

Mihálková, Helena

**Brněnská opereta po r. 1945 : reflexe operetní problematiky poválečných let v brněnském souboru a likvidační tendence po roce 1948 v celkovém kontextu**

In: *Thalia Brunensis Centenaria : Filozofická fakulta Univerzity J.E. Purkyně v Brně k počtě 100. výročí stálého českého profesionálního divadla v Brně*. Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1984, pp. 81-92

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122019>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



## Brněnská opereta po r. 1945

**REFLEXE OPERETNÍ PROBLEMATIKY  
POVÁLEČNÝCH LET  
V BRNĚNSKÉM SOBORU  
A LIKVIDAČNÍ TENDENCE PO ROCE 1948  
V CELKOVÉM KONTEXTU**

Počáteční situace v poválečném kulturním životě nasvědčovala tomu, že dosavadní poklidný a pohodlný život operety skončí, že bude nucena vzít v úvahu novou koncepci lidového umění a obrátit se pro inspiraci k současnému životu a jeho problémům. To, co jí chybělo především, byl realistický pohled na svět a pravdivá výpověď o něm. Zbytky zdravého humoru a poctivost už dávno promarnila, teď se po ní chtělo, aby odhodila svou minulost a začala znovu, jinak. To pro operetu znamenalo asi totéž, co ztráta samotné existence. Uzavřená do sebe, ztrnulá ve své neměnné póze a zatížená balastem svých nedostatků, odmítala dlouho pochopit, že množící se útoky jsou oprávněné a patří jí. Neviděla důvod, proč se dobrovolně vzdát toho, co se jí na sobě samé nejvíc líbilo a podporovaná věrným publikem byla odhodlána setrvat na svých pozicích tak dlouho, dokud to jen půjde. Nebylo to nakonec poprvé, kdy se našel někdo, komu se nelíbila, ale podobné záchvěvy na její půdě se vždy po čase zklidnily a sladký operetní život pokračoval dál. Jenže tentokrát už nešlo jen o občasné napomenutí, na které dával trvalý úspěch rychle zapomenout. Opereta cítila vážnost situace, i když nebyla ještě bezprostředně ohrožena a pokoušela se vzbudit alespoň zdání určitých změn, tvářila se, že usilovně hledá a nenachází. Čas vyměřený operetě jako jednomu z žánrů divadla, které mluví, zpívá a tančí, se pomalu naplňoval. Trvalo ještě dlouho, než to pochopili lidé kolem ní i ona sama. Doba, která ji svou potřebou zrodila a vychovala, se stala nenávratnou minulostí. To, že opereta jako historický žánr, vázaný na svou minulost, se nedokázala vžít do potřeb nové společnosti, je logické. Neznamená to ovšem nutný zánik, dokud její výtvoři budou nacházet cestu na jeviště a k lidem, nestane se mrtvým žánrem, i když na její místo nastoupil žánr nový, muzikál. Ten teprve v plné míře splnil požadavky, jež byly kladeny na operetu. Cesta k tomu-

to poznání začínala, zatím ve své dezorientaci a všeobecném zmatku ztrácela opereta rovnováhu a podvolovala se postupně nátlaku, který pociťovala zvenčí i zevnitř. Výsledky nemohly uspokojit ani obecenstvo ani tvůrce a kritiku. Vzplanula řada pro i proti a tak další existenci operety doprovázely nejrůznější pokusy, omyly a omezení, které její situaci ještě zhoršovaly a oddálily definitivní vyřešení její platnosti a funkce v naší společnosti.

Zatím skutečnost vypadala tak, že změny, které měly proběhnout v celém československém divadelnictví, se musely promítnout i do operety. Rámcově se vědělo, k jakým změnám je třeba v organismu operety dojít, daleko mlhavější zůstávala představa o uměleckých prostředcích, jimiž se tohoto cíle mělo dosáhnout. Zlomit operetní konvenci a zbavit operetu úpadkových symptomů byl náročný úkol, vytvoření promyšleného postupu a podrobná znalost historie i povahy tohoto žánru byla podmínka sine qua non. V dané situaci plné rozporů tyto předpoklady chyběly, ale pocit, že stávající podoba žánru divadla, které mluví, zpívá a tančí, je přestárlá a nevyhovující, byl oprávněný. Realizace proměny však přinesla daleko větší problémy a nesrovnalosti, než se předpokládalo. Probíhal proces pomalého odumírání staré kvality, na jehož pozadí se odvíjel proces geneze kvality nové. Kolize přezívající minulosti se zárodky budoucnosti, představovala rozporuplné stadium vývoje zábavněhudebního divadla, které svou bezradností a omyly přichystalo teorii i praxi celou škálu obtíží a otevřených otázek.

Všechny těžkosti, které muselo po válce Národní divadlo v Brně překónávat, se bezprostředně dotýkaly i operety, jejíž pozice byla ohrožena. Před válkou její vývoj probíhal víceméně živelně, nikým a ničím neomezován, teorie a kritika k ní zaujaly aprioristický postoj, který ji vyčleňoval na periferii umění, leč do organismu divadla byla pevně včleněna a jen občas se o této organické spojitosti zapochybovalo. Konstatovalo se, že opereta je povýtce žánr komerční, bez kterého by dřívější Zemské divadlo daleko hůře udržovalo hospodářskou rovnováhu a že z divadla ji vypovědět nelze, protože zájmy diváků diktovaly jinak. I když v celkovém kontextu čněla opereta jako velký otazník a zřetelně prožívala těžkou a vleklou krizi, byla tady a s ní problém jejího dalšího vývoje v Národním divadle. Proces postupného odhalování podstaty tohoto žánru, rozkrývání příčin a důsledků hlubokého úpadku a pochopení jeho sociální funkce teprve začínal. Rehabilitace operety ovšem vedla přes boj diametrálně odlišných názorů, které jí svou jednostranností a všeobecností spíše uškodily a téměř ji zlikvidovaly. V nultém bodě provozu Národního divadla se zatím podobným způsobem neuvažovalo, hospodářské poměry byly svízelné a opereta musela začít fungovat, v závěsu za tím stál i zájem a zvyk obecenstva. Trval určitý kontrast, v rozdělování prostředků a sil stála opereta na posledním místě žebříčku, ale v uplatňovaných požadavcích stále výše, chtělo se od ní mnohdy daleko více, než byla schopna splnit.

Pokud se na počátku první sezóny v brněnské operetě zdálo, že si vytvořila určitý program, jasnou a pevnou uměleckou koncepci, zůstalo pouze u tohoto zdání. Program nebo lépe řečeno projev dobré vůle se rozplynul, protože se operetě nedostávalo společensky a umělecky uvědomělého dramaturga, tvůrčí režisérské osobnosti a tolik potřebné mladé herecké krve. Tyto okolnosti spolu s obecnými potížemi divadla předem vylučovaly možnost vytvoření a poté plnění jakéhokoliv konkrétního programu.

Poměry v souboru se nemohly dlouhou dobu v potřebné míře stabilizovat. Docházelo neustále ke změnám, jež narušovaly zodpovědnou a cílevědomou práci. I když divadelní sekce zemské kulturní rady v Brně, pojednávající v lednu 1946 stav divadel na Moravě, prohlásila, že se nechystají do konce sezóny žádné podstatné změny v Národním divadle, provedl ředitel Ota Zítek z příkazu správního sboru restrikcí všech souborů, která vyvolala nejružnější reakce a kritiku. Nicméně ani toto řešení nevyvedlo Národní divadlo z tíživé hospodářské situace a jak se později ukázalo, ani umělecká úroveň operetního souboru, rovněž sledovaná restrikcí, se nijak podstatně nezměnila.

Hned v průběhu první sezóny odešel Rudolf Kvasnica do Gottwaldova, kde se stal šéfem nově založeného symfonického orchestru. S Brnem se rozloučil premiérou vlastní předválečné operety *Letní bouře* (prem. 7. 3. 1946). Jeho místo zaujal Emanuel Punčochář a uvedl se premiérou Stolzovy *Pepiny* (prem. 17. 4. 1946), před tím dirigoval v opeře a rovněž v baletu a činohře. V jeho osobě získala brněnská opereta zkušeného praktika, jehož umělecká potence daleko přesahovala obvyklý operetní průměr. Vedle E. Punčocháře zde působil hned od roku 1945 Jiří Hudec, který se uplatňoval také jako skladatel. Po restrikcí koncem sezóny 1945/46 byl pro přeorganizovaný soubor angažován jako umělecký šéfdirigent Jiří V. Šefr z Bratislavy, jehož činnost se omezila na částečné doplnění orchestru a pouhé dvě premiéry, odešel ještě před koncem roku 1946. V další sezóně se ujal několika představení Benedikt Volauf, který nadále působil v operetě jako její sbormistr. Po odchodu Františka Paula a Františka Hurycha v první sezóně zůstal soubor bez režiséra. V této situaci se operetě režijně věnovala Mary Bártů a Karel Kosina, který se vrátil z Opavy, kde vedl krátkou dobu operetní soubor. I když oba měli s tímto žánrem velké zkušenosti, nemohlo být toto řešení nedostatku režisérských osobností jediné a trvalé, obzvláště proto ne, že úkoly kladené na operetu byly náročné a vyžadovaly všestranně vzdělaného, progresivně smýšlejícího člověka.

Průměrně dvanáct premiér za rok představovalo pro soubor velké zatížení, téměř nezvládnutelné pro pouhé dva režiséry. Vystala nutnost angažovat nové síly, z Košic přišel Ernest Kostelník a pohostinsky připravil s brněnským souborem slovenskou operetu Gejzy Dusíka *Modrá růže* (prem. 29. 11. 1946). Po několika režiích v činohře přešel Vladimír Jirousek v sezóně 1947/48 do operety a pokoušel se usměrnit její úroveň. Jako první uvedl Offenbachova *Orfeu v podsvětí* (prem. 21. 12. 1947), kte-

rým se snažil jednak obhájit samotný žánr a jednak uměleckou úroveň hereckého souboru. V této inscenaci měli herci předvést svoje skutečné kvality a dokázat, že vina za slabé nivó padá na nedostatek hodnotných děl. Důkazem právě opačným však bylo obsazení hlavních rolí operními zpěváky.

Do konce roku 1945 se snad dalo hovořit o určitých náznacích plánované dramaturgie. Svědčí o tom uvedení Moorova *Pana profesora v pekle* (prem. 18. 10. 1945) a Nedbalovy *Polské krve* (prem. 18. 11. 1945). Obě tyto premiéry však utrpěly svým způsobem na kvalitě. František Paul a libretista Václav Poláček se domnívali, že připsáním prologu a epilogu přiblíží operetu dnešku a metamorfózou příběhu jí dodají logiku. Tato snaha po aktualitě za každou cenu, bez ohledu na dílo samo postihla nejedno představení a rozhodně jim na ceně nepřidala. V případě *Polské krve* se projevil jiný závažný nedostatek, slabé obsazení orchestru pro podobný typ operety a dále nevhodný, příliš těsný prostor jeviště v Redutě. Další skladba repertoáru prozrazovala nahodilost a zřejmou bezradnost, byla nevtvářící retrospektivou, neustálým opakováním minulosti, jejími variantami. Příznačnou pro operetu se stala monotónní a neprogresivní dramaturgie, jež vyplývala také z trvalého nedostatku takových titulů, které by po všech stránkách vyhovovaly dobovým postulátům.

Z možností, jež nabízela francouzská klasika, se na repertoáru objevila jen tradiční *Mamzelle Nitouche* F. R. Hervého (prem. 9. 2. 1945), jejíž provedení nedopadlo nejlépe a v sezóně 1947/48 Offenbachův *Orfeus v podsvětí* (prem. 21. 12. 1947) v novém překladu V. Jirouska a E. Punčocháře. Nastala podobná situace jako po první světové válce, ustoupilo se vnějšímu tlaku a vnitřní setrvačnosti v práci souboru. Orfeem v prvních třech sezónách francouzská klasická opereta skončila. Dostatečným důvodem pro setrvávání na místě byl zájem obecnstva, jeho vkus a zároveň odmítavé stanovisko k nárokům, které se na operetu kladly z oficiálních míst. Nakonec opereta byla z minulosti zvyklá na nesouhlas ze strany kritiky, mnohem důležitější pro ni byla také stálá obliba u publika, která ji vždy chránila proti případným snahám o její likvidaci. Pohodlnější a méně nebezpečná se jevila ta cesta, jež vyhovovala obecnstvu, vybíraly se osvědčené a zaručené kusy domácí i cizí proveniencie a eventuálním ostřejším výpadům kritiky se předcházelo nejrůznějšími proklamacemi nebo nevhodnými úpravami.

Ve svém celku byl repertoár prvních tří sezón rozdělen téměř na polovinu mezi tvorbu domácí a cizí. Zahraniční tituly tvořily 47 % z celkového počtu 35 premiér a většina představovala vídeňskou produkci. I když se hned po premiéře operety Leo Falla *Madame Pompadour* (22. 1. 1946) ozývaly rozhořčené hlasy, že je dostatek domácích autorů a není třeba se vracet k autorům mluvícím německy, neovlivnilo to nijak výběr nových titulů.

Pozorujeme určitou spojitost s érou O. Nového v Brně, na jeviště se to-

tiž vrátily některé z jeho úspěšných inscenací, například *Moje sestra a já* (R. Beratzky, prem. 14. 3. 1947), *Žena, která ví co chce* (O. Strauss, prem. 7. 9. 1946) nebo *Kočička v pytli* (M. Eisemann, prem. 20. 11. 1947). Kromě této snahy zopakovat předválečné úspěchy, se v Brně objevily i věci, jež O. Nový inscenoval ve svém divadle v době okupace a po ní. Jenže podobným pokusům v brněnské operetě chybělo tolik potřebné stylové zázemí, charakteristické právě pro Nové divadlo, specializované na komorní hudební komedii. V Brně dávno odezněl vliv O. Nového a úsilí o reminiscenci vyznělo mechanicky, neboť bylo zatíženo operetními návyky.

Domácí tvorba se redukovala na několik předválečných operet a novinky, které ovšem v každém ohledu prozrazovaly svou závislost na minulosti a rozhodně nesplňovaly představu o nové české operetě. Některé z nich retušovaly svou nedostatečnost v libretu i v hudbě laciným vlastněním a zneužíváním folklóru, simulovaly národní a lidový charakter. Marně se pokoušely v rámci staré šablony tlumočit nové myšlenky, nový obsah. Patří k nim Kosinův *Nový vzduch* (prem. 4. 10. 1946), *Dvě srdce tančí polku* Jindřicha Loukoty (prem. 21. 12. 1946) atp. Ani pozdější novinky v sezóně 1947/48, Plichtova revuální opereta *Rozdáme milión* (prem. 30. 1. 1948) a Pacákův *Růžový postilion* (prem. 15. 4. 1948) se nepokoušely o nějaké zásadní řešení současné operetní problematiky, obratně využívaly běžné tvůrčí prostředky a postupy. Umělecká hodnota všech uvedených novinek je sporná, svědčí o tom i jejich krátký život na našich jevištích.

Výrazem snahy o oživení fádního repertoáru se stalo uvedení dvou scénických pásem v první polovině sezóny 1947/48, kterými se výrazně vyšlo vstříc vkusu obecenstva. Nebyly dosud zapomenuty velké úspěchy brněnských revuí, jež vznikly za éry O. Nového. Na ně se pokoušel navázat K. Kosina a V. Konůpka svým pásmem *Ko-Ko léčí smíchem* (prem. 5. 9. 1947). Podobně vznikl program silvestrovského večera R. Šilara a J. Rohanovského nazvaný nejdříve *Vzpomínejte s námi!* (prem. 31. 12. 1947) a později *Veselá cesta šansonů*. Konglomerát nejrůznějších šansonů a scének u kritiky nadšení nezbudil a renomé operety jím mnoho nezískalo.

Ojedinelým počinem se stala inscenace sovětské operety *Svatba v Malinovce* (prem. 27. 6. 1947) v úpravě J. M. Lady. Tím se naplnil požadavek uvádění současných operet cizích autorů a soubor měl možnost poznat a vyzkoušet si také něco jiného, než na co byl doposud zvyklý. Pod tímto úhlem se třeba hodnotit tuto dramaturgickou volbu, úroveň provedení i poměrně malý úspěch v hledišti.

Poválečný kurs operety v Brně se nezamlouval nejen kritice, ale i vedení divadla vznikaly starosti. Řešením trvalého nedostatku hodnotných operet se mělo stát uvádění lehčích činoher s hudbou a tancem pro operetní abonenty, počínaje sezónou 1946/47. Reduta nebyla oficiálně přejmenovaná, tak jako Janáčková opera a Mahenova činohra, ale stala se divadlem humoru a satiry, kde se měly vystřídat jednotlivé složky divadla. Za všechny

uvedme alespoň *Bohatou nevěstu* činoherního souboru (E. Petrov, V. Katejev, I. Ilf, prem. 21. 5. 1946), která výslovně podle kritiky byla příkladem toho, jak lze nahradit operetní žánr. Názory konkrétně na tuto inscenaci se sice rozcházel, po umělecké stránce rozhodně neuspokojila, leč podobné akce se měly stát východiskem z krize operety. V podstatě se jednalo o obnovení pokusů obrodit žánr pomocí hudební komedie. Tento postup ovšem nevyřešil obtíže, s kterými se operetní soubor potýkal, činohra zůstala činohrou, hudba ani tanec v ní nikdy nenabývaly povahy organické složky, vždy fungovaly jako doplněk. Jako taková nemohla operetu nahradit, pouze jí do jisté míry konkurovala.

Pokusme se nyní podrobněji analyzovat na základě výše uvedených skutečností příčiny a důsledky tohoto neutěšeného stavu brněnské operety. Není pochyb o tom, že se dostala do dramaturgické krize, z níž logicky vyplývala krize reprodukční a že tyto dvě složky, tvořící celkovou úroveň, se vzájemně podmiňovaly. Existence podobných nesnází se neváže pouze na tuto dobu, doznívá ještě řadu let i poté, kdy se zdálo, že opereta svou nejhorší chorobu překonala.

Změny, jež v tomto údobí v naší společnosti probíhaly, ovlivnily v jednotlivých souborech brněnského Národního divadla především dramaturgii. Jestliže měly opera a činohra svého dramaturga, jejich pozice se značně zlepšila oproti operetě, která nadále zůstávala odkázána na starou praxi. Tím, že jí chyběl dramaturg, jenž by souboru věnoval systematickou péči a vytvořil konkrétní uměleckou linii, dostala její dramaturgie charakter neplánovaného výběru, závislého víceméně na náhodě. Osoba dramaturga představovala nezbytný předpoklad k tomu, aby se mohly v repertoáru vyváženě projevit požadavky umělecké a ty, jež diktovaly hospodářské zájmy divadla. Protože tento požadavek splněn nebyl, záhy se projevila zpomalená reakce na vnější mimoumělecké podněty, repertoár ulpíval na starých tradicích a trpně se podřizoval skladbě souboru a jeho omezeným možnostem. Podobná dramaturgie se zpětně odrážela v kvalitě a růstu souboru a vznikl tak začarovaný kruh. K němu přistoupily věčně se vracějící ekonomické zřetele, na kterých ztroskotal ne jeden progresivní záměr, nejedna koncepce. Jen větší hospodářská stabilita, pevné vedení divadla mohlo vést k vytvoření takových podmínek, jež by do prvního plánu postavily především zájmy umělecké, zakotvené v pevné dramaturgické koncepci.

Pokud chtěla opereta vyhovět uplatňovaným nárokům, nemohla nebo lépe řečeno neměla se spokojit s tím, co jí nabízela její minulost. Potřebovala nezbytně novou původní tvorbu a to nejen naši, ale i zahraniční. Jenže zvyk je železná košile a operetě už dávno nebyla vlastní schopnost pohotově reagovat na přítomnost, manifestovat svoji účast na jejích problémech. Nově vznikající práce řešily tuto závadu každá po svém. V zásadě však všechny podléhaly stejnému omylu, přičemž novost mnohdy spočívala jen v tom, že se po jevišti pohybovaly postavy současnosti, ale v myšlení



a jednání se v ničem nelišily od svých předků. Takže, když se vynořila nějaká nová opereta, připomínala spíše to, proti čemu měl operetní soubor bojovat. Pojmy jako současnost, lidovost a realismus si mohl každý tvůrce vysvětlit jinak, protože dlouho nebyly nikde přesně formulovány zásady realismu a lidovosti na poli operety. Ve svých pracích pak postupovali podle subjektivních estetických a ideových stanovisek. Na konci veškerého snažení stála běžná komerční produkce a v závěsu za ní vzrůstající zmatek na operetním jevišti. Množily se názory, že celková dezorientace a chaos je důsledkem uplatňování takových požadavků, jež nejsou operetě vlastní, které do ní nepatří. Takto vzniklé operety evidentně nic nevyřešily a jen dále žánr diskreditovaly. I když se v repertoáru vyskytovalo poměrně dost novinek, jejich umělecký efekt byl mizivý.

Situace se nelepšila, nových kvalitních operet se nedostávalo, ty, které se objevily, za mnoho nestály a provoz se nemohl zastavit. Zbýval jen návrat ke „staré dobré operetě“. Ta ovšem vykazovala podle nových měřítek závady v libretu, a tak začalo bezmyšlenkovité upravování, upachtěná snaha po aktualizaci a výsledky byly pro operetu osudné. Bez ohledu na strukturu díla se necitlivě zasahovalo do libreta, zpěvní texty se předělávaly odtrženě od hudby a nezřídka se škrtala celá čísla nebo se podle vůle psala čísla nová. Styl originálu vzal samozřejmě zasvé. Ten chudý repertoárový základ stále se opakujících titulů byl tedy ještě znehodnocován nevhodnými úpravami. Vycházelo se přitom nikoliv z originálu, ale z překladů, jež už samy o sobě často dílo poškodily. Takto si opereta sama podkopávala půdu pod nohama a promarňovala hodnoty, které jí ještě zbyly. Je zřejmé, že za těchto podmínek muselo nutně dojít k dramaturgické krizi, problém co hrát byl nadlouho tím největším a to nejen v Brně.

Takto nevyrovnaná, laxní a neplodná výstavba repertoáru se zákonitě odrazila v interpretační úrovni operetního souboru. Postiženy byly všechny složky, podílející se na tvorbě inscenace. V první řadě fungovala jako nezdolná bariéra stará inscenační praxe a k ní přistoupila ona změň nejrozličnějších stylů, chybných postupů a neujasněných záměrů. Předně opereta v globálu neznala práci skutečného režiséra, tedy člověka cítícího a myslícího v dimenzích své doby. Nevěděla mnoho o tom, že by studium každé nové premiéry mělo začít podrobným výkladem zvoleného díla a jeho detailní znalostí, nevěděla, co to je režijní záměr, koncepce představení. Operetní inscenace se tedy stavěly na bázi zaběhnuté rutiny a spolehlivých triků, režie často vyzněly jako prázdné, vnějškové efektaření podporované vulgarismy a banalitami. Ojedinelá byla těsnější spolupráce režiséra a dirigenta, jež jediná mohla vést k tomu, že by se operetní představení stalo skutečným dramatickým celkem, kde hudební čísla nejsou pouhou vložkou, nýbrž součástí dramatické akce. Protože se operetě nedostávalo jasné dramaturgické koncepce, stala se otázka režie a inscenování dalším nebezpečným úskalím. Chybným odhadem umělecké únosnosti mnoha děl se plýtvalo zbytečně silami a umění zůstávalo stranou. Totéž platilo o cho-

reografii a výpravě. Dobová kritika si poměrně málo všimla těchto dvou složek, omezovala se pouze na to, do jaké míry výprava navodila nebo dokreslila celkovou atmosféru představení, či jak se podařilo zvládnout výtvarníkovi omezený prostor v Redutě. Podle obecného vývoje můžeme říci, že zkráceným pochopením realismu docházelo k pouhému popisování, jež vedlo místy až k naturalismu. Cílem výpravy a choreografie stále zůstávala libivost, ve většině případů ničím tyto složky nepřekračovaly konvenci a postrádaly jakoukoliv vynalézavost. O mnoho lépe na tom nebyl ani operetní orchestr, který měl sice dobré vedení, jež usilovalo o uvádění kvalitních operet po stránce hudební, ale doplácel zpočátku na nedostatečné nástrojové obsazení a později trpěl stylovou nejednotností celého souboru, přílišnou různorodostí repertoáru. To, že někdy orchestr překrýval sólisty souviselo také s nedostatkem nosných hlasů a špatnou akustikou sálu.

Propagovaný trend realistického, pravdivého herectví a zpěvu zastihl soubor naprosto nepřipravený, pohlcený zkomercializovanou praxí minulosti. Šablona, šarže a operetní manýry přešly hercům do krve a zneumožňovaly vytvoření lidsky pravdivých postav současnosti. Nebylo také příliš možností k tomu, aby se na jeviště dostaly skutečně životné postavy, vždyť aktualizovaná klasika i nová operetní tvorba neposkytovaly k tomuto účelu vhodný materiál. Ve světě vykonstruovaných, nepravděpodobných dějů, neživotných a deformovaných lidí se analogicky nedalo mluvit o hereckém stylu, uměleckém profilu. Jednostrannost hereckého projevu se spojovala s nepostačující pěveckou kvalifikací mnohých členů souboru, v níž byla kritikou spatřována příčina malého zastoupení náročných operetních kusů v repertoáru. Vidíme v tom vzájemné a zpětné působení dramaturgie a interpretační úrovně operetního souboru. Nedal se předpokládat radikální obrat v nejbližších letech, protože nová herecká generace se teprve rodila spolu s myšlenkou, že její výchově by se měla věnovat speciální, cílevědomá a systematická péče.

Ve zmatek byla daným stavem věcí uvedena i dobová kritika, nedokázala si jasně uvědomit, co může od operety v tomto stadiu vývoje žádat, co může tento žánr v rámci svých omezených možností zatím poskytnout, kde přesně jsou příčiny všech zmíněných nedostatků. Její hodnotící soudy trpěly v převaze nejednotností kritérií, relativností závěrů, změnami vkusu a dezorientací v žánrových formách operety. Svou roli sehrály také subjektivní záliby a odborné zaměření kritiků. Vcelku dokázala kritika postihnout dílčí nedostatky, ale nedošla k jejich základním zdrojům. Opereta důrazně pocítovala nesouhlas a viděla celý problém v tom, že nejde o pomoc z momentální překerní situace, nýbrž o likvidátorská stanoviska.

Celková úroveň brněnské operety byla mnohem nižší, než si byla vůbec ochotna připustit. Podílela se na tom řada faktorů působících uvnitř souboru i zvenčí. Nedovedla správně identifikovat požadavky soudobého trendu v umění a její bezradnost vyústila ve stagnaci a netvůrčí

opakování minulosti. Znamenalo to další pokles její vážnosti u kritiky a výrazný umělecký deficit.

Obraz, který skýtala brněnská opereta v prvních třech poválečných sezónách, korespondoval s celkovým stavem operety u nás, odrážely se v něm obecné rysy vývoje našeho divadelnictví a svědčil zároveň o nesnázích, jež způsobilo uplatňování dobových postulátů v praxi. Počáteční bezradnost, neschopnost vymanit se ze závislosti na nedávné minulosti a výsledná stagnace nebyly příznačné pouze pro operetu a její tvůrce, jenže právě ona svým charakterem, svou přílišnou spojitostí s předešlým společenským řádem vyhovovala nejméně představám o novém umění a měla relativně také nejméně možnosti rychlé proměny. Přitom její obliba a rozsáhlá působnost splňovaly předpoklad lidového umění, ale pouze v případě, že by se změnila její struktura a obsah. Proto se v operetě vyměřil čas, vyslovily normativní požadavky a čekalo se na kýženu obrodu, bez uvážení konkrétní situace a skutečných schopností a specifík tohoto žánru. Situace pak vypadala tak, že se operetě zdálo nemožné za daných okolností přeskochit svůj vlastní stín a zůstala naprosto netvůrčím způsobem stát. Otazník, který se za operetu kladl hned po válce, se po roce 1948 změnil ve výhrůžný vykřičník. Všeobecně se soudilo, že měšťácká opereta nehodlá přistoupit k požadované radikální nápravě a jako apologeta buržoazní ideologie svou funkcí a strukturou nevyhovuje potřebám nové socialistické společnosti a jejího umění. Po čerstvé zkušenosti se došlo k závěru, že opereta vskutku nemá sílu a možnosti se obrodit a fungovat v nové skutečnosti. Jako taková neměla místo v budoucím socialistickém umění, chápala se jako brzda v kulturní revoluci a škodlivý jev. V době boje proti formalismu a apolitičnosti umění ztrácela opereta své právo na další existenci. Výboje proti ní nabyly na intenzitě a znovu se postavila otázka bytí nebo nebytí tohoto žánru. V tomto kritickém okamžiku postrádala opereta takové obhájce, kteří by skutečně kategoricky a fundovaně vystoupili na její obranu se zásobou pádných argumentů, opírajících se o teoretické zázemí i praktické zkušenosti. Nezbytně potřebovala zastánce, kteří by dokázali rozbořem její povahy, vnitřních zákonitostí a znalostí předešlého vývoje objasnit momentální stav a na základě toho načrtnout možnosti dalšího vývoje. Jenže teorie o ni měla mizivý zájem, všechny obtíže s ní spojené se zatím řešily spíše přezíráním a odsuzováním, než snahou proniknout k její podstatě a pochopit tak i zákonitě nedostatky a úpadek. Za takových okolností mohlo dojít k tomu, že se hledaly jiné hudebně divadelní formy, jež by byly schopny ji nahradit. Působil zde podvědomý pocit potřeby podobného typu divadla a jednalo se pouze o likvidaci jednoho žánru zábavněhudebního divadla, který pozbyl platnosti v nových podmínkách.

Operetní otázka se projednávala na divadelních konferencích a závěry, ke kterým se došlo, znamenaly odsouzení operety k zániku. I když se tvářily jako pomocné podání ruky, ve své podstatě usilovaly o definitivní li-

kvidaci nepotřebného a přespříliš problematického žánru. Na bratislavské konferenci v lednu 1949 přednesl Petr Karvaš, jako jeden z hlavních řečníků, referát, ve kterém se k ožehavé otázce postavil takto: „Tažení proti operetě, které jsme uskutečnili po osvobození, mělo své plné oprávnění jak z hlediska uměleckého, tak z hlediska nové organizace naší divadelní produkce. Opereta jak se u nás hrála v době války a jak se zachovala na repertoárech některých našich divadel i těsně po ní, byla exemplárním příkladem produktů kapitalistického divadelního podnikání a nesla všechny znaky divadla komerčního, ideologicky a mravně laxního, umělecky periferního, zaměřeného na primitivní sklony měšťáckého občanstva, zneužívajícího je a rychle zmenšujícího naději na jeho převýchovu. Bylo tedy na místě vyřadit takovou jevištní tvorbu a soustředit se po všech stránkách na jevištní druhy, stojící ve středu uměleckého vývoje našeho divadla.“<sup>1</sup> Nevěřilo se tedy příliš v eventualitu obrody operetního divadla od samého počátku a dalo se předpokládat, že dojde k podobnému vyostření sporu. Na divadelní konferenci se tento bod divadelního dění projednával proto, aby se našly ekvivalenty schopné operetu trvale nahradit, potřeba zábavněhudebního divadla totiž trvala v neztenčené míře a nějaké východisko se najít muselo. V zájmu vyšší orchestrální, pěvecké a hlavně herecké úrovně se měly zrušit operetní soubory, jejichž členové by se rozptýlili v činohře a opeře. Zároveň s tím by se propříště předešlo apriornímu a odmítavému postoji kritiky k určitému souboru a občanstvo by všestranně vyšší kvalitou svých oblíbených inscenací bylo vychováváno pro náročnější činoherní nebo operní představení, která jinak nespadala do jeho zájmu. Aby se takto postavený cíl mohl realizovat, navrhl P. Karvaš na zmíněné konferenci následující řešení:

- „1. Velkým zpěvoherním souborům (operám) by se uložila povinnost uvést ve svém repertoáru určité procento klasických operet. Navrhuji dvě za sezónu.
2. Souborům činoherním by se uložilo uvést do roka určité procento her se zpěvy a hudbou, případně hudebních komedií, lidových zpěvoher nebo přímo operet s malým obsazením. Navrhuji čtvrtinu celého repertoáru.
3. Soubory operetní by se zrušily a jejich členové stali by se členy těles zpěvoherních a činoherních, pokud by byla konkrétní naděje, že se převychovají, zbaví dědictví soukromokapitalistické operety a přirozeně, že se budou moci s úspěchem obsazovat v činoherních nebo operních inscenacích. Od uskutečnění tohoto bodu je možno ustoupit v případě, kde by likvidace souboru znamenala i likvidaci divadla, a kde by existence divadla z některých příčin byla žádoucí.“<sup>2</sup>

Kdyby se tyto a jim podobné požadavky uvedly do života, rovnalo by se

<sup>1</sup> P. Karvaš: *K problémům československé dramaturgie*, in: *Základy nové práce československého divadla*, Praha 1949, str. 45.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 48.

to skutečně zániku operety jako specifického, svébytného hudebně dramatického žánru. Nehledě na to, že rozpuštění operetních souborů představovalo neřešitelný technický i personální problém, pokud k podobnému kroku někde došlo, vznikla jen perspektivně potíž, jak za čas sestavit soubor nový. Postup, jenž řešil záležitost operety tím, že ji negoval, se ukázal mylným a neuskutečnitelným. I když opereta sama poskytla ne jeden argument svým odpůrcům, likvidace nemohla být definitivní tečkou za tímto nerovnoměrným dialogem. Nemůžeme ovšem hodnotit tento způsob jednání s operetním žánrem jednostranně záporně, nutno připustit snahu celkově zlepšit úroveň našeho divadelnictví a podvědomě tušení nového směru vývoje zábavněhudebního divadla, jemuž opereta zdánlivě stála v cestě. V jednom ohledu se jednání nemýlila, bylo nevyhnutelné obrátit pozornost k profesionalitě všech tvůrců operetních inscenací, skoncovat s praxí, jež činila z operetních divadel odkládací místo pro ty, kteří neobstáli v činohře či opeře.

Situace v operetních divadlech se dále ještě zkomplikovala pevně stanovenou dramaturgickou linií československých divadel. Podle tezí bratislavské konference stál v popředí úkol dalšího zlidovění kultury, jemuž odpovídalo také pořadí dramaturgických okruhů. Prvořadá péče se měla věnovat domácí původní tvorbě a po ní přehodnocování odkazu tzv. české klasiky, dále stála současná tvorba sovětská a tvorba socialistických zemí, přehodnocená světová klasika a naposledy pokroková tvorba západní.<sup>3</sup> Opereta s velkými potížemi splňovala tyto požadavky, právě s původní tvorbou se pojily velké nesnáze a taktéž pokusy s přehodnocováním se ukázaly problematickými. Svou roli ovšem sehrálo mnohdy mylné pochopení podobných pretencí. Například došlo k tomu, že zkresleným přístupem k západní produkci se tato téměř ignorovala. Jednostranné prosazování sovětských děl vedlo k dramaturgické stagnaci v cizím repertoáru na našich operetních jevištích. Ostatní socialistické státy byly na tom s původní operetní tvorbou zhruba tak, jako my, skladatelé spíše od operety utíkali, než aby se pokoušeli o problematický úspěch. Většinou i jejich práce trpěly stejnými vadami, jež lze shrnout v jedné větě: rozpor mezi starou formou a novým obsahem. Začala cesta za novou formou odpovídající obsahu, touto formou se stal mnohem později muzikál.

Jedním z omylů této doby bylo zúžené chápání pojmu zábavnost, který se stavěl do protikladu s uměním. Už samo slovo neslo v sobě stigma, přičuť méněcennosti a podle toho se měřila i opereta, u níž právě moment zábavnosti vystupuje do popředí. Zábava v životě člověka je jednou z pozitivních hodnot a není možno ji odsuzovat, umění a zábava se nevyklučují, patří k sobě. Jinou stránkou věci je kvalita a profesionální úroveň poskytované zábavy, o ní je možno diskutovat. Žánr, jehož prvořadou funkcí

---

<sup>3</sup> O. Ornest: *Československá dramaturgie a pětiletý plán*, in: *Základy nové práce československého divadla*, Praha 1949, str. 27.

je poskytování zábavy, proto ještě není špatný, může být jen dobrým nebo špatným uměním. Rozhodně se však této funkce nemůže vzdát, pokud chce zůstat sám sebou. K tomuto závěru se muselo nutně dojít, i když po dlouhém váhání. Dlužno říci, že celá operetní odysea by se vyvíjela jinak, kdyby se vzal v potaz její skutečný stav a nestavělo se na hypotetické ideální podobě tohoto žánru, kdyby se neustále nezatracoval a ne-svazoval direktivami.

Bezprostřední nebezpečí pominulo, ale otázky existovaly dál a s nimi nevděčný úděl žánru, od kterého se většina odborníků v teorii i praxi distancovala. Jen pomalu se mu dařilo odbourávat podobnou bariéru předsudků a teoretického nezájmu. Stručně řečeno teorie operety, či lépe zábavněhudebního divadla, dlouhý čas pokulhávala za praxí a nedokázala ji usměrnit tak, aby její vliv přinesl pozitivní výsledky. Pozornost se postupně soustřeďovala na novou českou operetu a inscenační proces, což dále znamenalo široké spektrum dílčích otázek. První větší příležitostí k názorové konfrontaci, sjednocení kritérií a požadavků se stala konference o operetě v prosinci 1958, která byla součástí operetní přehlídky v Karlínském divadle. Konstatovala známé skutečnosti, ale nestala se východiskem pro další praktickou činnost v oblasti nové operety a to v tom smyslu, že postrádala inspirativní podněty a konkrétní jednotné pokyny. Význam této akce spočíval v tom, že napomohla formování pevnějších stanovisek, jež se opíraly o rudimentární teoretické i estetické poznatky v tomto oboru. Jak zdoluhavá a spleťtá byla vývojová cesta operety po válce, dokazuje i druhá operetní konference z roku 1962. Jednotlivé příspěvky konference se zaměřovaly především na střetávání starých a nových prvků, tedy na boj nového proti starému. Směrodatnou se stala skutečnost, že zábavněhudební divadlo se začalo chápat širěji, že nebylo nazíráno přes úzké prizma operety.

Opereta se nakonec dočkala většího zájmu a uznání práva na život a to vedle ostatních žánrů zábavněhudebního divadla. Další vývoj, který počítal i s nastupujícím muzikálem, naznačilo závěrečné prohlášení druhé operetní konference: „Rozmach a další osud zábavného hudebního divadla nevidíme pod jednostranným úhlem jedné umělecké formy operetní, nýbrž otvíráme dnes otevřeně cestu k mnoha formám dalším. Zábavněhudební divadlo žije v této chvíli v období velkého, zásadního přerodu a je nezbytně zapotřebí dát příležitost všem formám, útvarům a všem vyjadřovacím prostředkům, aby se podílely na postupném budování nového hudebního divadla pro nejširší masy. Bude to sama společenská praxe, která rozhodne o osudu těchto forem, o hlavních podobách našeho divadla a o budoucí, snad základní formě zábavného hudebního divadla, jakou byla v minulosti opereta.“<sup>4</sup>

<sup>4</sup> J. H a c h: *Diskusní příspěvek*, in: *Problémy zábavného hudebního divadla*, Diskuse z rozšířeného zasedání vedení divadelní složky SČDFU, Publikace DÚ, Praha 1962, str. 98.