

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra muzikologie

Mgr. Miriam Hasíková

**Meziváleční hudební divadlo
v Olomouci**

Music Theatre in Olomouc During the Interwar Era

Disertační práce

Školitel: doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci 23. 4. 2018

.....

Miriam Hasíková

Obsah

Úvod	5
DVACÁTÁ LÉTA	9
Počátky Družstva českého divadla.....	10
Vznik Československé republiky a obnovení činnosti Družstva českého divadla	
Družstva českého divadla.....	13
<i>Nelehká volba prvního ředitele českého divadla v Olomouci</i>	15
První a poslední sezona ředitele Jaroslava Stuky-Wilkonského (1920/21).....	17
Éra Antonína Drašara – prvního „moderního“ ředitele českého divadla v Olomouci (1921–1931).....	21
<i>Olomoucké divadlo v hospodářském kontextu Československa meziválečné doby</i>	23
<i>Zájezdy</i>	25
<i>Předplatné a hosté divadla v letech 1921–1931</i>	31
<i>Hospodaření divadla a spolupráce s radnicí</i>	32
<i>Drašarův odchod z Olomouce</i>	34
Karel Nedbal – zakladatel olomoucké opery (1921–1928).....	36
<i>Sezony 1921/22, 1922/23</i>	38
<i>Jubilejní oslavy stého výročí narození Bedřicha Smetany</i>	42
<i>Druhá polovina Nedbalova olomouckého působení (1924–1928)</i>	47
Emanuel Bastl v čele olomoucké opery (1928–1932).....	51
<i>Bastlův nástup v době divadelní krize</i>	52
<i>Sezona 1930/31: vrchol a kolaps zájezdové aktivity</i>	55
<i>Bastlova poslední sezona v čele olomoucké opery (1931/32)</i>	59
TŘICÁTÁ LÉTA	64
Zcela nová éra divadla pod vedením Stanislava Langera (1931–1939).....	66
Stanislav Langer, herec a dramatik.....	66
<i>Volba nového ředitele</i>	66
<i>Langerova reorganizace divadla</i>	68
<i>Druhá polovina třicátých let</i>	72
Adolf Heller v čele olomoucké opery (1932–1938).....	73
<i>„Causa Heller“</i>	74
<i>Hellerovy plány pro první sezonu</i>	75
<i>Sezona 1932/33 jako ukázka Hellerovy progresivní dramaturgie</i>	77
<i>Novátorské opery druhé sezony</i>	84
<i>„Tradiční“ český repertoár</i>	85
<i>Monteverdiho Orfeus jako vrchol Hellerovy produkce italské opery</i>	87
<i>Světová premiéra opery/operety Alberta Roussela Odkaz tety Karolíny</i>	91
<i>České a slovenské modernismy na olomoucké scéně</i>	93
<i>Premiéra Dvořákova Alfreda – Hellerovo loučení s olomouckou scénou</i>	95
Závěr	98

Poznámky (bibliografické citace)	102
Prameny a literatura	137
Soupis obrázků (CD)	141
Shrnutí, Summary, Zusammenfassung	144
Anotace, Annotation	152

Úvod

Divadlo vždy patřilo mezi instituce, které reagovaly na veškeré vnější dění mimořádně citlivě. Jeho existenci a vývoj determinovaly momentální politická a zejména hospodářská situace, sociální rozvrstvení obyvatel a posluchačů, vývoj médií i umělecký potenciál země v dané éře. Z těchto důvodů nelze problematiku divadla redukovat pouze na oblast kultury, nýbrž je nutné ji vidět jako komplex různorodých a vzájemně se podmiňujících prvků či sfér.

Na příkladu dějin olomouckého meziválečného hudebního divadla lze složitou povahu dotyčného fenoménu dobře ilustrovat. Zapisovaly se do něj celorepublikové změny hospodářské i politické situace, určovaly jej i obecné proměny společenské role a významu divadla ve světle rozvoje filmového průmyslu a nových uměleckých forem. Mnohokrát diskutovaná krize opery, potažmo divadla, (která vlastně trvá dodnes) má počátek právě v době mezi dvěma světovými válkami. Její projevy na regionální scéně nesou zvláštní rysy autenticity; v nuancích reflektují turbulentní éru mnohdy lépe než významnější scény „centrální“, které byly na konci dvacátých let zestátněny a podléhaly v tomto ohledu (ale i jiných) poněkud odlišným mechanismům.

Činnost českého divadla v Olomouci vycházela z vlny entuziasmu, který se po první světové válce v nově vzniklém Československu rozhostil. Brzy se však ukázalo, že pouhé nadšení stačit nebude. Největší komplikace působil nové olomoucké instituci zejména permanentní finanční deficit, dále nelepšící se vztahy s německou menšinou a také rostoucí tlak na židovské obyvatelstvo. Bylo předem vyloučeno, že se nákladný divadelní provoz stane soběstačným, proto fungovala řada subvencí podporujících jeho činnost. Ve snaze udržet svůj provoz divadlo pořádalo zájezdy, stagiony, otevřelo malou scénu s názvem Komorní divadlo. Ekonomickým komplikacím odpovídal i repertoár upřednostňující oblíbenou operetu před operou, což se setkávalo s nevolí ze strany takzvané uměnilovné veřejnosti. Přesto se minimálně po celá dvacátá léta operní žánr udržel ve středu pozornosti jako nejvýznamnější článek a ukazatel úrovně celého divadla.

Právě na problematiku opery zaměřuje předložená kniha primárně pozornost. Otázky související s historií operety a baletu, které byly ve zvoleném období rovněž důležitou součástí divadla, jsou reflektovány pouze v nezbytně nutné míře. Jako hlavní předmět zájmu byla opera upřednostněna z několika důvodů: pomineme-li obecný význam historické tradice daného žánru, stojí za zmínku především přítomnost a působení umělců, jakými byli dirigenti Karel Nedbal či Adolf Heller, jejichž přínos místní kultuře v meziválečné době byl mimořádný. Mluvíme-li o uměleckých důvodech zacílení knihy, musíme připomenout fakt, že ačkoliv se opereta stala nedílnou součástí divadla, jejím primárním posláním po celou dobu tzv. první republiky bylo divadlo hmotně zajistit, s uměleckým potenciálem se do značné míry vůbec nepočítalo. Vzhledem k tomu, že opera zvláště ve třicátých letech procházela řadou transformací – její podoba se začala poměrně vzdalovat definici „zpívaného hudebního dramatu“¹ –, otázka výzkumu takových proměn v terénu regionálního souboru se přímo nabízí. Jakým způsobem se olomoucká veřejnost vyrovnávala s uvedeným procesem, je v práci rovněž zachyceno.

Jak se všeobecně uvádí, opera jako nejnákladnější a nejkomplexnější soubor vždy do značné míry představovala indikátor celkové umělecké a organizační úrovně divadla. Neodrážela přitom pouze specifický dobový vkus a rozmanitost disponibilních výrazových prostředků a forem, nýbrž všeobecnou situaci a atmosféru dané éry včetně politických souvislostí – právě ty hrály v meziválečné době významnou roli. Množství mimohudebních kontextů provázelo operu od jejího počátku, výjimku netvoří ani vývoj opery v českých zemích, a to ať už sledujeme historii hudebního dění v metropolích, či na zdánlivě nenápadných scénách v regionech.

Vývoj opery v meziválečné době úzce souvisel s rozkvětem české opery v 19. století. Tehdy byl tento žánr spjat s myšlenkou národního obrození, kterou doprovázely boje s německou „nadřazeností“. Nebývalý vzmach české kultury v druhé polovině 19. století byl – s odkazem k dějinné dialektice – z velké části vyvolán právě restrikcemi ze strany německé kultury. Centrem českých národně buditelských aktivit se podobně jako v jiných zemích, a možná poněkud paradoxně s přihlédnutím ke germánskému oslavování hudby jako nejvyššího umění, staly právě vokálně-instrumentální a hudebně-dramatické žánry. Ty měly možnost k českému publiku promlouvat především rodnou řečí. Byly to ale v konečném důsledku veškeré divadelní prostředky jako zpěv, hudba, tanec či kostýmy, to vše společně s okázalým prostředím Národního divadla a vlastním dílem „národního skladatele“ Bedřicha Smetany, které měly na publikum zásadní vliv dalece přesahující sféru estetiky.

John Tyrrell v knize *Česká opera* popisuje divadlo jako hlavní nástroj českého kulturního a politického nacionalismu, a to rovněž s ohledem na situaci v zahraničí: „Where other nations expressed their nationhood in the adulation of the monarchy or the military, or in the obeisance to a flag, a constitution or ‘la gloire’, the Czech celebrated their nationhood in operatic rituals staged at the National Theatre. The building became endowed with unique, almost sacred seriousness of purpose.“² Podle Zdeňka Nejedlého divadlo nebylo místem zábavy, ale posvátnou půdou, chrámem, kde národ má v rodné řeči vroucně a vzorně promlouvat o svých patriotických záměrech.³ Idea národní opery jako posvátné veřejné instituce s výraznými politickými implikacemi ovlivňovala kulturu v českých zemích i po první světové válce, v době rozpadu rakouské monarchie a vzniku samostatného Československa. Redukcí německé kultury se tehdy otevřel prostor pro vznik řady českých divadel; zatímco ta centrální (například v Praze) uchovávala věrnost národním myšlenkám minulého století v plném rozsahu, v mimopražských regionech program souvisel se specifickými potřebami divadelního souboru tzv. provinciálního města.

Cílem předkládané práce je uceleně pojednat o první české stálé divadelní scéně v Olomouci, zejména o jejím operním souboru, jehož role byla v novém Československu zcela výjimečná. Sledované období je ohraničeno trváním tzv. první republiky, tedy lety 1918 až 1938. Přestože kniha začíná vzhledem do divadelní problematiky století předcházejícího, potažmo událostmi souvisejícími s činností Družstva českého divadla ještě před první světovou válkou, jádrem textu je období vzniku první profesionální české scény v Olomouci v roce 1920 a její aktivity až do konce roku 1938. Předkládaný spis má volně navázat na dvoudílnou publikaci Lenky Křupkové a Jiřího Kopeckého *Německá operní scéna v Olomouci*, která končí právě rokem 1920, tedy předáním divadla české správě.

Celý text je rozdělen na dva celky – na léta dvacátá a třicátá. Toto rozdělení jednak kopíruje výrazné hospodářské změny, které přelom dvacátých a třicátých let přinesl, jednak odráží funkční období jednotlivých ředitelů olomouckého divadla: první ředitel Jaroslav Stuka-Wilkonský, dirigent a skladatel, působil ve vedoucí pozici pouze jednu sezonu (1920/21). Po něm nastoupil Antonín Drašar, jehož svérázná činnost se do provozu celé instituce výrazně zapsala, ve vedení vydržel celých deset let (1921–1931). Nový ředitel Stanislav Langer, působící v divadle po zbytek třicátých let i během válečného období (1931–1943), zcela změnil chod divadla především inklinací k dramatu. Kapitoly věnované zmíněným ředitelům se věnují výhradně organizační stránce divadla: systému financování, zřizování předplatného, cen míst a gáží či celkové hospodářsko-politické situaci v zemi, jež měla na fungování divadla vliv.

Druhá linie textu sleduje činnost uměleckou, přičemž členění kapitol kopíruje působení jednotlivých šéfů operního ansámblu. Uvedení umělečtí šéfové a na druhé straně pak provozně organizační zástupci divadla představují od počátku 20. století dvě autonomní pozice, na rozdíl od divadelního provozu 19. století, kdy ředitel zastával i post uměleckého

vedoucího. Z tohoto důvodu jsou obě sféry v knize odděleny, přičemž jsou pochopitelně respektovány jejich přirozené vzájemné průniky, souvislosti a determinanty.

Ve dvacátých letech na místě dirigenta stanul Karel Nedbal, jenž do Olomouce nastoupil společně s Antonínem Drašarem. Zůstal v čele souboru do roku 1928, kdy na jeho místo nastoupil Emanuel Bastl. Jeho čtyřleté působení zasahuje přesně do období přelomu dvacátých a třicátých let, nicméně je v textu zařazen pod léta dvacátá, neboť jeho činnost výrazně souvisela právě s působením Antonína Drašara. V letech 1932–1938 post šéfa operního ansámblu vykonával Adolf Heller, jeden z nejpokrokovějších dirigentů tehdejšího Československa.

Ředitel divadla	Funkční období
Jaroslav Stuka-Wilkonský	1920–1921
Antonín Drašar	1921–1931
Stanislav Langer	1931–1943

Šéf operního souboru	Funkční období
Karel Nedbal	1921–1928
Emanuel Bastl	1928–1932
Adolf Heller	1932–1938

Každá dekáda je uvedena stručným vhladem charakterizujícím předložené období. Následující kapitoly podrobně rozebírají problematiku olomouckého divadla. U let dvacátých je to historie založení Družstva českého divadla a volba prvního ředitele. Tato sekce se zabývá jak kulturním kontextem a významem divadelní instituce na počátku 20. století, tak konkrétní situací, která v Olomouci vznikla. Následující dvě kapitoly analyzují ředitelské působení Jaroslava Stuky-Wilkonského⁴ a Antonína Drašara. Wilkonského lze považovat za „reziduum“ ředitelů 19. století, skladatelů a dirigentů podílejících se sice bohatě na divadelním programu, velmi však zanedbávajících organizační stránku instituce; kromě svého ředitelského postu zastával i funkci šéfa souborů operního a operetního. Z archivních materiálů vyplývá, že jeho působení se zmítalo v chaosu; tuto skutečnost naznačuje množství nekompletních či zcela chybějících dokumentů. Družstvo důsledně zachovalo materiály hovořící v neprospěch Wilkonského, proto bylo poněkud problematické učinit o jeho olomouckém působení objektivní závěr. Po Wilkonském nastoupil Antonín Drašar, označován za prvního skutečně moderního divadelního ředitele, který do řízení vnesl výrazného obchodního ducha.

Po představení organizačních záležitostí divadla následuje umělecký program dvacátých let. Éra Karla Nedbala znamenala velký rozvoj operního souboru, který si během krátké doby vybudoval poměrně silné zázemí a široký repertoár. Nedbalův odchod předjímal období úpadku, které nesouviselo tolik s osobností Emanuela Bastla, jenž Nedbala na postu kapelníka vystřídal, ale se zhoršující se finanční situací, nastupující krizí opery a divadla vůbec. V této kapitole je krize olomouckého operního souboru a působení Emanuela Bastla zasazeno do širšího, celorepublikového rámce ve snaze objasnit původ dané situace a rozkolísanosti celého období přelomu dvacátých a třicátých let.

Třicátá léta se odehrávala v prostředí výrazně stísněnějším než předešlé období. Divadlo během éry Stanislava Langerova sice s financemi bojovat nepřestalo, ale do konce třicátých let se mu díky velkému spoření a operetní produkci podařilo většinu finančního

deficitu odbourat. Rok po svém nástupu Langer angažoval do čela operního souboru dirigenta židovského původu Adolfa Hellera, což vyvolalo v antisemitských kruzích velký rozruch.

Poslední kapitoly se zabývají rozбором Hellerovy první sezony, která již naznačuje jeho dramaturgickou průbojnost. Následující sekce pak pojednávají o vybraných operních inscenacích let 1933–1938, které demonstrují jednak kapelníkovu osobitou dramaturgii, jednak prudký vývoj a nejnovější tendence operního žánru.⁵

Přílohy obsahují soupisy repertoáru hudebního divadla, čili opery, operety a baletu, dále tabulky s počty představení v jednotlivých sezonách, ze kterých lze vyčíst například zájezdovou aktivitu nebo zvyšující se produkci operety v průběhu meziválečného období. Tabulky s počtem zaměstnanců ilustrují proměňující se inscenační možnosti divadla, předplatné zas momentální hospodářskou situaci v Olomouci a okolí, statistiky provedených inscenací v divadle a na zájezdech shrnují aktivitu souborů v jednotlivých obdobích.

Pramenná základna k výzkumu meziválečného divadla se nacházela v archivu Moravského divadla v Olomouci, kde byly uloženy ročenky Družstva českého divadla a výroční zprávy obsahující zejména organizační a provozní informace, ale rovněž registr inscenovaných premiér dané sezony, soupisy členů a bilance umělecké aktivity. Významným zdrojem informací o inscenacích a jejich obsazení byla tzv. *Meziaktí* (programy vydávané ke každému představení). Významným pramenem byly rovněž zprávy a protokoly Družstva českého divadla uložené ve Státním archivu města Olomouce.⁶ Kromě zápisů ze schůzí tento fond obsahoval i smlouvy, materiály týkající se personálního složení souborů, informace o vstupném, gázích a rozpočtu divadla. Na stavu dokumentů lze sledovat, v jaké situaci se divadlo právě nacházelo; v době vedení Wilkonského množství údajů chybí, v době vedení Drašara byla evidence velmi pečlivá a v průběhu vedení Stanislava Langer se postupně zhoršovala. Z ostatních archivů pochází množství obrazového materiálu – v Moravském zemském muzeu v Brně byly uloženy dopisy ředitele Drašara a Leoše Janáčka, z divadelní sbírky Národního muzea pocházejí fotografie, dopisy a smlouvy týkající se zejména Karla Nedbala a Stanislava Langer.⁷

Z dobového tisku byla využita především periodika *Pozor*, *Československý deník*, *Našinec*, *Hlas lidu* či německý *Mährisches Tagblatt* aj.,⁸ výborně dokumentující nejen kulturní činnost města, potažmo divadla, ale také entusiasmus počátku republiky, hospodářskou krizi konce dvacátých let a šovinismus let třicátých.⁹ Dále se odkazy na olomouckou divadelní scénu vyskytly v hudebních periodikách *Tempo*, *Dalibor* a *Hudební revue*, kde bylo opět možno spatřit nejen divadelní recenze, ale rovněž reflexe dobového vkusu, glosy k tehdy oblíbeným dílům a poměrně rozsáhlou rubriku věnující se zahraničnímu repertoáru.¹⁰ Z dobové literatury se ukázala jako velmi cenná publikace Jaroslava Jindry *Německé listy vídeňské o zájezdu olomoucké opery do Vídně 1924*, v níž hudební nadšenec a kolega Kamila Krofty shromáždil veškeré vídeňské ohlasy na olomoucké třítydenní hostování v Metropoltheatru. Rovněž Karel Nedbal v svých memoárech *Půlstoletí s českou operou* vzpomínal na vídeňský zájezd a v dalších kapitolách detailně popisoval své první olomoucké angažmá, interprety i kooperaci s ředitelem Drašarem. O Drašarovi vznikla rok po jeho smrti útlá vzpomínková knížka, vydaná jeho bratrem Václavem, obsahující množství detailů z jeho životopisu, způsobu práce v divadle a také množství citátů umělců a osobností, s nimiž přišel během své kariéry do kontaktu. Ačkoli se všechny tyto materiály ukázaly jako velmi cenné, bylo nutné je podrobit důkladné kritické analýze, neboť obsahovaly množství jednostranných, tendenčních a neobjektivních závěrů.

Z literatury zabývající se divadlem v inkriminované době, respektive osobnostmi s ním souvisejícími, pojednávají především texty Jiřího Štefanidese, zejména jeho článek *Antonín Drašar: Divadlo jako soukromý podnik* nebo shrnující *Kalendárium dějin olomouckého divadla*, dále sondy do problematiky olomoucké opery Vladimíra Hudce a Emanuela Ambrose. Pro srovnání bylo čerpáno z materiálů popisujících činnost jiných

československých divadel v téže době, například *Neumannova éra v brněnské opeře*, *Zpívali v Brně*, *Sto let českého divadla v Plzni*, *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice* a *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila* nebo *Deset let divadla v Moravské Ostravě*. Cenná publikace *Divadelní letopisy města* Tibora Ferka mapuje činnost divadla v Košicích a velmi podrobně pojednává i o olomouckém hostování. Historický kontext meziválečného období je výborně zachycen v třídílné publikaci Zdeňka Kárníka *České země v éře první republiky* a kontext regionu v *Dějínách Olomouce 2*; veškerý soupis pramenů a literatury se nachází v závěru publikace. V neposlední řadě kniha čerpala z dvoudílné publikace Jiřího Kopeckého a Lenky Křupkové *Německá operní scéna v Olomouci*, na kterou má text volně navázat.

DVACÁTÁ LÉTA

Vznik českého divadla v Olomouci byl stejně jako v Praze spjat s organizací Družstva českého divadla, založenou již v roce 1907 za účelem postavení nové divadelní budovy, zasvěcené výhradně českému repertoáru. Když první světová válka jakékoli snahy zmařila, zdálo se, že tato organizace byla založena zbytečně. Nicméně Družstvo bylo obnoveno hned v roce 1918 a díky jeho aktivitě se do té doby německý „Stadttheater“ stal Českým divadlem, které bylo 1. září 1920 otevřeno Smetanovou *Libuší*. Městské divadlo se ocitlo v čele budování české kultury v Olomouci a své nezastupitelné místo si udržovalo až do vypuknutí druhé světové války, kdy se německá hegemonie ve městě (a jeho kulturním životě) téměř po dvou dekádách opět projevila.

Olomouc měla za první republiky přibližně 66 000 obyvatel a byla typickým městem živnostenským a obchodním, v důsledku čehož zde nepůsobila ani krize třicátých let tak drasticky jako v jiných, průmyslovějších oblastech republiky (počet nezaměstnaných se zde nevyšplhal vysoko, neboť zde působil rozvinutý agrární průmysl). Město mělo charakteristickou skladbu obyvatelstva díky silné vojenské posádce a koncentraci řady významných katolických institucí v čele s arcibiskupstvím. Významný podíl zde rovněž zastupovala německá menšina tvořící jednu třetinu obyvatelstva. Německý vliv se po vzniku Československé republiky podstatně zúžil a lze jej ve zkratce vystihnout poměrem českých a německých zástupců na olomoucké radnici během dvacátých let: v roce 1919 to bylo 38 zástupců českých, 20 německých, o čtyři léta později, v roce 1923, se městské zastupitelstvo skládalo z 39 českých a 16 německých občanů a až do konce dvacátých let se poměr Čechů a Němců nijak výrazně neměnil.¹¹

Odchod Němců z divadla a následné převzetí vedení Družstvem českého divadla bylo zpočátku nesnadné. Češi, nezkušení v řízení instituce, zvolili ředitele, jehož umělecký potenciál a schopnosti zaručovaly především (a pouze) patřičnou reprezentaci divadla. Toto hledisko mělo v pojednávané době neobyčejnou váhu, i proto byl veřejností tolik kritizován „kšeftař s uměním“ Antonín Drašar, jinak schopný a obratný ředitel. Avšak již ve druhé sezoně Družstvo zaměstnávalo přes sto osob a v krátké době se základna olomouckého divadla stala velkým hospodářským podnikem. Drašarovo vedení vynikalo zejména dobrou organizací práce a obchodním duchem, tedy vlastnostmi pro moderního ředitele nezbytné, neboť v poválečné době divadla procházela velkou krizí, ohrožující samé základy jejich existence. Ta byla důsledkem všeobecné ekonomické situace a vedle toho i výsledkem expanze radiového vysílání a biografu, které odebraly divadlu značnou část publika.¹²

Na počátku dvacátých let nebyla *reprezentace* důležitá jen v čele divadelní instituce. Především to byla produkce českého oslavného repertoáru, který zastupovalo jevištní dílo Bedřicha Smetany, které bylo inscenováno zejména při slavnostních příležitostech, jakými bylo výročí založení republiky 28. října a narozeniny prezidenta Masaryka 7. března. Opera

byla vždy důležitou součástí mnoha politických a národně buditeckých oslav (i proto si často nárokovala vyšší státní podporu). A rovněž se nepřestávala připomínat edukativní funkce divadla: „Divadlo vedle školy a tisku vždy bylo, jest a bude hlavním národním výchovným zřízením v celém státě.“¹³ Karlu Nedbalovi, jenž stanul v čele operního souboru, se podařilo splnit veškeré požadavky, které na něj patriotická veřejnost v tomto ohledu kladla: s úspěchem oslavil Smetanovo stoleté výročí, které rok 1924 přinesl, a s operním souborem téhož roku dokonce prorazil ve Vídni, což se cenilo jako důležitý krok bojující proti „provinciálnosti“ olomouckého divadla.

Poloha divadla a počet obyvatel města byly jedny z údajů rozhodujících o významu dané instituce a od toho se odvíjejících finančních dotacích, jež každoročně obdržela. Přídomek „provinciální“ se olomoucké divadlo, respektive jeho operní soubor, nepřestalo po celou dobu první republiky vzpírat. Karel Nedbal tuto skutečnost velmi citlivě vnímal a přesně pojmenoval, na jaké pozici se olomoucká opera v prvorepublikové době ocitala: „Provinciální opera. Jak bolestný problém je obsažen v těch pouhých dvou slovech! Vždyť je v nich již zahrnuta relativnost všeho operního podnikání na venkově, neboť úspěšné a skutečně dokonalé operní představení je dosažitelné jen v poměrech, které vylučují předem jakékoliv omezení reprodukčních prostředků, jak je právě diktují provinciální divadelní poměry.“¹⁴

V pražských denících se o olomoucké opeře skutečně psalo jako o bezvýznamném „venkovském“¹⁵ souboru, který pracoval ve zcela primitivních podmínkách, nicméně o to větší pak bylo následné překvapení z takřka profesionálních výkonů ansámblu. „Co je zde však vyvinouti effortu, aby mohla být provedena věc, přesahující o tolik ne snad síly jednotlivců, ale technické možnosti ensemblu [...]. Stáli jsme však tolikrát před tímto problémem, že si troufám generalizovat: i nejkomplicovanější moderní dílo dá se přizpůsobiti určitému reprodukčnímu klíči, je-li u členstva skutečné porozumění pro vnitřní jádro daného úkolu, věřím v tomto případě ve vítězství ducha nad hmotou.“¹⁶ Nedbal svým přístupem zajistil divadlu význam díky úspěchu mimo Olomouc, nejzávažnější se stala operní hostování vídeňská, pražská a polská; jeho nástupce Adolf Heller v této snaze pokračoval, nicméně přímo v olomouckém divadle. Oba kapelníci, jak Nedbal, tak Heller, s úspěchem inscenovali kusy daleko přesahující možnosti „provinciálního“ divadla.

Opera na konci dvacátých let procházela velkou krizí. Jedni (zejména ředitelé divadel a umělci) spatřovali její původ především v nezájmu obecnosti, druhí viděli generální chybu v opeře samé. Na počátku století se k tomuto problému vyjádřil mimo jiné Claude Debussy: „Je podivnou ironií, že totéž publikum, které požaduje ‚nové‘, je vyděšeno, nebo se vysmívá veškerým pokusům o popření navyklých schémat.“¹⁷ Tato paradoxní situace nastane i v Olomouci.

Počátky Družstva českého divadla

Divadlo ze všech oborů umění působí nejpříměji a nejbezprostředněji na vnímavost a cit člověka; [...] pro pěstování divadla mluví důležitý moment – moment čistě národní. Divadlo za dob počátků probuzení našeho národa bylo buditelem a dnes, kdy o bytí či nebytí národa našeho sváděti musíme s nepřáteli ustavičné boje, ještě stále podržuje divadlo tento svůj význam: ono pěstuje národní nadšení, poukazuje na slavnou minulost a lepší budoucnost, tepá národní hříchy a vady, tvoří pramen nadějí a ideálů.¹⁸

Význam divadla na přelomu 19. a 20. století souvisel s udržováním tradice národního obrození, jehož odkaz měl ještě v průběhu celé první republiky velmi živé projevy. Aktivní rozvoj myšlenky samostatného národa byl nedílnou součástí kultu divadla, čímž docházelo k

přesahům daleko za primární umělecký rámec. Nepsaný zákaz českých divadelních vystoupení v roce 1884 vyústil ve výrazné česko-německé spory.¹⁹

Olomouc, až do roku 1888 obehnaná pevnostními hradbami, se jako centrum české hudební kultury formovala později a obtížněji než jiná města. Soustavný umělecký provoz byl až do otevření stálé české scény v roce 1920 suplován amatérskou produkcí pěvecko-hudebního spolku Žerotín, který byl založen až v roce 1880, tedy výrazně později než většina českých sborů;²⁰ nevýhodu rovněž představovala absence vlivu význačné hudební osobnosti, jež by působila na hudební kulturu města. Skladatel a sbormistr Arnošt Förchgott-Tovačovský (1825–1874) přesídlil roku 1852 z Olomouce natrvalo do Vídně a Pavel Křížkovský (1820–1885), jeden z iniciátorů založení Žerotína, odešel v roce 1883 do Brna. Jeho nástupce Josef Nešvera (1842–1914) svým dílem a vlivem olomoucký region nepřesáhl.²¹

Ač byla v Olomouci česká kultura upozaděna (zejména kvůli výrazné aktivitě německé menšiny), články z olomouckého tisku osmdesátých let dokazovaly snahu o její trvalou etabliaci. Deník *Pozor* dne 24. ledna 1884 psal o probíhající sbírce na stavbu brněnského divadla a vyzýval k činnosti i Olomouc: „Pečujeme spojenými silami o zbudování národního divadla v Olomouci!“ (Na tento jasný podnět navázalo Družstvo českého divadla o více než dvacet let později.) Avšak německý *Mährisches Tagblatt* se k situaci v osmdesátých letech 19. století vyjadřoval velmi jasně, a to v tom smyslu, že Češi v Olomouci divadlo nepotřebují. Šlo zřejmě o podrážděnou reakci na rostoucí „český živel“ a na velmi pozvolné prosazování české kultury, získávající si sice v této době důležitější postavení, avšak nepředstavující pro německé obyvatelstvo žádnou hrozbu. Čechům se totiž nepodařilo vytvořit protějšky k provozu německých koncertních spolků, konkrétně Musikvereinu (založeného roku 1851) a Kammermusikvereinu (založeného roku 1862), přestože v Olomouci již v sedmdesátých letech 18. století Collegium musicum pořádalo pravidelné abonentní koncerty nemající v té době v českých zemích obdoby.²²

Do vzniku samostatného Československa šlo spíše o německý Olmütz než o českou Olomouc, proto jakékoli pokusy o počesťování znamenaly národnostní neshody, ve kterých byli Češi vždy v nevýhodě (většina administrativních představitelů města byli totiž Němci). Poté, co české ochotníky vykárali z městského divadla, byl český divadelní provoz přesunut za městské hradby do hostince U města Olomouce (na katastru obce Nová Ulice, pozdější kino Lípa), kde se rovněž pořádala první operní představení v českém jazyce.²³ Centrem české kultury byl však od roku 1887 Národní dům, v němž Žerotín prováděl od počátku devadesátých let mimo jiné i opery (zejména Smetanovy) a od roku 1910 i četné operety v českém jazyce.²⁴ Spolu s příležitostnou produkcí olomouckých ochotníků, fungujících od roku 1872 a vystupujících rovněž v Národním domě, tyto aktivity znamenaly první projevy české kultury, které se postupně rozrůstaly a nabývaly na významu.²⁵

Koncem 19. století se český amatérský hudebně-kulturní provoz v Olomouci zcela etabloval,²⁶ česká veřejnost však usilovala o profesionální kulturní program. Na přelomu století tedy přišla výrazná vlna nevole ze strany českých obyvatel: „Divadlo musí poníženež žádat radnici o povolení hraní, ježto k tomu blahosklonně svolí a v Národním domě se smí konat několik vystoupení.“²⁷ Česko-německé spory se stupňovaly a jednou z reakcí bylo formování české kultury. Do Olomouce několikrát zavítala i brněnská česká opera, jež zdejší provoz neobyčejně oživila a i přes stísněné provozní podmínky měla velký úspěch. Kapacita Národního domu brzy přestala dostačovat požadavkům rozsahu divadelní činnosti, proto začali olomoučtí Češi vážně pomýšlet na vybudování svého vlastního profesionálního divadla. Fungující divadelní instituce s sebou nenesla pouze konotace kulturní, ale projevovala se v rozličných sférách: jednak bylo divadlo velmi úzce spjato s bojem o politickou hegemonii (proto se mezi vrcholy národního obrození uvádí právě otevření pražského Národního divadla, jehož vybudování předcházely dlouholeté půtky mezi německými a českými politiky), jednak dále mělo v pojednávané době pronikavou roli sociální, neboť se v hledišti

shromažďovali lidé všech sociálních tříd, které tato instituce mohla zásadně ovlivňovat a formovat. V neposlední řadě šlo o velký podnik s řadou důležitých kontaktů, zaměstnávající mnoho významných profesí a vydělávající značné částky. Stavbu nové divadelní budovy v Olomouci však od samotného počátku provázely komplikace.

Moravský divadelní vývoj byl, jak jsme již uvedli, značně opožděn ve srovnání s centrem republiky, kde se již od šedesátých let intenzivně budovalo: velkým vítězstvím pražské scény se stalo otevření Královského zemského českého divadla (známého spíše pod názvem Prozatímní divadlo) roku 1862, nicméně kroky vedoucí ke skutečně české samostatné scéně se vyvíjely i v hlavním městě velmi pozvolna. I v čele Prozatímního divadla stáli zpočátku Němci, neboť ti jediní měli s řízením instituce tohoto typu jednak zkušenosti a jednak disponovali nezbytným finančním obnosem.²⁸ Institucionalizace divadla navíc nebyla jediným projevem české svébytnosti – ta navazovala na akce související s řadou jiných událostí: rozdělení pražských škol (roku 1868 polytechnika; o čtrnáct let později rozdělil císař i pražskou Karlo-Ferdinandovu univerzitu na českou a německou), roku 1890 byla založena Česká akademie Františka Josefa I. pro vědy, slovesnost a umění, o rok později byla dokončena nová budova Národního muzea. V roce 1895 proběhla Národopisná výstava československá, rok nato Antonín Dvořák dirigoval první koncert České filharmonie. Brno založilo roku 1899 Českou vysokou školu polytechnickou a od počátku nového století vyvíjelo snahy o zřízení další české univerzity. V celorepublikovém kontextu tedy vznik českého divadla představoval logický krok směřující k českému osamostatnění.

Olomoucké aktivity spojené s myšlenkou samostatného divadla před první světovou válkou vyvrcholily 27. listopadu 1907 vznikem Družstva pro zřízení českého divadla.²⁹ Jeho zakládající členové Otakar Kose, Antonín Geisler³⁰ a Ferdinand Tomek si vytyčili jasný cíl: postavit samostatnou divadelní budovu, opatřit kvalitní český ansámbl a hrát v uzavřené sezoně český repertoár. Předsedou Družstva byl zvolen Otakar Kose, docent a primář všeobecné zemské nemocnice, místopředsedou Antonín Balcárek, pokladníkem Josef Dvořák, jednatelem Ferdinand Tomek a správcem budov („které arcíť teprve kdysi měly být postaveny“³¹) František Smrčka. Aktivita zakladatelů však začala, vinou následujících okolností, opadat.

Na první valné hromadě Družstva, jež se odehrála v místnosti České besedy, vznikly první plány na stavbu nové divadelní budovy. Schůze z počátku roku 1908 byly plně nadšené. Ihned se daly po tisíci kusech tisknout stanovy Družstva a členské přihlášky, členství stálo 50 Kč a získané prostředky měly být použity na stavební výlohy nového divadla, které mělo být postaveno na místě komplexu tří domů za Národním domem, o jejichž výhodné koupi mělo být jednáno s majiteli. Do podnikavosti a velkolepých plánů se vložil i ředitel divadla východočeských měst František Lacina, který byl ochoten „založiti pro města Prostějov, Přerov, Kroměříž, Mor. Ostravu a speciálně pro Olomouc operní, operetní a činoherní společnost po způsobu divadelní společnosti východočeských měst“.³² Družstvo si vzalo úvěr na 40 000 Kč pro odkoupení zamýšleného pozemku a plánovalo okamžitě začít se stavbou. Ta se však nakonec neuskutečnila. Z archivních materiálů vyplývá, že Družstvo se devět měsíců nesešlo, z čehož lze vytušit jisté organizační potíže.³³ Na schůzi 2. listopadu se rezignovaně sděluje, že akce směřující k zakoupení domů sousedících s Národním domem se nezdařila. „Příčina: nepředvídané překážky. Ty překážky navalila v cestu mocná a v prostředcích nevybíravá německá radnice olomoucká,“³⁴ zaznělo na schůzi. Vzhledem k tehdejšímu poměru Čechů a Němců v čele olomoucké městské rady a jejich neutěšeným vztahům nezbylo než se plánu na novou divadelní budovu vzdát. „Výbor se proto usnesl vrátit záložně jí peníz půjčený, který v obnosu 39 950 Kč byl uložen ve filiálce Pražské úvěrní banky. Zklamáné iluse, pohřbené sny!“³⁵ bilancovalo Družstvo začátky českého divadla.

Obr. 1–2: Protokoly z první schůze Družstva českého divadla ze dne 27. listopadu 1907, ve kterých byly stanoveny funkce jednotlivých členů

Po roce trvání Družstva německá radnice požádala o předložení účetnictví, tedy aktiv a pasiv. Bylo konstatováno, že Družstvo se nijak zásadně nerozrostlo,³⁶ a dne 29. listopadu se konala valná hromada, která nepřinesla nic nového; v pokladně bylo pouze 400 Kč a podněty k další činnosti se rovněž nedostavily. Až 21. června 1910 se konala výborová schůze informující Družstvo o tom, že žádost o divadelní koncesi radnice zamítla,³⁷ a nebylo tedy umožněno hostování profesionálních českých divadelních společností. Tento verdikt radnice zdůvodňovala nevhodným prostorem pro konání vystoupení a kromě toho se administrativní forma Družstva jevila být v rozporu s platnými zákony. Bylo tedy nutné přeměnit Družstvo v jiný útvar, než bylo dosavadní „společenstvo s ručením omezeným“, a ještě téhož roku bylo Družstvo z nařízení krajského soudu změněno ve spolek; to jeho členům svázalo ruce ještě více – českou spolkovou činnost rakouský režim v německé Olomouci tlumil, proto se stalo takřka nemožné vytyčené plány uskutečnit. Na schůzi 30. června 1910 se sešlo celkem devět osob („Tedy ani celý výbor nebyl přítomen!“³⁸), byla podána stručná jednatelská zpráva (v hotovosti pouze 1 025,95 Kč), odhlasována likvidace Družstva jako společenstva a jeho přeměna ve spolek. Po tomto aktu se v následujících letech již nikdo k žádné činnosti nevzchopil.³⁹ Roku 1913 se konala valná hromada, avšak její program byl velmi chudý, ve zprávě stojí pouze zmínky o neexistující činnosti a o mizivém jmění, a když rok 1914 přinesl válku, Družstvo po zřízení českého divadla zaniklo zcela.⁴⁰

Vznik Československé republiky a obnovení činnosti Družstva českého divadla

A až v městském divadle zaznívati bude hudba našich českých skladatelů - - - a až v nové, skvoucí budově, kterou si Olomouc český míní opatřiti, poslechneme si první fanfáry z Libuše!! Pane Bože dej se mi toho dočkati! A dej Olomoučanům síly, píle a chuti ku práci je čekající!⁴¹

I přes to, že Olomouc byla městem německým a vzdorovala převratu z 28. října déle než jiná města, živelnému projevování nadšení českého obyvatelstva nešlo zabránit. Pochod masy Olomouckých, tzv. tábor lidu, průvod asi 60 000 lidí, kteří se sešli u Národního domu a pochodovali k radnici, se spontánně konal ihned po vyhlášení republiky a údajně šlo o největší manifestaci v dějinách Olomouce.⁴² Národní dům, jako místo české kultury v Olomouci, zde měl obdobnou funkci jako Národní divadlo v Praze.

Obr. 3: Dne 29. října před Národním domem

Obr. 4: V den vzniku Československé republiky před radnicí

Olomouc odolávala důsledkům převratu déle než jiná města a starosta (dřívější německé radnice v Olomouci) Karl Brandhuber,⁴³ tedy dlouho chodil kolem divadla (tehdy ještě Stadttheateru) jako kolem německého Besitzstandu. Čechům se sice podařilo uplatnit své právo na divadlo až téměř po dvou letech, nicméně významná česká pohostinská představení oslavující nové Československo se podařilo zorganizovat i mimo tuto instituci; například hostování Emy Destinnové v červnu 1918 v *Prodané nevěstě* spolu s Žerotínem bylo naprosto výjimečnou akcí dokládající symbolickou hodnotu opery v nové republice.⁴⁴

Společně s obnovením Družstva opět prudce ožilo úsilí zřídit stálou českou scénu v Olomouci a postavit novou divadelní budovu.⁴⁵ Zprávy o tomto záměru otiskly všechny olomoucké noviny, aby osvěta byla co možná největší. Výsledkem veřejného apelu bylo

setkání valné hromady a ta nezůstala bez ohlasu, neboť lidé v této době reagovali na vše, co souviselo s národním osvobozením, velmi citlivě.⁴⁶ Již 13. listopadu 1918 se sešla valná hromada s novými členy, jichž bylo 196, a prezentovala potěšující zprávy o darech na podporu divadla.⁴⁷ Pro realizaci ideje stálého českého divadla se otevřely zcela nové možnosti.⁴⁸ Předseda Družstva Ferdinand Tomek se na schůzi vyjádřil takto:

Cíl jest jasný: chceme postavití representační budovu, která by byla důstojná nejen budoucího velkého českého Olomouce, nýbrž i vysoce vyspělého umění dramatického a hudebního. Budova městského divadla, na kterou mnozí ukazují, jako by chtěli říci, že není třeba nové stavby, vystavěná jsouc r. 1830, naprosto nám nevyhovuje a nedostačuje po žádné stránce. Němci sami s ní spokojeni nebyli a mínili postavití nové divadlo mezi justičním palácem a evangelickým kostelem.⁴⁹

Německé divadlo, v čele s ředitelem Robertem Schliesmannem, které předseda Tomek ve svém projevu zmínil, mělo budovu smluvně zajištěnou až do 15. dubna 1920. Finanční požadavky na částečné uvolnění divadla pro česká představení nebyly únosné a pouze tak uspíšily přípravy na výstavbu nové budovy na pozemku původně určeném pro nové divadlo německé.⁵⁰ Vypsala se soutěž na plány divadla⁵¹ a zhotovení reklamních pohlednic jednotlivých návrhů, rovněž byla podána žádost o finanční podporu výstavby.⁵² Ačkoli se ještě dlouho v realizaci nové divadelní budovy věřilo, nakonec k ní nedošlo. Centrem české kultury se stalo bývalé německé divadlo z roku 1830, které Družstvo během dvacátých let postupně rekonstruovalo.

Obr. 5: Pohled na divadlo z náměstí z roku 1930

Družstvo zažádalo o propůjčení divadla ihned po ukončení německého působení, čemuž radnice vyhověla. Městské divadlo i se skladištěm dekorací tedy Družstvo dostalo na dobu šesti let, počínajíc 15. dubnem 1920. Dále Družstvo zažádalo o divadelní koncesi a o příspěvek na zahájení provozu. Ve chvíli, kdy pro tento účel obdrželo 250 000 Kč, němečtí členové komise podali proti udělení subvence odvolání k zemskému výboru v Brně, stejně jako proti propůjčení divadla na příštích šest let. „[Je] vidět, že olomoučtí Němci se nechtěli přizpůsobit změněným poměrům, třebaš oni sami podporovali divadlo z obecních prostředků co nejvydatněji,⁵³“ zaznělo na schůzi Družstva. Německý rekurs byl však zamítnut. Dne 2. prosince 1919 proběhlo řádné podepsání smlouvy Družstva s městem, jehož hlavní podmínkou bylo, aby divadlo bylo pro českou sezonu k dispozici v září až únoru a zbytek roku (březen, duben, květen, červen) měl patřit Němcům, s dodatkem, že hudba by byla pro českého ředitele dostupná po celou dobu. Jednání o rozdělení sezony mezi Čechy a Němce ještě pokračovalo a komplikovalo se, stejně jako zdoluhavé diskuze, zda Družstvo povede divadlo ve své režii, nebo je dá soukromému podnikateli.

Pro ilustraci uvedme několik bodů smlouvy zdarma zajišťující Družstvu divadlo od 1. května 1920 do 30. dubna 1926, uzavřené mezi radnicí a Družstvem.⁵⁴

Čl. IX

Po dobu trvání této smlouvy zavazuje se Družstvo českého divadla, že čtyři měsíce v roku přenechá divadelní místnosti s příslušenstvím, pokud patří obci, spolku německého divadla pro pořádání divadelních představení za stejných podmínek, jaké jsou stanoveny v této smlouvě pro Družstvo českého divadla, dle zvláštní smlouvy o tom zřízené. Ohledně používání městské hudby platí zvláštní dohoda mezi Družstvem českého divadla a německým divadelním spolkem uzavřená. [...] Pro dobu prvního roku smlouvy vyhražuje se divadelnímu německému spolku používání městského divadla na dobu od 1. března do 1. července 1921. Pro příští léta upraví se

používání to dle nové dohody mezi Družstvem českého divadla a německým divadelním spolkem. – Nedohodnou-li se, rozhodne městská rada.

Čl. X

Městská obec olomoucká zavazuje se, že poskytne Družstvu českého divadla na provozovací náklady pro první rok subvenci aspoň 50 000 K. [...] Městská obec olomoucká se zavazuje poskytnouti Družstvu českého divadla pro provozování oper, operet, baletů a pro potřebné k tomu zkoušky svou městskou hudbu v plném počtu 26 osob za měsíční úhradu 5 000 K.

Čl. XIII

Družstvo českého divadla se zavazuje připustiti 3 členy městského divadelního odboru jako zástupce města ke všem jednáním a schůzím Družstva s plným právem hlasovacím. Členové tito musí býti české národnosti.⁵⁵

Výše zmíněné články smlouvy budou v roce 1926 výrazně upraveny. I přes řadu neshod bylo na schůzi Družstva nakonec 7. ledna 1920 odhlasováno, že divadlo bude pronajato soukromému řediteli-podnikateli.

Nelehká volba prvního ředitele českého divadla v Olomouci

Výběr prvního ředitele pro divadlo probíhal ve znamení konfliktů radnice a Družstva, jejich neshody pak trvaly celé meziválečné období. Nabídky, v nichž měl uchazeč o post ředitele uvést svou uměleckou kvalifikaci a potřebný divadelní fundus, jež mohl dát divadlu k dispozici, přicházely Družstvu do konce ledna 1920. Z šesti zájemců⁵⁶ byli nakonec vybráni dva – Bedřich Jeřábek⁵⁷ a přerovský rodák Jaroslav Stuka-Wilkonský. Na schůzi se krátce jednalo o kvalitách každého z nich a jednomyslně byl zvolen Jaroslav Stuka-Wilkonský. Po zveřejnění této zprávy proběhla valná hromada ve velmi dramatické atmosféře, neboť proti této náhlé (a podle všeho i utajené) volbě nového ředitele představitelé radnice ostře vystoupili. Radnice Družstvu vytýkala neaktuální a irelevantní zásady při volbě ředitele, neboť zcela bezpodmínečně vyžadovalo, aby v čele divadla stála osobnost hudební a kulturní. „Vytýká-li se Wilkonskému, že není ředitel, může se vytýkati panu Jeřábkovi, že není muzikantem, aby nám vedl řádnou operu,“⁵⁸ namítalo Družstvo. Dá se říci, že Wilkonský představoval ředitele z 19. století – i když se o některé povinnosti dělil s Družstvem, byl v čele nejen divadla, ale rovněž i souborů operního a operetního. Na olomouckou veřejnost však dojem neudělal.

Stalo se skutkem to, co se v zasvěcených kruzích již dávno proslýchalo. Divadlo nebylo a nebude zadáno odbornému a zkušenému divadelnímu řediteli, nýbrž nasazen bude člověk, který je sice dobrým kapelníkem, ale který jest jen nástrojem domácí kliky několika jedinců, kteří monopolizují výsadní právo na české divadlo v Olomouci a kteří potřebují ne ředitele-individualitu, nýbrž ředitele-loutku, který bude ve všem po vůli této úzké klice a který bude poslušně plnit všechny její pokyny a přání.⁵⁹

Městské zastupitelstvo dokonce zvažovalo zamítnutí slíbené subvence 250 000 Kč, nesouhlasilo totiž nejen se svou vlastní absencí, ale ani s absencí všech okolních měst. Družstvo se totiž původně vyslovilo, že chce vést divadlo „pro celou Hanou a severní Moravu“, nicméně ze zásadních rozhodnutí veškeré zástupce těchto regionů vyloučilo. Dle radnice vše nasvědčovalo tomu, že Wilkonský byl na post prosazen „plánovaně a

nespravedlivě“. Družstvo se však odvolávalo na smlouvu, dle které se právo volby ředitele divadla vztahovalo pouze na členy družstevního výboru. Navíc hlasitě oponovalo tím, že svoláním všech zaangażovaných by se stejně k ničemu nedospělo, protože verdikt by byl zcela jistě stejný, a to kvůli nesouhlasu kapelníka Jeřábka s uměleckým plánem Družstva. Tento plán byl dalším terčem kritiky: „Kdo je ve výboru Družstva natolik povoláný, aby mohl sestavovat umělecký program divadla?“⁶⁰ ptal se *Československý deník*. „Aby divadlo plnilo své umělecké poslání, musí mít umělecký program. Tento program nevytyčí Družstvo, nýbrž jedině ředitel, který je uměleckou individualitou a který ví, co chce. Ale takového ředitele pánové z výboru Družstva nesnesou vedle sebe.“⁶¹ V neprospěch Družstva hovořil velmi příznivý výkaz kapelníka Jeřábka, který měl vládní subvenci jeden milion korun a rovněž (tolik žádoucí) ředitelské zkušenosti. Dále padl návrh (a byl to návrh Jaroslava Kvapila), aby se zkombinovala olomoucká stálá scéna s jiným místem, neboť oprávněně vyvstávaly obavy o uměleckou úroveň nového ansámblu, na který nebylo dostatek financí. Jednalo se tudíž o společné scéně v Olomouci a Bratislavě, kterou by vedl kapelník Jeřábek, jenž měl operní sbory v Košicích a Bratislavě. Družstvo se však v tomto okamžiku zase dovolávalo svého programu z roku 1907, jehož obsahem bylo výhradně budování stálé české olomoucké scény. Proto rozhodnutí padlo na Wilkonského.

Během řízení se projednávalo množství informací (i ty bulvárního ražení), proto se v zápisech ze schůze objevuje kupříkladu komentář Družstva:

Pokud se týká rekriminací o hmotné stránce těchto záležitostí, je výboru předhazováno ve veřejnosti, že námi ustanovený ředitel J. Wilkonski je chudý jako kostelní myš. [...] Než-li jsme podepsali smlouvu, dali jsme si konstatovati, jak ta kostelní myš vyhlíží, a máme zjištěno následující: Pan Wilkonski není takový ubožák, aby české divadlo v Olomouci nemohl vésti. Zde je k dispozici veřejná smlouva, která dosvědčuje, že má na počátek při nejmenším ¼ milionu korun.⁶²

Přestože Wilkonský v termínu složil kauci 20 000 Kč a rovněž Družstvu doložil dokumenty o své finanční zdatnosti, po jeho jednoročním působení na postu ředitele nakonec zůstaly dluhy a nevyplacené mzdy zaměstnancům. Jeho nekvalifikované vedení, které skončilo v dubnu 1921 potupným fiaskem, bylo malým vítězstvím radničního zastupitelstva, jež se vůči Družstvu ostřeji vymezilo, a tím již existující averzi prohloubilo.

Dne 15. února Wilkonský podepsal smlouvu na jeden rok a zaručil se opatřením všech ansámblů – činoherního, operního i operetního. Součástí operetního souboru měla být i ředitelova choť, operetní subreta Helena Monczaková.⁶³

I přes veškeré komplikace s přípravou nové české samostatné sezony byla v červnu 1920 řada záležitostí zdárně vykonána: Družstvo mělo budovu na příštích šest let zabezpečenou, pozemek na stavbu nového divadla byl odkoupen a ředitel se připravoval na zahájení provozu. Navzdory všem neshodám město divadlu věnovalo 250 000 Kč a ministerstvo školství 50 000 Kč. Přibývali noví členové Družstva a město Přerov se přihlásilo k aktivní součinnosti. Družstvo obdrželo divadelní koncesi na celou Moravu, začalo tedy jednání o hostování jednotlivých souborů v okolních městech. Veřejnost pouze čekala na včasné sestavení uměleckého ansámblu, rámcového repertoáru a cen vstupného, což bylo v kompetenci nového ředitele.

Obr. 6: Smlouva Družstva s ředitelem Wilkonským

První a poslední sezona ředitele Jaroslava Stuky-Wilkonského (1920/21)

Wilkonský] bez ředitelské zkušenosti a bez ředitelské minulosti, jenž je sice dobrým kapelníkem, jenž by snad byl dobrým operním dramaturgem, ale který je neschopen, aby byl ředitelem stálého a velkého divadla, které Družstvo projektuje a které také mítí chceme.⁶⁴

Otevřením českého divadla v Olomouci dne 1. září 1920 byla zahájena první česká sezona. Před plným divadlem zněly slavnostní fanfáry Smetanovy *Libuše* – „Budiž to symbolem i výzvou!“⁶⁵ „České divadlo olomoucké, stálá naše scéna, dávný sen náš – stal se skutkem,“⁶⁶ hlásal olomoucký tisk. Repertoár připomínal otevření pražského Národního divadla, které svoji činnost zahájilo rovněž oslavnou *Libuší*.

První česká sezona trvala pouze šest měsíců (od 1. září 1920 do 28. února 1921) a nový ředitel se na její začátek intenzivně připravoval: plánoval program, jenž by vyhovoval jak členům ansámblu, tak publiku, a usiloval o hmotné zajištění; dle jeho velkorysých kalkulací bylo v plánu vyplácet gáže až třikrát vyšší, než jaké interpreti dostávali u bývalého německého divadla.⁶⁷ Také hned zavedl předplatné v naději, že pokryje 60 % veškerých výdajů.⁶⁸ Divadelní orchestr se 34 členy stálými a několika konzervatoristy byl poměrně dobře sešrané těleso ještě z německé éry,⁶⁹ nutno však podotknout, že množství hráčů německého původu nemělo k českému divadlu kladný poměr.⁷⁰ Ředitel plánoval produkci českých oper a oblíbených operet, ke kterým měl, jako budoucí operetní skladatel a kapelník Divadla na Vinohradech, velmi blízko:⁷¹ „Také Musy lehčího slohu dostanou se k slovu. [Opereta] je volena jen nejlepší, řekl bych klasická. Vídeňského braku provozovati nebudeme.“⁷² Produkce silně kritizované vídeňské operety by v nacionálně laděné Olomouci mohla být považována přímo za provokaci; Wilkonský navíc olomoucké publikum znal z několika vystoupení, kdy stál v čele Žerotína, a bral na vědomí jeho konzervativní vkus.⁷³ Ředitel rovněž před začátkem sezony prohlásil: „Nebude ani pociťována [...] touha slyšeti zde a viděti hosty cizí, neboť se mi podařilo sestaviti ensemble velmi dokonalý. Mohu s potěšením konstatovati, že jsem měl štěstí.“⁷⁴ V čele operetního souboru stála Wilkonského choť Helena Monczaková, budoucí pražská filmová herečka (vystupující kupříkladu po boku Hugo Hasse), kromě ní lze mezi nejvýraznější články nového souboru řadit tenoristu Mikuláše Demkova či sopranistku Amálii Bobkovou-Otrubovou. Operní a operetní ansámbl zůstával bohužel dlouho nekompletní a v některých případech i velmi nekvalitní, což se v celém provozu záhy projevilo.⁷⁵ Premiérové představení se ukázalo jako více symbolické než umělecké. Veřejnost tuto skutečnost sice omlouvala nedostatkem času, ale bylo nábídní, že úsilí, aby sezona uspěla jak u obecenstva, tak u kritiky, dostačovat s největší pravděpodobností nebude.

Sestavený repertoár skutečně odpovídal snaze zahájit „českou“ sezonu: z deseti operních představení patřilo pět českým autorům, mezi inscenované opery patřili Kovařovicovi *Psohlavci* a čtyři Smetanovy opery: kromě *Libuše* to byly *Prodaná nevěsta*, *Hubička* a *Dalibor*. V *Hubičce* tisk velmi chválil Wilkonského jako dirigenta,⁷⁶ vysoko hodnotil rovněž výkony Mikuláše Demkova, naopak negativní ohlasy měly ženské role: „Dámy tentokrát neuspokojily. Role Vendulky pí. Bobkové nepřiléhá. Pro dramatický obor se mnohem lépe hodí, ale lyrický soprán vyžaduje hlasu jiného. Zde nepomůže rutina, kterou pí. Bobková bezesporu má, tady je nezbytná hlasová svěžest a lehkost.“⁷⁷ Největším problémem zpěvohry se ukázaly být právě ženské role, protože divadlo nedisponovalo výraznějšími soprány. Tato situace měla dvojí řešení: buď pravidelně zvat interprety z jiných divadel, nebo, což byl bohužel i případ olomoucké scény, využívat čistě operetních hlasů v náročných rolích. V roli Milady ze Smetanova *Dalibora* se tak ocitla i Helena Monczaková-Wilkonská, operetní subreta. K jejímu výkonu recenzent podotknul: „Nechtějte býti ihned

Isoldami, začněte Jitkami.⁷⁸ Operní inscenace vyvolala značný rozruch, zvláště po zveřejnění recenze Jiřího Hejdy⁷⁹ s názvem *Olomoucký „Dalibor“*: „Ostuda od a až do z. Odprošuji ochotníky, kteří zde loni Dalibora hráli. Tehdy byla alespoň snaha, alespoň vůle patrna. Tehdy alespoň režie **myslela**.⁸⁰ Při premiéře hostovala pěvkyně Národního divadla Heřma Žárská, olomoucká rodačka a žačka Antonína Petzolda, její výkon ale Hejda, jenž ji znal z pražských vystoupení, komentoval slovy: „Škoda toho hlasu; věčná škoda. Slyšeti z něho ještě bývalou krásu, úžasnou školenost. Vyplývané zlato...“⁸¹ To byl zřejmý důvod jejího předčasného odchodu ze scény, Žárská totiž, navzdory svému mládí (nar. 1889), v Olomouci hostovala téměř na konci své kariéry (angažmá v Slovenském národním divadle ukončila již roku 1926). Dokonce ani tolik vyzdvihovaný Demkov zde neuspěl, což způsobila nevhodnost role pro jeho hlasový rejstřík. „Pan Demkov není hrdinný tenor. Pan Demkov se bude na nás zlobit a neuvěří nám. Jistě však dojde k tomu jednou sám. Kazí si hlas na Daliboru. Naprosto mu schází dramatický vznos. Výborný Pedro, Werther, Manrico, ale Tristan, Siegfried a Dalibor jsou z jiného těsta.“⁸² Závěrem bylo jasné, že celá inscenace skončila naprostým nezdarem. „Odvážiti se takhle provést Dalibora zasluhuje uznání. Bezmezná odvaha. [...] A přece vítězila síla Smetanovy hudby a uchvacovala. Genia nelze zabít – ani takovým provedením, jako bylo to olomoucké.“⁸³ Recenzi na operu *Dalibor* Hejda nedobrovolně ukončil publikování svých reflexí olomoucké divadelní scény.

Jeho posledním textem souvisejícím s olomouckým divadlem bylo *Prohlášení* vydané v lednu 1921 krátce po otištění recenze.

Stává se poslední dobou častěji, že jednotlivé osoby ensemblu Českého divadla v Olomouci, nespokojeny s mými referáty o svých výkonech, upírají mi v dopisech i osobně – namnoze způsobem rozhodně ne mezi gentlemany obvyklým – jakoukoli kvalifikaci. Ježto vidím, že můj úmysl kritikou vychovávatí nedochází porozumění a že je špatně vykládán, ježto vidím, že jsou mi podkládány úmysly zcela jiné, že osoby, kterým jsem v jejich interpretaci něco vytknul, pokládají se za osobně dotčené a vyhrožují mi namnoze i násilnostmi, nepokládám za účelné zabývatí se dále Českým divadlem v Olomouci.⁸⁴

Terčem kritiky nebyly pouze výkony v jednotlivých inscenacích, ale i výběr repertoáru. Řediteli Wilkonskému byl opakovaně vyčítán jeho kladný poměr k operetě a laciným činohrám.⁸⁵ Pod avizovaný repertoár se podepisoval nejen ředitel, ale rovněž komise rozhodující o programu, jak bylo uvedeno ve smlouvě. „Divadlo má, tuším, jakousi repertoární komisi. Je ta zodpovědná?“⁸⁶ Šlo o problém, jenž se později několikrát opakoval. Ředitel Wilkonský totiž inscenoval díla komisí neschválená, jako například operety *Čardášová princezna* nebo *Maharadžův miláček*, a dokonce libovolně zvyšoval ceny vstupného na tato představení, což se opět v několika bodech přičilo smlouvě. Z nařízení Družstva byly tyto operety staženy. Opereta se stejně jako v minulých letech nesetkávala s náklonností uměnímilovné veřejnosti. K vídeňskému valčíku jakožto symbolu monarchie měla česká nacionální kritika silnou averzi, a byla-li tato averze posílena ještě nezdařeným představením, měl výbor Družstva důvod ke znepokojení. Takto dopadla listopadová premiéra Straussova *Netopýra*:

Opravdu geniální opereta, nikdy nestárnoucí, jejíž předehra patří – lépe ovšem sehraná, než v pátek – k nejlepším veseloherním ouverturám, jejíž valčíky, dueta, arie i sbory jsou křehké jako vídeňský porcelán, jako „Wiener Mädel“, jako vše, co je „made in Vienna“. Křehké jako bývalá monarchie. [...] Veselé představení to bylo. Nejkomičtější působilo, jak se honili orchestr a sbory a sólisté a orchestr. A nechytli se ani jednou. [...] Poněkud kulhal ten „Netopýr“; měl svázaná křídla a vzbuzoval pochyby, není-li to vrabec, tváříci se jako netopýr. [...] Pí. Monczaková s p. Miranem se snažili vnést život, tempo a zpěv do tohoto ospalého netopýra a

podali velmi pěkné výkony, jež samy o sobě zabavily. Bohužel, celkové úrovně pozdvihnouti se jim nepodařilo, nepodařilo se to ani baletnímu umění pí. Krakešové-Nechybové. A tak z geniální operety Straussovy zůstala komedie trochu obhroublého rázu.⁸⁷

Tato nelibost se však neprojevovala vůči operetě francouzské, například premiéra *Mamzelle Nitouche* slavila úspěch. „Vídeňský brak, třebaš byl od Nedbala, oželíme velmi rádi a jsme přesvědčeni, že Mamzelle Nitouche naplní domy stejně, jako ony dvě operety dosud zde davané“⁸⁸ (tedy *Polská krev* a právě zmíněný *Netopýr*). Recenzent chválil celkové provedení inscenace, jakož i hlavní představitele operety.⁸⁹ S podobným ohlasem se setkala i opereta *Panenka* od Edmonda Audrana, zejména díky rozmanitým tancům: „Člověk si oddychne od vídeňského valčíku. Snad proto nám je pak taková Panenka bližší, než všechny rozvedené vdovy a veselé princezny, páchnoucí značkou made in Vienna.“⁹⁰ Silná orientace na francouzské umění a odsuzování umění rakouského bylo jedním z dominantních prvků prvorepublikového divadla.

Odhlédneme-li od repertoáru, ředitel Wilkonský se záhy projevil jako osobnost zcela nevhodná pro moderní způsob řízení divadla. Splňoval by atributy ředitele divadla předešlého století, a to jako hudebník-dirigent a skladatel, jenž se aktivně podílel na inscenacích a současně byl svrchovanou autoritou celé instituce. Ukazovalo se ale, že přecenění organizačních schopností ředitele a jeho malá zkušenost s řízením divadelní instituce se Družstvu zřejmě nevyplatí. Již v minulosti docházelo k situacím, kdy ředitelé svůj nečekaný krach řešili rozpuštěním ansámbly, a to byl i případ prvního olomouckého ředitele.⁹¹ Tomuto debaklu předcházelo několik zásadních událostí. Ředitel věnoval nepatrnou pozornost organizaci divadla, a to i přesto, že již před jeho otevřením 1. září bylo zřejmé, že umělecká aktivita se nemůže omezit pouze na Olomouc.⁹² S působením na celé Moravě (samozřejmě mimo akční rádius divadla brněnského a ostravského) se počítalo hned zpočátku, proto Družstvo již v první sezoně smluvilo zájezdy ve městech Prostějov, Přerov a Litovel. Ředitel však výjezdy obecně považoval za vysoce riskantní akce, obával se jich a zcela záměrně je (dle Družstva) ignoroval.⁹³ Během uskutečněných zájezdů nevěnoval dostatečnou pozornost ani reklamě, ani výběru atraktivní inscenace. „Prostějovské obecnstvo nevědělo vůbec, že soubor českého divadla v Olomouci zavítá do jeho města. Není tudíž divu, že za takových poměrů zájezd do Prostějova skončil hanebným a zdrcujícím fiaskem.“⁹⁴ Za prvních šest měsíců se mimo Olomouc uskutečnilo pouze devět her (pokud se nepočítá ono nezdařené představení v Prostějově), což nedostačovalo, a divadlo se z toho důvodu dostávalo do deficitu.

Neschopnost organizace doprovázela administrativní nedbalost vnášející do celé instituce velký chaos. Ze zápisu jedné z prvních schůzí nové sezony konané dne 23. září 1920 bylo patrné rozčarování, neboť se ukázalo, že Wilkonský dosud neodevzdal ani seznam členů ansámbly, k čemuž ho zavazovala smlouva (čl. XI, viz pozn. pod čarou 92). Rovněž nezajišťoval žádnou propagaci divadla a ani nedodával programové bulletiny do obchodů, ač byl Družstvem na vše řádně předem upozorněn. „Ředitel nedrží se smlouvy, na dopisy neodpovídá, z výtek si nic nedělá,“⁹⁵ zaznělo na schůzi Družstva, které na něj zcela bezvysledně opakovaně apelovalo. „Ředitel Wilkonski jakoby se nám vysmíval. Na nic nedbá a každá naše žádost, výzva a hrozba je kamenem do vody.“⁹⁶ Koncem října Družstvo jednalo o nepředložených finančních výsledcích prvního měsíce, což bylo již natolik alarmující, že se dva zplnomocnění členové Družstva za Wilkonským vydali. Ředitel byl vyzván k účasti na schůzi konané 1. listopadu 1920. Po jejím konání se Družstvo rozhodlo vytvořit soupis všech nedostatků a řediteli jej odeslat:

Výbor Družstva českého divadla v Olomouci projednal s Vámi ve schůzi dne 1. listopadu všechny závady a nedostatky našeho českého divadla v Olomouci, které Vámi byly upřímně a loyálně doznány, a učinil konečné definitivní rozhodnutí, které s Vámi tímto sdělujeme, že jest Vaší povinností na základě naší smlouvy ze dne 16. února 1920 postarati se co nejrychleji a nejenergičtěji o odstranění těchto závad a nedostatků, k čemuž Vám stanovíme poslední lhůtu do 16. listopadu 1920. Jedná se jmenovitě o řádné doplnění uměleckého tělesa Vašeho, aby plně jeho soubor odpovídal čl. 14 naší smlouvy jak ohledně solistů, tak i mužského a ženského sboru, a řádnou organizaci zkoušek, výběr a seskupení studentských, dětských a lidových představení, o včasné hlášení pohostinských her umělců, kteří nejsou členy Vašeho ensemblu, o včasné předkládání účetní bilance za každý měsíc jakož i o důkladné řízení potřebné reklamy.

Výbor Družstva chce s Vámi svědomitě a energicky spolupracovati pro tuto potřebnou nápravu a očekává i od Vás dobrou vůli, energii a rozhodné činy.⁹⁷

Wilkonský na žádost Družstva angažoval nové umělce: operetní sopranistku Sýkorovou-Novotnou, Kubrovou, herce a režiséra Karla Kalistu, Sedláčka a lyrického tenora Dostála.⁹⁸ Družstvo se k interpretům nevyjadřovalo, pouze k přijetí subrety Sýkorové-Novotné mělo výhradu, že „bude třeba pomýšleti na přiměřenou náhradu aspoň po dobu jejího pokročilého těhotenství“.⁹⁹ I přes dočasné uklidnění poměrů se situace v divadle nelepšila, neboť ředitel stále nereagoval na dopisy, které prý neobdržel,¹⁰⁰ a navíc vyvstal problém divadelní sezony po 1. březnu 1921, kdy měli divadlo převzít Němci. Vzhledem k nezajištěným zájezdním štacím navrhovalo Družstvo (ačkoli měl mít tuto agendu ve své kompetenci ředitel divadla) převzít prostory Národního domu¹⁰¹ a dokončit divadelní sezonu zde. Na schůzi ze dne 19. ledna 1921 se Družstvo usneslo, že vypíše místo na post nového ředitele pro následující rok.

Když dne 6. dubna 1921 Wilkonský odevzdal bilanci za měsíce prosinec, leden a únor vykazující celkový schodek 22 270 Kč a k těmto rozpočtům připojil dopis se žádostí o 50 000 Kč, byly tyto bilance Družstvem prohlášeny za neplatné a uvedený deficit poslán na účet ředitele. Dne 11. dubna 1921, tedy těsně před vypršením smlouvy, se ukázalo, že ředitel je zcela bez prostředků a nemá na vyplacení gáží ani pro Družstvo, ani pro výkonné umělce, kteří na mzdu čekali již od začátku měsíce. Wilkonský se rozhodl tuto situaci vyřešit rozpuštěním ansámbly, byl však stroze upozorněn, že takový akt se přičí smlouvě. Dlužné částky nakonec vyplatila Wilkonského kauce 20 000 Kč, kterou při podpisu smlouvy složil, nicméně ani ta nakonec nestačila pro pokrytí celého deficitu. Wilkonský z Olomouce nečekaně odjel a už se nevrátil. „Při zájezdu do Litovle vzal soubor [...] za své, neb zde ředitel opustiv tu svůj ansámbl, ujel do Prahy, aby se už do Olomouce nevrátil. Na osvětovou činnost zájezdovou z první své sezony máme tedy velmi truchlivé, trapné a rozčilující vzpomínky,“¹⁰² uváděla ročenka. Na hospodaření prvního ředitele zůstala vzpomínka finančního rázu, a to peněžní schodek 11 124,64 Kč, pohledávka, kterou muselo vyplatit Družstvo, aby zachránilo dobré jméno olomouckého českého divadla. „Musíme prohlásiti, že ředitel Wilkonský svým jednáním poškodil věc českého divadla nesmírně,“¹⁰³ shrnulo Družstvo působení prvního ředitele.

Po jeho odchodu bylo nutné dát do pořádku administrativu a finanční otázky týkající se divadla, jakož i problém přerozdělení sezony mezi Družstvo českého divadla a německý Theaterverein. Družstvo navrhlo osmiměsíční českou sezonu, což schválila městská rada pouze s podmínkou, že se finanční subvence pro divadlo sníží.¹⁰⁴ Němci sice se zkrácením svého působení nesouhlasili, jejich odvolání však radnice zamítla, pročež se pro české inscenace vyhradil úsek od září do dubna.¹⁰⁵ I přes to, že se sezona českého divadla takto prodloužila, bylo třeba řešit situaci českých interpretů v době od 15. dubna do 15. srpna, kdy

bylo divadlo pronajato Němcům, měl-li být soubor ve své podobě zachován i pro příští období. Družstvo navázalo aktivní spojení s mnoha okolními městy a s patřičným předstihem plánovalo zájezdní představení.¹⁰⁶ Zejména se však soustředilo na výběr nového ředitele.

Éra Antonína Drašara – prvního „moderního“ ředitele českého divadla v Olomouci (1921–1931)

Čilý ruch nastal, kdy po Wilkoňském postaven v čelo našeho divadla Ant. Drašar. Drašar je novým typem divadelního ředitele. Nebyl hercem ani zpěvákem, nezasahoval před svým postavením divadelního vůdce nikdy aktivně do uměleckého provozu – ale měl to, co musí mít dnešní finančník, má-li velký a nákladný aparát udržeti v určité rovnováze existenční. V tomto novém typu divadelního ředitele leží i nový psychologický vztah k divadlu. Bezměrný idealismus, mnohdy nepraktický a v krisích divadelních, o něž jistě není v dnešní povážlivě hospodářsky kolísající době nouze, je nahražen u Drašara přímou útočností, zákulisní vynalézavostí, jemným instinktem, reagujícím velmi citlivě na všechny okolnosti, situačním přehledem, pohotovostí svěsti všechny nitky jistě nesmírně komplikovaného aparátu do svých rukou a přiskočiti vždycky v pravý čas tam, kde je toho zapotřebí.¹⁰⁷

Ve druhé sezoně Družstvo po pečlivém výběru nominovalo výjimečně zdatného podnikatele Antonína Drašara, který se na svém postu představil jako nový typ ředitele-manažera 20. století. V pojednávané době bylo zvykem, že se divadelními řediteli stávali zestárlí herci, jako např. Stanislav Langer, případně skladatelé jako Jaroslav Stuka-Wilkonský nebo Oskar Nedbal. Nebo to byli aktivní umělci, takový příklad nám dokládá mimo jiné působení brněnských ředitelů Václava Jiříkovského a Jana Pištěka, a rovněž režiséři, jakým byl Gustav Schmoranz, a nakonec také publicisté-akademici, z nichž lze zmínit Františka Adolfa Šuberta.¹⁰⁸ Drašar však nepůsobil v žádné z uvedených profesí. Nebyl hercem ani zpěvákem, nikdy aktivně nezasahoval do uměleckého provozu, což mu během jeho kariéry na mnoha místech vytýkali.¹⁰⁹ Výrazný obchodní duch, jímž jako vyučený obchodní cestující oplýval a který mnozí dokonce považovali za nepatřičný „antiumělecký“ atribut, se však ve složité meziválečné době ukázal být velkou výhodou.

K instituci zasvěcené dramatickým uměním se Drašar dostal oklikami a v jednom rozhovoru se kdysi rozmarně přiznal k tomu, že jej sem přivedla dvojí láska – láska k ženě a láska k divadlu.¹¹⁰ Drašar nejdříve působil jako investor divadelní společnosti založené manžely Frýdovými, která od svého vzniku v roce 1894 kočovala v oblasti severozápadních Čech. Když ředitel Antoň Frýda po dvaceti letech vedení vážně onemocněl, Drašar původně skromný divadelní spolek převzal a vybudoval z něj první českou stálou scénu v Moravské Ostravě. V jejím čele působil v letech 1916–1919. Stejně jako tomu bylo v případě jiných tehdejších divadel, také podobu této scény během války určovala hospodářská situace a možnosti chudého českého publika, které lákala zejména operetní produkce. Vedle ní byla na repertoáru významně zastoupena také Smetanova operní tvorba. Činohra, původní doména Frýdovy kočující společnosti, se jakožto nerentabilní z programů postupně vytrácela. Způsobem řízení Drašar divadlo přibližoval modelu obchodního podniku reagujícího na poptávku obecnosti, což se však dostalo do rozporu s názorem uměnímilovné veřejnosti: „Ředitelství našeho divadla sleduje po všechna čtyři léta svého ‚uměleckého‘ působení v Mor. Ostravě jediný cíl: Vydělávati, bohatnouti a šetří se proto kromě operety na všem. Tento úsporný systém dobil činohru a ubíjí i operu [...]“¹¹¹

Ačkoli byl Drašar z Moravské Ostravy odvolán, jeho „obchodní“ způsob řízení divadla se reálně ukázal jako nejživotaschopnější. Důkazem je srovnání s výsledky

Drašarových předchůdců a nástupců v této funkci: první ředitel v Národním domě v Ostravě, zkušený kočovný principál František Trnka, se své činnosti po dvou sezonách vzdal. Třetí sezonu po něm převzal Karel Kamarov, jenž zanedlouho zkrachoval a před zájezdem na turné prchl podobně jako Jaroslav Stuka-Wilkonský z Olomouce.¹¹² Ani Drašarův nástupce Václav Jiříkovský nevydržel v pozici ředitele déle než tři sezony. Právě on na začátku svého působení zamýšlel zrušit operetu jakožto umělecky pokleslý žánr, paradoxně žánr, který po jeho odchodu zachraňoval divadlo před ekonomickým krachem. Ve světle uvedených skutečností není překvapivé, že se Drašar pro vedení olomouckého divadla (jež bylo po zkušenosti s Wilkonským v této věci zvláště opatrné) jevil jako nejvhodnější kandidát. „Zajisté nikdy od té doby [divadlo] nelitovalo této šťastné volby, neboť jest dnes oprávněno říci, že první organizátor divadla v Olomouci přivedl tuto venkovskou scénu na výši, kterou mu mohou větší města opravdu záviděti.“¹¹³ V souladu s citátem lze konstatovat, že spolupráce Družstva s Drašarem již poměrně brzy vyvedla olomouckou instituci mimo rámec „provinciální“ scény.

Obr. 7: Antonín Drašar v době působení na postu ředitele olomouckého divadla.¹¹⁴ Když dorazil do Vídně, v místním denním tisku ho charakterizovali jako „elegantní zjevení, za kterým by si člověk představil kohokoli, jenom ne ředitele divadla!“¹¹⁵

Jednou z Drašarových výhod byla skutečnost, že mohl s sebou do Olomouce přivést dobře sehraný a celkem kompaktní soubor z Moravské Ostravy, který poté pouze doplnil několika výraznějšími individualitami, jež soukromá divadelní společnost cestující po menších městech platit nemohla. Vytvořené těleso bylo sice nepříliš početné, avšak oplývalo nesmírnou energií a vitalitou – tyto kvality se později uplatnily při častých zájezdech, jež se staly doménou Drašarova olomouckého působení a které u nás i v zahraničí sklízely velmi pozitivní ohlas. Z bývalého souboru Wilkonského si Drašar ponechal pouze nejlepší interprety, jako například tenoristu Mikuláše Demkova, barytonistu Gustava Svojsíka či Jana Kühna (ten však později našel lepší uplatnění ve funkci sbormistra). Z nejvýraznějších interpretek jmenujme alespoň Marii Nežádalovou, Miladu Modestinovou, altistku Karlu Mickovou či Boženu Vaněčkovou, dramatickou sopranistku, která byla nucena svou kariéru předčasně ukončit. Zejména však s sebou do Olomouce přivedl dirigenta Karla Nedbala a jmenoval ho šéfem nejdůležitější složky poválečného divadla, již byl operní ansámbl. Jedním z nejvýraznějších článků prvorepublikového olomouckého divadla se stal operní kapelník Jaroslav Budík, původně člen souboru Olgy Frýdové, jenž nastoupil společně s Karlem Nedbalem do druhé divadelní sezony.¹¹⁶ Také pozice šéfa operety a baletu byla šťastně obsazena Vladimírem Nechybou, choreografem a tanečníkem vysokých kvalit, jenž na tomto postu setrval třicet sezon – od druhé sezony až do roku 1952. Jako tajemníka a šéfa výpravy Drašar jmenoval architekta Karla Loulu, který se mj. podílel i na propagaci a reklamě divadelních inscenací vydáváním *Meziaktí*.¹¹⁷ Šťastná ruka při výběru divadelního ansámblu byla jedním z tajemství úspěchu Drašarova podniku.

Obr. 8: Karel Nedbal

Obr. 9: Režisér opery Bohuš Vilím

Obr. 10: Režisér operety Vladimír Nechyba

Obr. 11: Anna Nechybová

Družstvo českého divadla zaměstnávalo ve druhé sezoně celkem 124 osob a již v krátké době se základna olomouckého divadla rozšířila tak, že se stala velkým hospodářským podnikem (v sezoně 1921/22 v divadle pracovalo 124 osob, v sezoně 1925/26 téměř dvě stovky a na přelomu dvacátých a třicátých let celkem 252 osob),¹¹⁸ avšak přestože byl význam divadla, jako instituce výchovné, politické i agitační, v této době zcela mimořádný, hospodářská krize, množství sociálních bouří a politická nestabilita ohrožovaly v mladé republice veškeré kulturní dění.

Olomoucké divadlo v hospodářském kontextu Československa meziválečné doby

Statistiky z knihy Zdeňka Kárníka *České země v éře první republiky* podávají velmi souhrnný obraz o tehdejší hospodářské situaci, promítající se do všech rovin společnosti. Zaměříme-li se na ekonomiku po první světové válce, je s podivem, že divadlo vůbec vzniklo a bylo s to se po celé meziválečné období bez ustání udržet v provozu. Těsně po válce totiž zemi zasáhla obrovská vlna nezaměstnanosti, v lednu 1919 například propouštěli i takoví podnikatelé jako Tomáš Baťa. Dne 10. prosince 1918 Národní shromáždění přijalo zákon o podpoře v nezaměstnanosti (vypláceny měly být pouhé 4 Kč denně, a to jenom po dobu dvou měsíců, avšak kvůli sociálním nepokojům musela být platnost podpory prodlužována).¹¹⁹ Také probíhaly hladové bouře – v listopadu 1918 a poté nanovo v roce 1919. Davy často přepadaly obchody a rabovaly, na venkově se vrhaly na zásoby ve velkostaticích, objevily se i protižidovsky či nacionálně motivované excesy. „Nejcitelněji se projevovala bída v nesouladu prudkého růstu cen na jedné straně a pomalejšího růstu mezd na straně druhé.“¹²⁰ Olomoucký denní tisk *Československý deník* stál na počátku svého vydávání v roce 1919 0,36 Kč, ale již na jaře roku 1920 stál 0,45 Kč a v listopadu již 0,60 Kč. Pro detailní představu o poválečné hospodářské situaci v novém státě zde uvádíme několik příkladů z každodenního provozu: například cena kilogramu vepřového masa se na regulovaném trhu pohybovala kolem 24 Kč, skopového 15 Kč, půllitr piva 0,80 Kč. V únoru 1919 stál kilogram cukru 3 Kč, metrál brambor 36 Kč, kilogram chleba 1 Kč a jedno vejce 1 Kč. Lidé často srovnávali ceny předválečné s poválečnými a přicházeli na obrovská čísla: sádlo a margarín byly 46× dražší, mýdlo 51×, mouka 47×, cukr 24× atp. Z domácích zvířat: v březnu roku 1919 přišla koza na 150–300 Kč, husa na 50–168 Kč a kráva na 8 000 Kč. Ceny jednoho páru bot se pohybovaly mezi 28–61 Kč, Baťa je prodával za 80–100 Kč. Dražší boty stály dokonce 200–300 Kč a „slušnější šaty“ 1 200–1 600 Kč, půllitr piva stál 0,70 Kč, půllitr pšenského 1,10 Kč, americká mouka 5 Kč a ta zlevněná „pro nejnemajetnější“ byla za 3 Kč. Bez zajímavosti nejsou ani ceny některých služeb: holení 1 Kč, střihání 1,50 Kč, (v sobotu však 2,50 Kč).

Mzdy dělníků byly v tomto období velmi nízké: topič na lokomotivě si po třiceti letech služby vydělal podle sociálnědemokratického tisku jen 240 Kč měsíčně. Zemědělství dělníci na tom byli podle kolektivní smlouvy zřejmě nejhůř, neboť k deputátu koňák dostával 70–80 Kč, volák 60–70 Kč a děvečka 50–60 Kč.¹²¹ Měsíční mzdy úředníků se pohybovaly okolo 1 500 Kč, u divadelního personálu se plat různil: týdenní mzda technického dělnického personálu se pohybovala od 160 do 218 Kč, jak uváděly *Selské listy*, šefové souborů si v Olomouci vydělali přibližně 3 000 Kč, pěvci bralí od 1 500 do 3 000 Kč, herci, sboristé a baletní elévky dostávali z uměleckého personálu nejméně, asi 900 Kč, a ředitel kolem 6 000 Kč, ačkoli Antonín Drašar si v olomouckém divadle vydělal podstatně více, cca 8–10 000 Kč.¹²² Atraktivní hosté dostávali v divadle za večer asi 500 Kč a v Praze až 1 000 Kč za jedno vystoupení, to však bylo považováno za obrovský luxus. Z uvedených údajů je zřejmý propastný rozdíl mezi jednotlivými profesemi, v tomto kontextu uveďme ceny vstupenek do divadel, kde byly rozdíly rovněž velmi markantní: v dubnu 1919 stál v Národním divadle lístek ke stání na druhé galerii 0,60 Kč a lóže v přízemí v prvním pořadí 30 Kč; lístek do vinohradského divadla ke stání na galerii stál dokonce jen 0,50 Kč, zatímco na prvním balkoně v prvním pořadí 24 Kč.¹²³ V Olomouci v sezoně 1921/22 byly ceny vstupenek ve srovnání s Prahou dražší: nejvyšší vstupné měla zpěvohra, na niž stál lístek do lóže v přízemí 66 Kč a do druhého poschodí byl o 10 Kč levnější. Jednotlivá místa pak stála 10–18 Kč, galerie 3–9 Kč, studentský lístek za stání v přízemí stál 3 Kč a obyčejný 6 Kč.¹²⁴ Družstvo rovněž zavedlo slevy, aby divadlo zpřístupnilo co největšímu množství lidí: dělnické organizace (bez rozdílu politického přesvědčení) obdržely 50% slevu na činohru a 30% slevu

na operetu. Sleva platila pro sedadla na druhém balkoně a na galerii a na stání na galerii, netýkala se však premiér. Tytéž slevy byly později povoleny spolku českých profesorů a městských úředníků.¹²⁵

Ze značného rozptylu cen lze tušit přetrvávající rozdíly mezi jednotlivými společenskými vrstvami, neboť cena a místo v divadle jednoznačně ukazovaly na sociální status.¹²⁶ Střední vrstva dokonce několikrát poukazovala na malou návštěvnost divadla a protestovala proti zvyšování vstupného. „Snižte vysoké ceny vstupného, nečiňte naše divadlo jen domem pro boháče, kteří se ostatně vůči němu chovají lhostejně, a uvidíte, že návštěva stoupne!“¹²⁷ Právě nižší střední vrstva totiž tvořila největší část obecnstva a předplatitelů divadla.

V sezoně 1921/22 se průměrná divadelní mzda v Olomouci pohybovala kolem 1 100 Kč, což bylo považováno za „zcela přiměřené“, jak uváděl *Československý deník*.¹²⁸ Ovšem platy se během dvacátých let mnohokrát snižovaly, častokrát nemohly být gáže vyplaceny vůbec a po dobu prázdnin byli umělci rovněž bez příjmu. Hned v následující sezoně (1922/23) nastaly velké finanční rozpory a mzdové problémy zejména s technickým personálem a orchestrem. Výsledkem sporů bylo vyhlášení stávkového orkestru, a to těsně před oslavou 28. října, což vyvolalo velkou nevoli jak ze strany Družstva, tak i města.¹²⁹ Finanční nesnáze vedly k tomu, že 3. prosince 1922 došlo ke snížení platu hercům o 4–15 % a zájezdových honorářů o 50 %. „Vzhledem k malé účasti veřejnosti a nevšímavosti rozhodujících činitelů“ musel divadelní výbor přikročit k jednání o hereckých platech, které bylo skončeno až 23. února a na němž se Družstvo usneslo snížit gáže podle vzoru moravskoostravského.¹³⁰ Vzájemná dohoda nastala 23. února 1923, avšak vnitřními otřesy utrpěla návštěvnost, oslabená i novinářskými útoky na členy Družstva, jakož i na ředitele Drašara, který požádal o propuštění. Muselo zasáhnout městské zastupitelstvo, aby byla žádost vzata zpět a sezona ukončena.

Problémem se stal neustálý deficit, jenž den ze dne narůstal, neboť denní výdaje se vyšplhaly na 7 000 Kč a příjem nebyl vyšší než 6 000 Kč, spíše 5 500 Kč;¹³¹ k tomu se připočítával investiční deficit činící 3 000 Kč denně. Proto již v říjnu 1921 nastaly obavy z dluhu, který by mohl přesáhnout půl milionu. Ač město přispívalo divadlu částkou cca 750 000 Kč formou poskytnutí budovy, orchestru a rekvizit, otopu a osvětlení, od státu v této rané fázi divadlo obdrželo pouze jednorázově 100 000 Kč; Družstvo pobouřil fakt, že ostatní divadla obdržela státní subvenci výrazně vyšší, třebaže jejich nároky výrazně přesahovaly nároky divadla olomouckého,¹³² nicméně stále spoléhalo na pomoc zvenčí: „Očekáváme, že stát, země a veřejné korporace určitě české divadlo podpoří, je nutno uhradit schodek 600 000 Kč, kterýžto ohrožuje divadlo,“¹³³ uváděl *Československý deník* v článku „Finanční nesnáze českého divadla v Olomouci“. Také byly vyzývány lidové vrstvy, ale se podílely na činnosti divadla. „Česká veřejnost z měst a okolí, nechť pak dary a hojnou návštěvou na divadlo stále pamatuje!“¹³⁴ Na konci dvacátých let došlo k postátnění dvou největších českých scén, Národního divadla pražského a brněnského, což Olomouc vnímala jako velkou křivdu. „Má-li na pozemštění nárok Národní divadlo v Brně, které svou uměleckou činnost vyvíjí uprostřed hranic hlavního města země, má právo na podobné zaopatření i české divadlo v Olomouci, které provozuje divadlo v celé zemi moravsko-slezské a které od svého založení pravidelně koná české divadelní představení operní, činoherní, operetní v Olomouci, Prostějově, Přerově, Kroměříži, Zlíně, Litovli a rovněž za hranicemi Československa,“¹³⁵ uváděl *Moravský večerník* a podobně o několik měsíců později psal i olomoucký *Pozor*: „Olomouc získal moravskému divadelnictví dobrý zvuk nejen v Čechách, ale i za hranicemi. Olomoucké divadlo pracovalo obětavě na poli kultury a osvěty nezištně řadu let s nadějí, že tato činnost bude oceněna, až bude k tomu příležitost. [...] Tvrdíme, že je nespravedlivé řešit divadelní otázku podle umístění měst a dle počtu jeho obyvatelstva, nýbrž dle jejich významu.“¹³⁶ Olomoucký tisk vyzdvihoval veškeré aktivity a horlivost olomoucké scény: „Brněnské

divadlo nepodniká téměř žádné zájezdy,“ dodával tisk.¹³⁷ Žádná akce však k výraznějším dotacím na divadlo nevedla, proto bylo nejdůležitější usilovat o finanční nezávislost, které bylo (jen částečně) dosaženo pořádáním zájezdů, zavedením divadelního předplatného a pozváním atraktivních osobností, jež návštěvnost výrazně zvýšily.

Zájezdy

Ale už vidíme, jak se přátelé divadla chytají za hlavu: jakže, od stálých divadel ke kočujícím společnostem – jaký to krok zpět! Krok zpět! Strašná představa! Ale zdá se mi, že člověk, který se octl na okraji propasti, nesnaží se v tu chvíli patrně nic jiného dělat, než krok zpět!¹³⁸

Eduard

Bass

V řízení divadla Drašar uplatnil ideu kombinace stálé kamenné scény s formou kočovného divadla, jež mu byla dobře známá z předchozích působení. Zájezdy a pohostinská představení, které umožňovaly divadlu plně využít celý personál na několika místech současně, poskytoval neustálou příležitost k produkcím, jež vydělaly dostatečnou částku k zaplacení nákladných investic do prvotřídní výpravy¹³⁹ a na pořádání dalších výjezdů, které vyžadovaly poměrně vysoký počáteční vklad. Zájezdy bylo nutné pořádat nejen během letních měsíců, kdy olomoucké jeviště patřilo německému souboru, ale rovněž během plné sezony, což na celý ansámbl (jakož i na kostýmy a výpravu) kladlo vysoké nároky; cestovalo se totiž vlakem a často se soubor ihned po představení vracel zpět do Olomouce. Zpočátku se vyjíždělo pouze do přílehlého olomouckého okolí, ale brzy se akční rádius divadelního souboru rozšířil téměř na celé Československo.

Zájezdová politika se stupňovala v sezoně 1923/24, kdy se pohostinských představení odehrálo celkem 305 (včetně činohry) – 159 oper a 49 operet. Hrálo se na 21 místech, například v Hradci Králové (19 inscenací), Luhačovicích (55), Praze (12), Karlových Varech (6) či Pardubicích (41). Mezi vrcholná hostování (nejen čtvrté sezony, ale snad celé meziválečné éry olomouckého divadla vůbec) se řadilo třítýdenní vystupování ve Vídni, kde tehdy proběhlo celkem 37 operních představení zaměřených na český repertoár, zejména smetanovský, vůbec poprvé ve Vídni hraný v češtině.¹⁴⁰ Stagionu zahájila olomoucká opera ve vídeňském Metropoltheatru 24. května *Prodanou nevěstou* (která sklídila největší ohlas a byla zde hrána celkem desetkrát) a postupně inscenovala všechny Smetanovy opery. Do 13. června 1924 proběhlo celkem 28 smetanovských představení a zbylých devět inscenací patřilo Dvořákovým operám *Rusalka* a *Čert a Káča* a Kovařovicovým *Psohlavcům*. Původně zde mělo divadlo hrát pro českou menšinu v rámci smetanovských oslav pouze deset dní, ale díky velké popularitě se hostování prodloužilo a opera vystupovala někdy i dvakrát denně.¹⁴¹ V plném hledišti seděli i političtí činitelé, například Kamil Krofta, československý vyslanec toho času působící ve Vídni.¹⁴² Jeho kolega Jaroslav Jindra tu sesbíral velké množství recenzí z vídeňských časopisů, které poté vydal.¹⁴³ Krofta v úvodu této publikace vyslovil své počáteční obavy z tohoto zájezdu: „Je možno očekávati, že česká opera, přicházející z malého města ‚provinčního‘ a pracující se skrovňoučkými prostředky, přiláká do divadla, jehož dřevěná budova sama o sobě i svým okolím spíše by se hodila za cirkus nebo divadlo varietní, než za stánek vážného umění operního, německé obecenstvo vídeňské, nasycené, by přesycené hudebními požitky nejvyšší úrovně umělecké, mající vedle své světoznámé státní opery řadu menších divadel operních a operetních, která se předstihují v poskytování nákladných atrakcí a sensací, a zvyklé všelikým uměleckým ‚hvězdám‘ proslaveným po celém světě?“¹⁴⁴ Navíc byla Vídeň plná i jiných zahraničních souborů z Francie, Maďarska či Itálie¹⁴⁵ a měla charakter mezinárodního kulturního střediska s velkou konkurencí. Úspěch

olomouckého operního ansámblu byl tedy nečekaný a Krofta dodával: „Radostná zkušenost poučila nás, že všechny tyto pochybnosti a obavy, ač se zdály velmi oprávněny, byly zbytečné.“¹⁴⁶ Díky zdaru tohoto zájezdu se vídeňská štace ještě několikrát opakovala: první repríza, na níž olomoucká opera uvedla Janáčkovu *Její pastorkyni*, se konala již za dva roky.

Olomoucká premiéra *Její pastorkyňa* se konala 4. října 1924 a na pozvání ředitele se jí zúčastnil i její autor. Drašar udržoval s Janáčkem umělecké styky, kromě olomoucké premiéry autora pozval i na vídeňské představení *Pastorkyně* konané o dva roky později. Toho se však Janáček nezúčastnil (premiéra proběhla 5. října 1926),¹⁴⁷ v dopise však Drašarovi vysvětloval svou zaneprázdněnost; právě v tomto období se zabýval svými nejslavnějšími díly – prováděl korektury *Sinfonietty* a oper *Věc Makropulos* a *Šárka*, jak zmínil v omluvném dopise Drašarovi.

Obr. 12: Drašarův dopis Janáčkovu z roku 1926

Obr. 13: Drašarův dopis Janáčkovu z roku 1924

Obr. 14: Drašarův dopis Janáčkovu z roku 1926

Obr. 15: Janáčková odpověď z roku 1926

Obr. 16: Fotografie Leoše Janáčka a Antonína Drašara z července 1927 v Luhačovicích

Janáček nadšeně kvitoval Drašarovy zájezdy do Vídně, což je patrné i z dopisu, jež řediteli zaslal.

Velevážený příteli,

Dočítám se dnes o Vašem podniku stálého českého divadla ve Vídni.¹⁴⁸ Chtěl bych Vás za to velebít. Vzroste-li v operu a činohru, bude to mít, mimo národnostní význam, dosah obrovský. Budete moci zažíhat naše díla v prostředí, kde už je uměleckého světla dost. Víte, leckde u nás svíčka hoří, a už se myslí, že rozlévá světlo – ovšem, když je vůkol tma.

Blahopřeje Vám oddaný

PhDr. Leoš Janáček, Brno, 2. února 1927¹⁴⁹

Janáčkovu ocenění mělo váhu zejména proto, že se větší scény většinou zájezdové aktivity vyhýbaly, aby šetřily své operní ansámblы, jejichž úroveň nechtěly dávat všanc vyčerpávajícímu hostování v cizím prostředí. I přesto, že olomoucká opera byla takřka neustále v pohybu, její úroveň byla pozoruhodná.¹⁵⁰ Z úspěšné vídeňské stagiony jel ansámbl rovnou do pohraničních oblastí, kde bylo výrazné zastoupení německého obyvatelstva, do Liberce a poté do Karlových Varů. Stejně jako u vídeňského zájezdu se vedení obávalo neúspěchu i v těchto destinacích. „Tři německé štace, které jistě na naši operu nehleděly brejlemi přátelsky shovívavými.“¹⁵¹ Stagionám na německých územích nového Československa byl dáván zvláštní, národnostní, někdy přímo diplomatický význam: „Kdo by pochyboval, že právě hudba zde může vykonati nejlépe toto dílo nepolitického a přece politického dorozumění?“¹⁵² zaznělo na schůzi Družstva. Byl to rovněž jeden z nejčastějších argumentů, proč organizovat zájezdy právě do těchto míst.

Během sezony 1925/26 proběhlo velké množství inscenací, a dokonce se konalo více představení na zájezdech (celkem 386 inscenací včetně činohry, z nichž bylo 148 představení operních a 140 operetních) než na domácí půdě (270 inscenací). Ansámblы vystoupily ve 23 městech, k městům olomouckému divadlu již známým, jako Liberec, Most, Teplice-Šanov či Ústí nad Labem, přibyla ještě města Náchod, Uherský Brod, Uherské Hradiště a Vysoké

Mýto. Družstvo zájezdovou politiku hodnotilo vesměs kladně: „Průměrný výsledek zájezdů po stránce hospodářské jest dobrý, v ohledu uměleckém mimořádně příznivý,“¹⁵³ prohlásil ředitel divadla. Kromě zdroje financí se vyzdvihovaly zejména vynikající umělecké příležitosti, bohatý zdroj zkušeností pro mladý ansámbl, jakož i šíření českého slova v pohraničí a edukační význam divadla. „Nelze přehlížeti, že české divadelní hry jsou stejně důležitým článkem kulturně výchovné činnosti, jako je jím v jiném směru škola,“ psaly *Liberecké noviny* 8. května 1925. Následující sezona (1926/27) však znamenala výrazné omezení zájezdové činnosti, neboť došlo ke kulturnímu osamostatnění severovýchodních měst Hradec Králové a Pardubice, neboť tamní soubory byly obnoveny. Nicméně opera v této sezoně odjela do polského Krakova („drahnou dobu tolik protičesky laděného“)¹⁵⁴ a s úspěchem zde provedla 14 představení. Ve srovnání s předešlým rokem proběhlo mimo Olomouc o 60 oper a 50 operet méně, což může být vysvětlením pro náhlý vzrůst provozního deficitu, jehož se divadlo v následujících sezonách jenom těžce zbavovalo.

Sezona	Provozní deficit
1926/27	450 240,34 Kč
1927/28	1 283 393,34 Kč
1928/29	1 851 006,34 Kč

Družstvo si od zájezdů slibovalo kromě momentálního materiálního zabezpečení divadla i výhledové zohlednění těchto aktivit při udělování dotací, kterých olomoucké divadlo dle mínění Družstva nepobíralo dostatek.¹⁵⁵

„Umělecký úspěch zájezdů byl nepopiratelný a budoucnost teprve ukáže, jakým ziskem byly pro naše divadlo, o němž svět nevěděl, nebo které do té doby křivě posuzoval. Sluší však opět připomenouti, že tyto zájezdy nejsou konány z luxu nebo z jiných důvodů, nýbrž že je diktuje železná nutnost – smluv s Němci a zápasu o bytí a nebytí.“¹⁵⁶ Zájezdy se staly předmětem častých vyhrocených debat, jedni je považovali za zbytečnou zátěž, jiní za národní povinnost umělců hlásat českou kulturu v nové republice. Ředitel Drašar, „jenž ve svých bezesných nocích neurastenika kombinoval a konstruoval divadelní plány,“¹⁵⁷ však argumentoval především jejich lukrativností, „protože čísla hovoří jasně“.

Konec dvacátých let se odehrával ve znamení hospodářské krize a málem došlo k tomu, čeho se Družstvo obávalo již delší dobu, a sice ke zrušení operního souboru. V poslední chvíli však do Olomouce přišla zpráva o bankrotu Jihočeského národního divadla, čehož Drašar ihned využil ve svůj prospěch. Nabídl Českým Budějovicím spolupráci a jižní Čechy se záhy staly výnosnou zájezdovou destinací. Smlouva trvala pět měsíců a hostování se zúčastnily všechny divadelní soubory: opera, činohra i opereta. Kromě Českých Budějovic si Družstvo vyhradilo možnost uspořádat kratší sezony i v Jihlavě a Znojmě, které byly nejlepšími zájezdními štacemi zaniklého divadla, což finanční výnosy mělo ještě zvýšit. Úspěch této stagiony dokazuje nabídka na její prodloužení, která byla Drašarem nadšeně přijata, neboť se díky ní zachoval v nezměněné podobě tolik ohrožený operní soubor. Pro České Budějovice bylo v sezoně 1929/30 vyhrazeno celkem 165 představení konaných během deseti dvoutýdenních zájezdů, což bylo pro divadlo mnohem výhodnější (jak finančně, tak organizačně) než jednodenní hostování; to však znamenalo zánik některých krátkých štací, jako např. do Přerova či Prostějova, ty byly v tomto období zcela zrušeny.¹⁵⁸ Kromě Českých Budějovic navázalo Družstvo podobné styky i s Košicemi, kde tamní divadlo rovněž vlivem neutěšené hospodářské situace zaniklo, proto se v sezoně 1930/31 konalo celkem 173 inscenací na Slovensku a 174 v Českých Budějovicích.

Po zániku Jihočeského divadla České Budějovice uvažovaly o dvou alternativách pro své kulturní vyžití, o stagionách divadla plzeňského nebo olomouckého. Plzeňské divadlo se dlouhodobě potýkalo s finančními problémy, pročež nebylo snadné výjezd uspořádat,

prestože leželo blíž než Olomouc, která hbitě zareagovala a do Českých Budějovic odjela na první zájezd ihned po rozpuštění jihočeského ansámblu. „Pro olomoucké divadlo mluví naléhavě právě absolvovaná sezona, jež vykazuje úspěch, který bylo lze si těžko představit. Nemáme sice po ruce vyúčtování dosavadního provozu, ale lze již dnes tvrdit, že p. řed. Drašar na Č. Budějovice jistě nedoplatí. Je to potěšitelné potvrzení, které jsme zastávali, že dobré divadlo dovede úspěšně čelit té nejostřejší konkurenci biografů i rádia.“ Nicméně bylo nabíledni, že vyčerpávající dojíždění se záhy promítne do všech složek produkce. „Úspěšný provoz je finančně i umělecky značně zatížen vzdálenostmi, které jednak zvyšují režii o náklady cestovního a umělecky působí vyčerpání souboru, což konečně bylo patrné na operetě, činohře a na posledních představeních opery.“¹⁵⁹ To však ředitele Drašara neodradilo a na zájezdech právě díky jejich výnosnosti trval. Na druhou stranu českobudějovická *Stráž lidu* krátce nato otiskla článek, v němž autor uvádí veškerá pro a proti hostování v jižních Čechách. Především uváděl sumy, které by město uspořilo, kdyby od pronájmu divadla upustilo, dle poslední smlouvy totiž na sebe vzalo i platy technického personálu, čímž vlastně (cizímu) divadelnímu podnikateli zvýšilo příjem. „Nejsem nepřitelem divadla, ale jsem nepřitelem bezdůvodného hazardování s penězi. I zde je zcela na místě: kdo chce mít zábavu, musí si ji sám zaplatit. [...] Státní správa má prý zájem na udržení scény českobudějovické. Je-li tomu tak, bylo by vyřešení jednoduché: nechť stát poskytne subvenci v takové výši, aby udržení scény naší bylo bez obětí města možné.“¹⁶⁰ Město nakonec subvence poskytnuté divadlu přerozdělilo, ale to se již olomouckého divadla nedotklo, po odchodu Antonína Drašara byly totiž olomoucké stagiony do Českých Budějovic zcela zrušeny.

Po rozpuštění košického ansámblu se výbor Východoslovenského národního divadla usnesl, že stagionu zadá olomouckému souboru „vedenému známým odborníkem, riaditeľom Drašarom, ktorý vedel vybudovať nielen divadlo v Olomouci, ale aj v Českých Budějoviciach, kde sú pomery podobné našim“.¹⁶¹ Sezona začala 4. listopadu 1930 vystoupením olomoucké operety, která zahájila své účinkování velmi úspěšným maďarským dílem *Unáší ženu*.

4. listopadu 1930	<i>Unáší ženu</i>
5. listopadu 1930	<i>Hraběnka Marica</i>
6. listopadu 1930	<i>Veselá vdova</i>
7. listopadu 1930	<i>Viktoria</i>
8. listopadu 1930	<i>Dolly</i>
9. listopadu 1930	<i>Meluzina</i>
10. listopadu 1930	<i>Poslední dcera Verebelyho</i>
11. listopadu 1930	<i>Hrabě Luxemburg</i>
15. listopadu 1930	<i>Olomoucký kašpárek</i>
16. listopadu 1930	<i>Zlatá paní ministrová</i> (premiéra)
17. listopadu 1930	<i>Vagabundi</i> (premiéra)
18. listopadu 1930	<i>Holand'anka</i>
20. listopadu 1930	<i>Tulák</i>
24. listopadu 1930	<i>Miss Amerika</i>
29. listopadu 1930	<i>Ošklivá holka</i>
4. prosince 1930	<i>Rozloučení</i>

Činnost olomouckého ansámblu byla v Košicích velmi kladně přijata a Antonín Drašar byl obdivován jako „rodený organizátor a odvážný vůdce“.¹⁶² Dokonce byl v několika slovenských novinách chválen jako vynikající ředitel, „sice nie umelec, ale divadelný znalec a pri tom administratívny odborník vedel dokonca provinciálnému divadlu dať, čo za daných

okolností bylo vůbec možné“.¹⁶³ To je jistě překvapivý komentář, pokud si uvědomíme, že Drašar již za několik měsíců do Slovenského národního divadla nastoupil, což vzbudilo vlnu nevole. Dne 6. prosince operetu vystřídal olomoucká činohra, která svoji činnost otevřela dobročinným nedělním vystoupením *Kašpárek a Mikuláš*, po němž následovala večerní komedie *Hrneček štěstí*.

6. prosince 1930	<i>Kašpárek a Mikuláš</i> (pro dobročinné spolky) <i>Hrneček štěstí</i> (večer)
7. prosince 1930	<i>Aj-aj-aj</i> <i>Sex Appeal</i> (večer)
8. prosince 1930	<i>Je pan soudní rada vinen?</i> <i>Děti starého mládence</i> (režie E. F. Burian)
9. prosince 1930	<i>Lhář a jeptiška</i>
10. prosince 1930	<i>Srdce a válka</i> (velké dětské představení)
11. prosince 1930	<i>Posvátný plamen</i>
12. prosince 1930	<i>Lakomec</i>
14. a 15. prosince 1930	<i>Bar Chic</i>
16. prosince 1930	<i>Milenc paní Fialové</i>
18. prosince 1930	<i>Čemu se říká láska</i> (premiéra)
19. prosince 1930	<i>Popelka Patsy</i>
20. prosince 1930	<i>Půlnoční vlak</i>
27. prosince 1930	<i>Past</i>

Košice vyvíjely velkou snahu o získání hostujícího operního souboru pro své divadlo, neboť opera na jejich programu chyběla již dva roky. S olomouckým souborem se jednalo poměrně dlouho, protože se předběžně počítalo s hostováním bratislavské opery, s níž ale nakonec ke konsenzu nedošlo (lze se domnívat, že Oskar Nedbal nebyl ve stavu umožňujícím dlouhodobé plánování hostování operního souboru), a dorazil tedy soubor olomoucký. Rovněž se rokovalo o celém dalším pokračování sezony v následujícím roce (1931): na každý měsíc měl v Košicích zůstat jeden soubor – v lednu opera, v únoru činohra a v březnu opereta. Koncem prosince se představil Košicím operní soubor, jenž svou sezonu otevřel (jak již bylo zvykem) Smetanovou *Prodanou nevěstou*.

30. prosince 1930	<i>Prodaná nevěsta</i>
31. prosince 1930	<i>Tisíc a jedna noc</i>
1. ledna 1931	<i>Čert a Káča</i> <i>Carmen</i> (večer)
3. ledna 1931	<i>Turandot</i>
4. ledna 1931	<i>Turandot</i> <i>Tisíc a jedna noc</i>
5. ledna 1931	<i>Marta</i>
7. ledna 1931	<i>Samson a Dalila</i>
8. ledna 1931	<i>Šárka</i> <i>Hubička</i>
10. ledna 1931	<i>Hubička</i> <i>Faust</i>
11. ledna 1931	<i>Dalibor</i>
13. ledna 1931	<i>Rigoletto</i>
14. ledna 1931	<i>Evžen Oněgin</i>

17. ledna 1931	<i>Židovka</i>
20. ledna 1931	<i>Její pastorkyňa</i> <i>Rusalka</i>
21. ledna 1931	<i>Dalibor</i> <i>Komedianti, Cavaleria rusticana</i>
26. ledna 1931	<i>Mrtvé oči</i>
31. ledna 1931	<i>La traviata</i>

Operní hostování mělo úspěch, již po prvním týdnu slovenský tisk uváděl: „Hostující olomúcké divadlo je takej úrovne, že môže vyhovovať i prísnyim požiadavkám. Operní predstavenia majú mimoriadnu úroveň, vynikajú režiou, výpravou a súhrou, kompletný orchester pracuje svedomito.“¹⁶⁴ Činohře patřil únor a operetě opět měsíc následující.

Činohra:

4. února 1931	<i>Malá Kateřina</i>
5. února 1931	<i>Raz, dva, tri – Súper</i>
7. února 1931	<i>Láska není všechno</i>
8. února 1931	<i>Malá Kateřina</i> <i>Chudá jak kostelní myš</i>
9. února 1931	<i>Malý Pelikán</i>
11. února 1931	<i>Půlnoční vlak</i>
14. února 1931	<i>Moje sestra a já</i>
19. února 1931	<i>Milenec paní Vidalové</i>
21. února 1931	<i>Směry života</i>
22. února 1931	<i>Na letním bytě</i>
26. února 1931	<i>Kotmelec mládí</i>
28. února 1931	<i>Velbloud uchem jehly</i>

Opereta:

8. března 1931	<i>Ošklivá holka</i> <i>Sisters</i>
9. března 1931	<i>Muzikantské dítě</i>
12. března 1931	<i>Orfeus v podsvětí</i>
21. března 1931	<i>Perly paní Serafinky</i>
22. března 1931	<i>Unáší ženu</i>
24. března 1931	<i>Hrabě Luxemburg</i>
25. března 1931	<i>Carevič – Lehár</i>
28. března 1931	<i>Rozvedená paní</i>
31. března 1931	<i>Vagabundi</i>

České divadlo v Olomouci uvedlo na košické scéně celkem 24 oper, 30 operet, 35 činoher a tři dětské hry.

Počátek poslední Drašarovy sezony byl vypjatý, až předimenzovaný. Byla zahájena 11. srpna 1930 Verdiho *Falstaffem* (s oblíbeným Křikavou) a již 30. srpna hrála opera ve Vídni *Prodanou nevěstu* v Reimundově divadle, kde zůstala dva týdny. Následoval zájezd do Budapešti, kde opera v městském divadle hrála opět *Prodanou nevěstu*, načež byla vystřídána olomouckou operetou, která sehrála dvakrát v témže divadle operetu *Unáší ženu*. Z Budapešti

se vrátila opera do Olomouce a opereta uspořádala zájezd do jugoslávského Záhřebu (jenž se dle původního plánu měl konat v červnu, byl však kvůli velkému vedru odložen na podzim), kde bylo 16. září inscenováno dílo *Unáší ženu* a poté Frimlova *Rose Marie*; obě operety se objevily během šesti dnů na jevišti třikrát. Dále soubor pokračoval do Bělehradu s týmž programem. (Tento zájezd byl finančně úplně zajištěn státním divadlem v Záhřebu a v Bělehradě.) Olomoucký *Pozor* již v červnu psal, že „vystoupení olomoucké opery a operety jest očekáváno s velkým zájmem a bude to po převratě po prvé, kdy na jevišti největšího maďarského divadla bude zníti český zpěv a česká hudba“.¹⁶⁵ Náročnost Drašarových výjezdů se stále stupňovala, a to zejména na počátku třicátých let, v období výrazně poznamenaném finanční krizí, která dolehla na celé divadlo. Zvýšená produkce operet na pohostinských zájezdech měla snížit (neustále narůstající) divadelní deficit, což se však nakonec nezdařilo, přestože výjezdy měly poměrně vysoké zisky. Největší podíl na nich náležel operetě, ta vydělala celkem 865 157 Kč, opera asi polovinu a všechny soubory celkově 1 672 366 Kč. Tyto megalomanské výjezdy však nakonec skončily soudním jednáním, v němž se redaktor *Moravského večerníku* Jindřich Píšek přel s ředitelem Drašarem o výnosnosti zájezdů a jeho výtěžku v olomouckém divadle. Redaktor se nakonec po několika sezeních a po mnohaměsíčním procesu řediteli omluvil, avšak finální bilance Drašarova vedení zabíhající do indiskrétních informací o ředitelových „favoritkách a milcích“ nezanechala dobrý dojem v olomouckém divadle, které Drašara po celou dobu jeho působení podporovalo.

Předplatné a hosté divadla v letech 1921–1931

Drašar ihned po nastoupení do funkce ředitele zavedl předplatné, aby vytvořil skupinu stálých návštěvníků divadla, a tedy stabilní přísun financí. Předplatné třetí a čtvrté sezony slavilo obrovský úspěch, který se nikdy poté neopakoval, neboť již 15. února 1925 bylo vyprodáno, a proto se pro velký zájem zřídilo předplatné dodatečné s celkovým výnosem 320 426 Kč.

Sezona	Výnos předplatného
1922/23	207 446 Kč
1923/24	288 315 Kč
1924/25	320 426 Kč
1925/26	172 646 Kč

I přes výraznou finanční výnosnost si Družstvo postěžovalo, že situace by mohla být ještě příznivější. „Přes to, že předplatné jest slušné, musíme prohlásiti, že naděje naše splněny nebyly. Žalujeme, že jest v Olomouci ještě mnoho rodin dobře situovaných, které se předplatnému vyhnuly. Omlouváme je pro letošní rok tím, že měly špatné zkušenosti s první sezonou Wilkonského. Pro příští léta očekáváme, že se kádr stálých návštěvníků podstatně zvýší.“¹⁶⁶ Všichni abonenti olomouckého divadla byli vypsáni v každé ročence spolu s množstvím výzev pro abonenty nové, uveřejněných na propagačních materiálech divadla i v denním tisku. „Je opravdu povinností každého uvědomělého občana z Olomouce i okolí, aby se předplatil!“¹⁶⁷ psal *Československý deník*, zatímco *Pozor* uváděl: „Je na našem obecnstvu, zvláště na majetných třídách, aby neopomenuly se předplatiti. Získají sobě značné výhody a mimo to vykonají svou národní a kulturní povinnost.“¹⁶⁸ Ačkoli bylo předplatné několikrát různě proměňováno tak, aby vycházelo vstříc potřebám zákazníků (například zavedením tzv. blokového předplatného, kdy si předplatitelé sami mohli zvolit datum návštěvy), výsledek se nedostavil a počet předplatitelů se nezvýšil. Družstvo neustále vyzývalo Olomoučany k pořízení předplatného, aby stávající abonenti přiváděli své známé a aby se zvláště movití obyvatelé stali stálými návštěvníky divadla a podíleli se tak na jeho rozkvětu. Družstvo si

vedlo záznamy o svých abonentech – jaké povolání abonent vykonává, čili k jaké vrstvě obyvatel patří. „Podrobíme-li tento výkaz kritickému rozboru, zjistíme, že rozvrstvení předplatného podle stavu abonentů neodpovídá významu, početnosti, výdělkové možnosti a majetkovým poměrům obyvatelstva našeho města. Nad neúčastí jednotlivých vrstev nutno se opravdu zamyslet. Naprosto neomlouvají důvody rodinné a služební a o pravých důvodech těžko se rozepsati.“¹⁶⁹ Největší část abonentů divadla tvořili vždy úředníci a střední třída.¹⁷⁰

Na konci dvacátých let se divadlo výrazně orientovalo na zájezdní činnost. Ačkoli na zájezdech měly soubory úspěch, v Olomouci návštěvnost výrazně poklesla a předplatné, jehož ceny se pohybovaly od 81 Kč do 380 Kč, vyneslo v sezoně 1928/29 pouze 180 000 Kč; abonentů bylo celkem 800, což nestačilo ani pro minimální zaopatření divadla.¹⁷¹ K tomu je třeba dodat, že olomoucké obecní úřady si stěžovaly na divadelní repertoár, který byl po celé týdny složen pouze z titulů jednoho ansámblu, neboť ostatní dva se většinou účastnily dlouhodobých stagion.

S nedostatečnou návštěvností divadla se bojovat nepřestávalo a častokrát byl úspěch sezony výsledkem neustálé obměny repertoáru a množství hostujících umělců. Mezi ty nejvýznamnější patřila dvojice Otakar Mařák a Mary Cavanová, pravidelní hosté, kteří společně vystupovali například v *Tosce* či *Carmen*, dále tenorista Richard Kubla, člen Národního divadla v Praze, či sopranistka Ada Sari. V sezoně 1922/23 do olomouckého divadla zavítala Ema Destinová a vystoupila ve svých charakteristických smetanovských rolích jako Milada a Mařenka. Mezi další patřil Ota Zitek, člen pražského Národního divadla, jenž vystoupil v titulní roli *Fidelia*. Kromě sólistů byli hosty rovněž dirigenti jako Oskar Nedbal či režisér Gustav Schmoranz.¹⁷² Ovšem Drašarova myšlenka zpestřovat sezonu co největším množstvím hostů se časem zvrhla ve vážný problém: vážlo sestavování dlouhodobého repertoárového plánu, bylo totiž nutné respektovat možnosti hostů, jejichž přítomnost vytvářela u obecního kult slavných a zvučných jmen, směřující postupně k maloměšťáckému šosáctví. Pomineme-li však tento důsledek, hosté se divadlu velmi vypláceli, a to nejen díky vyšší návštěvnosti, ale také díky vyššímu vstupnému, protože každé takové představení ředitelství zdražilo o 2 Kč.¹⁷³

Obr. 17: Otakar Mařák jako José

Obr. 18: Mary Cavanová v roli Carmen

Hospodaření divadla a spolupráce s radnicí

Prostřednictvím zájezdů, předplatného i hostů se Drašar pokoušel divadlo postupně ekonomicky konsolidovat, což však nebylo snadné. Družstvu se ovšem, i přes již zmíněné komplikace, podařilo divadlo během dvacátých let postupně zmodernizovat a naplánovat řadu renovací. Ve třetí sezoně se sice uskutečnila koupě nové opony za 33 125,54 Kč, avšak mnoho plánů zůstalo neprovedeno, jako například novostavba skladiště, přestavba provaziště či rozšíření orchestrálního jeviště. Veškeré opravné práce se vesměs konaly během doby, kdy byl soubor na zájezdech v Luhačovicích a Trenčianských Teplicích. Šestou sezonu zahájila kolaudace nového otáčivého jeviště s nejnovějším příslušenstvím, jež způsobilo velkou senzaci. Ačkoli divadlo stále náleželo městu, Družstvo celou tuto rekonstrukci za 2 316 689,80 Kč uhradilo, původní jeviště se totiž nacházelo ve stavu ohrožujícím bezpečnost provozu. „Železná opona, nejvážnější opatření proti ohni, visela na dřevěných trouchnivějících trámech. Při eventuálním požáru byla by se železná opona poroučela k zemi první,“¹⁷⁴ uváděla ročenka popisující celý průběh rekonstrukce. Po přestavbě šlo o jedno z nejmodernějších jevišť u nás,¹⁷⁵ což dokazuje množství exkurzí pořádaných pro divadelní delegáty všech větších divadel: z Národního divadla v Praze, z Brna i z Bratislavy, dorazili

rovněž zástupci městských rad Prostějova, Přerova, Hradce Králové či Pardubic a i starosta města Olomouce Richard Fischer napsal Družstvu dopis plný uznání:

Družstvu českého divadla!

Městská rada hlavního města Olomouce s velikým potěšením a povděkem sděluje Vám, že při prohlídce nově zřízeného jeviště byla překvapena velkolepým provedením a uchváčena moderními vymoženostmi, kterými jste je opatřili.

Novým vybudováním stalo se jeviště úplně dokonalým a naše divadlo ocitlo se v řadě ostatních moderních divadel. Opatřili jste vše, co se dříve těžce postrádalo, jste vyzbrojeni vším, co moderní svět divadelní žádá. Za tuto velikou práci a finanční oběť, kterou jste přinesli Českému divadlu v Olomouci, za nezištnou péči, se kterou jste provedli tak nákladné práce v budově městského divadla, vyslovuje Vám městská rada své plné uznání a díky.

Starosta:

Dr. Richard Fischer¹⁷⁶

Soubory nemohly kvůli probíhající rekonstrukci sezonu zahájit v obvyklou dobu, proto se odročila na předvečer národního svátku, tedy na 27. října. Na novém jevišti proběhla slavnostní inscenace Dvořákovy *Rusalky* určená pro vnitřní město a den poté divadlo uvedlo Smetanovu *Prodanou nevěstu* pro olomoucké okolí. Slavnostní představení Dvořákova *Dimitrije* 14. listopadu bylo uvedeno pro zvlášť pozvané hosty z uměleckých, divadelních, literárních, politických, úředních a spolkových kruhů. Všechna zahajovací představení probíhala v nadšené atmosféře, mezi zúčastněnými jmenujme například ředitele Jaroslava Šafařoviče z pražského Národního divadla, ředitele Oskara Nedbala z Bratislavy či syna mistra Dvořáka Otakara. Fundus divadla byl obohacen o řadu nových kostýmů, kulis a dekorací speciálně upravených pro kulatý prostor jeviště.

Sezona 1925/26 byla ve znamení nové smlouvy s městem,¹⁷⁷ jejíž změny se týkaly především pravidelných subvencí, které se markantně snížily.¹⁷⁸ Nový režim zasáhl šestadvacetičlenný orchestr, který býval ve službách města, a divadlo za něj platilo symbolických 5 000 Kč měsíčně. Když přešel zcela do služeb Družstva, znamenalo to vlastní mzdové ohodnocení, ale také možnost personálních změn, a tedy i zvýšení umělecké úrovně (jakož i zjednodušení hospodářských vztahů divadla a města). Rovněž subvence města dostaly od sezony 1925/26 jiný charakter. Město se zavázalo dotovat divadlo jednotnou částkou 600 000 Kč namísto „naturálií“, které dodávalo až do té doby. Šlo o otop, osvětlení či poplatky za inspekce. Tato částka však, postěžovalo si Družstvo, dřívějších subvencí zdaleka nedosahovala, pročež bylo nutné zavést režim co nejúspěšnější. Spory města s divadlem přetrvávaly, proto Družstvo, dotčeno prohlášením, že divadlo je „instituce marnivá a plná luxusu“,¹⁷⁹ zveřejnilo účty, které dokazovaly, že divadlo není městu finanční přítěží, ale že z jeho aktivity naopak významně těží.¹⁸⁰

Za kino Edison – 120 000 Kč

Za herecký dům – 5 614 Kč

Za divadelní pozemek – 115 312,70 Kč

Za dočasné použití kinolice – 15 000 Kč Dávka ze zábav – 252 326,97 Kč Poplatek za hudbu 1923/25 – 147 336 Kč Náhrada za světlo 1920/23 – 30 000 Kč

Městské elektrárně za instalace v budově divadla – 20 963,55 Kč Městské vodárně a plynárně za tytéž práce – 5 738,40 Kč

Na městské dávky – 8 652 Kč Půjčovné za nábytek – 4 566,64 Kč Elektrárně účty do 30. června – 76 549,70 Kč Plynárně totéž – 14 257,15 Kč Za inspekce – 21 460,70 Kč

Různé platy – 6 189,60 Kč

Celkem divadlo městu zaplatilo – 843 787,41 Kč

Vztahy divadla a radnice byly čím dál napjatější a ročenka z šesté sezony dokonce uvedla, že „na Družstvo se hledí jako na živel městu nepřátelský, zastupitelstvo je vůči Družstvu zvlášť vyostřeno“.¹⁸¹ To se projevilo i v jednání o divadelní budově, jež neskončilo pro Družstvo příznivě. Ačkoli financovalo rekonstrukci jeviště a stálo před nákladnou a rozsáhlou přestavbou divadla, byla smlouva obnovena pouze na dalších šest let.

Pod správu Družstva se dostalo kino Edison, nežádoucí konkurent divadla, proto se vedení rozhodlo opatřit kinolicenci a výtěžkem hradit schodky divadelního rozpočtu. Kino pod novou správou odstranilo „protičeský duch“ a začalo dbát na kvalitní národní filmovou produkci a také často pořádalo výchovná představení pro školy se zvýhodněným vstupným. Dalším příjmem byla divadelní loterie ukončená 15. prosince 1926, která vynesla celkem 39 068,34 Kč,¹⁸² avšak přes veškeré snahy se nepodařilo scénu zcela konsolidovat.

Vztahy divadla a radnice byly čím dál napjatější a ročenka z šesté sezony dokonce uvedla, že „na Družstvo se hledí jako na živel městu nepřátelský, zastupitelstvo je vůči Družstvu zvlášť vyostřeno“.¹⁸¹ To se projevilo i v jednání o divadelní budově, jež neskončilo pro Družstvo příznivě. Ačkoli financovalo rekonstrukci jeviště a stálo před nákladnou a rozsáhlou přestavbou divadla, byla smlouva obnovena pouze na dalších šest let.

Pod správu Družstva se dostalo kino Edison, nežádoucí konkurent divadla, proto se vedení rozhodlo opatřit kinolicenci a výtěžkem hradit schodky divadelního rozpočtu. Kino pod novou správou odstranilo „protičeský duch“ a začalo dbát na kvalitní národní filmovou produkci a také často pořádalo výchovná představení pro školy se zvýhodněným vstupným. Dalším příjmem byla divadelní loterie ukončená 15. prosince 1926, která vynesla celkem 39 068,34 Kč,¹⁸² avšak přes veškeré snahy se nepodařilo scénu zcela konsolidovat.

Drašarův odchod z Olomouce

Hledal se viník neutěšeného stavu olomoucké scény: naříkalo se na operu, na Emanuela Bastla i na ředitele Drašara, který bral divadlo až příliš obchodně. Produkce operety jakožto nejvýnosnějšího článku divadelního provozu¹⁸³ a organizace zájezdů, které velmi narušovaly studium nového repertoáru, vedly k obrovskému vypětí všech složek divadla.¹⁸⁴ V sezoně 1930/31 byly kritiky stále ostřejší a vyšlo najevo, že se Drašar chystá divadlo opustit. Olomoucký denní tisk se dokonce plnil nepodloženými spekulacemi, že se má stát příštím ředitelem Jihočeského či plzeňského divadla,¹⁸⁵ nebo že bude řídit Východočeskou divadelní společnost. Je jisté, že se o nové angažmá zajímal, protože smlouva, kterou uzavřel s Družstvem, byla podepsána na deset let a právě měla vypršet. Zřejmě již během svých košických zájezdů sledoval slovenskou situaci bedlivěji než jako pouhý host, neboť i tam se divadelní krizí zabývali a o výměně ředitele se velmi vážně uvažovalo. Po náhlé smrti Oskara Nedbala jmenovalo ministerstvo novým ředitelem Národního divadla v Bratislavě tamějšího šéfa opery Karla Nedbala. Ten si „k ruce“ pozval svého přítele z Olomouce, jenž následující sezonu nastoupil na regulérní místo ředitele Slovenského národního divadla,¹⁸⁶ nad čímž se veřejnost (jak česká, tak slovenská) ironicky podívovala.¹⁸⁷ Počátkem roku 1931, tedy uprostřed sezony, Antonín Drašar Olomouc opustil a právě tehdy mu dávali největší vinu za finanční i uměleckou krizi: „Teď, v nejhorším, že odchází.“

Soud, který následoval po jeho odchodu, byl zdoluhavý a šířil negativní fámy bulvárního ražení zapadající do charakteru menšího regionálního města. Drašar zažaloval redaktora *Moravského deníku* za lživá tvrzení o zájezdové aktivitě divadla, na které měl dle redaktorova tvrzení neúměrně mnoho vydělávat: „Máme dojem, že ansámby jsou štvány do zájezdů jen proto, aby si pan řed. Drašar mohl koupit každý rok luxusní auto,“¹⁸⁸ napsal Jindřich Píšek. Rovněž ředitele obvinil z nevýnosných zájezdů, které pouze zatěžovaly soubory, nutné finance však nepřinesly, proti čemuž se Drašar ohrazoval a vrchní zástupci Družstva jej podporovali. Oldřich Hlinecký, ředitel Družstva, vypovídal stručně a jasně, že „zájezdy olomouckého divadla byly nutný, mělo-li olomoucké divadlo vydržet finanční napětí a provoz [...] v neomezeném rozsahu“. Dodával, že „celkem vzato, zájezdy byly ročně aktivní částkou 250 až 300 000 Kč.“ Vysvětloval, že některé zájezdy byly pasivní, jiné zase aktivní a nebylo v silách ředitele ani Družstva výsledek s předstihem odhadnout; například zájezd do Liberce jednou vydělal 60 000 Kč a jindy prodělal 30 000 Kč. Hlinecký dále soud ujišťoval, že ředitel Drašar neměl s pokladnou divadla nic společného, finance spravoval pouze pokladní a i to 1 % z hrubého zisku zájezdů (činící cca 20 000 Kč ročně) mu bylo novou smlouvou z 30. června 1930 vzato. Konalo se několik přelíčení, na nichž se opakovaně řešila otázka výdělečnosti zájezdů a finančních odměn, například z jakého důvodu dostávala členka opery Wanda Fuxová pouze 1 500 Kč měsíčně, zatímco členka operety Bezručová 3 300 Kč.¹⁸⁹ Když pak soud přelíčení odročil, obžalovaný redaktor Píšek navrhol slyšení celé řady svědků o tom, že zájezdy byly pasivní a že umělci jimi trpěli; snažil se nařknout Drašara ze špatného jednání s umělci a dodával, že olomoucké obecnstvo bylo krajně nespokojeno s repertoárem českého divadla, jakož i s tím, že v instituci vládl protekční systém.¹⁹⁰ Proces se několikrát odročoval a až po několika měsících skončil vítězstvím Drašara.

Stejně jako Drašarův odchod z Olomouce ani jeho nástup v Bratislavě neměl mít hladký průběh. Slovenský tisk sice v době olomouckých zájezdů do Košic velebil jeho obratnost a schopnosti jako ředitele, nyní však důrazně varoval před Drašarovým řízením slovenské scény. Bratislavský deník tučným písmem uváděl: „Súkromým podnikateľom SND má byť riaditeľ Drašar? Nešťastné riešenie slovenskej divadelnej otázky.“ Proti Drašarovi se zvedla obrovská vlna nevole, protože veškerý dramaturgický plán a především nízkou úroveň operety připisovali jeho neschopnosti. „My však chceme, aby Slovenské národné divadlo pestovalo v prvom rade kultúru, aby bolo podnikom umeleckým pracujúcim pre zvýšenie kultúrnej úrovne Slovenska. Pre tieto požiadavky nemôže byť riaditeľ Drašar žiadnou zárukou, ba máme obavy, súdiac z jeho doterajšej divadelnej činnosti, že by umelecká úroveň Slovenského Národného divadla ešte viac poklasla.“¹⁹¹ Další tisk zdůrazňoval jeho obchodní vedení a „touhu“ po zisku: „Slovenské divadlo je třeba vést zejména kulturně, nikoli finančně.“¹⁹² Nakonec se dostalo i na jeho „vzdělání“, tolikrát přetřásané na počátku jeho olomouckého angažmá. „Významné místo na budoucí druhé státní scéně, dosud nadprůměrně zastávané umělcem-skladatelem světové pověsti, jest tak od 1. ledna obsazeno bývalým obchodním cestujícím, absolventem dvouleté obchodní školy bez erudice umělecké.“¹⁹³ Situace byla natolik vyhrocená, že se poukazovalo na Nedbalovo hudební vzdělání (které však při řízení divadla, vykazujícího vysoké dluhy po celou dobu jeho vedení, nijak neuplatnil), rovněž se vedly dlouhé debaty o tom, že deficit v Olomouci výrazně převyšoval dluhy Nedbalova vedení,¹⁹⁴ že jeho příjmy byly neadekvátní žalostné situaci, v níž se divadlo nacházelo, a že se přestupem do Bratislavy ještě zvýší.¹⁹⁵

Antonín Drašar podal žádost, aby s ním byla rozvázána smlouva k 28. únoru 1931, tedy uprostřed sezony, což bylo velmi neobvyklé, a odešel do Národního divadla v Bratislavě, kam ho následovala garderobiérka divadla Olga Frýdová, šéf operety Jiří Schöffer, oblíbený tenorista František Hájek, Lída Borovičková, Milada Šarpatková a další umělci. Zbyl po něm v Olomouci program laciných operetních večerů, které se ještě do konce sezony za jeho nepřítomnosti dohrávaly;¹⁹⁶ k operetě *Moje sestra a já* tisk roztrpčeně poznamenal: „Je to,

doufejme, jeden z posledních hříchů Drašarova režimu, smutné dědictví, které mělo být převzato s výhradou, že dnešní ředitelství za ně neodpovídá.¹⁹⁷ Mimo to Drašar v Olomouci nechal přes 3 miliony dluhu, kterému měsíčně narůstaly tisícové úroky.

Obr. 19: Drašar v Luhačovicích. „Drašar byl v Luhačovicích každoročním hostem, a vše, co mělo vztah k divadlu, tam vždy patřilo k jeho společenskému okruhu.“¹⁹⁸ Po jeho smrti v roce 1939, způsobené zřejmě přepracováním a nedoléčenou chřipkou, v luhačovickém tisku vyšlo: „Luhačovice budou na ředitele Drašara vzpomínat nejen jako na majitele vily Lužné, ale i na stálého hosta, jenž tu hojil a zotavoval přepracované nervy.“¹⁹⁹

Antonín Drašar se sice podepsal pod výrazný schodek v rozpočtu divadla, ale rovněž i pod množství uměleckých úspěchů. Za deset sezon se mu podařilo v nepříliš ideálních podmínkách vytvořit instituci stojící nad úrovní „provinciální“ scény, jež se stala ohniskem talentů odcházejících na významnější české (i zahraniční) scény.²⁰⁰ Angažoval také množství vynikajících osobností: Karla Nedbala, Emanuela Bastla či řadu pěvců, kteří se díky zahraničním výjezdům stali členy předních evropských operních domů.²⁰¹ Kromě výše zmiňovaných angažoval Drašar v poslední fázi svého olomouckého působení rovněž výraznou osobnost meziválečného československého divadla Emila Františka Buriana. Ten v Olomouci působil na pozici režiséra činohry a představil se například jako tvůrce progresivní inscenace *Bar Chic*, se kterou slavil úspěchy doma i v zahraničí.²⁰² Drašar obsáhl vše, co bylo pro divadlo třeba: „Uměleckou sensibilitu, [...] střízlivou, rozumovou věcnost, již jedině mohl držeti ten složitý aparát v rovnováze, a posléze ekonomickou, vynalézavou podnikavost.“²⁰³ Ta byla často spojována s hamižností, stejně jako výpravné zájezdy a především produkce operety, u níž se uvádí, že „si jí často musel vydělávat na vyšší hodnoty“, jak vysvětloval Drašarův bratr Václav ve snaze rehabilitovat jeho odkaz.

Z výše uvedeného vyplývá, že byl vnímán jako člověk vysoké morální pružnosti, který se neštítel obchodovat s uměním, což bylo v inkriminované době považováno takřka za „svatokrádež“. Faktem ale zůstává, že opereta svou aktivitou předčila jiné soubory a její finanční výnosnost pokrývala množství výloh, mimo jiné i pasivní operu. Ziskáním výhradního provozovacího práva pro některé populární šlágry (jimiž byly například operety *Unáší ženu* či *Hlas Sevilly*) Drašar docílil jednak vysokých výtěžků, jednak ohlas nejen po celé republice, ale i v zahraničí.²⁰⁴ Odhlédneme-li od ekonomické stránky operety, k „lehké múze“ měl Drašar nepochybně blízko jako k formě, jež ho okouzlovala svou extravagancí a manýristickou dramatičností. Karel Nedbal ve svých pamětech vzpomínal na společné bydlení s Drašarem, na rozpadající se dům naproti hereckému vchodu: „Stará barabizna s dřevěnými vrzavými schody byla Drašarovým poněkud výstředním vkusem upravena takřka přepychově.“²⁰⁵ Nedbal ještě na několika místech líčil jeho poutňový vkus a zálibu v okázalých gestech. Životní styl Drašara, společenského lva salónů a častého hosta kaváren, zkrátka dokonale korespondoval s kýčem blýskavé a hlučné operety, která se stala jeho doménou.

Karel Nedbal – zakladatel olomoucké opery (1921–1928)

Duchovní zakladatel olomoucké opery, jenž dovedl dát olomoucké opeře poslání celonárodní a jako dirigent zjednat jí pověst mezinárodní.²⁰⁶

Karel Nedbal (1888–1964) nastoupil do funkce olomouckého operního kapelníka po své pětileté zkušenosti z vinohradského divadla, kde měl možnost spolupracovat s Otakarem Ostrčillem, jednou z nejvýraznějších postav meziválečné hudební scény. Olomoucké angažmá ve svých pamětech popsal jako šťastnou náhodu, kterou začalo dlouholeté přátelství s Antonínem Drašarem, jenž se, stejně jako on, k divadlu dostal oklikou. Nedbal studoval práva

na Karlově univerzitě, která však nedokončil, a jako soukromý žák Vítězslava Nováka a obdivovatel Karla Kovařovice se rozhodl plně koncentrovat na studium hudby. Proto roku 1908 odjel z Prahy do Vídně za svým strýcem Oskarem Nedbalem, kde se stal členem vídeňského Orchestru hudebních umělců (Tonkünstlerorchester),²⁰⁷ který jeho strýc řídil, a od roku 1911 nastoupil na dráhu dirigenta.²⁰⁸ Než se stal šéfem olomoucké opery, působil tři roky na místě kapelníka v Záhřebu, poté rok v Plzni, kde spolupracoval s Václavem Talichem, a ve válečné době (v letech 1914–1919) byl členem pražského Divadla na Vinohradech.²⁰⁹

Jak už bylo naznačeno, jeho cesta do čela olomouckého operního souboru začala, když ve společnosti narazil na Antonína Drašara. Společně tehdy hovořili o novém českém divadle, které se v nové republice mělo čile k životu. Opera se na počátku první republiky těšila velké úctě (což byl nepochybně další aspekt jejího zdárného rozvoje během Nedbalovy éry), zvláště v kontrastu s operetou (u níž ještě dlouho přetrvávaly negativní konotace spojené s Vídní) i ve srovnání s baletem, jenž byl téměř po celou éru první republiky považován za „cirkusové umění“. V jistém smyslu by bylo možné tvrdit, že opera nejlépe odpovídala právě probíhajícímu sociálnímu přerodu doby. „Společnost potřebovala vznosné prostředí!“²¹⁰ Ač byla tato situace kritizována a „lamentovalo se“ nad tím, že k divadlu nebylo vzhlíženo s patřičnou úctou jako v obrozeneckých dobách a že „divadlo přestalo být chrámem, stalo se tržištěm“,²¹¹ opera byla ze všech divadelních forem nejnavštěvovanější. Nutno poznamenat, že často spíše ze společenských a reprezentačních důvodů.²¹²

Obr. 20: Karel Nedbal

Již při tomto prvním setkání budoucí ředitel olomouckého divadla nabídl Nedbalovi, k jeho velkému překvapení, angažmá v olomouckém divadle: „Drašar nešel mé odborné kvalifikaci příliš na kloub, a měl jsem dojem, že zde rozhodla spíše spontánní sympatie.“²¹³ Tato strategie se Drašarovi vyplatila, neboť i to, že se v Olomouci obklopil známými a přáteli, ho na postu ředitele udrželo tak dlouho.

Úspěšné zahájení sezony Antonín Drašar zajistil přivezením poměrně sehraného tělesa z Moravské Ostravy složeného z vyspělých sólistů, které pouze doplnil některými členy bývalého souboru Jaroslava Stuky-Wilkinsonského, což usnadnilo jejich vzájemnou spolupráci. K těm nejvýznamnějším patřili tenorista Mikuláš Demkov,²¹⁴ barytonisté Gustav Svojsík a Josef Křikava,²¹⁵ basista Jan Kühn, pozdější věhlasný sbormistr,²¹⁶ sopranistky Milada Modestinová a Božena Vaněčková-Jiránková či strhující altistka Karla Micková. Nedbal ve svých pamětech líčil velký pracovní zápal nového ansámblu, jenž připravoval pestrý a umělecky hodnotný program ve snaze napravit dojem z předcházející sezony. To však znamenalo denní mnohahodinové zkoušky. „Všem bylo jasno, že si poměrně malý okruh divadelních návštěvníků bude činit nárok na rychlé střídání repertoáru, a proto ani časté překračování obvyklých pracovních hodin nevyvolávalo v členstvu pocity nespokojenosti a rozladěnosti.“²¹⁷ Obrovské nasazení (popisované nejen v Nedbalových pamětech, ale také v množství recenzí a dopisů) a energie, kterou soubor a jeho šéf vyzařovali, se staly důležitými prvky budování olomouckého operního ansámblu.

Obr. 21: Josef Křikava

Základem orchestru se stala německá městská kapela, složená z hudebníků penzijního věku, která byla placena městem a příležitostně doplňována mladými absolventy konzervatoře, jež zaměstnalo Družstvo.²¹⁸ Do sboru byli přijímáni zkušení zpěváci s širokým repertoárem, kteří snadno zvládali rychlý postup operních děl. Zvukově byl sbor vyrovnaný a kvalitní, ač nepočetný. Ve druhé sezoně se skládal pouze z dvanácti mužských a třinácti ženských hlasů, avšak již zpočátku byl celý ansámbl na solidní úrovni. „Je nesporné, že bez kolektivních těles tak pružných a pohotových by v Drašarově prvé sezoně sotva bylo bývalo

možno provést ne méně než dvaadvacet různých oper, vlastně operních premiér, protože se v tomto složení dosud nehrály.²¹⁹ Kromě českého repertoáru zastoupeného Smetanou (*Tajemství*, *Hubička*, *Prodaná nevěsta*) či Fibichem (*Šárka*) se hrály opery *Trubadúr*, *Carmen*, *Komedianti*, *Hoffmannovy povídky*, *Židovka*, *Bohéma* aj.²²⁰ Operní režii většinou zajišťoval Bohuš Vilím, původně člen slovenského souboru vedeného Bedřichem Jeřábkem, jenž s Karlem Nedbalem úzce spolupracoval (a po sedmiletém olomouckém působení s ním odešel zpět do Bratislavy). Kapelník Jaroslav Budík, který již dříve působil společně s Drašarem v souboru Olgy Frýdové v Moravské Ostravě, byl dirigentem a asistentem Karla Nedbala. Budík jako jeden z mála zůstal v Olomouci více než třicet let (od roku 1921 až do roku 1952), což můžeme, vzhledem k vysoké fluktuaci všech divadelních zaměstnanců zejména v prvorepublikovém období, považovat za skutečně mimořádné.²²¹

Obr. 22: Jaroslav Budík

Dalším Nedbalovým spolupracovníkem byl Ladislav Havlík, operní pěvec a také sbormistr a korepetitor. Kromě kvalitních interpretů a umělců se velkou výhodou stal bohatý divadelní fundus Drašarovy partnerky Olgy Frýdové.

Sezony 1921/22, 1922/23

„Není bez významu, že druhé, doufáme, šťastnější divadelní období v Olomouci zahájeno bylo slavnostním představením Fibichovy zpěvohry *Šárka*.“²²² Při tomto oficiálním zahájení druhé sezony (10. srpna 1921) na sebe Nedbal strhl velkou pozornost a kritika opakovaně poznamenávala, že z divadla „mizí stará ledabylost a lenost“.²²³ V titulní roli Šárky vystoupila Božena Vaněčková, jako Ctirad se představil Mikuláš Demkov, v roli Vlasty Sláva Mazáková-Titlová; ačkoli se kritika vyjadřovala pochvalně o všech interpretech, nejvyšším hodnocením byl vyznamenán Josef Křikava v roli Přemysla, přední člen olomoucké opery a budoucí pěvec Národního divadla: „P. J. Křikava, pěvec šťavnatého barytonu stylu Em. Buriana, jasných, neselhávajících výšek,“²²⁴ psal *Československý deník* a také Karel Nedbal později vzpomínal, že měl „snad nejkrásnější hlasový materiál, kterým se česká opera té doby mohla pochlubit“.²²⁵

Opera byla skutečnou doménou nové „předsezony“: od 10. do 31. srpna proběhlo 15 operních představení, 8 operet a 4 činohry. Deset srpnových premiér zahrnovalo kromě *Šárky* i Smetanův cyklus: *Tajemství* (11. srpna), *Prodanou nevěstu* (14. srpna), *Hubičku* (16. srpna) a *Dalibora* (24. srpna). Mezi nejnavštěvovanější patřily opery *Rusalka*, *Trubadúr*, *Carmen* i Leoncavallovi *Komedianti* tvořící jeden večer s Mascagniho *Sedlákem kavalírem* (19. srpna). Většina inscenací měla výborné reference: Blaženka sopranistky Modestinové se pyšnila „hlasem, jaký jsme u nás už dlouho neslyšeli, prozrazujícím dobrou školu“.²²⁶ Velmi pochvalná recenze *Trubadúra* pak končila slovy: „Jen více takových večerů!“²²⁷ Kromě pěveckých výkonů si kritika všímala i scény, jejíž úroveň nápadně stoupla: „Novému chefu výpravy nestojí k dispozici o nic více prostředků než loni, ale výběrem, kombinací a vynalézavostí ukazuje se arch. Loula býti pro divadlo nesporným ziskem.“²²⁸ Všechny srpnové inscenace byly důkazem toho, že nový ansámbl má skutečně profesionální, systematické vedení a vysoký potenciál.²²⁹

Repertoár se skládal převážně z italských a francouzských děl, jenom ve druhé sezoně byla na opery této proveniencie vyhrazena více než polovina titulů. Největší část patřila italskému verismu, jenž byl chvíli veleben, chvíli zatracován jako zvrácený a dobrý pouze „pro divadelní kasu“ (podobně jako opereta).²³⁰ Ač se dramaturgie opery (i dalších souborů) stala důvodem neutuchajících sporů, repertoár ani úroveň operního souboru to nepoškodilo a nejvýznamnějšími inscenacemi druhé sezony se staly *Aida*, *Tosca* a *Tannhäuser*.

Pronikavý úspěch *Aidy* se, vzhledem k oblibě verdivského repertoáru, vlastně předpokládal. Vynikli zde všichni účinkující: Božena Vaněčková v titulní roli a Karla Micková jako Amneris, dále Mikuláš Demkov v roli Radamese, Jan Kühn v roli velekněze a Gustav Svojsík jako etiopský král. Popularitu tohoto kusu využilo vedení divadla a 23. března 1922, měsíc po premiéře, přizvalo k hostování, pěvce Otakara Mařáka²³¹ a Mary Cavanovou, která svůj part zpívala italsky, čímž se dílo stalo ještě atraktivnější.

Tato pěvecká dvojice patřila mezi vůbec nejoblíbenější hosty olomouckého divadla, neboť Mařák byl, jak Nedbal vzpomínal ve svých pamětech, vedle Destiniové a bratří Burianů náš nejtypičtější smetanovský zpěvák; ať už jako Jeník, Dalibor, Podhajský či Vítek, vždy zářil i přesto, že v Olomouci vystupoval jako zpěvák již za zenitem svých hlasových možností.

Obr. 23: Otakar Mařák

Častá účast hostů byla výpomocí i úlevou vytíženému souboru, ale rovněž šlo o promyšlenou součást Drašarova plánu, jak stále oživovat zájem divadelního obecnstva. Přítomnost zpěváků zvukných jmen se vyplatila i finančně, neboť jejich účinkování vždy znamenalo navýšení vstupného a většinou i vyprodané divadlo. Kromě Mařáka a Cavanové byla zaručeně přitažlivá představení s Richardem Kublou, Vladimírem Šindlerem, Amálií Votrubovou-Bobkovou, sopranistkou Národního divadla,²³² Markétou Letnianskou či Babetou Dostálovou.

Úspěch *Aidy* překonalo představení *Tannhäuser* konané 25. března 1922. Toto dílo, velmi náročné pro mladý a skromný soubor, Nedbal výrazně proškrtal,²³³ což olomoucký tisk komentoval slovy: „Tak Nedbal přehlušil Wagnera.“²³⁴ Všechny ostatní aspekty této opery však byly hodnoceny kladně, zejména výprava a kostýmy, které vytvořil arch. Loula, kritika pouze podrážděně dodávala, že představení mělo daleko okázalejší a skvostnější výpravu než opery Smetanovy. Z obsazení se prý nejvíce „Bayreuthu přiblížil Jan Kühn“²³⁵ a krátce po premiéře (7. dubna) vedení zvolilo hosty pro roli Alžběty: nejprve Vlastu Maršálkovou z plzeňského divadla a později zejména Babetu Dostálovou.

Premiéra *Toscy* byla provázena rozporuplnou atmosférou. „Povera Tosca! Kritikové řadí ji k operám ‚co nemáme rádi‘. Zato milují ji celou silou své divadelnosti zpěváci, dirigent i režisér.“²³⁶ Uměnímilovné veřejnosti vadila přílišná populárnost a tragický děj díla, na druhou stranu zajistila komerční úspěch. „Tosca značí plný dům, poněvadž obecnstvo si jí žádá. A proto má Toscu rád i pan ředitel,“²³⁷ komentoval premiéru olomoucký tisk, jenž zdůrazňoval i sociální rozměr celé akce, které však umělecká úroveň nechyběla. „Premiéra 14. t. m. byla hotovou společenskou událostí. Divadlo za vzácné součinnosti všech složek potvrdilo opět jednou svoji vysokou úroveň. [...] je nesporno, že *Tosca* znamená u nás relativně jeden z nejlepších večerů a úspěch, jakého snad až dosud docíleno nebylo.“²³⁸ V českých zemích tuto operu poprvé uvedlo pražské Národní divadlo již roku 1903 a během roku a půl proběhlo pouze dvanáct představení. Ačkoli byla tato opera poté uvedena ještě vícekrát,²³⁹ je zřejmé, že její kvalita byla ještě dlouho po světové premiéře zpochybňována, zejména na regionálních jevištích se sklony k uměleckému konzervatismu. I přes veškerá slova uznání kritika v závěru vynesla požadavek, „aby napříště vysoká umělecká práce naší opery byla věnována hodnotnějšímu dílu, a to především českému“²⁴⁰. I další Pucciniho opera *Bohéma*, kterou olomoucké divadlo uvedlo v den narozenin prezidenta Masaryka, byla kritizována z podobných důvodů: „Může-li arena na Smíchově oslavovati výročí narozenin prezidenta republiky hrou *Podzimní píseň lásky*, proč by české divadlo v Olomouci nemohlo tak učiniti Pucciniho *Bohémou*? Do divadla šli jsme z povinnosti a pak také v té důvěře, že bulletin toho dne mluví pravdu, nepsal-li ničeho o slavnostním představení, ale stání na začátku poučily nás o opaku a o smutné skutečnosti, že sub auspiciis Družstva oslavuje se

Masaryk verismem.²⁴¹ Ač byli referenti roztrpčení, kritizovali pouze dramaturgický plán divadla a to, že „učinila se z připravené premiéry ctnost oslavy, o jejíž nevhodnosti nemůže býti sporu“²⁴². Na tomto místě je třeba zvláště zmínit úroveň souboru, neboť i přes to, že by veřejnost na scéně více uvítala *Libuši*, uměleckou výši inscenovaného Pucciniho neopomněla podtrhnout.²⁴³

Dvořákův *Jakobín* byl na programu jako poslední premiéra sezony (8. dubna) a krátce nato Družstvo divadlo vyklidilo pro německou menšinu. Drašar dobu od 15. dubna do 15. října vyplnil zájezdy, proto opera i opereta již dubna zahájily turné v Prostějově, kde se program skládal z nejlepších kusů právě ukončené sezony. Mezi uvedená díla patřily opery *Prodaná nevěsta*, *Aida*, *Tannhäuser*, *Bohéma*, *Evžen Oněgin*, *Jakobín*, *Rusalka*, *Židovka*, *Mignon*, *Trubadúr*, *Carmen*, avšak i přes tuto repertoárovou pestrost opera za měsíc zaznamenala deficit 30 000 Kč, obecnstvo totiž na rozdíl od operety nepřitáhla. (Např. na Benatzkého operetu *Apači*, místní kritikou strhanou, bylo na vstupném vybráno dvakrát víc než na reprízu *Tannhäusera*, jak ukazoval kalkul po návratu ze zájezdu.²⁴⁴)

Vyvrcholením sezony se stalo hostování v divadle Varieté (dnešní divadlo Karlín) v Praze, ze kterého měly soubor i vedení velký respekt.²⁴⁵ V hlavním městě se denně konala řada nejrůznějších divadelních či revuálních inscenací, jimiž bylo tamější obecnstvo přesyceno, a olomoucká opera měla za sebou teprve první sezonu. Navíc v červenci žádné z divadel nefungovalo a lidé na předměstí, kde se Varieté nacházelo, se stagionou buď nepočítali, nebo se o kulturní život vůbec nezajímali. Kapelník Nedbal měl obavy, že po celé vyčerpávající sezoně se soubor nevzmůže na výkon, jenž by mohl pražským scénám konkurovat. První představení, jímž byla *Prodaná nevěsta*, však veškeré další obavy rozptýlilo. „Průběh vyprodaného představení byl slavnostní a připravil náladu v hledišti již výborně sehranou ouverturou, po níž dirigent p. K. Nedbal, jenž je uměleckou duší podniku, byl bouřlivě aklamován,²⁴⁶ psal *Československý deník*. Každé další představení, dle kritik, předčilo to předcházející, po Smetanovi následovala Fibichova *Šárka*, Verdiho *Traviata*, *Evžen Oněgin* a další. „Druhé představení olomoucké opery, v němž byla provedena Fibichova *Šárka*, [...] neporušilo v ničem nanejvýš příznivý dojem z večera prvního, naopak, ještě jej potvrdilo, ukázavši stejně vážnou úroveň na podání díla proti *Prodané nevěstě* tak stylově protichůdného.“²⁴⁷ Některé recenze dokonce vyvyšovaly kultivovaný projev olomouckého souboru natolik, že i Národní divadlo náhle pozbylo patřičného lesku a zbylo jen řemeslné a znužené odehrávání. „Oba večery dokázaly, co lze při intenzivní práci i s malým souborem vykonati. Velké memento naší pražské scéně, vládnoucí nepoměrně lepšími prostředky a pracující za daleko příznivějších okolností.“²⁴⁸ Tato tvrzení je sice třeba brát s jistou rezervou, nicméně fakt, že regionální scéna disponující jen malými prostředky byla schopna mimořádných výkonů, byl pro Prahu překvapením. Olomoucké divadlo se v Praze uvedlo „nikoli jako těleso provinčního významu“, jak popisoval průběh zájezdu Nedbal, jehož zcela ohromil ohlas, který opera vzbudila. Hudební časopis *Dalibor* v srpnu 1922 svou divadelní rubriku uváděl slovy: „Z pozoruhodnějších událostí stojí na prvním místě pohostinské vystoupení Olomoucké opery ve Varieté, jejíž pražská stagiona vyvolala skutečný zájem a zasloužené uznání.“²⁴⁹ Vysoce hodnoceny byly výkony v *Tannhäuserovi* a *Tosce*, recenzent nešetřil chválou na veškeré sólisty souboru – Mikuláše Demkova, Jana Kühna, Boženu Vaněčkovou, Gustava Svojsíka, Miladu Modestinovou a samozřejmě na dirigenta Nedbala. „Třinedělní stagiona byla v Praze vítána s úspěchem, jaký zde snad ani očekáván nebyl,²⁵⁰ psal olomoucký tisk a Družstvo pokládalo za velkou satisfakci, že se olomoucký soubor v Praze takto prosadil. „Umělecké úrovni našeho divadla se dostalo sankce z úst nejvíce k tomu povolaných, úspěch naší opery byl naprostý. Zbytek předsudků proti naší scéně – jako venkovské – byl rozprášen, od tohoto zájezdu máme své dobré jméno v republice a nesmíme již býti přehlíženi.“²⁵¹ V Praze olomoucký soubor hostoval v následujících letech ještě několikrát a často se jednalo o zdařilé akce jak po stránce finanční, tak umělecké. První

pražský zájezd dodal souboru energii a pozvedl sebevědomí k další činnosti. Bilance prvního Nedbalova roku v čele opery (za devět studijních měsíců nastudováno 22 premiér a celkem sehráno 95 operních inscenací) se stala základem k dalšímu rozvoji a příštímu uměleckému růstu.

„Olomoucká opera zaznamenává oproti loňsku další pokroky, jest ještě vyrovnanější ve svých debutech, než byla loni,“²⁵² hodnotila soubor olomoucká veřejnost na počátku následující sezony. Třetí divadelní sezonu zahájila premiéra *Čerta a Káči*, kde vynikl hlavně výkon Karly Mickové, již se titulní role stala rolí životní a brzy s ní oslnila i vídeňské publikum. Reakcí na výhrady vůči italským premiérům v předešlé sezoně byli Kovařovicovi *Psohlavci*, opera, která měla oslavit 28. říjen, jejíž provedení bylo samozřejmě zahájeno státní hymnou a při níž „dokázala znovu olomoucká opera svou vysokou úroveň“. Kritik inscenaci vytýkal nevhodné kostýmy, které byly prý více hanácké než chodské, a uzavíral svou recenzi tvrzením, že je na vině „malá státní podpora, věnovaná našemu divadlu“²⁵³. Středem pozornosti nové sezony se staly tři novinky, všechny německé: Straussova *Salome* (16. listopadu), Beethovenův *Fidelio* (15. prosince) a Wagnerův *Lohengrin* (16. února).

Opera *Salome* představovala jeden z inscenačních vrcholů Nedbalova olomouckého angažmá. Její význam podtrhlo i to, že olomoucká premiéra proběhla jako první v českém překladu, čímž bylo předstiženo pražské Národní divadlo, které se k provedení pod Ostrčilovou taktovkou teprve chystalo.²⁵⁴ V hlavních rolích vystoupili nejvýraznější interpreti operního ansámblu – Božena Vaněčková jako Salome, Karla Micková v roli její matky Herodiady a v mužských partech Heroda a Jochanána se představili Mikuláš Demkov a Gustav Svojsík. Loulovo scénické pojetí *Salome* bylo prý srovnatelné s velkolepými výpravami Wagnerova *Tannhäusera* či Verdiho *Aidy*. K údivu kapelníka i ředitele mělo toto náročné dílo nebývalý divácký ohlas, Drašar proto neodolal a odjel se s touto novinkou pochlubit do Moravské Ostravy,²⁵⁵ kde právě působil Emanuel Bastl (budoucí šéf olomouckého operního ansámblu). Ač bylo tamější publikum velmi konzervativní, dílo vyvolalo senzaci, zejména jeho hlavní představitelka. „Svrchovaně obtížnému provedení titulní role bylo by nutno vzdáti plně uznání i tehdy, kdyby bylo méně úspěšné, nežli tomu je u sl. Vaněčkové,“²⁵⁶ uváděl *Moravsko-slezský deník*. Nedbal v následujících letech představil olomoucké scéně Straussovo dílo ještě několikrát.²⁵⁷

Provedení *Fidelie* si získalo sympatie především německého obyvatelstva, které se, zřejmě na protest nad ztrátou vlastní operní scény, českému divadlu vzdalovalo. Role Florestana byla jednou z posledních, již Mikuláš Demkov olomouckému publiku představil, neboť jeho hrdinný tenor začal pozvolna odcházet, což byl i důvod častého Mařákova hostování v této exponované roli.

Obr. 24: Dopis Mikuláše Demkova Oskaru Nedbalovi z roku 1923, na sklonku jeho kariéry

Inscenaci *Lohengrina*, stejně jako *Fidelie*, negativně poznamenala Demkovova indispozice, naopak prorazily ženské představitelky: v roli Elsy alternovaly sopranistky Modestinová a Vaněčková, zejména však byla chválena Ortruda Karly Mickové, která patřila mezi nejvýraznější role této opery, o níž se psalo totéž, jako o její Káči – totiž že „bude náležitě k jejím nejlepším rolím“.²⁵⁸ Nedbal si byl vědom nedostatečnosti stávajícího aparátu, rozšířil proto orchestr o členy vojenské hudby, aby se alespoň částečně přiblížil wagnerovské mohutnosti. Denní tisk sice uváděl, že „dílo hrané při vyprodaném domě mělo hlučný úspěch“, ale vzápětí dodával: „Těšíme se, že nyní přijdou na řadu zase Dvořák, Foerster a jiní. Cizím mistrům věnováno bylo již dosti pozornosti.“²⁵⁹ Věčná nespokojenost s právě uváděným repertoárem byla doména celé meziválečné éry.

I v následující dekádě byl kladen důraz na český program, jehož nacionalistický charakter však už během dvacátých let postupně vyprchal. Místo českých skladatelů tedy

nastoupili (k nelibosti některých staromilců) autoři moderní, reprezentující danou epochu v celé své šíři i hloubce.

Pucciniho *Madame Butterfly* dne 28. května ukončila sezonu a divadlo se rozjelo na zájezdy. Rozšíření zájezdové aktivity o Prostějov a Moravskou Ostravu zaměstnalo operu pouze na pár dnů. Poté operní soubor opět zavítal do pražského Varieté, kde se objevil dříve než předchozí rok, tedy v době, kdy pražská divadla ještě hrála. „Zdá se, že olomoucká opera dala se poněkud svést loňským blahovolným přijetím v Praze a nepočítá dosti se všemi nesčetnými momenty, jež při druhé návštěvě, kdy kouzlo novoty již vyprchalo, mohou se stát kritickými.“²⁶⁰ Tyto obavy se ukázaly být ukvapené, neboť stejně jako Prahu před rokem oslnila *Prodaná nevěsta*, kritiku tentokrát uspokojil olomoucký *Fidelio*. Nejvýše hodnocena byla několikrát sopranistka Modestinová, jejíž úspěch završila příležitost zpívat Mařenku pod vedením Otakara Ostrčila v pražském Národním divadle (dne 1. července 1923). I když se již ve druhé Nedbalově sezoně vyskytly námitky proti těmto vzdáleným destinacím („nebylo by lepší, kdyby se zajíždělo do bližších destinací a s Prahou se počítalo jenom okrajově?“),²⁶¹ úspěch těchto podniků veškeré výhrady smazal.

Jubilejní oslavy stého výročí narození Bedřicha Smetany

„V Smetanovi uctívá český národ předního bohatýra národního obrození, svatého patrona české hudby, celé Slovanstvo je povinno složití důstojný hold jeho památce.“²⁶²

Obr. 25: *Československý deník*, 1. března 1924

Celá sezona 1923/24 byla ve znamení oslav Smetanova výročí a zastoupena bohatým českým repertoárem. Nedbalovi se podařilo nastudovat všech osm Smetanových dokončených oper, kterými mu „složil důstojný hold“ jak v Olomouci, tak (poprvé v historii této instituce) i za hranicemi Československa. Avšak na počátku sezony se repertoár skládal z pestrého seznamu zahraničních oper, což znervózňovalo olomouckou nacionálně orientovanou kritiku. „Doufáme, že nezůstane při pouhých slovech, zvláště pokud jde o propagaci českého umění,“²⁶³ psal v září olomoucký tisk. Nicméně dne 2. září proběhla *Rusalka* s hostujícími Otakarem Mařákem a Mary Cavanovou v hlavních rolích, poté 8. září v *Libuši* zazářila Božena Vaněčková. Dále se představilo množství nově angažovaných sólistů v různých inscenacích: v *Madame Butterfly* (4. září) vynikající basbarytonista Josef Munclinger,²⁶⁴ bývalý člen královské opery v Pešti a varšavské opery, přijatý místo Jana Kühna, který odešel do Moravské Ostravy.

Munclinger však v Olomouci zůstal pouze jednu sezonu, hned tu následující přijal angažmá v Národním divadle, jehož členem byl až do své smrti. Rovněž polský barytonista Leszek Reychan, jenž se Olomouci představil jako Scarpio v *Tosce*, byl členem bratislavské opery a vídeňské Lidové opery a setrval na Hané pouze jednu sezonu, načež přijal angažmá v bratislavském Národním divadle. Dalšími novými pěvci byli tenorista Antonio Salvaro a mladá sopranistka Marie Nežádalová, jež obecenstvo okouzila při loňském hostování v *Daliborovi* a která se v Olomouci také zdržela pouze jeden rok. Melodramatická koloraturní pěvkyně Lída Mašková-Kublová debutovala jako Karolína ve *Dvou vdovách* dne 8. března 1924 a v Olomouci působila celkem tři sezony. Velká fluktuace interpretů, tolik typická pro olomoucké jeviště, neustala ani za českého vedení; zvláště polovina dvacátých let byla ve znamení velkých personálních změn, pro divadlo často nevýhodných. Čím více se stupňovala zájezdová praktika, tím častěji nadaní pěvci odcházeli jak do stabilnějších československých divadel, tak na zahraniční angažmá; ovšem právě v pojednávané sezoně (1923/24) divadlo

disponovalo jedním z vůbec nejzdařilejších operních obsazení z celé meziválečné doby, což rovněž velkým dílem přispělo k úspěchu plánovaného vídeňského zájezdu.

Obr. 26: Josef Munclinger

Z českých premiér byla velkou událostí premiéra *Braniborů v Čechách*, kterou pochválil dokonce i pamětník, jenž osobně navštívil pražské premiéry všech Smetanových děl a znal se s Bedřichem Smetanou osobně: „Byla přímo vzorně provedena,“²⁶⁵ komentoval inscenaci. Zřejmě jediný neduh tkvěl v její malé návštěvnosti (přestože se jednalo o první uvedení této opery na olomouckém jevišti), na niž si veřejně stěžovalo i Družstvo. Smetanovo sté jubileum se slavilo v celém Československu už od počátku roku 1924, kromě operních inscenací se v každém větším městě konaly koncerty, recitály a besedy. Olomouc několikrát navštívili Jaroslav Kvapil, klavírista a profesor brněnské konzervatoře, či muzikolog Vladimír Helfert, kteří pořádali odborné přednášky pro veřejnost, „jichž morální průběh byl většinou velký a přispěl tak k hlubšímu poznání mistrova významu pro celý národ“.²⁶⁶ V Národním domě vystoupil mimo jiné Václav Talich jako dirigent *Mé vlasti*, dále Smetanův žák Josef Jiránek, jenž v obsáhlém programu představil téměř celou Smetanovu klavírní tvorbu.

Tisk stále vybízel k hojně účasti na organizovaných akcích, a navíc apeloval k aktivitě a štědrosti na sbírkách určených pro stavbu Smetanova pomníku. Noviny se rovněž často rozepisovaly o oslavách konaných nejen v Československu, ale po celé Evropě: v Barceloně, maďarské Pešti, Varšavě, Berlíně či v Bulharsku. Noviny psaly o překvapivých Smetanových oslavách konaných v New Yorku pro americké Čechy²⁶⁷ a podobně udiveně zpravovaly o Smetanově *Hubičce* na olomoucké německé scéně: „Vyprodané divadlo sledovalo s neutuchajícím zájmem nádheru Smetanova umění a podělovalo účinkující frenetickým potleskem. Kdo sleduje hudební život olomoucký obou národností, ten jistě radostně vítá Smetanu na německé půdě v pevné víře, že nová doba přinese do obapolných styků hudebních více vřelosti a vzájemného se poznávání.“²⁶⁸ Česko-německé vztahy byly velmi napjaté až do konce meziválečného období, ale obě strany se o vzájemný kulturní kontakt příležitostně pokoušely.²⁶⁹

Ve dnech 1. a 2. března dosáhly slavnosti v Olomouci svého vrcholu.²⁷⁰ V předvečer Smetanových narozenin byla radniční věž osvěcena a před budovou městského divadla hořely dva mohutné plameny. V divadle se inscenovala opera *Libuše* za řízení Karla Nedbala, poté proběhlo slavnostní odhalení Smetanova pomníku v olomouckých sadech. Na tomto místě zazněla předehra k *Libuši*, nato vystoupil pěvecký sbor Žerotín za řízení Jana Fialy, načež měl slavnostní proslov Emanuel Ambros.²⁷¹ Od tohoto slavnostního aktu až do výročí Smetanova úmrtí probíhaly inscenace jeho oper v chronologickém pořadí. Největší úspěch zaznamenala jeho třetí opera: „Do posledního místa zaplněné jeviště přijalo Dalibora nadšeně!“²⁷² Několik dnů před výročím Smetanova úmrtí proběhla dne 11. května 1924 jeho poslední dokončená opera *Čertova stěna*, v níž měl největší úspěch basbarytonista Josef Munclinger v roli Raracha.²⁷³

Obr. 27: Q. M. V.: K jubilejním oslavám B. Smetany

Kvůli finančním nesnázím se uspořádal zájezd do Hradce Králové, kde byly provedeny opery *Eva*, *Fidelio*, *Rigoletto*, *Čarostřelec*, *Prodaná nevěsta*, *Braniboři v Čechách*, *Hubička*, *Figarova svatba* a *Tosca*, ty všechny měly bouřlivý ohlas: „Olomoučtí vyhráli v Hradci Králové na celé čáře a jedinou útěchou při jejich odjezdu je vědomí, že budeme je viděti u nás častěji.“²⁷⁴ Žurnalisté olomouckého tisku však proti zájezdům ostře vystupovali po celá dvacátá léta.

Zájezd do Vídně

„Wer hätte gedacht, dass hier ein Zyklus aller Smetana-Opern Ereignis werden könnte?“²⁷⁵

4. VI. 1924, *Reichpost*

V bohatém zájezdovém plánu olomoucké opery se nyní objevila Vídeň, jedna z nejriskantnějších akcí olomouckých hostování dvacátých let.²⁷⁶ Již v roce 1892 se pražské Národní divadlo s ředitelem Šubertem vypravilo do hlavního města monarchie na 1. Mezinárodní hudební a divadelní výstavu a s velkým ohlasem zde v němčině provedlo *Prodanou nevěstu* a *Dalibora*.²⁷⁷ Tato díla poté ve vídeňské Hofoper inscenoval i Gustav Mahler,²⁷⁸ jenž měl dokonce v plánu provést i *Libuši*, jeho odchod však akci zmařil. Dvě léta nato ve Vídni hostoval brněnský operní ansámbl s ředitelem Lacinou v čele a inscenoval oblíbenou *Prodanou nevěstu* a dosud neznámou *Hubičku*, tento zájezd však zůstal místní hudební kritikou zcela nepovšimnut. Od té doby se do Vídně nezajíždělo a český repertoár se ve Dvorní opeře (po roce 1918 přejmenované na Staatsoper) vyskytoval velmi sporadicky.²⁷⁹

Až v jubilejní rok 1924 mistrových narozenin provinciální ensemble olomoucké opery odvažuje se vstoupiti se Smetanovou tvorbou na palčivou půdu vídeňskou, s bezpříkladným idealismem přináší sem svoji nadšenou celoroční práci, pevně zformovanou po hudební stránce šéfem Nedbalem, poctivě vybudovanou v režii Vilímem, s výpravou na poměry naše jistě překvapující. A ta Vídeň, která dosud byla k dílu Smetanovu nespravedlivě odmítavou, rozechřívá se uměleckou úrovní našeho souboru, skromné divadélko „Metropol“ stává se důležitým ohniskem propagace Smetanova kultu v městě nad Dunajem, radostný úspěch prvních představení těší upřímně, že vzácná snaha vedoucích kruhů divadla olomouckého vyvolala dobrou resonanci ve vídeňské kritice, která s velkým uznáním píše o provedení *Prodané nevěsty* a *Tajemství*.²⁸⁰

Budova Metropoltheatru v Prátru, ve které měl soubor dva týdny vystupovat, byla polorozpadlá dřevěná stavba s primitivním vybavením, dříve postavená pro jednu výstavu a poté dlouho nepoužívaná. Tato budova se navíc nacházela na opačném konci Vídně, než bydlela česká menšina, na jejíž pozvání se zájezd pořádal. Obraz divadla byl patrně velmi skličující, protože vždy tak optimistický ředitel Drašar ve Vídni prý zkolaboval a zvažoval celý podnik na poslední chvíli zrušit.²⁸¹ I významný vídeňský kritik Ernst Decsey²⁸² si v jedné z recenzí posteskl, že místo neodpovídalo důstojnosti pořádané akce.²⁸³ Všeobecné překvapení však způsobila první zkouška, jež ukázala, že prostor je akusticky zcela výjimečný. Ke zlepšení dojmu rovněž přispěla i symbolická cena nájemného, dovolující snížit vstupné tak, že bylo výrazně levnější než v luxusních vídeňských divadlech. Budova navíc nebyla používána, proto se délka účinkování mohla bez problému flexibilně upravovat, zrušit nebo prodloužit, čehož Drašar nakonec využil.²⁸⁴

Nedbal měl v úmyslu představit zde celý cyklus Smetanových oper a s napětím se očekával ohlas vídeňského publika přesyceného prvotřídními představeními, navíc v době, kdy po roce 1918 nebylo možno vztahy mezi Československem a Rakouskem nazvat přátelskými. V době monarchie, tedy pouze pár let před olomouckým hostováním, byly ve Vídni jakékoli projevy české kultury přísně sankcionovány a Drašar se obával, že deset dní je pro takovou akci příliš dlouhá doba. Brzy se přesvědčil o opaku. O prvním představení konaném 24. května 1924 se ve vídeňském tisku psalo: „Smetanova *Prodaná nevěsta* byla strhující, soubor podal výkon zcela výjimečný a úspěch byl skvělý.“²⁸⁵ Z mnoha recenzí vyplývalo, že se největším zážitkem stala autentičnost²⁸⁶ olomouckého provedení, k níž zajisté přispívalo i provedení v českém jazyce (což bylo pro publikum zcela nové)²⁸⁷ a také

folklorní tance manželů Nechybových provedené v národních krojích. Ze srovnání totiž vyplývalo, že vídeňské inscenace *Verkauft en Braut* obsahovaly tradiční baletní vločky.²⁸⁸ Nevšední ohlas rovněž sklídila energická interpretace mladých umělců, v tisku označených za „Furor tschechicus“,²⁸⁹ českou jiskru. Překvapení též vzbudilo mládí všech zúčastněných interpretů; operu řídil tehdy šestatřicetiletý Karel Nedbal, jehož výkony byly označovány za „stylové a precizní“²⁹⁰ a jehož si Vídeňané spojovali s jeho slavným strýcem Oskarem Nedbalem. Otakar Masák se zhostil role Jeníka, Božena Modestinová role Mařenky, Vaška ztvárnil František Hájek, Ladislav Havlík zpíval Kecala, roli, kterou zde již v roce 1892 při zájezdu Národního divadla proslavil Vilém Heš, ve Vídni spíše známý jako Willi Hesch.²⁹¹ Přestože *Prodaná nevěsta* měla zřejmě největší úspěch ze všech uvedených inscenací, Decsey zalitoval, že populární a všem dobře známou *Die verkaufte Braut* nenahradil jeho oblíbený kus *V studni* Viléma Blodka. I přes tento drobný nedostatek vídeňský tisk uvedl, že „Vídeň dosud nehostovala tak dobrou českou operu“.²⁹² Jak jsme již zmínili, obsazení souboru bylo skutečně mimořádné, neboť většina vystupujících interpretů v brzké době opustila olomoucký soubor a zakotvila ve věhlasných ansámblech.

Po *Prodané nevěstě* následovalo *Tajemství*, „česká verze Romea a Julie se šťastným koncem“,²⁹³ jak se o této opeře psalo ve vídeňském tisku. Otakara Masáka v roli mladého vdovce hodnotili jako „tenora budoucnosti“ a vídeňský kritik Paul Stefan²⁹⁴ v jedné z recenzí uvedl, že nebyl svědkem operního představení, nýbrž ztvárnění života sedláků a jejich lidových tanců, každodenní práce, náboženství a zvyků – stručně řečeno Smetanova hudba vídeňskému divákovi otevřela celý nový svět.²⁹⁵

Další inscenaci, operu *Dvě vdovy*, tisk srovnával s tehdy oblíbeným Lortzingovým *Pytlákem* a ansámbl v ní opět demonstroval své kvality: „I takový malý provinční olomoucký soubor Vídeňákům ukazuje, že není třeba drahých hvězd a dekorací k provedení krásné opery.“ Recenzent nakonec dodal: „Levně a dobře!“²⁹⁶ Sekvenci tří komických oper vystřídala tři národně-buditelská dramata, z nichž první *Libuše*, ač měla ambice oslovit spíše české obyvatelstvo, zaznamenala překvapivý ohlas i u německého publika. „Libuše byla největším úspěchem olomouckého hostování. Jen škoda, že je toto drama německými jevišti ignorováno,“²⁹⁷ psal *Volkzeitung*, zatímco *Neues Wiener Tagblatt* dodával: „Celý dům bohatě navštíven, aplaus neměl konce.“²⁹⁸ V komentářích o tomto díle vídeňští recenzenti kladli důraz na jeho srovnání s dílem Richarda Wagnera, ale zmínili i českou snahu o zachování autenticity. V titulní roli se úspěšně prezentovala Božena Vaněčková.

Následovala opera *Dalibor*, kterou Vídeň dobře znala, tisk vzpomínal na její úspěšné provedení ve Staatsoper, kde v titulní roli zazářil pěvec Leo Slezak. Bylo v plánu, že v Metropoltheatru vystoupí Otakar Mařák, ale nakonec jej na poslední chvíli musel zastoupit pěvec Pavel Jeral. Z dalších interpretů vystupovaly Marie Nežádalová v roli Milady, Marie Šponarová jako Jitka a největší chvály se dočkal Josef Munclinger v roli žalárníka Beneše, jehož hlas byl označen za „slavný, znamenitý slovanský bas“.²⁹⁹

Opera *Braniboři v Čechách* byla dalším uvedeným dílem a dirigoval jej Jaroslav Budík, který na sebe strhl velkou pozornost již v *Tajemství*. Kritika vyzdvihla zejména sbory, jež by prý mohly „vyučovat v Lidové opeře!“³⁰⁰ Celkově si však Smetanova první opera ve Vídni oblibu nezískala, neboť, jak prohlásil kritik z *Neues Wiener Tagblatt*, „Braniboři v Čechách nepatří mezi opery, které chcete slyšet vícekrát“³⁰¹. To platilo univerzálně, nikoli pouze ve Vídni, neboť i v Olomouci se žehralo na špatnou návštěvnost.

Jako předposlední opera smetanovského cyklu byla uvedena *Čertovastěna* – šlo o vůbec první inscenaci tohoto díla v zahraničí, s úspěchem se však nesešla. Tisk operu označil za nejslabší moment celého smetanovského cyklu (zcela jistě bylo dramaturgickým záměrem uvést poté tolik oblíbenou *Hubičku*), kritika ztrhala také libreto Elišky Krásnohorské. Přestože dílo samotné nezaujalo, všichni účinkující byli hodnoceni vysoko, Lída Mašková v roli Hedviky okouzila kritika z deníku *Reichpost* natolik, že prohlásil:

„Člověk se až bojí jejího krásného hlasu.“³⁰² Josef Křikava zpíval v roli Voka, Růžena Krausová vystupovala jako statečná Katarina, Karla Micková jako Závíš a především Josef Munclinger jako Rarach, který opět čněl nad celým souborem.

Hubičkou se celý smetanovský cyklus uzavřel. Dílo mělo opět slabinu v obsahové složce libreta, jeho hudební stránka však posluchače oslnila, stejně jako autentické podání olomouckého souboru. „Člověk má dojem, že se nedívá na operu, ale na kus života!“³⁰³ psal kritik Ernst Decsey. V roli Vendulky vystoupila Milada Modestinová, mladého vdovce ztvárnil Richard Kubla, herecky i pěvecky vynikající Karla Micková vystoupila jako stará teta a Josef Munclinger se skvěle uplatnil v roli otce. Operu dirigoval „fanaticky zapálený“ Karel Nedbal.

Po Smetanovi následovaly dvě opery Antonína Dvořáka *Rusalka* a *Čerta Káča*, které vzbudily u vídeňského publika ještě větší ohlas než práce Smetanovy. „Aplaus zaplavil celou arénu,“ uváděl tisk. „Jaká škoda, že nám toto dílo zůstalo skoro čtvrt století neznámé!“³⁰⁴ A energicky dodával: „Musí se přeložit do dobré němčiny a nechat putovat od vídeňské scény celým Německem, aby si ji [*Rusalku*] Vídeňáci nenechávali pro sebe.“³⁰⁵ *Rusalka* Boženy Vaněčkové „bledla“ vedle výkonu Josefa Muncingra v roli Vodníka a Karly Mickové, která zářila v roli čarodějnice; tito dva pěvci byli opakovaně hodnoceni pouze v superlativech a jejich přítomnost na scéně (již po tak krátké době vystupování) označil vídeňský tisk za „jistotu kvality představení“³⁰⁶. Mezi další výrazné účinkující patřila Lída Mašková-Kublová v roli cizí kněžny.

Opera *Čert a Káča* byla označována za nejlepší dílo pro svoji „barevnou svěžest“ (vídeňské publikum mělo možnost se dříve seznámit s Dvořákovými operami *Šelma sedlák* a *Jakobín*). V tomto díle hudební kritik Ernst Decsey opět velebil altistku Karlu Mickovou, představitelku titulní role, kterou ve dvou recenzích přirovnával k rakouské herečce Hansi Niese, jedné z nejpobulárnějších hereček té doby.³⁰⁷ „Jděte tam a podívejte se na ni! Umělkyně [...] úplně nová svého druhu a zcela nezaměnitelná. A pokud by byl někdo trval na srovnávání – česká Niese.“³⁰⁸ Ztvárnění tancechtivé selky Káči Karlou Mickovou bylo obdivováno v množství kritik, například v *Neue Zeitung* se psalo o jejím naprosto jedinečném výkonu, jinde její provedení označili přímo za geniální. (Naopak Milada Modestinová v roli kněžny a Josef Jiránek jako pasáček její úrovně nedosahovali a publikum zklamali.) Josef Munclinger byl chválen v roli čerta jako zpěvák výrazného, čistého hlasu, jenž byl pro posluchače „pastvou pro ucho“³⁰⁹ a jehož skvostný baryton se v souboru zvláště vyjímal.³¹⁰ Dílo dirigoval Jaroslav Budík a stejně jako u předešlých děl kritika oceňovala jiskru olomouckého ansámblu a „Schwung“ orchestru.³¹¹

Poslední opera olomoucké stagiony,³¹² *Psohlavci* Karla Kovařovice, měla spíše politický než umělecký rozměr. Vazba na české dějiny a souznění s aktuálním politickým děním způsobily velmi vysokou návštěvnost, a proto některé noviny psaly, že „toto dílo mělo největší úspěch ze všech uvedených oper“³¹³, zatímco jiné jej označily za „propadák – alespoň pro německou část publika“³¹⁴. Rozvláčnost a sentimentalita národního patosu byly prý pro německého diváka velmi těžce stravitelné a zřejmě kromě symbolické hodnoty opera neměla co nabídnout, neboť z hudebního hlediska ji jistý kritik charakterizoval jako „dílo beze stylu“³¹⁵ a jiný zase jako „eklektistickou hudbu národního základu“³¹⁶.

Olomoucké hostování nakonec trvalo místo plánovaných deseti dnů celé tři týdny, během nichž opera provedla 34 inscenací, celkem 25 inscenací patřilo Smetanovým operám.³¹⁷ Mimořádný úspěch olomouckých představení by nebyl myslitelný bez předchozí důkladné přípravy vídeňských krajanů, zvláště pak kulturního pracovníka československého vyslanectví Jaroslava Jindry,³¹⁸ jenž byl v propagaci české kultury velmi aktivní.

Zdar olomouckých představení, která prý zastínila i prosincová vystoupení vrcholu vídeňské sezony,³¹⁹ připravil dvěma členkám souboru cestu k velké kariéře: Lída Mašková se

zanedlouho stala členkou opery lipské, pak frankfurtské a nakonec düseldorfské,³²⁰ Marie Nežádalová přešla do vídeňské Lidové opery a pak zakotvila jako členka opery v Mnichově.

Druhá polovina Nedbalova olomouckého působení (1924–1928)

Sezony po vídeňském zájezdu byly pracovně nejpožehnanějším obdobím mé dlouhé divadelní dráhy a snad i lidsky nejšťastnějším úsekem mého života, jak osud taková údobí – zejména v tak dlouhém trvání plných čtyř let – dává prožiti jen zcela výjimečně.³²¹

Úspěch vídeňského hostování pokračoval. Těsně poté Olomouc zavítala do „německých“ Karlových Varů, kde byl operní zájezd tamními Němci pokládán za „troufalý podnik Čechů“³²². Zmiňme zájezd pražského Národního divadla konaný v roce 1922, jenž se s žádnou výraznější odezvou nesešel, což byl výsledek potlačování českého živlu v pohraničních oblastech. Tento stav se však po dvou letech zásadně proměnil, alespoň pokud šlo o aktivitu české kultury. Nutno poznamenat, že německá nevráživost nezmizela, neboť došlo dokonce i k zakázání vyvěšení českých plakátů ve snaze olomoucké operní turné zmařit. To se však nezdařilo, neboť pouhé oznámení v novinách stačilo, aby se v předprodeji většina vstupenek vykoupla a německé divadlo na jeden večer z důvodu malé návštěvnosti přestalo hrát. Největší úspěch měla opět *Prodaná nevěsta*, jejíž podání karlovarské (podobně jako to vídeňské) obecenstvo nadchlo, a to i ve srovnání s Národním divadlem. „Dvěma věcem mělo by se Nár. divadlo od nich naučiti – a to přímo vzorné výslovnosti, jaké nikdy v N. D. neslyšeti, a tomu zápalu a pietě, jakými podávají v ‚Prodané‘ život české vesnice a nedělají ze scény laboratoř, kde se duše života destiluje až do mrtvolnosti.“³²³ Riskantní výjezdy čtvrté sezony se tedy nakonec nejen uskutečnily, ale měly i nad očekávání vynikající průběh, což dodalo souboru další energii a stabilizovalo celé vedení.

Událostí prvořadého významu nové sezony bylo nastudování *Její pastorkyně*, jejíž premiéry 4. října 1924 se zúčastnil sám, toho roku sedmdesátiletý Leoš Janáček. Jenůfa v podání Lídy Maškové svým výkonem zaujala i muzikologa Graciana Černušáka, jenž skladatele při návštěvě doprovázel.³²⁴ V tisku se objevovalo množství srovnání s doznívajícím italským verismem, který byl na olomouckém jevišti často kritizován. „To není ten plochý, hrubý, surový útok veristické machy takových Puccinů, Leoncavallů, zde otvírá se nám srdce člověka k nahlédnutí formou, jakou diktovati může jen umělec rázu Janáčkova, jemuž nejde pouze a pouze o vnější efekt, ale jemuž v prvé řadě je svatým rozřešením vnitřních záhad člověka a z nich utvářejících se situací dějových.“³²⁵ *Její pastorkyňa* (spolu s *Prodanou nevěstou*) se stane dílem, jež na repertoáru zůstane v příštích sezonách a stane se „lákadlem“ olomoucké opery.

Značný rozruch způsobila premiéra *Cassandra* od Itala Vittoria Gnechchiho (5. února 1925), proslýchalo se totiž, že jde o kopii Straussovy *Elektry*. Tyto zprávy se dostaly i do Olomouce, kde byla ostrá, leč krátká polemika uzavřena tvrzením, že jde pouze o totožný námět, inspirovaný antickou a bájnou Trojou.³²⁶ Na premiéru dorazil dokonce i autor.³²⁷ Opera nastudovaná Karlem Nedbalem byla hodnocena kladně,³²⁸ zejména byly vyzdviženy práce výtvarníka Emila Kopřivy, jenž „směle spojil přísnou antiku s bizarní fantazií strašidelných vidin“³²⁹, a rovněž vynikající český překlad Jana Kühna a Jaroslava Fialky. Opera byla čtyřikrát reprízovaná, což nebylo způsobeno nezájmem obecenstva, ale tragickou událostí, jež soubor 16. března postihla. Zemřela představitelka hlavní role a jedna z nejvýraznějších osobností operního ansámblu Karla Micková.³³⁰

Obr. 28: Poslední role Cassandry vynikající altistky Karly Mickové

Dne 27. března 1925 se uskutečnila premiéra Wagnerova *Bludného Holand'ana*. Z dopisu, který Karel Nedbal posílal svému strýci do Bratislavy, lze vytušit rychlost, s jakou probíhaly přípravy opery a zkoušky.³³¹

Obr. 29: Dopis Karla Nedbala Oskaru Nedbalovi ze dne 19. ledna 1925

Protože v sezoně 1925/26 probíhala rozsáhlá rekonstrukce jeviště, zahájil divadelní soubor sezonu mimo Olomouc. Opera uspořádala zájezd do severočeského Mostu, kde ansámbl působil v době od 29. srpna do 24. září a provedl celkem 26 představení. Soubor na tamějším hostování čekala příjemná událost, *Sedláka kavalíra* a *Komedianty* přijel totiž do Mostu dirigovat sám autor první opery, třiašedesátiletý Pietro Mascagni. Jeho účast se nevyhnula zvýšené pozornosti mosteckého obecnstva a soubor měl možnost poznat pravý italský způsob interpretace těchto veristických děl. Vlastní olomoucká sezona se uvedla slavnostním představením *Libuše* v předvečer národního svátku 28. října, a to již na novém jevišti, které bylo rozšířeno z m² na 225 m². Dále byl pořízen pojízdný portál, propadliště a oprava zdokonalila i osvětlení, také větší prostor pro orchestr umožnil seskupit hudebníky tak, aby smyčce nebyly kryty dechovými nástroji. Tímto se uskutečnila první část plánované renovace divadla, druhá část se týkala stavby administrativní budovy se zkušebnami, šatnami a kanceláři.

Nejvýznačnějšími operními premiérami sezony se staly *Louisa* (23. ledna 1926) a Straussův *Růžový kavalír* (7. dubna 1926). Charpentierovo dílo plné zolovského naturalismu odehrávající se v bohémské Paříži koncem 19. století vzdáleně připomínalo Pucciniho *Bohému* a bylo skladatelovým velkým úspěchem. V titulní roli Louisy alternovaly Alba Sehnalová a Marie Minářová, v rolích rodičů vystoupili Josef Celerin a Zdeňka Mastini, Oto Masák se představil jako Louisin mileneček Julien.³³²

Vynikající pěvecké typy měl olomoucký ansámbl pro operu *Růžový kavalír*: pro postavu kněžny Werdenbergové byla přímo předurčena Marie Minářová,³³³ partii Oktaviana podala znamenitě Lída Mašková-Kublová, skvělý byl baron Ochs, ztvárněný Ladislavem Havlíkem. O reprízu Straussovy opery jevílo publikum velký zájem, úspěch dokonce připomínal senzaci *Aidy*; vzhledem k technické náročnosti inscenace však nebylo možné obrovské poptávce vyhovět a byl uveden pouze značně omezený počet inscenací.³³⁴

Obr. 30: *Meziaktí* – *Růžový kavalír*

Dílo Richarda Strausse představovalo současný moderní trend, který byl během častého srovnávání s Pucciniho populárním verismem uměleckou veřejností hodnocen lépe (potvrzovalo se, že česká hudba byla přece jen více napojena na kulturu německou než na italskou či francouzskou). Ve stínu úspěchů *Louisy* a *Růžového kavalíra* se docela ztrácel význam dalších devíti premiér sezony.³³⁵

Následující nová sezona se odehrávala ve znamení velkých změn v operním ansámblu. Z ženských sólistek zde zůstala Lída Borovičková,³³⁶ jedna z předních prvorepublikových olomouckých subret, dále Alba Sehnalová, která obsáhla úlohy koloraturní i altové a byla od svého nástupu v roce 1925 až do roku 1946 přední silou olomoucké opery. Z nově příchozích je třeba vyzdvihnout Evu Hadrabovou (provdanou za Karla Nedbala, s nímž však krátce po nástupu odešla do bratislavského divadla), dále vynikající sopranistku Olgu Vlkovou-Špillingovou. Z nově angažovaných mužských pěvců to byli Ludvík Singer (v Olomouci zůstal pouze sezonu 1926/27) a Jan Špilling (v Olomouci v letech 1926–1929). Z předcházejících sezon v olomouckém ansámblu zůstal Josef Celerin (1924–1930),³³⁷ jenž se od třicátých let stal členem pražského Národního divadla, František Hájek (1923–1931), Jan Mestek (1926–1928) a opět příchozí Josef Křikava. Předcházející sezonu se olomoucké obecnstvo rozloučilo s Lídou Maškovou, která odešla do lipské opery, Marií Minářovou, jež

se do souboru několikrát vrátila (sezona 1921/22, léta 1924–1926 a poté opět jedna sezona 1928/29) a divadelní dráhy zanechala ze zdravotních důvodů. Miloš Linka (v Olomouci 1924–26)³³⁸ a Ota Masák (v Olomouci 1923–26)³³⁹ nastoupili ve stejném roce do pražského Národního divadla. Nově sestavený a omlazený soubor bylo třeba secvičit, starší repertoár totiž znamenal nastudování v jiném obsazení; určité usnadnění zkoušek i veřejného vystupování znamenalo rozdělení operního a operetního orchestru na dvě samostatné složky.

Obr. 31: Eva Hadrabová

Obr. 32: Alba Sehnalová

Obr. 33: Olga Vlková-Špillingová

Obr. 34: Jan Mestek

Obr. 35: Josef Celerin

Třetí dílo Richarda Strausse, které se dostalo na olomouckou scénu, byl balet *Legenda o Josefu*. K choreografii byl přizván host, berlínský režisér a choreograf Max Semmler, jenž s touto inscenací objížděl velké množství evropských divadel.³⁴⁰ Jeho kolegyně Ami Schwaningerová tančila s olomouckým sólistou Viktorem Jassikem v hlavních rolích Putifarky a Josefa, rovněž vystupoval celý baletní soubor v čele s primabalerínou Nechybovou.

Obr. 36: Ami Schwaninger

Premiéra proběhla 28. ledna 1927 před vyprodaným hledištěm, jehož většinu tvořilo německé publikum. (Berlíňští hosté zavítali do Olomouce ještě jednou, a to k provedení Dohnányiova baletu *Závoj Pierotčin.*) „Provedením Legendy seznámil olomoucké obecenstvo s dílem nových tendencí a moderních směrů, jichž je nám v našem zátíší tolik třeba. Oba hosté i šéf Nedbal pozdravení byli vyprodaným hledištěm bouřlivě.“³⁴¹ Kritika však hodnotila Straussův balet ve světle jeho ostatních prací jako dílo poněkud slabší.

Obr. 37: *Meziaktí* – Legenda o Josefu

Obr. 38: *Meziaktí* – Viktor Jassik, Ella Fuchsová

Obr. 39: Ami Schwaninger

V *Ukradeném štěstí* Vladimíra Ambrose³⁴² debutovala mladá absolventka Eva Hadrabová. Ambrosova prvotina inspirovaná životem venkovského ukrajinského lidu hudebně vycházela z ruského folklóru a nezapřela vliv Leoše Janáčka, což sám autor komentoval: „K docílení prudkého slovního spádu a vyhnutí se hledaných melodií užil jsem recitativu a přesné deklamace slova. Tím skynula pěvcům-hercům možnost své partie nejen zpívat, ale i dramaticky prožít a zahrát.“³⁴³ Tisk uváděl, že se opera řadila k velmi moderním pokusům o nové operní drama, obsahující výrazné rysy realismu. Ambrosovo *Ukradené štěstí* (jehož světová premiéra proběhla 19. února 1925 v Brně v německém překladu Maxe Broda) bylo inspirováno činohrou Ivana Franka, libreto pro operu zpracovala Květa Zahradníková.

Šlo o milostný trojúhelník Anny, která byla zamilovaná do Michala odvedeného na vojnu, a o němž Annini intrikánští bratři rozšířili zprávu, že nešťastně zahynul. Přestože Anna dala Michalovi slib, že si nevezme nikoho jiného, provdala se za Mikolu. Michal se však vrátil a jako člen místní policie má v úmyslu obvinít Annina manžela z vraždy a takto ho odstranit, aby s ní mohl navázat přerušené styky. Mikola je vzat do vazby a během jeho nepřítomnosti se poměr Anny a Michala stane věcí veřejnou. Když Mikolu pro nedostatek důkazů propustí, Michal si vynutí jeho vděk přesvědčením, že ho pustili díky jeho zásahu. Mikola zcela bezmocně přihlíží vztahu své manželky a Michala, načež začne pít. V zoufalství se jednoho večera oba muži vyprovokují ke rvačce, která končí Michalovým

smrtným zraněním. Po příchodu starosty ještě vše dozná a Mikola je zproštěn viny. „Nad mrtvolou Michalovou podávají si manželé ruce k novému životu.“³⁴⁴

V reflexi stavu moderní české opery srovnával text *Meziaktí* prudký vývoj německého pozdního romantismu s českým smetanovským epigonstvím, které však skladatelé jako Karel Kovařovic, Josef Bohuslav Foerster, Otakar Ostrčil, Otakar Zich či Vítězslav Novák úspěšně překonali. Za vrchol progresivního „nového“ dramatického umění prohlásil autor Janáčkovu *Jenůfu*, jíž se Janáčkův žák Vladimír Ambros nechal při tvorbě svého díla inspirovat. *Ukradené štěstí* výraznějšího ohlasu nedosáhlo.

Na konci sezony 1926/27 olomoucká opera hostovala v Krakově, který v té době neměl vlastní operní scénu, díky čemuž byl úspěch olomouckého ansámblu takřka předem zaručen. Problémem se však ukázaly být provozovací prostory, neboť místní herci nechtěli budovu z konkurenčních důvodů poskytnout. Nezbyvalo tedy než přijmout hostování v divadle Při zahradě rajské ve středu města, jehož honosný název byl v ostrém protikladu k vybavení, v němž byl 7. května cyklus pohostinských her před plným divadlem zahájen. *Prodaná nevěsta* způsobila tak bouřlivou reakci, že např. Kecalova árie musela být opakována na otevřené scéně a samotná opera měla ještě čtyři reprízy. Zájezd trval až do 29. května a proběhla díla *Prodaná nevěsta*, *Hubička*, *Fidelio*, *Šárka*, *Lazebník sevillský*, *Tosca*, *Trubadúr*, *Její pastorkyňa* *Rusalka*. Poslední dvě jmenované opery byly provedeny na polské půdě vůbec poprvé a kritika se jednomyslně shodla, že představení tak vysoké úrovně neviděl Krakov už velmi dlouho.³⁴⁵

Poslední Nedbalova sezona byla po dramaturgické stránce málo výrazná, podařilo se však uvést vrcholnou Straussovou operu *Elektra*. „Čin olomoucké opery byl smělý. Dávati dílo, vyžadující obrovského orchestrálního aparátu, speciálních pěvců, vedle všech vymožeností jevištní techniky, na provinciální scéně, bylo krokem odvážným.“³⁴⁶ V titulní roli excelovala Alba Sehnalová, jejíž kvality olomoucká kritika opěvovala: „V duchu srovnával jsem ji nejen s titulní hrdinkou pražskou pí. Slavíkovou z roku 1910, ale i s vídeňskými, kde poznal jsem dílo v autentickém podání pod autorem v roce 1918. Obstála čestně a potvrdila znovu své svrchovaně vyspělé umění.“³⁴⁷ Uvedená Straussova díla byla jedním z nejzávažnějších momentů Nedbalova olomouckého působení.

Elektru je možné považovat za poslední velký počín Karla Nedbala na olomoucké scéně, protože dirigent v této době začal trpět zdravotními problémy. Dlouhodobé stavy melancholie, deprese (které byly, jak se zdá, genetické) a vyčerpanosti jej přinutily, aby již během sezony odjel do sanatoria v Gräfenbergu. (Během jeho sedmítýdenní nepřítomnosti byla veškerá operní představení svěřena dirigentu Budíkovi.) Kromě toho na počátku roku 1928 Nedbalův strýc Oskar, toho času šéf bratislavského divadla, rovněž stížen depresemi a úzkostmi, vyslovil přání mít synovce u sebe. Karel Nedbal se dlouho rozhodoval, neboť z Olomouce nechtěl odejít. „Do Bratislavy jsem nenastupoval nikterak radostně a dokonce ne s pocitem, že mi práce v novém, o něco větším a bohatší pracovní možnosti poskytujícím prostředí přinese větší uspokojení.“³⁴⁸ Byl sice svou náhlou změnou angažmá velmi znepokojen, jeho zdravotní stav však nezaručoval, že by i nadále vydržel odolávat obrovským nárokům způsobeným zájezdy, jichž stále přibývalo. Olomoucký tisk na Nedbalovo přesídlení ostře zareagoval a dával vinu špatnému vedení celého divadla.

Obr. 40: Dopis kapelníka Jaroslava Budíka Karlu Nedbalovi krátce po jeho odchodu

Zpráva, že vůdce a zakladatel olomoucké opery, jehož uměleckému vedení děkujeme za vysoké niveau, na němž se nachází náš orchestr operní, odchází, je, jak jsme se informovali, pravdivá. Znechucen zdejšími poměry, jež vládnou v zákulisí olomouckého divadla, hodlá šéf Karel Nedbal přijati dirigentské místo v opeře bratislavské. Odchodem jeho ztratila by naše opera umělce, který srostl již

úzce se zdejšími uměleckými poměry a jehož činnost měla vždy charakter vzestupné tvůrčí linie.³⁴⁹

Odchod Karla Nedbala znamenal uzavření jedné z významných etap olomouckého operního ansámblu, v jehož rozvoji mohl pokračovat, když se po deseti letech v čele „svého“ souboru opět ocitl.³⁵⁰

Rovněž byla uzavřena výjimečná část Nedbalova života, kterou ve svých pamětech popisoval slovy: „Již nikdy později jsem tak, jako v těchto sedmi olomouckých letech, neměl ten pocit úspěšnosti, nezatížený starostmi o svou lidskou a uměleckou budoucnost.“³⁵¹ Nedbalovo bratislavské angažmá se odehrávalo ve stísněné atmosféře poznamenané zejména smrtí Oskara Nedbala a také divadelní krizí, jež kamenná divadla krátce po jeho odchodu z Olomouce zachvátila.

Emanuel Bastl v čele olomoucké opery (1928–1932)

Není radostno vésti v našich poměrech dobré divadlo, jakoby jakýsi soumrak padal na tuto složku kultury. Káci se veliká divadla zahraniční, padlo divadlo budějovické, rozprchly se ensembly košické, v posledním tažení jest Divadlo východočeské. Dnes Bratislava, zítra Plzeň nevyplatí gáže. Obecenstvo chce zábavu, kritika volá po vážném umění, politikové po národním rázu. Návštěvníci požadují levné ceny, zaměstnanci volají po zvýšení gáží.³⁵²

Působení Emanuela Bastla v čele olomouckého operního souboru bylo poznamenáno horšící se hospodářskou situací a nastupující krizí divadel, jež prudce zasáhla celé Československo, olomoucký ansámbl vedený „rozmáchnutým“ gestem Antonína Drašara nevyjímaje. Divadlo, které právě dostoupilo svého pomyslného vrcholu,³⁵³ přivítalo Bastla, bývalého šéfa operního souboru z Moravské Ostravy, v komplikované situaci: ochaboval zájem o operu, návštěvnost divadel klesala, provozní deficit stoupal a zájezdy, které měly zachovat aktivitu souborů, nakonec dostaly Drašara před soud. Finanční krize šla ruku v ruce s krizí divadelní, jež na přelomu dvacátých a třicátých let postihla veškerá kamenná divadla v Československu.³⁵⁴ Důvodů bylo několik, mezi ty nejpádňější patřily především velká konkurence kin a radiostanic, nákladnost a současně nevýdělečnost operních souborů či transformace repertoáru skládajícího se z fraškovitých operet na jedné straně a novátorsky moderních děl na straně druhé. Nejenom Drašar, ale také celá řada divadelních ředitelů se potýkala s velkým provozním deficitem a mnoho z nich čelilo velkému veřejnému tlaku, případně byli přímo odvoláni. Stejně tak i řada herců a pěvců se po rozpuštění souborů náhle ocitla bez stálého angažmá (statistika uváděla, že 15 % československých divadelních umělců bylo v polovině meziválečné doby nezaměstnaných),³⁵⁵ ale i ti zaměstnaní měli často neplacené dvouměsíční prázdniny a gáže se jim stále snižovaly. Za jeden z důsledků (a kulminačních bodů) krize je možné považovat sebevraždu Oskara Nedbala, ředitele bratislavského divadla, který na Štědrý den roku 1930 spáchal sebevraždu v chorvatském Záhřebu: „Divadelná krize na Slovensku je plná černých stínů. Má už aj svoje obete,“³⁵⁶ psaly počátkem ledna 1931 slovenské noviny. V následujícím období se situace mírně stabilizovala, provoz většiny divadel se totiž výrazně omezil, v některých případech však zanikl zcela. I olomoucký operní soubor byl během Bastlova působení v kritické situaci, ale náročná zájezdová aktivita křečovitě držela celý ansámbl v chodu.

Obr. 41: Emanuel Bastl v době vedení olomouckého operního ansámblu

Krize opery, o níž se píše celé 20. století, začala právě v meziválečné době a měla několik důvodů. Jedním z nich byla samozřejmě hospodářská situace. Nákladná opera se ocitla zcela nad možnosti obecnstva, jehož největší část tvořila střední třída. Rovněž již nedisponovala společenským postavením spojeným zejména s majestátní reprezentativností, opera totiž budila na konci dvacátých let dojem, že oslavou vzniku republiky její aktivity končí.

Především po obrovském rozšíření a oblibě prvních zvukových filmů bylo nasnadě, že opera musí projít zásadní proměnou, má-li vůbec ještě existovat a být nedílnou součástí kamenných divadel. Její nákladnost a nevýdělečnost se připisovala na vrub všeobecné krizi, jež divadla postihla, a to se projevilo i v olomouckém operním ansámbli. Ačkoli vedl Bastl operní soubor zcela svědomitě (nutno podotknout, že se na něj v dobových recenzích neobjevila žádná vysloveně negativní kritika), nedařilo se mu divadlo naplnit. Když zahajoval svoji první olomouckou sezonu Janáčkovou *Její pastorkyní*, olomoucký tisk uváděl: „Těžká Pastorkyňa byla provedena pod taktovkou Bastla [...] skutečně mnohem lépe, nežli jsme slyšeli před týdnem v rozhlase její provedení pražské! [...] Návštěva však byla dosti slabá. Kde vězí chyba?“³⁵⁸ S problémem návštěvnosti se operní inscenace potýkaly po celý zbytek meziválečné éry, zejména v době Bastlova vedení byla opera takřka „bez publika“.³⁵⁹

Nový kapelník zahájil sezonu provedením převzatých představení Smetanovy *Prodané nevěsty* a Janáčkovy *Její pastorkyně*, v nichž své umění představil v nejlepším světle. „Takovéto provádění Pastorkyně může naše opera směle čítati ke svému nejlepšímu,“³⁶⁰ psal *Československý deník*. „Vedení Prodané nevěsty bylo vynikající! Nový šéf opery potvrdil všechny dobré zprávy, jež ho předcházely, a olomoucké divadlo si může blahopřáti, že řediteli Drašarovi se podařilo získati tak prvotřídní vedoucí sílu.“³⁶¹ Podobně na výši byla i následující inscenace *Mrtvé oči* Eugena d'Alberty,³⁶² odehrála se však před poloprázdným jevištěm. „Všem možno k tomuto dílu gratulovat. Současně si přejeme, aby více posluchačů vyplnilo hlediště při dalších reprízách.“³⁶³ Jedním z důsledků nízké návštěvnosti byl proces transformace premiéry v pouhé defilé významných osobností města, jakési reziduum dřívějších časů, kdy tato událost příslušela výlučně elitní třídě. Vyšší vrstvy obyvatelstva divadlo při premiéře často zcela zaplnily, reprízy však naprosto zásadně ignorovaly, proto vedení na tuto poptávku reagovalo uváděním co největšího počtu premiér³⁶⁴ a jakákoli zdoluhavá (byť důkladná) práce se v těchto poměrech stala nežádoucí. Když tedy Bastl v první sezoně nastudoval pouhých osm premiér, sklidil nespočet výtek.

Bilance letošní operní sezony za nového šéfa Bastla jest vzhledem k počtu novinek a pestrosti repertoaru dosti hubená. Zdá se, že nám nový šéf z generálního programu zůstal skoro polovinu dlužen. [...] Studovalo se sice důkladně, ale pomalu. Studoval-li se Dvořákův Král a uhlíř dva měsíce, jest to na poměry naší operní scény a její poslání trochu dlouho. Nedbal neměl sice orchestr tak do posledního puntíku vyceповán, ale za to každé reprodukované dílo mělo svůj styl a neselhávající elán.³⁶⁵

Neefektivita práce, malý počet uvedených oper a jednostranný repertoár byly hlavními body kritiky, již Bastl po celá čtyři léta v Olomouci čelil.

Zastaralý repertoár byl rovněž jedním z významných činitelů divadelní krize přelomu dvacátých a třicátých let. Operní program se totiž skládal téměř výlučně z již osvědčených kusů, přestože se hlasitě volalo po aktualizaci. „Což není jiných skladatelů než Smetana, Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo? [...] Ač si zmíněných mistrů z celé duše vážíme, přece bychom rádi slyšeli a viděli něco, co je z **naší** doby,“ psal *Hlas lidu* 24. února 1931. A ještě před tím: „Za doby Nedbalovy a Vilímovy byla opera plná čilého ruchu a umělecké iniciativy a disponovala bohatým repertoárem. A nyní?“³⁶⁶ Veřejnost vinila z úrovně

ansámblů a repertoáru správu divadla (nebo hned opery), nicméně vždy, když se snahy o modernizaci objevily, nesetkaly se s přízní kritiky ani publika: jedni kritizovali přílišnou primitivnost revuálních operet a jiní tímž tónem nesouhlasili s novými tématy, která se v divadle začala objevovat: „I největší milovník divadla musí si divadlo zošklivit, když krmí se ustavičně kusy, jejichž náměty jsou vybrány ze života nejspodnějších vrstev, brodí se ve špině života, v kalu pohlavních zvráceností, kdy divák je buď stále u soudu mezi kriminálníky a zločinci, na klinice pro duševní choroby, v nevěstinci, nebo přímo v blázinci. [...] Jen si přehlédněte tu stravu, podávanou našimi scénami! Zločin a trest, Běsové, Žebrácká opera! [...] Divák nesnese přetrpění hrůzy režisérských experimentů divadla.“³⁶⁷ Známy prvorepublikový novinář Stanislav Nikolau byl téhož názoru a prohlásil, že krize divadel tkví v jejich „nechutném repertoáru“, který si soudné obecnstvo nedá vnucovat, a divadlu se tedy raději vyhne. O operetních inscenacích se psalo jako o „vulgárních ubohostech“, a dokonce i jedna z nejnavštěvovanějších operet *Unáší ženu* byla pražskou kritikou strhána.³⁶⁸ Velkou kritiku sklízela zejména díla snažící se starou formu umělecky aktualizovat. „Je nevkusná, ba nevkusnější, než byla dřív, kdy žila z vídeňského valčíku. [...] Dnes se hodlá tvářit moderně, to znamená, že se v orchestru prosazuje jazz se saxofony a banjo, ale vídeňská opereta takto neomládne, i když se tváří mladě, její šlechtičtí hrdinové příliš opelichali pro dnešní dobu.“³⁶⁹ Ač byla kritizována jak hudba i obsah, reprízy operet *Vagabundi*, *Unáší ženu*, *Hrabě Luxemburg*, *Meluzína* či *Ošklivá holka*, označovaných za „operetní bejli“, byly nejnavštěvovanějšími inscenacemi.³⁷⁰ Česká operní produkce byla inscenována před poloprázdným hledištěm a Smetanova oslavná díla, omezená na nejvýznamnější dny v roce (vznik republiky 28. října a prezidentovy narozeniny 7. března), měla taktéž velmi nízkou návštěvnost. Na operu publikum dorazilo v případě hostování zajímavého pěvce, nejlépe v italském repertoáru. Propast mezi klasickou operní a moderní operetní produkcí se v této době výrazně prohlubovala a také následující období tuto tendenci potvrdila.³⁷¹

Ve druhé sezoně Bastl uvedl 13. listopadu 1929 Smetanovu zřídka dávanou *Čertovu stěnu*, jejíž nastudování místní kritika sice vyzdvihovala („Celkové provedení pod taktovkou p. šéfa Bastla neslo všechny snahy svědomitosti jeho studia, v čemž stále více a více jsme utvrzováni.“),³⁷² nicméně pro udržení návštěvnosti bylo právě nutné zvát hosty a uvádět osvědčené kusy: bulharský tenorista Petar Rajčev, o němž se psalo, že „přiletěl jako oslňující meteor“,³⁷³ vystoupil spolu s brněnskou sopranistkou Marií Fialovou a Jiřím Křikavou v *Rigolettu*. Ačkoli kritika chválila oba pozvané hosty – jak Rajčeva v roli vévody z Mantovy, jehož zpíval v italštině, tak Gildu zmíněné hostující sopranistky –, naprosto nad nimi čněl domácí pěvec v titulní roli: „Proč takový Křikava není hostem velkých scén? Jeho nadání jest jich hodno,“³⁷⁴ uváděl olomoucký tisk. Následující večer Rajčev opět vystoupil v Pucciniho opeře, tentokrát jako Rudolf v *Bohémě*, v níž se rovněž úspěšně představila nově angažovaná sopranistka Lída Borovičková. Poslední postavou, kterou Petar Rajčev olomoucké scéně představil, byl Lenský z *Evžena Oněgina*, zpívaný opět v originále. Olomoucký tisk velmi obdivoval Rajčevovu hlasovou techniku i vystupování, ostře však kritizoval italský zvyk (u nás často praktikovaný v operetě) opakovat árie uprostřed jednání: „Žádáme, aby pěvec podával umělecké dílo, a nemíníme, aby pěvec dílo pokládal jen za příležitost podávati sám sebe.“³⁷⁵ Přes tuto kritiku, z níž je patrné, že kultura operních představení klesala, byly Rajčevovy výkony velmi chváleny, ale především se všechny večery divadlo zcela zaplnilo, čímž hostování svůj primární účel splnilo.

Na počátku druhé sezony jel operní soubor na čtyři týdny do Českých Budějovic, kde uvedl celkem dvacet oper³⁷⁶ smetanovského a fibichovského repertoáru, ale i díla světového verismu, z nichž zejména provedení Verdiho *Traviaty* mělo velké ovace: „Olomouckou operu možno kvalifikovati jako ensemble vysoké úrovně. Dokázala to mnoha představeními, která provedla často tak, že se vyrovnala i pražské operní scéně,“³⁷⁷ psal *Českobudějovický deník*. Emanuel Bastl byl uznávaný jako „skutečný profesionál“ a dále kritika oceňovala balet a

výpravu. Z českého repertoáru měly největší ohlas Fibichova *Nevěsta messinská* a Smetanova oblíbená konverzační opera *Dvě vdovy* a českobudějovický tisk hodnotil veškeré aspekty olomoucké inscenace velmi kladně: „Provedení mělo všechny znaky velké scény.“³⁷⁸ Nebo na jiném místě: „Celková výstavba opery měla určitou linii, což svědčí o dirigentově kultivovanosti, i o vzácném porozumění pro slohovou krásu Fibichovy hudby... a vůbec, všechna režie činila jen čest p. Kühnovi a dosvědčovala vysokou úroveň olomoucké opery.“³⁷⁹ Režisér a basista Jiří Kühn pocházel z Českých Budějovic, kde se mu také dostalo prvního hudebního vzdělání u Bohuslava Jeremiáše.³⁸⁰ Výjezd do jihočeské metropole tedy uvítal, méně již olomoucká veřejnost, která se s operním souborem opět setkala téměř po dvou měsících, neboť na českobudějovický zájezd přímo navazovalo hostování ve Vídni. „Velká vzdálenost, špatné spojení i ostatní nevýhodné okolnosti silně ochromují vnitřní práci, jevíce se nejen chudým repertoárem, ale i ničením fundu, únavou pěvců atd. Snad dojde v nejbližší době k novým konstelacím.“³⁸¹ Vážná situace opery byla intenzivně řešena a vedla k různým úvahám, jednou z nich bylo sloučení olomoucké a ostravské opery, rovněž se kvůli výhodnější poloze a lepšímu vlakovému spojení uvažovalo o spolupráci s Pardubicemi, ani jedna z alternativ se však nezrealizovala. „Prokázalo se, že sloučení to nepřineslo by očekávaných výhod. Právě naopak, ohrozilo by nejdůležitější poslání našeho divadla, poněvadž by zmařilo zájezdy naše do měst moravskoslezských a severočeských, které bez operních představení jsou nemyslitelné, a zasadilo by tak prvou ránu ke zničení olomouckého stálého divadla!“³⁸² prohlásil předseda Družstva Oldřich Hlinecký na schůzi 25. února 1929. Díky velkému uměleckému úspěchu i finančnímu výnosu se tedy českobudějovická stagiona ještě příští sezonu opakovala, neboť se zájezdy ukázaly jako skutečná (a jediná) záchrana olomoucké opery.³⁸³

Horečně se diskutovalo, zda je „záchrana“ opery namístě a zda není tento boj kvůli nástupu populárního filmu předem prohraný. Atraktivita kin a jejich rychlé rozšíření po celé republice byla problémem, s nímž se potýkalo nejen olomoucké divadlo. Když byl koncem dvacátých let němý film vystřídán zvukovým, vážně se hovořilo o možném zániku divadel, neboť jen v Olomouci, šedesátitisícovém městě, bylo deset kinosálů a další se stavěly. Úřady proto přišly k velké a hlasité nevoli majitelů biografů s myšlenkou zavést fixní dávku ze vstupného.³⁸⁴ Na každou zakoupenou vstupenku do biografu mělo jít na divadlo 30 haléřů, čímž by se zřejmě mnohé zachránilo, avšak uzákonění tohoto návrhu, jemuž předcházelo množství veřejných protestů a stávek kin, nakonec neproběhlo. Jakákoli konkurence divadla byla nicméně po celou meziválečnou dobu vnímána velmi citlivě. Když do města například zavítal cirkus, divadlo obdrželo určitý podíl z jeho zisku (4 000 Kč pro české, 1 000 Kč pro německé divadlo), neboť „cirkus vážně poškozují kulturní podniky“, jak uváděl olomoucký *Československý deník*.³⁸⁵ Finanční stránka nepřestávala být u operních souborů problémem a vzhledem k tomu, že se finanční nezávislosti víceméně dosáhlo u operetních a činoherních souborů, zaznívaly i hlasy, aby pouze jeden operní soubor cestoval po kamenných divadlech a příležitostně obohacovaly repertoár činoherní a operetní. Protože se subvence neustále snižovaly, případně rovnou rušily, divadla často protestovala proti své nutné komercializaci ve snaze udržet nejen provoz, ale i uměleckou úroveň. „Volá se neustále po soběstačnosti, jež u operního souboru není možná – A nedokážeš-li to, zhyň!“³⁸⁶ Takto kritizoval systém subvencí denní tisk. Možnost rozpuštění operních ansámbľů byla hrozbou po celá třicátá léta, zatímco opereta slavila obrovský rozmach. Problém návštěvnosti se intenzivně řešil, některá divadla se chtěla nechat inspirovat západem, kde zavedli bezplatný odvoz.³⁸⁷

Na svém prvním zájezdu do Českých Budějovic dosáhla olomoucká opereta většího úspěchu než opera, zejména proto, že v Jihočeském divadle se operetní produkce velmi podceňovala. „V posledních letech byla to právě opereta, která nejvíce scházela naší divadelní veřejnosti, a proto není divu, jestliže se dobře vyladěný soubor olomouckých těší všeobecné oblibě,“³⁸⁸ uváděl jihočeský tisk. Ohlas zaznamenalo v úpravě Benatzkého Straussovo dílo

Casanova, které mělo z první českobudějovické stagiony vůbec největší finanční úspěch. „Co jest dobré – to táhne a plní domy a pokladnu.“³⁸⁹ Celkový úspěch hostování v jižních Čechách byl obrovský, jak po stránce finanční, tak umělecké, leč k velké nelibosti olomoucké veřejnosti: „Z olomouckého divadla stává se poznenáhla kočující společnost, na kterou město Olomouc přispívá značnou měrou jak finančně, tak také naturáliemi, však olomoucká sezona divadelní, zdá se, že má býti věcí až druhořadou a divadelnímu souboru zůstane na konec z Olomouce pouze název olomouckého divadla.“³⁹⁰ Nešlo pouze o jihočeské hostování, pro něž Olomouc neměla pochopení,³⁹¹ ale i o jiné daleké zájezdy, které nejen že omezovaly provoz kamenného divadla, ale také znemožňovaly uvádění nových inscenací, na domácí scéně tolik žádoucích. Článek uvedený slovy „Jest olomoucké divadlo vskutku divadlem pro Olomouc a severní Moravu?“³⁹² kritizoval veškeré stagiony sezony 1929/30: od 24. května do 15. června operní hostování ve Znojmě, opereta od 6. do 25. května vystupovala v Praze v Osvobozeném divadle, dále měla delší stagiony v Liberci a v Luhačovicích a na další sezonu byla již dohodnuta opětovná spolupráce s Českými Budějovicemi ve stejné délce. Následující hostování mířilo do zavřeného košického divadla, jehož sezona byla složena ze zájezdů olomouckého a bratislavského souboru. Při těchto propozicích skutečně nebylo možné počítat se studiem nových kusů, ale rovněž nebylo možné považovat tuto situaci za dlouhodobě udržitelnou.³⁹³

Jedním z následků přepjaté zájezdové aktivity byl úbytek pěvců, kteří odcházeli na lukrativnější angažmá. „Proč nám utíkají z Olomouce nejlepší umělci? P. Celerová, odešla k velké operetě do Prahy, kde měla obrovský úspěch hned při prvním vystoupení a pražské listy o ní referují v superlativech a prohlašují ji za nejlepšího člena nového velkého divadla. Je to pro olomoucké divadlo velká ztráta!“³⁹⁴ Rovněž basista Josef Celerin odešel do Národního divadla, kam přesídlilo i množství jiných olomouckých umělců, pouze v poslední době to byli Ota Masák, Josef Muncingr, Miloš Linka nebo Marie Šponarová. Celerin se s olomouckým publikem, které zcela zaplnilo divadlo, rozloučil 23. prosince 1929 Dvořákovou *Rusalkou* v roli Vodníka, rok nato se v titulní roli *Evžena Oněgina* s hanáckou scénou rozloučil i vynikající barytonista a dlouholetý sólista Jiří Křikava.³⁹⁵

Obr. 42: Jiří Křikava již jako nový člen opery Národního divadla

Sezona 1930/1931: vrchol a kolaps zájezdové aktivity

Olomouckému představení nechybělo ani na lásce ani na píli. Ba až se jednou budou psát dějiny tohoto divadla, bude nutno zvláštní kapitolu věnovat podmínkám a pracovnímu tempu, za jakých podmínek jsou u nás uskutečňovány jednotlivé opery, a pak snad dojdeme k přesvědčení, že se tu dějí přímo zázraky v provozu divadelním.³⁹⁶

Novou sezonu zahájila opět Janáčková *Její pastorkyňa*, tentokrát s hostem Národního divadla Gabrielou Horvátovou, jednou z nejpovolanějších Kostelníček své doby, jejíž plasticita a autentičnost podání prý olomouckému publiku vyrazila dech.³⁹⁷ V červnu 1930 Emanuel Bastl načrtnul své plány pro příští sezonu 1930/31: uvedení čtyř významných děl, dvou moderních českých a dvou klasických zahraničních – Jeremiášovo nové dílo *Bratři Karamazovi*,³⁹⁸ Janáčkovu poslední operu *Z mrtvého domu*, Mozartův *Únos ze serailu* a Saint-Saënsovu operu *Samson a Dalila*. I přes tyto smělé plány, jež by plně konvenovaly směru divadla (tj. podporovat jak českou aktuální tvorbu, po níž se marně volalo, tak i populární novinky vyvažující „seriózní“ repertoár), však nakonec byla realizována pouze poslední zmíněná zahraniční produkce, což olomouckou veřejnost neuspokojilo. Například u nově nastudované *Carmen* s Wandou Fuxovou v titulní roli³⁹⁹ veřejnost upozorňovala na absenci

aktuálnějšího repertoáru. „Je chvályhodné uvedení starých oper v novém zpracování, avšak bylo by si přát, aby zvláště divadlo prováděním nových oper propagovalo moderní směry a nezůstávalo za jinými scénami pozadu.“⁴⁰⁰ Aniž by opera reagovala na požadavek obecnosti, odebrala se na další vídeňský zájezd a již 30. srpna vystoupila v Raimundově divadle s *Prodanou nevěstou*, která byla opět nejhranějším dílem tohoto hostování. „Jest opravdu vždy novým zdrojem radosti spatřiti výtečný olomoucký operní ensembl ředitele Drašara,“⁴⁰¹ vítal olomouckou operu *Vídeňský deník*, který následující týden celou stagionu sledoval: od 30. srpna do 7. září proběhlo celkem jedenáct představení, z nichž velká část patřila českým skladatelům.⁴⁰²

Program vídeňského hostování v sezoně 1930/31:

30. srpna 1930	<i>Prodaná nevěsta</i>
31. srpna 1930	<i>Prodaná nevěsta</i> (odpoledne i večer)
1. září 1930	<i>Rusalka</i>
2. září 1930	<i>Dvě vdovy</i>
3. září 1930	<i>Král a uhliř</i>
4. září 1930	<i>Hubička</i>
5. září 1930	<i>Evžen Oněgin</i>
6. září 1930	<i>Její pastorkyňa</i> (hostování Horvátové z ND)
7. září 1930	<i>Čert a Káča</i> (odpoledne) <i>Prodaná nevěsta</i> (večer)

Neues Wiener Journal velmi chválil provedení *Prodané nevěsty*: „Sbory byly oslnivé, zvuk orchestru překvapující, [...] zcela ojediněle stojí v ensemblu Vašek pana Hájka. Tenor-buffo z boží milosti zcela podobný Piccaveru.“⁴⁰³ Stejně olomouckého tenoristu hodnotil i *Die neue Zeitung* a *Daskleine Blatt*. Kromě sboru a tenoristy vídeňskou kritiku rovněž zaujaly taneční vložky: „Hájkův tenor-buffo je znamenitý [...] jakož i dobře nastudované a dobře provedené sólové tance páru Fuchsová-Strejček,“ psal *Kronen Zeitung*, zatímco *Das kleine Blatt* uváděl, že největším úspěchem olomouckých hostů byla *Hubička*, „především zvítězil vysoký krásný soprán sl. Svatošové, který i ve scénách ensemblu jasně vynikal“. V *Evženu Oněginovi* vídeňský tisk chválil zejména titulní postavu ztvárněnou Jířím Křikavou, jenž byl prý zahrnut potleskem na otevřené scéně, a téměř všechny rakouské listy kvitovaly provedení Dvořákovy opery *Král a uhliř*. „Z kritik je zřejmo, že naše opera podala ve Vídni nadprůměrné výkony, takže může být s uměleckým úspěchem plně spokojena. Zvláštní pozornosti se těšili ve Vídni páni Hájek a Křikava. Na základě příznivých kritik se jim dostalo mnoho nabídek na angažmá, pana Hájka dokonce očekávala v Olomouci i nabídka z Berlína.“⁴⁰⁴ Ačkoli tisk ještě dodával: „Jsmo ovšem přesvědčeni, že pan Hájek zůstane Olomouci věren,“ neboť byl v Olomouci již osmý rok, příští sezonu odešel do Slovenského národního divadla spolu s Antonínem Drašarem.

Z Vídne jel operní soubor přímo do Českých Budějovic, kde již 8. září proběhla premiéra romantické komické opery *Marta* německého skladatele Friedricha von Flotowa.⁴⁰⁵ Mezi další uvedená díla patřily opery inscenované již ve Vídni a kromě nich i několik dní po sobě uváděná *Carmen* či největší úspěch slavící *Dalibor*. „Byl to vůbec nejlepší Dalibor, který se na zdejší scéně provozoval a snesou pěvecké i herecké výkony, jakož i přílehlavá, originální režie a výprava i nejpřísnější měřítko kritika.“⁴⁰⁶ Do několika oper Drašar pozval oblíbenou sopranistku Adu Sari, známou zejména z italského repertoáru, avšak zde poprvé vystupující v roli Smetanovy Mařenky. Sari svou roli zpívala v češtině, což veřejnost očekávala s napětím, ale výsledek byl prý uspokojivý: „Nebezpečí českého textu bylo téměř

úplně překonáno.⁴⁰⁷ Tisk dokonce ocenil i její nové pojetí role. „Tato Mařenka je obrazem, jak ji vidí jiní, kteří v ovzduší naší kultury nevyrostli, kteří ji poznali nesmrtelným dílem Smetanovým.“⁴⁰⁸ Ada Sari zpívala v Českých Budějovicích hlavní role i v *La traviatě*, *Evženu Oněginovi*, *Martě*, *Libuši*, *Rusalce* nebo v *Prodané nevěstě*. Během třiceti dní opera provedla celkem 33 představení, proto bylo zcela nezbytné opatřit více alternací alespoň pro hlavní role. Ada Sari pak pravděpodobně spolu se souborem odjela do Olomouce, neboť hned po příjezdu hostovala i před olomouckým publikem ve stejných inscenacích.⁴⁰⁹

Soubor se z hostování vrátil 10. října, aby se mohl připravit na oslavy spojené s 28. říjnem, tedy inscenovat Smetanova oslavná díla; 26. října byla provedena *Libuše*, nejen k oslavě české státnosti, nýbrž také k připomenutí desetileté existence českého divadla v Olomouci. Tento pietní akt však velký ohlas nevzbudil. „Významné toto jubilejní vzpomínání přešlo, bohužel, bez většího zájmu naší veřejnosti a spousta prázdných sedadel trpce žalovala na dnešní nezájem obecnstva o instituci tak eminentního významu, jako je naše opera!“⁴¹⁰ psal *Československý deník* a dodával, že opereta má vyprodáno vždy. Rovněž *Selské listy* (a mnoho dalších) psaly o malé účasti veřejnosti: „Dílo [*Libuše*], jež jen při slavnostních příležitostech se dává [...] a jež pomáhalo připravovati náš samostatný stát, mělo by míti více ctitelů právě ve dny slavnostního výročí jeho založení.“⁴¹¹ Zde je rovněž možné sledovat proměnu vztahu opery a publika z doby národního obrození, který se vedení divadla snažilo za každou cenu udržet, přestože společenská a politická funkce opery doznívala jakožto neživý odkaz z 19. století. Problém však evidentně netkvěl v opeře jako takové, nýbrž v nevhodném dramaturgickém plánu divadla.

Jako protipól *Libuše*, jež představovala strnulost českého repertoáru minulého století, proběhla krátce nato premiéra Saint-Saënsova exotického díla *Samson a Dalila*, nejúspěšnější a současně nejnavštěvovanější opery třetí sezony. Tato grand opera, plná světelných efektů, množství barevných prvků a pestrobarevných kostýmů, si zcela získala publikum, které dávalo přednost zejména operetním produkcím, a k její ekonomické výhodnosti přispěly i baletní vločky Elly Fuchsové a Otto Strejčka. Mimo vizuální přitažlivost kritika vyzdvihovala i inscenační kvality kusu a práci kapelníka Emanuela Bastla. „Provedení má vysokou úroveň. [...] Pod taktovkou šéfa opery E. Bastla předvedly sbory a orchestr výkon, jenž vyhovuje plně vysokým požadavkům.“⁴¹² *Československý deník* inscenaci zhodnotil lakonicky: „Všechna čest!“⁴¹³ Vzhledem k vysoké návštěvnosti se objevily problémy s chováním publika, kritika mnohokrát poukazovala na neukázněnost olomouckého obecnstva, na pozdní příchody a šum během představení. „Naše divadlo je městské divadlo! Proto i ten hovor mezi hrou a jednáním by se mohl více omezovat!“⁴¹⁴ Tisk častokrát roztrpčeně upozorňoval, že kino má neblahý vliv na chování publika navštěvujícího operní představení, zatímco jiní namítali, že publikum navštěvuje biograf proto, že je „opera neustále celé týdny na zájezdech a na Olomouc asi zapoměla.“⁴¹⁵ Od ledna 1931 byl operní soubor na měsíční stagioně v Košicích, kde byl *Samson a Dalila* hlavní atrakcí.

Obr. 43: *Meziaktí* – Samson a Dalila

Program košického hostování:⁴¹⁶

30. prosince 1930	<i>Prodaná nevěsta</i>
31. prosince 1930	<i>Tisíc a jedna noc</i>
1. ledna 1931	<i>Čert a Káča</i> (odpoledne) <i>Carmen</i> (večer)
3. ledna 1931	<i>Turandot</i>
4. ledna 1931	<i>Turandot</i> (odpoledne) <i>Tisíc a jedna noc</i> (večer)

5. ledna 1931	<i>Marta</i>
7. ledna 1931	<i>Samson a Dalila</i>
8. ledna 1931	<i>Šárka</i> (odpoledne) <i>Hubička</i> (večer)
10. ledna 1931	<i>Hubička</i> (odpoledne) <i>Faust</i> (večer)
11. ledna 1931	<i>Dalibor</i>
13. ledna 1931	<i>Rigoletto</i>
14. ledna 1931	<i>Evžen Oněgin</i>
17. ledna 1931	<i>Židovka</i>
20. ledna 1931	<i>Její pastorkyňa</i> (odpoledne) <i>Rusalka</i> (večer)
21. ledna 1931	<i>Dalibor</i> (odpoledne) <i>Komedianti, Cavaleria rusticana</i> (večer)
26. ledna 1931	<i>Mrtvé oči</i>
31. ledna 1931	<i>La traviata</i>

Do Košic olomoucká opera účelně dorazila před začátkem nového roku, neboť v tomto období byla divadelní návštěvnost vždy nejvyšší. Soubor inscenoval osvědčený repertoár složený z českých, italských a francouzských děl, z nichž ta nejpopulárnější (jako například *Turandot*, *Hubičku* či *Tisíce jednu noc*) uvedl několikrát. Již po prvních představeních slovenský denní tisk psal o velmi pozitivních ohlasech,⁴¹⁷ jež olomoucká opera vzbudila, zejména o premiéře Halévyho grand opery *Židovka* a o Verdiho operách, z nichž některé byly dokonce inscenovány ve slovenštině. Po poslední inscenaci slovenský tisk uváděl: „Traviatou doplnila olomoucká opera slávnou trojici Verdiho oper, kterými prenikol do celého sveta [...] Pi Burjová zdolala svoju úlohu len ku cti [...] Úlohu spievala po slovensky. [...] Alfréda spieval taktiež po slovensky Burja, ktorý bezpečne hlasove s potrebným vyzdvihnutím melismatických partii podával túto rolu.“⁴¹⁸ Bylo to jediné košické hostování operního souboru, neboť se později východoslovenská stagiona skládala většinou ze zájezdů bratislavského Národního divadla, do jehož čela se Drašar dostal.

Po košickém hostování přijela opera krátce do Olomouce, kde inscenovala například *Rusalku* či *Židovku* s hostem Romanem Hübnerem, vystupujícím v roli Eleazara, a již 21. února 1931 soubor zahájil druhou část svého hostování v Českých Budějovicích. To tentokrát trvalo pouze tři týdny a veřejně se mluvilo o připravovaném spojení operetního a operního olomouckého souboru (příčemž se měl asi dvousetčlenný soubor výrazně zmenšit, což mělo znamenat odpadnutí dlouhodobých zájezdů). I zvolený repertoár napovídal, že zřejmě dojde ke slučování souborů – do jižních Čech dorazil operní soubor s operetním programem určeným pro méně náročné publikum, očekávající plné divadlo. Přestože však byla opereta *Dům u tří děvčátek* hodnocena jako „provedení stojící na značné umělecké úrovni“, návštěvnost se nezlepšila. Obecenstvo celkem zaujala Saint-Saënsova opera, jejíž kvality tisk opakovaně zdůrazňoval, zvláště práci šéfa operního souboru: „Reprodukční úroveň této opery, která již před lety přešla scénou našeho [Jihočeského] divadla, byla opravdu vysoká především zásluhou vynikající umělecké vyrovnanosti šéfa opery E. Bastla, jenž dal reprodukci prudký tok i dramatický spád.“⁴¹⁹ Podle tisku též baletní vložky „primabaleriny Fuchsové jsou životným uměleckým projevem a mohla by jistě být, bez nadsázky řečeno, ozdobou scény velkoměst!“⁴²⁰ Hostování však nezaznamenalo takový úspěch, jaký se očekával, a mluvilo se o značném deficitu způsobeném tímto zájezdem.

Do konce sezony v Olomouci proběhlo ještě několik premiér, nicméně u všech se vyskytl problém návštěvnosti: Verdiho opera *Simone Boccanegra* (která se objevila poprvé v češtině na olomouckém jevišti) stejně jako Kienzlova *Píseň hor* byly inscenovány před poloprázdným sálem. „Je to trochu už podivné, že olomoucké občanstvo málo navštěvuje opery, ale za to hodně holduje operetám a jiným revuálním výplodům.“⁴²¹ Následující dva zájezdy, do Znojma a do Liberce, byly poznamenány hlubokou krizí a finálním kolapsem zájezdního systému. „Z dosavadních představení vidíme, že Olomoučtí mají dobrý ensemble, který pěkně zpívá a hraje a že se jich dnešní divadelní krise (Budějovice, Bratislava, Plzeň) nedotkla. Tím spíše jest na české veřejnosti zdejší, aby tyto umělce častěji přišla zhlédnout, neboť hrozí tak nebezpečí, že liberecký hudební život, beztak chudý, by mohl býti ještě o tyto pravidelné zájezdy ochuzen. A představení Olomouckých jistě za vynaložený peníz stojí.“⁴²² Průběh následujících akcí výstižně dokresloval Drašarův soudní spor a aféru, která propukla vlivem rostoucího deficitu divadla; z recenzí plynulo, že návštěvnost obecně nebyla příliš vysoká, což se zvláště projevilo na zvyšujícím se deficitu divadla.

S nejúspěšnějším kusem, *Samsonem a Dalilou*, odjel operní soubor na konci sezony do bělehradské státní opery, kterou, navzdory červencovému vedru a pokročilé sezoně, tamní obecnost zcela zaplnilo. To prý olomoucký ansámbl poněkud znervóznělo, neboť „bělehradské obecnost dokáže energicky vyjádřit svoji sympatii i nelibost“,⁴²³ jak oznamoval tisk. Stoegerová v roli Dalily však očividně zářila, protože i význační jugoslávští hudební kritici (např. P. J. Krstič) psali velmi kladné reference: „Je to veliká operní umělkyně. Její Dalila je jedna z nejlepších, které jsme měli možnost u nás viděti a slyšeti. Její hlas je přímo stvořen pro tuto partii. [...] Scény ve II. jednání byly u ní tak živé, přesvědčivé, plné nejdělicatnějších nuancí v pěveckém i hereckém smyslu, že působily na diváka sugestivně. To bylo pravé ženství, Istivá Dalila, jakou může vytvořiti jen bohem nadaná, dokonalá umělkyně. Myslím, že lépe nemohlo býti vyhověno intencím autora v partii Dalily, než jak to učinila Stoegerová.“⁴²⁴ Tento úspěšný zahraniční výjezd byl jednou z posledních vzpomínek na bývalého ředitele olomoucké scény. Nové vedení v následujícím období nejen že transformovalo celé fungování divadla, ale rovněž významně zasáhlo i do činnosti opery.

Bastlova poslední sezona v čele olomoucké opery (1931/32)

Po odchodu ředitele Drašara se Bastlova pozice v divadle zkomplikovala. Nový ředitel Stanislav Langer totiž upravoval celkový provoz za účelem snížení výdajů, což zahrnovalo mimo jiné i snížení zpěvoherních stavů a propuštění obou operních kapelníků, což veřejnost vnímala jako necitlivé rány vedoucí k zániku souboru. *Lidové noviny* dokonce psaly o opětovné možnosti rozpuštění operního ansámblu, vzhledem k odchodu mnoha schopných pěvců, jakými byli Lída Borovičková, Milada Šarapatková či tenoristé František Hájek a Petr Burja.⁴²⁵

I tato sezona, ovlivněná změnou vedení a také odchodem řady interpretů, byla zahájena Smetanovou *Prodanou nevěstou*, jejíž recenze sice reagovaly na zúžený ansámbl, ale díky kapelníkovi měla inscenace opět relativní úspěch. „Pod řízením šéfa opery E. Bastla, dirigenta vpravdě rázu smetanovského, který diriguje mnohá místa partitury úplně z paměti, jest naslouchání Smetanovy hudby [...] požitkem nejčistším a nejprospěšnějším.“⁴²⁶ V úvodních inscenacích se představovali noví interpreti, tenoristé Jaroslav Pospíšil, Jaroslav Jaroš a basisté Ferdinand Schwarz a Ladislav Švarc, kteří částečně zaplnili mezery v souboru. O snížených stavech a „žalostné situaci v opeře“ se však psalo i nadále, protože v *Československém deníku* vyšel článek ředitele Langera objasňující celou situaci: „V souvislosti s domnělou restrikcí zpěvoherního ensambly mluví se o slabém obsazení

orchestru, sboru, baletu, jak při operách, tak i operetách. Zprávy ty naprosto neodpovídají skutečnosti.⁴²⁷ Takto reagoval ředitel na články, které upozorňovaly na to, že olomoucký ansámbl je od nové sezony chudší, menší a kvalitativně horší. Langer uvedl, že zpěvoherní inscenace nebudou vystupovat současně (jak tomu bylo v minulých letech), ale budou se střídát a celé těleso bude disponovat operním a operetním sborem, orchestrem a baletem. V nové sezoně (1931/32) měl, dle Langerova článku ze začátku září, orchestr třiatřicet hudebníků, operní sbor třináct mužských a stejný počet ženských hlasů, operetní osm mužských a jedenáct ženských hlasů. Opera i opereta měly balet se třemi sólisty, dvanácti sboristy a řadou elévek. Opera se skládala ze čtrnácti sólistů (osm mužských a šest ženských hlasů), opereta z deseti sólistů (sedm mužských a tři ženské hlasy). „Z toho vyplývá, že žádná z uměleckých složek není letos slabší, než byla loni, úspora tkví v ekonomičtějším používání souborů, což nemůže být na újmu a výkonnosti souborů a jakosti provedení,“ uváděl Langer, nicméně tisk o opeře, její úrovni a návštěvnosti, nepřestával psát a ono „rozpuštění“ operního ansámblu bylo tématem diskuzí po celou Bastlovu poslední olomouckou sezonu.⁴²⁸

Během této sezony byl inscenován zejména český repertoár, z něhož stojí za zmínku několik kusů: Komická opera Karla Bendla (jehož jméno bylo úzce spjato s Žerotínem, s nímž dirigoval několik vlastních skladeb)⁴²⁹ *Starý ženich* a poté především Janáčkova *Káťa Kabanová*. Režie Janáčkovy opery se ujal host Přemysl Pospíšil, brněnský divadelní referent, jenž měl v předvečer premiéry veřejnou přednášku o Janáčkově operní tvorbě a o *Káti Kabanové* zvláště. „Před Kátou jsem byl lačný. Do *Živé mrtvoly* Tolstého měl jsem chuť. Ba i do *Andělské sonaty* Merhautovy. Putoval jsem na Hostýn, nocoval jsem tam, dokousán hmyzem, bouři zažil, poutníky ospalé ve tmě pošlapal, ale stožáry na Volze čněly výše a hladina Volhy byla tak bílá v záři měsíční, jak duše Kátina,“⁴³⁰ prohlásil prý Janáček během své práce na ruském veristickém námětu, jenž mu učaroval.⁴³¹ V titulní úloze vystoupila, rovněž jako host z Brna, bývalá členka olomouckého operního ansámblu Marie Minářová-Štrosová. Jaroslav Jaroš,⁴³² interpret hlavních tenorových partů, který byl v olomouckém divadle teprve druhou sezonu, se zhostil role Borise, což byla jeho vůbec první janáčkovská role.⁴³³ „Olomoucké provedení [...] bylo jakoby pietním představením, vzpomínkou na dobu, kdy Janáček osobně byl přítomen své *Její pastorkyni*. Litujeme jen, že se nám podobného sousta nedostává častěji.“⁴³⁴ Množství recenzí psalo o „příznivém přijetí“ a „nezapomenutelných dojmech“, ale pouze několik referentů zmínilo nejistotu obecenstva, jež se při inscenaci tohoto rázu očekávala. „Na počátku bylo v hledišti plno rozpaků, jež se později změnilo v srdečné uznání velkého umění Janáčkova,“ uváděl *Československý deník*. Dobový tisk českou tvorbu často obligátně chválil, přestože návštěvnost ani počet repríz o úspěchu díla nevyprávěly.

Nástupem Stanislava Langerera do čela divadla se výrazně změnila pozornost věnovaná jednotlivým souborům. Langer jako aktivní herec, režisér a dramatik přirozeně kladl důraz na rozvoj činohry, proto se konalo množství aktivit, např. recitace moderní české poezie či drobné avantgardní inscenace v Komorním divadle. Restrikce zpěvohry proto souvisely nejen s celkovou finanční situací, ale konvenovaly také aktuálnímu dramatickému směru, jímž se divadlo (zejména po nástupu Oldřicha Stibora) začalo počátkem třicátých let ubírat. Operní dramaturgie se držela českých děl, původní politickou funkci opery připomněla Moniuszkova *Halka*, z podnětu česko-polského klubu uvedená na oslavu výročí polského listopadového povstání. Premiéry, zahájené českou a polskou hymnou před zcela vyprodaným hledištěm dne 28. listopadu 1931, se rovněž účastnila řada veřejně činných osobností města.⁴³⁵ S *Halkou* opera hostovala v přilehlém okolí Olomouce, hojná účast veřejnosti z premiérového představení se však neopakovala. Následující uvedené dílo prostějovského rodáka Františka Neumanna *Milkování* potvrdilo úpadek opery a nezájem obecenstva, jehož „slabá návštěva byla až trapná“, uváděl *Hlas lidu*.⁴³⁶ Ač se velmi chválilo provedení („Naše opera za vedení šéfa Bastla věnovala novince srdečnou péči, aby umělecký dojem její vyzněl co nejlépe. To

pozorovali jsme nejen v jemném podání orchestru, který nezůstal, díky Bastlově píli a preciznosti, partituru ničeho dlužen, ale i v neobyčejně zdařilé volbě představitelů jednajících osob.⁴³⁷), česká produkce, jakož i význam skladatele Neumanna („Opět s radostí po delší přestávce jsme uvítali nové operní představení, nové dílo českého skladatele, jehož jméno bude vždy uváděno ve spojitosti s představiteli hudebního světa nejen moravského, ale i středoevropského.“⁴³⁸), opera měla jen málo repríz a nakonec vyzněla zcela „naprázdno“. Na tento v pořadí již několikátý debakl obratem reagoval olomoucký *Pozor* svým článkem *Labutí píseň olomoucké zpěvohry?*, v němž se opět diskutovala situace a budoucnost opery. Autor článku se tázal, zda není operní soubor přepychem pro město, „které nejeví o ni potřebného zájmu a které nedává jí patřičné morální opory? [...] Jisto jest, že Olomoučané svou operu neznají. Jděte na premiéru, uvidíte stále tytéž tváře, jež nedají si ujíti premierové dostaveníčko, pak se opera dá třem abonentním skupinám a mizí nenávratně v divadelním archivu. [...] Jedině opereta zaručuje v neděli plný dům, a tak všecka krásná hesla o výchově lidu jsou neúprosně pohlcena praxí“⁴³⁹. V prosinci proběhla pouze čtyři operní představení a v lednu osm, což nebylo mnoho ani s ohledem na zúžený ansámbl. *Hlas lidu* komentoval situaci rovněž roztrpčeně: „Kapitola velmi bolestná je zájem, vlastně nezájem obecnstva pro operu. Nebylo by škoda opery, která za nynějších okolností rozhodně se neudrží? Prozatím konstatuji, že operní premiéra bývá teď ‚módní přehlídkou‘ ve vestibulu – patří to přece k dobrému tónu ukázat se na premiérovém představení, kdežto další reprisy jsou zásadně ignorovány.“⁴⁴⁰ Pokusy o vzkříšení české opery se divadlu soustavně nedařily.

Před odchodem Bastla se ještě na olomoucké scéně inscenovala opera *Don Carlos* Giuseppe Verdiho, která měla u publika výraznější ohlas (jako ostatně většina italského repertoáru). Po Praze byla olomoucká scéna první v Československu, na níž se tato opera inscenovala. Dílo mělo množství repríz a celkově bylo přijato kladně, pouze autorovi scény Josefu Gabrielovi se vytykala kombinace nesourodých prvků na jevišti,⁴⁴¹ „hotovým paskvilem bylo náměstí, sestavené z rysů tak různorodých, že to až hraničilo s nesmyslem“⁴⁴². Další inscenací byl již před časem plánovaný Mozartův *Únos ze serailu*, na němž se potvrdilo, že obecnstvo skutečně tíhne ke staršímu, osvědčenému repertoáru a že aktuálním českým novinkám příliš nehoduje. O Bastlově hudebním zpracování se opět psalo s velkým uznáním.⁴⁴³ „Bastlova práce se zase jednou zaskvěla v nejkrásnějším světle [...] dal jiskrný spád jevištnímu proudu – krátce byl to prvotřídní dojem, který jsme si odnášeli po premiéře [...] plně dokumentující, že ledabylá kvantita nevyváží nikdy vzornou kvalitu!“⁴⁴⁴ Dílo bylo v *Československém deníku* nadšeně kvitováno, jako by jediná inscenace stačila k obnovení rozpadajícího se operního souboru. „Opera *Únos ze serailu* byla nejlepším a nejpádňejším důkazem, na jaké výši dnes jest náš operní soubor, a současně dokonalým štulcem všem těm povídačkám, kličkujícím okolo naší opery a starajícím se o neustálé vypouštění znepokojujících balonků, usilujících, ví sám Bůh proč, otrástiti tímto předním a umělecky reprezentačním genrem našeho divadla, bez něhož hudební život dnešního Olomouce i našeho divadla je prostě nemyslitelný.“⁴⁴⁵ Další zprávy týkající se rozpuštění opery byly smeteny ze stolu, neboť výměna operního vedení (již ještě předcházela dlouhá kauza) se již připravovala.

Obr. 45: *Meziaktí* – Kdybych byl králem

V den prezidentových narozenin zazněla obligátně Smetanova opera *Dalibor* s Otakarem Mařákem v titulní roli a připravovala se premiéra francouzské komické opery *Kdybych byl králem*, která měla díky své odlehčenosti naději na úspěch. Režie díla autora slavné *Giselle* se ujal Stanislav Langer, odborník na práci se slovem, protože opera obsahovala velké množství mluvených pasáží. „Položil při své operní inscenaci důraz na dvě věci: na prózu operních pěvců, trváje na tom, že i pro operu platí ‚na počátku bylo slovo‘, a pak na sbory, jejichž úkol je zvláště ve druhém obraze závažný.“⁴⁴⁶ Hudbu nastudoval

kapelník Budík a četná návštěva byla opět dokladem, že „gros obecnstva spíše tíhne k starší retrospektivě, než k průbojnosti zítřka“⁴⁴⁷.

Do novinky se vkládaly velké naděje, byla proto i vysílaná v rozhlase.⁴⁴⁸ Naopak téměř propadákem se stal režijně zcela nezvládnutý Dvořákův *Jakobín*, jehož návštěva byla (opět) velmi slabá.

Mezi významné hosty této sezony patřili tanečníci. Dne 21. dubna 1932 hostovali v Olomouci Jelizavetta Nikolská a její partner Andrej Drozdov s repertoárem složeným z klasických čísel Čajkovského *Labutího jezera* a Stravinského *Ptáka Ohniváka*; Nikolská sklídila úspěch, ačkoli prý ve svém programu nic nového nepřinesla.⁴⁴⁹ Krátce po inscenacích klasického ruského baletu do Olomouce dorazili umělci, kteří způsobili skutečný šok – indická taneční skupina Uday-šan-char vystupující s autentickým východním uměním. „Obecenstvo nemohlo zpočátku celému představení přijít na chuť. Pro Hanáky byla to nezvyklá podívaná, zejména už proto, že veškerá produkce těchto indických virtuosů-hudebníků, byla pro ně jakousi příliš monotónní a ukolébavající.“⁴⁵⁰ Diváky překvapila brilantní technika horní poloviny těla tanečnicků (tolik odlišná od klasické baletní techniky) a také jejich schopnost nejen tančit, ale i ovládat hru na orientální nástroje.

V hostování těchto dvou tanečních souborů se koncentrovaly umělecké tendence meziválečné doby, zvláště třicátých let. Bylo možné pozorovat výrazný pokrok v oblasti tanečního umění, jak klasického baletního,⁴⁵¹ tak moderního výrazového, a obliba exotismu, které se promítaly do operní i operetní dramaturgie.

Obr. 46: Uday-šan-char. „Hanáci olomoučtí odcházelí s orientální produkce velmi překvapení.“⁴⁵²

Bastlovo poslední hostování s olomouckým souborem se konalo v květnu 1932 v pohraniční oblasti Liberce a bylo ovlivněno stále se zhoršující situací v opeře, což poznamenal v úvodním článku i tamější tisk. „V rámci pohostinských vystoupení Olomoucké opery v Liberci setkáváme se opět s našimi milými hosty, kteří novou průpravou některých nově nastudovaných děl chtějí nám podati výkon co nejdokonalejší, jestliže máme na zřeteli dnešní hospodářskou tíseň a hlavně – pokles zájmu obecnstva ke kulturní činnosti na poli dramatickém a hudební tvorby operní.“⁴⁵³ Liberecké recenze se opatrně zmiňovaly o snižující se úrovni pohostinských zpěvoherních představení a kritika si rovněž posteskla, že olomoucký soubor nenabídl žádné nové české operní představení, první týden se totiž repertoár skládal převážně z dobře známých maďarských operetních kusů. „Jen ovšem by se měl také repertoár voliti co nejbezpečněji s hledisek uměleckých, jakožto reprezentačních i národně-výchovných, tedy co nejvíce český a pro srovnání také z operní tvorby německé a pak ostatní. Zatím ovšem z důvodů kasovních hraje se při tom také opereta, čímž se však návštěva vážných večerů na druhé straně jen poškozují.“⁴⁵⁴ Týž recenzent neopomněl ještě dodat, že „po stránce národní jsou takovéto české stagiony v městech menšinových teprve významné a nedocenitelné“. Druhý týden byly na programu opery, jež měly v olomouckém divadle relativně úspěch – Mozartův *Únos ze serailu*, Verdiho *Don Carlos* a *Kdybych byl králem*. Ani novinka Adolfa Adama však publikum nepřilákala a hrála se za velmi slabé návštěvy, naopak největší úspěch měla opereta – Nedbalova *Polská krev*: „Divadlo bylo neobvykle čteně navštíveno!“⁴⁵⁵ psaly *Naše hory*.⁴⁵⁶ Zpěvohra v Liberci zůstala dva týdny, od 14. do 29. května 1932, a provedla zde celkem šest oper (*Prodaná nevěsta*, *Halka*, *Dalibor*, *Don Carlos*, *Únos ze serailu*, *Kdybych byl králem*), deset operet (*Země úsměvů*, *Pepina*, *U bílého koníčka*, *Krista z Myslivny*, *Krásná Helena* aj.) a dva balety (patrně *Šeherezáda* a *Nikotina*). Dle německého tisku *Reichenberger Zeitung*, *Freigeist* a *Vorwärt* se zpěvoherních představení hojně účastnilo i německé obyvatelstvo, které výkony cenilo velmi vysoko.⁴⁵⁷ „Režie bezvadná, orchestr plně odpovídající, vynikající kapelníci, sbor přesný a hlasově zdatný, elegantní operetní zpěvačka Piskáčková, výborná altistka Stoegerová, dramatické zpěvačky

Holznerová a Formanová, vynikajících hlasů a školení, baryton Zavřel, basista Schwarz, s hlasem, jaký jsme dosud u nás neslyšeli, a skvělé trio tenorů (Jaroš, Pospíšil, Vacín), z nichž jeden by stačil k našemu úplnému štěstí,⁴⁵⁸ vypočítával německý tisk klady olomouckých inscenací. „Pohostinské hry olomouckých dokázaly nám znovu, že i nám Němcům přinášejí mnoho dobrého: seznamují nás s cennými díly operních komponistů, kteří se nemohou dostat na naše jeviště pro žalostný konservatismus našeho ředitelství,⁴⁵⁹ psal *Freigeist*. Navzdory příznivým kritikám a množství kladných ohlasů olomoucké hostování svá očekávání, zejména kvůli malé účasti veřejnosti, nesplnilo. „Doufáme, že se s olomouckými shledáme i v příští, jubilejní desáté české sezoně v Liberci a že i naše obecnost projeví více lásky a zájmu o divadlo nežli letos,“ loučil se liberecký tisk s olomouckou zpěvohrou.⁴⁶⁰

Zpěvoherní dramaturgie olomouckého divadla velmi pozvolna docházela k tomu, že příliš umělecký program se s ohlasem publika, které se vzpamatovávalo z hospodářské krize, nesetká. „[...] sezona nesmí být převážně zatížena vysokými požadavky na obecnost, které je zde většinou nezámožné a chce se, bez vyslovených literárních a muzikálních aspirací, bavit,“ psaly *Slezské listy*. Naproti tomu dramaturgický plán Družstva měl stále v prvé řadě klást důraz na národnost a patriotismus, tedy upřednostňovat opery Fibichovy, Smetanovy a Kovařovicovy. Nicméně reálně převažující nekvalitní díla cizí, ať už maďarské operety v divadlech, nebo německé filmy v kinech,⁴⁶¹ byla na českých jevištích „trpěna“, avšak pouze z finančních důvodů

„V poslední době, kdy schodek divadla stoupl, zamhouřilo Družstvo oči i nad tím, že hluboko klesl umělecký a kulturní význam naší scény, a ochotně dávalo souhlas k tomu, aby se na hanácké scéně roztahovaly lascivní, nemožné [...] maďarské operety, které se líbily panu řediteli,⁴⁶² psal *Moravský večerník*, když dozníval repertoár z doby vedení Antonína Drašara, který však takto zachraňoval existenci stagnujícího operního souboru.⁴⁶³

Bastlův odchod se mohl jevit jako unáhlený a poněkud překvapivý vzhledem k jeho vynikajícím výsledkům na poli dirigentském, mimo to nebyl tento krok na žádném místě uspokojivě zdůvodněn – kromě ředitelova prohlášení, že je nutné zpěvohru z finančních důvodů restringovat, tedy propustit oba stávající kapelníky a angažovat nového šéfa operního souboru. Bastlovu odchodu se ve víru událostí kolem nově angažovaného Adolfa Hellera nevěnovala dostatečná pozornost, nicméně vše nasvědčovalo snaze o odchod umělců spojených se starým vedením, tedy s érou Antonína Drašara. Bastl proto po svém odchodu nechal v olomouckém *Pozoru* otisknout článek s názvem *Causa Heller*, jenž se již nezabýval rasovou příslušností nového kapelníka, nýbrž napadal vedení divadla z nekorektního jednání souvisejícího s jeho propuštěním.

Postup tento považuji za maskování nešetného způsobu, jakým se mně ředitelství chtělo zhostit. – Ve schůzi Družstva byl prý sice učiněn návrh, aby se mnou bylo jednáno o sledu z mé gáže, ale nikdo se mnou vůbec nejednal, ač bych jistě vyšel divadlu v tísnivé jeho situaci vstříc; při tom poukazuji na to, že jsem minulého roku sám z vlastního popudu navrhl Družstvu částečné snížení mé gáže. – V každém případě bych se byl i nyní přizpůsobil situaci.

Mám za to, že důvody mého propuštění nejsou tedy rázu finančního, nýbrž spíše osobního.

Pan ředitel Langer neměl zkušeností s provozem divadla s operou v čele, proto mé názory jako dlouholetého šéfa opery neshodovaly se někdy s názory jeho a tím snad moje osoba stála v cestě jeho záměrům. Jak známo, zhoršují se poměry divadla téměř všude a opera byla vždy pasivní. Nesporně důležitým činitelem je zde též reklama a uspořádání repertoáru. Reklama byla stavěna úplně do pozadí. Např. na operu *Milkování* neudělalo divadlo žádnou reklamu, ač jejím autorem byl rodák z místního kraje, a dokonce by byla daleko více na místě v rozhlase oproti vysílané opeře „Kdybych byl králem“.

Každá opera vyžaduje značného finančního nákladu na výpravu a měla by se tedy uvítat každá příležitost, jak k rentování investic, tak k uplatnění umělecké práce.⁴⁶⁴

Během čtyřletého Bastlova působení v čele operního ansámblu se nakumulovalo takové množství jak provozních, tak uměleckých komplikací, že se rozvratu celého souboru podařilo předejít až „v hodině dvanácté“. Jeho odchod zcela uzavřel éru velkých zájezdů (ty od nástupu Adolfa Hellera nepřesáhly dobu dvou týdnů) a publikum si zvolna zvykalo na systematickou návštěvu operních večerů, které byly avantgardnější a progresivnější.

TŘICÁTÁ LÉTA

Po odchodu Antonína Drašara roku 1931 nastalo v olomouckém divadle velké množství změn. Kromě toho, že se zúžil ansámbl, neboť řada interpretů bývalého ředitele následovala do bratislavského Národního divadla, změnilo se rovněž sestavení Družstva, finanční rozpočet, zájezdová praktika i celý repertoár souborů, a to vlivem nejen nově příchozí, zcela odlišné osobnosti, ale také důsledkem historicko-politických a sociokulturních změn. Leitmotivem aktivity olomouckého českého divadla během první republiky byly finanční nesnáze, s nimiž se Družstvo potýkalo již od svého založení. Ve třicátých letech řešilo vedení špatnou ekonomickou situaci ráznými restrikcemi všech uměleckých těles, takže opera a opereta byly nakonec spojeny v jedno těleso s jedním orchestrem a malým baletním souborem. Ani toto opatření však komplikacím nezabránilo a častá fluktuace umělců (do lepších angažmá) divadelní provoz dále znesnadňovala.

Činnost divadla rovněž ztěžovala předválečná situace, která se projevovala agresivními výboji proti židovskému obyvatelstvu (viz kapitola *Causa Heller*) a radikálním nacionalismem. Oba tyto jevy se ve třicátých letech stupňovaly, což lze částečně sledovat i na operním repertoáru, popřípadě na reakcích, jež inscenace vyvolaly (viz podkapitola „*Kde je česká tvorba*“ nebo nacionální význam světové premiéry Dvořákovy „ztracené“ opery *Alfred*, jejíž heroičnost a patos dostal v pomnichovské době takřka symbolické rozměry).

Rovněž významný podíl, který Němci v Olomouci tvořili (asi jedna třetina obyvatel), začal být nebezpečný, zejména po vítězství Henleinovy Sudetoněmecké strany, která získala 15 % všech odevzdaných hlasů ve volbách roku 1935. Změna hranic Československa, která následovala po mnichovské dohodě, zmařila většinu plánů týkajících se zájezdů, které byly jedním ze zásadních zdrojů příjmů.

Příchod Stanislava Langerova do olomouckého divadla znamenal počátek zcela nové éry, která trvala až do německé okupace Československa. „Langerova třicátá léta“ se diametrálně odlišovala od „Drašarových dvacátých let“ nejen sestavou ansámbků, jejich aktivitou a programem, ale i podmínkami, jež tito ředitelé ve svých funkčních obdobích měli. Drašarovo spíše externí působení vystřídala Langerova snaha o zakotvení v kamenném divadle a o minimální zájezdovou aktivitu; to souborům umožnilo dlouhodobou koncentraci na práci a produkci řady novinek. Již ve dvacátých letech se vedly diskuze, zda je pro divadlo výhodnější velký soubor, cestující a vystupující na mnoha místech současně s omezeným programem (což byl případ činnosti Antonína Drašara), či soubor malý, disponující pestrým a zajímavým repertoárem, působící pouze na Hané, což byla koncepce Stanislava Langerova. Olomoucké divadlo si během Drašarova působení své příznivce získávalo častým hostováním, zatímco během třicátých let se významní hosté sjížděli na premiéry do Olomouce sami. Mezi mnohými pozoruhodnými premiérami měla opera, v řízení Adolfa Hellera, čestné místo. Je třeba říci, že ani jeden z ředitelů nevěnoval opeře vlastní zvýšenou pozornost: doménou

Drašarova podniku se stala „lehká múza“ opereta a doménou Langerovy umělecké aktivity byla činohra.

Role operního souboru byla stále významná, i když se opera s problémy různého charakteru potýkat nepřestala. Ještě za Nedbalova vedení (1921–1928) se její „muzeálnost“ neprojevila naplno, neboť nadšení z vlastní scény, vlastního repertoáru i vlastního šíření českých děl bylo příliš velké, a navíc osvědčený program zatím nestihl v Olomouci zevšednět. Bastlova aktivita (1928–1932) však již byla poznamenána prohlubující se krizí a zánik olomouckého operního ansámblu se stal téměř skutečností. Kritika ustrnutí na italských operách a současné volání po nových, aktuálních dílech způsobily, že rozdíl mezi operní „fosilií“ a experimentem se začal viditelně prohlubovat, a to právě v době působení Adolfa Hellera (1932–1938). Kontrast mezi moderní a klasickou, tedy novou a starou produkcí byl v tomto období markantnější než kdy předtím, a to nejen proto, že Hellerova aktivita v čele operního souboru během třicátých let připomínala hudební laboratoř, v níž (často nikoli za ideálních podmínek) vznikaly nejaktuálnější ukázky hudební tvorby nemající na československých scénách obdoby (poznamenejme, že zmíněné unikátní ukázky aktuální tvorby ve většině případů zůstaly bez výraznější odezvy). Tyto akce probíhaly ve velmi stísněných podmínkách olomouckého operního souboru po často velmi malém počtu zkoušek, proto celková inscenační úroveň těchto počínů nebyla vysoká. „Provinciální“ divadla se běžně potýkala s inscenačními úskalími, a to zejména v době hospodářské krize, kdy disponovala pouze skromným souborem. „Moderní operní dílo předpokládá mnohdy aparát, jemuž provinční scéna může vyhovět přibližně z jedné třetiny,“⁴⁶⁵ psal Nedbal. Většina Hellerových progresivních inscenací trpěla tímto handicapem, ať v samotném operním ansámblu, či v orchestru. Nedbal zdůvodňoval snazší pozici činohry (která během třicátých let prošla významným rozvojem): „Jest pochopitelné, že činohra za těchto okolností může se snáze přiblížit ideálu reprodukce, neboť zpravidla nepřesahují dílem kladené předpoklady možnosti provinčního divadla, je-li po ruce dobrý solistický ensemble, moderně vybavené jeviště, a dokonce operní sbor pro účele komparsní.“⁴⁶⁶ Celkově se však divadlo (jak o tom pojednává předešlá kapitola věnovaná Emanuelu Bastlovi a všeobecné krizi divadla) proměňovalo v instituci neaktuální, jakoby „z minulého století“, což způsobovala především nová média, jejichž rychlé rozšíření ztěžovalo divadelní provoz.⁴⁶⁷

„Pokud hovoříme v tomto období o opeře, hovoříme o krizi opery,“⁴⁶⁸ řekl Bohuslav Martinů před premiérou svého moderního díla *Hry o Marii*. Krize opery nastala v mnoha sférách: jednak probíhala krize hospodářská, která předznamenala všechny ostatní krize, dále krize obecnostva, které volalo po novém repertoáru, nebylo však s to jej přijmout, a rovněž probíhala krize samotného operního žánru, jehož vývoj a proměnu ve třicátých letech ovlivňovaly formy jako opereta, balet či zvukový film. Tím se do opery dostala řada rozmanitých stylů, kvůli nimž se kritikové na nová díla dívali jako na „neoperu“ (viz Bohuslav Martinů *Hry o Marii* či Zemlinského *Křídový kruh*). Nová témata, která nekonvenovala konzervativnímu publiku, týkající se osobností na okraji společnosti spolu s disonantním hudebním doprovodem způsobila, že operní inscenace byly, s drobnými výjimkami, bez publika.⁴⁶⁹

Ačkoli se zabýváme především organizací divadelní instituce, repertoárem a především vývojem operního žánru s jeho konkrétními projevy na regionální scéně v době první republiky, je zde velké množství přesahů, které umožní lépe vidět a pochopit meziválečné období.

Zcela nová éra divadla pod vedením Stanislava Langer (1931–1939)

Stanislav Langer, herec a dramatik

Pro období Antonína Drašara byla typická výrazná aktivita zpěvoherních souborů, kdy byla činohra zatlačena do pozadí. To se s nástupem Stanislava Langer, vynikajícího herce a režiséra působícího v množství divadel, radikálně změnilo. Jedním z jeho bývalých působišť bylo i divadlo v Českých Budějovicích, jehož činoherní soubor patřil před krachem Jihočeského divadla k těm na mimořádné úrovni, a dokonce byl i zdrojem obav olomouckého hostování. „Samozřejmě, že olomoucké divadelní soubory budou se museti ve volení divadelního programu řídit poměry města a uměleckou úrovní obecnosti, které, zejména pokud se týče činohry, jest značně náročné,“⁴⁷⁰ uváděl *Československý deník* před českobudějovickou stagionou. Stanislav Langer (1887–1967, vlastním jménem Lang) byl absolventem Filozofické fakulty Karlovy univerzity, ale již od mládí se věnoval ochotnickému divadlu. Začínal u kočovných divadelních společností a od roku 1911 působil jako profesionál. Stal se zakladatelem divadla V Nuslích, ale rovněž účinkoval v divadle Uranie a ve Švandově divadle. Rovněž hrál ve filmu, intenzivněji však po odchodu do penze (během padesátých let se objevil v téměř dvaceti snímcích, většinou v epizodních charakterních rolích). Langer se jako mnohostranná umělecká i intelektuální osobnost výborně uplatnil nejen jako reprezentativní ředitel divadla, ale také jako výkonný umělec, dramatik a překladatel.

Jeho náklonnost k činohře se v Olomouci projevila velmi svébytným repertoárem (zejména českým) a důrazem na kvalitní dramatickou produkci.

Obr. 47: Stanislav Langer v roli Romea během svého českobudějovického angažmá

Obr. 48: Stanislav Langer v roli Hamleta během svého českobudějovického angažmá

Volba nového ředitele

Na konci ledna roku 1931 se intenzivně projednávala otázka nového ředitele. Vzhledem k tehdejší situaci v divadlech nebylo složité jej hledat, neboť množství divadel krachovalo a ředitelé byli bez zaměstnání – takové osobnosti však Družstvo chtělo eliminovat. Na schůzích se varovalo před experimenty, proto bylo uvedeno, že se v žádném případě nebude jednat s „p. Wuršem, Hubáčkem, Langrem, Alferim ani M. Novotným atd., jejichž podniky ztroskotaly“⁴⁷¹. Tedy původně byl z postu na olomouckého ředitele Stanislav Langer vyloučen. Nakonec však, patrně proto, že finanční problémy se vyhnuly jen málokomu, se Družstvo usneslo na volbě mezi dvěma osobnostmi: Stanislavem Langerem, ředitelem kladenského divadla, a Karlem Šottem,⁴⁷² jenž byl několikaletým členem olomoucké činohry.

V době, kdy se Družstvo zabývalo volbou nového ředitele, členové činohry svolali veřejnou schůzi, na níž se chtěli vyjádřit k volbě budoucího ředitele divadla a rovněž protestovat proti „novému režimu“, který měl (dle tisku) vlivem špatné hospodářské situace nastat. „Nesvolali jsme dnes tuto schůzi proto, abychom zasahovali do událostí hlasem, který by překročil náš pouvoir. [...] Činohra, která má za sebou 10 let těžké práce [...], která nejenže své členy exportuje do autoritativních divadel, ale staví svůj průbojnický základ na čestném, hodnotném repertoáru, [...] má jistě nemálo zájmu na tom, co se v dalším desetiletí bude dít a kam směřují intence družstva.“⁴⁷³ Herci důrazně upozorňovali na důležitost volby vhodného kandidáta na post ředitele. Měli totiž dojem, že činnost jejich souboru byla v minulém období neprávem přehlížena, a domnívali se, že nástupem nového vedení se restrikce projeví právě na činohře nejvíce. „Abychom mohli své poslání splnit, musíme mít ovšem ono bezpečí, které nám zaručí opravdu povolání administrativní ředitel, a hlavně které

nám zaručí jméno našeho budoucího uměleckého šéfa. [...] Víme dobře, v jaké těžké krizi je čsl. divadelnictví. Víme také, že není vinou ensemblů, dochází-li k takovým revisím. Vinou těchto masakrů je vždycky jen a jen neorganizovaná a nepromyšlená práce [...]. Nechceme ale klidně číst novinářské zprávy ať už z jakékoliv iniciativy uveřejněné, že družstvo jako dokonalejší řešení vedení divadla pokládá restrikci činohry z 24 členů na 15. [...] Restrikce znamená úpadek a zaškrcení provozu. Režiséři naší činohry mohou kdykoliv referovati o nedostacích, které zatěžují provoz dokonalé aktivity, již může od nás družstvo právem žádati.“⁴⁷⁴ Aktivita Antonína Drašara se obracela převážně k souborům zpěvoherním, v posledních letech zejména k operetnímu, jenž divadlu vydělával značné částky. Opera měla působit jako „výkladní skříň“, věnoval se jí po celá dvacátá léta velký prostor a byla pak předmětem zjitřených diskuzí v době divadelní krize, když se objevilo riziko jejího zrušení. Přestože i činohra čelila podobnému riziku, takové pozornosti se jí nedostávalo, proto se soubor vzbouřil a o plánovaných změnách, a především restrikcích, veřejně hovořil. „Nedostatky tkví spíše v neúplnosti než v přeplnění ensemblu. Můžeme se na příklad jen s největšími obětmi věnovat studiu dvou činoher současně. Chybí inspicient a nápověda. Chybí obory, které máme obsazeny jednoduše. Režisér musí škrtnout i celé výstupy z nedostatku herců, Činohra Olomouckého Nár. divadla vyjadřuje družstvu svoji solidaritu ve věcech divadelní prosperity dalších let, a žádá od něho totéž ve smyslu organizace příští práce, t. j. jmenování zodpovědného a schopného ředitele a jmenování uměleckého šéfa, který by svým jménem zaručil, že ensembl povede dál, cestou vytčenou. [...] Mimo to bychom rádi viděli, aby kulturní poslání naší činohry bylo pozvednuto provozováním skutečných premier a novinek.“⁴⁷⁵ Takto ukončil svůj projev soubor, v jehož čele stál E. F. Burian. Není jisté, zda měli členové touto intervencí na mysli jmenování konkrétní osoby, ale je možné, že zamýšleli jmenování Karla Šotta, člena olomouckého ansámblu, jenž po Langerově zvolení (zvítězil třináct ku šesti, s tím, že dva hlasy byly neplatné) dostal výpověď, neboť se „účastnil útoku na divadlo“, jak zaznělo na další schůzi.⁴⁷⁶ Konečná volba Stanislava Langerera byla pro činohru velmi šťastná, protože jeho všestranná činnost coby herce, režiséra, překladatele a spisovatele znamenala pro tento soubor ve třicátých letech obrovský rozkvět a vlastně dokonalé naplnění všech požadavků, které na schůzi před jeho zvolením zazněly.⁴⁷⁷

Langer na místo ředitele nastoupil 1. března 1931 a jeho gáže činila 5 500 Kč. Rozhodl se být více v kontaktu s olomouckou žurnalistikou a poskytoval množství rozhovorů, v nichž popisoval své záměry a cíle v divadle.⁴⁷⁸ Poprvé se olomoucké veřejnosti představil jako herec společně s Jarmilou Kronbauerovou z pražského Národního divadla a s Milošem Novým, bývalým ředitelem Moravskoslezského divadla, v moderní francouzské komedii *Milování paní Heleny* od Géraldyho, která měla u obecnstva úspěch.⁴⁷⁹ „Jinak bude ředitel účinkovati jen občasně a věnovati se hlavně uměleckému a správnímu vedení divadla,“⁴⁸⁰ dodával olomoucký tisk.

Obr. 49: Stanislav Langer v době svého olomouckého působení

Dne 25. října 1931 se konala valná hromada, na níž bylo zvoleno nové členstvo, protože předseda Felix Časný, otrávený opakovanými útoky anonymních dopisů, trval na své rezignaci a rozhodl se funkci opustit. Jeho místa se ujal lékárník Karel Führich, který se, jak uvedl na schůzi, primárně začal zabývat otázkou urovnání finančních poměrů. Stávající situaci odhadl velmi střízlivě, neboť viděl, že budoucnost olomouckého divadla se neodvíjí ani tak od programu uměleckého, jako spíše finančního – myšlenka zdánlivě jasná, ale v aktuální situaci mohutně rezonující. Nový předseda Družstva se proto rozhodl svou pozornost obrátit zejména na zvýšení příjmů z předplatného, oživení návštěv, zajištění státních a zemských subvencí, vyřešení vlekoucí se otázky obnovy divadelní budovy a vyřízení odpisů finančního deficitu z dřívějších let. Také reorganizoval podobu smluv, úpravy honorářů a

současně se snažil o co největší samostatnost divadla vzhledem ke stále se snižujícím subvencím.

Obr. 50: Karel Führich

Langerova reorganizace divadla

Stanislav Langer se snažil skloubit vysoký umělecký standard s finanční stabilitou instituce. Vybuďoval tedy Komorní divadlo, které se stalo novinkou sezony 1931/32. V předsálí reduty bylo postaveno intimní jeviště, na němž činoherní soubor pořádal inscenace dvakrát za měsíc vždy v pondělí, kdy divadlo patřilo německým večerům (pro český program proto nebyl prostor). Typickým rysem těchto představení se staly výrazně avantgardní a průbojné hry. Rovněž bylo rozšířeno blokové předplatné, jehož systém se zcela změnil. Předplatné obsahovalo celkem 36 her, které abonenti mohli navštěvovat v úterý, středu a čtvrtek (pátek byl ustanoven jako den premiérový), navíc byla cena snížena o 15 %. Všechny tyto akce Langer provedl velmi rychle a efektivně, takže *Hanácký list* již v průběhu jeho druhé sezony psal: „České divadlo hanácké našlo si svou cestu. Našlo ji umělecky, výchovně, ale našlo ji též ve smyslu národním. Svému poslání uměleckému nezůstává ničeho dlužno. Repertoár jest umělecky nosný a hodnotný, reprodukcí je na nevšední úrovni.“⁴⁸¹ Nutno podotknout, že Langer kladl zvláštní důraz na český činoherní repertoár, na nová dramata byly opakovaně vypisovány soutěže.⁴⁸²

Obr. 51: Stanislav Langer a Jaroslav Kvapil v roce 1937 v Olomouci

Personální změny

Počátky sezon 1932/33 a 1933/34 byly poznamenány odchody mnoha osobností, na kterých nejen že stál repertoár, ale záleželo na nich i velké skupině abonentů. Patřili mezi ně zejména interpreti odcházející do Bratislavy jako např. kapelník operety Jiří Schöffler, operetní pěvkyně Marie Kohoutová, tanečnice Ella Fuchsová či garderobiérka Olga Frýdová, dále basista Jan Kühn či režisér E. F. Burian, který odešel do Zemského divadla v Brně. Na druhé straně byli přijati vynikající členové, kteří se stali vůdčími osobnostmi olomouckého divadla třicátých let: operetní kapelník Jaroslav Budil, do té doby působící jako člen Velké operety v Praze, bývalý režisér Intimního divadla v Praze Jiří Vasmuť, basisté Ladislav Švarc, tehdy působící jako host Národního divadla, Ferdinand Schwarz, přicházející z Městského divadla v Plzni, dále tanečníci přicházející z pražského Tylova divadla Loris Relský a Marie Chocová. Langer rovněž usiloval o získání umělců zabývajících se moderním scénickým a režijním pojetím inscenace. Takové osobnosti našel v Josefu Gabrielovi, jenž do té doby působil jako člen pražského Intimního divadla, a v původním členu pražského Studia a režiséru Oldřichu Stiborovi. Zejména poslední dvě jmenované osobnosti se brzy projeví jako jedny z ústředních postav olomouckého divadla třicátých let a podílely se mimo jiné i na avantgardní produkci opery.

Následující sezona 1934/35 byla ve znamení největších změn Langerova vedení, především došlo k dalším restrikcím v počtu umělců a k rozdělení celého ansámblu na dvě tělesa – na operu sloučenou s operetou a na činohru. Počet členů se omezil natolik, že bylo někdy dokonce ohroženo i samotné představení, a tyto špatné podmínky v divadle způsobily odchod řady umělců do jiných, lépe placených angažmá.⁴⁸³ Tenorista Jaroslav Jaroš odešel do bratislavského divadla, operetní pěvkyně Marie Greyová (manželka Adolfa Hellera) odešla studovat do Vídně, herec J. Karel odešel do Moravské Ostravy. (Tragédií byla smrt velmi mladé primabaleríny Hely Gregorové, která náhle zemřela na zánět slepého střeva.) Tento „exodus“ mohl být vnímán jako předzvěst „konce starých časů“, což bylo umocněno pohřby

celé řady zakládajících členů Družstva, těch, kteří ještě pamatovali monarchii a v roce 1907 plánovali stavbu nové divadelní budovy pro české publikum; z nejvýznamnějších to byli Ferdinand Tomek, Stanislav Wolf, Oldřich Procházka a František Koutný. Na post náměstka Družstva byl místo zesnulého Ferdinanda Tomka zvolen divadelník a mecenáš umění Václav Volánek.

Neustálá obměna divadelního personálu a odchod vynikajících umělců byly pro Olomouc typické už ve dvacátých letech, ale i během třicátých let se objevily osobnosti, na něž po odchodu z Olomouce čekala závratná kariéra. Jmenujme alespoň operetní zpěvačku a herečku Hanu Vítovou, pozdější filmovou hvězdu, nebo vynikající sólisty Národního divadla, basistu Eduarda Hakena a sopranistku Ludmilu Červinkovou.

Nový šéf opery: antisemitismus v předválečné Olomouci

Zpěvoherní ansámbl byl po odchodu Antonína Drašara zredukován na společný sbor a orchestr pro operu i operetu pod vedením dvou kapelníků. Kapelník Josef Bauše byl zvolen pro působení v operetě, a zbývalo tedy určit šéfa operního ansámblu, rozhodnout se mezi Jaroslavem Budíkem a Emanuele Bastlem. Protože k dohodě nedošlo, bylo nutné najít osobnost novou. Stanislav Langer oslovil několik dirigentů, například Milana Zunu⁴⁸⁴ ze státní opery varšavské či Itala Quida Arnoldiho⁴⁸⁵ působícího na postu dirigenta městského divadla v Liberci; u něho byla ovšem velkým problémem italská státní příslušnost.⁴⁸⁶ Mezi adepty se vyskytla i jména jako Karel Ančerl z Osvobozeného divadla, doporučený Mirko Očadlíkem, či Iša Krejčí, dirigent Slovenského národního divadla v Bratislavě – ani jeden z nich však v té době nedosáhl věku třiceti let, proto nebylo možné je angažovat na místo tak zodpovědné.⁴⁸⁷

Ředitel Langer obdržel doporučení na Adolfa Hellera od prof. Karla Boleslava Jiráka, šéfa hudebního oddělení Radiojournalu, s nímž se znal z doby svého působení v pražském rozhlase. Protože Hellera doporučily i jiné významné osobnosti, jako byli prezident České akademie J. B. Foerster, rektor Státní konzervatoře Josef Suk, generální ředitel Státní opery v Berlíně Alexandr Zemlinsky, Otakar Ostrčil či Max Brod, Langer zvažoval možnost jeho angažmá.⁴⁸⁸ Hellerovy dirigentské kvality byly nepopiratelné, ředitel Langer se o nich sám přesvědčil, když v dubnu 1932 navštívil Hellerovo teplické představení *Čarostřelce*, které na něj udělalo výborný dojem. Později ho pozval na pohostinské řízení představení *Madame Butterfly* a *Jakobína* (10. a 12. května), jež se opět velmi vydařilo. Na schůzích 13. a 20. května tedy Družstvo rokovalo o jeho přijetí, pro které mluvily i jeho nízké finanční požadavky (jeho plat činil 2 500 Kč), které by umožnily „opět angažovat“ kapelníka Budíka. Nicméně jeho židovsko-německý původ způsobil nevoli u olomoucké antisemitské žurnalistiky.

Články zejména z *Československého deníku* a z deníku *Pozor* podnítily celou řadu bouřlivých reakcí, v nichž se projevil olomoucký maloměšťáctví, „umělecký fašismus“⁴⁸⁹ a rovněž předválečná atmosféra ve své nejryzejší podobě.⁴⁹⁰ Je „krajně nebezpečno obsazovati důležité místo na této pozici příslušníkem cizí rasy“,⁴⁹¹ psal *Pozor* a *Moravský večerník* oponoval tvrzením, že se nejedná o umělecky vedenou kampaň. „Velmi rádi bychom viděli, kolikrát do roka si koupí ti, kteří najednou mají tak velký zájem o české divadlo, do tohoto divadla lístek?“⁴⁹² Po hlasování, jež skončilo přijetím Hellera, *Moravský deník* otisknul článek s názvem *Kapelník Heller angažován pro Olomouc*, v němž stálo: „Zvítězil zdravý rozum.“⁴⁹³

Po nástupu Adolfa Hellera se opět vyrojilo množství zpráv týkajících se zrušení operního ansámblu. Novinové titulky jako *České divadlo olomoucké bude od příští sezony bez opery* či *Soumrak opery?* však před krizí nevarovaly, nýbrž přímo oznamovaly rozpuštění a konec operního ansámblu.⁴⁹⁴ Dá se předpokládat, že tyto zprávy navazovaly na agresivitu

konce minulé sezony způsobenou příchodem nového kapelníka. Články tohoto druhu tisknul i deník *Pozor*, který stál v čele antisemitské kampaně. „Vyrojily se různé poplašné zprávy, že existence olomoucké opery jest ohrožena neblahým finančním stavem.“⁴⁹⁵ Způsobený poplach v divadle i na veřejnosti uklidňovaly články Stanislava Langer, který tyto šířící se „mýty“ vyvracel a ubezpečoval, že opera bude i nadále důležitou složkou olomouckého divadla. Přestože se olomoucká žurnalistika (zejména deník *Pozor*) snažila v kampani pokračovat, zahájením nové sezony byla záležitost uzavřena a uměleckou aktivitou nového dirigenta přehlušena. „Historie olomoucké třinácté divadelní sezóny měla by býti bolestným výkřikem, příkrým odsouzením celé série násilných zásahů, které drtivě rušily usilovnou snahu Družstva o finanční rovnováhu podniku a rozkladně vnikaly i do jeho uměleckého provozu,“⁴⁹⁶ bilancovalo Družstvo zpětně sezonu plnou útoků na nového kapelníka.

Antisemitskými útoky na kapelníka Hellera však agrese vůči židovskému obyvatelstvu nekončily. Dokonce i starosta Richard Fischer rozhořčeně kritizoval, že Židé nehovoří česky, pouze německy či maďarsky, že nemají divadelní předplatné a záměrně se izolují od jakéhokoli kulturního rozvoje města.⁴⁹⁷ Kromě vyhroceného antisemitismu se záhy začal v Olomouci projevovat i vypjatý nacionalismus.⁴⁹⁸ V dubnu roku 1933 Svaz herectva protestoval proti angažování dvou cizinců do operního souboru. Šlo o barytonistu Drahomíra Štefanoviče a tenoristu Godena.⁴⁹⁹ Jejich angažování proběhlo nikoli proto, že by byli lepší než Češi, ale proto, že jejich gáže byly obecně výrazně nižší. Finanční nároky cizinců totiž nepřesáhly 1 100 Kč a ti byli tedy pro divadla výhodnější. Špatná finanční situace ani v tomto období nepřestala být jedním z nejdůležitějších problémů divadla.⁵⁰⁰

Zájezdy

Langer provedl výraznou přeměnu dosavadní zájezdní činnosti. Především nebyly obnoveny smlouvy s divadly v Českých Budějovicích a Košicích, naopak se divadlo soustředilo na produkci v Olomouci a okolních městech. Konaly se pravidelné zájezdy v Prostějově, Přerově, Kroměříži a Litovli, zájezdy do severních Čech v letních měsících překvapivě zrušeny nebyly, neboť se ukázaly být finančně velmi výhodné.

Nový ředitel usiloval o návrat souboru do kamenného divadla (proto se snažil o navázání ztracených kontaktů s okolními městy), jenž k velkému překvapení ředitele i Družstva proběhl velmi snadno. V Přerově se zavedlo hostování každé sudé pondělí (doba, kdy bylo divadlo využíváno pro německá představení). Drobný problém nastal se stísněným prostorem jeviště, byl však efektivně vyřešen a následující sezona mohla být zahájena na nové, technicky vyhovující scéně. Proběhlo zde celkem dvacet představení s vynikající návštěvností a ve spolupráci se spolkem učitelů se úspěšně podařilo realizovat pravidelná studentská vystoupení. Nadto divadlo vystupovalo ve čtvrtek odpoledne, tedy v době, kdy se na tradiční představení divadlo plnilo jenom velmi obtížně.

Zájezdy sezony 1934/35, které přispěly ke zlepšení finanční situace divadla, byly složeny z měst Prostějov, Přerov, Kroměříž, Opava, Krnov, dále Liberec, Ústí nad Labem, Zlín, Jablonec nad Nisou a Moravská Třebová. Plánovaný operní zájezd do Poznaně byl v poslední chvíli zmařen z důvodu politického napětí, které se ještě v průběhu druhé poloviny třicátých let stále stupňovalo, nicméně důležitost otázky národnostních problémů a nutnosti vzájemných styků Čechů a Němců zdůrazňoval i prezident Masaryk při své návštěvě Liberce, „čímž nepřímou zmařil také význam zájezdů našeho divadla“⁵⁰¹, zaznělo na schůzi Družstva. Olomoucká pohostinská představení v pohraničí hojně navštěvovali jak Češi, tak Němci a místní tisk věnoval těmto akcím zvýšenou pozornost. To je zřejmé z recenze krnovského deníku na operu *Dalibor* z 6. března 1933:

Jménem svým a Krnovské divadelní jednoty za české obyvatelstvo Krnova a okolí vzdáváme Vám srdečný dík za pečlivé vypravení a provedení slavnostního operního představení minulé soboty, na jehož výtečném úspěchu se zúčastnily všechny složky Vašeho souboru. Sólisté, orchestr, sbor i technický personál závodili navzájem ve snaze podati za daných okolností na krnovské scéně to nejlepší, co bylo jen možno, a všichni zasluhují upřímného uznání. Jestliže se zvláště zmiňujeme o prvotřídním podání krásné úlohy Miladiny slečnou Formanovou, o panu Jarošovi v úloze Dalibora, o sl. Holznerové v úloze Jitky, o p. Schwarzovi v úloze žalářníka Beneše a o p. kapelníkovi Budíkovi, neznamená to, že by se ostatní účinkující byli méně zasloužili o docílený umělecký úspěch tohoto nezapomenutelného operního večera, který jest pro krnovskou menšinu zároveň i úspěchem společenským a národně politickým.⁵⁰²

I další německé menšiny vyjadřovaly své uznání olomouckým souborům, které do pohraničí pravidelně dojížděly; po hostování v Ústí nad Labem dorazil řediteli děkovný dopis: „Žijeme v divadelním vzruchu. Denně se nám kupí nové a nové dojmy, z nichž budeme ještě dlouho čerpati, až nám odjedete!“ Podobný list dorazil i z Liberce: „Jest to pro nás velký kulturní dar, že Vaší obětavostí každoročně můžeme mít českou sezónu.“⁵⁰³ Bohužel následující události – smrt prezidenta Masaryka a především mnichovský diktát, znamenající významnou územní změnu – však omezily další hostování na minimum.

Obr. 52: Mapa zájezdů olomouckého českého divadla v letech 1920–1940

Finance

Vzhledem k neutěšené hospodářské situaci se Družstvo pokusilo divadlo pronajmout samostatnému podnikateli. Z celkem šestnácti zájemců se však nepodařilo najít nikoho, jehož vklad by finančně odpovídal plnému rozsahu podniku. Jediným východiskem se tedy zdálo zachovat momentální stav, tedy divadlo vést s režisérem-úředníkem v čele, zcela reorganizovat stav členstva, přizpůsobit mu repertoár, omezit rozpočet a navýšit vstupné. Tyto kroky vedly k jasným výsledkům, jak vyplývá ze srovnání poslední Drašarovy a první Langerovy sezony.

Položka	Sezona 1930/31	Sezona 1931/32
Osobní náklady	3 832 046 Kč	2 747 370 Kč
Zájezdová vydání	2 194 932 Kč	440 600 Kč
Příjem z představení	1 319 092 Kč	1 501 172 Kč
Provozní deficit	1 489 466 Kč	491 455 Kč
Počet představení	548	332
Denní režie	16 000 Kč	9 000 Kč

Příjem z představení činil o 182 660 Kč více než v předešlé sezoně, a to proběhlo pouze o deset představení více. Největšího úspěchu bylo dosaženo vyrovnáváním provozního schodku, jenž se snížil takřka na jednu třetinu, což bylo pozoruhodné zejména s ohledem na počet představení v jednotlivých sezonách. Náklady na zájezdy v sezoně 1930/31 byly 2 194 932 Kč, příjmy z nich však činily pouze 2 098 804 Kč, divadlo tedy muselo doplácet 96 028 Kč a k tomu se ještě ansámby musely přemísťovat po 21 místech v republice. V následující sezoně činila zájezdová vydání 440 600 Kč a příjem z nich byl 604 105 Kč, tedy čistých 163 505 Kč, ač divadlo tentokrát hrálo pouze na osmi místech. „A to se neustále tvrdilo, že divadlo nemůže bez zájezdů existovat, že je nutné zájezdy pořádati!“⁵⁰⁴ uváděl olomoucký *Pozor*, když se ukázalo, že i kamenné divadlo může fungovat naplno, bez dalekých stagion. I

jiné deníky uznávaly přínos nového ředitele a valná hromada byla uzavřena sdělením, že olomoucké divadlo koná dobře své poslání.⁵⁰⁵

Ideál soběstačnosti byl cílem veškerých organizačních kroků: výrazně vzrostl počet členů Družstva (v sezoně 1932/33 celkem o 747 členů) a veřejnost byla opakovaně vyzývána k podpoře ohrožené scény. Když se však uspořádala veřejná sbírka na divadlo (účast na této pomocné akci byla prohlášena za vlasteneckou povinnost), vynesla pouze 51 455 Kč.

Následující sezona (1933/34) vykazovala výrazně nižší počet členů ansámbľů (173), nejnižší rozpočet (2,8 milionu), nejnižší denní režii (9 695 Kč) a nejvyšší vstupné (68–3,5 Kč) v celém meziválečném období divadla. Zcela novým poměrům odpovídaly i nové smlouvy a finančník divadla Jan Drlík mohl v roce 1933 optimisticky konstatovat, že „finanční situace se vzdor stálému napětí obrací k lepšímu, divadlo nedělá nových dluhů a vyplatí-li stát pravidelnou podporu, dodržíme při vypětí sil rozpočtovou rovnováhu a ukončíme sezonu bez mimořádných opatření“⁵⁰⁶. Nicméně již v prosinci 1933 propukla krize, důsledkem které nebyly gáže pro 180 zaměstnanců.⁵⁰⁷ V poslední chvíli, díky subvenci Baťovy firmy (40 000 Kč), mělo divadlo alespoň částečně na platy pro umělce. Denní tržba v pojednávané době činila 600 Kč ve všední den a v neděli 3 500 Kč, ač se dříve pohybovala kolem 16 000 Kč. Deníky tento stav zaníceně komentovaly a v lednu 1934 vyšel článek *Olomoucké české divadlo před zánikem?*⁵⁰⁸, jenž důrazně protestoval proti nízkým státním subvencím.⁵⁰⁹ Dne 10. ledna 1934 proběhla manifestační schůze kulturních pracovníků olomouckého divadla, kteří si stěžovali na nedostatek financí. I přes velké restriktce divadlo zaměstnávalo téměř 180 osob, a ačkoli byl rozpočet divadla ve stávající sezoně skutečně minimální,⁵¹⁰ nebylo možné jej udržet kvůli nedodání slíbených subvencí města (550 000 Kč), státu (100 000 Kč) a země (600 000 Kč). Když Družstvo o vyplacení dotací požádalo, Oldřich Hlinecký na schůzi pouze oznámil: „Byli jsme stroze upozorněni, abychom se státní podporou na divadlo nepočítali.“⁵¹¹ Velké sumy nebylo možné nahradit, a tedy nezbyvalo než provést další restriktce a jednat s personálem o úpravě gází. „Jest na snadě, že takováto náhlá opatření a škrty, které sahají na kořeny našeho divadla, jsou s to, aby nám provoz jeho jednoho dne naprosto znemožnily.“⁵¹² Družstvo nepřestávalo sledovat činnost okolních souborů a jejich rozpočty neustále srovnával se svou vlastní aktivitou; nejčastěji to bylo brněnské divadlo, jež vykazovalo třikrát větší spotřebu než divadlo olomoucké.⁵¹³ Otázka státních subvencí byla tématem mnoha diskuzí až do konce první republiky.⁵¹⁴

Problémy s financemi neustaly až do konce třicátých let,⁵¹⁵ nicméně poměrně často na provoz divadla přispívaly město Olomouc a Prostějov nebo Baťovy závody, které kromě subvencí hradily i zájezdy do Zlína. K vzniklé krizi se ve druhé polovině třicátých let přidaly komplikace politického charakteru, jež předznamenaly tragický vývoj příštích let.

Druhá polovina třicátých let

Politické události druhé poloviny třicátých let již implikovaly vývoj příštích událostí. V této době byla zvláštní péče věnována národnímu repertoáru, ale současně se (ač poněkud křečovitě) dbalo o udržování kontaktu s „druhou národností“. V inkriminované době se náhle začalo výrazně dbát o vzájemné styky československých menšin, tedy Židů a Němců. Právě Židé (zřejmě v reakci na norimberské zákony, nebo z podnětu zmíněného článku starosty města) tvořili v pojednávaném období největší skupinu abonentů olomouckého divadla. V této situaci se v březnu 1936 konalo několik studentských představení – činoherní česká představení Jiráskovy *Lucerny* pro žáky s německým vyučovacím jazykem a Schillerovy *Nevěsty messinské* pro žáky středních škol studujících v češtině. Německá reflexe inscenace od ředitele německého reálného gymnázia zněla: „S upřímnou radostí a zadostiučiněním zjišťuje podepsané ředitelství, že představení Jiráskovy *Lucerny* bylo velkým úspěchem, zcela

naplnilo veškerá očekávání žáků, a zajisté velkou měrou přispělo ke vzájemnému porozumění mezi oběma největšími národy naší republiky.⁵¹⁶ Schůze Družstva projednávala význam těchto akcí a mimo jiné zaznělo: „To vše jsou důkazy, že v Olomouci usilujeme o divadlo, které žije s národem a pracuje s ním o jeho lepší budoucnost.“⁵¹⁷ V kontextu celého dramaturgického plánu však byly akce tohoto druhu spíše raritou.

Nástup nové sezony (1937/38) poznamenala smrt prezidenta Masaryka dne 14. září 1937. Státní smutek se samozřejmě v plném rozsahu přenesl i do divadla, které zrušilo zájezdy do severních Čech a program odvolávalo nebo upravovalo do odpovídající pietní atmosféry. Tato situace způsobila divadlu deficit 125 000 Kč, a přestože se divadlo snažilo během zimních měsíců o mírnou konsolidaci, další podstatné zhoršení provozu nastalo událostmi kolem 21. května 1938, kdy probíhala částečná mobilizace na ochranu hranic. Opět se tedy nemohl konat zájezd do severních Čech, jehož provozní ztráta činila 100 000 Kč. Organizaci zájezdů neustále narušovaly politické komplikace, což se na finančním rozpočtu okamžitě projevilo a nakonec vedlo k opětovnému snížení gáží umělců.

Záříjová mobilizace roku 1938 se rovněž negativně podepsala na ekonomické situaci, dle výpočtů divadlo přišlo o 150 000 Kč.⁵¹⁸ Ztrátou území severních Čech divadlo ztratilo veřejnou podporu zájezdní činnosti, již se jednak souborům prodlužovalo angažmá a jednak se jejím prostřednictvím významně finančně doplňovalo rozpočtové hospodaření Družstva. V této finanční nouzi divadlu přispěli továrník Jan Baťa, Sdružení rolnických cukrovarů, Spolek moravských cukrovarů, Městská spořitelna v Prostějově a Okresní úřad v Prostějově. Taktéž byl zvýšen roční příspěvek od města a zvýhodněn otop i světlo. Vzhledem k tomu, že zájezdová oblast byla zmenšena o jednu třetinu, bylo nutno zcela vyloučit města jako Liberec, Ústí nad Labem, Opavu, Krnov, Podmokly, Jablonec nad Nisou, Litoměřice a Teplice-Šanov, ve kterých se ještě v minulé sezoně konalo 75 představení. Tato zájezdová místa byla s vypětím všech sil nahrazena jinými, podařilo se tedy udržet počet zájezdových představení na dvou stech, stejně jako v sezoně minulé. Kromě těch známých se olomoucké divadlo objevilo i na nových místech, jako např. v Kutné Hoře či Baťově (dnešní Otrokovice). Situace však zůstala neutěšená. Nicméně i přes to, že došlo k mobilizaci divadelního personálu, nepřetržitý provoz scény byl zachován, zejména díky pohotovosti Stanislava Langera, jenž včas zajistil náhrady za ztracená zájezdová území.

K mírné stabilizaci došlo nejen díky subvencím správních orgánů,⁵¹⁹ ale také díky návštěvnosti, která po mnichovské dohodě výrazně vzrostla. „Vyprodaná hlediště jsou naše veliká světa,⁵²⁰“ znělo na schůzi Družstva. Devatenáctou sezonu zahájila i uzavřela Smetanova opera, nikoli však *Prodaná nevěsta*, jak bývalo zvykem. Dne 20. srpna 1938 byl hrán slavnostní *Dalibor* a 17. června 1939 vlastenecké *Libuše*. O dva měsíce později rozpoutal Hitler druhou světovou válku.

Adolf Heller v čele olomoucké opery (1932–1938)

Ideově táž, jako před padesáti lety, jichž budeme vzpomínati ve výročí 1933. Ctižádostivý národ chce míti i v nepříznivé době divadlo rovnající se divadlům velikých sídelních měst a kulturních středisk. Chce v něm dovršiti svoji vlastní divadelní osvětu a chce v něm mít obraz světového divadelnictví. Úkol je stále týž. Bohužel i nepřízeň doby je dnes ne-li táž, tedy stejná ve svých důsledcích. Před padesáti lety byl to provinciální poměr k Rakousku, který bylo nutno demonstrativně i věcně popřít. Dnes je nutno čeliti hospodářské tísní a jistému lhostejnému sebevědomí, které si málo připouští zajišťovacích starostí, své požadavky však, ne vždy důsledné a všeobecně sdílené, pokládá za samozřejmý příkaz.⁵²¹

Nástup Adolfa Hellera do čela operního souboru byl výsledkem mnoha změn ve správě divadla z počátku třicátých let, které souvisely jednak s příchodem Stanislava Langera do čela divadla, jednak vyplývaly z momentální (špatné) hospodářské situace a probíhající divadelní krize, jež opeře prorokovala brzký zánik. Ředitel se tedy rozhodl šéfa operního ansámblu vyměnit s vidinou kompletní aktualizace zpěvohry. „Jmenováním kapelníka A. Hellera [...] dozná provozování značné regenerace, které bylo zapotřebí. Nechceme předbíhati událostem, ale dle stávajících fakt jsme přesvědčeni, že nové seskupení bude znamenati do příštího údobí nový operní ruch a život,“⁵²² uváděl *Československý deník* v době, kdy se zvedala bouře nevole proti angažování tohoto „německého Žida“ do čela opery českého divadla. Začal tak dlouhý a komplikovaný proces, známý pod jménem „Causa Heller“, který výmluvně svědčil o meziválečné antisemitské náladě a byl předzvěstí druhé světové války.⁵²³

Adolf Heller (1901–1954) byl absolventem reálného gymnázia a Pražské konzervatoře, kde patřil mimo jiné mezi žáky Vítězslava Nováka.⁵²⁴ Tyto důkazy o dirigentově českém původu a českém vzdělání hrály před jeho přijetím významnou roli. Důvodem k jeho angažmá byly Hellerovy četné dirigentské zkušenosti: letech 1921–1924 působil jako dirigent a asistent Alexandra Zemlinského v Německém divadle v Praze a rovněž se Zemlinským pracoval i rok nato v pruském Královci (1924–1925). Pak byl několik let činný v divadle v Jablonci nad Nisou (1925–1929), poté zase v německém pražském divadle Männergessangvereinu (1930). Jeho posledním působištěm se stalo opět pohraniční divadlo v lázních Teplice-Šanov (1930–1932). V těchto oblastech se významně zasloužil o šíření české hudby, když k velkému uznání (zejména české) veřejnosti sám přeložil do němčiny a provedl opery *Jakobína*, *Rusalku* a *Ostrčilovo Poupě*.

Obr. 53: Adolf Heller

„Causa Heller“

Přes všechna profesní pozitiva způsobil nástup kapelníka židovského původu nevoli (i v Hellerově osobním listu je doslova uvedeno – národnost česká, rasa židovská) a celá situace se rozvinula v politickou aféru s antisemitským podtextem, v jejímž čele stál deník *Pozor*. V článku ze dne 17. dubna 1932 autor prohlašoval, že Heller je německý Žid vydávající se za Čecha, mající v úmyslu germanizovat olomoucké divadlo. *Československý deník* byl již 22. dubna rozhořčen při představě, že by Heller na post skutečně nastoupil. „Kapelníkem českého divadla má býti Němec [...] Není dost kapelníků českých?“ Na tento text okamžitě reagovalo několik olomouckých deníků, *Našinec* psal: „Heller je Čech a nikoliv Němec, proti jeho angažmá netřeba tudíž činiti námitek,“⁵²⁵ a německý denní tisk *Mährisches Tagblatt* se pohoršoval nad tímto tažením české společenské smetánky prý v obavě, že nový kapelník přiláká do divadla více německého a židovského obyvatelstva. Autor si kladl otázku: „Bylo by toto možné v německé části společnosti?“ Lze [...] ihned odpovědět: ‚Ne‘. V německo jazyčné části společnosti je velké procento židovských umělců. Jsou mezi nimi četní prominenti. Nevadilo to zatím ani německému divadlu ani židovským umělcům.“⁵²⁶ Závěr článku může působit nečekaně zejména ve světle událostí, které již rok po jeho otištění přinesly Norimberské zákony a následné rasové čistky, které se projeví mimo jiné i v divadle. Ač bylo Hellerovo angažmá na schůzi 27. května 1932 odhlasováno poměrem dvanáct ku pěti hlasům a některé noviny kampaň hlasitě odsuzovaly („Máme dojem, že akce proti kapelníku Hellerovi vychází z malicherných příčin,“⁵²⁷ psal například *Moravský večerník*), nebyla celá záležitost u konce.

Deník *Pozor* tentokrát napadl ředitelství z klamání veřejnosti, neboť uváděl, že některé z dopisů doporučujících Hellera, které byly v plném znění otištěny v místních listech, neodpovídají znění originálu.⁵²⁸ Autor článku se rovněž podivoval nad tím, že by Max Brod

napsal pochvalné reference z vlastní iniciativy a také že ředitelství zatajilo německý původ některých dopisů. Článek s názvem *Bude jmenování kapelníka Hellera provedeno?* nakonec dodával, že zřejmě šlo o zákeřnou akci proti kapelníku Bastlovi, „jemuž levnější angažmá nebylo nabídnuto. Vyskytli se uchazeči stejně kvalifikovaní jako Heller a nebylo jim vyhověno“⁵²⁹. Návrh, aby od jmenování nového kapelníka divadlo upustilo, byl výsledkem textu.

Obr. 54: Hellerův osobní list

Proč by se měla jmenovat osoba, kterou naše česká veřejnost ani nezná a o jejímž češství se názory naprosto rozcházejí? Bude jistě v zájmu divadla i jeho prosperity v příštím období, uváží-li se ještě nyní, nebylo-li by lépe, kdyby se smlouva s Hellerem vůbec neprovedla anebo se od ní odstoupilo, poněvadž ze všeho, co právě řečeno, jest patrné, že při rozhodování o Hellerovi přezíralo se úplně stanovisko české veřejnosti.⁵³⁰

Langerova reakce otištěná v *Moravském večerníku* pod názvem *Ještě causa Heller* vše uváděla na pravou míru. Údajný padělek Sukova dopisu byl vystaven pro veřejnost a ředitel jej komentoval slovy: „[...] samozřejmě lze mít za to, že osobnost Sukova významu zaručovala se vynikajícímu národnímu pracovníku, jakým jest p. starosta dr. Fischer, nejen za umělecké, ale i lidské hodnoty Hellerovy. Rektor české Státní konzervatoře nebude přece starostovi hlavního města Olomouce doporučovati Němce anebo člověka nespolehlivého.“⁵³¹ Dále prohlásil, že ze strany Maxe Broda šlo o zcela běžný postup a to, že byl jeho i Zemlinského (rodilého Poláka) dopis v němčině, by mělo být naprosto pochopitelné. Nakonec se vyjádřil k antisemitské náladě a na příkladech mnoha uznávaných osobností židovského původu, které se zasloužily o rozvoj české kultury, rasovou nenávist odsoudil. „Jsme v demokratické republice, pak mohou u každého z nás přicházeti v úvahu jen pracovní a lidské hodnoty. A to platí i pro Hellera jako pro umělce i jako člověka.“⁵³² Pomineme-li rozhořčený dopis Emanuela Bastla,⁵³³ Langerovo tiskové prohlášení celou kampaň ukončilo.

Obr. 55: Smlouva z 15. srpna 1932 mezi Adolfem Hellerem a Družstvem českého divadla v Olomouci

Hellerovy plány pro první sezonu

Než nastoupil Heller do olomouckého divadla, s úspěchem zde dirigoval několik oper v probíhající sezoně 1931/32 – Pucciniho *Madame Butterfly* a Dvořákova *Jakobína*.⁵³⁴ Na základě výzvy poslal ředitelství plán svého programu činnosti pro nadcházející období, který zahrnoval kromě operních inscenací i velké koncertní kusy, což veřejnost nadšeně kvitovala. „Takto by navázal na činnost Karla Nedbala a obohatil náš hudební život o podniky, po nichž dosud marně toužíme.“⁵³⁵ Plánoval uvedení čtyř koncertů složených z rozmanitého repertoáru klasických i moderních skladeb; každý z koncertů vždy obsahoval dílo slovanského skladatele. Tato myšlenka měla úspěch (zvláště, když byl kapelník obviňován ze zamýšlené germanizace českého divadla).⁵³⁶ Program na první operní sezonu se skládal ze sedmnácti plánovaných premiér.⁵³⁷

Obr. 56: *Meziaktí* – Madame Butterfly

Hellerův plán pro sezonu 1932/33		Poznámky
Bedřich Smetana	<i>Dvě vdovy</i>	Premiéra 16. září 1933
Otakar Ostrčil	<i>Poupě</i>	Premiéra 27. dubna 1933
Antonín Dvořák	<i>Armida</i>	Odloženo; premiéra

		28. března 1936
Karel Kovařovic	<i>Na starém bělidle</i>	Neinscenováno; v sezoně 1932/33 uvedeni <i>Psohlavci</i>
Josef Bohuslav Foerster	<i>Jessika</i>	Neinscenováno; v sezoně 1934/35 uvedeni <i>Nepřemožení</i> a v sezoně 1936/37 uvedena <i>Eva</i>
Vítězslav Novák	<i>Karlštejn</i>	Premiéra 27. října 1932
Modest Petrovič Musorgskij	<i>Boris Godunov</i>	Premiéra 10. září 1932
Christoph Willibald Gluck	<i>Orfeus a Eurydika</i>	Neinscenováno; v sezoně 1935/36 uveden <i>Orfeus</i> Claudia Monteverdiho
Richard Wagner	<i>Mistři pěvci</i>	Odloženo; premiéra 20. března 1937. V sezoně 1932/33 uveden <i>Parsifal</i>
Richard Strauss	<i>Ariadna na Naxu</i>	Odloženo; premiéra 3. listopadu 1934
Joseph Haydn	<i>Svět na Měsíci</i>	Odloženo; premiéra 17. dubna 1937
Alexandr Zemlinsky	<i>Trpaslík</i>	Premiéra 27. dubna 1933
Gaetano Donizetti	<i>Don Pasquale</i>	Neinscenováno
Giuseppe Verdi	<i>Aida</i>	Premiéra 3. prosince 1932
Giacomo Puccini	<i>Děvče ze zlatého Západu</i>	Odloženo; premiéra 16. března 1935
Léo Delibes	<i>Lakmé</i>	Premiéra 12. prosince 1932
Umberto Giordano	<i>André Chenier</i>	Premiéra 5. prosince 1933

Již z projektovaných (ač v několika případech nikdy nerealizovaných) oper lze vysledovat Hellerovu progresivní dramaturgii, která však v praxi svou promyšleností a novátorstvím často převyšovala samotná provedení. Velkou část programu věnoval českým dílům, ale i když v programu nechyběla obligátní díla Smetanova či tehdy populárního Kovařovice či Nováka, objevila se i neotřelá díla Dvořáková; zejména, těsně před svým odchodem do emigrace, provedl světovou premiéru Dvořákovy prvotiny *Alfred*. Plánovaná Foersterova opera *Jessika*, odehrávající se v židovském prostředí, nakonec provedena nebyla, nicméně Foersterovo dílo Heller inscenoval. Jeho repertoár zahrnoval i veledíla ruských autorů, jako např. Musorgského *Borise Godunova* či Šostakovičovu *Ruskou Lady Macbeth*. Rovněž se zaměřil na kusy starší, zejména na italskou operu, s jejímž celým vývojem (od prvního Monteverdiho díla z roku 1607 až po současné reprezentativní ukázky Respighiho tvorby) olomoucké publikum během sedmi sezon seznámil. Sám Heller komentoval svou volbu repertoáru slovy: „Byl jsem si plně vědom kromobyčejné zodpovědnosti, kterou jsem na sebe bral příchodem k olomoucké opeře na místo prvního kapelníka. Rozpětí repertoáru uvedeného olomouckou operou v době mých předchůdců vyčerpávalo značně běžný kmenový repertoár a současná světová operní produkce vykazovala skrovný příliv novinek, jež by dovedly podněcovat zvýšený zájem o současnou operní tvorbu.“⁵³⁸ Mimo plán v první sezoně Heller inscenoval čtyři opery, dvě Pucciniho veristické jednoaktovky *Plášť* a *Gianni Schicchi*, poté Lortzingovo komické dílo *Zbrojář* a pozapomenutou českou operu Jaroslava Kříčky *Hipolyta*.

Sezona 1932/33 jako ukázka Hellerovy progresivní dramaturgie

„Nuže, prvé představení s kapelníkem Hellerem máme za sebou.“ Takto oznamoval s ironií deník *Pozor*, že opera 20. srpna 1932 zahájila svůj provoz s novým šéfem v čele.⁵³⁹ Jak již bylo několik let zvykem, sezonu otevřela česká opera, tentokrát opět Smetanova *Prodaná nevěsta*. „Velký úspěch měl zejména kapelník Heller, jehož pojetí opery přineslo mnoho nového a bylo srdečně kvitováno,“⁵⁴⁰ chválila kritika dirigentovo nezvykle rychlé, svěží tempo přede hry. Vzhledem k omezenému počtu operního ansámblu vystupovali v operních inscenacích i členové operety, zde například bývalá členka Osvobozeného divadla Hana Vítová ztvárnila roli Esmeraldy.⁵⁴¹

Událostí nové sezony bylo uvedení ruské opery *Boris Godunov*. Ruský či slovanský repertoár vůbec byl poněkud opomíjenou složkou operního programu, proto média dílu věnovala zvýšenou pozornost. Trojice mladých tvůrců, dirigent Heller, režisér Pospíšil a výtvarník Gabriel, vytvořila v omezených podmínkách divadla reprezentativní inscenaci, jež „zasluhuje nejen uznání, ale i srdečných díky“⁵⁴², jak uváděl olomoucký tisk. Přestože Heller dílo značně proškrtal (vycházel z verze z roku 1908), inscenace stále obsahovala velké množství sborových partů, pro které chyběl dostatečný ansámbl. Recenzent *Našince* František Waic uváděl, že „volba tohoto díla k prvé premiéře nebyla nejvhodnější“⁵⁴³, a to nejen kvůli celkové náročnosti, ale také kvůli velkým požadavkům na početné ansámby, jimž olomoucká opera po svém zúžení nemohla vyhovět. Limitované sbory, složené z dvanácti ženských a dvanácti mužských hlasů, nedostačovaly ke zvládnutí náročného a svým charakterem mohutného partu. Navíc zvláště ženská část sboru nebyla vyrovnaná a barevně se do inscenace nehodila. „Sbor byl hlavně v dámských hlasech příliš křiklavý. Má to býti přece vzrušení stylisované.“⁵⁴⁴ Podobný problém nastal i v třicetičlenném orchestru, který nemohl být z finančních důvodů rozšířen. Ačkoli byla úroveň premiéry kritizována, *Pozor* operu obhajoval jako dílo kvalitní. „Můžeme říci, že Boris Godunov byl nastudován u nás s péčí nadprůměrnou, s vynaložením všech poctivých tvůrčích sil v orchestru i na scéně.“ A *Pozor* dokonce dodával, že se premiéra pod vedením Hellera přiblížila premiérám během éry Nedbalovy. V titulní roli vystoupili Emil Bergman (dle *Meziaktí*), později Boris Gofman (dle recenzí), jehož výkon byl však na několika místech kritizován jako nedostatečný. „Pan Gofman, ač má fondu hlasového dosti, nevyužívá ho zcela. Hlas neběže se směrem vpřed, a proto dostává nádech strojenosti. Postavě prospělo by více bohatýrskosti.“ V roli Borise se poté vystřídal několik význačných hostujících osobností, jako byli první barytonista brněnské opery Nikolaj Cvejič či Pavel Ludikar, pěvec Metropolitní opery, jenž byl právě na vrcholu své kariéry.⁵⁴⁵ Tato role patřila mezi Ludikarovy mistrovské kusy a měla úspěch i u olomouckého publika. „Kouzlo z jeho [Ludikarova] umění bylo tím větší (pro plničké divadlo), že jde o operu u nás nesevšednělou, jejíž provedení je pořád hudební událostí.“⁵⁴⁶ Množství recenzí se rozcházelo v hodnocení výkonu slavného pěvce; některé uváděly, že byl „strhující“, jiné mu vytýkaly momentální hlasovou indispozici.⁵⁴⁷

Kovařovicova opera *Psohlavci* měla slavnostní atmosféru příležitosti odhalení pamětní desky s reliéfem Miroslava Tyrše,⁵⁴⁸ všestranné osobnosti, jež by toho roku měla právě sto let. „Osvětlená radniční věž, planoucí pochodně před vchodem divadla, slavnostní proslov náměstka starosty Langa [...] působí, že se svátečním pocitem vcházíme do hlediště na premieru Psohlavců, zařaděných vhodně v program Tyršových oslav v Olomouci.“⁵⁴⁹ Před zahájením opery hrál Sukův sokolstvem a češtvím prostoupený pochod *V nový život* a ředitel Langer recitoval báseň „plnou vzletu a odvahy“ Rudolfa Medka. Tradičně politicky laděných večerů postupně ubývalo, zřejmě i proto byla návštěvnost tohoto kusu poměrně vysoká a setkala se s kladným přijetím publika.⁵⁵⁰

Premiéra tří jednoaktovek – Pucciniho *Pláště* a *Gianni Schicchi* a Debussyho *Ztraceného syna* – nebyla událostí určenou pro olomoucké publikum pravidelně navštěvující

operetu. „[...] pro hudebně založené, toužící po vývojovém přehledu verismu a impresionismu, byl tento večer zajímavým, ale pro všeobecnost připadá nám volba hlavně *Pláště* a *Ztraceného syna* málo vhodnou.“⁵⁵¹ Kritik dodával, že by se zahraničním a nikoli přímo význačným dílům neměla věnovat taková pozornost, jelikož ani „svět si tak vůči našim menším dílům nepočíná“.⁵⁵² Inscenace těchto tří děl byla typickou ukázkou Hellerovy umělecké snahy o zpestření jednotvárné dramaturgie, která poněkud ustrnula na českých buditeckých dílech, případně již osvědčených (nejčastěji italských) kusech a tento rámec se zatím neodvažovala překročit. To (jak již bylo v jiných kapitolách několikrát poznamenáno) nejen že škodilo ekonomice divadla, ale brzdilo samotný vývoj operního žánru.⁵⁵³ Kritika vyzdvihovala Hellerovu mimořádnou schopnost vystihnout italský temperament i jeho pochopení Pucciniho díla. „Po stránce hudební pečoval o náležité podání A. Heller, který má vřelý vztah k těmto řídkým zjevům operní tvorby, hledaje v jejich dílech projevy jim vlastní, podáváje tragickou Pucciniho operu tragicky, jeho komiku komicky, Debussyho s francouzskou elegancí a jemností, podloženou zvýšenou lyričností jednotlivých čísel. [...] *Ztracený syn* však dopadl příliš studeně, ani taneční scéna s Relským a Chocovou nemohla dodat tomuto ušlechtilému lyrickému kusu života ani barvy.“⁵⁵⁴ V případě *Ztraceného syna* šlo vůbec o první jevištní ztvárnění tohoto koncertně míněného díla (za které obdržel dvaadvacetiletý autor Římskou cenu) na československé scéně: ponurá lyrika díla však mohla být důvodem onoho „studeného“ dojmu z představení.⁵⁵⁵

Obr. 57: *Meziaktí* – *Plášť*, *Ztracený syn* a Gianni Schicchi

Lakmé, Aida, Labutí jezero

Delibesova *Lakmé* byla podobně jako v předešlé sezoně *Samson a Dalila* jednou z nejnavštěvovanějších oper na olomoucké scéně. Její premiéra proběhla předešlou sezonu i na pražské scéně Národního divadla (což s despektem pozoroval mimo jiné milovník Smetanova díla Zdeněk Nejedlý) jako „kasovní trháč“.⁵⁵⁶ „Olomoucké divadlo přistupuje k tomuto dílu asi za stejných pohnutek [jako pražské Národní divadlo]: oživiti přepjatým modernismem přesycené choutky vybrané části obecenstva, vyhověti většině naladěné sentimentálně a hovící si v romantismu exotického prostředí, podati ukázkou vzepjaté melodiky a bravurní krkolomné koloratury.“⁵⁵⁷ Efektní hudba i výprava doprovázená blýskavými, technicky vybroušenými tanečními výstupy manželů Relských zajistily plné divadlo i při množství repríz. *Lakmé* patřila do repertoáru kapelníka Budíka, jenž se během třicátých let zaměřil na inscenace populárních kusů pro nejširší veřejnost.⁵⁵⁸ „Bylo úplně vyprodáno – zjev u opery vzácný, dnes téměř nevidaný, který mluví za všechny teoretické úvahy o moderní opeře; snad právě stará melodická opera to bude, která vrátí obecenstvo do divadla.“⁵⁵⁹ Tuto úvahu potvrdila i následující prosincová premiéra, po deseti sezonách nově nastudovaná Verdiho *Aida*. Po hudební stránce se opera zdařila a měla podobný efekt jako *Lakmé*, zejména díky sólistům, jejichž výkon prý strhával k potlesku na otevřené scéně. „Jarošův Radames byl nejlepším momentem večera: jeho tenoru přibývá na vyzrálosti od představení k představení, hlas nádherného lesku, brilantní techniky.“ Orchester v počtu přibližně třiceti lidí měl však značné rezervy a režie a výprava byly dle mnoha recenzí zcela nezvládnuté. Triumfální scénu opery recenzent *Moravského večerníku* popsal jako „hotové orgie ztrnulosti a nudy. [...] Sbory namačkány v nemožně řešeném prostranství, bezradné přecházení žoldnůů za scénou a poskakování tanečnic, které zřejmě nevěděly co s rukama a palmy zaměňovaly za plácačky, automaticky se žoldnůům před nosem zavírající dveře a zabraňující jim ukázati boha Ra, který byl zdařilou kombinací sovětské hvězdy a mexického bůžka – tot’ jen malá ukáзка hrubých poklesků režie, které místy působily až neodolatelně groteskně“.⁵⁶⁰ I přes mnohé

výhrady a nelichotivé komentáře nejen *Moravského večerníku* byl úspěch *Aidy* nepopiratelný a návštěva rekordní.⁵⁶¹

Labutí jezero patřilo rovněž mezi populární novinky první sezony a věnovala se mu značná pozornost. Pozice baletu se totiž od třicátých let zlepšovala a ze „sloužícího tělesa“ se velmi pozvolna stával tělesem samostatně umělecky činným. Nicméně produkce Čajkovského nejslavnějšího titulu se setkala se stejnými potížemi jako zmíněné opery *Aida* či *Boris Godunov*, neboť měla velké nároky jak na ansámbl, tak na vyspělé sólistické výkony.

Ve srovnání s klasickou produkcí *Labutího jezera*, kde je velký důraz věnován představitelce dvojrole Odette/Odile, byl děj členitější a velmi poeticky vykreslen rázem 19. století jako příběh Odetty, bytosti napůl pohádkové a napůl lidské. Příběh se velmi podobal pohádce o *Malé mořské víle* Hanse Christiana Andersena, Odette zde totiž byla znázorněna jako dcera víly, jež se zamilovala do člověka, který ji opustil, načež se proměnila ve smuteční vrbu. Vodník, její otec, plakal, až vzniklo jezero, v němž žila Odetta a její družky, v noci víly a ve dne labutě. Dorna, macecha čarodějnice, neustále líčila úklady proti Odettě, a když se dověděla o její lásce k princovi a jejich zasnubním plese, rozhodla se jejich plány zmařit. Vydávajíc se za Odettu, princ podlehl jejímu kouzlu a porušil tak slib daný Odettě. Ta se vydala zpět ke svému jezeru, kam ji princ následoval, a oba zahynuli v jeho rozbouřených vlnách.

Obr. 58: *Meziaktí – Labutí jezero*

Recenze zdůrazňovaly efektní závěrečný tanec černých labutí, jenž „vypointoval celý příběh“⁵⁶², a samozřejmě Marii Chocovou v hlavní roli. Přestože to v žádné z recenzí nezaznělo, lze se domnívat, že Chocová tančila obě role (s ohledem na děj), což svědčí o její mimořádné technické úrovni.⁵⁶³

Největší úspěch měly tance národů v úvodu zasnubního plesu, v nichž se uplatnili i členové operety a jež obsahovaly množství různorodých krátkých výstupů připomínajících oblíbené výstupy operetní. *Labutí jezero* mělo celkem deset repríz, které v kontextu počtu operních repríz můžeme považovat za úspěch.

Počet operních repríz v sezoně 1932/33:⁵⁶⁴

<i>Boris Godunov</i>	9 repríz
<i>Psohlavci</i>	5 repríz
<i>Plášť, Gianni Schicchi, Ztracený syn</i>	2 reprízy
<i>Karlštejn</i>	3 reprízy
<i>Lakmé</i>	8 repríz
<i>Aida</i>	9 repríz
<i>André Chénier</i>	3 reprízy
<i>Zbrojář</i>	7 repríz
<i>Parsifal</i>	9 repríz
<i>Hipolyta</i>	5 repríz
<i>Skřet, Poupě</i>	1 repríza

„Kde je česká tvorba?“

Inscenace zahraničních kusů vždy vyvolávala nevoli patriotisticky zaměřené veřejnosti. Kritika Hellerovy práce zazněla z úst Františka Waice, významné olomoucké kulturní

osobnosti, jež se opakovaně proti činnosti nového kapelníka vymezovala. „Pro posouzení důvodů k zařazení této opery do letošního repertoaru nestačí snad jen, že se provozuje dílo nám neznámé. [...] Záleží přece na souvislosti, z jaké je vytrženo. A jest jen s podivem, že jednotlivým obdobím verismu věnuje se taková péče. Nebylo by vhodnější věnovati tutéž české, ba slovanské operní tvorbě? Byli bychom tomu velice povděční a lépe by to slušelo našemu divadlu. Nemůže se jednati jen o uspokojení hudebních referentů, ať kterýmkoli směrem. Ti dovedou si dílo vřaditi, kam patří. Ale jde tu o tendenci programu vůči obecenstvu,“ psal do *Národního osvobození*.⁵⁶⁵ Nutno podotknout, že Waic patřil podobně jako Nejedlý k staromilcům, kteří stále kritizovali zahraniční, případně pokrokový repertoár divadla; ovšem inscenovala-li se díla jim konvenující, tedy Smetanovy oslavné opery, Fibich či Kovařovic, kritizovali zase nezájem publika a věštili „soumrak kultury“.

André Chénier, francouzská veristická opera, jež nebývala na obvyklém repertoáru divadel, se odehrává v prostředí Velké francouzské revoluce, v níž je básník, titulní postava opery, nakonec popraven. „Jakási dezorientace obecenstva po prvním aktu ustoupila později vřelejší srdečnosti, s níž byl zdárný výkon naší pilné opery po zásluze pozdraven,“⁵⁶⁶ uvedl *Moravský deník*. K francouzskému repertoáru se Heller během sedmi sezon obrátil pouze několikrát, ale šlo o výjimečné inscenace; kromě již zmíněného Debussyho to byli Maurice Ravel a Albert Roussel, představitelé nejaktuálnějších hudebních směrů meziválečné doby.

Místo původně plánovaných *Mistrů pěvců norimberských* se při příležitosti 120 let od narození Richarda Wagnera inscenovala jeho poslední opera *Parsifal*. Výtky k již zmíněným operám (*Aida*, *Boris Godunov*) se opakovaly, neboť ani tato inscenace nemohla kvůli nedostatečnému rozsahu olomoucké operní scény dostat všem Wagnerovým požadavkům. „Toť se ví, že jdouce v Olomouci na Parsifala, necháme doma měřítko na dvorní operu,“⁵⁶⁷ komentoval premiéru olomoucký *Pozor*, který však hned nato vyvyšoval výkon jak tenoristy Jaroše v roli Parsifala, tak zejména basisty Ladislava Švarce v roli Klingsora: „Ani Brno nemá dnes tak vhodného zpěváka pro tuto démonickou postavu.“⁵⁶⁸ To byla jediná inscenace od Wagnera, Hellerova dramaturgie se zaměřila spíše na nové německé opery Alexandra Zemlinského a Richarda Strausse. Obecně byly výkony sólistů ve zmíněných dílech na patřičné výši, často převyšovaly běžný průměr – na rozdíl od sborů, orchestru nebo režie.

Množství hostů se vystříдалo na olomoucké scéně během sezony 1932/33, a to zejména v populárních kusech Verdiho oper. Jedna z nejoblíbenějších zpěvaček, Jovita Fuentes (1895–1978), filipínská sopranistka, jež studovala operní zpěv v Miláně, zpívala v Olomouci titulní roli *Madame Butterfly* v italštině. Nejen originální jazyk opery a exotický zjev umělkyně se setkaly s ohlasem, byly to i „žaponské úbory, jež zářily na jevišti. [...] Host přilákal tolik obecenstva, že hlediště bylo zase jednou do posledního místa vyprodáno i přes značně zvýšené ceny. Je viděti, že exotismus táhne!“⁵⁶⁹ Podobný úspěch měli hosté vystupující v *Rigolettu*, který se na olomoucké scéně objevil po čtyřech sezonách. V roli Gildy vystoupila rumunská pěvkyně Pia Igirosana, která svůj part zpívala ve francouzštině, a v roli titulní se představil Boris Archipov, bývalý člen olomouckého operního ansámblu stávající člen opery moravskoslezského divadla.⁵⁷⁰ Dle recenzí hostující pěvkyně Igirosana nedosáhla takové „jiskřivé výše jako například Ada Sari“, ale uspokojila, vzhledem k momentálnímu nedostatku verdiovského repertoáru. Dalším hostem byl egyptský tenorista Vasso Argyris, vystupující v opeře *Aida* v roli Radamese. Tenoristovi vídeňské opery kritika vytýkala teatrální jevištní manýru, s níž vystupoval. „Méně je někdy více,“⁵⁷¹ dodávala. Posledním význačným hostem sezony byl další bývalý člen olomoucké opery Jiří Křikava, jež vystoupil 7. března v *Hubičce*, inscenované na počest 83. narozenin prezidenta republiky. Po dlouhé době večer věnovaný české hudbě zahájila hymna a slavnostní proslov ředitele divadla. Kritik Waic večer kvitoval a žádal více takových inscenací. „Kdy se dočkáme zase českých oper?“⁵⁷² psal do *Národního osvobození*, když bilancoval sezonu složenou z německých a italských oper a nespočtu operet.

Německý Skřet a česká Hipolyta

Do konce sezony Heller představil dvě české opery, Kříčkovu *Hipolytu* a Ostrčilovo *Poupě*, které uvedl spolu se Zemlinského jednoaktovkou *Skřet*. Komickou operu *Hipolyta*, dílo inspirované anglickým románem zasazeným do renesanční Itálie,⁵⁷³ Kříčka složil v letech 1910–1916 a její premiéru řídil Národním divadle Karel Kovařovic.⁵⁷⁴ Při příležitosti skladatelových padesátin údajně autor očekával opětné nastudování Národním divadlem, což se však neuskutečnilo.⁵⁷⁵ Proto se v *Meziaktí* k opeře uvádělo: „Je ctí pro olomoucké divadlo, že je to z provinčních scén právě ono, jež oživuje tuto operní prvotinu Kříčkovu.“⁵⁷⁶ Kříčkova díla byla inscenována v Olomouci již v minulosti, například Žerotínem byla provedena jeho opera *Ogaři*.⁵⁷⁷

Děj opery *Hipolyta* se odehrává v Padově v době renesance. Do prosté Hipolyty se zamiloval Alessandro del Dardo, básník a prefekt bohatého severoitalského města. Hipolyta však z jeho poetických vyznání neomdlévá, neví totiž, kdo byla Venuše a odkazuje Alessandra, aby se jako řádný nápadník ohlásil jejímu tatínkovi. Alessandroví přátelé mají z Hipolytiny řeči nesmírné povyražení a dobírají si tohoto nápadníka. Ten se nakonec vydá za panem otcem, jenž umí ocenit zlato, a nedlouho nato je dcera provdána. Nešťastná Hipolyta odchází za zvuku hudby z otcovského domu do paláce Alessandrova. Zde ji služebnictvo celé dny zkrášluje, proti čemuž Hipolyta hlasitě protestuje, protože „něco takového se nesluší pro křesťanskou pannu“. Alessandro ji nepřestává platonicky opěvovat, nosí jí básně a květiny. Když Hipolytu navštíví její přítelkyně Annina a zjistí, že ji Alessandro ještě ani nepolíbil, smluví útěk. Sama jí vymyslí přestrojení za pastýře Silvestra, který prchá z města z důvodu vraždy Žida lichváře a nyní mu hrozí smrt oběšením. Drobná postava Hipolyty nepůsobí dojmem vraha, z čehož si skupina pastýřů, k nimž se přidá, dělá legraci. Castracano, jenž se posmívá útlému Silvestrovi nejvíc, Hipolytě imponuje mužností a silou. Když však do hor přijedou Alessandroví vojáci, Castracano se sám hlásí k vraždě Žida domnívaje se, že přijeli pro Silvestra. Hipolyta je z jeho činu dojatá natolik, že se přizná ke všemu, co se stalo, a Alessandroví oznámí, že zůstane v horách s pastýřem Castracanem. Alessandro jí dává volnost a opera končí odchodem mladých milenců.⁵⁷⁸

Na tuto látku prý Jaroslava Kříčku upozornila operetní subreta a herečka Božena Důrasová (manželka významného sochaře Jana Štursy), která ho původně vyzvala ke kompozici operety.⁵⁷⁹ Komické téma Kříčku zaujalo do té míry, že se rozhodl zkomponovat operu, na níž pracoval celých šest let. O vážnosti, s níž ke kompozici přistoupil, svědčí i jeho návštěva Padovy během práce na partituře. Když se konečná verze opery v říjnu 1916 dostala do rukou Kovařovicovi, byl prý dílem tak nadšen, že Kříčku prohlásil za „nejdivadelnějšího nového operního skladatele pro české jeviště vedle Janáčka a Ostrčila“.⁵⁸⁰

Opera nepatří mezi avantgardní směry počátku 20. století, autor spíše čerpal z tradičních kompozičních postupů a sám uvedl, že jej velmi inspirovala Charpentierova opera *Louisa*.⁵⁸¹ „Jednotlivé postavy jsou tu nadány znamenitou hudební charakteristikou, podepřené motivicky i deklamačně. [...] Motivy se tu obměňují a střídají nikoliv mechanicky, nýbrž úplně ve smyslu dramatické situace a hudebního proudu. Velmi pečlivá je práce polyfonická, instrumentální paleta vykazuje celou bohatou stupnici malebných tónů a vtipné hudební nápady zpestřují orchestrální proud celého díla. Zpěv je veden deklamačně se zřetelem k melodické frázi, nevyhýbaje se ani uzavřeným číslovům ani ensemblům, jsou-li odůvodněny dramatickou situací.“⁵⁸² Kovařovic ještě poznamenal, že „celá hudební kompozice Hipolyty svědčí o mimořádném Kříčkově talentu pro komickou operu“.⁵⁸³

Oscilace mezi vážným a groteskním je v opeře zcela zjevná („zpracování tohoto námětu je velmi vtipné, řada veselých scén střídá se tu s hlubokým citem naivní dětské duše Hipolytiny“) ⁵⁸⁴ a byla typická pro nová jevištní díla tohoto období. Rysy operety, jak hudební, tak zejména dějové, do vážné opery pronikaly a vznikl takřka svébytný žánr, často ironizující vážné umění. Tyto rysy se promítly i do Kříčkova díla, jehož libreto bylo nejen komické, ale díky postavě poetického Alessandra bylo i satirou na „přeromantizované“ operní hrdiny 19. století. „Operu vyznamenává bohatost melodická, [...] jemná, vkusná a ve svém jádru dobrácká ironie na pathos a estétství.“ ⁵⁸⁵

Jaroslav Kříčka napsal po úspěšném odvysílání *Hipolyty* rozhlasem děkovný dopis dirigentovi Jaroslavu Budíkovi. ⁵⁸⁶

Vážený pane kapelníku,

teprve dnes mohu Vám vyslovit svůj upřímný dík za zdařilé představení *Hipolyty*, které jsem poslouchal se sestrou 17. t. m. v Novém Městě na Moravě. Při pěkném výkladu p. dra Pospíšila rušil silně orchestr laděním (patrně neupozorněn), pak byla porucha na konci I. a na začátku II. aktu. Jinak šlo všecko výborně. Prosim, tlumočte můj dík sólistům, sboru i orchestru. *Hipolytka* zpívala jako anděl, každé slovo zřetelně, p. Jaroš zněl zvláště pěkně v pastorálech (nejlepší místo: „ve dne slunce v noci já...“).

Velmi radostně mne překvapil p. Loidolt, který patrně na partii déle pracoval. Jeho hlas v mikrofону získal, zněl neobyčejně pěkně a všecko mu vyšlo – i hloubky. Orchester velmi krásně, barvitě i výrazně se uplatnil především v samostatných větách. Všecka sóla nástrojová vyšla jasně a působivě.

Škoda jen, že posluchači, nevidoucímu jevišti, mnoho a mnoho zůstane hádankou (zvědavci, pohnuté ensembly jako *Hipolyta-Annina* a loučení ve II. aktu a pod.). To by se muselo ještě nějak zvláště vysvětlit.

Ale nechci teď bádát o problémech vysílání opery, nýbrž radovat se, že jsem se *Hipolytkou* znovu mohl potěšit a to mnohem víc než moje rodina, která poslouchala v Praze – samé poruchy a přehlušování jinými stanicemi.

Tlumočte prosím, díky všem a sám přijměte ty hlavní a nejvřelejší od

oddaného Vám

Jar. Kříčky.

Autor se premiéry v olomouckém divadle dne 1. dubna 1933 zúčastnil a byl „předmětem zasloužilých ovací“. „Doufáme, že zájem obecnstva o toto rozkošné dílo zůstane trvalý,“ dodával na závěr *Hlas lidu*. V kontextu tehdejší operní návštěvnosti byla *Hipolyta* dílem poměrně úspěšným.

Operní večer složený z díla *Poupě* Otakara Ostrčila a Zemlinského *Skřeta*, jehož premiéra 27. dubna 1933 byla zároveň i derniérou, se opět stal událostí spíše pro hudební znalce. Obě pokroková díla reprezentovala dvě zcela odlišné tendence opery meziválečného období: *Poupě* představovalo komický odklon českých autorů od tradičních historických témat (podobně jako *Hipolyta*), kdežto opera Zemlinského byla ukázkou avantgardního, nového stylu německých oper této éry. Šlo o československou premiéru uvedenou pod taktovkou Adolfa Hellera, jenž chtěl (opožděně) připomenout 60. narozeniny svého učitele. Alfred Clayton popisoval operu *Skřet* jako jednu z nejnápadnějších ukázek Zemlinského

stylu, neboť k ní skladatele inspirovala jeho osobní posedlost ošklivostí. (Alma Mahlerová ho ve svých pamětech nazývala „hrůzostrašný skřet“.) Autora zaujala pantomima *Der Geburtstag der Infantin* uvedená ve Vídni v roce 1908 a tři léta nato si u Schrekerera objednal libreto na podobné téma. Zemlinsky operu napsal mezi lety 1919–1921 a její premiéra byla řízena Otto Klempererem v Kolíně.

Opera začíná přípravami Infantčiny narozenin, hudebně má tato část barokní charakter a kontrastuje s valčíkově lyrickou pasáží ztvárňující Ghitu, Infantčinu komornou. Poté Infantka vkročí do pokoje a všichni opěvují její krásu. Jeden z dárců je i ohyzný Skřet, který si však o sobě myslí, že je krásný šlechtic. Skřet se do krásné Infantky zamiloval, ta ho však bere jako svoji novou hračku a chce, aby jí k narozeninám zazpíval. Pak ho vyzve, aby si vybral, kdo se mu v sále nejvíc líbí a Skřet si zvolí ji. Infantka mu z pouhého plezíru řekne, že ho také miluje, a začne vyjmenovávat, co všechno pro ni musí na důkaz své lásky udělat. Skřet, nevěda, že si s ním Infantka pouze hraje, ji zatouží políbit. Když však v zrcadle spatří ohavný obraz a zjistí, že je to on sám, vydá zděšený, pronikavý výkřik. Hrozivé trylky a trioly, expresivní dynamické kontrasty vyjadřují horor a Skřetův šok. V hysterii Infantce vyznává svoji lásku, ale ona se s odporem odtáhne, pohoršena, že její dárek „nefunguje“, jak by měl, odejde z pokoje. Skřet naposled políbí bílou růži, kterou měla jeho milovaná v rukou, a zemře. Opera končí dunivým „c mollovým akordem namísto očekávaného d mollového“. Zemlinského emocionální identifikace s hrdinou napovídá, proč je tato práce tak vysoce hodnocena.⁵⁸⁷

Obr. 59: *Meziaktí* – Hipolyta

Těžko říci, nakolik olomoucká inscenace odpovídala Zemlinského představě, vzhledem k tomu, že tenorista Jaroslav Jaroš pojal roli Skřeta více jako zábavnou než tragickou. „Pod červeným pláštěm ukrývalo se tělo Kašpárka, který mohl býti maskou ještě nestvůrnější.“⁵⁸⁸ Obecenstvo oceňovalo srovnání klidného a staršího *Poupěte* a „prudce vrženého“ *Skřeta*. Vzhledem k tomu, že bylo dílo uvedeno pouze jedenkrát kvůli odchodu sopranistky Markéty Holznerové (která ztvárnila roli Infantky), neměla opera možnost ve společenských kruzích výrazněji rezonovat. Nicméně již v následující sezoně Heller uvedl další dílo Zemlinského, které vzbudilo množství reakcí.

Hellerovy operní produkce první sezony vykazovaly jak snahu o zachování českého klasického repertoáru (uvedení *Psohlavců*) a populárních kusů (*Aida*, *Lakmé*), tak i úsilí o uvedení nových, moderních děl, po nichž se v minulých sezonách tolik volalo. *Hipolyta* byla ukázkou současné, komické opery, která se zvolna prosazovala a zdála se být kompromisem mezi dvěma extrémy: „příliš komickou“ operetou, oblíbenou, nicméně nekvalitní, a „příliš vážnou“ operou, ustupující do pozadí. Debussyho *Ztracený syn* představil francouzský impresionismus, s nímž se olomoucký divák dosud neseťkal, v doprovodu moderního tance; i tato Hellerova koncepce sledovala nejnovější trendy (Michail Fokin, choreograf Ďagilevovy baletní skupiny, vytvořil své nejprůbojnější choreografie právě na symfonickou hudbu, což byl i případ díla *Ztracený syn*). Zemlinského opera *Skřet* nebyla pouze Hellerovou poklonou svému učiteli a velké hudební osobnosti, ale jedinečnou ukázkou expresionistické tvorby, jež neměla na československých scénách obdoby. Pucciniho aktovky *Gianni Schicchi* a zejména pak *Plášť* pokračovaly v tradici italského verismu, s nímž se olomoucké publikum již seznámilo prostřednictvím oblíbeného Mascagniho či Pucciniho v předcházejících sezonách. Na produkci pestrého, průkopnického repertoáru italské opery kladl Heller v Olomouci zvláštní důraz. Celkově je možné říci, že Heller svou pozornost soustředil především na díla novátorská s vysokým uměleckým potenciálem, zatímco Jaroslav Budík se ve třicátých letech zaměřil na díla efektní a odlehčená.

Datum	Dílo	Dirigent
10. září 1932	<i>Boris Godunov</i>	Adolf Heller
17. září 1932	<i>Psohlavci</i>	Jaroslav Budík
4. října 1932	<i>Plášť, Gianni Schicchi, Ztracený syn</i>	Adolf Heller
27. října 1932	<i>Karlštejn</i>	Adolf Heller
12. listopadu 1932	<i>Lakmé</i>	Jaroslav Budík
3. prosince 1932	<i>Aida</i>	Adolf Heller
5. ledna 1933	<i>André Chénier</i>	Adolf Heller
24. ledna 1933	<i>Zbrojář</i>	Jaroslav Budík
15. února 1933	<i>Parsifal</i>	Adolf Heller
1. dubna 1933	<i>Hipolyta</i>	Adolf Heller
27. dubna 1933	<i>Skřet, Poupě</i>	Adolf Heller

Novátorské opery druhé sezony

Další operou Alexandra Zemlinského, uvedenou následující sezónou, byl *Křídový kruh*, originální lyricko-impresionistické dílo zasazené do exotické Číny. Tato tříaktová práce mistrně smíchala vlivy orientu, aktuální modernistické tendence a magické aspekty pohádky. Orientální prvky se promítly do užití pentatonických stupnic a gongu, modernost do aktuálních jazzových prvků a tehdy v operě nevídaného mluveného slova. Pohádkové motivy se týkají zejména šťastného konce opery a magické síly křídového kruhu, jenž je neustále se vracejícím motivem. Pro kompozici této tříaktové opery Zemlinského inspiroval čínský příběh o vítězství dobra nad zlem, který německý básník a dramatik Klabund⁵⁸⁹ zpracoval jako divadelní hru.⁵⁹⁰

Realistický, až naturalistický příběh chudé krásné Haitang, která je svou nemajetnou rodinou prodána do nevěstince, obsahuje výrazné aspekty sociálního kriticismu, v meziválečné době velmi živého. V nevěstinci si ji koupí krutý Ma a udělá ji svou druhou manželkou. Porodí mu syna, ale Maova první žena manžela otráví, vraždu svede na Haitang a jejich dítě prohlásí za své vlastní. U řízení je Haitang odsouzena, nicméně ještě předtím, než ji vsadí do vězení, změní se zákon a všechny probíhající procesy musí být důkladně prošetřeny. Ona je nakonec po všech útrapách zachráněna a stane se ženou císaře. Dobro tedy zvítězilo nad zlem.

Obr. 60: *Meziaktí* – Křídový kruh

Premiéru Emanuel Ambros zařadil mezi nejvýznamnější počiny olomoucké opery ve třicátých letech, šlo totiž o první československé uvedení díla skutečně evropského formátu.⁵⁹¹ „Po premiérách v Berlíně, Štětíně, Koburgu, Norimberku a Štýrském Hradci přichází na pořad premiéra česká v Olomouci a tato skutečnost dává olomoucké operě nejlepší rekomandaci k jejímu následujícímu vývoji a jest na olomoucké divadelní veřejnosti, aby tento počín opery ocenila nejživějším zájmem o tuto mimořádnou hudební událost.“⁵⁹² Hudebně čerpal Zemlinsky z melodií současné tvorby ovlivněné dobovou populární hudbou a jazzem, úvodní melodie hraná saxofonem připomínala melodii z *Jonny spielt auf*, rovněž se objevovalo specifické používání pentatoniky. Přestože šlo o ukázkou vůbec nejmodernějšího díla, které měla Olomouc možnost poznat, přijala konzervativní dobová kritika dílo dobře. „Zemlinského hudba při vši modernosti dovede upoutati i širší obecnost, je průhledná v

doprovodu mluveného slova, vrcholí v ariích.⁵⁹³ Pro publikum byla rovněž jasně čitelná Zemlinského definice kladných a záporných postav: kladné melodicky zpívají, záporné mluví a nerozhodné postavy se vyjadřují formou melodramatickou. „Nelze ovšem mluvit o opeře v pravém slova smyslu, neboť si autor pomáhá i mluveným slovem,⁵⁹⁴ komentovala recenze *Českého slova* (i jiné deníky) novátorské postupy, které do tradiční opery nepatřily. Orchester zněl barevněji než obvykle, protože byl rozšířen o množství „neobvyklých“ nástrojů, jako je saxofon či tři klarinety: basový, altový i tenorový, díky nimž dílo obsahovalo množství působivých detailů.⁵⁹⁵ Za zmínku stojí i fakt, že toto dílo bylo kompletně provedeno členy olomouckého ansámblu, od překladatele přes herce, režiséra, výtvarníka, garderobiéra až po dirigenta.⁵⁹⁶ Nicméně stále se zdůrazňovala skutečnost, že soubor není (a patrně nikdy nebude) dostatečně disponovaný na to, aby mohl tak náročná díla inscenovat na patřičné úrovni. „V olomouckém provedení spatřujeme snahu dokázat, čeho jsou schopny daleko vyspělejší operní soubory, které mají větší možnost výběru sil. V našem případě za daných podmínek musíme aspoň chváliti úsilí, že není se třeba báti podejmouti se úkolům nejtěžším, ačkoliv někdy u vědomí nedostatečnosti bývá lépe jim se vyhnouti.“⁵⁹⁷ Ve stejném duchu zněly ohlasy i ostatních světových děl uvedených na olomoucké scéně.

Stejně jako díla Zemlinského neměly naději na trvalejší úspěch ani opery Richarda Strausse, ač se s jeho dílem olomoucké publikum během meziválečné doby seznámilo poměrně důvěrně.⁵⁹⁸ Olomoucká premiéra jeho pozdního díla *Arabella*, jehož světová premiéra proběhla 1. července 1933 v Drážďanech,⁵⁹⁹ byla (stejně jako u děl Zemlinského) první československou inscenací provedenou v češtině, což byla pro olomoucké publikum další mimořádná událost. O této premiéře psal dokonce i hudební list *Tempo*, který olomouckou scénu pravidelně přehlížel. „Zaznamenávání hudebních událostí moravských uskrovnilo se poslední dobou v tomto listě pouze na Brno. Dnešní zprávou dovolují si upozorniti na hudební podniky, konané sice mimo hlavní město Moravy, jež však nutno pro jejich význam veřejně glosovati. Jedním z nich bylo uvedení operní novinky *Rich. Strausse Arabelly divadlem v Olomouci*, a to zásluhou nynějšího dirigenta *A. Hellera*.“⁶⁰⁰ [kurziva dle originálu]

Opera *Arabella* byla poslední spoluprací Strausse s libretistou Hoffmannsthallem.⁶⁰¹ Hudebně skladatel vycházel z *Růžového kavalíra*, zejména ve valčíkových melodiích vídeňského charakteru, které zapadly do „plesového děje“ opery, a kvůli velkým nárokům na početnost orchestru bylo nutné ansámbl (zvláště ve smyčcích) rozšířit o hudebníky z Brna. Tato opera patřila mezi Straussovy méně závažné opusy, i proto měla u obecnosti relativní úspěch (nikoli však srovnatelný se zdarem *Růžového kavalíra* z roku 1926) a také Emanuel Ambros v *Tempu* chválil její celkové provedení – zvláště v kontextu komplikované doby. „Menší provinciální scéna žijící v úzkostech o budoucí existenci vykonala zde čin umělecky významný jako čestný!“⁶⁰² *Arabella* představovala divácky výrazně přístupnější dílo ve srovnání s inscenací *Ariadna na Naxu* (premiéra 3. listopadu 1934), která vyžadovala důkladnou znalost libreta a celé zápletky, což se ukázalo po několika rozpačitých přijetích. K propagaci a osvětlení opery měl přispět i rozbor pořádaný pro veřejnost, na němž účinkovala pěvkyně Zdenka Špačková za Hellerova klavírního doprovodu. Dezorientace publika však byla způsobena nejen komplikovaným libretem. Vkus dirigenta Hellera, nadšeného interpreta Strausse, totiž vůbec neodpovídal konzervativnímu vkusu olomouckých diváků.

Obr. 61: *Meziaktí* – *Arabella*

Obr. 62: Sólisté opery, třetí zleva Adolf Heller

Obr. 63: Orchester

„Tradiční“ český repertoár

Heller se sice zaměřoval převážně na zahraniční novinky, ale český repertoár z dramaturgického plánu nevyřadil – snad už proto, že byl před svým nástupem tak agresivně napadán, že nebude s to český repertoár patřičně na výši provozovat. Neinscenoval však klasický smetanovský repertoár, nýbrž přehlížená česká modernější díla, blízcí se domácímu kánonu.

Pozoruhodným výkonem olomoucké opery za Hellerovy éry bylo provedení Janáčkova díla *Příhody lišky Bystroušky*, které Emanuel Ambros hodnotil jako nejkrásnější čin tohoto období.⁶⁰³ Opera byla provedena krátce po listopadové brněnské premiéře (6. listopadu 1924 v Národním divadle), a to dne 12. ledna 1935. Jako v případě Strausse se i zde objevily snahy o srozumitelnost: dva dny před premiérou František Schwarz a Ludmila Červinková přednesli podrobný rozbor opery s ukázkami za klavírního doprovodu dirigenta Jaroslava Budíka. „Naše opera vykonala zase jednou čin, který možno oceniti vřelým a srdečným uznáním,⁶⁰⁴ psaly noviny, nicméně publikum dílo neoslovilo. To však nebyl případ pouze „provinciální“ Olomouce, Janáčkova *Liška Bystrouška* se do repertoáru divadel dostávala pouze jako typ opery pro „znalce“. I Praha se svým novým nastudováním od Václava Talicha o dvě léta později snažila o popularizaci této opery. Pražské noviny po recenzi plně chválily a uznání uzavřely své pojednání takto: „Prolomí nové nastudování *Lišky Bystroušky* ledy dosavadního nezájmu o toto skvělé dílo Janáčkovo na půdě Prahy?“⁶⁰⁵ Nepodařilo se to však v Praze ani v Olomouci.

Stejně významným činem byla i realizace opery *Její pastorkyňa*. Kritika velmi kladně hodnotila představitele hlavních rolí a jejich výkony, k celkově dobrému vyznění dopomohla také režie Oldřicha Stibora, který dal inscenaci syrový ráz moravského venkova. Velkým zklamáním byl pouze nezájem diváků.

Obr. 64: Jaroslav Budík

Dojmy, které jsme si odnášeli z krásného provedení díla, byly zkaleny pohledem do hlediště. Místo, aby lidé před provedením tohoto vrcholného díla hudební dramatiky a předního našeho kulturního statku, který nám získával jméno v cizině, odcházeli s prázdnou od vyprodané kasy a žádali si přístavky, jak tomu bylo na představení operety *Giudity* následujícího večera, zůstala při premiéře *Její pastorkyňe* řada míst nevyprodaných. Není tu ovšem naším úkolem, abychom pátrající po příčinách rozepisovali se o úpadku vkusu, převrácení hodnot a nepochopení širokých vrstev, ale u jedné věci se musíme zastavit: udělala správa divadla po stránce reklamní všechno, aby toto dílo (a jiná hodnotná díla) propagovala, jak zaslouží? Zeje-li při takovém představení lóže městského zastupitelstva a Družstva divadla, pak jde ovšem už o něco jiného, než o nezájem mas – pak jde o nezájem a nekvalifikovanost lidí postavených na odpovědná místa.⁶⁰⁶

Tento problém typický pro meziválečnou dobu už operu neopustil a trvá de facto dodnes.

Snad ještě „nepřístupněji“ než Janáčkova díla působila Foersterova opera *Nepřemožení* uvedená na oslavu jeho 75. narozenin. „Bylo by jistě šťastnější, kdyby pro začátek zazněla jeho *Eva*,“⁶⁰⁷ kritizoval ukázkou skladatelova lyrismu a mysticismu Stanislav Vrbík.⁶⁰⁸ Folkloristický prvek opery by podle něj zaujal více diváků než *Nepřemožení*, „dílo vyspělé skladatelské techniky, hovějící choutkám hudebních nadšenců“. Vzhledem k tomu, že dílo nemá klasický dramatický děj, nemohlo se s přízní publika příliš počítat ani v tomto případě. Stejně tak Foersterova následující díla, opery *Bloud* a *Srdce*, sledovala tutéž linii, tedy „dát zníti základnímu tónu vznešené morální ideje všelidské“,⁶⁰⁹ proto nápadně

kontrastovala s aktuálnějším repertoárem zabývající se nejen odlišnými tématy,⁶¹⁰ ale zejména pracujícím s novým hudebním materiálem. „Premiéra měla opravdu pěkný úspěch, bohužel slabá návštěva byla pro kulturní olomouckou společnost neblahou ostudou,“ uváděl deník *Hlas lidu*.⁶¹¹ Reflexe však vesměs chválila práci režiséra Oldřicha Stibora i scénografa Josefa Gabriela. Gabriel vsadil pět obrazů na základ čtyř masivních sloupů, „čímž bylo dosaženo chvályhodné jednoty a sevřenosti zorného pole“.⁶¹² Průbojnost režie a scénografie ve třicátých letech výrazně ovlivnily právě osobnosti Stibora a Gabriela.

Stibor se jako skutečně netradiční operní režisér, anticipující soudobé inscenační praktiky, projevil v pojetí Dvořákovy opery *Čert a Káča* uvedené 27. října 1933. Zcela se vyvaroval tradičního romantického ztvárnění pekla a čertů – jeho Lucifer měl na sobě frak, monokl a kulhal, čertice připomínaly soudobé provozovatelky nejstaršího řemesla, vrátný vyhlížel jako hotelový sluha a kněžna byla oblečená do šatů poslední módy. Dle recenzentů změny opeře konvenovaly a nijak nerušily autorův záměr⁶¹³ a novátorství olomouckých operních tvůrců se opět naplno projevilo.

Monteverdiho Orfeus jako vrchol Hellerovy produkce italské opery

Je potěšitelným zjevem, že olomoucké divadlo v poslední době hojně se věnuje cizím kulturám, přinášeje v překladech významná díla umělecké tvorby, ať již čistě dramatické nebo hudebně-dramatické. Dobývá si tím přednostního místa v kruhu velkých profesionálních scén v Československu, a proto zasloužilo by si větší pozornosti, než jaká je jeho snahám v denním tisku věnována. [...] Straussova *Arabella*, Zemlinského *Křídový kruh*, Straussova *Ariadna na Naxu* a nyní Monteverdiho *Orfeo* měly v posledních letech první významná československá provedení, rozšiřovaly operní repertoár a sloužily k získání nejlepší pověsti průkopnického divadla.⁶¹⁴

Jak již bylo zmíněno, Heller se soustředil kromě neotřelých inscenací německé provenience zejména na italskou operní tvorbu. Inscenoval několik děl Ottorina Respighiho, který do Československa během třicátých let zavítal jako propagátor své vlastní hudby.⁶¹⁵ Mimopražským repertoárem prošla řada jeho prací, např. balet *Belkis* (jeden z jeho slabších kusů), Moravská Ostrava provedla v roce 1937 operu *Plamen* (1934). Z jeho nejnovějších operních kusů Heller Olomouci představil v dubnu roku 1934 *Marii Egyptskou* a poté *Lukrécii* dne 1. října 1937. Obě uvedené opery byly československé premiéry provedené v českém překladu a obě vyvolaly vlny protichůdných reakcí.

Marie Egyptská, zkomponovaná v roce 1932, spojovala Respighiho italský melos a vzdušný francouzský impresionismus, což plně odpovídalo uměleckému vkusu šéfa opery – i recenzenti několikrát upozornili na jemně vybroušené nuance hudební stránky díla, v němž se jednoduché linie církevních zpěvů stupňovaly v mohutný chvalozpěv o slávě boží. „Orchestr za vedení Hellera se překonával v diskrétním podmalování,“⁶¹⁶ psal *Moravský deník*. Toto operní mysterium ve třech obrazech líčilo obrácení hřišnice Marie Egyptské na křesťanskou víru. Trojdílná stavba opery odehrávající se v religiózním prostředí inspirovala režiséra Stibora k umístění tří výklenků postavených po způsobu trojdílných gotických oltářů, „dávajících hře výraz prosté víry v Boha a jeho slítování“.⁶¹⁷ V nesnadné titulní roli se představila Marie Formanová, námořníka a malomocného představil Jaroslav Sobota, slepou ženu Števa Petrová, žebráka Božena Stoegerová. Večer Respighiho premiérované opery byl doplněn Leoncavallovými *Komedianty*. Ačkoli některé ohlasy byly kladné, „úspěch ukázek starší a nové italské dramatické tvorby byl zaslouženě pronikavý“,⁶¹⁸ množství kritik se spíše zdrženlivě a neutrálně vyhýbalo hodnocení, jiné byly přímo negativní. „Respighiho mysterium ‚Marie Egyptská‘, které bylo sehráno v první půli večera, nenalezlo žádného

ohlasu u publika pro svoji únavnou jednotvárnost. [...] Šéf opery A. Heller, který už, doufejme, nahlédl, že úkol a ctizádost pilné a snaživé olomoucké opery bude dobře hledati jinde, než v ‚Arabellách‘ a ‚Mariích Egyptských‘,⁶¹⁹ znělo hodnocení anonymního recenzenta olomouckého deníku *Hlas lidu*, jehož tón nápadně souzněl s kritikami Františka Waice. Jeho kritika se týkala pozornosti, která se zahraniční tvorbě od nástupu Adolfa Hellera do funkce šefa operního ansámblu věnovala. „Jenom lze se divit té obzvláštní lásce kapelníka Hellera k italské tvorbě. Čekali jsme všichni, že kapelník českého divadla projeví totéž spíše k českým operám. Nelze se ubránit dojmu, že se tak děje ze zvláštních důvodů, jež čas osvětlí. Na experimenty a gurmánství je naše divadlo ne zrovna nejvhodnější svým posláním a povinnostmi k českému kraji, hlavně v roce jubilea dvou největších českých skladatelů.“⁶²⁰ Naopak Stanislav Vrbík jako přívrženec Hellerova progresivního úsilí a spravedlivý recenzent ze široka zdůvodňoval nízkou inscenační úroveň premiérované opery: „Musíme si vážiti především snahy podati dílo ukázněné ve všech složkách, aby jako celek sneslo kritického pohledu a příznivého přijetí, třebaš k uměleckému zvládnutí bylo ještě daleko. [...] Žijeme stále ve vývoji, proto dnes reprodukční mistrovství je jen pojmem imaginárním. Olomoucké provedení je tedy nutno považovat za dobrý průměr.“⁶²¹ I z dalšího vývoje bylo patrné, že Hellerovo dramaturgické úsilí ne vždy korespondovalo s inscenačními možnostmi malé olomoucké operní scény a že spíše repertoár samotný bylo možno označit za umělecké dílo, nikoli však jeho provedení.

Podobné okolnosti provázely i premiéru posmrtně uvedené *Lukrécie*. Vzhledem ke skladatelově předčasné smrti (v roce 1936 zemřel na endokarditidu) byla opera dokončena jeho manželkou Elsou a žákem Enniem Porrinem. Premiéra proběhla 24. února 1937 v milánské La Scale a již několik měsíců nato ji mělo možnost zhlédnout olomoucké publikum. Hudba zcela odpovídá Respighiho stylu v jeho poslední vývojové fázi: patetický ariózní recitativ, monteverdiovské stylizace, průbojná šířka kantilény a vzrušené dialogy stejně jako bohaté využívání církevních tónin i vypjaté chromatiky. Libreto *Lukrécie* bylo vytvořeno úpravou textu Tita Livia a bylo do češtiny opět přeloženo Františkem Ottou Bablerem. Tento lyricko-impresionistický obraz, jehož jevištní akce by možná nebyla zcela jasná, komentovala postava Hlasu, osvětlující některé dějové momenty na scéně. Reflexe na obsazení této role operetní subretou Greyovou byly negativní,⁶²² jiné ji vysloveně chválily.⁶²³ Velký úspěch naopak sklidila představitelka titulní role, vyžadující skutečně prvotřídní soprán, Ludmila Červinková. Celkově operu shrnul Gracian Černušák: „Dílo mělo vážnou úroveň.“⁶²⁴ Heller byl oceňován jako již zkušený dirigent Respighiho díla a množství kritiků vidělo ve volbě repertoáru kapelníkovu snahu přiblížit se evropskému pokrokovému divadlu, na něž se do Olomouce sjížděli hudební odborníci z celé republiky. Obě díla, *Marie Egyptská* i *Lukrecia*, byla doplněna veristickými krátkými operami *Cavalleria rusticana* Pietra Mascagniho a Leoncavallovými *Komedianty*, díly populárními a výrazně kontrastujícími s Respighiho stylem, která vedl kapelník Jaroslav Budík.

Obr. 65: *Meziaktí* – Lucrecia/Lukrécie

Hellerova dramaturgická intence směřovala k vytvoření kompletního přehledu vývoje italské opery. Pro ilustraci uvedme několik příkladů z období verismu a romantické opery, jež během svého působení provedl: kromě již pojednávaných jednoaktovek od Pucciniho to byla *Bohéma* s hostující Jarmilou Novotnou v hlavní roli, a později také *Madame Butterfly*; opera *Děvče ze zlatého Západu* psaná pro Emu Destinnovou doplnila Pucciniho pozdní tvorbu. Z bohatého Verdiho repertoáru Heller na olomouckém jevišti inscenoval dvakrát zmíněnou *Aidu*, dále *Othella*, *Rigoletta*, *Trubadúra* a *Maškarní ples*. Počátek 19. století reprezentovaly Rossiniho komické opery *Lazebník sevillský* a *Italka v Alžírě*.⁶²⁵ Tato uvedená díla vyhovující konzervativnímu vkusu diváků se na programu stabilně vyskytovala od otevření divadla v

roce 1920 a z operních domů fakticky dodnes nezmizela. Právě v meziválečné době se potvrdil dnes již dobře známý fakt (odmyslíme-li si protiveristické výpady dvacátých let), že Puccini (se svou poslední operou *Turandot* z roku 1926) zůstal posledním skladatelem 20. století dodnes tvořícím kmenový repertoár všech operních domů.⁶²⁶ Poněkud konvenční „verdiiovský a pucciniiovský“ repertoár ostře kontrastoval s Hellerovým vkusem, který ilustrují následující díla. V některých případech šlo o skutečné rarity.

Obr. 66: *Meziaktí* – opera Bohéma s hostující Jarmilou Novotnou v roli Mimi

Takovou byla premiéra pozdně neapolské opery buffa Domenica Cimarosy *Tajné manželství* (*Il matrimonio segreto*), komponované roku 1792 pro Vídeň. „[...] některé rysy školy, k níž toto dílo náleží, důsledný lyrismus formálně zdůrazněný dualismem recitativů a arií, ji nesporně dnešnímu citění průměrného obecnstva spíše vzdaluje.“⁶²⁷ Šlo zejména o to, že Heller operu nejen dirigoval, ale také hrál na „rozladěný klavír recitativy“,⁶²⁸ čímž usiloval o navození společensky intimní atmosféry, kterou představení století obsahovala. Referent sice poznamenal, že by dílo bylo snad lépe přijato, kdyby soubor opět uspořádal přednášku zasvěčující obecnstvo do problematiky neapolské opery, nicméně vzápětí dodával, že by se zřejmě odehrála stejně jako všechny předešlé přednášky – před poloprázdným sálem.⁶²⁹ Hudebně bylo dílo hodnoceno jako přístupné, po melodické stránce lahodné a půvabné s průhlednou a prostou harmonizací, nicméně nijak zvláště pozoruhodné. Heller prý sledoval cíle umělecky výchovné a vycházel z předpokladů, že ke správnému pochopení velkých výtvorů umění je třeba znát i díla průměrná, v nichž se nejlépe vyjadřuje dobový vkus.⁶³⁰ Při kritice neaktuálnosti formy této opery vyšlo najevo, že Cimarosovo *Tajné manželství* svými reprodukčními požadavky zcela odpovídá technickým možnostem olomoucké opery, a dokonce i František Waic celé provedení velmi chválil.⁶³¹ Statičnost a prostota dovolovala pěvcům zdůraznit také hereckou stránku úloh v míře větší, než tomu bylo u moderní opery, a tak pouze recitativ se stal jedinou složkou, která kazila dojem představení, neboť byl doprovázen rozladěným klavírem.⁶³²

Největší pozornost z veškerého italského repertoáru na olomoucké scéně vzbudila československá premiéra Monteverdiho *Orfea*. Již na konci 19. století byla objevená Monteverdiho díla dávána za zářný příklad vybroušené archaické hudební kultury, jež kontrastovala mimo jiné s populární estetikou té doby (například s „barbarským“ Wagnerem), a počátkem 20. století vznikalo množství edic jeho děl: nejdříve byla provedena edice *Lamenta Ariadny*, poté vyšla v roce 1905 edice *Orfea* Vincenta d’Indyho (tuto verzi inscenovala roku 1904 pařížská opera), *Korunovace Poppey* vyšla o tři léta později v úpravě Goldschmidta. Gian Francesco Malipiero jeho díla vydal (v letech 1926–1932 první část a v letech 1941–1942 část druhou) v rámci akce, jež byla součástí programu *Il Vittoriale degli Italiani* (Vítězství Italů), který štědře podporoval projevy národních hodnot.⁶³³ Zmíněné počiny lze přirovnat k Mendelssohnovu provedení Bachových *Matoušových pašijí* v roce 1829, neboť katapultovaly Monteverdiho mezi jednu z nejvýznačnějších postav hudebních dějin. Respighiho úprava *Orfea* byla provedena roku 1910, ale až o více než dvacet let později zazněla v italské La Scale; několik měsíců nato byla inscenována na olomoucké scéně.

Neúčast veřejnosti a naopak přítomnost osobností z odborných hudebních kruhů potvrdila mimořádnost konané akce, na premiéře opět nechyběli Zdeněk Nejedlý či Gracian Černušák. „Pro širší publikum však tato věc není, i když uznáme její veliké umělecké klady,“⁶³⁴ komentoval operu olomoucký tisk. Nutno zdůraznit, že ve všech ohlasech byla vyzdvihována experimentální stránka díla, která zdůvodňovala nezájem publika.⁶³⁵

Původní Monteverdiho verze byla značně pozměněna kvůli aktuálním inscenačním možnostem běžných operních domů. Respighi upravil verzi pro symfonický orchestr⁶³⁶ ve snaze dílo přiblížit dobovým posluchačům: rozšířil nástroje, dodal aparátu zvukové barvy,

avšak „počínal si pietně, dodržujíc archaizující sloh“.⁶³⁷ Podrobné srovnání původního znění, jak je podává benátský tisk partitury z roku 1609 (v premiérováném roce pohodlně dostupný faksimilovým vydáním Sandbergovým, s klavírním výtahem úpravy), posluchače přesvědčil, že si Respighi a jeho literární spolupracovník Guastalla počínali taktně. V olomoucké inscenaci byl v Bablerově překladu básnický text Alessandra Striggia až na nepatrné škrty zachován, pouze mírně rozšířili finále o básnický podklad závěrečné scény díla. Jako velmi nešťastný zásah do celého díla Černušák hodnotil vypuštění velké scény Plutona a Proserpiny, kterou ovšem Respighiho úprava zcela respektovala. „Je to zásah velmi povážlivý, jenž porušuje dějové i hudební pásmo.“⁶³⁸ Jinak Černušák celou hudební stránku díla velmi chválil (zejména zachování autentičnosti), nicméně zdůrazňoval, že je třeba, aby ji poslouchalo obecnstvo poučené, na což upozorňovali i jiní. „V díle je mnoho věčné krásy, ale časová vzdálenost doby jeho vzniku a doby naší je přece jen značná a úkol účinkujících tuto vzdálenost překlenout je sice vděčný, i když ne vždy snadný.“⁶³⁹ Pro obecnstvo třicátých let znělo Monteverdiho dílo velmi cizí, a dokonce jej nevnímalo ani jako operu.

Olomoucký *Orfeus* byl považován za oratorium s obrazy. Dle Stanislava Vrbíka dílo takto vyznívalo z důvodu statických rolí a výrazné chorální melodiky.⁶⁴⁰ Celkově na Monteverdiho práci veřejnost nahlížela jako na zajímavý muzikologicko-historický artefakt (každá recenze obsahovala množství informací týkajících se jeho prvního provedení v Mantově, dále se recenzenti zabývali revolučností Monteverdiho rukopisu a jeho účinného hudebního stylu), jenž si však bohužel výraznější pozornost nezíská.⁶⁴¹

Orfeova reprodukce byla, vzhledem k nezkušenosti tvůrců, po stránce hudební, pěvecké, režijní i výtvarné značně problematická. Děj se sice přibližoval oratoriu, nicméně režie stála před úkolem „uspořádat“ bakchantky, pastýře, duchy a nymfy v estetický celek, což se nedařilo zcela. Velkým nedostatkem znemožňujícím uskutečnění všech jevištních akcí byla rozloha scény, jejíž malý prostor nedovolil vytvořit kompozičně ucelený rámec. Kritik navrhol, že omezení pohybu sboru na naprosté minimum po vzoru starého řeckého divadla by mnohé komplikace eliminovalo.⁶⁴² Stibor prý správně vytušil, že jevištní sloh má vyrůst z velkorysé stylizace, pastorální pohybové hravosti a barokního afektu, ale bohužel nedovedl tyto prvky organicky rozvinout a vyrovnat. Jiná recenze Stiborovu práci vyzdvihovala a chválila režiséra, jenž dal opeře „život a pohyb, aby ji přiblížil dnešnímu divákovi“.⁶⁴³ Stejně byla chválena práce scénografa: „Znamení byla výprava J. Gabriela. Jeho barevné a světelné řešení těchto luhů blažených, těchto snových krajín, nebo děsu před branou nářku, tentokrát do celého prostoru jeviště, je skvělé.“⁶⁴⁴ Rovněž chválili světelné efekty režie.

Z recenzí vyplývalo, že celkové hudební nastudování (zejména pěvecké) mělo značné rezervy. „Hellerovi se podařilo dobře zachytit celkový sloh díla, možnosti umělecké výkonnosti souboru jsou však poměrně skromné,“⁶⁴⁵ uváděl recenzent *Tempa*, Černušák v *Lidových novinách* dodával, že interpret Orfea (Otto Kubín) se potýkal s elementárními problémy pěvecko-technickými. Naopak byly velmi vyzdvihovány výkony Ludmily Červinkové v roli Prologu a Silvie i Milady Markové jako Euridiké. Olomoucká kritika byla shovívavější a výkony interpretů vesměs chválila. „Úspěch premiéry byl srdečný, škoda jen, že návštěva obecnstva nebyla úměrná snahám všech účinkujících,“⁶⁴⁶ psal Stanislav Vrbík, zatímco pražská a brněnská kritika vyzdvihovala především odvahu díla tohoto charakteru na regionálním jevišti inscenovat. Hellerova dramaturgie se opět setkala s pozitivním ohlasem pouze odborných kruhů a potvrdila již úsilí Malipierovo, který když vydával Monteverdiho díla, nechtěl „křísit mrtvé“, ale demonstrovat svěžest a modernitu tohoto italského komponisty.⁶⁴⁷

Další ukázkou aktuálních operních tendencí bylo dílo Francouze Alberta Roussela. Ten se jako jevištní autor české veřejnosti představil pouze svým baletem *Pavoučí hostina*,⁶⁴⁸ který provedlo pražské Národní divadlo roku 1931. Inscenace opery/operety *Odkaz tety Karolíny* proběhla na olomouckém jevišti jako světová premiéra dne 14. listopadu 1936; skutečnost, že se dílo dostalo na olomoucké jeviště ještě před svou pařížskou premiérou v l'Opéra-Comique, byla opět vnímána dvojsečně. Jednak jako chvályhodný počín pozvedající hanácké divadlo nad úroveň „provinciálních“ scén: „Olomoucké divadlo opět dokazuje, že není mezi našimi divadly popelkou, za jakou je stále považováno při rozdělování subvencí,“⁶⁴⁹ jednak jako ztráta času s neznámým (tedy nežádoucím) dílem, jak se vyjádřil František Waic: „Premiéry původních děl každoročně vžily se u nás bez zvláštního pro nás významu. Takové parádní spíše pokusy nejsou pro naši scénu zápasící s životem.“⁶⁵⁰ Opeře se dostalo velké pozornosti z řad hudebních znalců a noviny několikrát nadšeně avizovaly, že sám autor přijede do Olomouce své dílo zhlédnout.⁶⁵¹ Ten se ale nakonec (prý ze zdravotních důvodů) premiéry nezúčastnil a předpokládaný úspěch tohoto komického francouzského díla se rovněž nekonal.

Obr. 67: Julie Reisserová

Největší podíl na olomoucké premiéře měla patrně skladatelka a překladatelka Julie Reisserová (1888–1938), která stejně jako Bohuslav Martinů studovala u Alberta Roussela v Paříži a také s ním později zůstala v kontaktu. Heller, jenž několikrát dirigoval její skladby,⁶⁵² se právě díky ní k Rousselově dílu dostal. „Již vícekrát [Adolf Heller] ukázal vůli k vlastní linii repertoaru a odvahu sáhnouti k novinkám světové literatury. Této skutečně bylo zapotřebí při uvedení díla Rousselova, a to jednak proto, že jeho sujet je pro měšťanský vkus trochu choulostivý, jednak pro zvláštní styl díla, které se pohybuje na střední cestě mezi operou buffou a operetou. Je zapotřebí obsazení operního, ale herecké pružnosti operetní, zejména v britké konverzační próze,“⁶⁵³ shrnula nejdůležitější body celého díla pro hudební časopis *Tempo* Reisserová, která rovněž jeho francouzské libreto přeložila do češtiny.⁶⁵⁴

Obr. 68: Albert Roussel, Julie Reisserová a Charles Munch

Molièrovská tradice vtipné společenské satiry, na níž Roussel ve svém novém díle navázal, se však pro konzervativní Olomouc příliš nehodila. Libreto, velmi typické pro pařížská operetní divadla⁶⁵⁵ se svým ostře satirickým námětem zasazeným do současné společnosti, se nesetkalo s ohlasem. „[Námět] pro naše publikum však přece jen znamená trochu silnou stravu,“⁶⁵⁶ psal rozčarovaný olomoucký recenzent.

Nino, vlastním jménem Michel Veber, byl ve francouzských hudebních kruzích známý svými ostře satirickými zápletkami: bohatá, nikdy neprovdaná paní Karolína zemřela a jediný, kdo truchlí, jsou její ošetřovatelka a řidič, neboť právě ztratili velmi lukrativní místo a nestihli našetřit dost peněz na to, aby se mohli vzít. Milenci obletovaná paní Karolína sice nebyla v kontaktu se svými třemi neteřemi, které se styděly za její lehkovážný život, ale ty by teď rády zdědily její jmění; dvě z nich jsou vdané a bezdětné, třetí žije v klášteře jako jeptiška. Dědictví jejich tety je vázáno na poslední vůli, dle které veškeré jmění do roka zdědí pouze dítě jedné z nich, jinak bude vše odkázáno místní charitě. Obě vdané neteře se snaží počít, ale když se výsledek nedostaví, předstírají těhotenství a nakonec si dítě půjčí. V závěru se však ta třetí neteř, jeptiška, přízná k hříchu svého mládí a prohlásí tetinu řidiče za svého syna, který se tak stane právoplatným dědicem, vše zdědí a může se oženit s tetinou ošetřovatelkou.

Tato skandální historka „plná drasticity a nevázanosti“ však byla psána spíše pro Paříž než pro Československo,⁶⁵⁷ kde by z takového námětu nevzniklo nic jiného než krotká opereta. Roussel však stvořil operu. Olomoucké divadlo muselo daný syžet mírně poupravit: jeptišku vystupující v originální verzi nahradila v olomouckém zpracování sestra Armády spásy, neboť původní forma by s největší pravděpodobností narazila na odpor církevních kruhů. I přesto však posměšná groteskní satira společnosti vyzývající více k zamyšlení než k salvám smíchu publikum poněkud zaskočila. „Obecenstvo přijalo věc rozpačitě, jsouc překvapeno francouzskou nevázaností, kterou nedovedlo spojit se jménem Rousselovým figurujícím v seznamu skladatelů nejméně vážných.“⁶⁵⁸ Oscilace mezi vážným a komickým byla v díle všudypřítomná, což byl autorův záměr.⁶⁵⁹

Nejasnost formy dílo provázela od počátku, v novinách, *Meziaktí* i na schůzích bylo dílo označeno tu jako opereta, tu jako opera či opera buffa. Když bylo poprvé ohlašováno plánované provedení Rousselova díla, bylo označeno za operetu, nicméně v operním obsazení.⁶⁶⁰ Zmatení nezpůsoboval jen děj, jenž byl sice komický, nicméně výrazně odlišný od běžného českého operetního repertoáru postaveného na stále se opakujících motivech lásky, záměny postav, nedorozuměních, nemotorných komických figurách a kliše,⁶⁶¹ ale také forma kolísající mezi operou a operetou, která se stala pro scénická díla tohoto období typickou. Jak již bylo řečeno na jiných místech, opera se inspirovala operetou a opereta vykazovala charakteristické rysy opery a na Rousselově díle lze tento jev demonstrovat.⁶⁶² Sama Reisserová v komentáři pro hudební časopis hodnotila toto dílo jako poněkud ambivalentní: „Rozpuštělé libreto oděhl [...] Roussel hudebním rouchem napsaným s tak bezpečným vkusem a s takovou žertovnou noblesou, že vlastně stvořil nový typ hudební komedie.“⁶⁶³ Zmíněná formální „neukotvenost“ však rovněž může souviset s Rousselovou malou zkušeností v této oblasti, neboť byl skladatelem převážně symfonickým a autorem pouze několika vážných oper.⁶⁶⁴ Sám se vyjádřil slovy: „Snad v mém věku působí překvapivě, jak komponuju operetu po tom, co jsem napsal množství děl koncertních a scénických ve zcela jiném žánru. To je však pro skladatele největší vzrušení – okusit žánr zcela nový a chápat jej jako lehkomyšlné dobrodružství.“⁶⁶⁵ Česká muzikologická obec nerozuměla Rousselovu odhodlání „na stará kolena“ vytvořit hudební frašku a tento počín považovala za nevhodný „skladatelský poklesek“ a „slohovou promiskuitu“.⁶⁶⁶

Po hudební stránce šlo o náročnější dílo, rozhodně ne odpočinkového revuálního charakteru. *Odkaz* se skládal z prokomponovaných árií a ansámblů,⁶⁶⁷ Rousselova skvostně znějící hudba se vyhýbala proti všemu očekávání operetním banálnostem a obyčejům. Navíc byl v obsazení sbor, který v duchu antických dramát děj vysvětloval, a rovněž basová role dílo posunovala do dimenze klasické komické opery; na druhou stranu byla práce na poměry opery příliš humorná a satirická. „Je přirozené, že hudební zpracování této současné společenské látky nemohlo jít vyšlapanými cestami. Roussel [...] vytvořil řadu znamenitých hudebních nápadů a zvláště vtípnou instrumentací, zejména v dechové části orchestru, dosahuje velmi účinných efektů.“⁶⁶⁸ V mnoha reflexích se objevovala chvála hudebního zpracování, které bylo zábavné a dramaticky účinné: „Hudba je svěží a rychlého spádu a všude zůstává v mezích umírněné moderny, ba dokonce při jediném rozlehlejším zpěvním útvaru této opery [přiznání Běly, důstojnice Armády spásy, v Olomouci zpívaná Boženou Stoegerovou] neodmítá ani tak tradičně typické prostředky náladové jako zordinované smyčce, čímž ovšem přesunuje celý výjev do říše parodie.“ Jiný recenzent viděl parodii nikoli opery: „Snad mnil Roussel touto hudební komedií persiflovati operetu.“⁶⁶⁹ Tento dojem zvýšila i režie Oldřicha Stibora stylizující gesta do loutkovitosti a pokoušející se o karikaturu operetních manýr. Zmechanizované pohyby interpretů zdůrazňovaly groteskno, což se vhodně uplatnilo například v první scéně, ve které pozůstalí truchlí nad smrtí tety Karolíny. Celkově bylo režijní pojetí kritizováno jako příliš násilná a hlučná měšťácká parodie díla, jež mělo být

lehkou mondénní komedií ve stylu Paříže; zde bylo možno pozorovat rozdíl mezi aktuálním francouzským a československým divadlem.

Dílo kladlo na interprety vysoké nároky jak po pěvecké, tak po herecké stránce („náročnost až činoherní“),⁶⁷⁰ což rovněž nebylo v této době obvyklé. Dvě nejexponovanější role, Božena Stoegerová v roli sestry i Anna Richterová v roli komorné, měly úspěch (role komorné Lidky byla místy příliš afektovaná a manýristická). Ludmila Červinková v roli jedné z neteří byla nejvýraznější postavou dramatu. Próza střídaná se zpěvy, tři páry, ženský sbor v úloze girls, situační komika a „pikanterie“ kontrastovaly s hudebním stylem Alberta Roussela i s běžnou operetou.

Přestože Roussel své dílo popsal jako „jasné, veselé a pro všechny velmi přístupné“,⁶⁷¹ očekávaný úspěch se nedostavil. Proběhly pouze čtyři reprízy a chladný ohlas novinky přiměl autora dílo pro pařížské publikum přepracovat. Zkrátil jej ze tří aktů na jeden a rovněž dodal, že jde spíše o operetu než o operu. Těžko lze v olomouckém, respektive československém kontextu s odstupem hodnotit provedení a význam novinky, na jejíž průkopnický charakter nebylo konzervativní obecenstvo připraveno. Objevily se i chvály tohoto originálního, svěžího a vtipného stylu, jenž prý mohl být vhodnou alternativou početných laciných šlágrů, jen „kdyby takových Rousselů bylo víc“.⁶⁷²

České a slovanské modernismy na olomoucké scéně

Oslavy vzniku Československé republiky (28. října) a narozenin prezidenta Masaryka (7. března) se důsledně dodržovaly i ve třicátých letech. Jejich program byl každoročně zpestřován slavnostními operami Smetany, Fibicha či Dvořáka, probíhaly přednášky, besedy a akademie. Národní charakter mívaly i jiné ojedinělé akce, například v předvečer výročí sjednocení Jugoslávie byl v divadle uspořádán koncert, který měl na programu Sukovu *Meditaci na staročeský chorál*, nebo později se rovněž oslavovalo sté výročí české hymny *Kde domov můj* Dvořákovou skladbou *Z domoviny* a scénou z Tylovy *Fidlovačky*. Úzkostlivě se dbalo na ceremoniální ráz všech slavností národního charakteru, jež se v divadle po celé meziválečné období konaly, přestože se z rozjásaných akcí počátku dvacátých let postupně stávaly akce „vážnější a tišší“.⁶⁷³ Jejich pietní program výrazně kontrastoval s moderními ukázkami slovanské operní tvorby, které Heller na scéně uváděl.

Krise opery meziválečného období determinovala rozmanitý kompoziční vývoj různých skladatelů: Francouz Albert Roussel hledal inspiraci v kombinaci žánrů operety a opery, Čech Bohuslav Martinů ve svém novém díle vycházel ze starých, středověkých forem divadla a mysterií a ruský skladatel Dmitrij Šostakovič expresivně a velmi naturalisticky ztvárnil syrovou realitu. Třebaže se ani jeden z výše zmíněných autorů u olomouckého publika neseťkal s úspěchem, hanácká scéna se měla možnost seznámit s nejnovějšími počiny na poli operní tvorby, která byla na jednu stranu pečlivě monitorována (odbornými kruhy), na stranu druhou hlasitě kritizována jako příliš dekadentní a rovněž většinou veřejnosti hluboce ignorována.

Martinů jako jeden z českých neplodnějších jevištních autorů krizi opery citlivě reflektoval a, jak se sám vyjádřil, v její životnost i budoucnost věřil. Nové prvky, o které tento žánr obohatil, představil v díle *Hry o Marii*, v Olomouci premiérováném 5. února 1938. Pro toto dílo se inspiroval středověkým lidovým divadlem, tedy jedním z nejstarších jevištních útvarů. „Dříve se hrálo pro všechny, nikoli pro několik hudebních znalců nebo nadšenců, jako mnohdy dnes,“ poznamenával Martinů a dodával, že svým dílem se snažil najít druh divadla přístupný pro co nejširší publikum. Jeho nové zásady se nejlépe odrazily v poslední části opery pojednávající o sestře Paskalině, kde se kombinace zpívaných, němých a pantomimických rolí dramaticky střídá. „Útěk od opery? Tak nejpříznačněji se mi jeví

Martinův nová opera *Hry o Marii*,⁶⁷⁴ shrnovala dílo olomoucká kritika,⁶⁷⁵ která nedokázala uchopit nové hudební formy, po kterých však v minulých letech tak hlasitě volala. Naprosto (až nápadně) totožná byla reakce pražské divadelní kritiky na toto dílo, jehož premiéra proběhla 7. února 1936. „Útěk od opery! Tak nejpříznačněji se mi jeví hledání Bohuslava Martinů nového hudebně divadelního útvaru.“⁶⁷⁶ Je zřejmé, že se olomoucký kritik nechal inspirovat pražskými novinami, což znesnadňuje srovnání recepce opery na malém olomouckém divadle a v pražské metropoli.⁶⁷⁷

Obr. 69: *Meziaktí* – *Hry o Marii*

Obr. 70: Bohuslav Martinů s tvůrci pražské premiéry opery *Hry o Marii*. Vedle Bohuslava Martinů dirigent Josef Charvát, choreograf Joe Jenčík a režisér Josef Munclinger, bývalý člen olomouckého operního souboru

V Praze probíhala premiéra opery Martinů *Hry o Marii* právě v době, kdy se Olomouc připravovala na premiéru Šostakovičova díla *Lady Macbeth*. S hudbou Šostakovičovy opery se Československo seznámilo formou suity, která byla provedena v Málkově pražském rozhlasovém koncertě 11. ledna 1935. Před olomouckým provedením bylo dílo uvedeno ve Slovenském národním divadle v Bratislavě za řízení Karla Nedbala dne 23. listopadu 1935. Z množství textů bylo zřejmé, že opera vyvolala takový šok, že běžní recenzenti nevěděli, jak dílo hodnotit. Tehdy byly této opeře vytýkány například vlivy všech významnějších skladatelů: Musorgského, Prokofjeva, Mahlera a Strausse, nakonec slovenský recenzent pochválil růst operního pásma v průběhu celého díla.

Větší diskuzi vyvolala nová premiéra v pražském německém divadle, šlo o první ruskou premiéru, která na tomto jevišti proběhla. „Drsnosti, tvé jméno je Šostakovič,“ byla první slova recenze *Prager Tagblatt*. Diváky samozřejmě v první řadě šokoval naturalistický děj opery, jenž se dosud v žádném jiném díle v tak odvážné formě nevyskytl: „Leskuplná premiéra potvrdila dojem z generální zkoušky. Na začátku to bylo několik hudebních troufalostí (vyličení milostné noci) kvitovaných smíchem a podrážděností, reakcí v Praze zřídka viděnou.“⁶⁷⁸ Recenzenti se odvolávali na Strausovu *Salome*, na Janáčkovu *Káťu Kabanovou*, nakonec ale svá pojednání uzavírali tvrzením, že *Kateřina Izmajlová* jde dál, zejména s ohledem na hudební konvence. „Ve svých prostředcích není Šostakovič vybíravý, nechá plechy rámusit, má rád mohutně nasazující sbory; když chce parodovat, vybouří se ve valčíku a v polce.“⁶⁷⁹ Přestože se v souvislosti s Šostakovičovými díly zmiňovaly spíše negativní reakce (viz Olomouc), pískání a nesouhlas, až zhnusení, premiéra v německém divadle vyvolala ohlas opačný: „Po grandiózně vystupňované mezihře, která v dokonalém polkovém taktu předvádí hrozivou scénu opilcova objevu mrtvoly, vyvolala nejsilnější potlesk, jaký v německém pražském divadle už dlouho nebylo slyšet. Kdyby to styl opery připustil, určitě by bylo nutné tuto část opakovat, mezihru, která dokázala zpodobit násilí, jaké si ani nepředstavíte.“⁶⁸⁰ Recenzent dokonce překvapivě zvrátil veškeré komunistické pochyby o tomto díle, jež bylo prohlášeno za nepřítel socialismu, a vyzdvihl jasnou průzračnost a srozumitelnost, s níž se skladatel této látky ujal. „Šostakovič je tady jednoznačný, prostý geniálním způsobem. Snad je to tím, že chce svou hudbu zpřístupnit nejširším masám lidí, dělníkům, kteří sovětská divadla naplňují.“⁶⁸¹ Tato reakce byla nečekaná zvláště s ohledem na výtky, jimž skladatel v Rusku čelil: nedostatek jasné, prosté mluvy, stejně jako naprosté zanedbání lidové písně.⁶⁸² Veškeré recenze na pražské uvedení končily kladným rezultátem, a totiž že i přes veškeré komplikace, jež dílo obsahuje, jde bezesporu o jedno z nejpozoruhodnějších děl poslední doby.⁶⁸³

V Olomouci na uvedení *Lady Macbeth z Mcenského újezdu* (inscenovaná pod názvem *Ruská Lady Macbeth*) tisk „připravoval“ veřejnost v několika článcích, pojednávajících zejména o skladatelově konfliktu s komunistickou stranou. „Podle oficiální kritiky je toto dílo levičáckou zrůdou a vychází z týchž pohnutek jako levé odchylky ve výtvarném umění, v poezii, v literatuře. [...] Všechno je hrubé, primitivní, vulgární: hudba kráká, supí a zadýchá

se, aby milostné scény vyjádřila co nejvíce naturalisticky a ‚láska‘ je po celé opeře rozmazána nejvulgárnější formou.⁶⁸⁴ V Moskvě se po skandálu této opery konala konference odsuzující „výstřelky tzv. moderní hudby sovětské, která nemá nic společného s jasným, plnokrevným, realistickým uměním socialismu“.⁶⁸⁵ Moskva tímto žádala skladatele a umělce, aby se jejich tvorba opět vrátila k národním motivům. Olomoucký tisk komentoval tu suše, tu zapalene zjištěnou situaci v ruské kulturní sféře: „Sledujeme s obdivem sovětské úsilí učinit umění vůbec a hudbu zvláště majetkem všech. [...] Myslíme, že se příliš úzce chápe Leninův názor o hudbě jako mocenském prostředku k organizování širokých lidových vrstev. [...] Je bolestnou ironií, že Šostakovič, který [...] tak důrazně poukazoval k této funkci hudby, je nyní odmítán, poněvadž prý jeho hudba odporuje takovému poslání.“⁶⁸⁶

Premiéra Šostakovičova provokativního díla dala opět podnět k debatě nad vývojem současné opery: „Je těžko říci, že bychom v této směsi scén operních, operetních, ba i kabaretních mohli vidět krok vpřed.“⁶⁸⁷ Jakémukoli uznání této opery se vzpíral i „staromilec“ František Waic, který Šostakovičovo dílo srovnával s tradičním českým repertoárem z 19. století. „[Můj dojem z Ruské Lady Macbeth] byl jen z daleka podobný tomu po operách např. Smetanových!“⁶⁸⁸ uváděl ve své reflexi-analýze. Uvedený komentář dokládá naprosté nepochopení inscenované opery. Jiný recenzent očekával edukativní a estetický prožitek, čerpající patrně z obrozeneckých snah. „Dojmy, které si divák odnáší, nejsou ani naučné, ani estetické.“⁶⁸⁹ Bylo zřejmé, že generace vyrůstající v odkazu 19. století nebude v žádném případě schopna uchopit kompoziční přístupy 20. století s pluralitou stylů a jejich dynamickým vývojem. Operu i v Olomouci srovnávali s Janáčkovou *Kátou Kabanovou*, nicméně „vyššího mravního posvěcení Káti ovšem drásavý realismus Katěřiny nedosahuje“.⁶⁹⁰ Smířlivěji se k dílu postavil Stanislav Vrbík: „Nový projev, odvahu, průbojnost a sílu, představuje život kruté a nesmlouvavě, neidealizuje, nýbrž vytváří lidi z masa a krve, takové, jací skutečně jsou. [...] třebaš v tomto směru se skladatelem nesouhlasíme, přece musíme si jeho díla vážit.“⁶⁹¹ Vrbíkovo hodnocení Šostakovičovy opery působí velmi nadčasově, především proto, že i na dnešním jevišti má dílo stejně moderní a nové účinky, jako mělo před osmdesáti lety.

Titulní roli v olomouckém nastudování opery *Ruská Lady Macbeth* ztvárnila mladá sopranistka Milada Marková (angažovaná již roku 1935 těsně po absolvování konzervatoře),⁶⁹² která vzpomínala na vypjaté a naturalistické scény, jež museli představitelé dle původní sovětské verze na jevišti inscenovat. Režisér Stibor, iniciátor představení, prý nepřipustil žádné škrty, což vedlo k rozpakům či přímo k pobouřenému pískání v publiku.⁶⁹³ Napjatou atmosféru některé noviny přirovnávaly k pražské premiéře Bergova *Vojcka* v roce 1926.

Premiéra Dvořákova Alfreda – Hellerovo rozloučení s olomouckou scénou

Už sám fakt konečného provedení první opery Dvořákovy jest dokladem, jak i regionální a v prostředcích chuději vybavené divadlo může konati činy umělecky i výchovně širokého dosahu, kterými vlastně účelně doplňuje i činnost velkých scén ústředních.⁶⁹⁴

Během meziválečného období uvedlo olomoucké divadlo na scénu osm Dvořákových oper: *Rusalka*, *Čert a Káča*, *Tvrdé palice*, *Král a uhlíř*, *Jakobín*, *Dimitrij*, *Šelma sedlák* a *Armida*, kromě toho scénicky vypravilo jeho *Slovanské tance*.⁶⁹⁵ Pouze *Alfred* a *Vanda* scházely k doplnění Dvořákova kompletního operního díla.⁶⁹⁶ První opera Antonína Dvořáka *Alfred*, napsaná na libreto Karla Theodora Körnera, dílo ani ne třicetiletého neznámého violisty Prozatímního divadla, zkoušejícího své síly na nejsložitější hudební formě, proběhla v

Olomouci 2. prosince 1938. „Jsem hrdý, že poslední novinka, kterou v Olomouci řídím před svým odjezdem do New Yorku, je neznámý Dvořák a pokládám tuto premiéru za nejvýznamnější čin olomoucké opery za své éry,“⁶⁹⁷ komentoval Heller provedení Dvořákovy prvotiny. U příležitosti význačných premiér olomoučtí referenti upozorňovali na mimořádné umělecké schopnosti a význam operního ansámblu. „Byly činěny návrhy na sloučení některých divadel, mezi nimi byl i návrh na sloučení olomoucké opery s jinou. [jinými slovy, význam olomoucké opery byl vždy velmi podceňován] Takový návrh je nesmyslný: právě premiérou Alfreda ukazuje České divadlo v Olomouci, že je nejen schopno udržet se samostatně, nýbrž že již jeho kulturní poslání v olomouckém kraji jeho samostatnou existenci naprosto opravňuje.“⁶⁹⁸ Byl to další ze způsobů, jímž se olomoucké divadlo snažilo vymanit z „provinciálnosti“, která jej po celou dobu existence řadila mezi bezvýznamné venkovské scény.

Vůbec poprvé zazněly úryvky z *Alfreda* v německém rádiovém vysílání v únoru roku 1938⁶⁹⁹ a krátce nato se vážně pomýšlelo na jevištní ztvárnění. Hellerovi se opera dostala do rukou díky jeho přátelství se synem Antonína Dvořáka, jenž ho oslovil, aby mu partituru *Alfreda* přehrál. Dílo oba nakonec zaujalo natolik, že Heller požádal o svolení k jeho provedení. „A tak uslyší Olomoučané 10. prosince poprvé Dvořákovu operní prvotinu, o jejíž existenci mnoho hudebníků ani nevědělo.“⁷⁰⁰ Je téměř jisté, že autor na provedení tohoto díla během svého života nepomýšlel, neboť ji nikdy ani v soupisu svých děl neuváděl, což je jistě i důvod mnohaleté ignorace tohoto díla.⁷⁰¹ Jediná část opery, která kdy byla před olomouckou premiérou uvedena, byla její předehra, pod názvem *Tragická ouvertura* ji Dvořák napsal jako programní skladbu. Autor její produkci plánoval v roce 1881, nicméně zazněla až posmrtně pod vedením Oskara Nedbala roku 1905 a v roce 1912 vyšla v Simrockově nakladatelství pod názvem *Dramatická ouvertura*. Z archivních materiálů vyplývá, že s opatřením ouvertury nastaly v olomouckém divadle administrativní komplikace (které mohlo způsobit nakladatelství vlastní rukopis), a proto proběhla premiéra bez ní. Opera byla inscenována v češtině, v překladu Anny Richterové, sólistky olomoucké zpěvohry a představitelky Alvinu, hlavní ženské postavy opery.

Obr. 71: *Meziaktí* – Alfred

Obr. 72: Na obrázku sedící zleva: Adolf Heller, Anna Richterová, Ing. Antonín Dvořák, Otto Kubín; stojící zleva: Boris Jevtušenko, Jaroslav Sobota

Není jisté, z jakého důvodu se Dvořák rozhodl napsat operu na starý německý text.⁷⁰² Pravděpodobně hrály roli jeho finanční nesnáze, šlo totiž o libreto velmi snadno dostupné.⁷⁰³ Karl Theodor Körner (1791–1813) byl básník a dramatik a jako libretista byl svými současníky ceněn a vyhledávaný, o jeho služby se zajímal i Ludwig van Beethoven. Zvláštní shodou okolností čerpá Dvořákova první i poslední opera (*Armida*) ze středověké rytířské romantiky.

Děj opery (rovněž s patrnými vlivy Wagnera) se odehrává v jižní Anglii v 9. století, v době, kdy byly britské ostrovy sužovány dánskými nájezdníky. Ti oslavují vyhranou bitvu nad Brity, ale dozví se, že se zachránil anglický král Alfred s hrstkou šlechticů. To je špatná zpráva pro Dány, neboť dokud Alfred žije, neztvrdili. Dánský vůdce Harald nařídí, aby byla zajata Alvina, nevěsta krále Alfreda, ale sám se do ní zamiluje. Nabízí jí, aby se stala královnou po jeho boku, což ona odmítá. Druhé dějství otevírá scéna v pustém lese, kde se ukrývá Alfred. Když se dozví o Alvinině zajetí, převleče se za potulného pěvce a odchází do hradu, kde obveseluje společnost krále Haralda. Zde se králova družina baví novou kořistí, již je pouhý harfeník. Alfred však zpívá písně o krásách Anglie před napadením Dánů, jeho píseň graduje a nakonec přiznává, kým skutečně je. Podaří se mu osvobodit a pobízí svůj národ k novému boji, v té samé chvíli zajatá Alvina

opět čelí Haraldovu nátlaku. Alfredovi se však podaří ji osvobodit a v závěru vítězné bitvy velkomyslně věnuje Dánům svobodu. Harald odmítá milost z rukou svého nepřítele a spáchá sebevraždu. Opera končí jásajícím britským lidem a apoteózou svobody.

Libreto bylo všeobecně kritizováno jako příliš schematické, „rozdrobené v řadu menších scén“.⁷⁰⁴ Téma boje dvou národů o svobodu a vlast byly příznačné motivy nejen pro éru, kdy opera *Alfred* vznikla, ale tento motiv rovněž silně rezonoval v době její světové premiéry ve světle probíhajících historických událostí souvisejících s mnichovskou dohodou.⁷⁰⁵ V předválečné době se publikum opět začalo přimykát k národnímu repertoáru, a protože Heller inscenoval kusy nové a neotřelé, volba *Alfreda* vyhovovala jak požadavkům doby, tak i kapelníkovu vkusu. Uvedení Dvořákova díla tak suplovalo produkci velkých heroicko-historických dramát, jakými byly Smetanova *Libuše*, *Braniboři v Čechách* či Fibichova *Šárka*.

V titulní roli opery vystoupil Otto Kubín. „Jeho zpěvní výkon byl mistrovský, jednotlivé árie (např. harfeníkův zpěv, modlitba před bojem, vzpomínka na padlé) měly v sobě přímo podmanivé kouzlo. [...] svému výkonu dodává neobyčejného důrazu i hrou.“⁷⁰⁶ Anna Richterová v roli Alvinu byla chválena stejně, nicméně Adolf Richter jako Harald se vedle vynikajícího výkonu Otto Kubína nemohl prosadit. Jeho herecké i pěvecké rezervy byly ještě viditelnější. V opeře se vyskytuje kontrastní dvojice Alfred a Harald, ale také Dorset a Gothron. Alfredův přítel Dorset, ztvárněn Jaroslavem Sobotou, výborně kontrastoval s důrazně majestátním přítelem Haraldovým Gothronem, ztvárněným Adou Frankem. Černušák uváděl: „Hellerovo provedení nezanedbalo ničeho, čeho bylo lze dosáhnout v omezených pracovních podmínkách.“⁷⁰⁷ Recenzent dodával, že orchestrální part nebyl bez vady a sbory by potřebovaly silnější obsazení.

Mnoho referentů poukazovalo na četné „wagnerismy“: každá postava má leitmotiv, rovněž dílo vychází z vlivu Wagnera po orchestrální stránce a častým užíváním anglického rohu. Recenzent *Pozoru* dílo po stránce hudební chválil: „Třebas prvotina, je Alfred po stránce hudební dílem hodnotným.“⁷⁰⁸ O postavení této opery v kontextu celého Dvořákova díla, zejména o vlivu Wagnera a tzv. „smetanovských wagnerismů“, jimž mladý skladatel podlehl, analyticky pojednal muzikolog Robert Smetana, který operu hodnotil spíše jako historický dokument než jako umělecky autonomní dílo: „Posuzováno těmito zřeteli [v souvislostech celé jeho tvorby] je tedy i provedení Alfreda skutečnou událostí. [...] Tak může Dvořákův Alfred zaujmout v repertoáru olomoucké opery místo toliko jako operní dokument skladatelova mládí, nikoliv však jako dílo, jež by se na jevišti mohlo udržet svými vlastními trvalými hodnotami.“⁷⁰⁹ Provedení vzbudilo velkou pozornost hudebních kruhů a prokázalo význam této opery i po více než půlstoletí od jejího vzniku. Mezi hosty byli mimo jiné skladatelova rodina či autor Dvořákovy monografie Otakar Šourek.⁷¹⁰

Opera byla inscenována v prosinci 1938 pětkrát včetně premiéry a pak jedenkrát v lednu 1939, načež Heller, vlivem neutěšené předválečné doby, emigroval do Spojených států, což znamenalo i konec uvádění *Alfreda*. Před svým odjezdem (25. prosince 1938) ještě dirigoval *Prodanou nevěstu* s tehdy neznámými představiteli hlavních rolí – s Ludmilou Červinkovou v roli Mařenky,⁷¹¹ s hostem divadla Beno Blachutem⁷¹² v roli Jeníka a s Eduardem Hakenem⁷¹³ v roli Kecala. Toto nové nastudování Smetanovy opery bylo ceněno nejen kritikou olomouckou, nýbrž i kritikou pražskou a brněnskou. Tíž interpreti zářili v lednové premiéře *Tajemství* (14. ledna 1939), kterou však již řídil Jaroslav Budík, zastávající místo prvního kapelníka do (opětovného) příchodu Karla Nedbala do čela operního souboru.

Obr. 73: *Meziaktí* – Prodaná nevěsta, 1938/39

Obr. 74: *Meziaktí* – Tajemství, 1939

Adolf Heller odjel do Ameriky počátkem ledna 1939 a z dochované korespondence víme, že po válce plánoval návrat do Československa (k tomu však nakonec nedošlo). Do roku 1942 působil v Chicagu a poté zakotvil v Los Angeles v Hollywood Opera Reading Club, provedl významné ukázky českého moderního repertoáru (díla Vítězslava Nováka a Josefa Suka). Na jaře v roce 1954 podepsal smlouvu se San Francisco Opera Company, kam již bohužel nenastoupil, neboť 1. července téhož roku tragicky zahynul při autonehodě. Olomoucké působení tak zůstává vrcholem Hellerovy dirigentské kariéry a současně velmi osobitým obdobím dějin olomoucké opery.

Zájmem o současnou operní tvorbu vybudoval Adolf Heller olomoucké „provinční“ scéně významné postavení. V necelých sedmi sezonách provedl třicet světových, československých nebo alespoň olomouckých premiér. Právě novinky se staly základem jeho svébytné dramaturgie. Olomoucké publikum mělo během jeho působení možnost zhlédnout mimo jiné díla ovlivněná populární hudbou a exotismem (Zemlinského *Křídový kruh*), na scéně se několikrát objevily ukázky vypjatého expresionismu, které provokovaly místní kritiku (Šostakovičova *Ruská Lady Macbeth* či Zemlinského *Skřet*). Mnoho uvedených inscenací pracovalo s tancem, dramatem, melodramatem, filmem či mluveným slovem (*Křídový kruh*, *Hry o Marii* Bohuslava Martinů, Debussyho *Ztracený syn*). Operní fúzi s operetou Heller demonstroval v díle Alberta Roussela *Odkaz tety Karolíny* a jako progresivní dirigent se projevil barokní inscenací Monteverdiho *Orfeje*. Z dnešního pohledu bychom mohli říci, že Hellerův umělecký program nebyl nepodobný současným pokusům o narušení „verdiiovského a pucciniovského“ divadelního kánonu i s totožnou odezvou ze strany publika.⁷¹⁴

Závěr

V roce 1918 se české země po téměř třisetleté existenci v rámci Rakouska-Uherska staly na dvacet let samostatným demokratickým státem v centru Evropy. Nově nabytá svoboda se projevovala velmi bouřlivě nejen v rovině politické, ale byla manifestována i na poli uměleckém. Archivní výzkum naznačuje zajímavé rysy, respektive kulturněhistorická fakta olomouckého divadelního provozu, jenž se začal vyvíjet bezprostředně po založení Československé republiky. Určujícími faktory vývoje byly vedle neukotvené politické scény také špatná hospodářská situace a stále silnější problém soužití Čechů, Němců a Židů v jednom městě. Umělecký program olomouckého českého divadla uvedené skutečnosti velmi pregnantně zobrazoval.

V průběhu celé meziválečné éry olomoucké divadlo vynakládalo značnou aktivitu, aby se osvobodilo od pejorativního označení „provinciální venkovská scéna“. Ve dvacátých letech kladlo důraz na produkci českých oper, v kontextu německé hegemonické kultury dříve opomíjených. V souladu s původní národně obrozeneckou linií na sebe operní repertoár vázal slavnostní funkce; tyto se zvláště koncentrovaly v oslavách založení nové republiky. Emancipační role hudby se přirozeně prolínala s obecným procesem vytěšňování německé kultury z veřejného života, což se odráželo na mnoha úrovních včetně skladby divadelního repertoáru, složení politických zastupitelů radnice, v obecném smyslu pak v jakési generální snaze povýšit českou kulturu na prioritní národní zájem.

Ve světle naznačených skutečností není překvapivé, že počet uvedení *Prodané nevěsty* – symbolu „českosti“ – v podání olomouckého českého divadla přesáhl v meziválečném období tisíc představení a že dirigent Karel Nedbal s velkým úspěchem uvedl všechny Smetanovy opery. Ty v rámci zájezdů zazněly v českém originále také v „protičesky laděné“ Vídní nebo v polském Krakově. Kvality olomouckého divadelního souboru, který fungoval takřka stále „na cestě“, byly obdivuhodné. Platilo to i navzdory faktu, že zvláště v rámci

operního ansámblu existovala výrazná personální fluktuace; skutečné osobnosti záhy odcházely do zajímavějších angažmá a čas na uměleckou konsolidaci byl tedy minimální. Tím více je však nutno ocenit význam zmíněného Nedbala, o němž v roce 1945 poznamenal Iša Krejčí: „Není nadsazeno, řekne-li se, že pro olomouckou operu opravdu znamenala jeho činnost totéž, co kdysi pro operu vídeňskou znamenala činnost Hanuše Richtera a pro Národní divadlo v Praze činnost Karla Kovařovice.“⁷¹⁵

Společně s českým repertoárem byla v programu olomoucké opery významně zastoupena také díla italského a francouzského původu. S ohledem na dobové kulturně-politické kontexty není překvapivé, že i ona nesla řadu politických konotací. Kupříkladu Verdi byl vnímán jako „italský Smetana“, bojovník za samostatnost a národní ideje své země, francouzský repertoár na druhou stranu připomínal aktuální česko-francouzské politické vazby; světová premiéra opery/operety Alberta Roussela *Odkaz tety Karolíny*, díla, které reflektovalo postupující fúzi žánrů opery a operety, respektive operních pěveckých nároků s odlehčeným typem herectví i obsahu, byla jedním z nejzávažnějších počínů olomoucké opery.

Mluvíme-li o „vážné“ národnostní linii a zároveň o „lehčím“ operetním žánru, je nutno připomenout pozoruhodný fakt: příklad olomouckého divadla zajímavě ilustruje střetávání zdánlivě neslučitelných fenoménů, totiž národní ideologie a komercializace; v jistém smyslu lze hovořit o kontrastu či konfliktu dozrívajících romantických představ o „velkolepém poslání umění“ se silícími principy industrializace kultury. Určujícím faktorem charakteru meziválečné kultury byla pochopitelně také globální finanční krize, která zemi stihla koncem dvacátých let.

Negativní jevy spojené s finanční krizí i postupující komercializací v olomouckém divadle naplno propukly během čtyřletého působení dirigenta Emanuela Bastla. Neúnosná zájezdová aktivita dosáhla na přelomu dvacátých a třicátých let vrcholu; výsledkem byla naprostá vyčerpanost souboru, snižující se umělecká úroveň a kritika ze strany olomoucké veřejnosti. To vše doprovázela mnohdy vyhocená diskuze o budoucím směřování uměleckého programu. Počtem představení opereta v této době poprvé a natrvalo převýšila operu.⁷¹⁶ Dluhy, s nimiž se divadlo po většinu své existence potýkalo, se prohlubovaly,⁷¹⁷ a to nejenom v důsledku výrazného snížení subvencí města, státu a okolních podnikatelů, ale právě i kvůli malé návštěvnosti nákladné opery. Ačkoli konzervativní umělecké kruhy „obrozenecky“ hájily operní žánr jako nositele kulturního dědictví, hlasy volající po aktualizaci divadla a jeho repertoáru již pomalu získávaly na převaze, přirozeně také z praktických a pragmatických důvodů. Na přelomu dvacátých a třicátých let došlo k „postátnění“ nejvýznamnějších českých scén (pražské a brněnské), čímž se vyřešily jejich existenční problémy. Olomouc, v meziválečné době šedesátitisícové město, byla na rozdíl od Prahy, Brna nebo Bratislavy považována za „provincii“, která nepotřebuje tak vydatnou státní kulturní podporu jako metropole s velkou produkcí a mnohanásobně vyšší divadelní návštěvností. Tento fakt rovněž prohluboval dluhovou krizi a motivoval institucionální a nakonec i žánrové reorganizaci. Bylo-li připomenuto rozdílné finanční zázemí velkých českých scén, musíme také doplnit zajímavý poznatek, totiž fakt, že divadelní aktivita menšího regionálního divadla svým těsnějším zaklíněním do sociokulturních a kulturně průmyslových procesů stejně jako „ekonomicko-repertoárových“ krizí z dnešního pohledu lépe vystihuje mnohvrstevnatost situace první republiky než právě tradiční městská centra.

Středem divácké pozornosti i hlavním zdrojem příjmů se ve třicátých letech stala „lehká múza“. Studium pramenů ukazuje, že olomoucké divadlo dokázalo poměrně úspěšně vyřešit konflikt uměleckého ideálu opery s lukrativní a pro zachování existence nezbytnou operetou. Podařilo se to zvláště Adolfu Hellerovi, který skloubil velkou operetní produkci s kvalitní produkcí operní; Hellerova dramaturgie zaměřující se na světové kusy, novinky a československé premiéry v konečném důsledku představovala éru umělecky mimořádnou a v československém kontextu progresivní. V souvislosti s osobností Adolfa Hellera, německého

Žida, lze sledovat postupující agresivní antisemitismus, který již předjímal blížící se druhou světovou válku. Umělcova národní příslušnost se pro mnohé neslučovala s podstatou české operní scény a v jistém smyslu je paradoxní, že se právě „kontroverzní“ Heller stal nakonec nejvýraznějším vedoucím olomoucké opery. Jak již bylo naznačeno, jeho dramaturgii lze považovat nejen za pokrokovou, ale také za mimořádně muzikologicky promyšlenou. Pro ilustraci lze uvést koncepční provádění italských děl, které představovalo dějiny italské opery od počátků až po aktuální tvorbu, dále československé premiéry německých či francouzských děl. Kulturní periferie, za niž byla Olomouc v meziválečné době považována, tímto udržovala krok s evropskou avantgardou třicátých let, stejně tak se bránila konzervativním či regresivním tendencím českého repertoáru, jež preferovala „staromilecká uměnímilovná“ veřejnost.

Řízení olomouckého divadla vykazovalo typické rysy dobového kulturního managementu. Družstvo, jemuž správa divadla připadla, bylo poměrně konzervativní, navíc nezkušené, což se projevilo již první sezonu při volbě ředitele. Zvolený kandidát Jaroslav Stuka-Wilkonský byl sice zdatným dirigentem a skladatelem, nicméně postrádal nadání řídit divadelní instituci. Jeho brzký a nenadálý únik z Olomouce coby důsledek manažerských selhání jenom potvrdil nutnost post ředitele příště obsadit osobností jiného charakteru a pracovních kompetencí. Hlavním úkolem vedení divadla bylo řešení finančních otázek, které často převažovaly nad otázkami uměleckými či umělecko-ideologickými. Z tohoto důvodu se také investovalo množství energie do pořádání zájezdů, jež se brzy staly nedílnou součástí činnosti divadla, které chtělo být původně „divadlem pro celou Hanou“, brzy se ale stalo divadlem pro celé Československo. Zpočátku krátká zájezdní představení do olomouckého okolí brzy přerostla v nákladné několikaměsíční stagiony přinášející do zadlužené divadelní pokladny potřebné finance, nicméně zároveň způsobující velké vyčerpání a prudký umělecký pokles všech souborů. Zde je nutné dodat, že funkce zájezdů nebyly vždy výhradně ekonomické, nýbrž v některých případech také reprezentativní. Příkladem je zvláště již zmíněný významný zájezd do Vídně, kde operní soubor hostoval v roce 1924, v době stoletého výročí narození Bedřicha Smetany. Úspěch smetanovského nacionálního repertoáru původně určeného pouze pro českou menšinu velmi překvapil jak vedení divadla, tak zřejmě i samotné vídeňské obecenstvo. Zájezdová politika se vystupňovala na konci dvacátých let, kdy množství divadel zkrachovalo a kdy hrozilo rozpuštění i olomouckému opernímu ansámblu. Pohotová strategie olomouckého divadla, totiž vyslat své soubory na právě rozpuštěné scény, se ukázala jako velmi výhodná. Díky pětiměsíční stagioně v jižních Čechách byly nakonec soubory zachovány, nicméně finanční situace vyřešena nebyla. Po odchodu ředitele Antonína Drašara došlo k zásadní reorganizaci, zájezdy se omezily pouze na okolí Olomouce a „ověřené štače“ do německého pohraničí. Tuto zájezdní politiku zásadním způsobem ovlivnila až německá okupace a s ní související geopolitické změny, které donutily organizátory hledat alternativní pole působnosti mimo ztracená území. To byl však již předevečer druhé světové války.

Vedle finančních problémů či politicko-ideologických záležitostí ovlivňovaly repertoár divadla další aspekty, například konzervativní a „šosácký“ naturel regionálního publika. Výzkum pramenů prokázal, že nejvyšší návštěvnost vždy zaručila operní premiéra. Ta však byla spíše společenskou událostí olomoucké „smetánky“ nežli setkáním s primárně uměleckým či umělecky kontemplativním cílem. S ohledem na řečené není překvapivé, že se reprízy většinou omezovaly na několik málo inscenací a divadlo usilovalo o co nejvíce premiér, mnohdy ale narychlo nastudovaných. Tato praxe, která vyvrcholila za éry dirigenta Emanuela Bastla (který se jí ovšem soustavně vzpíral), přirozeně vedla k bohatému repertoáru, jemuž však z nedostatku času chyběla hloubka. „Maloměstskou mentalitu“ do značné míry ilustrovala rovněž místní hudební kritika, která ve své době ještě dokázala ovlivňovat směřování vlastní umělecké produkce. S ohledem na studium recepce je zajímavá

například neustávající kritika italského verismu a zejména Pucciniho ve dvacátých letech; recenze srovnávající Šostakovičovu *Lady Macbeth* se Smetanovými operami či debaty o „neoperách“ Martinů a Zemlinského byly dokladem nepochopení aktuálních operních proudů, které „hýbaly“ Evropou.

Druhá polovina třicátých let, během níž byly náznaky blížícího se válečného konfliktu už poměrně zřetelné, pro divadlo znamenala úpadek. V důsledku finančních komplikací (nevyplácely se včas smluvené gáže, období prázdnin zůstávalo zásadně nehonorované atp.) odcházelo množství schopných interpretů, probíhala řada stávek a protestů proti vedení instituce. Na pozadí ekonomických problémů, ale i tragických událostí (v podobě smrti prezidenta Masaryka v září 1937) a domácí i mezinárodní eskalace politických konfliktů byl v divadle uváděn unikátní program. Zmínit lze především světovou premiéru Dvořákovy objevené operní prvotiny *Alfred*. Tu dirigoval Adolf Heller společně se Smetanovou *Prodanou nevěstou* (ve složení Ludmila Červinková, Beno Blachut a Eduard Haken) koncem roku 1938. Na začátku roku 1939 Heller odjel do Ameriky, čímž se meziválečná éra olomouckého divadla uzavřela.

Olomoucké divadlo se v meziválečné době stalo svědkem zahájení uměleckého růstu mnoha vynikajících osobností, jejichž kariéra se po odchodu do nového angažmá výrazně rozvinula: například slavní pěvci Národního divadla Eduard Haken, Beno Blachut, Ludmila Červinková, filmová herečka Hana Vítová či mnohostranný E. F. Burian. Byli zde však i tací, pro které „olomoucká štace“ představovala pomyslný vrchol (ať už vlivem politických či jiných okolností); mezi tyto umělce bezesporu patřili altistka Karla Micková, režisér Oldřich Stibor či dirigent Adolf Heller.

Poznámky (bibliografické citace):

- ¹ Albèra, Philippe: l'Opéra, in: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris: Actes sud/cité de la musique, 2003, s. 377.
- ² Tyrrell, John: *Czech opera*, New York: Cambridge University Press, 1988, s. 9.
- ³ Nejedlý, Zdeněk: *Dějiny Národního divadla II*, Praha, 1935, s. 114.
- ⁴ V archivních materiálech se vyskytovaly různé varianty jeho jména (například Wilkoňský či Wilkonski), v textu se přidržíme varianty Stuka-Wilkonský. „Stuka“ byl ředitelův pseudonym a v archivních materiálech není používán důsledně.
- ⁵ Pokud v textu pojednáváme o obecně neznámé opeře, její děj je uveden v poznámce pod čarou. V kapitole o kapelníkovi Hellerovi je množství libret uvedeno přímo v textu (menším fontem), neboť na děj následně odkazujeme.
- ⁶ Jde o poměrně rozsáhlý neroztříděný fond M6-84, obsahující 6 fasciкул.
- ⁷ Ve fondech divadelní sbírky se nachází množství materiálů především k osobnosti Stanislava Langera, např. jeho divadelní hry i překlady; to jsme vzhledem k zaměření práce nevyužili, nicméně otevírá se poměrně široké pole pro badatele v oblasti teatrologie. Dále jako cenný zdroj se ukázala velmi obsáhlá korespondence Oskara Nedbala (která podává vynikající doklad nejen o skladatelově životě a jeho kontaktech, ale také o době, v níž vznikala); i přes obsáhlou fondu jsme použili pouze drobnou korespondenci (s Karlem Nedbalem, s Mikulášem Demkovem a Jaroslavem Budíkem), avšak i zde se nachází velký potenciál pro další badatelskou činnost.
- ⁸ Většina periodik, z nichž tato publikace čerpá, byla vydána v Olomouci; pokud pocházela z jiného města, je v bibliografické citaci uvedena poznámka. Na tomto místě ještě zmiňme, že citace veškeré dobové literatury je uvedena bez editorských zásahů, tedy ve své autentické podobě.
- ⁹ V olomouckých denících bylo možné sledovat také zaujatost a tendenčnost jednotlivých pisatelů a redaktorů vůči divadlu. *Moravský večerník* na konci dvacátých let s Jindřichem Píškem v čele velmi agresivně napadal Antonína Drašara a jeho zájezdovou politiku. Dále například deník *Pozor* byl jedním z iniciátorů vzniku kampaně proti kapelníkovi Hellerovi František Waic, přispívající do různých periodik, se stal pak nejčastějším kritikem Hellerových inscenací, zatímco Stanislav Vrbík přispívající do *Našince* jeho činnost často chválil.
- ¹⁰ Hudební periodika často přehlížela Olomouc jako tzv. provinciální město; v tomto smyslu řada existujících článků o konaných akcích dokazuje význam, jehož scéna během meziválečné doby dosáhla.

DVACÁTÁ LÉTA

- ¹¹ V celkovém složení městského zastupitelstva figurovaly ještě dvě skupiny – komunisté a Židé. V roce 1919: 2 Židé, v roce 1923: 4 komunisté, 1 Žid, v roce 1927: 3 komunisté, 2 Židé. Viz *Deset let práce na Olomoucké radnici 1918–1928*, Olomouc, 1928.
- ¹² Už německé divadlo v Olomouci se potýkalo s konkurencí filmu, jenž ohrožoval návštěvnost tradičního „stánku“ umění. V roce 1912 např. olomoučtí zastupitelé požadovali odebrání koncese tamějšímu majiteli kina, k čemuž však neměli pravomoci, neboť licenci k provozování biografu udělovalo či odebíralo místodržitelství. Viz Křupková, Lenka: *Obraz publika městského divadla v Olomouci*, *Musicologica Brunensia* 48, 2013, č. 2, s. 87–98.
- ¹³ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1923/24, s. 10.
- ¹⁴ Nedbal, Karel: *Provinciální opera*, in: *Ročenka klubu sólistů divadla*, Olomouc, 1929, s. 111.
- ¹⁵ „[...] což je synonymum pro ‚druhořadý‘ a ‚méněcenný‘. Provinciální divadlo vyvolává vždycky představu jakési lokální atrakce, kterou se provincie s maloměstskou prostoduchostí chlubí ve výkazech své ‚kulturní‘ činnosti. Něco, jako napařádný salon v měšťanském příbytku, nebo městské museum, kam nikdo nechodí,“ doplňoval definici tehdejší „provinciální scény“ Nedbal. Tamtéž.
- ¹⁶ Tamtéž.
- ¹⁷ Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris: Gallimard, 1971, s. 62.
- ¹⁸ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1923/24, s. 5.
- ¹⁹ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1920/21, s. 8. K událostem z roku 1884 vedoucím k zákazu českých představení na scéně německého městského divadla v Olomouci viz: Kopecký, Jiří –

- Křupková, Lenka: *Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc, 1770–1920*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, s. 152.
- ²⁰ Žerotín měl přibližně dvacetileté zpoždění za většinou českých sborů, jež byly založeny kolem roku 1860. Například dosud fungující sbory Hlahol (založen roku 1861 v Praze), kroměřížský Moravan (založen roku 1862) nebo nejstarší a dosud fungující Učitel'ský smíšený sbor v Kutné Hoře, který byl založen roku 1846.
- ²¹ Viz Hudec, Vladimír: Olomouc jako středisko hudební kultury, in: *Hudební věda a výchova* 4, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 11–22.
- ²² Tamtéž.
- ²³ Kočovná společnost Františka Trnky takto provedla v říjnu roku 1889 sérii operních představení, mezi nimiž byly také opery českých skladatelů. Viz Křupková, Lenka: *Německá operní scéna v Olomouci II. 1878–1920*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, s. 119.
- ²⁴ Štefanides, Jiří: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci*, Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2007, s. 47.
- ²⁵ Národní dům byl otevřen roku 1888 Dvořákovým oratoriem *Svatá Ludmila*.
- ²⁶ Pěvecký sbor Žerotín již v osmdesátých a devadesátých letech 19. století podstatně obohacoval český kulturní život. Z této doby je například známá spolupráce s Antonínem Dvořákem, který roku 1884 v Olomouci řídil provedení svého oratoria *Stabat Mater* a poté v roce 1888 Žerotínu věnoval oratorium *Svatá Ludmila*. V devadesátých letech navštívil Olomouc ještě celkem třikrát (1891, 1896, 1898), kromě něj spolupracoval sbor rovněž s Karlem Bendlem. Na počátku 20. století Žerotín svoji aktivitu udržoval a na repertoáru měl, i přes pronikající popularitu operety, Smetanovy opery (*Prodaná nevěsta*, *Tajemství*, *Dalibor*), podařilo se totiž založit malý orchestr.
- ²⁷ *České divadlo po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 7.
- ²⁸ Franz Liegert (1803–1881) byl do čela Prozatímního divadla jmenován roku 1864, kdy na této pozici vystřídal Franze Thomého (1807–1872). Liegert však po roce zkrachoval a Thomé se na ředitelské místo vrátil.
- ²⁹ Šlo o organizaci, která bude po roce 1918 obnovena jako Družstvo českého divadla a bude divadlo řídit po celé meziválečné (poté i válečné) období. Název z roku 1907 pouze naznačoval plánovanou existenci českého divadla.
- ³⁰ Antonín Geisler pocházel z významné hanácké rodiny Geislerů, do které patřil i Jindřich Geisler, zakladatel pěveckého sboru Žerotín.
- ³¹ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ³² *České divadlo olomoucké po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 7.
- ³³ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ³⁴ Tamtéž.
- ³⁵ *České divadlo olomoucké po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 9.
- ³⁶ Předsednictvo Družstva velmi těžce neslo laxnost veřejnosti, za rok přibyli pouze čtyři členové: „Nebylo-li jich za celý rok skutečně více, tož i po této stránce naděje Družstva zklamány více než dokonale a bylo by to smutným důkazem, že opravdového činného zájmu o samostatné, české divadlo už tehdy bylo v široké veřejnosti velmi poskrovnu.“ *České divadlo olomoucké po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 11.
- ³⁷ „Jak by ne! Prsty olomoucké správy městské sahaly i do Brna!“ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ³⁸ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ³⁹ „Co dělalo Družstvo českého divadla od 23. října 1910 po 24. duben 1913, nelze zjistit. Není o tom zápisů. Pravděpodobně nic.“ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁴⁰ *České divadlo olomoucké po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 12.
- ⁴¹ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezony 1918–1920, s. 7. Otakar Bystřina v roce 1917. Bystřina (1861 Věrovany, okres Olomouc – 1931 Ostravice) byl spisovatel a humorista, pro něhož byla rodná Haná velkou inspirací. Napsal rozsáhlou sbírku povídek. Mezi jeho přátele patřil Petr Bezruč či František Kožík.
- ⁴² Trapl, Milan: Převzetí správy města Čechy a vznik Velkého Olomouce, in: *Dějiny Olomouce II*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2009.
- ⁴³ Nový olomoucký starosta Richard Fischer vzpomínal po letech na svoji nelehkou situaci, když na radnici po Němcích nastoupil. „Když jsme 17. listopadu 1918 přejímali správu města do svých rukou, cítili jsme

- dvojnásobně, jak těžká práce a odpovědnost nás čeká v Olomouci. Dřívější německé zastupitelstvo bylo zapracované, mělo ve svém středu zkušené odborníky i schopné úředníky. Starosta Josef Engel byl v úřadě v letech 1872–1896, Karel Brandhuber od v letech 1896–1918 a není divu, že měli veškerou agendu městskou i magistrátní zrovna v malíčku.“ *Deset let práce na Olomoucké radnici 1918–1928*, Olomouc, 1928.
- ⁴⁴ Kromě významu nacionálního charakteru byla tato událost dokladem neutuchajících česko-německých konfliktů. Na poslední chvíli totiž městská rada zakázala orchestru německého Městského divadla vystupovat („zřejmě proto, aby si spolek nestihl najít náhradu,“ uváděla ročenka), proto musel narychlo dorazit orchestr z vinohradského divadla. Přes tyto potíže mělo představení velký úspěch. Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959.
- ⁴⁵ „Ale ne, abyste to dělali jako v Brně – dvacet let sbírali na divadlo a nestavěli, žádné dlouhé schůze a porady – a hned stavět a navrhovat – průmyslník z předměstí Olomouce hodil nám velkomyslně jako první příspěvek na stůl 20 korun. [...] Další příspěvky scházely se dost skromně, ale myšlenka na nové divadlo neutuchla.“ *Dvacet let českého divadla v Olomouci*, s. 18.
- ⁴⁶ „Stará krivda po 40 let na nás v Olomouci páchaná bude nyní odčiněna, napravena, zlikvidována. Volně a svobodně bude znít český zpěv.“ *Pozor*, 13. ledna 1919. Velmi podrobný popis tohoto období podávají texty v ročenke *České divadlo olomoucké po desíti letech*, Olomouc, 1930.
- ⁴⁷ Ihned obdrželi 45 000 Kč od členů Družstva a 20 000 Kč od různých dárců. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁴⁸ Výrazná změna nastala i ve složení olomoucké radnice: v roce 1910 se předsednictvo skládalo 60 % z Němců a 36 % z Čechů. V roce 1921 se předsednictvo skládalo pouze 28 % z Němců a 69 % z Čechů. Vliv Čechů na veřejnou správu byl tedy zřejmý. *Deset let práce na Olomoucké radnici 1918–1928*, Olomouc, 1928.
- ⁴⁹ *České divadlo olomoucké po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 15. Tuto problematiku řešilo Družstvo i na schůzích. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁵⁰ Němci hlasitě protestovali proti prodeji městského pozemku pro stavbu českého divadla, městská správní komise se totiž usnesla, že pozemek Družstvu za mírnou cenu 40 000 Kč odprodá. O dvouletém procesu převzetí německého městského divadla do českých rukou podrobně pojednává studie Lenky Křupkové: *Die Dämmerung des Olmützer deutschen Theaters*, *Musicologica Brunensia*, 2010, č. 1–2, s. 149–162.
- ⁵¹ Příchozí soutěžní návrhy poté posuzovaly osobnosti jako ředitel Národního divadla Gustav Schmoranz, Jaroslav Kvapil nebo Karel Kovařovic – ten radil postavit divadlo co největší (až 2 500 míst, 1 500 se mu zdálo málo), proto se plány ještě několikrát měnily a upravovaly. „Pražské Národní divadlo pojme 1 800 osob, Nové německé divadlo pražské 2 200 osob a ostravské [dnešní divadlo Moravskoslezské, založeno roku 1919, pozn. autorky] je již pro 3 000 osob. Čím větší divadlo, tím menší ceny,“ psal Kovařovic. Tato ambiciózně volená čísla však musela být často redukována. *České divadlo olomoucké po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 13.
- ⁵² „Moravská Ostrava na týž účel darovala 100 000 a pozemek k tomu – Olomouc by mohla učinit totéž,“ zaznělo na schůzi Družstva. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁵³ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁵⁴ Tamtéž.
- ⁵⁵ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁵⁶ Kromě Jeřábka a Wilkonského se přihlásili Vl. Marek, Ad. Marek, František Truka a Josef Burda.
- ⁵⁷ Bedřich Jeřábek (1883–1933) byl divadelní ředitel působící ve Východočeském divadle, byl prvním ředitelem Slovenského národního divadla, poté se (neúspěšně) hlásil na post ředitele olomouckého českého divadla, dále působil v Plzni a v pražských divadlech (Velká opereta).
- ⁵⁸ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁵⁹ Divadlo, *Československý deník*, 12. února 1920.
- ⁶⁰ Tamtéž.
- ⁶¹ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁶² Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁶³ V zápisu ze schůze 11. února 1920 stálo: „Kapelník Wilkonski děkuje za důvěru a dodává – ‚kdybych zklamal, můžete mi naplít do tváře‘.“ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc.

1, *Zápisy ze schůzí výboru.*

⁶⁴ Dr. J. H.: K Zadání olomouckého českého divadla. *Československý deník*, 12. února 1920.

⁶⁵ Dr. J. H.: Smetanova „Libuše“. K otevření stálého českého divadla v Olomouci. *Česko-slovenský deník*, 1. září 1920.

⁶⁶ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1920/21, s. 15.

⁶⁷ Na sbor divadlo vydalo cca 20 000 Kč/měsíc, městský orchestr stál divadlo 5 000 Kč/měsíc, bylo ale nutné ho doplňovat (vhodnými konzervatoristy) na nejméně 34 členů, což přišlo na cca 160 000 Kč/rok; rovněž byly zakoupeny nové hudební nástroje za 28 000 Kč a na ostatních gážích bylo vyplaceno cca 80 000 Kč/měsíc, operní síly se honorovaly až 3 000 Kč/měsíc a v činohře, ač byla výrazně levnější, se nejnižší gáže pohybovaly okolo 800 Kč – celkem činoherní ansámbl přišel na 14 000–16 000 Kč/měsíc.

⁶⁸ Vzhledem k chabé evidenci první sezony není možné dohledat, zda předplatné splnilo požadavky ředitele a náklady pokrylo, či nikoli. Na rozdíl od německého tisku české noviny tvrdily, že návštěvnost představení byla poměrně vysoká, ale číselné údaje bohužel k dispozici nejsou.

⁶⁹ Počet členů orchestru kolísal, pokud to představení vyžadovalo, měl až 40 hráčů.

⁷⁰ Nadále pokračovaly spory s Němci. *Mährisches Tagblatt* v dlouhém článku vyzýval Němce, aby bojkotovali provoz českého divadla, neboť bylo v očích Němců rozdělení sezony na třetinu německou a ze dvou třetin českou bezprávně. „Právo patrně bylo, když za rakouského režimu Češi vůbec hráli nesměli!“ reagoval český tisk obratem na německý článek. Anonym: Divadlo. *Československý deník*, 16. září 1920.

⁷¹ Po odchodu z Olomouce se stal autorem řady operet: *Zázrak nad Vltavou* (1924), *Spacivůz Praha–Paříž* (1924), *Děvče z Cincinnati* (1941), *Karneval! Karneval!* (1926), *14 dní v chládku* (1926), *Zara* (1923), *Rudá rozkoš* (1928).

⁷² Dr. J. H.: Městské divadlo v Olomouci. *Československý deník*, 31. července 1920.

⁷³ „Ostatně nebudeme vůči obecnstvu passivní. Úkolem divadla jest vychovávat a my si chceme vychovávat kadre publika s opravdu uměleckým instinktem,“ uvedl Wilkonský v rozhovoru s Jiřím Hejdou před začátkem sezony. Dr. J. H.: Městské divadlo v Olomouci. *Československý deník*, 31. července 1920.

⁷⁴ *Československý deník*, 22. července 1920.

⁷⁵ Nekompletnost (jakož i nekvalita) ansámblu se přičila smlouvě, na což Družstvo opakovaně a neúspěšně ředitele upozorňovalo.

⁷⁶ „Pod taktovkou Wilkonského zněla již předehra sytě, plně s vroucím žářem a orchestr zůstal i nadále na své výši.“ *Československý deník*, 30. října 1920.

⁷⁷ Dr. J. H.: „Hubička“. *Československý deník*, 30. října 1920.

⁷⁸ Dr. J. H.: Olomoucký „Dalibor“. *Československý deník*, 4. ledna 1921.

⁷⁹ Jiří Hejda (1895–1985) byl český žurnalista, politik a ekonom. Po druhé světové válce se stal významnou osobností Československé strany národně socialistické a po únorovém převratu byl obětí zinscenovaného procesu a spolu s Miladou Horákovou měl být popraven, nakonec ho však justice v roce 1950 „pouze“ odsoudila na doživotí, po dvanácti letech byl omilostněn. Je autorem posmrtně vydaných memoárů *Žil jsem zbytečně*, ve kterých jednu kapitolu věnoval meziválečné Olomouci, kde v letech 1919–1926 působil jako žurnalista v *Československém deníku*. Hejda byl pravidelný autor článků reflektujících současnou českou divadelní scénu (jako vystudovaný právník a znalec ekonomiky byl rovněž autorem rubriky mapující národohospodářskou situaci). Viz Hejda, Jiří: *Žil jsem zbytečně*, Beroun: Machart, 2010.

⁸⁰ Dr. J. H.: Olomoucký „Dalibor“. *Československý deník*, 4. ledna 1921.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Dr. J. H.: Prohlášení. *Československý deník*, 6. ledna 1921.

⁸⁵ Například činoherní inscenace *Femina* byla kritikou strhána. „Byl to trapný večer; styděli jsme se, že se nenalezl nikdo, kdo by byl vyložil správně divadla, že Feminou neslouží ani umění, ani pokladně – vůbec nikomu.“ Dr. J. H.: *Femina*, *Československý deník*, 20. listopadu 1920.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Dr. J. H.: „Netopýr“. *Československý deník*, 13. října 1920.

⁸⁸ Dr. J. H.: Mamzelle Nitouche. *Československý deník*, 25. září 1920.

⁸⁹ „Podařilo se ze včerejšího provedení *Mamzelle Nitouche* vytvořit náladový večer, jakých bychom si přáli co

- nejvíce. Hlavní zásluhu ovšem má představitelka hlavní role, pí. Monczaková, která podala v Denise kabinetní ukázkou umění operetního.“ Dr. J. H.: Memzelle Nitouche. *Československý deník*, 25. září 1920.
- ⁹⁰ Dr. J. H.: Panenka. *Československý deník*, 11. prosince 1920.
- ⁹¹ Družstvo mělo podle smlouvy dohlížet na veškeré divadelní dění a na ředitelovy kroky, ale bedlivému, na provoz dohlížejícímu orgánu, jímž byl v německé Olomouci Divadelní výbor (Theaterkomitee) městské rady, se podobal jen vzdáleně. Theaterkomitee sledovala kromě hospodaření ředitele i kvalitu uměleckého provozu. Podle smlouvy měla možnost vyslovit nedůvěru, tzv. varování, pokud se ani potom situace v divadle nezlepšila, město ukončilo s ředitelem smlouvu. To se stalo např. Juliovi Schwabemu nebo na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století Carlovi Stickovi, na něhož bylo podobně jako na Wilkonského ještě mnoho let vzpomínáno jako na nejhoršího ředitele. Viz Křupková, Lenka: Olomoucké divadlo za vedení Carla Sticka, *Opus musicum* 43, 2011, č. 2, s. 39–48.
- ⁹² Čl. XI smlouvy mezi Družstvem a ředitelem Wilkonským: „Ředitel je povinen vykáhati se Družstvu nutným fundem a hráti v městském divadle v Olomouci po dobu od 1. září 1920 do 28. února 1921 a v následujících měsících uspořádati zájezdy do sousedních měst tak, aby celý ensemble byl účelně zaměstnán po dobu 10 měsíců.“ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁹³ Negativní postoj Wilkonského k zájezdové činnosti divadla byl v kontrastu se snahami německých ředitelů olomouckého divadla. S vidinou dalších příjmů usilovali o možnost hostovat s olomouckým ansámblem v přilehlých městech a zasypávali městskou radu četnými žádostmi o povolení, rada však mnohá zájezdová představení zakazovala, jako v případě ředitele Stanislause Lessera. Na konci roku 1903 takto radnice nalezla příčinu nekvalitního nastudování Lesslerovy opery *Trubač ze Säkkingenu* v tom, že se ansámbl kvůli zájezdům do Šumperku a Moravské Ostravy nemohl řádně věnovat přípravě domácích představení (Křupková, Lenka: „Deficit, který ani vyčíslit neumím...“ Olomoucká éra divadelního ředitele Stanislause Lessera v letech 1896–1904, *Divadelní revue*, 2014, č. 2, s. 72–73).
- ⁹⁴ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1921/22, s. 4.
- ⁹⁵ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ⁹⁶ Tamtéž.
- ⁹⁷ Tamtéž.
- ⁹⁸ Tamtéž. Bohužel se kromě Karla Kalisty nepodařilo vypátrat bližší informace ke zmíněným, patrně ne příliš významným umělcům.
- ⁹⁹ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ¹⁰⁰ Na schůzi: „Dopis ten, jenž byl hrachem vhozeným na železobeton, se čte.“ Tamtéž.
- ¹⁰¹ Družstvo jednalo o vstupném do Národního domu – opera/opereta: křeslo 12 Kč, I. místo 10 Kč, II. místo 8 Kč, galerie 6 Kč.
- ¹⁰² Zamykal, Ladislav: Přínos našeho divadla české kultuře, in: *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci, sezona 1928/29*, s. 16.
- ¹⁰³ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1921/22, s. 4.
- ¹⁰⁴ Město divadlu zvýšilo měsíční poplatek za hudbu z 5 000 Kč na 8 000 Kč, rovněž se divadlo zavázalo platit lékařskou divadelní inspekci.
- ¹⁰⁵ Německá strana argumentovala také tím, že v průběhu prvního roku české správy zelo divadlo na rozdíl od německých představení prázdnotou. Němci často poukazovali na to, že české obyvatelstvo není dostatečně kulturně disponováno, aby bylo schopno být kvalitním publikem, či vůbec mělo zájem o návštěvu divadla. Kvůli špatnému hracímu času se však do velkých potíží s návštěvností dostala v sezoně 1921/22 i německá scéna a musela proto již 5. července předčasně ukončit provoz (Křupková, Lenka: Das Theater in Olmütz in den ersten Jahren der neuen Tschechoslowakischen Republik, in: *Zwischen Brücken und Gräben. Deutsch-Tschechische Musikbeziehungen in der ČSR der Zwischenkriegszeit*, Praha: Etnologický ústav AV ČR, Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg, 2014, s. 290).
- ¹⁰⁶ Bylo smlouveno, že zpěvohra bude hrát v době 16. dubna – 15. května v Prostějově, 16. května – 15. června v Pardubicích a 16. června – 15. července 1922 v Jihlavě. Činohra hostovala v Jihlavě, Kroměříži, Litovli a v Luhačovicích.
- ¹⁰⁷ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1921/22, s. 28.
- ¹⁰⁸ František Adolf Šubert (1848–1915) byl v letech 1883–1900 (prvním) ředitelem pražského Národního divadla

- a projevil se rovněž jako výrazná osobnost manažerská.
- ¹⁰⁹ Drašar byl vyučeným příručím a obchodním cestujícím a zcela náhodně se stal účetním divadla v Moravské Ostravě. Jeho obchodní duch se promítal do každého podniku – jak v jeho prvním působišti, tak v Olomouci i později v Bratislavě. „Vyšel z prostředí úplně praktického a jeho četní odpůrci nemohli dlouho pochopit, jak bývalý obchodní cestující může vést divadlo, kterému v době popřevratové byl přisouzen tak mimořádný význam výchovný.“ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 142. Drašarův bratr Václav rovněž uvádí, že: „Delší čas dělal impresária proslulému našemu virtuosovi na housle Mistru Janu Kocianovi po Evropě, čímž si získal vědomostí pro svou další funkci ředitelskou.“ Drašar, Václav: *Vzpomínka k prvnímu výročí úmrtí Antonína Drašara*, Plzeň: Grafika, 1940, s. 29.
- ¹¹⁰ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1928/29, s. 10–13.
- ¹¹¹ Štefanides, Jiří: Antonín Drašar: Divadlo jako soukromý podnik (Moravská Ostrava 1916–1919), in: *Litteraria-Theatralia-Cinematographica*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1993, s. 52.
- ¹¹² Tamtéž.
- ¹¹³ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1927/28, s. 28.
- ¹¹⁴ *České divadlo po desíti letech*, Olomouc, 1930, s. 13.
- ¹¹⁵ J. B.: Beim Direktor der Tschechischen Oper. *Neues Wiener Journal*, 28. května 1924.
- ¹¹⁶ Budík v divadle zůstal až do náhlého odchodu tehdejšího šéfa opery Adolfa Hellera v roce 1939 a působil jako jeho zástupce až do následujícího roku, kdy se ve vedení objevil opět Karel Nedbal.
- ¹¹⁷ *Meziaktí* – čtyřstránková brožurka připravovaná na každou premiéru, obsahující obsazení, děj inscenované práce a uvádějící okolnosti geneze díla či jeho inscenační historii; příležitostně zde Karel Loula publikoval fejeton či glosu a texty byly obecně na poměrně vysoké úrovni.
- ¹¹⁸ Viz. Přílohy.
- ¹¹⁹ Kárník, Zdeněk: *České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*, Praha: Nakladatelství Libri, 2003, s. 50.
- ¹²⁰ Tamtéž.
- ¹²¹ Tamtéž.
- ¹²² Na počátku třicátých let, kdy z divadla odcházel, se rozpoutala obrovská kampaň a tisk mnohokrát uváděl, že byl prý nejlépe placeným divadelním ředitelem v Československu.
- ¹²³ Kárník, Zdeněk: *České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*, Praha: Nakladatelství Libri, 2003, s. 50.
- ¹²⁴ Není bez zajímavosti srovnat ceny za činohru v Olomouci, jež byla levnější než zpěvohra. Nejdražší lóže přišla na 56 Kč, druhé poschodí na 48 Kč, křesla na 8–15 Kč, galerie na 3–7 Kč. Za studentský a obyčejný lístek na stání bylo vstupné jednotné – 3 a 6 Kč. *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1921/22, s. 9.
- ¹²⁵ Slevy pro úředníky byly obvyklé již za německé éry (od osmdesátých a devadesátých let 19. století). Ač tato vrstva obyvatelstva nepatřila k příliš majetným, úředníci museli z reprezentativních důvodů obsazovat „lepší“ místa. To si někteří ředitelé uvědomovali, a zavedli proto pro úřednictvo ceny redukované. Viz Křupková, Lenka: *Německá operní scéna v Olomouci 1878–1920*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, s. 315.
- ¹²⁶ Při významném hostování či nákladné produkci byly lístky plošně zdražovány nejčastěji o 2 Kč, proti čemuž se často hlasitě protestovalo; nejlevnější vstupenka byla tak rázem téměř o 100 % dražší, kdežto na ceně nejdražší vstupenky se zdražení projevilo pouze nepatrně.
- ¹²⁷ České divadlo v Olomouci, *Československý deník*, 13. září 1923.
- ¹²⁸ Pro srovnání: Jiří Hejda, toho času olomoucký žurnalista mimo jiné i *Československého deníku*, ve svých pamětech uvádí, že jeho gáže v této době činila 1 200 Kč – částka, ze které prý jen těžko mohl uživit rodinu. Viz Hejda, Jiří: *Žil jsem zbytečně*. Beroun: Machart, 2010, s. 67.
- ¹²⁹ Jednou z jeho podmínek bylo získání honoráře za zájezdy ve výši 50 Kč místo obvyklých 20 Kč na osobu, na což nebylo možné přistoupit (po zevrubné kalkulaci vyšlo najevo, že by zájezd nevydělal ani na orchestr). Veškerá operní představení se proto odložila a orchestr byl ze služeb Družstva odvolán. „Následkem zamítavého rozhodnutí byl orchestr propuštěn a dán městu k dispozici. Z důvodu toho odpadlo též pondělní představení Libuše a odpadá i úterní představení Prodaná nevěsta. Namísto operního představení úterního pořádá se představení činoherní,“ oznamovaly noviny v den státního svátku. Proti členům orchestru starosta města disciplinárně zakročil, což vedlo ke zklidnění situace.

¹³⁰ *Výroční zpráva, sezona 1923/24, s. 6.*

¹³¹ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru.*

¹³² Ve srovnání s ostatními divadly a s ohledem na vydání bylo to olomoucké státně dotováno nejméně (Brno – 3 700 000 Kč, Moravská Ostrava – 1 500 000 Kč, Olomouc 1 300 000 Kč a Bratislava 2 700 000 Kč).

		náklady a výdaje
Divadlo v Brně		
Potřeba osobní	6 900 000 Kč	
Potřeba věcná	1 600 000 Kč	8 500 000 Kč
Vlastní příjmy z představení, šaten, rádia apod.	4 800 000 Kč	
Subvence	3 700 000 Kč	8 500 000 Kč
Divadlo v Mor. Ostravě		
Potřeba osobní	3 500 000 Kč	
Potřeba věcná	600 000 Kč	4 100 000 Kč
Vlastní příjmy	3 600 000 Kč	
Subvence	1 500 000 Kč	4 100 000 Kč
Divadlo v Olomouci		
Potřeba osobní	3 800 000 Kč	
Potřeba věcná	2 600 000 Kč	6 400 000 Kč
Vlastní příjmy a zájezdové podpory	3 900 000 Kč	
Subvence	1 300 000 Kč	5 200 000 Kč
Deficit		1 200 000 Kč
Divadlo v Bratislavě		
Potřeba osobní	4 300 000 Kč	
Potřeba věcná	1 000 000 Kč	5 300 000 Kč
Vlastní příjmy	1 800 000 Kč	
Subvence	2 700 000 Kč	4 500 000 Kč
Nedostávající se prostředky uhradí novému podnikateli stát	800 000 Kč	

Uvedené informace pocházejí částečně z ročenek olomouckého divadla, částečně z denního tisku, částečně ze zápisů ze schůzí Družstva. Z údajů je zřejmé, že nejvyšší osobní náklad mělo divadlo brněnské, nejnižší ostravské, věcných vydání měla nejvíce Olomouc, nejméně Ostrava, nejvyšší příjem z představení mělo Brno, nejnižší pak Bratislava; vzhledem k potřebě divadla, měly Olomouc a Moravská Ostrava nejvyšší příjem, nejméně subvencí obdržela Olomouc.

¹³³ V. H. J: Finanční nesnáze českého divadla v Olomouci, *Československý deník*, 20. října 1922.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Divadlo, *Moravský večerník*, 3. června 1930.

¹³⁶ *Pozor*, 25. září 1930.

¹³⁷ Činohra v Brně za rok stála 659 000 Kč, v Olomouci 350 000 Kč, u opery 704 000 Kč, v Olomouci 440 000 Kč, opereta 345 000 Kč, v Olomouci 270 000 Kč, sbor 565 000 Kč, v Olomouci 540 000 Kč, balet 240 000 Kč, v Olomouci 100 000 Kč, orchestr a kapelníci 1 530 000 Kč, v Olomouci 920 000 Kč. Příjem u brněnského divadla činí ročně necelých 5 milionů, takže divadlo dostane 1 mil. subvence státní, 1 200 000 Kč subvence městské a ostatní doplatí země, tedy 1 600 000 Kč. Tisk uváděl, že by bylo vhodné, aby olomoucké divadlo dostalo alespoň polovinu brněnských nákladů. *Pozor*, 25. září 1930.

¹³⁸ Eduard Bass: Divadlo. *Lidové noviny*, 26. ledna 1931.

¹³⁹ Výpravy a garderobu olomouckému divadlu zapůjčovala a spravovala Olga Frýdová, která v divadle působila jako šéf kostýmní výpravy. Ročně jí bylo za pronájem fundu placeno 60 000 Kč. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 2, *Zápisy ze schůzí výboru.*

¹⁴⁰ Smetanovský repertoár se v koncertních spolcích Slovanské besedy hrál již od roku 1877, nešlo však o celé opery, pouze o vybraná čísla z nich. Celé Smetanovy opery (*Dalibor* a *Hubička*) provedl soubor pražského Národního divadla ve Vídni poprvé v roce 1892. Mnohem větší pozornost však vzbudilo až slavné provedení *Prodané nevěsty* ve vídeňské Dvorní opěře v roce 1896, která v tomto nastudování byla na této scéně hrána až do roku 1918 téměř každoročně v mnoha reprízách. Úspěch Smetanova *Dalibora*, jenž byl poprvé ve Dvorní opěře uveden v roce 1897, se stal rovněž impulsem pro olomouckou premiéru této opery v německém městském divadle v témže roce. Viz Křupková, Lenka: Die „provinzielle“ Olmützer Opernbühne und Wien, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Heft 15*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015, s. 94–104.

- Rovněž další Smetanovy opery se na vídeňskou první operní scénu dostaly v průběhu posledního desetiletí 19. století (*Hubička* – 1894, *Tajemství* – 1895), jejich ohlas byl však nesrovnatelně menší. Nutno podotknout, že veškerý zmíněný repertoár byl inscenován v němčině.
- ¹⁴¹ První představení zřejmě probíhalo ve tři hodiny odpoledne a následující v osm hodin večer. Dále viz Kučerová, Alice: *Zájezdy olomoucké opery do Vídně – rok 1924*, in: *Hudba v Olomouci a na střední Moravě III*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 123–129.
- ¹⁴² Význam Kamila Kroftovy pro českou hudební scénu ve Vídni shrnul muzikolog Viktor Velek takto: „Za dob svých studií a zaměstnání byl ve Vídni zpěvákem ve Slovanském zpěváckém spolku. Během svého působení ve Vídni jako vyslanec podporoval Lumír různými způsoby. Přispěl do jubilejního almanachu (70 let Lumíru ve Vídni) vzpomínkou s názvem *Mé styky s ‚Lumírem‘* (s. I–III). Jaroslav Jindra pod pseudonymem Jaroslav Roj napsal o Kroftovi studii *Mimo úřad a dějepis*. Vyšla v tomto sborníku: Werstadt, Jaroslav (ed.): *O Kamilu Kroftovi, historikovi a diplomatu: stati psané k jeho šedesátinám* (Praha 1936). Následně i jako separát. Velek, Viktor: *Lumír 150: sbormistři československého zpěváckého spolku „Lumír“ ve Vídni = Chorleiter des tschechoslawischen Gesangsvereines „Lumír“ in Wien*, Třebíč: Apis Press, s. r. o., 2016, s. 433.
- ¹⁴³ Jde o publikaci *Německé listy vídeňské*, kterou Jindra vydal téhož roku ve Vídni. Je to soubor německých recenzí, z nichž čerpají všechny níže zmíněné odkazy na vídeňský tisk. Život a dílo Jaroslava Jindry zpracoval Viktor Velek pro potřeby publikace *Lumír 150*. Velek, Viktor: *Lumír 150: sbormistři československého zpěváckého spolku „Lumír“ ve Vídni = Chorleiter des tschechoslawischen Gesangsvereines „Lumír“ in Wien*, Třebíč: Apis Press, s. r. o., 2016.
- ¹⁴⁴ Jindra, Jaroslav [ed.]: *Německé listy vídeňské*, Vídeň: Melantrich, 1924, s. 3.
- ¹⁴⁵ J. B.: *Beim Direktor der tschechischen Oper*, *Neues Wiener Journal*, 28. května 1924.
- ¹⁴⁶ Jindra, Jaroslav [ed.]: *Německé listy vídeňské*, Vídeň: Melantrich, 1924, s. 3.
- ¹⁴⁷ V době od 2. do 9. září olomoucká opera opět uspořádala zájezd do Vídně. Úspěch se sice dostavil, avšak pro vídeňské obecnstvo zájezd nepřinesl nic nového, jak poznamenala kritika (i přesto byl zájezd hodnocen kladně). Pro tento druhý vídeňský pobyt Drašar vybral Carlstheater, kde bylo vstupné výrazně vyšší než při předešlém zájezdu, neboť obsahovalo i „příplatek za luxus“, nicméně opera dokázala zaplnit divadlo do posledního místa a vynutit si prodloužení pobytu olomoucké opery až do 11. října. Během tohoto zájezdu proběhla právě i Janáčková *Její pastorkyňa*, tentokrát však bez přítomnosti autora.
- ¹⁴⁸ Janáček měl na mysli české stagiony olomouckého divadla. Na stálém českém divadle ve Vídni Olomouc neparticipovala.
- ¹⁴⁹ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1927/28, s. 9.
- ¹⁵⁰ Viz kapitola *Karel Nedbal*, sekce o vídeňském hostování.
- ¹⁵¹ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1925/26, s. 31.
- ¹⁵² *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1925/26, s. 30.
- ¹⁵³ Státní archiv v Olomouci, neroztříděný fond M6-84, Protokoly ze schůzí Družstva českého divadla.
- ¹⁵⁴ Česko-polský konflikt trvající celou první republiku tkvěl v nedořešené otázce území Těšínska, jehož vyrovnání po převratovém roce 1918 nebylo uspokojivé ani pro jednu stranu, a spor byl vyřešen až roku 1958.
- ¹⁵⁵ Jak se později ukázalo, zájezdy neměly na dotace žádný vliv (nebo měly následek spíše opačný, neboť dokazovaly to nejdůležitější – pokusy o ekonomickou soběstačnost divadla, která šla sice ruku v ruce s uměleckou kvalitou, té však nebyla na vyšších místech věnována výraznější pozornost).
- ¹⁵⁶ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1922/23, s. 5.
- ¹⁵⁷ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 165.
- ¹⁵⁸ Město Přerov se mělo stát pravidelným zdrojem dotací pro divadlo, avšak ve třetí sezoně nastaly komplikace s uvedeným programem. „Přerov byl krmen pochybnými operetami a šlágry, což trpělivě snášel,“ psal přerovský denní tisk v roce 1924, ovšem když byla tato výtka řediteli přednesena, namítl, že v Přerově „nejdou lidé na seriózní program“, čímž prý otrávil a také urazil většinu přerovského publika. Navíc bylo vstupné v Přerově o 2 Kč dražší než v Olomouci. Problém s „pokleslým“ repertoárem složeným zejména ze zahraničních operet se začal řešit právě na zájezdech.
- ¹⁵⁹ vt.: Olomoucká stagiona, *Jihočech* [České Budějovice], 23. října 1930.
- ¹⁶⁰ *Pozor* [České Budějovice], 2. listopadu 1930.

- ¹⁶¹ Ferko, Tibor: *Divadelní Letopisy města*, Košice: Equilibria, 2013, s. 628.
- ¹⁶² Tamtéž, s. 629.
- ¹⁶³ Tamtéž, s. 633.
- ¹⁶⁴ Divadlo, *Slovenský východ* [Košice], 8. ledna 1931.
- ¹⁶⁵ Zájezdy olomoucké opery, *Pozor*, 26. června 1930.
- ¹⁶⁶ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1921/22.
- ¹⁶⁷ V. H. J.: Předplatné v čes. divadle, *Československý deník*, 25. srpna 1921.
- ¹⁶⁸ Divadlo, *Pozor*, 30. srpna 1921. Těchto výzev byla celá řada: „Zdá se, že obecnstvo dosud plně nechápe, jaký význam má opravdový, vážný kulturní podnik a jaké povinnosti má k němu občanstvo.“ „Má-li divadlo plnit svůj úkol, musí se kádr předplatitelů nejméně ztrojnásobit!“ nebo „Mělo by se státi společenským příkazem, aby každý dobrý člověk stal se předplatitelem našeho divadla. Jest to při troše dobré vůle možné.“ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezony 1930–32, s. 11.
- ¹⁶⁹ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1921/22.
- ¹⁷⁰ Viz *Ročenky* z meziválečného období. Záznamy o předplatitelích vedly rovněž některé olomoucké deníky, jako například *Československý deník*, jenž vždy seznam abonentů zveřejňoval. Ve třicátých letech, v době, kdy se antisemitismus nebezpečně rozšiřoval (což pocítil i tehdejší šéf operního ansámblu Adolf Heller), patřili vedle úředníků mezi nejpočetnější skupinu abonentů olomoučtí Židé.
- ¹⁷¹ „Pro finanční soběstačnost divadla by mělo být abonentů alespoň čtyřikrát tolik,“ zaznělo na schůzi Družstva.
- ¹⁷² O hostech divadla více viz kapitola věnovaná Karlu Nedbalovi, příp. Emanuelu Bastlovi.
- ¹⁷³ Drašar v tomto ohledu nečinil v Olomouci nic nového, rovněž jeho němečtí předchůdci ve vedení městského divadla si byli vědomi toho, že hostování zvučných pěveckých jmen je zárukou naplněného divadla. Zatímco Drašarovou metou bylo získat pro hostování pěvce zejména z pražského Národního divadla, mnozí ředitelé německé scény zas primárně usilovali o vystoupení hvězd vídeňské Dvorní opery, jako např. Pauline Lucey, Rosy Papierové, Mily Kupferové-Bergerové či Lea Slezaka (viz Křupková, Lenka – Kopecký, Jiří: Olomoucká opera v letech 1830–1920 a její vztahy k Vídni, *Theatralia* 16, 2013, č. 1, s. 28–41.)
- ¹⁷⁴ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1924/25, s. 7.
- ¹⁷⁵ Stavbu projektoval vídeňský divadelní architekt Hermann Helmer a provedla ji olomoucká firma Juránek a Vodička.
- ¹⁷⁶ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1922/23, s. 26.
- ¹⁷⁷ Dle nové smlouvy z roku 1926 mělo Družstvo opět budovu pronajatou s podmínkou, že ji každý rok na tři měsíce propůjčí německému divadelnímu spolku. Město divadlu poskytlo fixní roční subvenci 600 000 Kč a vyhradilo si dozor nad provozem divadla po stránce umělecké i hospodářské, a to šesti zástupci ve výboru a dvěma v prezidiu Družstva; Družstvo bylo povinno předkládat městské radě rámcový repertoár, ceny vstupného, každoroční rozpočet a účetní uzávěrku s účetními knihami a doklady. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 3, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ¹⁷⁸ „Divadla většinou patřila městu, město je spravovalo a svým nákladem i řídilo. Divadla umělecky vedená, zejména divadla provozující operu, nemohou nikdy počítat s úplnou soběstačností – česká města, která je zakládala, si byla toho vědoma a při zřizování převažovaly důvody reprezentativní, kulturní, mravní a nyní i obrozenecké. Proto je nezbytnost finančního zabezpečení divadla nevyhnutelná. Divadlo není jen divadlo olomoucké, nýbrž celorepublikové, neboť koná vyčerpávající zájezdy po Moravě, Čechách, Slezsku a Slovensku, okolnost, kterou se naše divadlo od druhých podstatně liší. Čestný název *kulturního vyslanectví Československé republiky*, který si získalo svou zájezdovou činností ve Vídni, by měl nejenom těšit, ale také zavazovat veřejné činitele, rozhodující o subvencování divadel.“ Uváděla ročenka a Družstvo nepřestávalo apelovat na veřejné činitele, aby podporovali divadlo vydatněji.
- ¹⁷⁹ Státní archiv v Olomouci, nerozříděný fond M6-84, Protokoly ze schůzí Družstva českého divadla.
- ¹⁸⁰ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1926/27.
- ¹⁸¹ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1925/26, s. 4.
- ¹⁸² Loterie byla povolena výměrem loterního ředitelství v Praze dne 17. dubna 1924, č. j. 23 965. Hlavní výhra byla 75 000 Kč nebo přepychové zařízení bytu, následovala výhra 20 000 Kč nebo bytové zařízení do dvou pokojů, další výhra 5 000 Kč nebo kožich či kancelářské zařízení nebo pianino, dvě výhry po 500 Kč, 100 výher po 100 Kč, 100 výher po 50 Kč, výher po 20 Kč a 3 000 výher po 10 Kč – celkem 3 405 výher v ceně 150 000 Kč. Loterie neměla velký úspěch, protože většina losů nebyla prodaná a mnoho tažných losů padlo

právě na prázdné losy. Drlík, Jan: Finance Družstva českého divadla v uplynulém dvacetiletí 1920–1940, in: *Dvacet let českého divadla v Olomouci 1920–1940*, Olomouc: Lidové tiskařské závody, 1940, s. 44.

- ¹⁸³ Výnosnost jednotlivých ansámbků v sezoně 1930/31: opera 30,4 %; činohra 34,4 % a opereta 35,25 %.
- ¹⁸⁴ V sezoně 1930/31 soubor uspořádal 870 představení (267 oper, 297 činohr, 306 operet), z nichž téměř 2/3 (63 %) připadlo na zájezdní představení, zejména v Košicích a Českých Budějovicích.
- ¹⁸⁵ „Onehdy novinami proskočila zpráva, že se o Plzeň i Budějovice zajímá – D r a š a r ! Zpráva, bůhví odkud, ale přece jenom zpráva!“ J. Sl.: O divadlo, *Stráž lidu* [České Budějovice], 3. března 1931.
- ¹⁸⁶ Z tisku vyplývá, že Drašar o angažmá v Bratislavě uvažoval již koncem roku 1930, když byl ještě na tomto místě Oskar Nedbal, jehož vedení bylo tiskem ostře napadáno. Údajně se Nedbala velmi dotklo, že má být vystřídán, a zřejmě i tato zpráva přispěla k tragédii, která se 24. prosince 1930 v Záhřebu udála.
- ¹⁸⁷ „Po smrti Oskara Nedbala bylo svěřeno až do konce této sezony divadlo Karlu Nedbalovi a byl mu vnucen jako ‚poradce‘ ředitel Drašar z Olomouce. Slovenská veřejnost se právem ptá, v čem bude pan Drašar Karlu Nedbalovi radit. Zdali v otázce finanční, když se tak skvěle osvědčil v Olomouci, anebo v otázce umělecké, kde Karel Nedbal rady pana Drašara jistě nepotřebuje. Vytykalo se dřívější správě neúčelné hospodářské vedení a drahé síly. Dnes vysílá se do Bratislavy pan Drašar, který bude míti měsíčně 6 000 Kč, což znamená další finanční zatížení Slovenského národního divadla.“ Slovenské divadlo, *Národní listy*, 24. ledna 1931.
- ¹⁸⁸ O olomoucké divadlo, *Pozor*, 20. února 1931.
- ¹⁸⁹ Důvodem tohoto nepoměru mohla být větší výdělečnost operetního ansámbku a s ní související náročné zájezdy i častější vystupování odrážející se poté na pojednávané finanční odměně.
- ¹⁹⁰ Ke komentáři o protekčním systému, jenž údajně v divadle vládl, došlo pouze velmi kuse; v reakci na výrok sopranistky Modestinové, že „Drašar tenoristu Masáka pronásledoval všelijakými návrhy“, ředitel Družstva prohlásil, že jde o výplod hysterické umělkyně. Ředitel Drašar contra Moravský večerník, *Moravský večerník*, 25. února 1931.
- ¹⁹¹ Slovenské Národní divadlo, *Národní deník* [Bratislava], 10. prosince 1930.
- ¹⁹² Správa Slovenského národního divadla, *Moravský večerník*, 3. ledna 1931.
- ¹⁹³ Národní divadlo v Bratislavě, *Moravský večerník*, 5. ledna 1931.
- ¹⁹⁴ Po dobu sedmiletého vedení Oskara Nedbala sezony v Bratislavě končily relativně mírným deficitem a v sezonách 1925/26 a 1928/29 (když za ním předsídlil Karel Nedbal) byl rozpočet dokonce aktivní. Viz srovnání Drašarova vedení v Přílohách. Nutno podotknout, že jejich subvence se zásadně nelišily – Olomouc dostávala 2 275 000 Kč a Bratislava 2 490 000 Kč.

23/24	159 136 Kč
24/25	76 156 Kč
25/26	+10 038 Kč
26/27	313 817 Kč
27/28	68 123 Kč
28/29	+330 667 Kč
29/30	941 171 Kč

Tamtéž.

- ¹⁹⁵ Situace se ani po jeho nástupu nezlepšila. Olomoucký tisk situaci sledoval a *Polední list* 25. října 1931 přišel s tučným titulkem *Bratislavské divadlo cirkusem?*, v němž kritizoval dramaturgii operety slovenské národní scény. O rok později vydal *Slovenský deník* (12. listopadu 1932) obsáhlý článek s názvem *Hlasy proti Drašarovmu režimu sa množia!*
- ¹⁹⁶ „Je mnoho dovoleno umění tohoto druhu, ale hrubosti a nevkus jsou hříchem i proti operetě. Nevíme nakolik přičísti ‚vtipy‘ na účet extempore p. Nechyby a p. Hradeckého, a na kolik textu, stejně zůstanou roztomilostmi, jako ‚každá ženská musí jednou padnout‘, nebo ‚...dám ti ránu, že při druhé budu žalován pro zneuctění mrtvolky‘ atd. A ten hrubý žargon židovský, který pro změnu každou chvíli vystřídali stejně libozvučným pražským ‚vyzpěvováním‘!“ Psal pohoršeně kroměřížský tisk po olomouckém hostování. J. K.: Olomoucké hostování, *Hlas lidu* [Kroměříž], 16. ledna 1932.
- ¹⁹⁷ jr.: Nemohu mlčet, *Pozor*, 14. března 1931.
- ¹⁹⁸ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 141.

- ¹⁹⁹ Drašar, Václav: *Vzpomínka k prvnímu výročí úmrtí Antonína Drašara*, Plzeň: Grafika, 1940, s. 22.
- ²⁰⁰ Marie Nežádalová byla hned z Vídně (po vídeňském hostování v roce 1924) angažována do vídeňské Lidové opery a odtud do Bernu a Mnichova, Lída Mašková do Lipska, Šponarová, Masák, Linka, Křikava, Munclinger a Celerin udělali kariéru v Národním divadle v Praze.
- ²⁰¹ Eva Hadrabová Nedbalová, Milada Modestinová, Jiří Křikava aj. Více informací o těchto osobnostech viz kapitolu věnovanou uměleckému působení Karla Nedbala. Bilance Drašarova olomouckého působení: během deseti let proběhlo celkem 5 233 představení, z toho nejvíce oper (1 828), o něco méně operet (1 799) a činoher (1 579) a pouze necelé tři desítky baletů (27).
- ²⁰² „Tato moderní komedie nebude však hrána v divadle, nýbrž ve skutečném baru [...], hráti se bude takřka bez divadelního zákulisí. Bude to nový průlom do tradic divadelní režie, průlom tak povážlivý, že se jistě najde dosti těch, kteří naleznou slova kritiky...“ ohlašoval olomoucký *Pozor* (27. června 1930) před premiérou *Baru Chic*, jež se konala 4. října 1930, a narážel také na konzervativní olomoucké publikum, které podobným výstřelkům nakloněno nebylo. Tato zpěvohra kabaretního a revuálního charakteru byla zasazena do reálného barového prostředí mezi hosty (šlo o noční podnik Radiobar v přízemních prostorách secesní budovy v Denisově ulici), sám E. F. Burian ve hře vystupoval jako jazzový zpěvák a pianista. Několik významných hudebních osobností tento počín zhodnotilo jako nesmírně avantgardní. „Právě takovým revolučním činem zdála se mi tehdá inscenace ‚Bar Chic‘ přímo v Radiobaru v péči rež. E. F. Buriana, který stanul tehdá v čele jazzbandu. Byla to myšlenka opravdu originelní, jedinečná v celé ČSR a živě jsem myslel na Buriana, že je ve svém živlu.“ Uváděl Václav Hanno Jarka, hudební publicista, kritik a historik. Jarka, V. H.: Opět v Olomouci, in: *Výroční zpráva Družstva českého divadla v Olomouci za dobu od 1. července 1930 do 30. června 1932*, Olomouc: Družstvo českého divadla, 1932, s. 12. Dále viz Blüml, Jan: *Dějiny moderní populární hudby v Olomouci se zaměřením na období 1945–1989*, disertační práce katedry muzikologie FF UP, Olomouc, 2014, s. 16–17.
- ²⁰³ Drašar, Václav: *Vzpomínka k prvnímu výročí úmrtí Antonína Drašara*, Plzeň: Grafika, 1940, s. 12.
- ²⁰⁴ V Olomouci operety patřily mezi vůbec nejnavštěvovanější inscenace. Pouze pro srovnání – rekordní *Prodaná nevěsta* byla hrána 112×, zatímco Kálmánova *Hraběnka Marica* 140×. Z ostatních operních děl byly nejpopulárnější *Hubička* 87×, *Rusalka* 84× a *Tosca* 62×, z operet Brodského *Unáší ženu* 83× či Frimlova *Rose Marie* 57×.
- ²⁰⁵ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 147.
- ²⁰⁶ J. O.: Olomoucká opera, *Československý deník*, 26. února 1926.
- ²⁰⁷ Oskar Nedbal (1874–1930) byl v čele tohoto tělesa od roku 1907 až do roku 1919, kdy dal výpověď a vrátil se do nově vzniklého Československa. Těchto dvanáct let si Vídeňané velmi dobře pamatovali, neboť když pět let po jeho odchodu Karel Nedbal do Vídně dorazil, v téměř každé recenzi byl nazýván jako „eines Neffen des den Wienern wohlbekannten Oskar Nedbal“ (synovec Vídeňanům dobře známého Oskara Nedbala). *Neues WienerJournal*, 27. května 1924, a též v jiném vídeňském denním tisku.
- ²⁰⁸ Ve Vídni měl možnost sledovat významné současné dirigenty, jako byli Bruno Walter, který dirigoval vídeňskou filharmonii, Franz Schalko, jenž byl v době Nedbalova působení kapelníkem Hofopery, a Gustav Mahler – těsně před jeho odchodem do New Yorku.
- ²⁰⁹ Viz Bachtík, Josef: Památce Karla Nedbala, *Hudební rozhledy*, 1964, č. 7, s. 274.
- ²¹⁰ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1927/28, s. 13.
- ²¹¹ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1922/23, s. 5.
- ²¹² Výrazné rozdíly ve vstupném jsou dokladem, že přetrvávaly markantní odlišnosti mezi majetnou vrstvou a chudými. Ceny byly pohyblivé, ale nejlevnější lístek na operu se pohyboval kolem 2 Kč a ten nejdražší byl za cca 80 Kč.
- ²¹³ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 141. Nutno dodat, že ze vzájemných sympatií čerpal Nedbal ještě dlouho poté, například když Drašara nechal povolát do Bratislavy na ředitelský post po svém strýci, jenž na Štědrý den roku 1930 spáchal sebevraždu.
- ²¹⁴ Mikuláš Demkov (1878–1937) se narodil v Chrudimi, studoval hru na hoboj na pražské konzervatoři v letech 1902–1908 a nejprve působil jako orchestrální hráč. Divadelní a pěveckou dráhu zahájil v roce 1909 v Plzni. Poté působil ve Východočeském divadle, od roku 1912 působil v brněnském divadle a olomoucké divadlo bylo jeho posledním angažmá. Po odchodu z Olomouce příležitostně hostoval v Národním divadle v Bratislavě. Jeho hlas hrdinného tenoristy (s mírným barytonovým zabarvením) se uplatnil v rolích Dalibora,

- Ctirada, Koziny, Radamese či Pinkertona. Zemřel v Praze.
- ²¹⁵ Josef Křikava (1895–1971) působil u olomouckého divadla od jeho otevření až do roku 1930 (mezitím ještě v letech 1926–28 působil v plzeňském divadle) a během této doby byl opakovaně prohlašován za jednoho z nejvýraznějších členů ansámblu. Na zájezdech, jež ředitel Drašar pořádal, či na domácí scéně často vynikal nad ostatními členy, což potvrdil i Karel Nedbal ve svých memoárech. Jeho pěvecká kariéra začala na ochotnické scéně, kde si jej všimla pražská pěvkyně Růžena Maturová (1869–1938) a doporučila jej ke studiu u Emy Destiniové. Na její doporučení měl jít studovat do Anglie, od čehož ho však čeští hudební znalci (zejména Josef Bohuslav Foerster) odrazovali, jak uvedl v rozhovoru. (*Hlas lidu*, č. 28, České Budějovice.) Proto se jeho učiteli v Čechách stali bratři Burianové (pocházející stejně jako Křikava z Rakovníku), především starší Karel, ke kterému po celou dobu své kariéry vzhlížel.
- ²¹⁶ Jan Kühn (1891–1959) působil jako zpěvák a režisér u divadla, později jako sbormistr *Kühnova sboru*, jež založil roku 1932. Studoval v Českých Budějovicích u Bohuslava Jeremiáše, poté v Praze u Emericha a u profesora Habeka ve Vídni. Kromě olomouckého angažmá byl rovněž u divadel v Brně a Moravské Ostravě, hostoval také v pražském Národním divadle. Mezi role, v nichž vynikal, patřili Kecal a Mumlal.
- ²¹⁷ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 151.
- ²¹⁸ Po vídeňském zájezdu v roce 1924 přešel městský orchestr do správy Družstva, takže bylo možné nevyhovující hráče vyměnit za nové a zkvalitnit tak úroveň orchestru. Na místech koncertních mistrů se zde vystřídalí Vojtěch Frait, Oldřich Černý, oba později působící v symfonickém orchestru Československého rozhlasu v Praze.
- ²¹⁹ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 146.
- ²²⁰ Viz Přílohy – seznam operních premiér.
- ²²¹ Jaroslav Budík (1894–1974) se narodil ve Frenštátu, v Ostravě studoval gymnázium a v letech 1913–1915 hudební akademii ve Vídni, v oddělení církevní hudby obory klavír a zpěv. Po svém otci převzal vedení kůru v Moravské Ostravě, kde také začal svoji působnost operního kapelníka – jeho první nastudování byla Pucciniho opera *Madame Butterfly*, sám v rozhovoru zmínil, že repertoár francouzský a italský je mu nejbližší. V letech 1919–21 působil jako kapelník opery Východočeského divadla. Po olomouckém angažmá ještě krátce působil jako šéf opery divadla v Ústí nad Labem.
- ²²² V. H. J.: Fibich. „Šárka“, *Československý deník*, 12. srpna 1921.
- ²²³ Olomoucká opera, *Našinec*, 12. 8. 1921.
- ²²⁴ V. H. J.: Fibich. „Šárka“, *Československý deník*, 12. srpna 1921.
- ²²⁵ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 152.
- ²²⁶ V. H. J.: Smetana. Tajemství, *Československý deník*, 13. srpna 1921.
- ²²⁷ V. H. J.: Verdi. Trubadour, *Československý deník*, 19. srpna 1921.
- ²²⁸ F. Lehár: „Modrá mazurka“, *Československý deník*, 24. srpna 1921.
- ²²⁹ „Předběžná saisona našeho divadla je v plném proudu. Umělecký ensemble uvedl se u obecnstva velice příznivě. Dokazují to četné návštěvy obecnstva místního i venkovského a upřímná pochvala, které se denně účinkujícím dostává.“ Olomoucké divadlo, *Československý deník*, 19. srpna 1921.
- ²³⁰ Francouzská a italská opera se v Olomouci těšila zájmu také na předchozí německé scéně, nicméně od osmdesátých let 19. století původně kosmopolitní repertoár ustupoval německým dílům v souladu s akcentací nacionálního charakteru tohoto městského divadla (viz Křupková, Lenka: Německá opera jako součást boje o národní zájem. K dobové recepci v německém městském divadle v Olomouci od 70. let 19. století do roku 1920, *Opus musicum* 45, 2013, č. 2, s. 22–39). Mascagniho *Sedlák kavalír* a Leoncavallovi *Komedianti* patřili k nejhranějším operním dílům rovněž na německé scéně, např. Mascagniho opera od své premiéry v roce 1891 až do roku 1920 měla v Olomouci 76 provedení. Křupková, Lenka: *Německá operní scéna v Olomouci II. 1878–1920*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, s. 301.
- ²³¹ Otakar Mařák (1872–1939) pocházel z umělecké rodiny, na popud F. A. Šuberta vstoupil do pěvecké školy a roku 1899 hostoval v brněnském divadle v roli Fausta v Gounodově opeře *Faust a Markétka* a poté jako Tamino z *Kouzelné flétny*. Od roku 1909 do roku 1934 byl stálým hostem Národního divadla. Jeho doménou se stala lyrická kantabilní romantická opera (Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Auber, Gounod, Bizet, Messenet, Čajkovskij), pod Kovařovicovým vedením získal obsazení i v českém klasickém smetanovském repertoáru (Podhajský, Lukáš, Jeník, Vít, Junoš). Bohémský způsob života mu způsobil mnoho komplikací – dlouhy, neustálé konflikty s vedením Národního divadla, ve kterém svévolně odmítal role, prodlužoval si

- dovolené a uzavíral nezákonné smlouvy. Většina jeho hostování mimo Národní divadlo byla konána ze sociální nouze. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 301–302.
- ²³² Amalie Bobková (1874–1956) začínala vystupovat od konce osmdesátých let v pražském Hlaholu a vynikla jako představitelka dívčích rolí – Mařenky z *Prodané nevěsty*, Blaženky z *Tajemství*, Katušky z *Čertovy stěny*, Hančí z *Psohlavců*, Zuzanky z *Figarovy svatby*. V Olomouci hostovala od konce první světové války do roku 1931 s Žerotínem a na počátku dvacátých let byla hostem opery, kde vystupovala v titulní roli *Libuše*. Vynikala ve snadném zvládnutí role po pěvecké stránce, s hereckou stránkou měla po celou svou kariéru problémy. Spolu s Emou Destinovou je považována za jednu z nejvýraznějších smetanovských interpretek. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 34.
- ²³³ „Hojná vide jsou na úkor účinnosti hlavních postav. Postava Tannhäusera hned u Venuše jest ochuzena o mohutnou svou gradaci, o celé to vzepětí, jakému není co do technických obtíží a působivosti v celé literatuře Wagnerově i světově podobno.“ Olomoucký „Tannhäuser“, *Československý deník*, 5. dubna 1922.
- ²³⁴ Tamtéž.
- ²³⁵ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 153.
- ²³⁶ Opíjejte se! *Československý deník*, 16. prosince 1921.
- ²³⁷ Tamtéž.
- ²³⁸ Opíjejte se!, *Československý deník*, 16. prosince 1921.
- ²³⁹ Kupříkladu v roce 1921 proběhla v Národním divadle v Praze pouze dvě představení, rok poté pouze pět, v roce 1924 celkem čtyři, v roce 1927 pět a rok poté čtyři.
- ²⁴⁰ Opíjejte se!, *Československý deník*, 16. prosince 1921.
- ²⁴¹ Zase opera od Pucciniho, *Československý deník*, 9. března 1922.
- ²⁴² Tamtéž.
- ²⁴³ „Po pondělním představení jest konečně zjevno, že na výši situace stojí v našem divadle pí. M. Modestinová, pro jejíž Mimi nemáme vlastně dokonalejší představitelky, než jak ji zaspívala právě ona.“ Tamtéž.
- ²⁴⁴ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, *Zápisy ze schůzí výboru*.
- ²⁴⁵ Více k dějinám karlínského divadla viz Bár, Pavel: *Hudební divadlo Karlín*, Praha: Nakladatelství Brána, 2016.
- ²⁴⁶ Vítězství olomoucké opery, *Československý deník*, 9. července 1922, s. 3.
- ²⁴⁷ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 160.
- ²⁴⁸ O. L. M.: Divadlo. Pohostinské vystoupení Olomoucké opery ve Varietě, *Dalibor*, 1. srpna 1922.
- ²⁴⁹ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1922/23, s. 121.
- ²⁵⁰ „N. P.“: Za stagionou olomoucké opery v pražském Varietě, *Československý deník*, 2. srpna 1922.
- ²⁵¹ *Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci*, sezona 1922/23, s. 7.
- ²⁵² „ek“: Premiéra Dvořákovy opery „Čert a Káča“ v Olomouci, *Československý deník*, 9. září 1922.
- ²⁵³ Z olomouckého divadla, *Československý deník*, 31. října 1922.
- ²⁵⁴ Olomoucká verze pracovala s překladem Burianovým, na rozdíl od Prahy, která použila překlad Kovařovicův. Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 160.
- ²⁵⁵ Nedbal ve svých pamětech vzpomínal na dobrodružnou cestu do Moravské Ostravy, během níž Drašarův automobil stihlo několik defektů a hrozilo, že dirigent na představení nedorazí. Na poslední chvíli přesedl na selské saně a taktak že stěží stihl doběhnout k dirigentskému pultu, promrzlý a zkřehlý. „Naštěstí nejmzrzlejší dirigent při Salome rychle roztaje a pak – bylo mi dvaatřicet let!“ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 161.
- ²⁵⁶ Recenze citovaná v *Ročenke Družstva českého divadla*, sezona 1927/28.
- ²⁵⁷ Straussovo dílo bylo ve dvacátých letech, jako dílo jednoho z nejslavnějších současníků, velmi ctěné a často uváděné. V pražském Německém divadle proběhl v červenci roku 1922 „Straussův týden“, během něhož zazněly jeho nejvýznamnější opery a symfonické básně. Václav Kálik již zde naznačuje kontroverznost skladatelovy tvorby v pojednávané době a polaritu publika. „Richard Strauss, jeden z předních skladatelů současné Evropy, vzbudil již od svých mužných let, kdy se projevil několika svými velkými skladbami, opravdový zájem, který se průběhem dalšího jeho vývoje stupňoval a štěpil, jako bývá vždy, ve dvě, na jedné straně v úctu, obdiv a lásku, na druhé straně v odpor, stupňovaný pak v nenávisť, což jen jest běh událostí lidských a přirozené.“ Kálik, Václav: Richard Strauss, *Dalibor*, 1. srpna 1922.
- ²⁵⁸ Wagnerův „Lohengrin“ na scéně českého divadla v Olomouci, *Československý deník*, 18. února 1923.

- ²⁵⁹ Z olomouckého divadla, *Pozor*, 5. května 1923.
- ²⁶⁰ O olomoucké opeře v Praze, *Československý deník*, 6. června 1923.
- ²⁶¹ Zájazdy olomoucké opery, *Našinec*, 2. září 1923.
- ²⁶² Stoletý Smetana. *Československý deník*, 1. dubna 1924.
- ²⁶³ České divadlo v Olomouci (Slibný začátek nové saisony). *Československý deník*, 13. září 1923.
- ²⁶⁴ Josef František Munclinger (1888–1954) pocházel z umělecké rodiny (otec Milan Munclinger byl dirigent a flétnista), vyrůstal se strýcem Františkem Munclingrem ve Lvově, kde navštěvoval místní univerzitu a studoval zpěv a housle na konzervatoři. Jeho první angažmá bylo v různých varšavských divadlech od roku 1914. Roku 1921 Polsko opustil a o rok později přijal bratislavské angažmá. Roku 1924 byl členem operního souboru v Olomouci, s nímž se zúčastnil vídeňského hostování a dostal zde ihned nabídku angažmá ve Staatsoper, krátce nato přesídlil do pražského Národního divadla, kde měl možnost pracovat i jako režisér. Jako basbarytonista skvělého hlasu zářil zejména v rolích Mozartova Sarastro či Velkého inkvizitora z Verdiho *Dona Carllose*. V pozici režiséra uplatňoval zásady scénického expresionismu a vyhýbal se výtvarně pseudoromantické a popisné zátěži. Jako pedagog operní režie působil v letech 1950–1954 na JAMU. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 320–321.
- ²⁶⁵ Olomoucké divadlo, *Československý deník*, 8. prosince 1923.
- ²⁶⁶ Ambros, Emanuel: *HR*, s. 22.
- ²⁶⁷ Při této příležitosti se v newyorské Metropolitní opeře hrála Janáčková *Její pastorkyňa*, což olomoucký tisk podrážděně komentoval: „Tedy i Američané budou slyšeti Janáčkovu operu, ale pro České divadlo v Olomouci a jeho obecenstvo zůstane Janáček dále neznámým. Na jak dlouho?“ *Československý deník*, 13. března 1924.
- ²⁶⁸ Abs: Smetanova „Hubička“ na německé scéně, *Československý deník*, 16. března 1924.
- ²⁶⁹ Zejména pozdější, velmi rozšířená zájezdová praktika do pohraničí byla zdůvodňována nutnými styky s německou menšinou.
- ²⁷⁰ Není bez zajímavosti, že Smetanovo jubileum způsobilo mnoho hudebně-kulturních počínů v zemi, mimo jiné začal vycházet časopis *Hudební rozhledy*. Sice aktivně působil pouze v letech 1924–1928, leč po dvaceti letech se jeho činnost obnovila a trvá dodnes. První článek z 10. října 1928 začínal slovy: „Začínáme vydávat list po doznění velkého jubilea Smetanova. To znamená: ve jménu Smetanova umění a pro hudbu dnešní a budoucí.“ Helfert, Vladimír: Čeho je potřeba, *Hudební rozhledy*, 10. října 1924, č. 1–2., s. 1. Helfert v úvodním textu vyzýval veřejnost ke kulturní otevřenosti a snášenlivosti, což byla myšlenka velmi aktuální nejen v pojednávané době, ale mohutně rezonující celé meziválečné období. „Vlivem naší politické a kulturní minulosti není stále ještě u nás toho bezpečného a věčného klidu v poměru k cizímu umění, toho klidu, jenž byl vždy svědectvím kulturní vyspělosti a který vždy byl průvodním jevem největších našich zjevů.“ Helfert, Vladimír: Čeho je potřeba, *Hudební rozhledy*, 10. října 1924, č. 1–2., s. 3. Rovněž již v této době se volalo po novém hudebním jazyku, který však kritizoval cokoli nového a „nesmetanovského“: „Doba se vyžila, nutno hledati nový výraz, nové cesty [...] Byl to úpadek po Smetanovi, jemuž nejvíce šlo o to, aby ze zdravého života čerpal a zpět v život svým uměním mravně působil.“ Jeremiáš, Otakar: K vývoji současné hudby, *Hudební rozhledy*, 1925, č. 1–2., s. 7.
- ²⁷¹ Ambros do *Hudebních rozhledů* napsal text kritizující organizaci i poměry „malého města“. „Olomouc uslyšel celé dílo Smetanova v reprodukci, která byla ovšem někdy diktována místními poměry, a při nejlepší vůli nebylo možno nahraditi výkony tělesy prvotřídních kvalit, jelikož Sbor olomoucký nedostal ani haléře podpory nebo subvence a byl odkázán čistě jen na sebe.“ Jeremiáš, Otakar: K vývoji současné hudby, *Hudební rozhledy*, 1925, č. 1–2., s. 22.
- ²⁷² Recenze citovaná z *Ročenky Družstva českého divadla*, sezona 1923/24, s. 11.
- ²⁷³ An: Bedřich Smetana: Čertova stěna, *Československý deník*, 13. května, 1924.
- ²⁷⁴ Tamtéž.
- ²⁷⁵ „Kdo by si pomyslel, že smetanovský cyklus se stane takovou událostí?“ Drlp: Metropol-theater. „Die Teufelswand“, *Reichspost*, 4. června 1924.
- ²⁷⁶ Je evidentní, že aktéři nového českého divadla v Olomouci, podobně jako jejich němečtí předchůdci, vzhlíželi k Vídni jako k centru aktuálního dění. Zatímco snahou Němců bylo vytvořit v provinciálním městském divadle jakousi zmenšenou kopii metropolitní scény tím, že bezprostředně sledovali repertoárovou skladbu operních novinek Dvorní opery a důsledně napodobovali její scénický obraz či přivázeli hvězdy vídeňské

- opery do Olomouce (viz Křupková, Lenka – Kopecký, Jiří: Die deutsche Oper in Olmütz [1830–1920]: Bemühungen um eine Nachahmung der Bühne der Metropole, in: *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert / Hudobné divadlo v priestore a čase*, Bratislava: Asociácia Corpus ve spolupráci s NM CODE, 2015, s. 89–115.), Češi ve svých ambicích proniknout přímo do Mekky umění postoupili dál.
- ²⁷⁷ První ředitel František Adolf Šubert byl osobností manažerskou, politickou a literární, díky které bylo Národní divadlo s to zahraniční prezentace ve Vídni. „Přijít s českým repertoárem do císařské Vídne a dosáhnout tam úspěchu nebyla samozřejmá záležitost,“ komentoval významný podnik Šuberta Martin Kučera v pořadu *Národní divadlo nezhyne* v rámci cyklu Historie.cs. Vysíláno dne 12. října 2013.
- ²⁷⁸ V roce 1895 proběhlo celkem sedmnáct inscenací *Prodané nevěsty*.
- ²⁷⁹ Česká vystoupení byla ve Vídni zakázaná, od pražského vystoupení nebyla Vídeň svědkem žádné inscenace uvedené v českém originále. Viz vídeňské recenze, Dr. E. D.: Die Tschechische Oper in Wien, *Neues Wiener Tagblatt*, 7. června 1924.
- ²⁸⁰ Olomoucká opera ve Vídni, *Československý deník*, 28. května 1924.
- ²⁸¹ Viz Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959.
- ²⁸² Ernst Decsey (1870–1941) byl jedním z předních vídeňských hudebních kritiků meziválečné éry. Ačkoli vystudoval práva, intenzivně se věnoval studiu harmonie, kompozice a hry na klavír na vídeňské konzervatoři. Od roku 1920 pravidelně přispíval svými hudebními kritikami a texty do deníku *Neue Wiener Tagblatt*, kromě toho vyučoval estetiku a dějiny hudby na vídeňské konzervatoři a stal se autorem množství biografických knih: *Hugo Wolf – Das Leben und das Lied*, *Bruckner – Versuch eines Lebens*, *Claude Debussy, Debussys Werke* a jiné. Rovněž napsal několik divadelních her a operních i operetních libret.
- ²⁸³ Píše o „dřevěné budce, která si říkala Metropoltheater“ – „[...] Holzbude, die sich Metro-poltheater nennt.“ Dr. E. D.: „Rusalka.“ Metropoltheater. *Neues 8-uhr-blatt*, 10. června 1924.
- ²⁸⁴ Viz Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959.
- ²⁸⁵ „Die verkaufte Braut hatte stürmischen Erfolg. [...] Die Volkssyenen sind kaum mehr Theater; sie sind bodenständig echt und darum von so vorzüglicher Wirkung.“ *WienerMittagzeitung*, 26. května 1924.
- ²⁸⁶ „[...] eine Stiltreue, wie sie für eine deutsche Bühne schwer erreichbar ist.“ Tato věta byla v textu graficky zdůrazněna. R. S. H.: Tschechisches Operngastspiel, *Der Abend*, 26. května 1924.
- ²⁸⁷ Na každém představení byl k dostání program s německým libretem.
- ²⁸⁸ „[...] der Tanz war Volkstanz und nicht übliches Ballett.“ Alwa: Smetana-Zyklus, *Neues8-uhr-blatt*, 26. května 1924.
- ²⁸⁹ Tamtéž.
- ²⁹⁰ J. B.: Bein Direktor der tschechischen Oper, *Neues Wiener Journal*, 28. května 1924.
- ²⁹¹ Vilém Heš (1860–1908) byl v letech 1877–1882 členem Pištěkovy divadelní společnosti. Ztvárnil roli Kecala, s nímž debutoval v brněnském divadle a později okouzloval na zahraničních scénách. Z Brna odešel do pražského Národního divadla, kde působil v letech 1882–1894. Po vídeňském úspěchu se stal sólistou v Hamburku a od roku 1896 byl jmenován sólistou Dvorního vídeňského divadla, v němž zůstal až do své smrti. Během tohoto angažmá patřil k důvěrným přátelům ředitele a dirigenta Gustava Mahlera, jenž svou činností propagoval českou operní tvorbu. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 141–142.
- ²⁹² R. S. H.: Tschechisches operngastspiel, *Der Abend*, 26. května 1924.
- ²⁹³ R. S. H.: Tschechisches operngastspiel, *Der Abend*, 26. května 1924.
- ²⁹⁴ Paul Stefan, vlastním jménem Paul Stefan Grünfeld, se narodil roku 1879 v Brně a zemřel v roce 1943 v New Yorku. Na vídeňské univerzitě studoval filozofii, ekonomii a dějiny umění a hudby, byl dokonce studentem Arnolda Schönberga. Během dvacátých let přispíval do vídeňských periodik *Die Stunde*, *Die Bühne* a *Neue Zürcher Zeitung*. V roce 1922 spolu s Egonem Welleszem založil Mezinárodní společnost pro současnou hudbu. Jakožto Žid byl roku 1938 donucen emigrovat do zahraničí a v roce 1941 se usadil v Americe.
- ²⁹⁵ P. Stf.: Ein tschechisches Operntheater in Wien, *Die Stunde*, 27. května 1924. V podobném duchu se o inscenacích vyjadřovaly i jiné recenze, některé s nádechem ironie: „Bez pasu a víza se člověk v Metropoltheatru mohl ocitnout na československém venkově a krásnou hudbu Smetany a Dvořáka si mohl vychutnat, aniž se musel zaobírat četníky a finančníky.“ mg.: [recenze bez názvu], *Der Tag*, 11. června 1924.
- ²⁹⁶ Flb: Smetanas „Zwei Witwen“. *Wiener Morgenzeitung*, 28. května 1924. V roli hajného Mumlala vystoupil

- Ladislav Havlík, sopranistka Lída Mašková-Kublová v roli veselé Karolíny a Božena Vaněčková jako vdova Anežka, Josef Jiránek vystoupil v roli Podhajského.
- ²⁹⁷ B. B.-t: Der tschechische Smetana-Zyklus, *Volkzeitung*, 1. června 1924.
- ²⁹⁸ „Das Huas war glänzend besucht, des Baifalls kein Ende.“ treu-: Tschechische Oper im Metropoltheater. *Neue Zeitung*, 30. května 1924.
- ²⁹⁹ B. B.-t: Der tschechische Smetana-Zyklus, *Volkzeitung*, 1. června 1924.
- ³⁰⁰ Die tschechische Oper im Metropoltheater, *Die Stunde*, 5. června 1924.
- ³⁰¹ Die tschechische Oper, *Neues Wiener Tagblatt*, 6. června 1924.
- ³⁰² Dralp. Metropoltheater, *Reichpost*, 4. června 1924.
- ³⁰³ Dr. E. D.: Die tschechische Oper in Wien, *Neues Wiener Tagblatt*, 7. června 1924.
- ³⁰⁴ E. D.: Rusalka. Metropoltheater. *Neues 8-uhr-blatt*, 10. června 1924.
- ³⁰⁵ Dr. E. D.: Die tschechische Oper in Wien. *Neues Wiener Tagblatt*, 7. června 1924.
- ³⁰⁶ Tamtéž.
- ³⁰⁷ Hansi Niese (1875–1934) se narodila ve Vídni a svůj herecký debut zažila ve znojenském divadle, když jí bylo 18 let. Později vystupovala jako subreta ve vídeňských divadlech a hostovala rovněž v divadlech německých; ve třicátých letech se objevila v řadě filmů. Byla jednou z nejoblíbenějších předválečných hereček v Rakousku.
- ³⁰⁸ Ernst Decsey: Die tschechische Niese, *Neues 8-uhr-blatt*, 12. června 1924.
- ³⁰⁹ „Den Teufel spielt Herr Munclinger, dessen prächtiger Bass eine wahre Ohrenweide ist“, treu-: Die Teufelskätthe, *Neuigkeits-weltblatt*, 14. června 1924.
- ³¹⁰ „Herrn Munclinger als Teufel, dessen prachtvolle Baritonstimme im Ensemble besonders auffällt“, flb: Die Teufelskätthe, *Wiener Morgenzeitung*, 13. června 1924.
- ³¹¹ Kritik dokonce poznamenal, že provedení těchto kusů na německé scéně nedoporučuje, protože by se úrovní a plastičností olomoucké inscenace nemohla vídeňská divadla ani přiblížit. B.B-t: „Die Teufelskätthe“, *Volkzeitung*, 13. června 1924.
- ³¹² V jedné recenzi se dokonce uvádělo, že se má uvést i Foersterova *Eva*, se kterou před vídeňským zájezdem soubor hostoval v Hradci Králové, avšak k její realizaci nedošlo. Dr. R. B.: Tschechische Opernvorstellungen im Metropoltheater, *Neue Zeitung*, 29. května 1924.
- ³¹³ Das Werk hatte vielleicht den stärksten Erfolg unter allen aufgeführten Opern, pp.: Tschechisches Operngastspiel, *Arbeiterzeitung*, 17. června 1924.
- ³¹⁴ Dr. Ernsts Decsey: „Die Hundsköpfler“. Metropoltheater, *Neues 8-uhr-blatt*, 17. června 1924.
- ³¹⁵ Jos. Fab.: „Die Hundsköpfler, *Neue Zeitung*, 18. června 1924.
- ³¹⁶ Erwin Felber: „Die Hundsköpfler“ von Karl Kovarovic, *Wiener Morgenzeitung*, 18. června 1924.
- ³¹⁷ Oblíbená *Prodaná nevěsta* byla hrána desetkrát, *Libuše* pětkrát, *Hubička* čtyřikrát, *Dvě vdovy* dvakrát, *Tajemství*, *Čertova stěna*, *Dalibor* a *Braniboři v Čechách* jedenkrát, *Rusalka* čtyřikrát, *Čert a Káča* třikrát a *Psohlavci* dvakrát.
- ³¹⁸ „Díky němu se ve Vídni uskutečnilo první české provedení Smetanovy opery *Hubička* (1924), spolu s českým vyslancem Kamilem Kroftou a českým muzikologem Dobroslavem Orlem (působil na univerzitě v Bratislavě) upozornil na dílo Jána Levoslava Belly, zapomenutého slovenského skladatele ve Vídni. Nelze opomenout ani Jindrový úzké styky s Josefem Bohuslavem Foersterem.“ Velek, Viktor: *Lumír 150: sborníky Československého zpěváckého spolku „Lumír“ ve Vídni = Chorleiter des tschechoslawischen Gesangsvereines „Lumír“ in Wien*. Vydání druhé. Třebíč: Apis Press, s. r. o., 2016, s. 433.
- ³¹⁹ Die tschechische Oper im Metropoltheater. *Die Stunde*, 5. června 1924.
- ³²⁰ Lída Mašková dokonce již během hostování byla vedením Staatsoper vyzvána k hostování v *Tosce*. Decsey, Ernst: Die Hinsköpfler. Metropoltheater, *Neues 8-uhr-blatt*, 17. června 1924.
- ³²¹ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 177.
- ³²² *Ročenka Družstva českého divadla, 1929/30*, s. 17.

- ³²³ Program ke karlovarskému hostování. Archiv MDO.
- ³²⁴ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959.
- ³²⁵ Abs: Leoš Janáček: „Její pastorkyňa“, *Československý deník*, 7. října 1924.
- ³²⁶ Premiéra *Cassandry* proběhla v Teatro Cominale v Bolonii 5. prosince 1905 za řízení Artura Toscaniniho. *L'Italie et la France* otiskla stať Tebaldiniho „Telepathie musicale“, v níž dokazoval nápadnou podobnost mezi Straussovou *Elektrou* (1909) a Gneccchiho *Cassandrou*. Autor uváděl asi 50 hudebních témat, jež si byla velmi blízká, a tato podobnost byla uznána i vídeňskou kritikou s Erichem Korngoldem v čele. „Třebaže nejde o plagování úplně, přece jen výstavba celého díla a konstrukce motivická zvláště je frapantní.“ *Meziaktí* k opeře *Cassandra*.
- ³²⁷ „Gneccchi, jinak požehnaný statky tohoto světa, přijel si až z Milána do Olomouce a jistě bude dlouho vzpomínati na srdečné uvítání a ovace při premiéře, které mají u nás již dobrou a pevnou tradici.“ Abs.: Vittorio Gneccchi: *Cassandra*, *Československý deník*, 7. února 1925.
- ³²⁸ „Provedení novinky vynucuje obdiv práce šéfa našeho K. Nedbala, který obtížné dílo reprodukoval na naše poměry skutečně s plným uměleckým zdarem. Jeho těžké a exponované postavení při naší opeře, které věru není hodno závidění, umělecká izolovanost i vysilující zájezdová praktika bohudík neubraly jeho nadšenému idealismu, zásluhu o rozkvět naší opery obohatil novým záslužným činem.“ Abs.: Vittorio Gneccchi: *Cassandra*, *Československý deník*, 7. února 1925.
- ³²⁹ Tamtéž.
- ³³⁰ Karla Micková (1882–1925) před svým olomouckým angažmá působila od roku 1903 v brněnské divadelní společnosti Karla Františka Štětky a poté jako subreta pražského Švandova divadla.
- ³³¹ Dle vzkazu dopsaného rukou na okraj vyplývá, že v obou divadlech tehdy panovaly výrazné konflikty.
- ³³² Neobvyklé hudební nástroje – viola d'amour a šicí stroj, které měly přiblížit atmosféru všedního dne, nebyly v tisku nijak reflektovány; rovněž se bohužel nepodařilo zjistit hráče na tyto nástroje.
- ³³³ Marie Minářová (provdaná Štrosová, *1923), studovala zpěv v Praze a ve Vídni, začínala v Českých Budějovicích, v Olomouci působila v letech 1922–1926, poté zpívala v divadlech v Bratislavě a Brně. Od šedesátých let se věnovala pouze pedagogické činnosti.
- ³³⁴ Olomoucké divadlo, *Československý deník*, 25. dubna 1926.
- ³³⁵ Z těch významnějších: *Evangelista* od Kienzla, opera akcentující lidovost Štyrskorakouska, k níž si libreto napsal sám skladatel a jejíž hudba vychází z odkazu Richarda Wagnera. Tímto dílem se soubor zavděčil širokému publiku. Dále proběhla Gounodova opera *Faust a Markétka*, nově nastudovaná *Šárka* od Fibicha a Kovařovicovi *Psohlavci*. Viz soupis premiér.
- ³³⁶ Působila v Olomouci v letech 1925–1939 a během svého angažmá ztvárnila na padesát úloh.
- ³³⁷ Josef Celerin (1898–1971) v letech 1920–24 působil v operním a operetním souboru v Českých Budějovicích, poté přijal angažmá v Olomouci, ač během těchto let častokrát hostoval v Národním divadle. Vynikal jako interpret českého repertoáru, jako Vodník z *Rusalky*, Beneš z *Dalibora*, Kecal z *Prodané nevěsty*, Matouš z *Hubičky* či Marbuel z *Čerta a Káči*. Vzhledem k „neárijskému“ původu své manželky byl předčasně (od roku 1942) penzionován a poté se živil jako úředník. Do Národního divadla se vrátil v roce 1945 a jeho členem zůstal až do roku 1962. Na jevišti ztvárňoval zejména epizodní role, byl proslulý svou mimořádnou zodpovědností, s níž ke studiu i drobnějších rolí přistupoval. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 58.
- ³³⁸ Miloš Linka (1902–1970) studoval zpěv soukromě u Václava Viktorina a poté v Miláně u Aristide Anceschiho. Dvouleté působení v Olomouci bylo jeho prvním angažmá, během něhož na sebe významněji upozornil ztělesněním postavy Jaga ve Verdiho opeře *Othello*. Od roku 1926 byl členem Národního divadla. V Olomouci nastudoval široký repertoár, přestože jeho málo školený baryton byl zatím nezkušený (rolí Holanďana z *Bludného Holanďana* zpíval v roce 1925, roli Knížete Šujského z Dvořákova *Dimitrije* ztvárnil téhož roku či Jana Freudhofera z Kienzlova *Evangelisty* představil roku 1926). Linka poté ztvárnil ještě řadu intrikánů, charakteristických pro jeho typ (kromě již zmíněného Jaga to byl také Laminger, Scarpio či Adolf z Harasova z *Jakobína*). Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 280–281.
- ³³⁹ Josef Otakar Masák (1899–1972) nejprve jako amatér pohostinsky vystupoval v pražských divadlech (ve vinohradské zpěvohře, v divadle Uranie) a ve vídeňské Volksoper. Po tanním úspěchu přerušil studium medicíny a rozhodl se věnovat zpěvu. Po svém prvním angažmá a vídeňském úspěchu odešel do Národního

divadla, jehož členem byl s přestávkami od roku 1926 až do roku 1960. V klíčových úlohách svého repertoáru (Smetanův Dalibor, Verdiho Othello, Wagnerův Tannhäuser, Princ z Rusalky) hostoval na mnoha domácích scénách, kromě Olomouce například i v Ostravě, Plzni, Bratislavě, Českých Budějovicích či v Brně. Již v Olomouci na sebe upozornil mohutným, ovšem (jak podotknul Nedbal) nedoškoleným hlasem. Vytvořil zde například Števu Buryju z *Její pastorkyně* (1924), Othella z Verdiho stejnojmenné opery (1924), Dvořákova Dimitrije (1925), Julienu ze Charpetierovy *Louisy* (1925) nebo Matyáše z Kienzlova *Evangelisty* (1926).

Zejména ve svém pražském angažmá pod Ostrčilovým vedením svůj hlas patřičně zkultivoval a zjemnil. Na svém vrcholu byl přirovnáván k opernímu pěvci Karlu Burianovi. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 302–303.

³⁴⁰ Balet *Josephslegende* patřil do repertoáru Ďagilevova tělesa, který jej představil ve všech evropských metropolích již před válkou. Když tento balet po válce oživilo německé divadlo premiérou v roce 1921, dílo bylo vnímáno jako soudobá klasika. „Max Semmler dílu vdechl nový život,“ uvádí autor níže citované publikace a dodává, že tato „podĎagilevská“ verze byla výrazně obsáhlejší, proto ji bylo možné inscenovat jakocelovečerní balet. Heisler, Wayne: *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, Rochester: University Rochester Press, 2009. Kromě Olomouce Max Semmler hostoval rovněž v ostravském divadle, kde si pro roli Josefa vybral tehdy devatenáctiletého Emericha Gabzdyla (1908–1993), jednoho z nejvýznamnějších a nejvšestrannějších československých tanečníků a choreografů. Gabzdyl se stal členem Semmlerova souboru a několik sezon s ním cestoval po Evropě jako titulní postava baletu *Legenda o Josefu*.

³⁴¹ České divadlo v Olomouci, *Československý deník*, 23. ledna 1927.

³⁴² Vladimír Ambros (1890–1956) se narodil v Prostějově do hudební rodiny a vystudoval pod Janáčkovým vedením brněnskou varhanickou školu. Ve studiích pokračoval ve Frankfurtu nad Mohanem na konzervatoři u prof. Ivana Knorra, který se, stejně jako Janáček, pro svoji kompoziční tvorbu nechal inspirovat lidovou písní.

³⁴³ Vladimír Ambros: K dnešní premiéře „Ukradené štěstí“ v Olomouci, *Československý deník*, 5. února 1927.

³⁴⁴ *Meziaktí k opeře Ukradené štěstí*.

³⁴⁵ V roce 1926 proběhla *Jenůfa* ve Lvově pod taktovkou nadšeného propagátora české hudby Milana Zuny, jenž rovněž uvedl Dvořákovu *Rusalku* ve vlastním polském překladu. Viz Dziadek, Magdalena: *The Reception of Leoš Janáček's Output in Poland in the 19th and 20th Centuries (up until 1956)*, *Czech and Slovak Journal of Humanities*, 2015, č. 2, s. 11–19.

³⁴⁶ Vladimír Ambros: K dnešní premiéře „Ukradené štěstí“ v Olomouci, *Československý deník*, 5. února 1927.

³⁴⁷ Straussova „Elektra“, *Československý deník*, 7. ledna 1928.

³⁴⁸ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 197.

³⁴⁹ Jean Sarment: „Oči ze všech nejkrásnější“, *Československý deník*, 14. ledna 1928.

³⁵⁰ Nedbal ve Slovenském národním divadle setrval do roku 1938, v letech 1938–1940 působil v Zemském divadle v Brně, poté se vrátil na místo šéfa opery do Olomouce.

³⁵¹ Nedbal, Karel: *Půlstoletí s českou operou*, Praha: KLHU, 1959, s. 192.

³⁵² Slavnostní valná hromada Družstva českého divadla v Olomouci, *Pozor*, 28. října 1930.

³⁵³ Byla to nejvypjatější doba s největším počtem představení, největším rozpočtem a současně i deficitem, divadlo mělo v této době nejvíce členů, nejvíce provedených inscenací a zájezdních představení. Viz Přílohy.

³⁵⁴ Krize se týkala i většiny německých divadel, o „katastrofální situaci německých divadel“ psal český tisk často, například v *Našinci* dne 17. ledna 1931. V průběhu třicátých let se krize rozšířila po celé Evropě, a dokonce i do Ameriky.

³⁵⁵ Nebylo výjimkou, že malá divadla angažovala herce pouze na konkrétní inscenaci bez nároku na další angažmá. Tito herci neměli vůbec nárok na placené prázdniny, během nichž se navíc snižovala možnost takové nárazové angažmá získat. Například viz *České slovo*, 4. října 1930.

³⁵⁶ Rešenie slovenskej otázky divadelnej (Riaditeľ Drašar do Bratislavy. – Trochu rozčulenosti. Vyhrať musí divadlo.), *Slovenský východ* [Košice], 20. ledna 1931.

³⁵⁷ Z rozhovoru s Emanuele Bastlem pro českobudějovický deník, *Hlas lidu* [České Budějovice], 2. února 1929, č. 28.

³⁵⁸ P. Tr.: *Její pastorkyňa*, *Našinec*, 27. října 1929.

³⁵⁹ Dále o opeře v meziválečné době, jejím vývoji a krizi viz Adorno, Theodor W.: *Úvod do sociologie hudby, dvanáct teoretických přednášek*, Praha: Filosofie, 2015.

³⁶⁰ Janáček: *Její pastorkyňa*, *Československý deník*, 26. října 1928.

- ³⁶¹ Nová saisona v olomouckém divadle, *Selské listy*, 4. října 1928.
- ³⁶² Eugen d'Albert (1864–1932) je autorem mnoha různorodých oper inspirovaných měnicími se směry konce 19. a počátku 20. století. Z jeho posledních děl jmenujme například operu *Býk olivierský*, využívající efekty kina, či *Scirocco* (imitující slavnou *Carmen*) zasazenou do prostředí cizinecké legie. Opera *Mrtvé oči* byla inspirovaná dramatickou básní Hannse Heinze Ewarse a Marca Henryho, libreto do češtiny přeložil Jirí Kühn, jenž se stal rovněž režisérem a scénografem inscenace. Toto pucciniovsky laděné dílo, premiérované uprostřed války (5. března 1916) v Berlíně, se odehrává v době, kdy Ježíš v Galileji činil zázraky a uzdravoval. U „předehry“ je v *Meziaktí* uvedeno, že „pastýř symbolisuje Krista hledáním ztracené ovce“. Slepá Myrtocles miluje svého manžela, ošklivého Arcesia. Ten je zděšen, když zjistí, že se jí dotkl prorok Kristus a zrak jí vrátil. Když se Myrtocles setká s krásným Galbou, přítelem Arcesia, věří, že on je jejím manželem, Arcesius jej však se žárlivosti zabije. Ve chvíli, kdy Myrtocles zahlédne tvář svého ošklivého muže, vzpomene si na Ježíšova slova: „Dříve, než slunko zapadne, budeš mi zlořečiti,“ podívá se do pálicího slunce, o zrak opět přijde a vrátí se ke svému manželovi. Děj opery byl na několika místech kritizován jako plochý a nepromyšlený.
- ³⁶³ Opera v olomouckém divadle, *Pozor*, 15. února 1929.
- ³⁶⁴ Jen operních premiér bylo ve třetím roce Bastlova vedení (sezona 1931/32) celkem šestnáct. Viz Přílohy: soupis premiér. Brněnské divadlo se potýkalo s podobným, paradoxním, problémem: nerentabilitou souboru, jenž inscenoval příliš mnoho představení. *Nepřetěžujte personál našeho divadla* zněl titul ek článku *Moravskoslezského domova* ze dne 17. ledna 1931, v němž pisatel kritizoval množství a úroveň produkce brněnského divadla.
- ³⁶⁵ Divadlo, *Pozor*, 16. června 1929.
- ³⁶⁶ Opera v Olomouci, *Hlas lidu*, 27. února 1930.
- ³⁶⁷ Mnoho pravdy, *Národní listy*, 20. března 1930.
- ³⁶⁸ Pražský kritik toto dílo označil za „pitomost k pohledání“. „Byli jsme bohužel velmi zklamáni. [...] Afektované a mělké podání herců, jejich pěvecká nekultivovanost a řezavý humor, stoletý humor, výprava, která svou překypující květenou nápadně připomíná scény venkovských sálů z konce minulého století, zasluhují zvláštní zmínky.“ x.: Olomoucká opereta, *Signal* [Praha], 9. května 1930.
- ³⁶⁹ ajp.: Zájezd Olomoucké operety do Prahy, *Národní osvobození* [Praha], 19. května, 1930.
- ³⁷⁰ Opereta se stala doménou třicátých let a díky její popularitě operní soubory nezanikly.
- ³⁷¹ Theodor Wiesengrund Adorno se ve své esejí zamýšlí nad situací opery v meziválečné době: „Uměním se situace změnit nedá. Bezútěšné niveau většiny novinek, které dorazí do operního divadla, je vynuceno podmínkami společenské recepce.“ I z následujícího období operního vedení v olomouckém divadle bude zřejmé, že se opera brzy stane žánrem zcela vylučujícím masu a oslovujícím spíše odbornou veřejnost. Viz Adorno, Theodor W.: *Úvod do sociologie hudby, dvanáct teoretických přednášek*, Praha: Filosofía, 2015.
- ³⁷² Olomoucká opera, *Československý deník*, 15. listopadu 1929.
- ³⁷³ -c.: Pohostinské hry tenoristy Rajčeva v Olomouci, *Selské listy*, 14. prosince 1929.
- ³⁷⁴ -b-: Petar Rajčev v Olomouci, *Našinec*, 7. prosince 1929
- ³⁷⁵ Tamtéž
- ³⁷⁶ Byla provedena následující díla v tomto pořadí: *Prodaná nevěsta*, *Dalibor*, *Hubička*, *Dvě vdovy*, *Čertova stěna*,
Čert a Káča, *Král a uhlíř*, *Nevěsta messinská*, *Její pastorkyňa*, *Švanda dudák*, *Evžen Oněgin*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Komedianti*, *Cavalleriana rusticana*, *Tosca*, *Bohéma*, *Turandot*, *Němá z Portici* a *Hoffmannovy povídky*.
- ³⁷⁷ Bous: Divadlo, *Jihočeské listy* [České Budějovice], 11. února 1930.
- ³⁷⁸ Bous: Smetana, „Dvě vdovy“, *Jihočeské listy* [České Budějovice], 15. února 1930.
- ³⁷⁹ Bous: Olomoucká opera v Čes. Budějovicích, *Jihočeské listy* [České Budějovice], 15. ledna 1930.
- ³⁸⁰ Bohuslav Jeremiáš (1859–1918) byl sbormistr, pedagog a skladatel, jenž absolvoval pražskou varhanickou školu u Františka Skuherského a později se stal sbormistrem a dirigentem českobudějovického Hlaholu.
- ³⁸¹ Abs.: Z olomoucké opery, *Československý deník*, 31. ledna 1930.
- ³⁸² Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 4, *Zápisze schůzí výboru*.
- ³⁸³ Českobudějovický tisk chválil olomoucké inscenace jako nečekané úspěšné. „Ani zvukový film tedy neznamená konec opery a operety!“
- ³⁸⁴ O divadlo, *Lidové noviny*, 13. března 1930, a další tisk.

³⁸⁵ Co přinesl cirkus Gleich Olomouci, *Československý deník*, 21. října 1931.

³⁸⁶ O divadlo, *Lidové noviny*, 13. března 1930.

³⁸⁷ V Německu byl do některých divadel zaveden zcela bezplatný odjez po představení, ve francouzském divadle se o odvoz losovalo. „Majitelé míst, která jsou označena na losích a jež byla vytažena, mohou pak odjeti po představení v autech, která jim dá k dispozici správa divadla. [...] Tato reklama nese dobré ovoce. Odpolední i večerní představení divadla Magador [Paříž] jsou denně plně vyprodána.“ X: Jak pomoci divadlu, *Pozor*, 16. října 1936.

³⁸⁸ Dokonce i řada interpretů se stala po krátké době velmi oblíbenými u publika. „Pan Munk má velmi pěkný exterieur a těší se vzácné pozornosti našich dam, škoda jen, že má jak v hlase, tak v pohybu určitou manýru vlastní operetním tenorům, což z nich někdy činí více loutku nežli muže. Jinak patří rozhodně k předním zjevům svého oboru.“ -r.: Olomoucká opereta, *Jihočech* [České Budějovice], 16. března.

³⁸⁹ Olomoucká opereta, *Středostavovské listy* [České Budějovice], 20. března 1930.

³⁹⁰ Nebo na jiném místě došlo ke kritice upuštění od krátkých hostování v okolí Olomouce, jež se přestaly vyplácet. „Stále se zdůrazňovalo, že olomoucké divadlo má být divadlem a kulturním stánkem pro olomoucký kraj, ale nyní vidíme pravý opak. Od zájezdů do Prostějova a Přerova bylo upuštěno – prý proto, že jsou pasivní, ačkoli se stále dříve tvrdilo, že všechny zájezdy jsou aktivní – a jezdí se všude jinam, jenom ne do měst v olomouckém kraji.“ -x-: Jest olomoucké divadlo vskutku divadlem pro Olomouc a severní Moravu?, *Selské listy*, 26. dubna 1930.

³⁹¹ Jednalo se celkem o dvouměsíční působení operet, dvouměsíční hostování činohry a jeden měsíc opery.

³⁹² -x-: Jest olomoucké divadlo vskutku divadlem pro Olomouc a severní Moravu?, *Selské listy*, 26. dubna 1930.

³⁹³ Viz Přílohy: Počet představení v sezonách 1928/29, 1929/30 a 1930/31.

³⁹⁴ Proč nám utíkají z Olomouce nejlepší umělci?, *Moravský večerník*, 7. prosince 1930.

³⁹⁵ Angažmá dvou olomouckých basistů nebylo náhodné, konec dvacátých let znamenal totiž pro barytonové pěvce

Národního divadla dvě velké tragédie. Roku 1926 náhle zemřel Emil Burian, o dva roky později se stal obětí autonehody Václav Novák a svoji aktivní kariéru právě ukončoval Hilbert Vávra. O barytonisty byla tedy velká

nouze. Nejen olomoucká scéna obohatila Národní divadlo o vynikající síly. Odcházeli tam také pěvci z Brna (Zdeněk Otava) a z Ostravy (Stanislav Muž). Viz: <https://goo.gl/eGhHKa>.

³⁹⁶ -ský: Z olomoucké opery, *Hlas lidu*, 1. prosince 1931.

³⁹⁷ Gabriela Horvátová (1877–1967), ač jugoslávského původu, se stala interpretkou nejširšího klasického i soudobého českého repertoáru. Vlastní jí byly role vypjatě dramatické jako Carmen, Cizí kněžna z *Rusalky*, Kněžna z *Čerta a Káči* či její životní role Kostelnička Buryjovka, s níž se rozloučila s jevištěm Národního divadla na konci své kariéry. K pochopení této postavy významně přispělo důvěrné přátelství s Leošem Janáčkem i proniknutí do stylu skladatelovy tvorby, zejména do specifické deklamace, již si prý dokonale osvojila. V Národním divadle působila za Kovařovice a Ostrčilu, který pro ni napsal postavu Anežky v opeře *Poupě*. Kromě českých oper vynikala jako interpretka oper Richarda Wagnera. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 164.

³⁹⁸ Otakar Jeremiáš (1892–1962) napsal tuto operu během let 1923–1927. V roce 1928 proběhla v Národním divadle její premiéra pod taktovkou Otakara Ostrčila.

³⁹⁹ Největší chvály se však v této inscenaci dostalo baletním vložkám Elly Fuchsové, která na sebe v následujících

letech svým uměním několikrát výrazně upozornila. V dobových recenzích se častokrát vyskytlo zaměněné jméno Fuchsová (primabalerína) s (Wandou) Fuxovou (pěvkyně), což byl jistě důsledek chyby v *Meziaktí*, kde

se tato chyba rovněž vyskytla.

⁴⁰⁰ -V. S.: Premiéra opery „Carmen“ v Českém divadle v Olomouci, *Našinec*, 12. září 1930.

⁴⁰¹ -d-: Olomoučtí ve Vídni, *Vídeňský deník*, 3. září 1930.

⁴⁰² Místa v divadle stála 1–5 šilinků. Rekonstrukce repertoáru dle reflexí denního tisku a zápisů ze schůzí Družstva českého divadla.

⁴⁰³ Alfred Piccaver (1884–1958) byl britský tenor, který byl téměř po celou svoji kariéru spjat s vídeňskou operou.

V kýžené době byl hvězdou všech slavných tenorových rolí, z nichž nejvíce vynikal v roli Rodolfa. Na konci roku 1931 vídeňskou operu opustil a vrátil se do Británie, kde vyučoval. Na stáří se vrátil zpět do Vídně, kde i zemřel.

- ⁴⁰⁴ Z olomoucké opery, *Moravský večerník*, 11. září 1930. Tento deník rovněž otiskl veškeré výše citované recenze týkající se vídeňského hostování.
- ⁴⁰⁵ Jednalo se o romantické dílo, jehož světová premiéra proběhla v Paříži roku 1844. Jak hudba, tak i děj vycházejí z operní tradice D. F. E. Aubera. Podtitul opery *Trh v Richmondu* prozrazuje místo, kde se odehrává hlavní zápletka, tedy převlečení aristokratky za služebnou. Se změnou stavu změnila hlavní postava i své jméno, Lady Durhamová se přejmenovala na Martu a nechala se najmout v selské domácnosti, kde se do ní zamiloval zchudlý bratr majitele statku. Záměny služky a vznešené dámy jsou zdrojem mnoha komických momentů; opera končí svatbou protagonistky a zdánlivě zchudlého sedláka, jenž se ukáže být křivě odsouzený a vyhnaný syn lorda.
- ⁴⁰⁶ Opera, *Stráž lidu* [České Budějovice], 30. září 1930.
- ⁴⁰⁷ A.: Smetana: „Prodaná nevěsta“, *Hlas lidu*, 25. října 1930.
- ⁴⁰⁸ A.: Smetana: „Prodaná nevěsta“, *Hlas lidu*, 25. října 1930.
- ⁴⁰⁹ Bohužel se nezdařila kompletní rekonstrukce českobudějovického hostování, proto uvádíme pouze několik inscenací, jež během této stagiony proběhly. Viz *Stráž lidu* [České Budějovice], 30. září 1930; Ročenka Družstva českého divadla, sezona 1930/31.

8. září 1930	<i>Marta</i> (premiéra)
27. září 1930	<i>Dalibor</i>
28. září 1930	<i>Libuše</i>
29. září 1930	<i>La traviata</i>
30. září 1930	<i>Così fan tutte</i>
1. října 1930	<i>Její pastorkyňa</i>
2. října 1930	<i>Evžen Oněgin</i>
3. října 1930	<i>Carmen</i>
4. října 1930	<i>Carmen</i>
5. října 1930	<i>Prodaná nevěsta</i>

- ⁴¹⁰ Abs.: Libuše, *Československý deník*, 28. října 1930.
- ⁴¹¹ Oslava národního svátku, *Selské listy*, 4. listopadu 1930.
- ⁴¹² A.: Saint-Saëns: „Samson a Dalila“, *Hlas lidu*, 22. listopadu 1930.
- ⁴¹³ Abs.: Z olomoucké opery, *Československý deník*, 21. listopadu 1930.
- ⁴¹⁴ *Selské listy*, 22. listopadu 1930.
- ⁴¹⁵ -jk: Olomoucké hostování, *Československý deník*, 20. srpna 1930.
- ⁴¹⁶ Ferko, Tibor: *Divadelní Letopisy města*, Košice: Equilibria, 2013, s. 628.
- ⁴¹⁷ Viz kapitola *Éra Antonína Drašara – prvního „moderního“ ředitele*.
- ⁴¹⁸ Divadlo, *Slovenský východ* [Košice], 3. února 1931.
- ⁴¹⁹ -Jan-: Divadlo a hudba. Operní premiéra, *Hlas lidu* [České Budějovice], 5. března, 1931.
- ⁴²⁰ Tamtéž.
- ⁴²¹ -ol.: Divadlo, *České slovo*, 25. dubna 1931.
- ⁴²² Š: Zájezd Olomoucké opery, *Naše Hory* [Liberec], 8. května 1931. Pokus o rekonstrukci hostování v Liberci (nekompletní):

1. května	<i>Libuše</i>
2. května	<i>Samson a Dalila</i>
3. května	<i>Dům u tří děvčátek</i> (odpoledne)
4. května	<i>Marta</i> (večer) <i>Píšeň hor</i>
5. května	<i>Tisíc a jedna noc</i>

Tisk uváděl, že Fibichova Šárka převyšovala ostatní představení, „pravděpodobně byl tento večer vrcholným výkonem olomouckých v této sezoně“. Jako Ctírad se zde představil host Ota Masák a opět byla vyvyšována práce Emanuela Bastla. Mezi další kusy patřil *Faust*, ve kterém vystoupila Ada Sari jako Markétka, a večer věnovaný Vítězslavu Novákovi, složený z děl *Zvíkovský rarášek* a *Nikotina*. Před vyprodaným divadlem hrál olomoucký soubor pouze *Prodanou nevěstu*. Zvláštního uznání se dostalo baletním vložkám Elly Fuchsové v operách *Libuše*, *Samson a Dalila*, *Dům u tří děvčátek*, *Tisíc a jedna noc* a zvláště v baletu *Nikotina*:

„Olomoucké divadlo může být právem na svého člena hrdo.“ Tamtéž.

⁴²³ jr.: Božena Stoegeřová v Bělehradě, *Pozor*, 2. července 1931.

⁴²⁴ Tamtéž.

⁴²⁵ Divadlo, *Lidové noviny*, 15. září 1932.

⁴²⁶ Tamtéž.

⁴²⁷ Langer, Stanislav: Divadlo v Olomouci v nové saisoně, *Československý deník*, 20. září 1931.

⁴²⁸ Archivní materiály vypovídající o stavu členstva s uvedenými čísly bohužel nekořespondovaly. Není zcela vyloučeno, že by během roku došlo k drobným změnám, nicméně celý operetní sbor, o němž se Langer zmínil, v soupisech uveden nebyl. Dle soupisu členstva publikovaného v ročence Družstva se soubor v pojednávání

sezoně skládal ze společného sboru (čtrnáct ženských, čtrnáct mužských hlasů), společného orchestru (33 členů) a společného baletního souboru (tři sólisté a deset sboristů). Opera měla sólistů pouze dvanáct (sedm mužských a pět ženských hlasů) a opereta sedm (čtyři mužské a tři ženské hlasy). Viz Přílohy.

⁴²⁹ Již v roce 1883 dirigoval v Olomouci *Švandu dudáka* a v roce 1890 *Jihoslovenskou rapsodii*. O čtyři léta později byl uspořádán zvláštní Bendlův koncert a dle *Meziaktí* v Olomouci skladatel trávil několikrát prázdniny. Když Bendl zemřel, nechal za něj Žerotín sloužit mši a uspořádal mu posmrtný koncert. Viz *Meziaktí* k opeře *Starý ženich*.

⁴³⁰ *Meziaktí* k opeře *Káťa Kabanová*.

⁴³¹ Tyrrell uvádí, že Janáček byl inspirován nejen Ostrovského *Bouří*, nýbrž především Pucciniho tragédií *Madame Butterfly*.

⁴³² Během své umělecké činnosti nastudoval přes 130 rolí, jakými byli Dalibor, Jeník, Lukáš, Vítek či Pinkerton a Cavaradossi – je zřejmé, že jeho hlas přesahoval hranice lyrického oboru. Během své operní dráhy vystoupil ve více než 4 000 představeních. Mezi jeho partnerky patřily osobnosti jako Soňa Červená, Marie Podvalová či Libuše Domanínská; byl angažován v řadě moravských i českých divadelních domů, nejdéle (v letech 1945–1961) byl sólistou opery brněnské. Roku 1967 mu byl udělen titul Zasloužilý umělec. Více viz Vaculová, Zuzana: Jaroslav Jaroš – významná postava brněnské opery, in: *Oborově-vědecký seminář studentů doktorského studia oboru Hudební teorie a pedagogika / sborník KHV PdF MU*, Brno: Masarykova Univerzita, 2007, s. 1–4.

⁴³³ O několik let později, v letech 1935–1939 v angažmá Slovenského národního divadla, jež tehdy vedl bývalý ředitel olomouckého divadla Drašar, inscenoval roli Borise pod taktovkou Karla Nedbala.

⁴³⁴ Její pastorkyňa, *Našinec*, 24. listopadu 1931.

⁴³⁵ Viz Dr. F. K.: Moniuszkova „Halka“ na scéně olomouckého divadla, *Moravskoslezský deník*, 1. prosince 1931.

⁴³⁶ ský-: České divadlo v Olomouci, *Hlas lidu*, 14. ledna 1932.

⁴³⁷ Premiéra přerovského rodáka, *Československý deník*, 12. ledna 1932.

⁴³⁸ Opera Milkování, *Našinec*, 12. ledna 1932.

⁴³⁹ jr.: Labutí píseň olomoucké zpěvohry?, *Pozor*, 9. února 1932.

⁴⁴⁰ Olomoucká opera, *Hlas lidu*, 10. února 1932.

⁴⁴¹ Srov. Spurná, Helena: *Oldřich Stibor 1901–1943*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, s. 206–207.

⁴⁴² -s.: Olomoucká opera, *Našinec*, 9. února 1932.

⁴⁴³ Recenze na *Únos ze serailu* otisknutá v *Našinci* 25. února 1932 je dokladem typické dobové „poetizující“ publicistiky – „šéf opery Bastl podal po stránce hudební ušlechtilý výkon podobný kytici krásných růží skropených ranní rosou a zalitých jasmem slunečním.“

⁴⁴⁴ *Našinec*, 25. února 1932.

⁴⁴⁵ Mozart: *Únos ze serailu*, *Československý deník*, 28. února 1932.

⁴⁴⁶ Kdybych byl králem, *Pozor*, 22. března 1932.

⁴⁴⁷ *Ročenka Družstva českého divadla, sezona 1932/33*, s. 8.

⁴⁴⁸ *Radiojournal* č. 18 otiskl část dopisu, jenž přišel do redakce po odvysílání opery *Kdybych byl králem* od prof. Českého vysokého učení technického v Praze p. dra E. Švagra, který byl na své zahraniční dovolené okouzlen „moderní technikou 20. století“ a děkoval redakci za možnost poslechu českých zpráv i hudby. Článek se jmenoval *Poslech československých stanic na Jaderském moři*. „Vrátil se z jarních cest, chci s potěšením Vám říci, jak jsme poslouchali po divoké plavbě večer dne 1. dubna naše československé stanice kotvice před Valonou v Albanii, na jugoslávské lodi ‚Beograd‘. [...] přítomným Angličanům se neobyčejně líbila Adamova opera *Kdybych byl králem*, gratulovali jak k provedení, tak i k bezvadné reprodukci, koncem jednání vždy tleskali.“

⁴⁴⁹ J. Nikolská v Olomouci, *Hlas lidu*, 26. dubna 1932.

⁴⁵⁰ Udaj-šan-char, *České slovo*, 29. dubna 1932.

⁴⁵¹ K rozvoji baletního umění v Evropě (a na celém světě) na počátku 20. století významně přispělo založení a úspěšné působení avantgardního Ďagilevova souboru Le Ballet Russes, jenž se obklopil progresivními umělci a propojením všech divadelních složek vytvořil zcela nové pojetí baletu. Je možné, že vývoj baletu v tomto období ovlivnil vývoj filmu (který začal ochromovat činnost divadla), neboť nový způsob hry, který přinesl němý film, se nápadně podobal pantomimickým výjevům dramatických baletů tohoto období. (Dokonce analýzy zabývající se činoherním herectvím se na konci dvacátých let odkazují na baletní umění. „[Alexandr] Tajrov [význačný ruský režisér pojednáváné éry] vyšel z baletu ve snaze potlačit nadvládu slova na jevišti a donutit herce k mimickému vyjadřování a zvládnutí materiálu – těla. I on z herce učinil zase střed divadla, jako jím byl v klasických dobách divadla.“ Václavek, Bedřich: *Zdivadelnění divadla. O snahách divadelních avantgard přítomnosti*, in: *Ročenka klubu sólistů divadla*, Olomouc, 1929, s. 74.) Druhá událost, jež ovlivnila rozmach baletu, proběhla v roce 1917, kdy bolševici zavraždili cara a pronásledovali veškeré příznivce monarchie, mezi které patřili i baletní umělci; například Olga Preobraženská (učitelka mnoha evropských primabalerín, mj. i Jelizavetty Nikolské) či Matylda Kščečinská se usadily v evropských metropolích a jako učitelky klasického baletu vychovaly generace budoucích tanečníků aktivně rozvíjejících odkaz ruského baletního umění. Více viz Homans, Jennifer: *Apollo's Angels*, New York: Random house trade paperbacks, 2010.

⁴⁵² Udaj-šan-char, *České slovo*, 29. dubna 1932.

⁴⁵³ Olomoucké hostování, *Naše hory*, [Liberec], 20. května 1932.

⁴⁵⁴ Š.: Liberecko, *Zájezd olomoucké opery, Naše hory* [Liberec], 3. června 1932.

⁴⁵⁵ Š.: Liberecko, *Zájezd olomoucké opery, Naše hory* [Liberec], 3. června 1932.

⁴⁵⁶ I v Liberci byl často chválen baletní soubor, a to i v případě, že celkově inscenace nezaujala. „Balet znova přesvědčil o svých uměleckých kvalitách,“ psaly *Naše hory*, a „představení olomouckých získává nadobyčejného úspěchu díky exaktním výkonům baletu s baletním Mistrem Relským v čele,“ uváděl německý *Reichenberger Zeitung* dne 21. května 1932.

⁴⁵⁷ Nutno brát na vědomí, že šlo o německé recenze uvedené v českých denících, proto mohlo jít o záměrnou prezentaci kladných referencí.

⁴⁵⁸ *Vorärts* [Liberec], 26. května 1932.

⁴⁵⁹ *Freigeist* [Liberec], 22. května 1932.

⁴⁶⁰ Většího ohlasu než opera se dočkala činohra, jež do Liberce za devět let trvání olomouckých zájezdů zavítala v této sezoně poprvé a poté zamířila do Ústí nad Labem. Langerova péče měla své výsledky, neboť i německý tisk se pochvalně vyjadřoval nejen o činohře, ale o celém vedení divadla. „Konstatuji, že krize způsobená odchodem dlouholetého ředitele a přechodnými tísnivými poměry je překonána,“ psal *Elbezeitung* v Ústí nad Labem.

⁴⁶¹ V Praze (a později v Olomouci, Brně a Ostravě) probíhaly protesty proti německým zvukovým filmům, které nejen že urážely české národní citění, ale také dusily vývoj českého filmového průmyslu. „A tak se v kinech Centrálu a Edisonu rozhlaholila Němčina a hlaholí tam dodnes.“ Takto deník *Pozor* kritizoval program největších olomouckých kin a protest proti německé produkci v Olomouci skončil policejním zásahem. Ve třicátých letech se tato produkce výrazně omezila a nastoupila česká vlna úspěšných operet, jež byly následně zfilmovány. V roce 1932 byl zaveden tzv. kontingentní systém, kdy na jeden český film bylo možné dovézt sedm, později pouze pět zahraničních filmů. Za zahraniční filmy se platily poměrně vysoké registrační

poplatky, jejichž výtěžek putoval na podporu československých tvůrců. Viz Dvořáková, Tereza – Horníček, Jiří: Kinematografie ve třicátých letech; 33–64, in: Ptáček, Luboš (ed.), *Panorama českého filmu*, Olomouc: Rubico, 2000, s. 37–38.

⁴⁶² Olomoucká opereta, *Moravský večerník*, 22. ledna 1931.

⁴⁶³ Ve stejné době činohra Národního divadla dokonce neměla drama, jímž by oslavila 80. narozeniny prezidenta Masaryka, událost, jež se slavila stejně jako vznik Československé republiky. Činohra tedy hrála americkou hru *Prezident Lincoln*, která se prý k tomuto významnému dni vůbec nehodila. Oblíbenými kusy k oslavě byly v Olomouci často inscenované slavnostní opery Bedřicha Smetany či Zdeňka Fibicha.

⁴⁶⁴ Bastl, Emanuel: *Causa Heller, Pozor*, 4. srpna 1932.

TŘICÁTÁ LÉTA

⁴⁶⁵ Nedbal, Karel: Provinční opera, in: *Ročenka klubu sólistů divadla*, Olomouc, 1929, s. 11

⁴⁶⁶ Tamtéž

⁴⁶⁷ Pro srovnání uveďme drobnou statistiku činnosti kina a divadla během jednoho roku: v Olomouci ve třicátých letech fungovalo celkem deset biografů, které během roku 1933 uspořádaly celkem 5 933 představení a promítly 996 filmů. V městském divadle bylo sehráno 351 představení, z nichž 317 bylo českých. Ochotnické divadlo provedlo celkem 186 představení. Je zřejmé, že divadelní provoz zanikal v této „záplavě“ kulturního programu.

⁴⁶⁸ *Meziaktí* k opeře *Hry o Marii*.

⁴⁶⁹ Velmi podobná situace byla na počátku třicátých let i v Národním divadle. „Všeobecně lze říci: staré věci jsou přijímány se souhlasem jen při dokonalém provedení, nové jen tehdy, je-li vnímavost obecnstva pro jejich novost již připravena,“ shrnoval nový ředitel Stanislav Mojžíš Lom program divadla v roce 1933 a dodával: „Pro řízení divadla je tedy rozhodující, aby k novému provedení byly přijímány jen věci, které umělecky plně vyhovují i s risikem neúspěchu při provedení a aby při provozování starých děl bylo dbáno výběru dnes ještě aktuálního a především dobré reprodukční úrovně.“ *České slovo*, 9. října 1933.

⁴⁷⁰ Olomoucké hostování, *Československý deník*, 29. května 1929.

⁴⁷¹ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 2, *Zápisy ze schůzí výboru*.

⁴⁷² Karel Šott (1881–1950), vlastním jménem Karel Schott. Od svého mládí byl členem řady kočovných společností, později zakotvil v kamenných divadlech (např. České Budějovice, Brno, pražská Uranie). V Olomouci působil osm let, poté se usadil v Praze, kde dostával drobné role ve filmech.

⁴⁷³ *Moravský večerník*, 29. ledna 1931.

⁴⁷⁴ *Moravský večerník*, 29. ledna 1931.

⁴⁷⁵ Tamtéž.

⁴⁷⁶ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 3, *Zápisy ze schůzí výboru*.

⁴⁷⁷ Cílem této práce není pojednání o vývoji činoherního souboru, tato kapitola budiž otevřena pro další badatele. Proto pouze tato drobná zmínka, která byla nezbytná, vzhledem k tomu, že Langerovo ředitelské období bylo skutečně ve znamení vynikající práce tohoto souboru.

⁴⁷⁸ Například krátce po svém nástupu v článku *Nové cesty olomouckého divadla (Selské listy, 7. března 1931)* popisoval, že hodlá zavést společná orchestr pro operu, operetu a balet, zmenšit ansámblы a dle svých plánů chtěl výrazně pozvednout zejména soubor činoherní.

⁴⁷⁹ *Pozor*, 13. března 1931. Deník velmi kladně hodnotil Langerovo večerní vystoupení. „K instalaci nového vůdce divadla, které má být vyvedeno ze zmatků k opravdovým výbojům. Dnes tedy můžeme být jisti, že v čelo olomouckého divadla byl postaven umělec, divadelník nadaný tím, čemu říká Francouz rád ‚bon sens‘ – něco jako dobrý čich,“ uváděl recenzent *Pozoru*.

⁴⁸⁰ Tamtéž.

⁴⁸¹ Divadlo na nové cestě, *Hanácký list*, 11. listopadu 1932.

⁴⁸² *Národní listy*, 24. listopadu 1932; později dále i deník *České slovo* chválil první sezonu ředitele Langer, zejména jeho volbu repertoáru. „V Olomouci je přáno české tvorbě,“ uvedl, když bilancoval právě uplynulou sezonu. *České slovo*, 18. června 1932.

⁴⁸³ „My nejtíže neseme, že nemůžeme ani naše umělce honorovati tak jako druhá divadla, šťastnější a nejen nyní, ale dávno již vydatně podporovaná z veřejných prostředků. Které ze stálých divadel posílá lidi, kteří deset měsíců den ze dne byli přetíženi studiem a prací, na dvouměsíční bezplatné prázdniny, aby žili ze vzduchu?“

Které platí hubenější gáže našich, a to často po částkách? Proč nám odcházejí nejlepší síly, letos zase Blažíček do Prahy, Marková a Polák do Bratislavy, Ludvík a Hoffmannová atd., sotva u nás umělecky vyrostly? – Poněvadž je nemůžeme honorovati a existenčně zabezpečiti tak, jako divadla bohatěji dotovaná.“
Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci, sezona 1935/36.

⁴⁸⁴ Milan Zuna (1881–1960) byl velkým propagátorem české hudby ve Lvově. Například v roce 1926 zde řídil Janáčkovu *Její pastorkyňu* a pak také *Rusalku*, kterou přeložil do polštiny a provedl nejen na lvovské, ale také na katovické scéně. Dziadek, Magdalena: The Reception of Leoš Janáček's Output in Poland in the 19th and 20th Centuries (up until 1956), *Czech and Slovak Journal of Humanities*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, č. 2, s. 17.

⁴⁸⁵ Guido Arnoldi (1896–1958) byl absolventem brněnské konzervatoře, na níž studoval dirigování a skladbu. Stal se na krátko ředitelem hudební školy v Prostějově, byl dirigentem italských stagion v Itálii a po návratu do Československa působil jako dirigent v pardubickém divadle, poté v libereckém a brněnském divadle. Stal se významným šířitelem české hudby v Itálii, například zde poprvé uvedl *Tarase Bulbu* či *Příhody lišky Bystroušky*.

⁴⁸⁶ Na příslušnost k české národnosti byl kladen velký důraz od počátku fungování českého divadla v Olomouci. Například členové Družstva směli být pouze Češi a při soutěži na novou divadelní budovu v roce 1920 byly přijímány návrhy pouze od Čechů (Židé a Němci byli předem vyloučeni).

⁴⁸⁷ Iša Krejčí (1904–1968) měl tehdy 28 let a Karel Ančerl (1908–1973) byl ještě o čtyři roky mladší.

⁴⁸⁸ Takové množství exkluzivních referencí působilo však dvojsečně: je Adolf Heller zcela výjimečně talentovaná osobnost (nabízí se tedy otázka, proč nepřijme jiné a lepší angažmá), anebo je zde vážný problém, jenž předčí jeho hudební a intelektuální dispozice? Nakonec se obě tyto varianty v praxi potvrdily, jak se Langer brzy přesvědčil.

⁴⁸⁹ Hudec, Vladimír: Causa Heller. Epizoda z bojů o charakter olomouckého divadla, in: *Hudební věda a výchova* 3, Olomouc, 1984, s. 73–78.

⁴⁹⁰ Deník *Pozor* psal později v článku *Otázka kapelníka Hellera se rozvíjí*: „[...] nelze mítí důvěry ani k těm málo příslušníkům tohoto národa, kteří sice česky se naučili, ale zpravidla přizpůsobují své smýšlení daným poměrům nebo osobnímu prospěchu.“ *Otázka kapelníka Hellera se rozvíjí*, *Pozor*, 24. května 1932.

⁴⁹¹ Tamtéž

⁴⁹² Zvítězil zdravý rozum, *Moravský deník*, 27. května 1932.

⁴⁹³ Kapelník Heller byl angažován pro Olomouc, *Moravský deník*, 28. května 1932.

⁴⁹⁴ -e-: České divadlo olomoucké bude od příští sezony bez opery, *Československý deník*, 22. prosince 1932. Soumrak, opery?, *Národní večerník*, 27. prosince 1932.

⁴⁹⁵ Olomoucká opera, *Pozor*, 3. prosince 1932.

⁴⁹⁶ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1932/33.

⁴⁹⁷ Dokonce byla publikována pro dnešního čtenáře jistě šokující věta: „Musel přijít Hitler se svrchovaným násilím, aby zatlačil Židy tvrdou pěstí na cestu, kterou se mají ubírat.“ *Hlas lidu*, 5. září 1933.

⁴⁹⁸ Tyto tendence skutečně trvaly celá třicátá léta a živě se projevovaly nejen v Olomouci, ale v celém Československu. Například pražské *Nedělní lidové listy* psaly: „Každý národ se musí přičinit, aby jeho kultura byla co nejsvrázanějším výrazem jeho ducha, tradice, umění a nadání, nikoli však odvarem bolševických teorií a revolučního internacionalismu. A to nemluvíme o menších scénách, státem podporovaných, kde je to ještě horší! Naše divadla – a zvláště Národní – musí sloužit českému lidu, nikoli emigrantům a židům.“ Tento článek sice kritizoval především socialistické umění, které mělo v inkriminované době rovněž bohatý program (v Olomouci se o něj zasloužil především Oldřich Stibor). L. L.: Komu slouží Národní divadlo? Národu nebo bolševicaci?, *Nedělní lidové listy* [Praha], 8. listopadu 1936.

⁴⁹⁹ Pěvec Drahomír Štefanovič v Olomouci zůstal čtyři sezony, tenorista Goden angažován nakonec nebyl a nic bližšího se k jeho osobě zjistit nepodařilo.

⁵⁰⁰ Svaz českého herectva proti angažování cizinců v Olomouci, *České slovo*, 19. dubna 1933.

⁵⁰¹ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 4, *Zápisy ze schůzí výboru*.

⁵⁰² *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1934/35.

⁵⁰³ Tamtéž.

⁵⁰⁴ Divadlo v nové saisoně, *Pozor*, 4. prosince 1932.

⁵⁰⁵ „Prožitá příkoří vyvažuje dnes již radost nad konečným uměleckým výsledkem, přiblížením se rozpočtové

rovnováže a přesvědčení, že osvědčivší se silná ruka předsedy Mg. Ph. Führicha dobré nervy zapracovaného ředitele Langerera dovedou i napříště čelit poměrům sebe nepříznivějším a zásahům ještě nepředloženějším, dokud olomoucké divadlo nebude trvale zabezpečeno.“ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1933/34.

⁵⁰⁶ „Až na vyplacení státní subvence, na které dosud [1933] marně čekáme.“ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1933/34.

⁵⁰⁷ Olomoucké divadlo nebylo jediné, které v předvánoční době roku 1933 nemělo finance na vyplacení gáží pro umělce, ostravské divadlo na tom bylo podobně. *Moravskoslezský domov* dokonce na Štědrý den otiskl článek *Soumrak divadla?*, v němž nastalou situaci trpce komentoval. *Moravskoslezský domov*, 24. prosince 1933. Kuriozitou může být série podvodů, vloupání a krádeží tenoristy Jindřicha Vacína, jenž, zřejmě z nedostatku prostředků, vyloupil olomouckou poštu, poté utekl do Brna a následně do Prahy, kde byl hledán policií. V denním tisku se rovněž objevovaly zprávy o spáchaných sebevraždách nezaměstnaných umělců, kterých bylo v tomto období velké množství.

⁵⁰⁸ Olomoucké divadlo před zánikem?, *Moravskoslezská stráž lidu* [Moravská Ostrava], 9. ledna 1934.

⁵⁰⁹ K rozhořčenému protestu olomouckého kraje a severní Moravy proti ohrožování českého divadla v Olomouci se připojil i olomoucký deník *Pozor*: „Olomoucké divadlo je nezbytnou kulturní potřebou celé Hané!“ Olomoucké divadlo ohroženo, *Pozor*, 16. ledna 1934.

⁵¹⁰ Osobní náklady	1 877 000	
Věcné náklady	387 000	
Výpravy	120 000	
Pojistné, daně	130 000	
Úrok a úmor		
investic	288 000	2 800 000
Úhrada		
Příjem	1 158 000	
Příjem na zájezdech	200 000	
Subvence	1 260 000	
Členské příspěvky	54 000	
Různý příjem	128 000	2 800 000

⁵¹¹ Státní archiv v Olomouci, neroztříděný fond M6-84, Protokoly ze schůzí Družstva českého divadla.

⁵¹² *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1934/35, fasc. 3, s. 7.

⁵¹³ Rozpočet Zemského divadla v Brně na rok 1935 činil 8 430 000 Kč, v olomouckém divadle byl ve výši 2 800 000 Kč.

⁵¹⁴ Státní subvence divadel: Bratislava 1 400 000 Kč, Brno 1 000 000 Kč, Budějovice 50 000 Kč, Jihlava 8000 Kč, Kladno 60 000 Kč, Košice 20 000 Kč, společnost Novákova na Slovensku 30 000 Kč, Liberec 5 000 Kč, Olomouc 200 000 Kč, Opava – české divadlo 30 000 Kč, Moravská Ostrava 200 000 Kč, Pardubice 40 000 Kč, Hradec Králové 40 000 Kč, Plzeň 100 000 Kč, Teplice 4 000 Kč, Vinohrady 200 000 Kč, Znojmo – české divadlo 8 000 Kč, Brno – německé divadlo 80 000 Kč, Opava – německé divadlo 20 000 Kč, Olomouc – německé divadlo 10 000 Kč, Most – německé divadlo 8 000 Kč, Litoměřice 8 000 Kč a Podkarpatská Rus 440 000 Kč.

⁵¹⁵ Z obvyklé státní zemské subvence 500 000 Kč divadlo obdrželo pouze 260 000 Kč, nicméně množství darů od továrníka Jana Bati, Spořitelny prostějovská a Spolku moravských cukrovarů rozpočet divadla vyrovnalo.

⁵¹⁶ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1936/37.

⁵¹⁷ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 4, *Zápisy ze schůzí výboru*.

⁵¹⁸ Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 4, *Zápisy ze schůzí výboru*.

⁵¹⁹ V této situaci Divadlu vypomohlo město Olomouc, jež dodalo 83 000 Kč a představitelé hospodářského života olomouckého, kteří divadlo podpořili částkou 140 000 Kč. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 5, *Zápisy ze schůzí výboru*.

⁵²⁰ Tamtéž.

⁵²¹ Divadlo, *Hlas lidu*, 9. října 1933.

⁵²² -s.: Olomoucká opera v sezóně 1931/32, *Československý deník*, 5. května 1932.

- ⁵²³ Již v roce 1934 se v deníku *Našinec* objevil titulěk *Hitlerovská rasová teorie se stala psychosou* patřící textu odsuzujícímu angažmá židovských pěvců, jež byli nuceni odejít z Německa v důsledku čistek spojených s Norimberskými zákony. Viz *Hitlerovská rasová teorie se stala psychosou*, *Našinec*, 29. března 1934.
- ⁵²⁴ Vítězslav Novák na něj ve svých memoárech *O sobě a jiných* vzpomíná jako na „fanatického Novákovce“.
- ⁵²⁵ -e-: O nového kapelníka zpěvohry v Olomouci, *Československý deník*, 23. dubna 1932.
- ⁵²⁶ Die Sturm um den Kapellmeister Heller, *Mährisches Tagblatt*, 24. dubna 1932.
- ⁵²⁷ Causa Heller, *Moravský večerník*, 27. května 1932.
- ⁵²⁸ Po těchto dopisech pátral i Vladimír Hudec, když psal v roce 1984 studii *Causa Heller*, ale již tehdy je sám prohlásil za nezvěstné.
- ⁵²⁹ Bude jmenování kapelníka Hellera provedeno?, *Pozor*, 17. června 1932.
- ⁵³⁰ Tamtéž.
- ⁵³¹ Ředitelství českého divadla v Olomouci: Ještě causa Heller, *Moravský večerník*, 23. června 1932.
- ⁵³² Tamtéž.
- ⁵³³ Viz kapitola pojednávající o *Emanuelu Bastlovi*.
- ⁵³⁴ „Vynikal ryzí muzikálností a vysokou hudební inteligencí, jež byly dobrými semaforem jeho budoucí umělecké dráhy u našeho divadla. Ve Dvořákově *Jakobínu* a v Pucciniho operách se ukázal jako dirigent skvělých schopností,“ uváděl olomoucký *Československý deník*, 10. května 1932. V podobném duchu o něm psaly i ročenky Družstva.
- ⁵³⁵ Olomoucké divadlo připraveno do nové sezony, *Československý deník*, 10. května 1932.
- ⁵³⁶ První koncert se skládal ze Sukovy *Legendy o mrtvých vítězích*, *Kartinek* Musorgského a Ravela, Debussyho *Faunova odpoledne* a Mahlerovy *1. symfonie*. Druhý měl na programu Regerovy *Variace na Mozartovo téma*, Stravinského *Suitu z baletu Pulcinella* a Dvořákovu *4. symfonii*. Třetí koncert byl složen z Brahmsových *Variací na Haydnovo téma*, Janáčkovy kantáty *Taras Bulba* a Brucknerovy *3. symfonie* a fragmentů z opery *Vojcek* od Berga. Poslední koncert obsahoval čtyři skladby velmi odlišných autorů – Čajkovského *5. symfonii*, Novákovy *Dětské písně*, *La Giaru* Alfreda Casella a Straussův *Valčík*.
- ⁵³⁷ Akční program českého divadla v Olomouci pro sezonu 1932/33, *Pozor*, 31. května 1932.
- ⁵³⁸ Olomoucký kapelník Adolf Heller, *Divadlo, list svazu českého herectva*, 1937/38, s. 89.
- ⁵³⁹ Recenzent dodával: „Vtipálkové dlouho před ním [zahájením sezony] věštili pohnutlivé scény a předpovídali příjezd záchranné stanice a naprostý nedostatek shnilých vajec v obchodech. Nestalo se nic. Olomouc je přece jen klidné, kulturní město.“ jr.: Do třinácté sezony, *Pozor*, 23. srpna 1932.
- ⁵⁴⁰ *Hlas lidu*, 23. srpna 1932.
- ⁵⁴¹ Hanu Vítovou (1914–1987) proslavily zejména její filmové role, nicméně začínala jako zpěvačka a herečka u operety. Kariéru započala v Osobozeném divadle, ale kvůli Járovi Pospíšilovi, operetnímu zpěvákovi, jenž se stal nakrátko jejím manželem, odešla na jednu sezonu do Olomouce.
- ⁵⁴² Boris Godunov, *Československý deník*, 13. září 1932.
- ⁵⁴³ Wc.: Premiéra Borise Godunova, *Našinec*, 20. září 1933.
- ⁵⁴⁴ Wc.: Premiéra Borise Godunova, *Našinec*, 20. září 1933.
- ⁵⁴⁵ Pavel Ludikar, vlastním jménem Pavel Vyskočil (1882–1970), byl členem pražského Národního divadla, Dvorní opery v Drážďanech či milánské La Scaly, v letech 1926–1932 působil v newyorské Metropolitaní opeře.
- ⁵⁴⁶ Pavel Ludikar, *Hlas lidu*, 11. října 1932.
- ⁵⁴⁷ „Ludikarův Boris trpěl značnou indispozicí, co se zpěvu týče, jeho herectví bylo však strhující!“ *Pozor*, 16. října 1932. „Jedinečná pěvecká kultura a veliké herecké prostředky tohoto slavného Čecha a člena Metropolitaní opery v New Yorku tak ohromily, že jsme stáli před postavou nešťastného cara v jeho podání prostě v úžasu. [...] Pravou uměleckou událostí bylo vystoupení světového pěvce Pavla Ludikara v Musorgského opeře Boris Godunov.“ Wc.: Boris Godunov, *Selské listy*, 15. října 1932. Bylo ovšem zřejmé, že šlo spíše o společenskou než kulturní událost.
- ⁵⁴⁸ Miroslav Tyrš se narodil 17. září 1832, předčasně zemřel 8. srpna 1884.
- ⁵⁴⁹ Rd.: Kovařovic: Psohlavci, *Hlas lidu*, 20. září 1932.
- ⁵⁵⁰ „Opera sama, výtvor ušlechtilé, byť ne vždy vysloveně samorostlé invence, charakterisující výstižně osoby i situace, opřené o dokonalé ovládnání instrumentace vždy vkusné, má jak po hudební, tak po dějové stránce, líčící v duchu nesmrtného díla Jiráskova zoufalý zápas Chodů o stará práva a svobodu, své pevné místo v

repertoiru českých scén. [...] Orchester řízením kap. Budíka byl plně na výši úkolu. Jednotná zladěná vyrovnanost všech složek zvukových: orchestru, sola i sboru, stylová jednotnost výpravy jevištní a kostymní (J. Gabriel), spádnost režie (řed. Langer a dr. Pospíšil) vyznačovaly premiiu při celkem dobré návštěvě a náladě srdečně animované.“ Takto hodnotil uvedení opery *Hlas lidu*. Tamtéž.

⁵⁵¹ V *Meziaktí* nazvali výběr těchto děl *Konfrontace duchů*, tedy konfrontace verismu a impresionismu. „Jsou to dva světy rozdílné a přece zas vykazující shodné rysy. I při disparitě uměleckých prostředků mají oba skladatelé k sobě velmi blízko, a to tam, kde jde o vyvolání nálady orchestrální barvou a harmonií. V tom oba jsou mistry a duše spříznění.“ *Meziaktí* k představení *Plášt*, *Ztracený syn* a *Gianni Schicchi*.

⁵⁵² Wg.: Olomoucká opera, *Národní osvobození*, 11. října 1932.

⁵⁵³ Při listopadovém hostování v Přerově referent opět poznamenal, že publikum i divadlo vážný repertoár ignoruje. „Nesmíme zapomínati, že k opernímu divadlu mimo zpěváky náleží i obecnstvo. Tento poslední činitel jest velmi důležitý, neboť není divadla bez diváků. A úkolem dramaturgovým jest regulovati vkus diváků. Vztah dramaturgův k obecnstvu jest vlastně bojem proti povrchnosti, proti laciné zálibě obecnstva, bojem o ethickou ideu divadla. Zde možno zamysliť se nad slovy, že divadlo jest školou života, školou dospělých, ale jen tehdy, když dávají věci skutečné, vážné a trvalé hodnoty. Proto Psohlavci v Přerově zasluhují zvláštní pozornosti,“ psal přerovský *Obzor* na podzim roku 1932. Nepřestávala se řešit otázka repertoáru a návštěvnosti, sloučení těchto dvou složek se v dané době zdálo být neřešitelným problémem.

⁵⁵⁴ V. S.: Večer operních aktovek v českém divadle, *Našinec*, 15. října 1932.

⁵⁵⁵ Není jisté, zda Heller promyšleně zvolil toto dílo, nicméně v kontextu všech ostatních Hellerem uvedených děl má Debussyho *Ztracený syn* své logické místo. Začít moderní operní produkci dílem skladatele, jenž „otevřel dveře moderní hudbě“ a jenž byl označován za „druhého objevitele atonality“, bylo velmi koncepční. Více k dílu Clauda Debussyho viz Molino, Jean: Pour une autre histoire de la musique: les écritures de l'histoire dans la musique du XXe siècle, in: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques*, Paris: Actes sud, 2006, s. 1386–1440.

⁵⁵⁶ Srov. Jr.: Z olomoucké opery, *Pozor*, 15. listopadu 1932.

⁵⁵⁷ V. S.: Delibes, „Lakmé“ v Českém divadle v Olomouci, *Našinec*, 15. listopadu 1932.

⁵⁵⁸ Viz soupis premiér během Hellerova působení.

⁵⁵⁹ V. S.: Delibes, „Lakmé“ v Českém divadle v Olomouci, *Našinec*, 15. listopadu 1932.

⁵⁶⁰ Hfk.: *Aida*, *Moravský večerník*, 5. prosince 1932.

⁵⁶¹ Mnoho komentářů se týkalo výběru této „megalomanské“ opery pro skromnou scénu olomouckého divadla. *Národní osvobození* reagovalo zprávou: „Volbě tohoto velkého díla pro nynější poměry naší scény operní je se co diviti. Staví příliš velké požadavky.“ Wc.: Olomoucká opera, *Národní osvobození*, 9. prosince 1932. Výsledek se podobal Musorgskému *Borisi Godunovi*, nicméně díky své popularitě (a rovněž díky význačným hostům) se *Aida* na repertoáru udržela o poznání déle.

⁵⁶² Srov. Z olomouckého divadla, *Pozor*, 28. prosince 1932.

⁵⁶³ Vzestup baletního souboru během meziválečného období pokračoval, což korespondovalo s celoevropským trendem vedoucím k osamostatnění většiny souborů po druhé světové válce. Bývalí členové Ďagilevova souboru či politicky nežádoucí ruští tanečníci, kteří emigrovali, šířili baletní umění po celé Evropě, čímž rapidně zvýšili povědomí i úroveň tanečních souborů. Haskell, Arnold: *Ballet*, London: Penguin books, 1945. Významnější role baletu po roce 1948 v českých zemích nesouvisela pouze s jeho vzestupem díky brněnskému tanečníkovi Ivo Váňovi Psotovi, který se po mnohaletém angažmá v Ballet Russes de Monte Carlo vrátil do brněnského souboru, který v té době patřil ke špičce, ale rovněž se vztahem Československa ke komunistickému Rusku, kde se balet stal reprezentativní složkou Stalinovy diktatury. Více viz Homans, Jennifer: *Apollo's Angels*, New York: Random house trade paperbacks, 2010.

⁵⁶⁴ Ročenka divadla, sezona 1932/33. Pouze pro srovnání uvedme, že nejnavštěvovanější činohra dosáhla celkem 12 repríz, byla jí *Rabínská moudrost* od Vrchlického, a nejnavštěvovanější opereta byla v této sezoně *U sv. Antonínka* Járy Beneše, jež dosáhla rekordních 47 repríz.

⁵⁶⁵ Wc.: Divadlo, *Národní osvobození*, 14. ledna 1933.

⁵⁶⁶ Abs.: Z olomoucké opery, *Moravský deník*, 7. ledna 1933.

⁵⁶⁷ Jr.: Z olomoucké opery, *Pozor*, 21. února 1934.

⁵⁶⁸ Tamtéž.

⁵⁶⁹ Z olomouckého divadla, *Moravský deník*, 24. ledna 1933.

- ⁵⁷⁰ Vzhledem k tomu, že se oblíbený italský titul objevil na jevišti po tak dlouhé době, divadlo bylo opět plné a kritika zavzpomínala na bývalé členy olomouckého operního ansámbly: „Mnoho Gild a Rigolettů přešlo naším jevištěm, nejvíce vzpomínáme na Maškovou a Křikavu.“ Rigoletto, *Moravský deník*, 23. února 1933.
- ⁵⁷¹ V. K. p.: Egyptan Vasso Argyris hostem olomoucké opery, *Pozor*, 21. března 1933.
- ⁵⁷² Wc.: Olomoucká opera, *Národní osvobození*, 19. března 1934.
- ⁵⁷³ Kniha anglického novoromantika Maurice Hewlitta *Ippolita in the Hills* byla roku 1909 přeložena do češtiny pod názvem *Rozkošná láska*. Julius Munk se stal autorem operního libreta a jeho pomalá práce prý autora zdržovala od dokončení.
- ⁵⁷⁴ Premiéra se konala 10. října 1917 v režii Roberta Poláka, hlavní barytonovou roli Alessandra vytvořil legendární Emil Burian, Matea Emil Pollert a titulní roli sopranistka Blažena Aschenbrennerová. Opera byla reprízovaná bohužel pouze osmkrát, neboť jeden z představitelů (Emil Burian) se dostal do vážného sporu s ředitelstvím divadla, když požadoval během plné sezony volno pro hostování v Pešti. Po Burianově návratu měl Kovařovic v úmyslu *Hipolytu* na jevišti obnovit, ale 6. prosince 1920 zemřel. Opera tak čekala patnáct let na své další provedení.
- ⁵⁷⁵ Na scénu Národního divadla se *Hipolyta* dostala až po 26 letech pod taktovkou Milana Zuny 18. prosince 1943, s Marií Budíkovou v hlavní roli.
- ⁵⁷⁶ *Meziaktí k opeře Hipolyta*.
- ⁵⁷⁷ Jaroslav Křička (1882–1969) byl dirigent, pedagog a publicista, patřil mezi nejvýznamnější žáky Vítězslava Nováka. Studoval gymnázium v Havlíčkově Brodě (později zhudebnil *Krále Lávrů a Tyrolské elegie* Karla Havlíčka Borovského), poté studoval na pražské konzervatoři a v Berlíně. Několik let žil v Rusku, kde vyučoval, propagoval českou hudbu, ale také studoval hudbu ruskou. Inspirován dětskými písněmi M. P. Musorgského zkomponoval několik skladeb pro děti (kromě opery *Ogaři* to byla řada písňových cyklů, *Písně a pochody* op. 32 nebo *Český Betlém* napsaný pro rozhlas). Po návratu z Ruska působil na pražské konzervatoři a poté byl jmenován profesorem kompozice na mistrovské škole. V letech 1924–1944 stál jako rektor v čele ústavu. Mezi jeho žáky patřili například Václav Trojan, Karel Janeček, Jan Kapr, Jarmil Burghauser aj.
- ⁵⁷⁸ *Meziaktí k opeře Hipolyta*.
- ⁵⁷⁹ Zpěvačka a herečka Božena Dúrasová (1885–1961) vyrůstala v kulturním prostředí, její bratr Oldřich Dúras byl uznávaným šachistou. Od roku 1906 byla angažována do operetního souboru Švandova divadla, poté byla v divadle Uranie, pak členkou Divadla na Vinohradech. Mezi její nejvýznamnější role patřily Lela ve *Vinobraní* (O. Nedbal), *Mam'zelle Nitouche* (Hervé), Helena z *Polské krve* atd. „Lalko, to by byla opereta!“ vyzvala prý Dúrasová Křičku ke kompozici nového jevištního díla. Stala se manželkou sochaře Jana Štursy, s nímž měl Křička velmi blízký vztah (skladatel památce jeho předčasné smrti roku 1925 věnoval *Sonátu e moll pro housle a klavír*, op. 40). Pro olomoucký tisk popsal vznik opery v textu *Vzkříšená opera* Přemysl Pospíšil, *Pozor*, 30. dubna 1933.
- ⁵⁸⁰ Pospíšil, Přemysl: *Vzkříšená opera*, *Pozor*, 30. dubna 1933.
- ⁵⁸¹ Dostál, Jiří: *Jaroslav Křička*, Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1944, s. 130.
- ⁵⁸² Divadlo, *Pozor*, 30. dubna 1933.
- ⁵⁸³ Tamtéž.
- ⁵⁸⁴ Tamtéž.
- ⁵⁸⁵ A.: Jaroslav Křička. *Hipolyta*, *Hlas lidu*, 4. dubna 1933.
- ⁵⁸⁶ Dopis Jaroslava Křičky, *Pozor*, 25. dubna 1933.
- ⁵⁸⁷ Clayton, Alfred: Zemlinsky's One Act-Operas, *The Musical Times* 124, No 1686, 1983, s. 474–477.
- ⁵⁸⁸ jr.: *Naposled*, *Pozor*, 29. dubna 1933.
- ⁵⁸⁹ Klabund (1890–1928), vlastním jménem Alfred Henschke, nejprve studoval chemii a farmacii v Mnichově, brzy však zcela podlehl humanitním vědám a studoval na různých místech (Berlín, Lausanne) filozofii, filologii a divadlo. Přispíval do různých časopisů a novin. Je autorem několika románů a her, z nichž je jeho *Křídový kruh* zřejmě nejznámější. Zemřel na pneumonii v mladém věku.
- ⁵⁹⁰ Více o opeře *Křídový kruh* viz Levin, David J.: *Unsettling opera*, Chicago: The University of Chicago Press, 2007, s. 181.
- ⁵⁹¹ Světová premiéra *Křídového kruhu* proběhla 14. října 1933 v Curychu a následovaly premiéry v Berlíně, Štětíně, Koburgu, Norimberku a Štýrském Hradci. Když se v dubnu 1933 k vládě dostali národní socialisté,

veškerá další plánovaná představení byla odvolána a sám Zemlinsky byl z místa Hochschule für Musik v Berlíně odvolán, neboť byl Žid. V téže sezoně v olomouckém divadle proběhla díla jako *Marie Egyptská* Ottorina Respighiho či *Arabella* Richarda Strausse.

⁵⁹² Divadlo, *Moravský deník*, 15. února 1934

⁵⁹³ Olomoucké české divadlo, *České slovo*, 1. března 1934.

⁵⁹⁴ Tamtéž

⁵⁹⁵ Recenze z *Moravského deníku* uváděla jako neobvyklý nástroj, jehož Zemlinsky v opeře užil, harfu.

⁵⁹⁶ Spolupráce opět ve složení: dirigent Adolf Heller, výtvarník Josef Gabriel, režisér Oldřich Stibor, překlad František Otto Babler.

⁵⁹⁷ Wc.: Zemlinsky: Křídový kruh, *Našinec*, 22. února 1934.

⁵⁹⁸ V minulých letech na olomouckém jevišti zazněla jeho nejvýznamnější operní díla: *Salome*, *Růžový kavalír*, *Elektra* a také balet *Legenda o Josefu*. Následující sezonu Heller provedli *Ariadnu na Naxu*.

⁵⁹⁹ Přestože premiéra proběhla velmi pompézně, triumf *Růžového kavalíra* se neopakoval. Viz Gilliam, Bryan: *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

⁶⁰⁰ *Arabella* v Olomouci, *Tempo. Listy hudební matice*, listopad 1933, s. 229.

⁶⁰¹ Tamtéž.

⁶⁰² *Arabella* v Olomouci, *Tempo. Listy hudební matice*, listopad 1933, s. 229.

⁶⁰³ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1934/35.

⁶⁰⁴ Tamtéž.

⁶⁰⁵ -hj.: Premiéra Janáčkovy opery, *Venkov* [Praha], 23. května 1937.

⁶⁰⁶ Tamtéž.

⁶⁰⁷ St. Vrbík: Nepřemožení, *Našinec*, 10. dubna 1935.

⁶⁰⁸ Kapelník Budík operu *Eva* s olomouckým ansámblem nastudoval a premiéroval 26. září 1936. V hlavní roli vystoupila Ludmila Červinková, režíroval Oldřich Stibor, výpravu zajistil Josef Gabriel a tance nastudoval Josef Judl.

⁶⁰⁹ as: J. B. Foerster: „Bloud“, *Národní listy* [Praha], 2. března 1936.

⁶¹⁰ Opery J. B. Foerstera v kontextu bouřlivých třicátých let by bylo možné shrnout přirovnáním k ději filmu Martina Friče *Lidé na kře* z roku 1937, jenž výstižně líčí generační střet rodičů a jejich dětí. V širších souvislostech lze hovořit o konfliktu starého a nového světa, což je možné demonstrovat i na Foersterově díle, jež prudce kontrastovalo s novými proudy: s moderním Janáčkem (který byl, paradoxně, ještě o pět let starší) i Martinů, stejně jako s cizími nejnovějšími tendencemi ruskými, francouzskými i německými. (Než byl natočen film *Lidé na kře*, v mnoha divadlech tato inscenace proběhla ve formě divadelní hry Viléma Wernera a byla velmi diskutovaná. Např. Calma Marie: *Lidé na kře*, *Národní politika*, 27. února 1936. Několikrát o ní bylo napsáno, že „dosahuje světového průměru“ nebo že „je to nejlepší česká hra vůbec“. Ižb: *Národní divadlo mor.-slezské po prvé do Zlína*. Provede úspěšnou hru Viléma Wernera: „*Lidé na kře*“, *Pozor*, 20. března 1936.)

⁶¹¹ Podobně se vyjadřovala řada dalších deníků. „Je škoda, že tak hodnotná a svědomitá práce nebyla oceněna větším zájmem se stran obecnstva.“ *Divadlo, Pozor*, 7. dubna 1935.

⁶¹² Tamtéž.

⁶¹³ Viz Spurná, Helena: *Oldřich Stibor (1901–1943)*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, s. 292.

⁶¹⁴ St. Vrbík: První čsl. premiéra „Orfea“ v Olomouci, *Našinec*, 13. prosince 1935.

⁶¹⁵ -k: Posmrtná opera Respighiho, *Lidové noviny*, 5. října 1937.

⁶¹⁶ Abs.: Z olomoucké opery, *Moravský deník*, 10. dubna 1934.

⁶¹⁷ A.: O. Respighi: „Marie Egyptská“, *Hlas lidu*, 10. dubna 1934.

⁶¹⁸ Abs.: Z olomoucké opery, *Moravský deník*, 10. dubna 1934.

⁶¹⁹ Poslední představení olomoucké opery, *Hlas lidu*, 17. dubna.

⁶²⁰ Wc.: Olomoucká opera, *Selské listy*, 14. dubna 1934. A v téže (značně stručné) recenzi, jež nehodnotila pojednávanou inscenaci ani výkony i interpretů, ještě dodával: „Cyklus smetanovský nebyl ve všem (ani výběrem všech hostů) tak pečlivě připraven, ba byl vážným mluvčím oslavným.“

⁶²¹ St. Vrbík: Ottorino Respighi: Marie Egyptská v českém divadle v Olomouci, *Našinec*, 15. dubna 1934.

- ⁶²² Problém s obsazením operních sólových partů operetními zpěváky se vzhledem k malé početnosti ansámblu vyskytoval častěji. Výkon pěvkyně Greyové byl vážně kritizován zejména v titulní roli opery *Libuše*, která však bývá náročná i pro zkušené sopranistky. Role v Respighiho opeře se zdála být přiměřenější jejímu hlasovému vybavení.
- ⁶²³ „Hlas technicky velmi obtížný zpívala s úspěchem pí. Greyová.“ Operní premiéry v Olomouci, *Pozor*, 7. října 1937.
- ⁶²⁴ -k: Posmrtná opera Respighiho, *Lidové noviny*, 5. října 1935.
- ⁶²⁵ Tento soupis slouží pouze k demonstraci toho, že Heller svou volbou inscenací skutečně obsáhl nejvýznamnější mezníky vývoje italské opery. Přehled není zcela vyčerpávající, k tomu slouží soupis repertoáru v Příloze.
- ⁶²⁶ Viz Cannon, Robert: *Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- ⁶²⁷ dr. Sl: Kultura, *Moravský večerník*, 3. února 1937.
- ⁶²⁸ -i-: Premiera 150 let staré opery v Olomouci, *Moravský večerník*, 3. února 1937. Nabízí se otázka, zda se Heller nepokoušel o autentické provozování hudby a „rozladěný klavír“ nebyl jen další z řady nepochopení olomoucké kritiky. Vzhledem k jeho progresivním výpadům by to nebylo překvapivé, nicméně žádné prameny k objasnění této skutečnosti bohužel nevedly.
- ⁶²⁹ Tamtéž
- ⁶³⁰ Tamtéž
- ⁶³¹ Wc.: Olomoucká opera, *Selské listy*, 6. února 1937.
- ⁶³² Dr. Sl: Kultura, *Moravský večerník*, 3. února 1937.
- ⁶³³ Viz Fabri, Paolo: *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ⁶³⁴ K. D.: Claudio Monteverdi: Orfeo, *České slovo*, 11. prosince 1935.
- ⁶³⁵ Zcela jiná situace nastala o více než 300 let dříve, v době světové premiéry roku 1607. Když se rozšířila zpráva o zcela nezvyklé novince, panovaly obavy, že inscenační prostor paláce knížete Gonzagy bude příliš malý pro větší účast lidí. Když Carlo Magni psal svému bratrovi Giovannimu do Říma v únoru roku 1607 o událostech karnevalu, zmínil se o zcela unikátní akci, jež se má konat u Francesca Gonzagy. „Bude to zcela výjimečné, neboť herci budou zpívat své party; všichni říkají, že to bude ohromný úspěch. Určitě se tam půjdu ze zvědavosti podívat, pokud se do sálu ovšem vejdu.“ Fabri, Paolo: *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 63.
- ⁶³⁶ Monteverdiho 36členný orchestr se skládal ze 4 clavicinů, 2 kontrabasů, 10 houslí a violy, 2 malých francouzských houslí (tzv. pochette), 2 varhan s flétnovými hlasy, 3 viol di gamba, 4 trombonů, 1 varhan s jazýčkovými hlasy, 2 kornetů, 3 sordinovaných trumpet, 1 malé flétny a 1 vysoké trumpetky.
- ⁶³⁷ K. D.: Claudio Monteverdi: Orfeo, *České slovo*, 11. prosince 1935.
- ⁶³⁸ -k: Monteverdiho Orfeo, *Lidové noviny*, 20. prosince 1935.
- ⁶³⁹ Claudio Monteverdi: Orfeo, *Moravský večerník*, 13. prosince 1935.
- ⁶⁴⁰ St. Vrbík: První čsl. premiéra „Orfea“ v Olomouci, *Našinec*, 13. prosince 1935.
- ⁶⁴¹ -Č: Claudio Monteverdi: Orfeo, *Pozor*, 11. prosince 1935.
- ⁶⁴² -ik-: Československá premiéra Monteverdiho Orfea v Olomouci, *Moravský deník*, 10. prosince 1935.
- ⁶⁴³ -Č: Claudio Monteverdi: Orfeo, *Pozor*, 11. prosince 1935.
- ⁶⁴⁴ -Č: Claudio Monteverdi: Orfeo, *Pozor*, 11. prosince 1935.
- ⁶⁴⁵ Monteverdi: Orfeo, *Tempo, list pro hudební kulturu* [Praha], 17. prosince 1935, s. 80.
- ⁶⁴⁶ St. Vrbík: První čsl. premiéra „Orfea“ v Olomouci, *Našinec*, 13. prosince 1935.
- ⁶⁴⁷ Viz Fabri, Paolo: *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ⁶⁴⁸ Premiéra proběhla 13. května 1931 a balet na programu zůstal do 22. září 1932. Byl reprízován celkem 23×.
- ⁶⁴⁹ -do-: Dvě významné události olomouckého divadla, *České slovo* [Zlín], 7. listopadu 1936. Tou druhou významnou událostí byla premiéra Tolstého *Vzkříšení*, po Rusku světová premiéra tohoto dramatu; stejně tak v dubnu 1936 proběhla premiéra Višněvského hry *Optimistická tragédie*. Díky aktivitě režiséra Oldřicha Stibora se na olomoucké scéně konala řada ruských pokrokových dramát, jež byla v tehdejší době velmi diskutovaná i kritizovaná.
- ⁶⁵⁰ Wc: Olomoucká opera, *Selské listy*, 21. listopadu 1936.
- ⁶⁵¹ Odkaz tety Karolíny, *Moravský deník*, 6. listopadu 1936.

- ⁶⁵² Olomoucký kapelník řídil několik jejích orchestrálních děl, například 16. prosince 1935 provedení jejího *Pastorale maritimo* v Bratislavě (Vacková, Jiřina: *Julie Reisserová, osobnost a dílo*, Praha: František Loh, 1948, s. 35), což vedlo k jejich častější spolupráci a (patrně) i k myšlence provést *Odkaz tety Karolíny* na olomoucké scéně.
- ⁶⁵³ Julie Reisserová: *Odkaz tety Karolíny*, *Tempo* [Praha], 3. prosince 1936, s. 63.
- ⁶⁵⁴ Není zcela jasné, z jakého důvodu dal Albert Roussel toto dílo premiérovat do olomouckého divadla. Je možné, že podíl nesla krize (finanční i umělecká), která zachvátila nejen divadla v Československu, ale také v zahraničí, Francii nevyjímaje. Množství divadel se zavíralo, dokonce i slavná Comédie Française byla v ohrožení. -zk-: Velká krize pařížských divadel. Nedostatek subvence nutí zavírat i slavné scény, *České slovo*, 18. srpna 1936. Rovněž: vo: Revoluční změna ve francouzských divadlech, *Lidové noviny*, 19. srpna 1936.
- ⁶⁵⁵ Csáky, Moritz: l'Opérette, in: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques*, Paris: Actes sud/cité de la musique, 2003, s. 1301–1327.
- ⁶⁵⁶ K. D.: Evropská premiéra v Olomouci, *České slovo*, 19. listopadu 1936.
- ⁶⁵⁷ dr. S.: Z olomoucké opery, *Moravský večerník*, 26. listopadu 1936.
- ⁶⁵⁸ m-: Evropská premiéra v olomouckém divadle, *Moravské slovo* [Brno], 7. listopadu 1936.
- ⁶⁵⁹ Viz Kelkel, Manfred [ed.]: *Albert Roussel: musique et esthétique : actes du Colloque international Albert Roussel (1869–1937)*, Paris: Vrin, 1989 (texty z kolokvia konaného v Lyonu et Saint-Étienne v listopadu 1987).
- ⁶⁶⁰ -do-: Světová premiéra v olomouckém divadle, *České slovo*, 24. září 1936.
- ⁶⁶¹ Dokonce bylo někdy nutné v operetě zdůraznit zahraniční destinaci jako místo konání, aby nedošlo k nedorozumění, že se dílo vysmívá některé olomoucké významné osobnosti.
- ⁶⁶² Kupříkladu i v Olomouci inscenovaná impresionistická opera *Španělská hodinka* Maurice Ravela vykazovala jisté znaky typické pro operetu – jak v dějové zápletce, tak v odlehčené hudbě. Naopak některé operety Franze Lehára, nebo dokonce Straussova opereta *Netopýr*, bývaly, vzhledem ke své inscenační náročnosti, někdy označovány za opery.
- ⁶⁶³ Julie Reisserová: *Odkaz tety Karolíny*, *Tempo* [Praha], 3. prosince 1936, s. 63.
- ⁶⁶⁴ I tento jev se v pojednávaném období vyskytl u více autorů, Verdi je klasickým příkladem autora tragických oper (kterých je celkem 27), poslední *Falstaff* se však zcela vymyká, stejně jako poslední opera Pucciniho – *Vlaštovka*; v případě Offenbachových *Hoffmannových povídek* je tomu právě naopak, z operetního skladatele se ke konci života stal autor vážné opery. Rousselova opera/opereta *Odkaz tety Karolíny* (1936) byla rovněž jeho jediným komickým scénickým dílem, které napsal až na konci svého života, zemřel rok po premiéře, 23. srpna 1937.
- ⁶⁶⁵ „On s'étonnera peut-être de me voir, à mon age, aborder l'opérette après avoir écrit pour le concert ou le théâtre un assez grand nombre d'ouvrages d'un genre tout différent. C'est qu'il est prodigieusement intéressant pour un musicien de s'essayer dans un genre nouveau pour lui et de tenter une aventure peut-être sans lendemain dans une région de l'art qui lui encore peu familière.“ Roussel, Albert: Comment j'ai écrit ‚Le Testament de la tente Caroline‘, *L'Intransigeant*, 24. února 1937.
- ⁶⁶⁶ Dr. S.: Z olomoucké opery, *Moravský večerník*, 26. listopadu 1936.
- ⁶⁶⁷ R. S.: Rousselova československá premiéra, *Národní politika*, 26. listopadu 1936.
- ⁶⁶⁸ -i-: Světová premiéra Rousselovy hudební komedie v Olomouci, *Moravský deník*, 17. listopadu 1936.
- ⁶⁶⁹ m-: Evropská premiéra v olomouckém divadle, *Moravské slovo* [Brno], 17. listopadu 1936.
- ⁶⁷⁰ Tamtéž
- ⁶⁷¹ *Albert Roussel : musique et esthétique : actes du Colloque international Albert Roussel (1869–1937)*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris: Vrin, 1989 (colloque tenu à Lyon et Saint-Étienne en novembre 1987).
- ⁶⁷² Rousselova hudební komedie „*Odkaz tety Karolíny*“, *Hlas lidu*, 2. prosince 1936.
- ⁶⁷³ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1937/38, s. 6.
- ⁶⁷⁴ Martinů: Hry o Marii, *Hlas lidu*, 7. února 1938.
- ⁶⁷⁵ Martinů popisoval, za jakých okolností jeho opera dosáhla návštěvnosti třiceti tisíc: „Bylo nutno jít do extrému athetismu, jak po morální, tak i fyzické stránce ([...] najdeme scény, které by těžko dnes obstály před cenzurou). Bylo nutno vyrovnati to komedií a šprýmy velmi často přesahující hranici až do vulgárnosti. Bylo nutno vyvolati imaginaci k pochopení toho, co bylo jen naznačeno, připustiti realitu zázraku anebo mučení.“

- Bylo nutno připustit, že dvě dekorace, stojící na scéně vedle sebe, jsou vlastně od sebe kilometry vzdáleny.“ Požadavky obecnosti se od třicátých let příliš nezměnily. *Meziaktí k opeře Hry o Marii*.
- ⁶⁷⁶ Dr. B.: Bohuslav Martinů: *Hry o Marii*, *Národní politika* [Praha], 11. února 1936.
- ⁶⁷⁷ Kritika často u nových operních děl kladla důraz na srovnání s „wagnerovskou“ operou a často uzavírala své pojednání prohlášením, že „hudební drama Wagnerovo vyčerpalo vše, co se dalo“. Většinu nových hudebních počinů vnímala kritika jako nezávažných a i tuto operu nakonec shrnula jako „krásné umělecké kurioso“. Tamtéž.
- ⁶⁷⁸ mb: „Katarina Ismailowa“ (Neues Deutsches Theater), *Prager Tagblatt*, 4. února 1936.
- ⁶⁷⁹ mb: Katharina Ismajlowa, *Bohemia*, 4. února 1936.
- ⁶⁸⁰ mb: „Katarina Ismailowa“ (Neues Deutsches Theater), *Prager Tagblatt*, 4. února 1936.
- ⁶⁸¹ mb: Katharina Ismajlowa, *Bohemia*, 4. února 1936.
- ⁶⁸² Dle ruských kritiků byl problém jeho opery zejména v západní inspiraci: „A stálé ohlížení se na současný měšťácký západ konečně zrodilo ta bolestivá vychutnávání všelikých zrůdných, zkažených zjevů a nepotřebné pokusnictví, jež našlo ohlas v tvorbě Šostakoviče.“ Sovětská kritika o sovětské hudbě, *Politický list*, 20. února 1936.
- ⁶⁸³ „Vznikla opera, která navzdory všem těžkostem se může stát divadelní událostí.“ mb: Katharina Ismajlowa, *Bohemia*, 4. února 1936.
- ⁶⁸⁴ C. M.: Sensace divadelní Moskvy, *Národní osvobození*, 7. února 1936.
- ⁶⁸⁵ Sovětská kritika o sovětské hudbě, *Politický list*, 20. února 1936.
- ⁶⁸⁶ -k: O Katěrinu Izmajlovou, *Lidové noviny* [Brno], 1. května 1936.
- ⁶⁸⁷ Wc: Divadlo, *Selské listy*, 15. února 1936.
- ⁶⁸⁸ Tamtéž.
- ⁶⁸⁹ Kateřina Izmajlová v Brně, *Polední list* [Brno], 5. května 1936.
- ⁶⁹⁰ -k: O Katěrinu Izmajlovou, *Lidové noviny* [Brno], 1. května 1936.
- ⁶⁹¹ St. Vrbík: Ruská Lady Macbeth, *Našinec*, 14. února 1936.
- ⁶⁹² Milada Marková zůstala v angažmá pouze jednu sezonu, od následující sezony 1936/37 se stala členkou Národního divadla v Praze.
- ⁶⁹³ Vlková, Jaroslava: *Adolf Heller*, diplomová práce, katedra muzikologie FF UP, uloženo v archivu Univerzity Palackého, 1967, s. 48.
- ⁶⁹⁴ Ot. Šourek: První opera Antonína Dvořáka, *Divadlo, list svazu československého herectva*, 20. ledna 1939, s. 78.
- ⁶⁹⁵ *Slovanské tance* v baletním podání se uskutečnily 21. dubna 1936; autorem choreografie byl Achille Viscusi, nastudování v Olomouci řídil Josef Judl.
- ⁶⁹⁶ Dvořákova díla patřila hned po operách Bedřicha Smetany k nejhranějším. Nejvíce repríz měla jeho *Rusalka* (122), poté *Čert a Káča* (70).
- ⁶⁹⁷ *Ročenka Družstva českého divadla*, sezona 1938/39.
- ⁶⁹⁸ hg.: Ant. Dvořák: Alfred, *Pozor*, 18. prosince 1938. A referent dodával: „Protože je Alfred operou, kterou poznat je nutné pro pochopení Dvořákova vývoje, nepochybuje, že olomoucké obecnost jí věnuje více než obvyklý zájem a více než povrchní pozornost.“
- ⁶⁹⁹ Operu dirigoval Jiří Singer, komentářem jej opatřil univerzitní profesor Paul Nettel. Více viz Gabrielová, Jarmila – Kratochvílová, Markéta: *Předmluva ke klavírnímu výtahu opery Alfred*, Praha: Český rozhlas.
- ⁷⁰⁰ *Našinec*, 4. prosince 1938. Zajímavostí může být, že premiéra *Alfreda* proběhla krátce po uvedení Dvořákovy první, do té doby rovněž neznámé symfonie *Zlonické zvony*, která měla roku 1936 premiéru v Brně.
- ⁷⁰¹ Jako své první operní dílo vždy uváděl operu *Král a uhlíř*, což je zřejmě i důvodem minimální odborné reflexe a velmi pozdního uvedení tohoto díla na scénu. *Divadlo, list svazu československého herectva*, 20. ledna 1939, s. 77–78. Více viz Gabrielová, Jarmila – Kratochvílová, Markéta: *Předmluva ke klavírnímu výtahu opery Alfred*, Praha: Český rozhlas. „Partituru ‚Alfreda‘ skrýval Dvořák velmi pečlivě i před zraky svých nejbližších přátel, a tak se ustálilo na dlouho mínění, že prvá jeho opera vůbec již neexistuje, byvši skladatelem hned v mládí zničena. Dvořák věděl však patrně, jaký intimní význam má pro skladatele prvotina operní, a pečlivě ji uchoval.“ *Meziaktí k opeře Alfred*. Nyní se *Alfreda* snaží hudební obec vzkřísit, koncertní nastudování bylo premiérováno v Rudolfinu 17. září 2014 za řízení Heiko Mathiase Foerster, 110 let po Dvořákově smrti.

- ⁷⁰² Otakar Šourek ve své studii pro časopis *Divadlo* uvádí, že Dvořák operu tajil právě z důvodu německého libreta. Je pravděpodobné, že tato hypotéza je ovlivněna dobou, kdy ji Šourek publikoval. *Divadlo, list svazu československého herectva*, 20. ledna 1939, s. 77–78.
- ⁷⁰³ „Prý v jakémisi starém almanachu nalezl libreto k opeře ‚Alfred der Grosse‘ od německého novoromantika Karla Theodora Körnera“, *Meziaktí k opeře Alfred*.
- ⁷⁰⁴ hg.: Ant. Dvořák: Alfred, *Pozor*, 18. prosince 1938.
- ⁷⁰⁵ V podobném duchu, rovněž na konci roku 1938, proběhla i světová premiéra Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v brněnském Národním divadle v choreografii Iva Váni Psoty.
- ⁷⁰⁶ hg.: Ant. Dvořák: Alfred, *Pozor*, 18. prosince 1938.
- ⁷⁰⁷ k.: Premiéra operní prvotiny Dvořákovy, *Lidové noviny* [Brno], 13. prosince 1938.
- ⁷⁰⁸ hg.: Ant. Dvořák: Alfred, *Pozor*, 18. prosince 1938.
- ⁷⁰⁹ hg.: Ant. Dvořák: Alfred, *Pozor*, 18. prosince 1938. A referent dodával: „Protože je Alfred operou, kterou poznat je nutné pro pochopení Dvořákova vývoje, nepochybuje, že olomoucké obecnoství jí věnuje více než obvyklý zájem a více než povrchní pozornost.“
- ⁷¹⁰ Jiní Dvořákovy vytýkali přílišnou pompéznost, zvláště v pasážích, které měly být melancholičtější: „Ponurá řeč Alfredova k padlým vojínům [...] („marně jste mřeli!“) doprovázena hudbou veskrze břešknou a jásavě honosnou.“ Avšak tutéž schopnost, totiž vytvořit monumentální a slavnostní atmosféru, na mnoha jiných místech v opeře recenzenti zase chválili. Jar. Vogel: „Nová“ Dvořákova opera, *České slovo*, 18. prosince 1938.
- ⁷¹¹ Ludmila Červinková (1908–1980), manželka režiséra Oldřicha Stibora. V letech 1934–1940 působila jako sólistka opery v Olomouci, odkud často zajížděla hostovat do Ostravy či do Národního divadla v Praze. Ač měla v té době v Národním divadle dominantní postavení Marie Podvalová, Červinková se prosadila rychle díky svému lyrickému projevu, jenž byl protipólem k expresivitě Podvalové. Mezi její životní role patřila Kateřina z *Káti Kabanové*, za kterou dostala Sukovu cenu, a rovněž vynikala v interpretaci Dvořákových oper. Od šedesátých let se věnovala zejména pedagogické činnosti. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 68–69.
- ⁷¹² Beno Blachut (1913–1985) byl držitel několika velmi prestižních ocenění, např. Státní ceny (1949), Zasloužilý umělec (1952), Národní umělec (1963), Zasloužilý člen Národního divadla (1977); v Olomouci byl angažován v letech 1939–41 a jako zpěvák tenorového rejstříku vystupoval ve Smetanových rolích (Jeník, Podhajský), dále jako Princ ve Dvořákově *Rusalce* a postupně se propracovával k rolím dramatičtějšími (Cavaradossi, Laca či Canioz *Komediantů*); jednou z jeho životních rolí byl Smetanův Dalibor, ve které ho obdivoval i Zdeněk Nejedlý, upřednostňující jeho výkon nad výkonem K. Buriana. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 53.
- ⁷¹³ Eduard Haken (1910–1996) v Olomouci působil v letech 1938–1941, poté jej Václav Talich angažoval do Národního divadla. Disponoval vzácným hlasem, tzv. „černým hlasem kovového zvuku“. Vytvořil si velmi specifický styl vycházející jak z jedinečného hlasu, tak fyzického zjevu. Byl jak vynikající Mumlal, Kecal či Otec Paloucký, tak Vodník a Kmet z *Braniborů*. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 131–132.
- ⁷¹⁴ Operní (potažmo divadelní) situace, včetně repertoáru, se v mnohém podobala té dnešní. Neustále se řešil problém návštěvnosti, financí, nezájmu ze strany publika. Publikum kritizovalo strnulost operní produkce, současně ostře vystupovalo proti jakýmkoli modernismům. Nové operní pokusy jsou dnes nejčastěji počiny určené výhradně zasvěcenému posluchači, což se přesně odehrávalo v Olomouci ve třicátých letech za vedení kapelníka Hellera.
- ⁷¹⁵ Úryvek z projevu Iši Krejčího proneseného roku 1945, když se při slavnostním představení *Hubičky* loučil s Karlem Nedbalem.
- ⁷¹⁶ Od druhé poloviny dvacátých let byla produkce operety vyšší než produkce opery, tento stav se do konce let třicátých nezměnil. Viz Přílohy.
- ⁷¹⁷ Po většinu Bastlova působení deficit divadla přesahoval 1 milion, v sezoně 1928/29 se dokonce přiblížil 2 milionům; až s příchodem Stanislava Langera se podařilo provozovací schodek výrazně snížit.

1927/28 1 283 393,88 Kč

1928/29 1 851 006,67 Kč

1929/30 1 117 389,19 Kč

1930/31 1 489 466,35 Kč

1931/32 491 455,83 Kč

Prameny a literatura

Archivní prameny

Divadelní oddělení Národního muzea, Praha.

Janáčkovo muzeum, Brno.

Státní zemský archiv, Olomouc.

Archiv Moravského divadla (Ročenky Družstva českého divadla v Olomouci, sezony 1920–1940; Sborník dvacet let českého divadla v Olomouci 1920–1940; Sborník České divadlo po desíti letech, Olomouc 1930; Ročenka klubu sólistů českého divadla v Olomouci 1928; Ročenka klubu sólistů českého divadla v Olomouci 1929; Meziaktí 1921–1939; Výroční zprávy Družstva 1920–1939)

Publikované prameny

Seriálové publikace (noviny, hudební časopisy a jiné) z let 1918–1939:

České slovo (Olomouc), Československý deník, Český sever (Liberec), Dalibor, Divadlo, Hlas lidu (Olomouc, České Budějovice), Hudební revue, Hudební rozhledy, Lidové noviny (Brno), Lidové listy (Praha), Moravský deník (Olomouc), Moravský večerník (Olomouc), Moravskoslezský domov (Brno), Národní osvobození (Praha, Olomouc), Našinec (Olomouc), Pozor (Olomouc), Právo (Olomouc), Signal (Praha), Slovenský východ (Košice), Středostavovské listy (České Budějovice), Tempo, Mährisches Tagblatt.

Další prameny (almanachy, ročenky a jiné):

Almanach olomouckého divadla, 1921–1922. Olomouc, 1922.

Jindra, Jaroslav [ed.]: *Německé listy vídeňské o zájezdu olomoucké opery do Vídně 1924*, Vídeň: Melantrich, 1924.

Deset let divadla v Moravské Ostravě, 1929.

Javorin, Alfred: *Divadla a divadelní sály v českých krajích I: divadla*, Praha, 1949.

Veselý, Richard: *Dějiny české filharmonie*, Praha, 1935.

Internetové zdroje:

Opera plus: Viz: <http://operaplus.cz/ac-ve-stinu-konkurence-dlouha-leta-verne--slouzili-narodnimu/?pa=1>.

Televizní pořad s názvem *Národní divadlo nezhyne* v rámci seriálu *Historie.cs*, vysíláno dne 12. října 2013.

Literatura

Kvalifikační práce:

Odstrčilová, Zdeňka: *Karel Nedbal a jeho působení v Olomouci*, diplomová práce FF UP, Olomouc 1966–1967.

Skrottová, Marie: *Působení Karla Nedbala v Olomouci se zaměřením na léta 1940–1944*, bakalářská práce FF UP, Olomouc 2012.

Vlkošová, Jaroslava: *Adolf Heller a jeho působení v Olomouci*, diplomová práce FF UP, Olomouc 1974.

Blüml, Jan: *Dějiny moderní populární hudby v Olomouci se zaměřením na období 1945–1989*, disertační práce katedry muzikologie FF UP, Olomouc, 2014

Primární literatura:

- Ambros, Emanuel: Dvacet let české opery v Olomouci (1920–1940), in: *Vlastivěda střední a severní Moravy*, díl II., svazek I., Přerov, 1942, s. 536–550.
- Bachtík, Josef: Památce Karla Nedbala, *Hudební rozhledy*, 1964, č. 7, s. 274.
- Bass, Eduard: *Jak se dělá kabaret?* Praha: Springer, 1917.
- Beckerman, Michael: Search of Czechness in Music, *Nineteenth Century Music* 10, Summer 1986, s. 63–73.
- Bělohávek, Bedřich: *Jaroslav Jeremiáš: život, doba, dílo*, Praha: L. Mazač, 1935.
- Bentley, Eric (ed.): *The Theory of Modern Stage*, London: Penguin Books, 1968.
- Burešová, Alena: Zájezdová činnost olomoucké hudební scény v meziválečných letech v Čechách a na Moravě, in: *Hudba v Olomouci a na střední Moravě III*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2009, s. 103–121.
- Burešová, Jana (ed.): *Dějiny Olomouce 2*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2009.
- Černý, Miroslav: Historismus a Nejedlého koncepce muzikologie, *Hudební věda* 14, 1977, č. 1, s. 52–71.
- Čičatka, Jaroslav: Olomoucká opera mezi dvěma světovými válkami, in: *Středisko. Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc, 1980, s. 36–57.
- Drašar, Václav: *Vzpomínka k prvnímu výročí úmrtí Antonína Drašara*, Plzeň: Grafika, 1940.
- Gellner, Ernest: *Nations and Nationalism*, Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Gerhard, Ansel: *Urbanization of Opera*, Chicago: Chicago Press, 1988.
- Helfert, Vladimír: *Vybrané studie I.: O hudební tvořivosti*, Praha: Editio Supraphon, 1970.
- Hostinský, Otakar: *O hudbě*, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- Hostinský, Otakar: *O umění*, Praha: Československý spisovatel, 1956.
- Hudec, Vladimír: K vývojové a axiologické problematice českého hudebního divadla na Moravě v 2. polovině 19. století, in: Milena Freimanová (ed.), *Divadlo v české kultuře 19. století (sborník symposia, Plzeň 10.–12. 3. 1983)*, Praha: Národní galerie, 1985, s. 58–62.
- Hudec, Vladimír: Causa Heller. Epizoda z bojů o charakter olomouckého divadla, in: *Hudební věda a výchova* 3, Olomouc: Univerzita Palackého, 1984, s. 73–78.
- Hudec, Vladimír: Éra Hellerova a Nedbalova (Olomoucká opera v letech 1932–1945), *Ostravský kulturní měsíčník* 5, 1980, č. 12, s. 20–23.
- Hudec, Vladimír: Éra Nedbalova a Bastlova aneb první desetiletí olomoucké opery, *Ostravský kulturní měsíčník* 5, 1980, č. 10, s. 24–27.
- Kárník, Zdeněk: *České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*, Praha: Nakladatelství Libri, 2003.
- Kieval, Hillel J.: *The Making of Czech Jewry: National Conflict and Jewish Society in Bohemia, 1870–1918*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Kotek, Josef: *Kronika české synkopy: půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků I: 1903–1938*, Praha: Editio Supraphon, 1975.
- Kotek, Josef: *O české populární hudbě a jejích posluchačích: od historie k současnosti*, Praha: Panton, 1990.
- Kovařovic, Josef: Zdeněk Nejedlý a Karel Kovařovic, *Hudební rozhledy*, 1971, s. 139–140.
- Křupková, Lenka: *Německá operní scéna v Olomouci II. 1878–1920*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2012.

- Kučerová, Alice: Zájezdy olomoucké opery do Vídně – rok 1924, in: *Hudba v Olomouci a na střední Moravě III*, Olomouc, Univerzita Palackého, 2009, s. 123–129.
- Lébl, Vladimír: Dramatická tvorba Otakara Ostrčila a její jevištní osudy, *Divadlo* 9, 1959, s. 294–302, 333–339.
- Lébl, Vladimír: Případ Vojcek, *Hudební věda* 14, 1977, č. 3, s. 195–227.
- Ludvová, Jitka: *Až k hořkému konci*, Praha: Academia, 2012.
- Mahler, Arnošt: Alexander Zemlinskys Prager Jahre, *Hudební věda* 9, 1972, s. 239–246.
- Nejedlý, Vít: *Kritiky a stati o hudbě (1934–1944)*, ed. Jaroslav Jiránek, Praha: Knížnice Hudebních rozhledů, 1956.
- Nejedlý, Zdeněk: *Bedřich Smetana*, Praha: Mánes, 1924.
- Nejedlý, Zdeněk: *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*, Praha: J. Otto, 1911.
- Nejedlý, Zdeněk: *Dějiny opery Národního divadla*, díl I., Praha: Nakladatelství práce, 1949.
- Nejedlý, Zdeněk: *Dějiny opery Národního divadla*, díl II., Praha: Nakladatelství práce, 1949.
- Nejedlý, Zdeněk: *Případ Vítězslava Nováka*, Praha: Dobrá Edice, 1931.
- Nejedlý, Zdeněk: *Zpěvohry Smetanovy*, Praha: J. Otto, 1908.
- Pujman, Ferdinand: *Operní sloh Národního divadla*, Praha: [n. p.], 1933.
- Pukl, Oldřich: K problematice českého hudebního života po první světové válce (1918–1921), *Hudební věda* 2, 1965, s. 184–234.
- Rok po premiéře Honzova království*, Praha: Společnost Otakara Ostrčila, 1936.
- Sadie, Stanley (ed.): *New Grove Dictionary Opera*, 4 svazky, London: Macmillan, 1997.
- Semrádová, Mila: *Voice-band E. F. Buriana*, Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1971.
- Svobodová, Marie: *Hudební periodika v českých zemích 1796–1970 a na Slovensku 1871–1970*, Praha: Státní knihovna ČSR, 1979.
- Šíp, Ladislav: *Česká opera a její tvůrci: průvodce*, Praha: Supraphon, 1983.
- Štefanides, Jiří: *Kalendárium divadla v Olomouci*, Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2007.
- Štefanides, Jiří: Antonín Drašar: Divadlo jako soukromý podnik (Moravská Ostrava 1916–1919), in: *Litteraria-Theatralia-Cinematographica*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1993.
- Vratislavský, Jan: *Neumannova éra v brněnské opeře*, Brno: Státní divadlo Brno, 1971.
- Wellek, René: Twenty years of Czech literature, 1918–1938, in: *Essays on Czech Literature*, Hague: Mouton and Co., 1963, s. 32–45.
- Zachařová, Stanislava: *Z bojů o českou hudební kulturu*, Praha: Academia, 1979.

Sekundární literatura:

- Adorno, Theodor W.: *Úvod do sociologie hudby, dvanáct teoretických přednášek*, Praha: Filosofia, 2015.
- Bár, Pavel: *Hudební divadlo Karlín*, Praha: Nakladatelství Brána, 2016.
- Cannon, Robert: *Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Clayton, Alfred: Zemlinsky's One-Act Operas, *The Musical Times* 124, No 1686, 1983, s. 474–477.
- Csáky, Moritz: l'Opérette, in: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques*, Paris: Actes sud/cité de la musique, 2003.
- Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris: Gallimard, 1971.
- Dvořáková, Tereza – Horníček, Jiří: Kinematografie ve třicátých letech; 33–64, in: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*, Olomouc: Rubico, 2000, s. 37–38.
- Dziadek, Magdalena: The Reception of Leoš Janáček's Output in Poland in the 19th and 20th Centuries (up until 1956), *Czech and Slovak Journal of Humanities*, 2015, č. 2, s. 11–19.

- Fabri, Paolo: *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Gilliam, Bryan: *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Heisler, Wayne: *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, Rochester: University Rochester Press, 2009.
- Hradil, F. M.: *Jaroslav Křička. Úplná bibliografie skladatelského díla ke stému výročí autorova narození*, Praha: Městská knihovna, 1982.
- Kelkel, Manfred (ed.): *Albert Roussel: musique et esthétique: actes du Colloque international Albert Roussel (1869–1937)*, Paris: Vrin, 1989. [texty z kolokvia konaného v Lyonu Saint-Étienne v listopadu 1987].
- Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988.
- Kopecký, Jiří – Křupková, Lenka: *Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc, 1770–1920*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2015.
- Křupková, Lenka: Německá opera jako součást boje o národní zájem. K dobové recepci v německém městském divadle v Olomouci od 70. let 19. století do roku 1920, *Opus musicum* 45, 2013, č. 2, s. 22–39.
- Steinmetz, Karel: Opera v Olomouci – od minulosti k dnešku, in: *Almanach. Moravské divadlo Olomouc 1920–2000*, Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2000, s. 25–41.
- Tyrrell, John: *Czech opera*, New York: Cambridge University Press, 1988.
- Vacková, Jiřina: *Julie Reisserová, osobnost a dílo*, Praha: František Loh, 1948.
- Velek, Viktor: *Lumír 150: sborník československého zpěváckého spolku „Lumír“ ve Vídni = Chorleiter des tschechoslawischen Gesangsvereines „Lumír“ in Wien*. Překlad Pavel Koutník. Třebíč: Apis Press, s. r. o., 2016.
- Redakční rada: Jan Drlík, Richard Fischer, Ad. Kubis, V. Nešpor, Alb. Rigel, Ant. Vlček, Em. Vojnar: *Deset let práce na Olomoucké radnici 1918–1928*, nákladem městské rady hlavního města Olomouce, 1928.
- Roussel, Albert: Comment j'ai écrit , Le Testament de la tente Caroline', *L'Intransigeant*, 24. února 1937.
- Vaculová, Zuzana: Jaroslav Jaroš – významná postava brněnské opery, in: *Oborově-vědecký seminář studentů doktorského studia oboru Hudební teorie a pedagogika / sborník KHV PdF MU*, Brno: Masarykova Univerzita, 2007.

Soupis obrázků (CD)

Obr. 1–2: Protokoly z první schůze Družstva českého divadla ze dne 27. listopadu 1907, ve kterých byly stanoveny funkce jednotlivých členů. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, Zápisy ze schůzí výboru.

Obr. 3: Dne 29. října před Národním domem. Ročenka Družstva českého divadla v Olomouci.

Obr. 4: V den vzniku Československé republiky před radnicí. Redakční rada [Jan Drlík, Richard Fischer, Ad. Kubis, V. Nešpor, Alb. Rigel, Ant. Vlček, Em. Vojnar]: Deset let práce na Olomoucké radnici 1918–1928, Olomouc: rada hlavního města Olomouce, 1928, s. 9.

Obr. 5: Pohled na divadlo z náměstí z roku 1930. Družstvo českého divadla [Ladislav Zamykal, Emanuel Ambros, B. Vybíral, Oldřich Hlinecký]: České divadlo olomoucké po desíti letech, Olomouc: Lidové závody tiskařské a nakladatelské, sp. s r. o. v Olomouci, 1930, s. 9.

Obr. 6: Smlouva Družstva s ředitelem Wilkonským. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, Zápisy ze schůzí výboru.

Obr. 7: Antonín Drašar v době působení na postu ředitele olomouckého divadla. Ročenka klubu sólistů českého divadla, 1928, s. 35.

Obr. 8: Karel Nedbal. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.

Obr. 9: Režisér opery Bohuš Vilím. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.

Obr. 10: Režisér operety Vladimír Nechyba. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, Zápisy ze schůzí výboru.

Obr. 11: Anna Nechybová. Státní okresní archiv Olomouc, M6-84 Družstvo českého divadla Olomouc, fasc. 1, Zápisy ze schůzí výboru.

Obr. 12: Drašarův dopis Janáčkovi z roku 1926. Janáčkův archiv Moravského zemského muzea, sign. D 741.

Obr. 13: Drašarův dopis Janáčkovi z roku 1924. Janáčkův archiv Moravského zemského muzea, sign. D 509.

Obr. 14: Drašarův dopis Janáčkovi z roku 1926. Janáčkův archiv Moravského zemského muzea, sign. D 729.

Obr. 15: Janáčková odpověď z roku 1926. Janáčkův archiv Moravského zemského muzea, sign. D 729.

Obr. 16: Fotografie Leoše Janáčka a Antonína Drašara z července 1927 v Luhačovicích. Výroční zpráva Družstva českého divadla v Olomouci, sezona 1927/1928, s. 7. Drašar s Janáčkem měli společné zalíbení v lázeňském městě Luhačovice, kde oba vlastnili vilu, během prázdnin se jezdili rekreovat a během prázdninové rekreace se několikrát setkali.

Obr. 17: Otakar Mařák jako José. Divadlo, říjen 1926, s. 38.

Obr. 18: Mary Cavanová v roli Carmen. Divadlo, říjen 1926, s. 39.

Obr. 19: Drašar v Luhačovicích.

Obr. 20: Karel Nedbal. Sbírka Národního muzea, H6p-47/2011.

Obr. 21: Josef Křikava. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.

Obr. 22: Jaroslav Budík. Ročenka klubu sólistů českého divadla, 1928.

Obr. 23: Otakar Mařák. Divadlo, květen 1929, s. 1.

Obr. 24: Dopis Mikuláše Demkova Oskaru Nedbalovi z roku 1923, na sklonku jeho kariéry. Sbírka Národního muzea, H6A-6571.

Obr. 25: Československý deník, 1. března 1924, s. 3.

Obr. 26: Josef Munclinger. Divadlo, říjen 1926, s. 37.

Obr. 27: Q. M. V.: K jubilejním oslavám B. Smetany. Československý deník, 2. března 1924.

- Obr. 28:** Poslední role Cassandry vynikající altistky Karly Mickové.
- Obr. 29:** Dopis Karla Nedbala Oskaru Nedbalovi ze dne 19. ledna 1925. Sbíрка Národního muzea, H6A-6571.
- Obr. 30:** Meziaktí – Růžový kavalír. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 31:** Eva Hadrabová. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.
- Obr. 32:** Alba Sehnalová. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928. **Obr. 33:** Olga Vlková-Špillingová. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.
- Obr. 34:** Jan Mestek. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.
- Obr. 35:** Josef Celerin. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.
- Obr. 36:** Ami Schwaninger. Ročenka klubu sólistů olomouckého divadla, 1928.
- Obr. 37:** Meziaktí – Legenda o Josefu.
- Obr. 38:** Meziaktí – Viktor Jassik, Ella Fuchsová.
- Obr. 39:** Ami Schwaninger. Meziaktí.
- Obr. 40:** Dopis kapelníka Jaroslava Budíka Karlu Nedbalovi krátce po jeho odchodu. Budík chtěl patrně olomoucké divadlo po odchodu Karla Nedbala rovněž opustit. Sbíрка Národního muzea, H6A-6532.
- Obr. 41:** Emanuel Bastl v době vedení olomouckého operního ansámblu. Družstvo českého divadla [Ladislav Zamykal, Emanuel Ambros, B. Vybíral, Oldřich Hlinecký]: České divadlo olomoucké po desíti letech, Olomouc: Lidové závody tiskařské a nakladatelské, sp. s r. o. v Olomouci, 1930, s. 21.
- Obr. 42:** Jiří Křikava již jako nový člen opery Národního divadla. Divadlo, prosinec 1929, s. 19.
- Obr. 43:** Meziaktí – Samson a Dalila. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 44:** Meziaktí – Simone Boccanegra. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 45:** Meziaktí – Kdybych byl králem. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 46:** Uday-šan-char. Divadlo, květen 1932, s. 3.
- Obr. 47:** Stanislav Langer v roli Romea během svého českobudějovického angažmá. Sbíрка Národního muzea, H6p-50/2011.
- Obr. 48:** Stanislav Langer v roli Hamleta během svého českobudějovického angažmá, Sbíрка Národního muzea, H6p-50/2011.
- Obr. 49:** Stanislav Langer v době svého olomouckého působení. Sbíрка Národního muzea, H6p-50/2011.
- Obr. 50:** Karel Führich. Výroční zpráva Družstva českého divadla, sezona 1932/33, s. 2.
- Obr. 51:** Stanislav Langer a Jaroslav Kvapil v roce 1937 v Olomouci. Sbíрка Národního muzea, H6p-50/2011.
- Obr. 52:** Mapa zájezdů olomouckého českého divadla v letech 1920–1940. Dvacet let českého divadla v Olomouci 1920–1940, Olomouc: Lidové závody tiskařské a nakladatelské, spol. s r. o., 1940, s. 56.
- Obr. 53:** Adolf Heller. Výroční zpráva Družstva českého divadla, sezona 1933/34, s. 11.
- Obr. 54:** Hellerův osobní list. Archiv Moravského divadla v Olomouci.
- Obr. 55:** Smlouva z 15. srpna 1932 mezi Adolfem Hellerem a Družstvem českého divadla v Olomouci. Archiv Moravského divadla v Olomouci.
- Obr. 56:** Meziaktí – Madame Butterfly. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 57:** Meziaktí – Plášť, Ztracený syn a Gianni Schicchi. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 58:** Meziaktí – Labutí jezero. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 59:** Meziaktí – Hipolyta. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 60:** Meziaktí – Křídový kruh. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 61:** Meziaktí – Arabella. Vědecká knihovna v Olomouci.

- Obr. 62:** Sólisté opery. Výroční zpráva Družstva českého divadla, sezona 1933/34, s. 31.
- Obr. 63:** Orchestr. Výroční zpráva Družstva českého divadla, sezona 1933/34, s. 31.
- Obr. 64:** Jaroslav Budík. Výroční zpráva Družstva českého divadla, sezona 1933/34, s. 11.
- Obr. 65:** Meziaktí – Lucrecia/Lukrécie. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 66:** Meziaktí – opera Bohéma s hostující Jarmilou Novotnou v roli Mimi. Vědecká knihovna v Olomouci.
- Obr. 67:** Julie Reisserová. Tempo, 1938.
- Obr. 68:** Albert Roussel, Julie Reisserová a Charles Munch. Vacková, Jiřina: Julie Reisserová, osobnost a dílo, Praha: František Loh, 1948.
- Obr. 69:** Meziaktí – Hry o Marii.
- Obr. 70:** Bohuslav Martinů s tvůrci pražské premiéry opery Hry o Marii. Vedle Bohuslava Martinů dirigent Josef Charvát, choreograf Joe Jenčík a režisér Josef Muncingr, bývalý člen olomouckého operního souboru. K páteční premiéře opery B. Martinů, Národní Osvobození, 7. února, 1936.
- Obr. 71:** Meziaktí – Alfred.
- Obr. 72:** Na obrázku sedící zleva: Adolf Heller, Anna Richterová, Ing. Antonín Dvořák, Otto Kubín; stojící zleva: Boris Jevtušenko, Jaroslav Sobota. Divadlo, č. 4, 1939, s. 77.
- Obr. 73:** Meziaktí – Prodaná nevěsta, 1938/39.
- Obr. 74:** Meziaktí – Tajemství, 1939.

Shrnutí

Předkládaná disertační práce se zaměřuje na aktivitu českého olomouckého divadla v období takzvané první republiky, s důrazem na vývoj operního souboru, jakožto nejdůležitějšího článku celé divadelní instituce. Role divadla v českých zemích byla od svého počátku spjata s výchovou posluchačů a jejich systematického vedením k patriotismu v době národního obrození. V tomto kontextu je možné sledovat i rozmach divadla, u něhož byla národní idea doprovázena úsilím o nezávislost Čechů v habsburské monarchii. Počátek české opery ve druhé polovině 19. století pak determinovala poněkud vyhrocená snaha o vytvoření výhradně české kulturní hodnoty, jež by byla rovnocenná tehdy dominantnímu německému umění. Češi budovali autonomní kulturu jako znak nezávislosti a soběstačnosti a prostředkem tohoto počínání se stala právě opera.

Opera jako reprezentativní žánr měla zejména symbolickou hodnotu. Její mimohudební parametry jako majestátní oslava „českości“ (zejména díla Bedřicha Smetany komponovaná v českém jazyce) se staly předmětem všeobecné úcty, zatímco žánry jako balet či opereta byly v repertoáru opomíjeny jako součást tzv. lehké múzy. Balet a opereta byly těmi „vážnými“ žánry, tedy operou a dramatem, zastíněny natolik, že se jejich produkce v některých případech z dramatických plánů zcela vytratila. Divadla bez operety však brzy stihly finanční nesnáze, neboť operetní produkce znamenala komerční úspěch a byla velmi oblíbená také díky spojitosti s prvními českými filmy. Je možné říci, že šlo o skutečnou masovou zábavu se všemi jejími negativními asociacemi, přestože ve třicátých letech její umělecký status výrazně vzrostl. Repertoár divadel a jejich chod lze tedy považovat za vhodnou ilustraci tehdejší sociokulturní i politicko-ekonomické situace, tyto aspekty se totiž do celé instituce zřetelně zapisovaly.

Založení českého olomouckého divadla (stejně jako i Národního) mělo v rukou Družstvo založené roku 1907, jehož posláním se stalo zřídit divadlo s výhradně českým repertoárem. V roce 1918 však došlo k odsunu olomouckých Němců z centra dění, čímž se divadlo uvolnil pro české obyvatelstvo. Od svého otevření dne 1. září 1920 Smetanovou Libuší se stalo centrem veškerého kulturního dění v Olomouci, a to až do roku 1939, kdy se Němci do města vrátili. Archivní výzkum naznačil zajímavé rysy v chodu divadla a ukazuje mnoho historických faktů ve zcela novém světle. Zaměříme-li pozornost na jeho repertoár, vidíme nápadné národní tendence a odliv německých děl; i přesto však se na české olomoucké scéně objevilo pokrokové operní (a baletní) dílo Richarda Strausse, které zde slavilo úspěch. Kromě českého repertoáru byly rovněž často hrány opery Giuseppe Verdiho, stejně jako díla francouzských skladatelů, neboť kontakty s Francií se uskutečňovaly jak na politické, tak na kulturní úrovni, a to po celé období první republiky. Zcela ojedinělou událostí byla světová premiéra jevištního díla Alberta Rousela Odkaz tety Karolíny z roku 1936, která zaznamenala vývoj a oboustranný vliv opery a operety, protože žánr právě tohoto kusu byl diskutabilní. (Děj stejně jako požadavek herecké akce se podobal operetě, nicméně hudba a pěvecká náročnost partů se přibližovaly spíše opeře.)

Pokud hovoříme o národní otázce a „lehké múze“, vidíme na olomoucké scéně kolizi zdánlivě zcela nesourodých fenoménů, tedy patriotismu a komerce. Nastal zde kontrast romantické ideje „velkolepého poslání umění“ (divadla zvláště) a nového principu industrializace kultury s prozaickými dopady globální ekonomické krize. Olomoucké divadlo bylo, na rozdíl od toho pražského, brněnského či bratislavského, bylo považováno za provinční a nemělo proto nárok na vyšší finanční podporu. Tato skutečnost měla za následek mnoho finančních problémů, kterým olomoucké divadlo po dobu celé první republiky čelilo. Ekonomická nestabilita měla velký vliv na repertoár; entuziasmus ze založení nové Republiky ilustrovala právě česká oslavná operní díla, avšak brzy jejich místo nahradila všeobecně opovrhovaná opereta. Nadprodukce operety byla pro regionální divadla procházející finanční tísni typická naopak divadla lépe dotovaná operety záměrně opomíjela a naplňovala tak

koncept umění, jenž sloužil národu, „kultivoval“ a „reprezentoval“, a to i před poloprázdným sálem.

Poněkud uvolněný národní program měl však v Olomouci pár zajímavých dopadů; do divadla mohl být v roce 1932 přijat Adolf Heller, německý žid, nicméně úspěšný žák renomovaných českých skladatelů. V průběhu jeho sedmiletého působení na postu šéfa souboru dosáhla operní produkce olomouckého divadla svého uměleckého vrcholu. Charakteristickým rysem Hellerovy práce byla mimořádně progresivní dramaturgie zaměřující se na nová a často opomíjená díla celoevropského významu. Tato dramaturgie byla precizně muzikologicky promyšlená; Heller například nastudoval rozmanitý italský operní repertoár od nejstarších kusů až po novinky. Zcela unikátní představení Monteverdiho Orfea proběhlo krátce po své milánské premiéře v úpravě Ottorina Respighiho v roce 1935, olomoucké uvedení Šotakovičovy šokující opery Lady Macbeth Mcenského újezdu bylo provedeno jako jedno z prvních v Československu. Zmíněný šéf operního souboru rovněž nastudoval důležitá česká díla jako Hry o Marii či „zapomenutou“ první Dvořákovu operu Alfred. Heller na sebe neupozornil pouze jako schopný dramaturg a dirigent, ale jeho aktivitu poznamenal také jeho původ a celková kulturně-politická situace třicátých let 19. století. Na počátku svého angažmá čelil velmi ostrým antisemitským výpadům, které již věštily počátek druhé světové války a které rovněž Hellera dovedly k náhlému odchodu z Olomouce.

Zaměříme-li se na organizační stránku instituce, chod olomouckého divadla determinovaly některé specifické aspekty provinčního města. Družstvo, jež nemělo žádné předchozí zkušenosti s organizací tak komplikované instituce, se ujalo vedení a do čela angažovalo ředitele, který v mnoha aspektech připomínal typ divadelního ředitele 19. století. Jaroslav Sluka-Wilkonský byl totiž nejen ředitelem, ale i dirigentem a skladatelem – dle staromódního mínění, že totiž pouze umělci je dovoleno stát v čele umělecké instituce. Jeho nezorganizovanost však způsobila značné dluhy a z Olomouce musel ke konci první sezony utéct, aniž by dostal svým závazkům. Jeho nástupce Antonín Drašar byl již skutečný nový typ divadelního ředitele-manažera, který na prvním místě řešil otázky obchodního, nikoli uměleckého charakteru. To vedlo k jeho celkovému úspěchu v čele divadla, kde setrval deset let.

Jednou z nejdůležitějších aktivit nového vedení byla organizace zájezdních představení, které efektivním způsobem pokryly většinu výdajů. Pozoruhodným byl zájezd do Vídně v roce 1924, kde operní soubor poprvé inscenoval cyklus celého Smetanova díla v českém jazyce (kromě toho zazněla také Dvořákova Rusalka či Kovařovicovi Psohlavci). Díky nově nastolené politické situaci v Československu a relativně nevýznamnému postavení olomouckého divadla v kontextu nového státu se úspěch ve Vídni považoval za vrcholný počín operního ansámblu v celé meziválečné době. Mezi další zajímavé destinace patřil Krakov, dlouhá a vyčerpávající stagiona v Českých Budějovicích a především české pohraničí kde byly zájezdy – jak dokládají dobové recenze – velmi oblíbené. V několika sezonách zájezdní aktivita dokonce převýšila nad produkcí kamenného divadla. Rok 1938 však znamenal množství geopolitických změn, a tedy i zrušení většiny zájezdů.

Repertoár (a celý chod divadla) divadla tedy ovlivňovalo několik faktorů: momentální zájezdová politika, finanční situace, proměňující se vliv národních idejí a také konzervatismus typický pro provinční město. Hlubinný archivní výzkum prokázal, že nový a progresivní repertoár měl v Olomouci vždy množství odpůrců. Poněkud snobské publikum rovněž svou návštěvu divadla orientovalo spíše na premiéry, které byly obecně pojímány jako sociální, nikoli umělecké události, proto byly ansámbly nuceny produkovat co největší počet premiérových večerů za jednu sezonu. Tento fakt vedl sice k pestrosti repertoáru, ale k celkové povrchnosti a nízké úrovni nastudovaných kusů. Dalším aspektem, který repertoár a jeho recepci ovlivňoval, byli i recenzenti, jejichž názory s maloměšťáckým vkusem v mnohém souzněly. Například premiéra Lady Macbeth Mcenského újezdu Dmitrije

Šostakovičova z roku 1936 byla popsána jako „nedůležitý experiment mladého ruského autora“. Někteří se pouštěli do analýzy a srovnávání Dmitrije Šostakoviče s Bedřichem Smetanou nebo jinými českými tvůrci. Obecně se význam díla Bedřicha Smetany příliš nadsazoval a jakékoli nové pokusy byly publicisty předem odsouzeny k neúspěchu.

Olomoucké divadlo, které v meziválečné době čelilo mnoha nepříznivým vlivům, je proto velmi autentickým příkladem tehdejší situace nejen v rovině umělecké, ale také ekonomické, politické a sociální. Opera, nejdůležitější část divadla, tedy není pozoruhodná pouze jako mimořádný umělecký žánr, ale také jako žánr disponující rozsáhlými mimohudebními konotacemi, jež její podobu v průběhu dějin dynamicky formovaly.

Summary

At the beginning of its activity, the role of the theatre in Czech lands was primarily to educate and to fortify national awareness. The emergence of opera in the Czech lands was since its very beginning connected with the national idea accompanied by the fights for independence and the omnipresent disputes with the Germans. The beginning of the Czech theatre in the second half of the 19th century was typical of the attempt to draw level with the German art which was prevailing in Czech land during that era. The Czechs were trying to establish their own autonomous culture as a symbol of independence and a proof of self-sufficiency and its main tool was, unlike in other countries, musical theatre, specifically the opera.

The opera as the most representative genre had thus symbolic value – this paramusical aspect: the lavishness of the opera in the Czech language, created by Bedřich Smetana, was characterized by “sacred seriousness for the purpose of national-movement”, while the genres such as ballet or operetta were excluded from the repertoire as the branches of “light theatre”. The role of operetta (as well as ballet) was overshadowed by the serious genres – opera and drama. Some ensembles even tried to avoid operetta at all in attempt to produce only elite art performances, however it turned to be a false economy. Operetta was extremely important for the theatres in financial difficulties and for these in need for wide audience. Generally the operetta between the wars gained enormous popularity as the genre of “the people” and its connections with the first Czech films and their “stars” made it a real mass entertainment. In 1930’s was its real heyday as the Czech operetta was formed and its status was slightly ameliorated.

The establishment of Olomouc theatre was connected, like in Prague, with so called consortium founded in 1907 in order to build independent theatre and play there solely Czech repertoire. However, after 1918 the Germans were pushed away and the theatre became centre of the Czech culture. From its opening on 1st September 1920 with Smetana’s *Libuše* the theatre remained in the centre of Olomouc culture life and held many important events until 1939. The archival research shows the interesting aspects of the running of this institution and shows many historical facts in new points of view. The repertoire in the region mainly illustrates the national awareness because during the whole era of the First Republic the relationships with the Germans were cold therefore the German repertoire was avoided as much as possible. One might observe the conflict between the national awareness and the attempts for artistic program; therefore, regardless to the unfriendliness all important operas by Strauss were performed during the 20 years. Apart from the Czech composers, who were the most preferred ones Verdi’s operas were also required as well as French repertoire; the political contacts with France made the Czechs interested in French affairs and culture for the whole era of the First Republic. Thoroughly unique event was the world premiere of Albert Roussel’s *Aunt Caroline’s Will* in 1936 – the work which reflected the progress of the merging opera and operetta as the genre of this particular piece was disputable. (The content as well as the request of acting resemble operetta, but the musical level of the work together with singing difficulties were of opera.)

Concerning the national awareness and the “light theatre” let us mention that in Olomouc theatre appeared a clash of seemingly incongruous phenomenon – patriotism and commercialism; one might observe the contrast of the fading romantic ideas which were connected with the grandiose function of art (especially the theatre) and, on the other hand, the new principles connected with the industrialization of the culture and the consequences of the global economic crisis. Olomouc, unlike Prague, Brno or Bratislava, was considered to be the provincial theatre which does not need as much support as the civic theatres with huge production and attendance therefore Olomouc faced many problems connected with the worsening financial situation. The financial situation had, of course, an impact on the repertoire; the enthusiasm of the independence mirrored in the operatic production slowly disappeared and was replaced by operetta, the light art. Huge operetta production was typical for regional theatres as it earned the biggest amount of money for the theatre. The theatres comfortably well-off avoided production of operetta, as it went against the principles of national theatres – to represent the best of the nation and to educate the people.

Rather weak national program had, on the other hand, some positive consequences as the management was not that strict about the theatre employees therefore an exceptional conductor Adolf Heller could have come to Olomouc in 1932. He, as a German Jew (however educated by Czech top composers and musicians) was “persona non grata”. During his era the operatic production reached its climax. Opera was characterized by very progressive dramaturgy focusing mainly on the world-class pieces. His activity in Olomouc was distinguished not only by artistic value but also by his origin and the overall moods of the beginning of 1930’s were mirrored there: Heller had very difficult starting point in Olomouc – he faced many attacks in the newspapers: he was accused of not being Czech enough for the Olomouc theatre, ignorant as well as being a Jew. Finally, he left Olomouc in 1939.

Heller’s dramaturgy was highly artistic and musicologically thought-out – he performed the Italian operas from the very ancient pieces until the very recent ones. The most unique performance of *Orfeo* which in Olomouc it was performed shortly after its premiere in Milan in Ottorino Respighi’s arrangements in 1935.

The running of the theatre in Olomouc had some specific aspects of the provincial town. The hidebound management did not have any experience with the running of such an institution therefore the 1st director resembled the director of 19th century; he was the conductor and composer – according to an old-fashioned opinion that only an artist can handle an artistic institution – he was, however, so disorganised that he made debts and he fled from Olomouc. The next director was a real manager and modern kind of director who was not an artist whatsoever but he was well organised and – as the financial matters were in the small theatres always more relevant than the artistic ones – he succeeded.

The most important task for the director was organising the tours for the ensembles to earn enough money for running – the tours soon became an integral part of the theatre activity. The most remarkable was the tour of the opera ensemble to Vienna. The Czech repertoire had an unexpectedly great success which was even more surprising because the Austrian audience heard most of the pieces for the first time (not only all Smetana’s operas, but also Dvořák’s *Rusalka* or Fibich’s opera). This tour was considered one of the biggest successes of Olomouc opera in the whole interwar period. Apart from Vienna the opera ensemble also performed in Poland and in the whole Czechoslovakia, some years the tour activity prevailed the activity in Olomouc. The year 1938 meant the end of the tours to certain regions as the German occupation meant many geographical changes.

Apart from the financial affairs or the national ideas influencing the repertoire of the theatre, other aspect had an impact on the running of the theatre – it was the conservatism of the audience, typical for provincial town. The archival research confirms the hypothesis about

the conservativeness of the regional audience as the new and progressive repertoire was never received well. Also, the provincial audience was rather snobbish, as the management complained very often, so they visited the theatre only at the premiere – for it was kind of a social event. They were not interested in theatre as such therefore the ensembles were forced to produce as many premiers as possible to lure the people there. This made the repertoire very rich, but the productions were sometimes too shallow and unfinished as the ensemble had not enough time to study.

A great impact on the repertoire had the reviewers who, in some respect, might have shaped the opinions of the provincial audience. As an example – one of the most shocking performances during the 1930's was opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* by Shostakovich performed in 1936. It was one of the first performances in Czechoslovakia (after Prague and Bratislava) and expectedly it was coldly received. The overall reactions were perplexed because of its daring subject, the music was generally commented very carefully or, it was pronounced an “unimportant experiment of Russian young author”. It was the time of maintaining criticism of Italian verism therefore Shostakovich's opera could not have been accepted at all.

The opera is not remarkable only as an highly artistic genre but also as the genre with rich extra/musical context which is tightly connected with it since the beginning. Olomouc, as an provincial town, is the best example of those contexts as, due to the omnipresent financial struggles, precisely mirrors the current situation.

Zusammenfassung

Die vorgelegte Dissertationsarbeit richtet sich auf die Aktivität des tschechischen Theaters in Olomouc in der Zeit der so genannten ersten Republik, mit der Betonung der Entwicklung des Opernensembles, des wichtigsten Gliedes der ganzen Theaterinstitution. Die Rolle des Theaters in den tschechischen Ländern war von Anfang an mit der Erziehung der Hochschüler und deren systematischen Leitung zum Patriotismus in der Zeit der nationalen Wiedergeburt verbunden. In diesem Kontext kann man auch den Aufschwung des Theaters verfolgen, bei dem in der Habsburger Monarchie die nationale Idee mit Bemühungen um Unabhängigkeit der Tschechen begleitet war. Den Anfang der tschechischen Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat einigermaßen die verschärfte Bemühung um Bildung des ausschließlich tschechischen kulturellen Wertes determiniert, der gleichwertig mit der dominanten deutschen Kunst war. Die Tschechen haben die autonome Kultur als Wahrzeichen der Unabhängigkeit und Eigenversorgung aufgebaut und das Mittel von diesem Vorgehen war im Moment die Oper.

Die Oper als ein repräsentatives Genre hatte einen symbolischen Wert. Ihre außermusikalischen Parameter wie majestätische Feierlichkeit der “tschechischen Identität“ (vor allem die in der tschechischen Sprache komponierten Werke von Bedřich Smetana) sind zum Gegenstand der allgemeinen Achtung geworden, während die Genres wie Ballett oder Operette im Repertoire als der Bestandteil der sgn. leichten Muse unterlassen waren. Das Ballett und die Operette waren die ernstesten Genres, die von der Oper und dem Drama so beschattet waren, dass ihre Produktion in manchen Fällen aus dramatischen Plänen ganz verschwunden ist. Das Theater geriet aber ohne Operette bald in Finanzprobleme, denn die Operettenproduktion bedeutete einen kommerziellen Erfolg und war auch dank der Verbundenheit mit ersten tschechischen Filmen sehr beliebt. Man kann sagen, dass es um eine wirkliche Massenvergnügung mit allen ihren negativen Assoziationen ging, obwohl ihr künstlerischer Status in den dreißiger Jahren markant stieg. Das Repertoire von Theatern und deren Lauf kann man für eine passende Illustration der damaligen soziokulturellen und politisch ökonomischen Situation halten, diese Aspekte haben sich in die ganze Institution deutlich eingeschrieben.

Die Gründung des Theaters in Olomouc (sowie auch des Nationaltheaters) hatte in ihren Händen die im Jahre 1907 gegründete Genossenschaft, deren Ziel war, ein tschechisches Theater mit dem ausschließlich tschechischen Repertoire zu errichten. Im Jahre 1918 kam es aber zur Aussiedlung der Olmützer Deutschen aus dem Zentrum des Geschehens und so wurde das Theater für tschechisches Volk frei. Seit der Eröffnung am 1. September 1920 durch Smetanas Oper Libuše wurde das Theater zum Zentrum des ganzen kulturellen Geschehens in Olomouc. Und dies bis zum Jahr 1939, in dem die Deutschen in die Stadt zurückkamen. Die archivalische Forschung deutete interessante Merkmale im Gang des Theaters an und zeigte viele historische Fakten in dem ganz neuen Licht. Wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf sein Repertoire richten, können wir auffällige nationale Tendenzen und Abfluss von deutschen Werken sehen; trotzdem erschien auf der tschechischen Szene in Olomouc das fortschrittliche Werk von Richard Strauss (auch Ballettwerk), das sein Erfolg feierte. Außer des tschechischen Repertoires wurden auch sehr oft die Opern von Giuseppe Verdi gespielt sowie die Werke von französischen Komponisten, denn die Kontakte mit Frankreich verwirklichten sich sowohl auf dem politischen, als auch auf dem kulturellen Niveau, und dies in der ganzen Zeit der ersten Republik. Das ganz einzigartige Ereignis war die Weltpremiere des Bühnenwerkes von Albert Roussel Testament der Tante Karoline aus dem Jahr 1936, das bedeutete Entwicklung und beiderseitigen Einfluss der Oper und Operette, denn gerade das Genre von diesem Stück war diskutabel. (Die Handlung sowie die Anforderung der Schauspieleraktion ähnlich der Operette war, nichtsdestoweniger näherten sich die Musik und der Sängeraufwand von Parts mehr der Oper.)

Wenn wir über nationale Frage und „leichte Muse“ sprechen, sehen wir auf der Olmützer Szene die Kollision von scheinbar ganz ungleichartigen Phänomenen, also Patriotismus und Kommerz. Es entstand hier ein Kontrast von romantischer Idee „großartiger Aufgabe der Kunst“ (vor allem vom Theater) und von dem neuen Prinzip der Industrialisierung der Kultur mit prosaischen Auswirkungen der globalen ökonomischen Krise. Das Theater in Olomouc wurde im Unterschied zu dem Prager, Brüner Theater oder zum Theater in Bratislava für ein Provinztheater gehalten und hatte deshalb keinen Anspruch auf eine höhere finanzielle Unterstützung. Diese Tatsache hatte viele finanzielle Probleme zur Folge und diesen Problemen stand das Theater in Olomouc in der Zeit der ganzen ersten Republik gegenüber. Die ökonomische Unstabilität hatte einen großen Einfluss auf das Repertoire; den Enthusiasmus aus der Gründung der neuen Republik illustrierten gerade die tschechischen feierlichen Opernwerke, aber bald ersetzte ihren Platz die allgemein verachtete Operette. Die Überproduktion von Operetten war für die durch die Krise gehenden regionalen Theater typisch und im Gegenteil, die mehr subventionierten Theater haben absichtlich die Operetten unterlassen und haben so das Konzept der Kunst eingefüllt, das dem Volk diene, und das „kultivierte“ und „repräsentierte“, und dies auch vor dem halb leeren Saal.

Ein bisschen lockeres Nationalprogramm hatte aber in Olomouc ein paar interessante Auswirkungen; ins Theater konnte im Jahr 1932 Adolf Heller, ein deutscher Jude, nichtsdestoweniger ein erfolgreicher Schüler von renommierten tschechischen Komponisten aufgenommen werden. Während seiner siebenjährigen Wirkung auf dem Posten des Chefs des Ensembles erreichte die Opernproduktion des Theaters in Olomouc ihren Höhepunkt. Das charakteristische Merkmal der Arbeit von Heller war eine außerordentlich progressive Dramaturgie, die sich auf neue und oft unterlassene Werke der europaweiten Bedeutung orientierte. Diese Dramaturgie war präzise musikalisch vorbedacht; Heller hat zum Beispiel ein vielfältiges italienisches Opernrepertoire einstudiert, und zwar von den ältesten Stücken bis zu Neuigkeiten. Eine ganz unikale Vorstellung von dem Werk Orfea von Monteverdi fand kurz nach der mailändischen Premiere in der Bearbeitung von Ottorino Respighi im Jahre 1935 statt, die Aufführung der schockierenden Oper Lady Macbeth von Mzensk von Dmitrij Schostakowitsch in Olomouc war als eine der ersten Aufführungen in der Tschechoslowakei

durchgeführt. Der erwähnte Chef des Opernensembles hat wichtige tschechische Werke wie Spiele um Marie oder die „vergessene“ erste Oper von Dvořák Alfred einstudiert. Heller hat auf sich selbst nicht nur als ein fähiger Dramaturg und Dirigent aufmerksam gemacht, sondern seine Aktivität war durch seine Herkunft und kulturpolitische Situation in dem 19. Jahrhundert gezeichnet. Am Anfang von seinem Engagement stand er sehr scharfen antisemitischen Ausfällen gegenüber, die schon den Anfang des zweiten Weltkrieges weissagten und die Heller zum Weggehen aus Olomouc führten.

Falls wir uns auf organisatorische Seite der Institution konzentrieren werden, wurde das Theater in Olomouc durch manche spezifischen Aspekte der Provinzstadt determiniert. Die Genossenschaft, die keine vorherige Erfahrungen mit der Organisation von einer solchen komplizierten Situation hatte, übernahm die Führung und engagierte in die Führung den Direktor, der in vielen Aspekten an den Typ eines Theaterdirektors des 19. Jahrhunderts erinnerte. Jaroslav Sluka-Wilkonský war nicht nur Direktor, sondern auch Dirigent und Komponist – laut altmodischer Meinung ist nur dem Künstler erlaubt an der Spitze der Institution stehen zu können.

Da er nicht organisieren konnte, hat er erhebliche Schulden verursacht und musste Ende der ersten Saison aus Olomouc weglaufen, ohne seinen Verpflichtungen nachzukommen. Sein Nachfolger Antonín Drašar war schon ein wirklich neuer Typ des Theaterdirektors-Managers, der an der ersten Stelle Geschäftsfragen löste und nicht die Fragen des Kunstcharakters. Das führte zu seinem Erfolg an der Spitze des Theaters, wo er zehn Jahre blieb.

Eine der wichtigsten Aktivitäten der neuen Führung war die Organisation von Gastvorstellungen, die auf eine effektive Weise die meisten Ausgaben gedeckt haben. Eine bemerkenswerte Reise war die Reise nach Wien im Jahre 1924, wo das Opernensemble zum ersten Mal den Zyklus vom ganzen Smetanas Werk in der tschechischen Sprache inszenierte. (außerdem ertönte auch Rusalka von Dvořák oder Psohlavci von Kovář). Dank der neu eingeführten politischen Situation in der Tschechoslowakei und der relativ unbedeutenden Stellung des Olmützer Theaters in dem Konzept des neuen Staates, war der Erfolg in Wien für einen Spitzentat des Opernensembles in der ganzen Zwischenkriegszeit gehalten. Unter weitere interessante Destinationen gehörte Krakau, weiter lange und erschöpfende Stagione in České Budějovice und vor allem das tschechische Grenzgebiet, wo die Gastvorstellungen sehr beliebt waren, wie es in den zeitnahen Rezensionen belegt ist. In einigen Saisons haben die Gastvorstellungen sogar die Produktion des Steintheaters überhöht. Das Jahr 1938 bedeutete viele geopolitische Änderungen, also auch Absage von den meisten Gastvorstellungen.

Das Repertoire (und der ganze Lauf des Theaters) wurden also von einigen Faktoren beeinflusst: momentane Reisepolitik, Finanzsituation, verwandelnder Einfluss der nationalen Ideen und auch der für eine Provinzstadt typische Konservatismus. Eine tiefe archivalische Forschung bewies, dass ein neues und progressives Repertoire in Olmütz immer eine Menge von Gegnern hatte. Ein bisschen snobistisches Publikum orientierte seinen Theaterbesuch mehr auf Erstaufführungen, die im Allgemeinen als soziale und nicht künstlerische Ereignisse aufgefasst waren, deshalb waren die Ensembles gezwungen, möglichst große Anzahl von Premierenabenden für eine Saison zu produzieren. Diese Tatsache führte zwar zur Buntheit des Repertoires, aber zugleich auch zur gesamten Oberflächlichkeit und dem niedrigen Niveau der einstudierten Theaterstücke. Der weitere Aspekt, von dem das Repertoire und sein Empfang beeinflusst waren, waren auch die Rezensenten, deren Meinungen mit dem kleinstädtischen Geschmack in Vielem zusammenklangen. Zum Beispiel die Erstaufführung von Lady Macbeth von Mzensk von Dmitrij Schostakowitsch aus dem Jahr 1936 war als „ein unwichtiges Experiment eines jungen russischen Autors“ beschrieben. Manche haben eine Analyse und Vergleich von Dmitrij Schostakowitsch mit Bedřich Smetana oder anderen tschechischen Autoren gemacht. Im Allgemeinen hat man die Bedeutung des Werkes von

Bedřich Smetana zu viel übertrieben und jede neue Versuche waren von den Publizisten zum Misserfolg verurteilt.

Das Olmützer Theater, das in der Zwischenkriegszeit vielen ungünstigen Einflüssen gegenüberstand, ist also ein sehr authentisches Beispiel der damaligen Situation nicht nur in der künstlerischen, sondern auch in der ökonomischen, politischen und sozialen Ebene. Die Oper, der wichtigste Teil des Theaters, ist also nicht als ein außerordentliches künstlerisches Genre beachtenswert, sondern auch als das Genre, das über viele umfangreiche außermusikalische Konnotationen verfügt, die im Laufe der Geschichte ihre Form dynamisch bildeten.

Anotace

Jméno autora: Mgr. Miriam Hasíková
Školící pracoviště: Katedra muzikologie
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Název disertační práce: Meziválečné hudební divadlo v Olomouci
Školitel: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph. D.
Počet stran: 153 / 314 normostran
Počet příloh: 74 obrázků + extra materiál na CD (počet představení v jednotlivých sezónách, soupis nastudovaných premiér v době vedení kapelníka Adolfa Hellera, soupis všech premiér, počet členů zpěvoherních souborů v letech 1922–39)
Počet použitých titulů literatury: 84

Klíčová slova:

Divadlo, opera, repertoár, ředitel divadla, šéf souboru, finanční situace, ekonomická krize, politická situace, Československo, německá menšina, židovské obyvatelstvo, divadelní zájezdy

Charakteristika práce:

Divadlo se řadí mezi instituce, které vždy reagovaly na veškeré vnější dění mimořádně citlivě. Jeho existenci a vývoj determinovaly momentální politická a zejména hospodářská situace, sociální rozvrstvení obyvatel a posluchačů, vývoj médií i umělecký potenciál země v dané éře. Na příkladu dějin olomouckého meziválečného hudebního divadla lze složitou povahu dotyčného fenoménu dobře ilustrovat. Nadto nesou tyto projevy na regionální scéně zvláštní rysy autenticity, neboť v nuancích reflektují turbulentní éru lépe než významnější scény „centrální“, které byly na konci dvacátých let zestátněny a podléhaly v tomto ohledu poněkud odlišným mechanismům. Spis pojednává o dějinách olomouckého divadla v době mezi světovými válkami s důrazem na vývoj operního souboru, jenž byl vždy ukazatelem umělecké úrovně a celkové situace instituce.

Annotation

Name of the author: Mgr. Miriam Hasíková
Supervising research establishment: Department of Musicology
Faculty of Arts
Palacký University in Olomouc
The title of the thesis: Music Theatre in Olomouc During the Interwar Era
Supervisor: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph. D.
Number of pages: 153 / 313
Number of supplements: 74 pictures + extra material (CD) (number of performances in each of the season, the list of the performed premiers during the leadership of Adolf Heller, list of all the premiers, list of the members of the music-theatre ensembles in the years 1922–39)
Number of the titles of the literature used: 84

Key words:

Theatre, opera, repertoire, director of the theatre, head of the ensemble, financial situation, economic crisis, Czechoslovakia, German minority, Jewish population, the tours of the theatre

Characteristic of the thesis:

The theatre is one of the institutions which always interacted with the external world in an extremely sensitive manner. Its existence and development was influenced by the current political situation and particularly the economic conditions, the social stratification of the inhabitants and the attendants, the development of the medias and the artistic potential of the country in the given period. On the example of the Olomouc theatre and its history one may particularly clearly observe the complexity of the phenomenon. Moreover, these manifestations are more authentic on the regional scene than in central one due to the complications and realistic situations which occurred on the periphery; the larger and more important theatres (National Theatre in Prague) were nationalized in the end of 1920's which influenced their further development. The text explores the history of the Olomouc theatre during the interwar period with the special focus on the development of the opera ensemble which had always been the marker of the artistic level and the overall situation of the whole institution.

Annotation

Name des Autors: Mgr. Miriam Hasíková
Ausbildende Arbeitsstätte: Lehrstuhl Musikologie
Philosophische Fakultät
Universität Palacký in Olomouc
Name der Dissertationsarbeit: Zwischenkriegsmusiktheater in Olomouc
Ausbilder: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph. D.
Anzahl von Seiten: 153 / 313
Anzahl von Beilagen: 74 Bilder + extra Material (CD) (Anzahl der Vorstellungen in einzelnen Saisons, Verzeichnis von einstudierten Premieren in der Zeit der Leitung von Kapellmeister Adolf Heller, Verzeichnis von allen Premieren, Mitgliederanzahl von Singspielensembles in den Jahren 1922–39)

Anzahl der verwendeten Literaturtitel: 84

Schlüsselwörter:

Theater, Oper, Repertoire, Leiter des Theaters, Chef des Ensembles, Finanzsituation, ökonomische Krise, politische Situation, Tschechoslowakei, deutsche Minderheit, jüdische Bevölkerung, Theaterreisen

Charakteristik der Arbeit:

Das Theater zählt zu den Institutionen, die auf ganzes äußerliches Geschehen immer außerordentlich empfindlich reagierte. Seine Existenz und Entwicklung haben momentane politische und vor allem wirtschaftliche Situation, soziale Bevölkerungs- und Zuhörerschichtung, Entwicklung der Medien und Kunstpotenzial des Landes in der gegebenen Periode determiniert. Auf dem Beispiel des Zwischenkriegsmusiktheaters in Olomouc kann man den schwierigen Charakter des betreffenden Phänomens gut illustrieren. Außerdem haben diese Erscheinungen auf der regionalen Szene besondere Merkmale der Authentizität, denn in Nuancen widerspiegeln sie die turbulente Epoche besser als die bedeutenderen „Zentralszenen“, die Ende der zwanziger Jahre verstaatlicht waren und in dieser Hinsicht einigermassen unterschiedlichen Mechanismen unterlagen. Das Schriftstück behandelt die Geschichte des Theaters in Olomouc in der Zeit zwischen Weltkriegen mit der Betonung der Entwicklung des Opernensembles, das immer der Indikator des künstlerischen Niveaus und der ganzen Situation der Institution war.