Solness	29. 10. 1932	Ibsen, Henrik
Plnicí pero	17. 11. 1932	Fodor, László
Páni Glembayové	11. 12. 1932	Krleža, Miroslav
Slečna vychovatelka	25. 12. 1932	Deval, Jacques
Avantgarda	10. 1. 1933	Katajev, Valentin
Výměna	16. 1. 1933	Claudel, Paul
Kvočna	28. 1. 1933	Konrád, Edmond
Parsifal (spolupráce s Přemyslem Pospíšilem)	18. 2. 1933	Wagner, Richard
Nebe, peklo, ráj	25. 2. 1933	Mahen, Jiří
Milovaný hlas (Lidský hlas)	27. 2. 1933	Cocteau, Jean
Paní Ňu	6. 4. 1933	Dymov, Osip Isodorovič

Před západem slunce	12. 4. 1933	Hauptmann, Gerhart
Služebník svého pána	30. 4. 1933	Jeřábek, František
Ničemu se nedivme	11. 5. 1933	Kiedrzyński, Stefan
Dáma v bílém	9. 9. 1933	Achard, Marcel
Deset minut alibi	20. 9. 1933	Armstrong, Antony
Tři	2. 10. 1933	Blatný, Lev
Hoře z rozumu	7. 10. 1933	Gribojedov, Alexandr
Maškarní ples	10. 10. 1933	Verdi, Giuseppe
Čert a káča	27. 10. 1933	Dvořák, Antonín
Na silnici	6. 11. 1933	Čechov, Anton Pavlovič
Obchod s Amerikou	15. 11. 1933	Frank, Paul Hirschfeld, Ludwig
Arabella	25. 11. 1933	Strauss, Richard
Večer Jiřího Wolkera	27. 11. 1933	
Kristýna	26. 12. 1933	Géraldy, Paul
Carmen	13. 1. 1934	Bizet, Georges
Milionový Marco	27. 1. 1934	O'Neill, Eugene
Hej rup! (Mládí vpřed)	13. 2. 1934	Vulpus, Pavel
Křídový kruh	17. 2. 1934	Zemlinsky, Alexander
Muž s kobyloou	24. 2. 1934	Ciprian, George
Marie Egyptská	7. 4. 1934	Respighi, Ottorino
Komedianti	7. 4. 1934	Leoncavallo,

Pekelník	17. 4. 1934	Ruggero Shaw, George Bernard
Večer regionální literatury	23. 4. 1934	
Nedoceněné zásluhy	3. 5. 1934	Maugham, William
Zlatá Kateřina	12. 6. 1934	Holly, Eugen
Dvojitá tvář	25. 9. 1934	Synek, Emil
Čistá rasa	27. 9. 1934	Slonimski, Alexander
Veselé paničky windsorské	20. 10. 1934	Nicolai, Otto
Ariadna na Naxu	3. 11. 1934	Strauss, Richard
Svět bez oken	12. 11. 1934	Toman, Josef
Dubrovnická trilogie, I. díl	30. 11. 1934	Vojnovič, Ivo
Trubadúr	1. 12. 1934	Verdi, Giuseppe
Tvrdé palice	15. 12. 1934	Dvořák, Antonín
Marnotratné srdce	17. 12. 1934	Savoir, A.
John Gabriel Borkman	26. 12. 1934	Ibsen, Henrik
Příhody lišky Bystroušky	12. 1. 1935	Janáček, Leoš
Evžen Oněgin	24. 1. 1935	Čajkovskij, Petr Iljič
Smrt cara Pavla I.	9. 2. 1935	Merežkovskij, Dmitrij Sergejevič
Večer české sociální poezie	18. 2. 1935	
Člověk ani neví	2. 3. 1935	Pirandello, Luigi

jak...

Děvče ze Zlatého Západu	16. 3. 1935	Puccini, Giacomo
Večer selské poezie	28. 3. 1935	
Nepřemožení	6. 4. 1935	Foerster, Josef Bohuslav
Modlitba za živé	13. 4. 1935	Deval, Jacques
Škola poplatníků	3. 5. 1935	Berr, Georges Verneuil, Louis
Noční služba	3. 9. 1935	Synek, Emil
Časy se mění	10. 9. 1935	Bourdet, Edouard
Italka v Alžíru	14. 9. 1935	Rossini, Gioacchino
Její pastorkyňa	21. 9. 1935	Janáček, Leoš
Bohéma	12. 10. 1935	Puccini, Giacomo
Optimistická tragédie	5. 11. 1935	Višněvskij, Vsevolod
Othello	23. 11. 1935	Verdi, Giuseppe
Orfeus	7. 12. 1935	Monteverdi, Claudio
Měšťák šlechticem	14. 12. 1935	Molière
Soročinský jarmark	18. 1. 1936	Musorgskij, Modest Petrovič
Muži v bílém	1. 2. 1936	Kingsley, Sidney
Kateřina	8. 2. 1936	Šostakovič, Dmitrij
Ismajlovna (Ruská lady)		Preiss, Alexander
Máj	27. 3. 1936	Mácha, Karel Hynek
Armida	28. 3. 1936	Dvořák, Antonín
České pašije	12. 4. 1936	Port, Jan Stejskal, Bohuš

S pravdou ven	22. 4. 1936	Shaw, George Bernard
Zakletý princ	29. 4. 1936	Böhm, Jindřich Hřímálý, Vojtěch
Lidé na kře	2. 5. 1936	Werner, Vilém
Větrný mlýn	7. 6. 1936	Strojil, Vladimír
Figarova svatba	16. 9. 1936	Mozart, Wolfgang Amadeus
Eva	26. 9. 1936	Foerster, Josef Bohuslav
Libuše	27. 10. 1936	Smetana, Bedřich
Vzkříšení	7. 11. 1936	Tolstoj, Lev Nikolajevič
Odkaz tety Karolíny	14. 11. 1936	Roussel, Albert
Manon Lescaut	5. 12. 1936	Puccini, Giacomo
Hedy	19. 1. 1937	Fibich, Zdeněk
Děvčata v uniformě	26. 1. 1937	Winsloe, Christa
Tajné manželství	30. 1. 1937	Cimarosa, Domenico
Piková dáma	13. 2. 1937	Puškin, Alexandr Sergejevič
Mirjana	20. 2. 1937	Jelínek, Hanuš
Mistři pěvci norimberští	20. 3. 1937	Wagner, Richard
Mnoho povyku pro nic	10. 4. 1937	Shakespeare, William
Svět na Měsíci	17. 4. 1937	Haydn, Joseph
Rigoletto	24. 4. 1937	Verdi, Giuseppe
Vassa Železnovová	2. 9. 1937	Gorkij, Maxim
Píseň Asie	5. 9. 1937	Antoine, André
Soud lásky	25. 9. 1937	Vrchlický, Jaroslav
Lucretia	1. 10. 1937	Respighi, Ottorino

Fra Diavolo	23. 10. 1937	Auber, Daniel
Haló, severní pól	9. 11. 1937	Vodopjanov, Michail Vasiljevič
Večer sovětské poezie	10. 11. 1937	
Don Giovanni	13. 11. 1937	Mozart, Wolfgang Amadeus
Dáma s kaméliemi	20. 11. 1937	Dumas, Alexandr
Dvaasedmdesátka	11. 12. 1937	Langer, František
Fidelio	18. 12. 1937	Beethoven, Ludwig van
Hry o Marii	5. 2. 1938	Martinů, Bohuslav
Julius Ceasar	12. 2. 1938	Shakespeare, William
Šárka	20. 2. 1938	Janáček, Leoš
Španělská hodinka	20. 2. 1938	Ravel, Maurice
Matka	5. 3. 1938	Čapek, Karel
Čertova stěna	23. 4. 1938	Smetana, Bedřich
Velký případ	8. 9. 1938	Synek, Emil
Nížina	24. 9. 1938	D'Albert, Eugen Lothar, Rudolf
Evžen Oněgin	8. 10. 1938	Čajkovskij, Petr Iljič
Alfred	8. 10. 1938	Dvořák, Antonín
Oblaka	15. 10. 1938	Kvapil, Jaroslav
Gero	4. 11. 1938	Jirásek, Alois
Aida	12. 11. 1938	Verdi, Giuseppe
Zmoudření dona Quijota	19. 11. 1938	Dyk, Viktor
Noví lidé	17. 12. 1938	Werner, Vilém
Pan Mikuláš		Stroupežnický,



Dačický z Heslova	7. 1. 1939	Ladislav
Tajemství	14. 1. 1939	Smetana, Bedřich
Romeo a Julie	25. 2. 1939	Shakespeare, William
Cesta spravedlivého	15. 4. 1939	Petrovič. Petar
Bludný Holanďan	6. 5. 1939	Wagner. Richard
Šťastný věk	20. 5. 1939	Puget, Claude – André
Ženichové	27. 5. 1939	Macháček, Karel
Čekanky	9. 9. 1939	Svoboda, František
Maškarní ples	7. 10. 1939	Verdi, Giuseppe
Divoká kachna	20. 10. 1939	Ibsen, Henrik
Čarostřelec	2. 12. 1939	Weber, Carl Maria von
Večer tříkrálový	16. 12. 1939	Shakespeare, William
Loupežníci	3. 2. 1940	Schiller, Friedrich
Boris Godunov	17. 2. 1940	Musorgskij, Modest Petrovič
Revizor	2. 3. 1940	Gogol, Nikolaj
Don Pasquale	30. 3. 1940	Donizetti, Gaetano
Jan Výrava	13. 4. 1940	Šubert, František Adolf

# SEZNAM REŽIÍ EMILA FRANTIŠKA BURIANA V ČESKÉM DIVADLE V OLOMOUCI

NÁZEV	DATUM UVEDENÍ	AUTOR PŘEDLOHY
Děti starého mládence	22. 10. 1930	Carpenter, Edward Childs
Bar Chic	4. 10. 1930	Herczeg, Gézy Farkas, Karel
Sex – appeal	28. 11. 1930	Londsdale, Frederick
Souper	21. 1. 1931	Molnár, Ferenz
Ráz, dva, tři	21. 1. 1931	Molnár, Ferenz
Moje sestra a já	12. 3. 1931	Blum, Robert Benatzky, Ralph
Žena, která si koupila muže	6. 5. 1931	Passeur, Steve
Vojna	6. 5. 1936	lidová poezie sebraná Karlem Jaromírem Erbenem
Pohádky Boženy Němcové	27. 9. 1940	Božena Němcová
První lidová suite	27. 9. 1940	lidová tvorba
Druhá lidová suite	28. 9. 1940	lidová tvorba

# SEZNAM PŘEDSTAVENÍ OSVOBOZENÉHO DIVADLA V ČESKÉM DIVADLE V OLMOUCI

NÁZEV	DATUM UVEDENÍ	AUTOR PŘEDLOHY
Vest Pocket Revue	2. 6. 1929	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Premiéra Skafandr	2. 6. 1929	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Kostky jsou vrženy	3. 6. 1929	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Fata Morgana	13. 5. 1930	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Ostrov Dynamit	15. 5. 1930	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Sever proti Jihu	19. 5. 1931	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Osel a stín	19. 5. 1934	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Don Juan a Comp.	20. 5. 1931	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Kat a blázen	5. 6. 1935	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Panoptikum	6. 6. 1935	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Balada z hadrů	10. 5. 1936	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Rub a líc	24. 5. 1937	Voskovec, Jiří Werich, Jan
Panorama 1927 – 1937	25. 5. 1937	Voskovec, Jiří Werich, Jan

# PRAMENY A LITERATURA

## PRAMENY

### Periodika

*České slovo*. Olomouc, 1934, 1937 – 1939.

*Československý deník*. Olomouc, 1921 – 1932.

*Hlas lidu: časopis hájící zájmy čtvrtého stavu*. Prostějov, 1939 – 1941.

*Index: leták kulturní informace*. Brno, 1931, 1937.

*Kdy-kde-co v Olomouci*. Olomouc, 1970.

*Meziaktí*. Olomouc, 1924 – 1940.

*Moravský deník*. Olomouc, 1932 – 1941.

*Moravský večerník*. Olomouc, 1929 – 1941.

*Národní osvobození*. Praha, 1937, 1938.

*Našinec*. Olomouc, 1929 – 1940.

*Pozor*. Olomouc, 1929 – 1941.

*Dvacet let Českého divadla v Olomouci 1920 – 1940*. Olomouc: Lidové závody tiskařské, 1940, 115 s.

PODLIPNÝ, Zdeněk. Eugene O'Neill: Chlupatá opice. In *Ročenka klubu sólistů Českého divadla v Olomouci*. Olomouc 1929, s. 78 – 83.

STIBOR, Oldřich. *Cestou k ochotnickému jevišti: Úvahy a pokyny pro divadelní ochotníky*. Olomouc: Krajské ústředí osvětových sborů v Olomouci, 1932.

STIBOR, Oldřich. Ke genesi české divadelní avantgardy. In JILEMNÍCKÝ, Peter, NOHA, Jan, VÁCLAVEK, Bedřich (ed.). *U: čtvrtletník skupiny Blok*, Brno, 1937, s.361 – 373.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezony 1918 - 1920.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1920.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1920 – 1921.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1921.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1921 - 1922.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1922.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1922 - 1923.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1923.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1923 - 1924.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1924.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1924 - 1925.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1925.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1925 - 1926.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1926.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1926 – 1927.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1927.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1927 - 1928.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1928.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1928 – 1929.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1929.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezony 1930 - 1932.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1932.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1932-1933.* Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1933.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1933-1934.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1934.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1934-1935.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1935.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1935-1936.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1936.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1936-1937.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1937.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1937-1938.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1938.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1938-1939.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1939.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1939-1940.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1940.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1940-1941.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1941.

*Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci za sezonu 1941-1942.*  
Olomouc: Družstvo českého divadla v Olomouci, 1942.

#### Státní okresní archiv Olomouc

Fond *Družstvo českého divadla v Olomouci.*

Fond obsahuje dokumenty o historii českého divadla v Olomouci, zejména zápisy ze schůzí výboru a presidia družstva, doklady o repertoáru českého divadla a zlomky spisové agendy družstva.

Karton č. 1, *Protokol 26 o schůzi výboru Družstva českého divadla v Olomouci konané 22. 5. 1929*, sign. M – 6 – 84.

Karton č. 1, *Protokol 7 o schůzi výboru Družstva českého divadla v Olomouci konané 29. 4. 1937*, sign. M – 6 – 84.

Karton č. 1, *Protokol 2 o schůzi Družstva českého divadla v Olomouci konané 24. 11. 1938*, sign. M – 6 – 84.

Karton č. 3, *Protokol 4 o schůzi repertoárové komise konané 18. 10. 1938*, sign. M – 6 – 84.

Fond *Studio Dramatické sdružení Olomouc*.

Fond obsahuje dokumenty k dějinám českého divadelnictví v Olomouci, knihy zápisů z valných hromad a výborových schůzí z období od roku 14. 5. 1934 do 29. 8. 1941.

Karton č. 1, *Zápis z výborové schůze ze dne 14. 5. 1934*, sing. M - 6 - 49.

## LITERATURA

BRABEC, Jan, ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla IV., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. 708 s.

CINGER, František. *Tiskoví magnáti Voskovec a Werich: Vest pocket revue - Lokální patriot*. Praha: Akropolis, 2008. 198, 178 s.

ČERNÝ, František. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1978. 319 s.

DOUDOVÁ, Marie. *Olomoucká činohra v letech okupace 1939 – 1945*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 1982. 116 s.

- DRLÍK, Vojen a kol. *Moravské divadlo Olomouc 1920-2000: almanach*. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2000. 152 s.
- JANKOWSKA, Barbara Teresa. *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha: co jste ještě nečetli*. Praha: Petrklíč, 2012. 255 s.
- KLADIVA, Jaroslav. *E.F. Burian*. Praha: Jazzová sekce, 1982. 443 s.
- MAKOVSKÁ, Jana. *České profesionální divadlo mezi dvěma světovými válkami (1918-1939). Část 1., Česká divadelní avantgarda*. 1. vyd. Praha: SPN, 1985. 146 s.
- MATYÁŠ, Bohuslav. *Bedřich Václavek o činohře Českého divadla v Olomouci: (recenze a glosy 1933-1940)*. 1. vyd. Olomouc: Universita Palackého, 1964. 137 s.
- MEDULÁNOVÁ, Světlana. *Inscenační tvorba Jindřicha Honzla v Národním divadle v Brně (1929 – 1931). Kapitoly z dějin brněnské divadelní kultury – Prolegomena. Sv. 1. Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda*. Brno, 2000, s. 13 – 30.
- OBST, Milan, SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962. 322 s.
- OBSTOVÁ, Eva. *Zájezdová činnost českého divadla v Olomouci ve třicátých letech a její kulturně politický a umělecký význam*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 1977. 134 s.
- PELC, Jaromír. *Zpráva o Osvobozeném divadle*. 1. vyd. Praha: Práce, 1982. 213 s.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. 363 s.
- SPURNÁ, Helena. *České divadlo na Moravě a válečná avantgarda. (K situaci v Olomouci)*. In HANÁČKOVÁ, Andrea, ŠTEFANIDES,



Jiří (ed.). *Theatralia. Morava jako divadelní region*. Brno: Masarykova univerzita, s. 42 - 60. Dostupné na [http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126119/1/Theatralia\\_16-2013-1\\_8.pdf](http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126119/1/Theatralia_16-2013-1_8.pdf).

SPURNÁ, Helena. Operní inscenace Oldřicha Stibora. *Opus musicum*, roč. 44, 2012, č. 6, s. 58-70.

SPURNÁ, Helena. Optimistická tragédie Vsevoloda Višněvského na moravských jevištích v proměnách času. In LAZORČÁKOVÁ, Tatjana (ed.). *O divadle na Moravě a ve Slezsku VI., Mezinárodní teatrologická konference v Olomouci*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 30-36.

SPURNÁ, Helena. Znamá a méně známá fakta z odkazu Oldřicha Stibora českému divadlu (Stiborův příspěvek k inscenování v plenéru). In LAZORČÁKOVÁ, Tatjana (ed.). *O divadle na Moravě a ve Slezsku V. Mezinárodní teatrologická konference v Olomouci*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, s. 56 – 69.

SRBA, Bořivoj. *Řeči světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. 533 s.

STÝSKAL, Jiří. Bedřich Václavek a České divadlo v Olomouci v letech 1933 - 40. In VOJTĚCHOVÁ, Drahoslava (ed.). *Počátky české marxistické divadelní kritiky*. Praha: Divadelní ústav, 1965, s. 153 – 181.

STÝSKAL, Jiří. Cesta Oldřich Stibora k ochotnickému jevišti. In *Středisko – sborník vlastivědné muzejní společnosti v Olomouci*. Olomouc: Vlastivědná společnost muzejní, 1980, s. 75 - 85.

ŠAJTAR, Drahomír. Pohostinská vystoupení Osvobozeného divadla na Ostravsku (1929 – 1937). In JIŘÍK, Karel, SULDOVSKÝ, Antonín. *Ostrava: sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*. Ostrava: Profil, 1983.

ŠKOPKOVÁ, Ivana. *Zasloužilý umělec František Salzer jako režisér a herec Českého divadla v Olomouci*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 1983. 126 s.

ŠTEFANIDES, Jiří. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479)*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2008. 271 s.

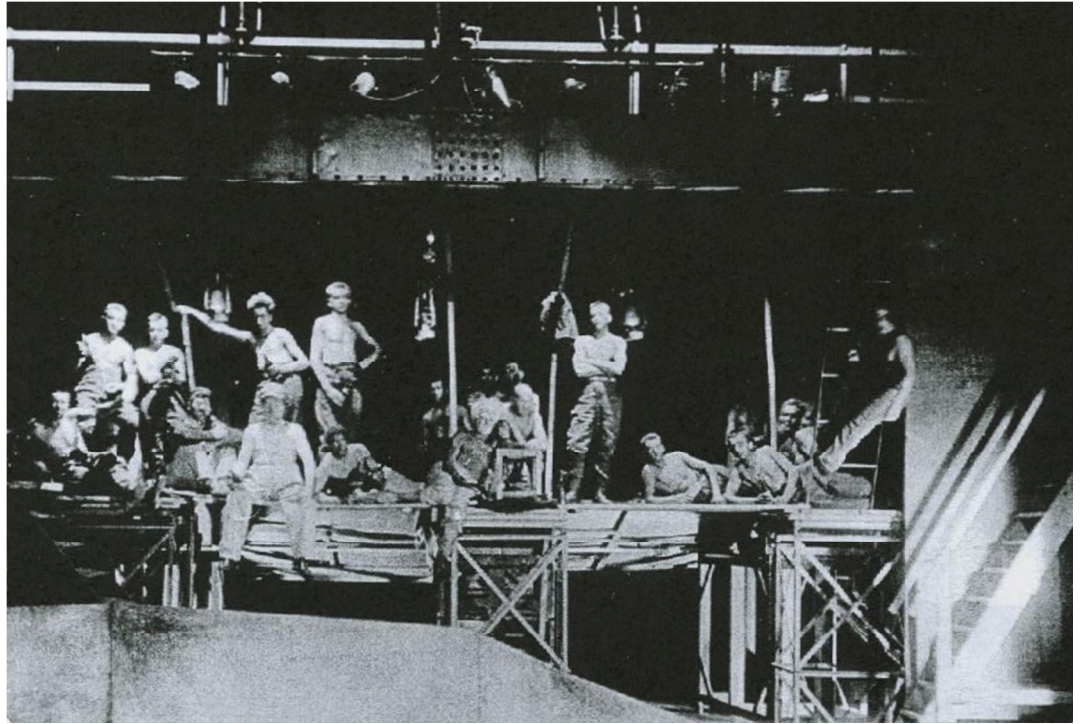
TVRDÍKOVÁ, Lada. *Scénograf František Zelenka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2009. 104 s.

## SEZNAM PŘÍLOH

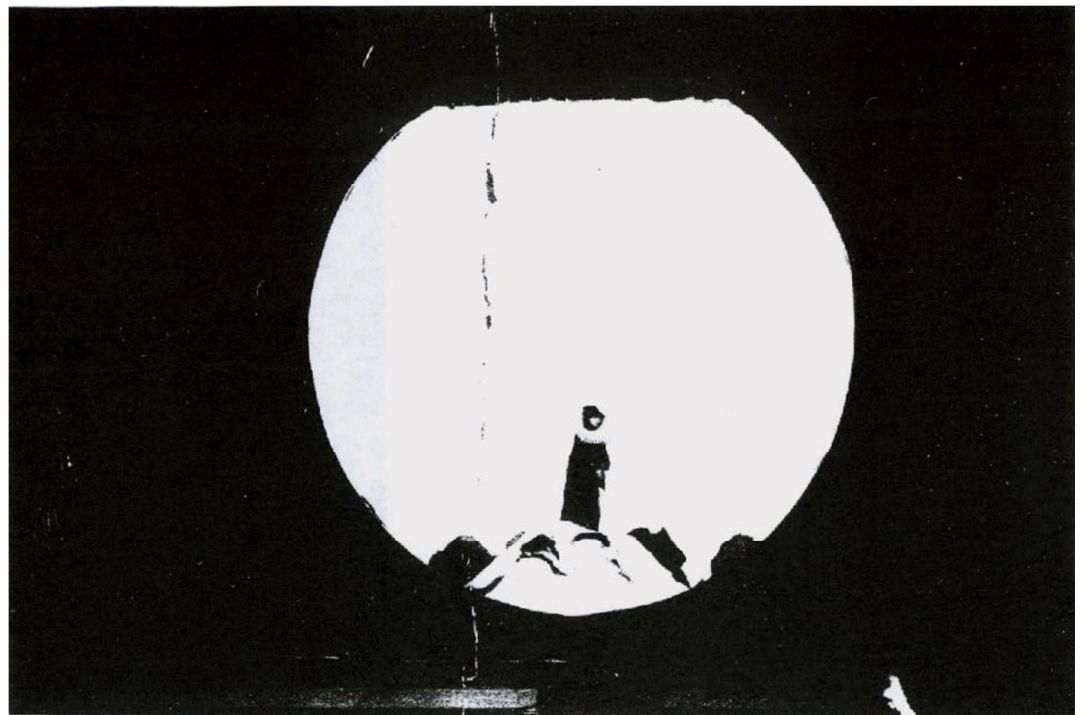
1. Eugene O'Neill: *Chlupatá opice*, 1927. Režie: František Salzer, scéna: Antonín Heythum.
2. Klabund: *Křídový kruh*, 1925. Režie: František Salzer.
3. Eugene O'Neill: *Farma pod jilmy*, 1930. Režie: František Salzer, scéna: Antonín Heythum.
4. Vsevolod Višněvský – *Optimistická tragédie*, 1935. Režie: Oldřich Stibor, scéna: Josef Gabriel
5. Vsevolod Višněvský – *Optimistická tragédie*, 1935. Návrh scény Josefa Gabriela
6. Vsevolod Višněvský – *Optimistická tragédie*, 1935. Scéna Josefa Gabriela
7. Program k inscenaci *Žebrácká opera* (režie František Salzer), 1929.

## PŘÍLOHY

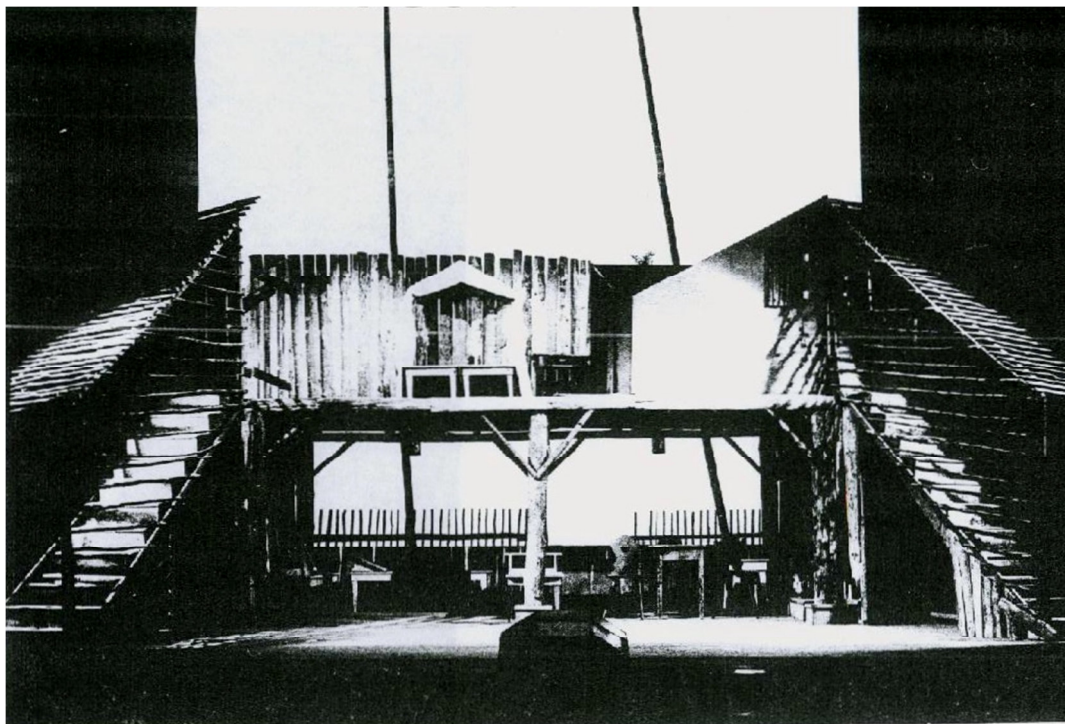
1. Eugene O'Neill: *Chlupatá opice*, 1927. Režie: František Salzer, scéna: Antonín Heythum.



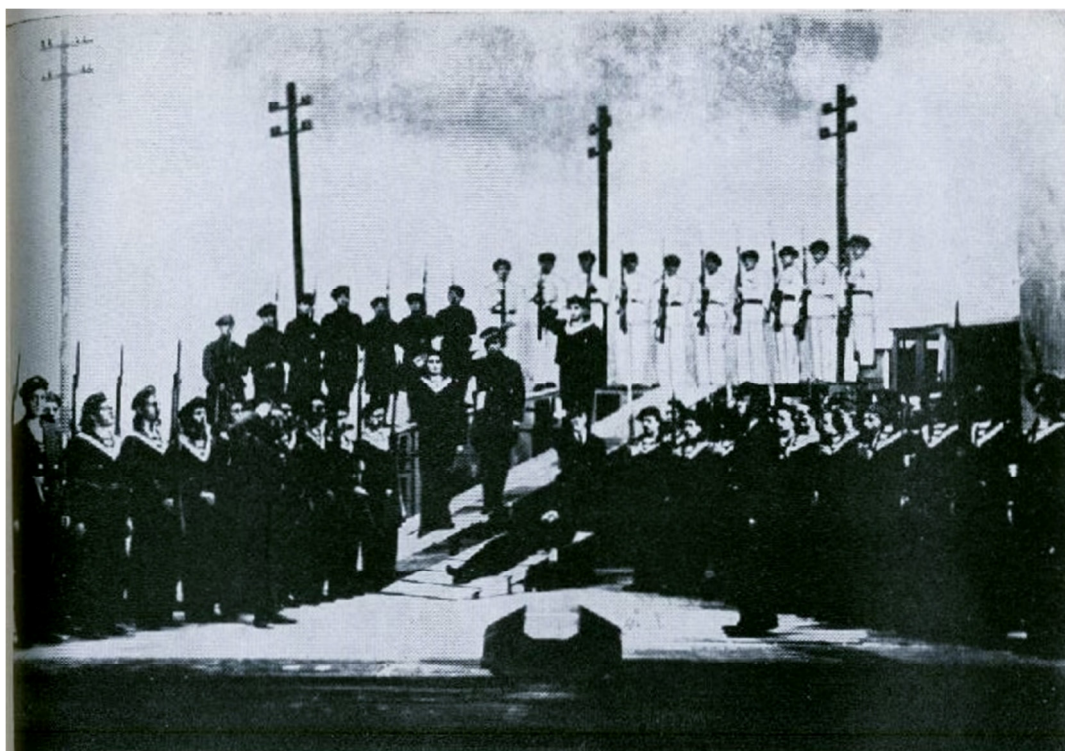
2. Klabund: *Křídový kruh*, 1925. Režie: František Salzer.



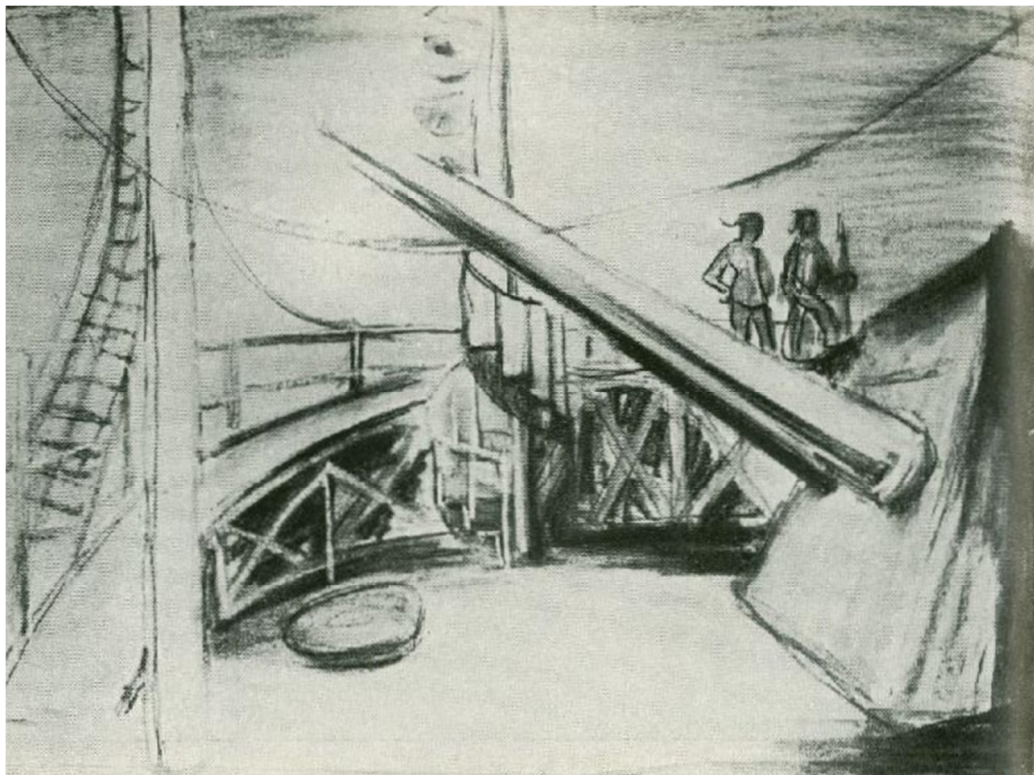
3. Eugene O'Neill: *Farma pod jilmy*, 1930. Režie: František Salzer,  
scéna: Antonín Heythum.



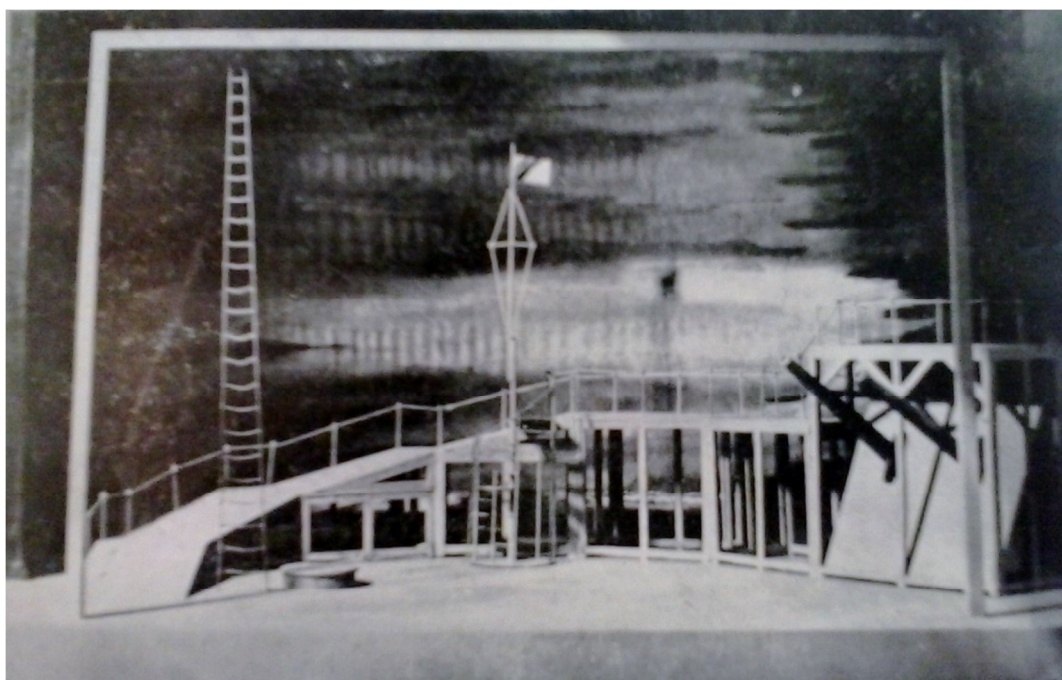
4. Vsevolod Višněvský – *Optimistická tragédie*, 1935. Režie: Oldřich  
Stibor, scéna: Josef Gabriel



5. Vsevolod Višněvský – *Optimistická tragédie*, 1935. Návrh scény  
Josefa Gabriela



6. Vsevolod Višněvský – *Optimistická tragédie*, 1935. Scéna Josefa  
Gabriela



7. Program k inscenaci Žebrácká opera (režie František Salzer), 1929.

<p>Jižní ovoce, káva</p> <p><b>COLONIA</b> obchodní společnost s r. o.</p> <p>OLOMOUČ, Masarykovo nám. č. 1.</p> <p>Telefon 876.</p>	<p>MEDICINÁLNÍ DROGERIE</p> <p><b>F. BARTOŠEK</b></p> <p>JEMNÁ PARFUMERIE</p> <p>České divadlo v Olomouci. ŘEDITEL A. DRÁŠAR.</p> <p><b>MEZI AKTÍ.</b></p> <p>R. 1929-30. Čís. 42</p>	<p>Pani <b>M. Piskáčková</b> nosi</p> <p>nejnovější modely vzduš- ných šatů, z hodina- kover, k nimž patří opaska, a řada šatů a lehkých sukovek vyrobených z nového úpletu, atraktivně vyšívání!</p> <p>Dám obuvi <b>J. Mastný a syn</b> Olomouc.</p>																																		
<p>Dlaždice Kamna Obkladačky Cement Sádra</p> <p>a jiné stavební po- třeby nejlevněji dodává</p> <p><b>Josef Janků,</b> OLOMOUČ, Česká 29. Telefon 798.</p>	<p><b>Žebrácká opera.</b> (The Beggar's opera).</p> <p>Režie: František Salzer. - Výtvarná spolupráce arch. A. Heythum.</p> <table border="0"> <tr> <td>Jonathan Jeremiáš Peasbush, šéf bandy</td> <td>E. Bolek</td> </tr> <tr> <td>Čele Prachumová, jeho choť</td> <td>L. Kurandová</td> </tr> <tr> <td>Polky, jeho dcera</td> <td>I. Kubalčíková</td> </tr> <tr> <td>Mackradle, šéf bandy lupičů</td> <td>P. Vnouček</td> </tr> <tr> <td>Brown, šéf londýnské policie</td> <td>K. Šotl</td> </tr> <tr> <td>Lacey, jeho dcera</td> <td>M. Friderik-Dobinská</td> </tr> <tr> <td>Valtr „Schlingy“</td> <td>O. Srecheda</td> </tr> <tr> <td>Jahob „Puzich“</td> <td>J. Tomáš</td> </tr> <tr> <td>Molly „Kocou“</td> <td>J. Prucha</td> </tr> <tr> <td>Šobert „Dofel“</td> <td>P. Kusača</td> </tr> <tr> <td>Eša, jimmie</td> <td>J. Heráň</td> </tr> <tr> <td>Faleš, jeden z Peasbushových žebráků</td> <td>K. Veselý</td> </tr> <tr> <td>Jenny, muzikální, nevěsta</td> <td>I. Karel</td> </tr> <tr> <td>Smith, policista</td> <td>E. Adamec</td> </tr> <tr> <td>Bostor Kimball</td> <td>V. Bězák</td> </tr> <tr> <td>Žebák</td> <td>A. Strnad</td> </tr> <tr> <td></td> <td>V. Matinek</td> </tr> </table> <p>Žebáci, nevěsta, policisté.</p> <p><b>Žebrácká opera.</b></p> <p>Oud této hry není méně zajímavý než hra sama. Je to dílo, které vysvobodilo z úplného zapomnění jinak prosředního, akromného básníka Johna Gaye. Tento chlapec, narozený v 1688, zprvu píšící v oblasti hudební, kterému uctavovalo básnický, prodává tajemník a oblibenc různých slechtických rutin, nebyl by se jistě nikdy dopracoval nesmrtelnosti avšak uctavkami a alegoriemi psanými podle tehdejší literární módy, nebyl nápadem genialního autora „Gulliverových cest“ Jonathan Swift. Upozornil jím John Gaye, jako nová, podivná kráska by se dala vyžít. Lilyby se změnila prostředí a napsalo se</p>	Jonathan Jeremiáš Peasbush, šéf bandy	E. Bolek	Čele Prachumová, jeho choť	L. Kurandová	Polky, jeho dcera	I. Kubalčíková	Mackradle, šéf bandy lupičů	P. Vnouček	Brown, šéf londýnské policie	K. Šotl	Lacey, jeho dcera	M. Friderik-Dobinská	Valtr „Schlingy“	O. Srecheda	Jahob „Puzich“	J. Tomáš	Molly „Kocou“	J. Prucha	Šobert „Dofel“	P. Kusača	Eša, jimmie	J. Heráň	Faleš, jeden z Peasbushových žebráků	K. Veselý	Jenny, muzikální, nevěsta	I. Karel	Smith, policista	E. Adamec	Bostor Kimball	V. Bězák	Žebák	A. Strnad		V. Matinek	<p><b>F. Jaroš,</b> nejstarší česká továrna na nápoje uhličité, <b>Olomouč- Nová Ulice.</b> SKLAD PIVA alk. pivovaru v Přerově.</p> <p><b>Punčochy, rukavice, pletené zboží J. Sušanka</b></p> <p>Olomouc, Masarykovo č. 18.</p> <p>Přípravy pro švadleny a krejčí.</p>
Jonathan Jeremiáš Peasbush, šéf bandy	E. Bolek																																			
Čele Prachumová, jeho choť	L. Kurandová																																			
Polky, jeho dcera	I. Kubalčíková																																			
Mackradle, šéf bandy lupičů	P. Vnouček																																			
Brown, šéf londýnské policie	K. Šotl																																			
Lacey, jeho dcera	M. Friderik-Dobinská																																			
Valtr „Schlingy“	O. Srecheda																																			
Jahob „Puzich“	J. Tomáš																																			
Molly „Kocou“	J. Prucha																																			
Šobert „Dofel“	P. Kusača																																			
Eša, jimmie	J. Heráň																																			
Faleš, jeden z Peasbushových žebráků	K. Veselý																																			
Jenny, muzikální, nevěsta	I. Karel																																			
Smith, policista	E. Adamec																																			
Bostor Kimball	V. Bězák																																			
Žebák	A. Strnad																																			
	V. Matinek																																			
<p>Látko a hedvábí v modních barvách pro večerní a denní šaty kupujte u firmy</p> <p><b>F. SMĚNAL,</b> OLOMOUČ, Riegrova 10. Telefon č. 795.</p> <p>Stavějí vyška <b>KOBERCE A ZÁCLON.</b></p>	<p><b>Koberce, záclony, přikrývky,</b> v největším výběru u firmy <b>Jullius Wasservogel,</b> Olomouc, Riegrova 12.</p> <p></p> <p><b>NÁRODNÍ KNIHTISKARNA KRAMÁŘ A PROCHÁZKA OLOMOUČ</b></p>	<p>Pneumatiky a duše <b>DUNLOP</b> jaké i velkono <b>AUTOVÝBROJ</b> a bezokrasní ceny dodává</p> <p><b>TECHNIA</b> společnost s r. o. V OLOMOUČI. Palác okres. arm. polib. proti kinu „Edis“ o ne. Telefon 578 a. b.</p>																																		

**NÁZEV:**

Avantgardní vlivy v olomouckém Českém divadle

**AUTOR:**

Bc. Aneta Špačková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Tato diplomová práce se zaměřuje na České divadlo v Olomouci (1920 – 1944) a významné režiséry, kteří zde v danou dobu tvořili a v jejichž inscenacích jsou patrné avantgardní vlivy. Režiséři, kteří tato kritéria splňovali, byli František Salzer, Emil František Burian a v menší míře i Oldřich Stibor. Vzhledem k tomu, že práce pojednává o avantgardních divadelnících, jež prošli v dané době olomouckou scénou, rozebírá i zdejší pravidelná hostování Osvobozeného divadla. Hlavním záměrem diplomové práce je odhalit možné vlivy avantgardy u olomouckých tvůrců a jejich následné promítnutí do divadelní kultury. Součástí tématu je také vhléd do situace v dalších moravských městech, konkrétně v Brně a v Ostravě a také obecné informace o situaci olomouckého divadla v daném období. Nedílnou součástí diplomové práce je seznam inscenací jmenovaných divadelníků, které byly ve sledovaném období na olomouckém jevišti uvedeny.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

František Salzer, Oldřich Stibor, Emil František Burian, Osvobozené divadlo, avantgarda, olomoucké divadlo, meziválečné období

**TITLE:** Avantgarde influences in the Czech theatre in Olomouc

**AUTHOR:**

Bc. Aneta Špačková

**DEPARTMENT:**

Katedra divadelních a filmových studií

**SUPERVISOR:**

Mgr. Spurná Helena, Ph.D

**ABSTRACT:**

This thesis focuses on Czech theater in Olomouc (1920 - 1944) and significant directors who were here at that time formed and in whose productions are evident avant-garde influences. Directors who meet these criteria were František Salzer, Emil František Burian and to a lesser extent, Oldřich Stibor. Due to the fact that the work deals with the avant-garde theater, which went through the Olomouc scene, it also analyzes local regular hosting performances of Osvobozené divadlo. The main aim of this thesis is to reveal the possible effects of the avant-garde with Olomouc creators and their reflection in theatrical culture. Part of the theme is also an insight into the situation in other Moravian towns, particularly in Brno and Ostrava as well as general information about the situation Olomouc Theatre in the period. An integral part of the thesis is a list of theater productions nominated, that were in the period at Olomouc stage listed.

**KEYWORDS:**

František Salzer, Oldřich Stibor, Emil František Burian, Osvobozené divadlo, avantgarde, theatre in Olomouc, interwar period