

## **Emanuel Bastl v čele olomoucké opery (1928–1932)**

Miriam Hasíková

Není radostno věsti 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.<sup>1</sup>

Během meziválečné doby olomoucké divadlo procházelo velmi turbulentní érou podrobně ilustrující entuziasmus založené republiky, expanzi nových médií, hospodářskou krizi či antisemitismus třicátých let. Od „počeštění“ olomouckého divadla v roce 1920 do počátku druhé světové války se na postu ředitele vystřídal tři osobnosti, jejichž aktivita určila podobu a následný vývoj této instituce. Jaroslav Stuka Wilkonský, dirigent a skladatel, působil ve vedoucí pozici pouze první sezonu, před jejímž koncem náhle odešel. V Olomouci zanechal dluhy, nevyplacené gáže a vyhrčený konflikt s Družstvem divadla. Jeho nástupce Antonín Drašar se po celou dekádu svého působení (1921–1931) soustředil na organizaci opulentních zájezdů,<sup>2</sup> rozšiřování souborů a pořádání velkolepých operetních podívaných. Toto období prudce kontrastovalo se stylem vedení dalšího ředitele, Stanislava Langer (1931–1943), jenž celý ansámbl zúžil, daleká hostování zrušil a jako herec a příležitostný režisér věnoval pozornost kvalitní činoherní produkci.<sup>3</sup> Dirigent Emanuel Bastl nastoupil do čela opery právě na pomezí činnosti těchto dvou odlišných osobností, Drašara a Langer, kdy české divadlo v Olomouci a zejména jeho operní ansámbl procházely svou největší krizí.

---

<sup>1</sup> „Slavnostní valná hromada družstva českého divadla v Olomouci,“ *Pozor*, 28. října 1930.

<sup>2</sup> Organizace zájezdů souvisela s jednak celorepublikovou poptávkou, ale také s rozpadem mnoha divadel na přelomu dvacátých a třicátých let, vlivem hospodářské krize. Rozpuštění ansámblů Jihočeského divadla a divadla v Košicích (a mnoha dalších) znamenalo významnou (leč krátkou) stagionu pro všechny soubory olomouckého divadla.

<sup>3</sup> Do čela činohry byl v pojednávaném období angažován významný levicový režisér Oldřich Stibor.

Stagnace opery, o níž se píše celé 20. století, začala právě v meziválečné době a vyplývala z několika skutečností: na prvním místě byla celková hospodářská situace. Drahá opera se na sklonku dvacátých let ocitla zcela mimo finanční možnosti obecnostva, jehož největší část tvořila střední třída. Rovněž již nedisponovala společenským postavením spojeným zejména s majestátní reprezentativností; opera v této době budila dojem, že oslavou vzniku republiky její aktivity skončily. Především po obrovském rozšíření a oblibě prvních zvukových filmů bylo nasnadě, že 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; to se projevilo i v olomouckém operním ansámblu.

Předložená sonda do divadelní instituce v meziválečné Olomouci popisuje činnost operního souboru v československém regionu ve zmíněném období a zobrazuje přehled repertoáru včetně dobových reflexí podávajících informaci o inscenačních možnostech divadla a preferencích publika. Zabývá se rovněž vlivem nových médií na celou divadelní instituci a proměnou tradičních žánrů. Jak bylo řečeno, význam opery jako politicky reprezentativního umění zvolna dozníval, což vzbuzovalo otázku samotného smyslu její existence v kamenných divadlech. To byl i případ olomouckého souboru v době vedení Emanuela Bastla.

Působení Emanuela Bastla v čele olomouckého operního souboru bylo poznamenáno horšící se hospodářskou situací a nastupující ekonomickou recesí divadel, jež prudce zasáhla celé Československo, olomoucký ansámbl vedený „rozmáchnutým“ gestem Antonína Drašara nevyjímaje. Divadlo, které právě dostupovalo svého pomyslného vrcholu,<sup>4</sup> 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 ředitele Drašara před soud. Finanční krize šla ruku v ruce s krizí divadelní. Nejenom Drašar, ale mnoho jiných divadelních ředitelů se potýkalo s velkým provozním deficitem a mnoho z nich čelilo velkému veřejnému tlaku, případně byli ihned 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);<sup>5</sup> ti zaměstnaní měli často neplacené dvouměsíční prázdniny a gáže se jim stále snižovaly. Za jeden z důsledků (a kulminačních bodů) krize je možné považovat smrt Oskara Nedbala, ředitele bratislavského divadla, který na Štědrý den roku 1930 spáchal sebevraždu v chorvatském Záhřebu: „Divadelná kríza na Slovensku je plná čiernych sti-

---

<sup>4</sup> 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 Ročenky Družstva českého divadla, sezony 1920–39.

<sup>5</sup> 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. Tuto situaci kritizovala řada dobových periodik, například viz *České slovo* ze 4. října 1930.

nov. Má už aj svoje obete“<sup>6</sup> 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, nicméně náročná zájezdová aktivita křečovitě držela celý ansámbl v chodu.

Emanuel Bastl (1874–1950) byl absolventem pražské konzervatoře, kde mezi jeho spolužáky mimo jiné patřili i členové českého kvarteta Oskar Nedbal, Hanuš Wihan a Josef Suk. Jeho prvním angažmá bylo plzeňské divadlo, kde nejdříve zastával pozici prvního mistra a později se stal kapelníkem. Od roku 1914 byl kapelníkem u divadla v Moravské Ostravě tehdy vedeného Antonínem Drašarem, a setrval zde až do svého odchodu do Olomouce, tedy celých čtrnáct let, během nichž provedl téměř celý smetanovský operní cyklus a zejména Fibichovu trilogii *Hippodamie* (na tehdejší dobu prý dosáhla mimořádného počtu repríz<sup>7</sup>). V Olomouci se soustředil především na tradiční repertoár; z českých významnějších novinek provedl Janáčkovu *Káti Kabanovou* či Dvořákovu první verzi opomíjeného *Krále a uhlíře*.



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.

### „Opera bez publika“: Bastlův nástup v době krize

Emanuel Bastl, zkušený dirigent a šéf opery, vedl sice soubor mimořádně svědomitě (nutno podotknout, že se na něj v dobových recenzích neobjevila žádná vysloveně negativní kritika), divadlo se mu však naplnit nedařilo. Když zahajoval svoji první olomouckou sezonu Janáčkovou *Její pastorkyňu*, 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?“<sup>8</sup> S problémem návštěvnosti se operní inscenace potýkaly po celý zbytek meziválečné éry, zejména na přelomu dvacátých a třicátých let, tedy v době Bastlova vedení, kdy byla opera takřka „bez publika“.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> „Rešenie slovenskej otázky divadelnej (Riaditeľ Drašar do Bratislavy. – Trochu rozčulenosti. Vyhrat musí divadlo).“ *Slovenský východ* [Košice], 20. ledna 1931.

<sup>7</sup> Z rozhovoru s Emanuele Bastlem pro českobudějovický deník *Hlas lidu* (č. 28).

<sup>8</sup> P. Tr., „Její pastorkyňa,“ *Našinec*, 27. října 1929.

<sup>9</sup> Dále o operním žánru v meziválečné době, jejím vývoji a krizi viz Theodor W. Adorno, *Úvod do sociologie hudby, dvanáct teoretických přednášek* (Praha: Filosofia, 2015).

Nový kapelník zahájil svou první sezonu provedením převzatých představení Smetanovy *Prodané nevěsty* a Janáčkovy opery: „Takovéto provádění Pastorkyně může naše opera směle čítati k nejlepšímu“,<sup>10</sup> 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.“<sup>11</sup> Podobně na výši byla i následující inscenace Eugena D'Alberta *Mrtvé oči*,<sup>12</sup> odehrála se avšak před poloprázdným jevištěm. „Všem možno k tomuto dílu gratulovat. Současně si přejeme, aby více posluchačů vyplnilo hlediště při dalších reprízách.“<sup>13</sup> Jedním z důsledků nízké návštěvnosti byl proces transformace premiéry v pouhé defilé významných osobností města; šlo o 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 premiér<sup>14</sup> a jakákoli zdlouhavá (byť důkladná) práce, se v těchto poměrech stala nežádoucí. Když tedy Bastl v první sezoně nastudoval pouhých osm premiér, sklídl 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. Studovali se Dvořákův Král a uhliř dva měsíce, jest to na poměry naší operní scény a její poslání trochu dlouho. Nedbal

<sup>10</sup> „Janáček: Její pastorkyňa,“ *Československý deník*, 26. října 1928.

<sup>11</sup> „Nová saisona v olomouckém divadle,“ *Selské listy*, 4. října 1928.

<sup>12</sup> 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 Ewerse a Marca Henryho, libreto do češtiny přeložil Jiří 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.“ Hlavní postavou je slepá Myrtocles, která 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 ze žárlivosti zabije. Ve chvíli, kdy Myrtocles zahlédne tvář svého ošklivého muže, vzpomene si na Ježíšova slova „dříve, než slunko zapadne, budeš mi zlořečiti“. Nato se podívá se do pálicího slunce, o zrak opět přijde a vrátí se ke svému manželovi. Děj opery byl častokrát kritizován jako plochý a nepromyšlený.

<sup>13</sup> „Opera v olomouckém divadle,“ *Pozor*, 15. února 1929.

<sup>14</sup> Jen operních premiér bylo ve třetím roce Bastlova vedení (sezona 1931/32) celkem šestnáct. Brněnské divadlo se potýkalo s podobným, paradoxním, problémem: nerentabilitou souboru, jenž inscenoval příliš mnoho představení. *Nepřetěžujte personál našeho divadla* zněl titulěk článku Moravskoslezského domova ze dne 17. ledna 1931, v němž pisatel kritizoval množství a úroveň produkce brněnského divadla.

neměl sice orchestr tak do posledního puntíku vycepován, ale za to každé reprodukované dílo mělo svůj styl a neselhávající elán.<sup>15</sup>

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

Skladba repertoáru byla 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. Veřejnost správě divadla vyčítala zastaralý repertoár, nicméně vždy, když se objevily snahy o jeho modernizaci, 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.“<sup>16</sup> Známý 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 vůbec nejnavštěvovanějších operet *Unáší ženu* byla pražskou kritikou strhána.<sup>17</sup> Zřejmě největší kritiku sklízela díla snažící se starou formu umělecky aktualizovat: „[opereta] 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 šlechtičti hrdinové příliš opelichali pro dnešní dobu.“<sup>18</sup> Ač umělečtí kritici spílali na hudbu i obsah, reprízy operet *Vagabundi*, *Unáší ženu*, *Kníže Luxemburk*, *Meluzína* či *Ošklivá holka* označované za „operetní bejli“, byly nejnavštěvovanějšími inscenacemi.<sup>19</sup> 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. Z archivních materiálů vyplývá,

<sup>15</sup> „Divadlo,“ *Pozor*, 16. června 1929.

<sup>16</sup> „Mnoho pravdy,“ *Národní listy*, 20. března 1930.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> ajp., „Zájezd Olomoucké operety do Prahy,“ *Národní osvobození* [Praha], 19. května, 1930.

<sup>19</sup> Opereta se stala doménou 30. let a díky její popularitě operní soubory nezanikly.

že 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.<sup>20</sup>

Ve druhé sezoně Bastl uvedl 13. listopadu 1929 Smetanovu zřídka dávanou *Čertovu stěnu*, jejíž nastudování místní kritika sice vyzdvihovala („Celkové provedení pod takovkou p. šéfa Bastla neslo všechny snahy svědomitosti jeho studia, v čemž stále více a více jsme utvrzováni“<sup>21</sup>), nicméně pro udržení návštěvnosti bylo právě nutné zvát hosty a uvádět osvědčené kusy. Bulharský tenorista Petar Rajčev, který „přiletěl jako oslňující meteor“,<sup>22</sup> vystoupil jako Vévoda v *Rigolettovi* spolu s brněnskou sopranistkou Marií Fialovou a Jiřím Křikavou. Dle dobových zpráv domácí pěvec v titulní roli nad oběma hosty nápadně vyčníval: „Proč takový Křikava není hostem velkých scén? Jeho nadání jest jich hodno.“<sup>23</sup> 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*, zpíváný 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.“<sup>24</sup> Přes tuto kritiku, z níž je patrné, že kultura operních představení klesala, byly Rajčevovy výkony hodnoceny velmi kladně. Především se po dobu všech tří večerů divadlo zcela zaplnilo, čímž hostování svůj primární účel splnilo.

Mnohatýdenní zájezdy byly doménou konce třicátých let, na počátku Bastlovy druhé sezony jel operní soubor na měsíc do Českých Budějovic. Uvedl zde celkem dvacet oper<sup>25</sup> smetanovského a fibichovského repertoáru, a kromě toho 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“,<sup>26</sup> psal českobudějovický deník.

<sup>20</sup> Theodor Wiesengrund Adorno se ve své esejí zamýšlí nad situací opery v meziválečné době: „Uměním se situace změnit nedá. Bezútesné niveau většiny novinek, které dorazí do operního divadla, je vynuceno podmínkami společenské recepce.“ Viz *Úvod do sociologie hudby, dvanáct teoretických přednášek* (Praha: Filosofia, 2015). 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.

<sup>21</sup> „Olomoucká opera,“ *Československý deník*, 15. listopadu 1929.

<sup>22</sup> -c., „Pohostinské hry tenoristy Rajčeva v Olomouci,“ *Selské listy*, 14. prosince 1929.

<sup>23</sup> -b., „Petar Rajčev v Olomouci,“ *Našinec*, 7. prosince 1929.

<sup>24</sup> Tamtéž.

<sup>25</sup> 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*, *Eugen Oněgin*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Komedianti*, *Cavalleriana rusticana*, *Tosca*, *Bohema*, *Turandot*, *Němá z Portici* a *Hoffmannovy povídky*.

<sup>26</sup> Bous., „Divadlo,“ *Jihočeské listy* [České Budějovice], 11. února 1930.

Kritika oceňovala balet i výpravu inscenovaných oper a Bastla označila za „skutečného profesionála“. Z českého repertoáru měly největší ohlas Fibichova *Nevěsta Messinská* a Smetanova oblíbená konverzační opera *Dvě vdovy*. „Provedení mělo všechny znaky velké scény.“<sup>27</sup> A *Jihočeské listy* dodávaly: „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.“<sup>28</sup> Režisér a basista olomouckého souboru Jiří Kühn pocházel z Českých Budějovic, kde se mu také dostalo prvního hudebního vzdělání u Bohuslava Jeremiáše.<sup>29</sup> Výjezd do jihočeské metropole tedy uvítal, méně již olomoucká veřejnost, která se s operním souborem opět setkala téměř po dvou měsících; na českobudějovický zájezd totiž 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,“<sup>30</sup> kritizoval olomoucký tisk divadelní zájezdy a stálou absenci operního souboru, jehož vážná situace byla intenzivně řešena a vedla k různým úvahám. Jednalo se o sloučení olomouckého a ostravského souboru, nebo, kvůli výhodnější poloze a lepšímu vlakovému spojení, se uvažovalo o spolupráci s Pardubicemi. Ani jedna z alternativ však realizována nebyla. „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!“<sup>31</sup> prohlásil předseda Družstva Oldřich Hlinecký na schůzi 25. února 1930. 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.

## Konec opery?

Horečné diskuse o tom, zda je zachování opery na místě a zda není tento boj kvůli nástupu zvukového filmu koncem dvacátých let předem prohraný, nebraly konce. Finanční dostupnost a atraktivita kinosálů, postupně vytlačovaly zájem o divadlo, až se hovořilo o jeho nepochybném zániku; jen v Olomouci, šedesátitisícovém městě, denně promítalo deset kinosálů a další se stavěly. Za této situace přišly úřady s myšlenkou zavést a právně

<sup>27</sup> Bous., „Smetana ‚Dvě vdovy‘“, *Jihočeské listy* [České Budějovice], 15. února 1930.

<sup>28</sup> Bous., „Olomoucká opera v Čes. Budějovicích“, *Jihočeské listy* [České Budějovice], 15. ledna 1930.

<sup>29</sup> Bohuslav Jeremiáš (1859–1918) pedagog a skladatel, jenž absolvoval pražskou Varhanickou školu u Františka Skuherského, byl sbormistrem a dirigentem českobudějovického Hlaholu.

<sup>30</sup> Abs., „Z olomoucké opery“, *Československý deník*, 31. ledna 1930.

<sup>31</sup> Státní archiv v Olomouci, neroztříděný fond M6-84, fasc. 3, *Protokoly ze schůzí Družstva českého divadla*.

ošetřit fixní dávku ze vstupného,<sup>32</sup> na každý zakoupený lístek mělo jít na divadlo 30 haléřů. Uzákonění tohoto návrhu, jímž by se zřejmě mnohé zachránilo, však nakonec neproběhlo.<sup>33</sup> Finanční stránka tedy nepřestávala být u operních souborů problémem. Zbývající dva soubory, opereta a činohra, dosáhly ekonomické soběstačnosti a „vydržování“ opery začalo být pro divadlo neúnosné. Jeden z řady návrhů zněl, aby v republice existovaly pouze dva kvalitní operní soubory, jež by cestovaly po kamenných divadlech a obohacovaly repertoár činoherní a operetní. Ani tato idea nakonec uskutečněna nebyla. Další vážnou komplikací představovaly snižující se subvence, vedoucí divadla k laciné komercializaci, proti níž hlasitě protestovala: „Volá se neustále po soběstačnosti, jež u operního souboru není možná – A nedokážeš-li to, zhyň!“<sup>34</sup> Problém návštěvnosti se intenzivně řešil, některá divadla dokonce zamýšlela po vzoru západních zemí zavést bezplatnou dopravu,<sup>35</sup> což se rovněž neuskutečnilo.

Možnost rozpuštění operních ansámbľů byla hrozbou po celá třicátá léta, zatímco opereta slavila obrovský rozmach, což se projevovalo hlavně na zájezdech. Na zájezdu do Českých Budějovic dosáhla olomoucká opereta většího úspěchu než opera, zejména proto, že v původním Jihočeském divadle se tato 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“<sup>36</sup>, uváděl jihočeský tisk. Ohlas zaznamenalo Straussovo dílo *Casanova* (v úpravě Benatzkého), které mělo z první českobudějovické stagiony největší výnos. „Co jest dobré – to táhne, plní domy a pokladnu.“<sup>37</sup> Celkový úspěch hostování v jižních Čechách byl obrovský, jak po stránce finanční tak umělecké, leč opět k velké nelibosti olomoucké veřejnosti.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> „O divadlo,“ *Lidové noviny*, 13. března 1930, a další tisk.

<sup>33</sup> Přestože se na poplatky z kin nepřistoupilo, jakákoli konkurence divadla byla po celou meziválečnou dobu vnímána mimořádně 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. „Co přinesl cirkus Gleich Olomouci,“ *Československý deník*, 21. října 1931.

<sup>34</sup> „O divadlo,“ *Lidové noviny*, 13. března 1930.

<sup>35</sup> „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.

<sup>36</sup> 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 1930.

<sup>37</sup> „Olomoucká opereta,“ *Středostavovské listy* [České Budějovice], 20. března 1930.

<sup>38</sup> „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 být věcí až druhořadou a divadelnímu souboru zůstane na konec z Olomouce pouze název olomouckého divadla.“ Nebo na jiném místě došlo ke kritice upuštění od krátkých hostování v okolí



Množství zájezdů totiž nejen že omezovalo provoz kamenného divadla, ale také znemožňovalo obměnu repertoáru na domácí scéně. Článek uvedený slovy „Jest olomoucké divadlo vskutku divadlem pro Olomouc a severní Moravu?“<sup>39</sup> 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 následující sezonu byla již dohodnuta opětovná spolupráce s Českými Budějovicemi ve stejné délce (dva měsíce opereta, dva měsíce opera a měsíc činohra). Nejnovější hostování mířilo do košického divadla, jehož sezonu tvořily zájezdy souborů olomouckého a bratislavského divadla. Při těchto propozicích skutečně nebylo možné počítat se studiem nových kusů, ale rovněž nebylo možné považovat tuto situaci za dlouhodobě udržitelnou.

Sezona	Opery celkem - Olomouc/Zájezdy	Operety celkem - Olomouc/Zájezdy	Celkový počet představení <sup>40</sup>
1928/29	157 93/64	257 130/127	414
1929/30	199 91/108	281 103/178	727 304/423
1930/31	267 102/165	306 99/207	870 322/548

Jedním z následků přepjaté zájezdové aktivity byl úbytek pěvců, kteří odcházeli k lukrativnějším 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!“<sup>41</sup> Rovněž basista Josef Celerin odešel do Národního divadla, kam i přesídlilo množství jiných olomouckých umělců, pouze v poslední době to byli Ota Masák, Josef Munclinger, Miloš Linka nebo Marie Šponarová. Celerin se s olomouckým publikem, které divadlo zcela zaplnilo, rozloučil 23. prosince

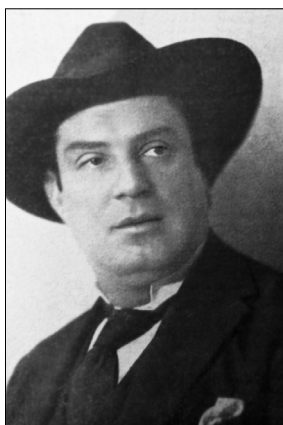
---

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.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Údaje obsahují inscenace včetně činohry, balety v této době inscenovány nebyly. Viz Ročenky Družstva Českého divadla, sezony 1928–1931.

<sup>41</sup> „Proč nám utíkají z Olomouce nejlepší umělci?“, *Moravský večerník*, 7. prosince 1930.



Jiří Křikava již jako nový člen opery Národního divadla. *Divadlo*, prosinec 1929, s. 19.

1929 Dvořákovou *Rusalkou* v roli Vodníka. Rok na to se v titulní roli *Evžena Oněgina* s hanáckou scénou rozloučil i její dlouholetý sólista, vynikající barytonista Jiří Křikava.<sup>42</sup>

### Sezona 1930/1931: vrchol a kolaps zájezdové aktivity

[...] až se jednou budou psát dějiny tohoto [olomouckého] divadla, bude nutno zvláštní kapitolu věnovat podmínkám a pracovnímu tempu, za jakých okolností jsou u nás usku-  
tečňovány jednotlivé opery, a pak snad dojdeme k přesvěd-  
čení, že se tu dějí přímo zárazy v provozu divadelním.<sup>43</sup>

Novou sezonu zahájila opět Janáčková *Její pastorkyňa*, ten-  
tokrát s hostem Národního divadla, Gabrielou Horvátovou,  
jednou z nejpovolanějších Kostelniček své doby, jejíž plas-  
ticita a autentičnost podání prý olomouckému publiku vy-  
razila dech.<sup>44</sup> 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*,<sup>45</sup> 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 konveno-  
valy směru divadla (– 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.

<sup>42</sup> Angažmá dvou olomouckých basistů nebylo náhodné, konec dvacátých let znamenal totiž pro 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, také bývalý člen brněnského divadla Zdeněk Otava a Stanislav Muž z Ostravy se stali jeho novými členy.

<sup>43</sup> -ský, „Z olomoucké opery,“ *Hlas lidu*, 1. prosince 1931.

<sup>44</sup> Pěvkyně 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 Káče* či její životní role – Kostelnička Buryjovka. 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. S touto rolí hostovala na mnoha scénách a zpívala ji i jako svou poslední inscenaci při loučení se s Národním divadlem. V Národním divadle působila za Kovařovice a Ostrčilu, který pro ni také napsal postavu Anežky v opeře *Poupě*. Kromě českých oper vynikala také jako interpretka oper Richarda Wagnera. Kolektiv autorů: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha: Academia, 1988, s. 164.

<sup>45</sup> Otakar Jeremiáš (1892–1962) napsal tuto operu během let 1923–1927. V roce 1928 proběhla v Národním divadle její premiéra pod taktovkou Otakara Ostrčila.

Především u nově nastudované *Carmen* s Vandou Fuxovou v titulní roli,<sup>46</sup> veřejnost upozorňovala na absenci aktuálnějšího repertoáru. „Je chvályhodné uvedení starých oper v novém zpracování, avšak bylo by si přáti, aby zvláště divadlo prováděním nových oper propagovalo moderní směry a nezůstávalo za jinými scénami pozadu.“<sup>47</sup> 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“,<sup>48</sup> vítal olomouckou operu *Vídeňský deník*, který následující týden celou stagionu sledoval: od 30. srpna do 7. září proběhlo celkem 11 představení, z nichž velká část patřila českým skladatelům.

Program vídeňského hostování v sezoně 1930/31:<sup>49</sup>

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 Gabriely Horvátové)
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.“<sup>50</sup> Stejně vysoko olomouckého tenoristu hodnotil i *Die neue Zeitung* a *Das kleine Blatt* a vídeňskou kritiku rovněž zaujaly taneční vložky opery: *Deník 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 titulní postavu

<sup>46</sup> Největší chvály se však v této inscenaci dostalo baletním vložkám Elly Fuchsové, která na sebe v následujících letech svým umění 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.

<sup>47</sup> -V. S., „Premiéra opery ‚Carmen‘ v Českém divadle v Olomouci,“ *Našinec*, 12. září 1930.

<sup>48</sup> -d-, „Olomoučtí ve Vídni,“ *Vídeňský deník*, 3. září 1930.

<sup>49</sup> Rekonstrukce repertoáru dle reflexí denního tisku a zápisů ze schůzí Družstva českého divadla v Olomouci.

<sup>50</sup> Alfred Piccaver (1884–1958), britský tenor, jenž svou celou kariéru spojil s vídeňskou operou. V pojednávané době byl hvězdou všech významných tenorových rolí, nejvíce vynikal v roli Rodolfa. Na konci roku 1931 vídeňskou operu opustil a vrátil se do Británie, kde vyučoval. Na úplném sklonku života se vrátil zpět do Vídne, kde i zemřel.

ztvárněnou Jiřím Křikavou, jenž byl prý zahrnut potleskem na otevřené scéně, a téměř všechny německé listy kvitovaly provedení Dvořákovy opery *Král a uhlíř*. Z kritik bylo zřejmé, že opera podala ve Vídni zcela nadprůměrné výkony. Zvláštní pozornosti se dostalo Františku Hájkovi a Jiřímu Křikavovi, kteří na základě příznivých kritik obdrželi mnoho nabídek na angažmá. „Pana Hájka dokonce očekávala v Olomouci i nabídka z Berlína.“<sup>51</sup> Ačkoli hanácký tisk ještě dodával „jsme ovšem přesvědčeni, že pan Hájek zůstane Olomouci věren“ (byl totiž v Olomouci již osmý rok), hned tu následující sezonu odešel do slovenského Národního divadla spolu s Antonínem Drašarem.

Z Vídne jel operní soubor přímo do Českých Budějovic, kde 8. září proběhla premiéra romantické komické opery *Marta* německého skladatele Friedricha von Flotowa.<sup>52</sup> 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 přiléhavá, originální režie a výprava i nejpřísnější měřítko kritika.“<sup>53</sup> Do několika oper Drašar pozval oblíbenou sopranistku Adu Sari, známou zejména z italského repertoáru, avšak zde poprvé vystupující v hlavní roli Smetanovy *Prodané nevěsty*. Sari svou roli zpívala v češtině, což veřejnost očekávala s napětím, ale výsledek byl prý uspokojivý: „Nebezpečí českého textu bylo téměř úplně překonáno.“<sup>54</sup> 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.“<sup>55</sup> Ada Sari zpívala v Českých Budějovicích hlavní role i v *La Traviatě*, *Evženu Oněginovi*, *Martě*, *Libuši*, *Rusálce* 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 v totožných inscenacích.<sup>56</sup>

<sup>51</sup> „Z olomoucké opery,“ *Moravský večerník*, 11. září 1930. Tento deník rovněž otiskl veškeré výše citované recenze týkající se vídeňského hostování.

<sup>52</sup> 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 zápleтка, 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.

<sup>53</sup> „Opera,“ *Stráž lidu* [České Budějovice], 30. září 1930.

<sup>54</sup> A., „Smetana: ‚Prodaná nevěsta‘,“ *Hlas lidu*, 25. října 1930.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> 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.)

Soubor se z hostování vrátil 10. října, aby se mohl připravit na oslavy spojené s 28. říjnem, tedy inscenovat Smetanova oslavná díla. Dne 26. října byla provedena *Libuše* nejen k oslavě české státnosti, nýbrž také k připomenutí desetileté existence českého divadla v Olomouci. 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!“,<sup>57</sup> 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.“<sup>58</sup> Na uvedeném případě 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, ale spíše v nevhodném dramaturgickém plánu divadla, které lpělo na tradicích.

Jako protipól Smetanových oslavných dramát představujících strnulost českého repertoáru minulého století, proběhla krátce nato premiéra Saint-Saënsova exotického díla *Samson a Dalila*, neúspěšnější a současně nejnavštěvovanější opera Bastlovy 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 vložky Elly Fuchsové a Otty Strejčky.

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>

<sup>57</sup> Abs., „Libuše,“ *Československý deník*, 28. října 1930.

<sup>58</sup> „Oslava národního svátku,“ *Selské listy*, 4. listopadu 1930.



Meziakti k opěře *Samson a Dalila*

Mimo vizuální přitažlivost kritika vyzdvihovala i inscenační kvality kusu a práci kapelníka. „Provedení má vysokou úroveň. [...] pod taktovkou šéfa opery E. Bastla předvedly sbory a orchestr výkon, jenž vyhovuje plně vysokým požadavkům.“<sup>59</sup> *Československý deník* inscenaci zhodnotil lakonicky: „Všechna čest!“<sup>60</sup> Vzhledem k vysoké návštěvnosti se objevily problémy s chováním publika, kritika mnohokrát poukazovala na neukázněnost

<sup>59</sup> A., „Saint-Saëns: ‚Samson a Dalila‘,“ *Hlas lidu*, 22. listopadu 1930.

<sup>60</sup> Abs., „Z olomoucké opery,“ *Československý deník*, 21. listopadu 1930.

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!“<sup>61</sup> Tisk častokrát ostře upozorňoval, že kino má neblahý vliv na chování publika navštěvujícího operní představení; jiní však oponovali, že publikum navštěvuje biograf pouze z toho důvodu, že je „opera neustále celé týdny na zájezdech a na Olomouc asi zapoměla.“<sup>62</sup> Od ledna 1931 operní soubor působil na měsíční stagioně v Košicích, kde se stal *Samson a Dalila* hlavní atrakcí.

Program košického hostování obsahoval celkem 23 inscenací:<sup>63</sup>

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> <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>Eugen Onegin</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>

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 *Tisíc a jednu noc*) uvedl několikrát. Již po prvních představeních slovenský denní tisk psal o velmi pozitivních ohlasech, jež olomoucká opera vzbudila,

<sup>61</sup> „České divadlo v Olomouci,“ *Selské listy*, 22. listopadu 1930.

<sup>62</sup> -jk, „Olomoucké hostování,“ *Československý deník*, 20. srpna 1930.

<sup>63</sup> Libor Ferko, *Divadelní Letopisy města* (Košice: Equilibria, 2013), 628.

zejména o premiéře Halévya 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 trojicu Verdiho opier, ktorými prenikol do celého sveta [...] Pi Burjová zdolala svoju úlohu len ku cti [...] Úlohu spievala po slovinsky. [...] Alfréda spieval taktiež po slovinsky Burja, ktorý bezpečne hlasove s potrebným vyzdvihnutím melismatických partií podával túto rolu.“<sup>64</sup> Ač se plánovala dlouholetá spolupráce s košickým divadlem, šlo o jediné hostování olomouckého operního souboru, neboť ředitel Drašar, hlavní iniciátor zájezdů, olomoucké divadlo opustil. Když nastoupil do čela bratislavského Národního divadla, měl východoslovenskou stagionu zcela ve své režii.

Po košickém zájezdu 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 (přičemž se měl asi dvou set členný soubor výrazně zmenšit, což mělo znamenat odpad dlouhodobých zájezdů). I zvolený repertoár napovídal, že zřejmě dojde ke slučování souborů – 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 nijak výrazně 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.“<sup>65</sup> Podle tisku též baletní vložky „primabaleriny Fuchsové jsou životným uměleckým projevem a mohla by jistě být, bez nadsázky řečeno, ozdobou scény velkoměst!“<sup>66</sup> Hostování však nezaznamenalo takový úspěch, jaký se očekával, a na schůzích se mluvilo o značném deficitu způsobeném tímto zájezdem.

Do konce sezony v Olomouci proběhlo ještě několik premiér, nicméně u všech se vyskytl problém návštěvnosti: Verdiho opera *Simon Boccanegra* (která se objevila poprvé v češtině na olomouckém jevišti) stejně jako Kienzlova *Píseň hor* byla inscenována před poloprázdným sálem. „Je to trochu už podivné, že olomoucké občanstvo málo navštěvuje opery, ale za to hodně holduje operetám a jiným revuálním výplodům.“<sup>67</sup> Následující dva zájezdy, do Znojma a do Liberce, byly poznamenány hlubokou krizí a finálním kolapsem zájezdního systému.<sup>68</sup> Nepatrná návštěvnost prohlubovala deficit divadla a komplikovala náročný provoz.

<sup>64</sup> „Divadlo,“ *Slovenský východ* [Košice], 3. února 1931.

<sup>65</sup> -Jan-, „Divadelo a hudba. Operní premiéra,“ *Hlas lidu* [České Budějovice], 5. března, 1931.

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> -ol., „Divadlo,“ *České slovo*, 25. dubna 1931.

<sup>68</sup> „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



S nejméně úspěšným kusem, *Samsonem a Dalilou*, odjel operní soubor na konci sezony do bělehradské státní opery, kterou, navzdory červencovému vedru a pokročilé sezoně, tamní obecnost zcela zaplnila. Prý to olomoucký ansámbl poněkud znervóznilo, neboť „bělehradské obecnost dokáže energicky vyjádřit svoji sympatii i nelibost,“<sup>69</sup> jak oznamoval tisk. Stoegerová v roli Dalily však očividně zářila, protože i význační jugoslávští hudební kritici (P. J. Krstič) o ní psali velmi kladné reference: „Veliká operní umělkyně. Tato Dalila je jedna z nejlepších, které jsme měli možnost u nás vidět a slyšet, její hlas je přímo stvořen pro tuto partii. [...] Scény ve II. jednání byly u ní tak živé, přesvědčivé, plné nejdokladnějších nuancí v pěveckém i hereckém smyslu, že působily na diváka sugestivně. To bylo právě ženství, Istivá Dalila, jakou může vytvořit jen bohem nadaná, dokonalá umělkyně. Myslím, že lépe nemohlo být vyhověno intencím autora v partii Dalily, než jak to učinila Stoegerová.“<sup>70</sup> Tento úspěšný zahraniční výjezd byl jednou z posledních vzpomínek na bývalého ředitele olomoucké scény. Nové vedení totiž v následujícím období nejen že transformovalo organizaci divadla, ale rovněž významným způsobem zasáhlo i do činnosti opery.

---

veřejnosti zdejší, aby tyto umělce častěji přišla shlédnout, neboť hrozí tak nebezpečí, že liberecký hudební život, beztak chudý, by mohl být ještě o tyto pravidelné zájezdy ochuzen. A představení Olomouckých jistě za vynaložený peníz stojí.“ 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 (odpoledne)</i> <i>Marta (večer)</i>
4. května	<i>Píseň hor</i>
5. května	<i>Tisíc a jedna noc</i>
6. května	<i>Šárka</i>

Tisk uváděl, že Fibichova *Šárka* převyšovala ostatní představení, „pravděpodobně byl tento večer vrcholným výkonem olomouckých v této sezoně.“ Jako Ctirad 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 hrdé.“ Tamtéž.

<sup>69</sup> jr., „Božena Stoegerová v Bělehradě,“ *Pozor*, 2. července 1931.

<sup>70</sup> Tamtéž.

## 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.<sup>71</sup>

Nicméně i tato sezona, ovlivněná změnou vedení a také odchodem řady interpretů, byla zahájena Smetanovou *Prodanou nevěstou*. 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.“<sup>72</sup> 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, proto v *Československém deníku* vyšel článek ředitele Langerova, jenž se k tomu vyjádřil: „V souvislosti s domnělou restrikcí zpěvoherního ensemblu mluví se o slabém obsazení orkestu, sboru, baletu, jak při operách, tak i operetách. Zprávy ty naprosto neodpovídají skutečnosti.“<sup>73</sup> Takto reagoval ředitel na pejorativní novinové články, upozorňující publikum na to, že olomoucký ansámbl je od nové sezony chudší, menší a kvalitativně horší. Langer vysvětloval, proč zpěvoherní inscenace nebudou vystupovat současně (jak tomu bylo v minulých letech), ale budou se střídát, celé těleso totiž bude disponovat sice operním a operetním sborem, ale jedním orchestrem a baletem. V nové sezoně (1931/32) měl, dle Langerova článku ze začátku září, orchestr 33 hudebníků, operní sbor třináct mužských a stejný počet ženských hlasů, operetní osm mužských a jedenáct ženských hlasů. Opera i opereta měla balet se třemi sólisty, dvanácti sboristy a řadou elévek. Opera se skládala ze čtrnácti sólistů (osmi 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 býti na újmu a výkonnosti souborů a jakosti provedení“, uváděl Langer.<sup>74</sup> Noviny

<sup>71</sup> „Divadlo,“ *Lidové noviny*, 15. září 1932.

<sup>72</sup> Tamtéž.

<sup>73</sup> Stanislav Langer, „Divadlo v Olomouci v nové saisoně,“ *Československý deník*, 20. září 1931.

<sup>74</sup> Archivní materiály vypovídající o stavu členstva s uvedenými čísly bohužel nekorespondovaly. Není zcela vyloučeno, že by během roku došlo k drobným změnám, nicméně celý operetní sbor, o němž se Langer zminil, v soupisech uveden nebyl. Dle soupisu členstva publikovaného v ročence Družstva se soubor v pojednávané 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).

však o opeře, její úrovni a návštěvnosti, nepřestávaly psát a ono „rozpuštění“ operního ansámblu bylo tématem diskuzí po celou Bastlovu poslední olomouckou sezonu.

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, se kterým dirigoval několik vlastních skladeb)<sup>75</sup> *Starý ženich* a poté především *Káta 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 připravené premiéře zvláště.<sup>76</sup> V titulní úloze vystoupila (rovněž jako host z Brna) bývalá členka olomouckého operního ansámblu Marie Minářová Štrosová. Jaroslav Jaroš, interpret hlavních tenorových partů, který byl v olomouckém divadle teprve druhou sezonu, se zhostil partu Borise, což byla jeho vůbec první janáčkovská role.<sup>77</sup> Inscenace měla úspěch: „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.“<sup>78</sup> Množství recenzí psalo o „příznivém přijetí“ a „nezapomenutelných dojmech“, ale pouze několik referentů zmínilo nejistotu obecnstva, jež se při inscenaci tohoto rázu očekávala. „Na počátku bylo v hledišti plno rozpaků, jež se později změnily v srdečné uznání velkého umění Janáčkova“ uváděl *Československý deník*. Dobový tisk českou tvorbu často obligátně chválil, přestože návštěvnost ani počet repríz o úspěchu díla nevypovídaly.

Nástupem Stanislava Langera do čela divadla se výrazně změnila pozornost věnovaná jednotlivým souborům. Langer jako aktivní herec, režisér a dramatik přirozeně kladl důraz na rozvoj činohry, proto zavedl množství nových aktivit, např. recitaci 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 30. let ubírat.

Operní dramaturgie se držela českých děl, původní politickou funkci opery připomněla Muniuszkova *Halka* z podnětu česko-polského klubu uvedená na oslavu výročí

<sup>75</sup> Již v roce 1883 dirigoval v Olomouci *Švandu dudáka* a v roce 1890 *Jihoslovanskou rapsodii*. O čtyři léta později byl uspořádán zvláštní Bendlův koncert a dle meziaktí v Olomouci skladatel trávil několik prázdniny. Když Bendl zemřel, nechal za něj Žerotín sloužit mši a uspořádal mu posmrtný koncert. Viz Meziaktí k opeře *Starý ženich*.

<sup>76</sup> Janáček prý během své práce na ruském veristickém námětu (Tyrrell uvádí, že byl inspirován nejen Ostrovského *Bouří*, nýbrž především Pucciniho tragédií *Madame Butterfly*. Viz John Tyrrell, *Czech Opera* [Cambridge: Cambridge University Press, 1988]), jenž mu učaroval, prohlásil: „Před Kátou jsem byl lačný. Do *Živé mrtvol*y Tolstého měl jsem chuť. Ba i do *Andělské sonaty* Merhautovy. Putoval jsem na Hostýn, nocoval jsem tam, dokousán hmyzem, bouří zažil, poutníky ospalé ve tmě pošlapal, ale stožáry na Volze čněly výše a hladina Volhy byla tak bílá v záři měsíční, jak duše Kátina.“ Meziaktí k opeře *Káta Kabanová*.

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> „Její pastorkyňa,“ *Našinec*, 24. listopadu 1931.

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.<sup>79</sup> S *Halkou* opera hostovala v přílehlém okolí Olomouce, hojná účast veřejnosti z premiérového představení se však neopakovala. Následující uvedené dílo prostějovského rodáka Františka Neumanna *Milkování* potvrdilo úpadek opery a nezájem obecnstva, jehož „slabá návštěva byla až trapná“, uváděl *Hlas lidu*.<sup>80</sup> Ač se velmi chválilo provedení („Naše opera za vedení šéfa Bastla věnovala novince srdečnou péčí, aby umělecký dojem její vyzněl, co nejlépe. To pozorovali jsme nejen v jemném podání orchestru, který nezůstal, dík Bastlově pílí a preciznosti, partituru ničeho dlužen, ale i v neobyčejně zdařilé volbě představitelů jednajících osob“<sup>81</sup>), 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“<sup>82</sup>), opera měla jen málo repríz a nakonec vyzněla zcela „naprázdno“. Na tento v pořadí již několikátý debakl obratně 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 nejvíce 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 ujiti premierové dostaveníčko, pak se opera dá třem abonentním skupinám a mizí nenávratně v divadelním archivu. [...] Jedině opereta zaručuje v neděli plný dům a tak všechna krásná hesla o výchově lidu jsou neúprosně pohlcena praxí.“<sup>83</sup> V prosinci proběhla pouze čtyři operní představení a v lednu osm, což bylo velmi málo i 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.“<sup>84</sup> Opakované pokusy o vzkříšení opery (zejména té české) a vzbuzení zájmu veřejnosti 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

<sup>79</sup> Viz Dr. F. K., „Moniuzskova ‚Halka‘ na scéně olomouckého divadla,“ *Moravskoslezský deník*, 1. prosince 1931.

<sup>80</sup> ský-, „České divadlo v Olomouci,“ *Hlas lidu*, 14. ledna 1932.

<sup>81</sup> „Premiéra přerovského rodáka,“ *Československý deník*, 12. ledna 1932.

<sup>82</sup> „Opera Milkování,“ *Našinec*, 12. ledna 1932.

<sup>83</sup> jr., „Labutí píseň olomoucké zpěvohry?,“ *Pozor*, 9. února 1932.

<sup>84</sup> „Olomoucká opera,“ *Hlas lidu*, 10. února 1932.

scény Josefu Gabrielovi se vytýkala kombinace nesourodých prvků na jevišti,<sup>85</sup> „hotovým paskvilem bylo náměstí, sestavené z rysů tak různorodých, že to až hraničilo s nesmyslem.“<sup>86</sup> Další inscenací byl již před časem plánovaný Mozartův *Únos ze serailu*, na němž se potvrdilo, že obecnost skutečně tihne ke staršímu osvědčenému repertoáru a že aktuálním českým novinkám příliš neholduje. O Bastlově hudebním zpracování se opět psalo s velkým uznáním.<sup>87</sup> „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 kvalitou!“<sup>88</sup> A dílo bylo v *Československém deníku* kvitováno tak nadšeně, až se zdálo, že jediná inscenace stačí 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, otrásti tímto předním a umělecky reprezentačním genrem našeho divadla, bez něhož hudební život dnešního Olomouce i našeho divadla je prostě nemyslitelný.“<sup>89</sup> Další zprávy týkající se rozpuštění opery byly smeteny ze stolu, neboť výměna operního vedení (jemuž ještě předcházela dlouhá kauza) se již připravovala.

V den prezidentových narozenin zazněla Smetanova opera *Dalibor* s Otakarem Mařákem v titulní roli a připravovala se premiéra francouzské komické opery Adolpha Adama *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, opera totiž obsahovala velké množství mluvených pasáží. Hudbu nastudoval kapelník Budík a čtená návštěva byla opět dokladem, že „gros obecnosti spíše tihne k starší retrospektivě, než k průbojnosti zítřka.“<sup>90</sup> Do novinky se vkládaly velké naděje, byla proto i vysílána v rozhlasu.<sup>91</sup> Naopak téměř propadákem se stal režijně zcela nezvládnutý Dvořákov *Jakobín*, jehož návštěva byla (opět) velmi slabá.

<sup>85</sup> Srov. Helena Spurná, *Oldřich Stibor 1901–1943* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2015) 206–207.

<sup>86</sup> -s., „Olomoucká opera,“ *Našinec*, 9. února 1932.

<sup>87</sup> Recenze na *Únos ze serailu* otisknutá v *Našinci* dne 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 jasným slunečním.“

<sup>88</sup> „*Únos ze serailu*,“ *Našinec*, 25. února 1932.

<sup>89</sup> „Mozart: *Únos ze serailu*,“ *Československý deník*, 28. února 1932.

<sup>90</sup> *Ročenka Družstva českého divadla, sezona 1932/33*, s. 8.

<sup>91</sup> *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*. „[...] Vrátiv 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.“

Mezi významné hosty této sezony patřili tanečníci. Dne 21. dubna 1932 hostovali v Olomouci Jelizaveta 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.<sup>92</sup> Krátce po inscenacích klasického ruského baletu do Olomouce dorazili umělci, již způsobili skutečný šok – taneční skupina Udaje Šankara, slavného indického tanečníka a choreografa. Jako žák (nikoli však klasického baletu) a partner Anny Pavlové založil v Paříži v roce 1931 taneční těleso, s nímž uspořádal sedmiletý zájezd po Evropě a Americe. Autentické



východní umění olomoucké diváky poněkud konsternovalo. „Obecenstvo nemohlo zpočátku celému představení přijíti na chuť. Pro Hanáky byla to nezvyklá podívaná, zejména už proto, že veškerá produkce těchto indických virtuosů hudebníků, byla pro ně jakousi příliš monotonní a ukolébavající.“<sup>93</sup> Diváky ohromila virtuózní technika horní poloviny těla tanečníků (tolik odlišná od klasické baletní techniky) a také jejich schopnost nejen tančit, ale i ovládat hru na orientální nástroje.

Uday-šan-char, *Divadlo*, Květen 1932, s. 3.

„Hanáci olomoučtí odcházeli s orientální produkce velmi překvapení.“<sup>94</sup>

V hostování těchto dvou tanečních souborů se koncentrovaly umělecké tendence meziválečné doby, zvláště 30. let: výrazný pokrok v oblasti tanečního umění, jak klasického baletního,<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Viz. „J. Nikolská v Olomouci,“ *Hlas lidu*, 26. dubna 1932.

<sup>93</sup> „Uday-šan-char,“ *České slovo*, 29. dubna 1932.

<sup>94</sup> Tamtéž.

<sup>95</sup> Baletní umění se během první poloviny 20. století v Evropě (a na celém světě) živě rozvíjelo. Významně k tomu přispělo založení a úspěšné působení avantgardního Ďagilevova souboru Les Ballet Russes, jenž se obklopilo progresivními umělci a propojením všech divadelních složek vytvořilo zcela nové pojetí baletu. Je možné, že vývoj baletu v tomto období ovlivnil i 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 donutiti herce k mimickému vyjadřování a zvládnutí materiálu – těla. I on z herce učinil zase střed divadla, jako jím byl v klasických dobách divadla.“ Bedřich Václavek, „Zdivadelnění divadla. O snahách di-

tak moderního výrazového, a oblíba exotismů, které se promítaly i do operní a operetní dramaturgie. Prudký rozvoj tanečního umění v meziválečné době se ocitl v ostrém protikladu s vývojem opery.

Bastlovo poslední hostování s olomouckým souborem se konalo v květnu 1932 v pohraniční oblasti Liberce a bylo ovlivněno stále se zhoršující situací, 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 obecnosti ke kulturní činnosti na poli dramatickém a hudební tvorby operní.“<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup> 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 avšak publikum nepřilákala a hrála se za velmi slabé návštěvy, naopak největší úspěch měla Nedbalova *Polská krev* – „divadlo bylo neobvykle čteně navštíveno!“<sup>98</sup> psaly *Naše hory*.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> „Pohostinské hry olomouckých dokázaly nám znovu, že i nám Němcům

---

vadelních avantgard přítomnosti,“ in *Ročenka klubu sólistů divadla*, ed: Ladislav Zamykal (Olomouc, 1929), 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 Jelizavety 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 k vývoji baletu viz Jennifer Homans, *Apollo's Angels* (New York: Randomhouse trade paperbacks, 2010), 290–340.

<sup>96</sup> „Olomoucké hostování,“ *Naše hory* [Liberec], 20. května 1932.

<sup>97</sup> „Jen ovšem by se měl také repertoár voliti co nejbezpečnější 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 poškozuje.“*Š.*, „Liberecko, Zájezd olomoucké opery,“ *Naše hory* [Liberec], 3. června 1932.

<sup>98</sup> Tamtéž.

<sup>99</sup> 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.

<sup>100</sup> Nutno brát na vědomí, že šlo o německé recenze uvedené v českých denících, proto mohlo jít o záměrnou prezentaci kladných referencí.

přinášejí mnoho dobrého: seznamují nás s cennými díly operních kompozitů, kteří se nemohou dostati na naše jeviště pro žalostný konservatismus našeho ředitelství“<sup>101</sup> psal *Freigeist*. Navzdory příznivým kritikám a množství kladných ohlasů, olomoucké hostování svá očekávání, zejména kvůli malé účasti veřejnosti, nesplnilo.

Zpěvoherní dramaturgie olomouckého divadla velmi pozvolna docházela k tomu, že umělecký program se s ohlasem veřejnosti, která se vzpamatovávala z hospodářské krize, neseťká. „[...] 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*. Ačkoli měl dramaturgický plán Družstva stále v prvé řadě klást důraz na národnost a patriotismus, tedy upřednostňovat opery Fibichovy, Smetanovy a Kovařovicovy, reálně převažovala nekvalitní díla cizí; ať už to byly maďarské operety v divadlech nebo německé filmy v kinech,<sup>102</sup> které byly na českých jevištích „trpěny“ 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“<sup>103</sup> psal *Moravský večerník*, když dozníval repertoár z doby vedení Antonína Drašara. Pokusy o udržení důstojné existence stagnujícího operního souboru tedy zůstaly bez odezvy.

Bastlův odchod se mohl jevit, vzhledem k vynikajícím výsledkům a jeho pochopení pro situaci olomouckého divadla, jako unáhlený a poněkud překvapivý. Ukončení jeho angažmá navíc proběhlo proti jeho vůli a rovněž nebylo na žádném místě uspokojivě zdůvodněno; ředitel pouze prohlásil, že je nezbytné zpěvohru z finančních důvodů restrinovat, 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 odvolání umělců spojených se starým vedením, tedy s érou Antonína Drašara. Jako další vysvětlení se nabízí věk dirigenta Emanuela Bastla; byl totiž výrazně starší než většina členů ansámblu, což řediteli Langerovi patrně nekonvenovalo. Bastl proto ihned po svém nuceném odchodu nechal v olomouckém *Pozoru* otisknout článek s názvem *Causa Heller*, jenž se nezabýval rasovou

<sup>101</sup> *Freigeist* [Liberec], 22. května 1932.

<sup>102</sup> V Praze (a později i 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. Tereza Dvořáková, Jiří Horníček, „Kinematografie ve třicátých letech“ in *Panorama českého filmu*, ed. Luboš Ptáček (Olomouc: Rubico, 2000) 37–38.

<sup>103</sup> „Olomoucká opereta“, *Moravský večerník*, 22. ledna 1931.



příslušností nového operního kapelníka,<sup>104</sup> nýbrž napadal vedení divadla z nekorektního jednání souvisejícího s jeho propuštěním.

Postup tento považují za maskování nešetrného způsobu, jakým se mně říditelství 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 passivní. Nesporně důležitým činitelem je zde též reklama a uspořádání repertoaru. 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.<sup>105</sup>

Během čtyřletého působení dirigenta Emanuela Bastla naplno propukly negativní jevy spojené s finanční krizí i postupující komercializací v olomouckém divadle. Neúnosná zájezdová aktivita dosáhla na přelomu dvacátých a třicátých let vrcholu, jehož výsledkem byla naprostá vyčerpanost souboru, snižující se umělecká úroveň a kritika ze strany olomoucké veřejnosti. To vše doprovázela mnohdy vyhrocená diskuze o budoucím směřování uměleckého programu, zejména alarmující fakt, že opereta počtem představení v této době poprvé a natrvalo převýšila operu. Dluhy, s nimiž se divadlo po většinu své existence potýkalo, se prohlubovaly,<sup>106</sup> a to nejenom v důsledku výrazného snížením subvencí města, státu a okolních podnikatelů, ale právě i malou návštěvností nákladné opery. Olomouc, v meziválečné době šedesátitisícové město, byla na rozdíl od Prahy, Brna

<sup>104</sup> Bastlovým nástupcem v olomouckém operním ansámblu, byl Žid Adolf Heller. Před jeho oficiálním angažmá probíhaly bouřlivé antisemitistické protesty proti jeho nástupu, které se do historie zapsaly pod názvem *Causa Heller*. Viz. Deník *Pozor* z roku 1932 a dále Vladimír Hudec, „Causa Heller. Epizoda z bojů o charakter olomouckého divadla,“ *Hudební věda a výchova* 3 (1984): 73–78.

<sup>105</sup> Emanuel Bastl, „Causa Heller,“ *Pozor*, 4. srpna 1932.

<sup>106</sup> 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 Kč 88 h
1928/29	1 851 006 Kč 67 h
1929/30	1 117 389 Kč 19 h
1930/31	1 489 466 Kč 35 h
1931/32	491 455 Kč 83 h

nebo Bratislavy považována za „provincii“, která nepotřebuje tak vydatnou státní kulturní podporu jako metropole s velkou produkcí a mnohanásobně vyšší divadelní návštěvností. Ačkoli konzervativní umělecké kruhy „obrozenecy“ hájily operní žánr jako na nositele kulturního dědictví, hlasy volající po aktualizaci divadla a jeho repertoáru již pomalu získávaly na převaze, přirozeně také z praktických a pragmatických důvodů.

Jak bylo výše naznačeno, nadšení z národní autonomie, kterou reprezentovala Smetanova operní produkce, brzy opadlo a středem divácké pozornosti stejně jako hlavním zdrojem příjmů se od třicátých let stala „lehká múza“. Studium pramenů ukazuje, že olomoucké divadlo právě v pojednávané době řešilo konflikt uměleckého ideálu opery s lukrativní a pro zachování existence nezbytnou operetou, což mohl být jeden z důvodů odchodu Emanuela Bastla. Tento problém se podařilo úspěšně vyřešit až Adolfu Hellerovi, který skloubil velkou operetní produkci s kvalitní produkcí operní a omezil zájezdovou aktivitu na minimum. Hellerova dramaturgie zaměřující se na světové kusy, novinky a československé premiéry v konečném důsledku představovala éru umělecky zajímavou a progresivní,<sup>107</sup> na rozdíl od předchozí éry Bastlovy, poznamenané nestabilitou organizační, finanční, personální i dramaturgickou. Krátké a dramatické působení Emanuela Bastla v olomouckém divadle dokládá význam, který opernímu žánru a divadlu vůbec meziválečná doba přikládala.

### **Emanuel Bastl, Leader of the Opera Ensemble in Olomouc (1928–1932)**

#### **Abstract**

The existence and development of theatre institutions has always been determined by the current political and particularly by economic situation, the social stratification of the inhabitants and the audience, by the development of the media as well as by the artistic capacity of the country in the discussed era. These influences manifested themselves in the theatre of Olomouc, which was going through the crisis and consequent transformation at the turn of the 1920's and 1930's. The most representative constituent of the theatre in the interwar era, the opera ensemble, was nearly dissolved while the operetta ensemble was at its peak. This text depicts the development of the opera in the Olomouc theatre, headed by Emanuel Bastl during 1928–1932, and also considers the overall metamorphosis of the theatre as an institution in Czechoslovakia during the given period.

---

<sup>107</sup> Sedmiletá aktivita Adolfa Hellera se soustředila na inscenace pokrokových novinek a československých i světových premiér. Mezi nejvýznamnější počiny patřilo provedení Monteverdiho *Orfea* (7. prosince 1935), Šostakovičovy *Lady Macbeth* (8. února 1936), Zemlinského *Skřeta* (27. dubna 1933) a *Křídového kruhu* (17. února 1934) nebo světová premiéra Rousselovy opery/operety *Dědictví tety Karoliny* (14. listopadu 1936), aj.

## **Emanuel Bastl v čele olomoucké opery (1928–1932)**

### **Abstrakt**

Existenci a vývoj divadelní instituce vždy determinovala momentální politická a zejména hospodářská situace, sociální rozvrstvení obyvatel a posluchačů, vývoj médií i umělecký potenciál země v dané éře. Mimořádně silně se tyto vlivy projeví na přelomu dvacátých a třicátých let v českém olomouckém divadle, které procházelo krizí a následnou transformací. Nejreprezentativnější složka meziválečného divadla, operní soubor, téměř zaniknul, zatímco opereta dosahovala svého vrcholu. Následující text popisuje vývoj operního souboru v olomouckém divadle za vedení dirigenta Emanuela Bastla v letech 1928–1932 a rovněž nastiňuje proměny divadelní instituce v Československu v inkriminované době.

### **Keywords**

Opera; Olomouc; Czech theatre; repertoire; tours; financial crisis; Emanuel Bastl; Antonín Drašar; Stanislav Langer.

### **Klíčová slova**

Opera; Olomouc; české divadlo; repertoár; zájezdy; finanční krize; Emanuel Bastl; Antonín Drašar; Stanislav Langer.