

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

2012

Gabriela Pčolová

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

HANUŠ THEIN, REŽISÉR ITALSKÝCH OPER

Gabriela Pčolová

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

HANUŠ THEIN, REŽISÉR ITALSKÝCH OPER

Gabriela Pčolová

Vedoucí práce:

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D.

Katedra antropologických a historických věd

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, červen 2012

Děkuji vedoucí diplomové práce PhDr. Martě Ulrychové, PhD. za cenné rady, příjemnou spolupráci a metodické vedení práce.

OBSAH

1	ÚVOD.....	1
2	VZNIK A VÝVOJ BAROKNÍ OPERY.....	3
2.1	Florentská camerata.....	4
2.2	Claudio Monteverdi – operní reformátor.....	6
2.3	Římská opera.....	6
2.4	Benátská opera.....	8
2.5	Neapolská opera.....	9
2.5.1	„Opera seria“.....	11
2.5.2	„Opera buffa“.....	12
2.6	Barokní opera v Evropě.....	14
2.6.1	Francouzská barokní opera.....	14
2.6.2	Anglická barokní opera.....	16
2.6.3	Německá barokní opera.....	17
2.6.3.1	Richard Wagner (1813-1883).....	18
3	ITALSKÁ OPERA 19. STOLETÍ.....	22
3.1	Rossinisté - Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti a Vincenzo Bellini.....	22
3.1.1	Gioacchino Rossini (1792-1868).....	22
3.1.2	Gaetano Donizetti (1797-1848).....	23
3.1.3	Vincenzo Bellini (1801-1835).....	24
3.2	Giuseppe Verdi (1813-1901).....	24
3.3	Verismus.....	27
3.3.1	Pietro Mascagni (1863-1945).....	28
3.3.2	Ruggiero Leoncavallo (1857-1919).....	28
3.4	Giacomo Puccini (1858-1924).....	28
4	HANUŠ THEIN.....	30
4.1	Životní etapy operního umělce.....	30
4.1.1	Začátky úspěchů.....	30
4.1.2	Umělecká činnost v Národním divadle (dále jen ND).....	32
4.1.2.1	Operní zpěvák a herec.....	32
4.1.2.2	Operní režisér.....	36
4.1.3	Okupace a umělecká činnost v Terezíně.....	41
4.1.4	Profesor a šéf opery.....	44
5	THEINOVA REŽIE ITALSKÝCH OPER.....	45
5.1	Kritiky a recenze k Theinovým inscenacím.....	45
5.1.1	<i>Italka v Alžíru</i>	45
5.1.2	<i>Lazebník sevillský</i>	46
5.1.3	<i>Gianni Schicchi a Komedianti</i>	48
5.1.4	<i>Othello</i>	50
5.1.5	<i>Sedlák kavalír</i>	53
6	ZÁVĚR.....	55
7	REJSTRÍKY.....	57
7.1	Rejstřík režii Hanuše Theina v ND.....	57
7.2	Rejstřík pěveckých rolí v ND.....	60
8	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....	66

8.1	Prameny	66
8.2	Literatura.....	68
9	SUMMARY.....	70
10	PŘÍLOHY	71

1 ÚVOD

Hanuš Thein, zasloužilý umělec, významný režisér a sólista opery Národního divadla, profesor Konzervatoře v Praze. Podle lidí, kteří ho znali, člověk velmi veselý, skromný, vtipný a žijící celým svým srdcem pro Národní divadlo.

Téma diplomové práce vzniklo původně z mého zájmu o českožidovské umělce, kteří se vlnou antisemitismu dostali až za hradby terezínského ghetta. Málokdo dnes totiž ví, že za zdmi opevněného valu se kromě teroru tvořila také nevídaná umělecká činnost, jež lidem pomáhala překonat nelehká období v ghettu. K umělcům, kteří se podíleli na umělecké činnosti v Terezíně, patřil i Hanuš Thein. Svým nadáním, houževnatostí a nezdolným optimismem vykouznil na tváři úsměv nejednomu vězněnému člověku v Terezíně. Jeho největší odkaz však spatřuji především v režisérském a hereckém umění na scéně Národního divadla, kterému věnoval více jak čtyřicet šest let svého života.

O životě a umělecké činnosti Hanuše Theina jsou nám k dispozici pouze dvě biografie. Jedna z roku 1971 od Františka Kafky, jež byl Theinovým dlouholetým přítelem, a druhá od samotného Hanuše Theina vzpomínajícího na působení v Národním divadle. Po hlubších poznacích je nutné zapátrat v archivních dokumentech různých institucí, v nichž jsou odkazy k osobě Hanuše Theina uchovány.

Práce je koncepčně rozdělena do čtyř částí. V první části práce se věnuji vzniku barokní opery, odborné terminologii a představitelům, jež se o vývoj opery zapřičinili. Druhá část práce je zaměřena na konkrétní italské skladatele 19. století, jejichž díla byla následně pod režijním vedením Hanuše Theina uvedena na jevišti Národního divadla. Kapitoly jsou zde začleněny s ohledem pro lepší orientaci v rámci zpracovávaného tématu.

Třetí část práce je věnována životním fázím Hanuše Theina. V kapitole se věnuji rodinnému prostředí, v němž Thein vyrůstal, či začátkům působení v Národním divadle. Dále se samozřejmě věnuji Theinovým hereckým a pěveckým výkonům a zejména jeho plejádě úspěšných režii uvedených na scéně Národního divadla. V práci je vzpomínáno také na uměleckou činnost v Terezíně.

Jelikož se ještě nikdo nezabýval odkazem na Theinovu režii italských oper, rozhodla jsem se zkompletovat veškeré materiály týkající se právě této problematiky. V poslední části práce se tedy zaměřuji na jednotlivé kritiky a recenze zabývající se jeho režii.

Při přípravě diplomové práce jsem měla k dispozici materiály uložené v Archivu Národního divadla v Praze, kde jsem pracovala jak s osobní složkou Hanuše Theina, tak s jednotlivými italskými inscenacemi. Dále pro mne byly přínosné materiály z archivu Židovského muzea v Praze, archivu Pražské konzervatoře či Divadelního ústavu v Praze.

Cílem této práce je tedy zkompletovat Theinovo režisérské dílo v oblasti italské operní tvorby na naší přední scéně, popsat jeho režisérské, herecké a pěvecké schopnosti, jak na jevišti Národního divadla, tak v terezínském ghettu a představit Hanuše Theina jako člověka, jenž celý svůj život zasvětil Národnímu divadlu.

2 VZNIK A VÝVOJ BAROKNÍ OPERY

Zrod opery je všeobecně přisuzován Itálii. Její počátky zaznamenáváme konkrétně v pozdně renesanční Florencii. Můžeme ji charakterizovat jako útvar, jenž se pohybuje na rozhraní hudby, divadla, literatury, ale zároveň také výtvarného umění. Její obecnou a více propracovanou definici vytvořila Anna Hostomská. Opera je podle ní *„divadelní útvar, v němž příběhy představované zpívajícími lidmi, jedinci i soubory jsou předváděny divadelně, tj. s využitím všech možností jevištní techniky a uměleckých podmínek jevištního projevu, nikoliv však podle volné úvahy přednášejících osob-herců, nýbrž přesně podle údajů určených kompozicí, tj. hudebně skladebným tvarem. V opeře je buď vše, nebo podstatná většina příběhu hudebně propracována. Hercův výkon je tu zpěvný, anebo zpěvný z větší části. Časové rozpětí dějového průběhu je určeno zásadně hudebním průvodem, který obstarává soubor hudebníků, orchestr. Hudební podklad operního útvaru si vyžaduje k svému uskutečnění úplnost souhry zpívajících herců i hrajících hudebníků, kteří svým výkonem doprovázejí nejen scénický zpěv, nýbrž i celý dějový průběh hry. Proto se opera nevytvářela a dodnes nevzniká jako základní výtvar herce-improvizátora a básníka, jenž herci ponechává volnost uměleckého ztvárnění textu, nýbrž jako výtvar hudebníka-skladatele, jenž na podkladě textu, ale ze své vlastní dramatické představy, pevně určuje vazbu příběhu a svým notovým předpisem vede pěvce ve všech složkách jeho projevu.“¹*

Pokud půjdeme po stopách, jež opeře předcházely, musíme se vrátit do antiky. Již v dávné minulosti existovaly výjimečné události vzbuzující značnou pozornost. Vyprávěním se předávaly dále, mnohdy se přikrášlovaly, časem dospívaly k vyšším formám. Tak vznikal epos, v němž básnická stylizace sloužila jako pamětní opora vypravěčům. V momentě, kdy se události začaly zaznamenávat písmem, vznikla literatura. Ta však nebyla dostupná všem, ale pouze těm, co si osvojili

¹ Hostomská, A., *Průvodce operní tvorbou*. Praha 1993, s. 10.

znalost čtení. I při vzniku literární tvorby se tedy stále udržovalo tradiční vyprávění pověstí a příběhů, při nichž vypravěči využívali pohybových gest naznačujících, jak se co událo. Odtud byl již malý krůček ke zpodobňování událostí názorným způsobem – divadelním projevem. Divadlo mělo na rozdíl od literatury daleko širší společenský dosah. Vnímat ho mohl kdokoli, i bez předpokladů předběžného vzdělání. Divadlo jako takové se čím dál více zdokonalovalo, nejprve se zvyšoval počet pomůcek, poté přišly na řadu kostýmy, masky a dekorace. Postupem času přistupoval k projevu mluvenému také prvek hudební, jenž měl za úkol podtrhnout a nadnést divadelní účinek. V době, kdy mluvené slovo dosahovalo svého vrcholu Shakespearovou tvorbou, byl položen základ k opravdovému rozvoji hudebního divadla – k opeře.²

Italskou operu můžeme rozdělit do pěti vývojových fází. První zárodky opery byly zasety florentskou cameratou, která usilovala o svébytnější a nový umělecký hudební výraz. Následnou revoluci v operním zpracování zajistil první Claudio Monteverdi, který ze základů florentské cameraty vytvořil dokonalý harmonický operní útvar. Další vývojové operní fáze patří významným italským školám (římské, benátské, neapolské).

2.1 Florentská camerata

Z historického hlediska se zrod opery odhaduje do doby kolem roku 1600. Hlavním impulsem jejího vzniku byly pokusy o oživení antických námětů divadelní formou. Na základě nových hudebních tendencí vzniká ve Florencii operní útvar složený ze společnosti šlechtických a patricijských milovníků opery vycházející z antického divadla. Společnost zvaná Camerata se z mnohohlasého zpěvu začala přiklánět k melodické linii jednoho hlasu.³

² Hostomská, A., *Průvodce operní tvorbou*. Praha 1993, s. 9-10.

³ Hostomská, A., *Průvodce operní tvorbou*. Praha 1993, s. 11.

V čele této akademie stál šlechtický patron Giovanni Bardi (1534-1612), v jehož domě se scházeli další významní umělci, kteří diskutovali o vzkříšení antického dramatu. Jejím členem byl skladatel a teoretik Vincenzo Gallilei (1520-1591), znalec antické kultury, skladatelé Giulio Caccini (cca 1550-1618), Jacopo Peri (1561-1633), Emilio de' Cavalieri (1550-1602) a básník Ottavio Rinuccini (1552-1621). Všichni brojili především proti vícehlasé hudbě. Odsuzovali polyfonii i nástrojovou hudbu a usilovali o obnovu antické monodie,⁴ v níž má slovo prvořadý význam. To má vést k vyvolání citového obsahu a určitých afektů ve smyslu platónské estetiky, v níž byl kladen důraz na slovo, rytmus a kvalitu tónu.⁵

Opera však na počátku svého působení nebyla přístupná všem, ale pouze úzkému kruhu aristokratů. Představení se nejspíše konaly v menších renesančních palácích a s omezeným počtem diváků. První opery se označovaly jako *drama pastorale*, *favola pastorale* nebo *dramma per musica*. První označení nesoucí název opera můžeme datovat až od roku 1639, kdy se poprvé objevuje v Benátkách. Za první operu, i přes to, že se hudba nedochovala, můžeme považovat *Dafne*, jež byla provedena ve Florencii v paláci hraběte Jacopa Corsiho (1561-1604) při oslavách karnevalu roku 1598. Hudba je přikládána Jacopu Perimu, text napsal lyrický básník Ottavio Rinuccini. V některých spisech je Corsi uváděn též jako spoluautor, který se podílel na složení dvou zpěvů.⁶ První dochovanou operou je *Euridice* z roku 1600 Jacopa Periho. Jedná se o pastýřskou hru, v níž se střídají sólové zpěvy, dialogy, sbory a taneční výjevy.⁷

⁴ Alfred Einstein vyjadřuje názor, že Florentinové, kteří se snažili o vzkříšení antického dramatu, nevěděli o tomto řeckém dramatu téměř nic. Právě díky této nevědomosti pomohli na svět pravému modernímu výtvoru - opeře. Einstein, A., *Od renesance k hudbě dneška*. Praha-Bratislava 1968, s. 44.

⁵ Trojan, J., *Dějiny opery*. Praha 2001, s. 15.

⁶ Trojan, J., *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska. I. Baroko – klasicismus – romantismus (17.-19. století)*. Brno 1985, s. 5.

⁷ Navrátil, M., *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů. A. Vivaldi, G.F. Händel, J.S. Bach*. Ostrava 1996, s. 46.

2.2 Claudio Monteverdi – operní reformátor

Za nejvýznamnějšího prvního operního reformátora můžeme označit Claudia Monteverdiho (1567-1643), který sice vycházel ze zásad florentské cameraty, nicméně do své tvorby zakomponoval zcela nové a především dosud nevídané aspekty operního zpracování. Jeho první operou byl *Orfeo* poprvé hraný v roce 1607⁸ při karnevalu v Mantově. Skladatel byl sice zastáncem důležitosti slova, nicméně v této opeře se soustředil převážně na hudbu. Na rozdíl od klidné florentské cameraty vnáší Monteverdi do opery silný citový vzruch. Hudbu rozšířil a zdokonalil po všech hudebních stránkách.⁹ Rozlišil recitativ¹⁰ a vytvořil základy árií. Strofické árie v některých případech překračují do okruhu „da capo“ árií.¹¹ Skladatel se ve svých operách snažil hudebně zdůraznit dramatický výraz děje, který podpořil nástrojovou složkou charakterizující různé situace.¹² „*Pastýřská nálada je vyjádřena světlými tóny malé flétny a houslemi „alla francese“, v napjatých situacích je využito tremolo smyčců. Občasné skladatelovy poznámky o nástrojích znamenají počátky instrumentace operního orchestru.*“¹³

2.3 Římská opera

Dalším významným střediskem operní tvorby se vedle Florencie, Mantovy, Bologny a Turína stal Řím. Blízkost sídla katolické církve se projevovala v římské opeře nejen zařazováním duchovních látek, ale také tím, že se členové církve podíleli na jejím rozvoji, a to i jako libretisté světských námětů. Opery se nejčastěji hrály v luxusním paláci, jenž patřil mocným knížatům rodu Barberini. Nesl název *Teatro delle quattro fontane* a měl kapacitu více než 3000 diváků. První opera s duchovním námětem (opera sacra), jež zazněla při otevření divadla, se jmenovala

⁸ Toto datum můžeme považovat za jakýsi mezník v dějinách hudby.

⁹ Navrátil, M., Ostrava 1996, s. 47.

¹⁰ Recitativ je zhudebněný text, který sleduje spád řeči. Využívá se k vyjádření těch scén opery, které nesou děj, zejména dialogů.

¹¹ Árie „da capo“ je třídílná forma, v níž se po odehrání druhé části opakuje část první – forma ABA.

¹² Trojan, J., Brno 1985, s. 10.

¹³ Tamtéž, s. 10.

Sant' Alessio (Svatý Alexius).¹⁴ Hlavní role s mnohými koloraturami byla patrně poprvé v historii svěřena kastrátovi.¹⁵ Římská opera je příznačná nejen svou dekorativností, žertovnými náměty, početnými baletními scénami, ale také s uplatněním „secco“ recitativů¹⁶ a recitativů několika současně zpívajících osob. Z ansámbků je to pak nejčastěji duet a tercet.¹⁷

Římská operní představení měla původně ryze aristokratický podtext a hrála se pouze pro nejvyšší společenskou vrstvu. Vše se změnilo až roku 1652, kdy se opery začaly pořádat i pro širší spektrum diváků. Tehdy bylo otevřeno první operní veřejné divadlo. Významnými představiteli římské opery byli Emilio de' Cavalieri (cca 1550-1602), Agostino Agazzari (1578-1640), Antonio Maria Abbatini (1595-1679), Stefano Landi (cca 1596-1630), Domenico Mazzochi (1592-1665), Luigi Rossi (cca 1597-1653), Giulio Rospigliosi (1600-1669) a Marco Marazzoli (cca 1619-1662).

Římská opera nemá ani reformátorský, ani zakladatelský význam, ale je důležitá především v dalším rozvíjení florentského odkazu, například ve zvýšení důležitosti sborů a orchestrálních úvodech (allegro, andante, allegro).¹⁸

¹⁴ Text napsal rodinný přítel Barberinů kardinál Giulio Rospigliosi (budoucí papež Kliment IX.), hudbu napsal chrámový kapelník a zpěvák, altista papežské kapely Stefano Landi. Trojan, J., Praha 2001, s. 22.

¹⁵ Kastráti byli pěvci, jejichž hlasové zbarvení se pohybovalo mezi sopránem a altem. Před dosažením dospělosti se podrobili orchitomii (chirurgickému zákroku na varlatech), aby si zachovali vysoké, čisté hlasy. „*Pomocí orchitomie se před mutací, tedy ještě než se hlas s počátkem dospívání prohloubí o oktávu a nabude charakteristických mužských rysů, zablokoval vývoj hrtanu. Provedl se zásah na varlatech (podvázání, v některých případech snad i odstranění semenotvorných kanálků), což způsobilo zastavení sekrece hormonu testosteronu, která řídí vzrůst hrtanu (tehdy sice znali následky, nikoli však příčinu) (...) po orchitomii zůstával hlas zářivý, svěží a průrazný jako hlas chlapecký.*“ Celletti, R., *Historie belcanta*. Praha 2000, s. 96-97.

¹⁶ „Secco“ recitativ je místo v ději, kdy se odmlčí orchestr a zpěvák napodobuje rytmus běžné řeči. V tu chvíli je v opěře zpěv doprovázen pouze jedním nebo několika málo nástroji, většinou jedním basovým a jedním harmonickým nástrojem (drnkacím nebo klávesovým).

¹⁷ Trojan, J., Brno 1985, s. 9.

¹⁸ Navrátil, M., Ostrava 1996, s. 47.

2.4 Benátská opera

Benátky se staly v druhé polovině 17. století novým operním střediskem. V Itálii se v tomto období stala opera velmi žádanou a jiné hudební obory zatlačovala do pozadí. V roce 1637 bylo otevřeno první veřejné divadlo *Teatro di San Cassiano*, do něhož se poprvé v dějinách opery dostal divák za vstupné. Neslo název podle patrona kostela, v jehož farnosti stálo. Mělo 5 pořadí po 31 lóžích. I v tomto divadle však bylo stále zachováno rozmístění obecnstva dle společenských vrstev. Bohatí sedávali v luxusních lóžích, měšťané na dřevěných lavicích v parteru. Nejméně pohodlná místa obývali gondoliéři.¹⁹

Následovala další výstavba operních budov, jmenovitě divadlo *Teatro di SS. Giovanni e Paolo*, pověstné nákladnými dekoracemi, nebo *Teatro San Giovanni Grisostomo*, které až do doby postavení divadla *La Fenice* patřilo k nejhonosnějším stavbám vůbec. Mělo 175 lóží po pěti řadách. V první polovině 17. století se tak v Benátkách nacházelo pět veřejných operních divadel, na konci 17. století jich bylo téměř dvacet.²⁰

Jak jsme si uvedli výše, benátská opera již nebyla hrána pouze pro aristokraty, ale začala být přístupná i širšímu spektru diváků. Vzhledem k tomuto rozšíření se začala obsahová složka oper vyvíjet zcela novým způsobem. Hrály se opery převážně s náměty ze současného života nebo hrdinské pověsti z antiky. Pastorální hry byly z repertoáru oper vyřazeny. Společným prvkem benátské opery byly ohromující jevištní efekty a bohatá dekorace, která se měnila až dvacetkrát za představení. Obecnstvo zde chodilo na operu převážně kvůli citovému vzplanutí a velkolepé barvitosti. Milovalo dobrodružné příběhy doprovázené velkolepou jevištní mašinérií: bitvami na jevišti, požáry, přírodními katastrofami, ztroskotáním lodi, kouzly aj.²¹

¹⁹ Trojan, J., Praha 2001, s. 25.

²⁰ Tamtéž, s. 25.

²¹ Trojan, J., Praha 2001, s. 28.

Benátskou operu můžeme označit za sólistickou, poněvadž na rozdíl od římské opery sborové se zde pěvecký sbor zcela vytrácí a veškerá pozornost je naopak věnována sólistům, konkrétněji kastrátům a primadonám²². Ti byli u obecnstva velice ceněni, a vydělávali dokonce mnohem více peněz než samotní libretisté a skladatelé. Benátská opera se vyznačuje také vysokou mírou fantazijnosti, rozvíjí se zde „da capo“ árie, ve vypjatých dramatických scénách se objevuje „accompagnato“²³ – recitativ podpořený ansámblem, skupinou smyčcových nástrojů v ohraničení vůči „secco“ recitativu.

Za zakladatele benátské opery je považován Francesco Cavalli (1602-1676), žák Monteverdiho a zpěvák u sv. Marka. Je autorem 42 oper a jeho scénické dílo *Le Nozze di Teti e di Peleo*²⁴ je první dochovanou benátskou operou a dílem, které bylo poprvé v historii označeno za operu. K dalším významným umělcům benátské opery patřili Pietro Andrea Ziani (1616-1684) Pietro Antonio Cesti (1623-1669), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Antonio Sartorio (1630-1680), Carlo Pallavicino (cca 1630-1688), Carlo Francesco Pollarolo (1653-1722) a Agostino Steffani (1654-1728).

2.5 Neapolská opera

Neapolská škola²⁵ patří k páté vývojové fázi v dějinách opery a časově ji můžeme zařadit do poloviny 17. – 18. století. Ve druhé polovině 17. století se centrum opery stěhuje ze severu Itálie na jih do Neapole čítající více než 300 000 obyvatel. Zdejší lidé milovali hudbu a zpěv, což

²² Primadony byly nejčastěji kolorатурní sopranistky a první pěvkyně operního souboru. Náležely jim hlavní ženské role.

²³ „Accompagnato“ je recitativ doprovázený s vypracovaným nástrojovým doprovodem – orchestrem.

²⁴ „Mytologickým námětem je tu pověst o svatbě rodičů Achillových, při níž došlo ke známému sporu Junovy, Minervy a Venuše (Paridův soud), příčině trojské války. Kromě vážného dějového základu již tady je zastoupen komický prvek, jako v mnoha dalších benátských operách.“ Trojan, J., Brno 1985, s. 15.

²⁵ Podle Jana Trojana není termín užívání neapolské opery zcela přesný. Označení neapolské opery je převážně kritizována americkými muzikology, kteří namítají, že Neapol nebyla jediným místem, odkud se nový typ opery šířil. Muzikologové navrhuji nové označení celoitalská opera, avšak ani tento název není vzhledem k rozšíření se nového typu opery po celé Evropě výstižný. Trojan navrhuje neapolskou operu označovat jako „opera seria“. Trojan, J., Brno 1985, s. 22.

se odrazilo v zakládání konzervatoří. Zprvu měly význam sirotčích ústavů, nicméně později se z nich staly hudebně vzdělávací instituce, v nichž působili nejvýznamnější umělci té doby.

Neapolská opera vychází ze školy benátské, rozpracovává její tvůrčí postupy, nicméně hudební složku rozvíjí zcela nově, i když podle Rudolfa Pečmana často na úkor složek ostatních.²⁶ Podle Jana Trojana „je svrchovaně italská svou homofonní sazbou, kantabilitou, rozlišením recitativu secco a accompagnato; (...) sólistická s rozvinutou virtuózní technikou převzatou z instrumentální hudby. (...) Námětově jde o vysloveně vážný operní typ, vyúsťující ve své pozdní fázi v operu seria.“²⁷

Do první generace neapolských skladatelů, jejichž hudba byla ještě stále ovlivněna benátskou školou, patřili Francesco Provenzale (1627-1704) a Alessandro Stradella (1639-1682). Tito skladatelé v neapolské škole bohatě rozvinuli v áriích pěvecké sólové možnosti. Dalším významným, tentokrát již ryze neapolským skladatelem, byl Alessandro Scarlatti (1660-1725), považovaný za zakladatele neapolské opery. Byl neobyčejně aktivní, napsal 115 oper (dochovalo se jich však jen 36), 660 komorních kantán, 200 mší, ale i další formy chrámové hudby. Rozlišil recitativ od árie a stále více se zaměřoval na „accompagnato“ a na „da capo“ árie. V jeho operách také přibývá ansámblů, převážně kvartetů. Je také průkopníkem v zařazování komických prvků do vážných oper, které se později zařadily pod pojmem „opera buffa“.²⁸ Jelikož Scarlatti ve své operní tvorbě přikládal větší význam hudební složce opery než jejímu dramatickému výrazu, zapříčinil se také o vznik nového typu operní přede hry (ouvertury) s tempovým schématem: rychle – pomalu – rychle, na jehož základě se později mohla zrodit klasická symfonie.²⁹

²⁶ Pečman, R., *Výrazové prostředky neapolské vážné opery*. Brno 1970, s. 1.

²⁷ Trojan, J., Praha 2001, s. 50.

²⁸ Trojan, J., Praha 2001, s. 51-53.

²⁹ Pečman, R., Brno 1970, s. 3.

„*Scarlatti dal opeře pevný tvar. Ustálil postavení árie v celkové struktuře díla a kodifikoval její poměr k oběma typům recitativu. Z dramatických důvodů vyloučil takřka úplně sbory a uplatňoval je pouze zřídka, v místech dějově vypjatých nebo oslavných.*“³⁰

2.5.1 „Opera seria“

„Opera seria“ (vážná opera), dříve nazývána *dramma per musica*, je hudebně dramatický útvar zrozený v neapolské operní škole. Spadá do období rozkvětu *bel canto*. Do neapolské školy vnesla více expresivity, lyrického tónu, více sólových zpěvů a dramatickosti výrazové hudby. Významnou úlohu zde sehráli také zpěváci (kastráti a primadony), kteří se v 1. polovině 18. století stali vládci jeviště a často určovali skladatelům, jak pro ně mají skládat.³¹

Za tvůrce tzv. „operly seria“ můžeme považovat dva významné libretisty 18. století, básníky Apostola Zena (1668-1750) a Pietra Metastasia (1698-1782). Apostolo Zeno se ve svých dílech zaměřil na hudební drama, vypustil veškeré komické prvky a odstranil pestrost benátské opery. „*Libreta A. Zena vynikají vysokými morálními hodnotami; oslavují manželskou věrnost, podporu v přátelství, spravedlnost, setrvání v pomoci nešťastným. Mezi skladateli, kteří se obraceli k Zenovým libretům, se nacházejí přední tvůrci pozdní operly seria A. Scarlatti, J. J. Fux, J. A. Hasse, G. F. Händel.*“³²

Metastasio byl vůbec nejvýznamnějším libretistou operly 18. století a od Apostola Zena se lišil tím, že kladl velký důraz na emocionální stránku. „*V Metastasiových libretech se ustálil kontrast mezi recitativem a árií jako jeden z hlavních znaků operly seria. Recitativ jedné nebo více osob vyjadřuje dramatické napětí, v něm se děj posouvá kupředu. V árii*

³⁰ Pečman, R., Brno 1970, s. 4.

³¹ Trojan, J., Brno 1985, s. 22.

³² Trojan, J., Brno 1985, s. 23.

*vyslovuje jediný zpěvák, sólista, své city k divákovi; děj jako by se zastavil, ulpěl na afektu, který určitá osoba vyjadřuje. V tom smyslu se ocitá recitativ i ansámbl v opeře seria v úloze jakéhosi pozadí, z něhož vyrůstá árie. Recitativ a árie se navzájem doplňují a prostupují.*³³

K dalším významným představitelům neapolského útvaru opery seria patřili také Johann Adolf Hasse (1699-1783), Francesco Feo (cca 1691-1761), Leonardo Leo (1694-1744), Leonardo Vinci (cca 1690-1730) a Nicolo Porpora (1686-1768).

2.5.2 „Opera buffa“

„Opera buffa“ se zrodila v Neapoli a je považována za významný operní žánr 18. století. Původně se vyvinula z intermezz vkládaných o přestávkách mezi jednotlivá dějství opery vážné. Začala se sem vkládat s ohledem na měšťanské publikum, které preferovalo melodičtější stránku představení a také pro potěšení z různorodosti. *„Při standardizovaném počtu tří jednání opery seria se objevují pravidelně dvě intermezza, vložená mezi jednotlivé akty hlavní hry. Vyskytují se však i případy, kdy počet intermezz vzrůstá na tři, neboť každé jednáním následováno žertovným výjevem.*³⁴

Žertovné prvky se samozřejmě objevovaly v operách již dříve, a to jak v opeře římské, tak i benátské. Komické figury se do vážného melodramatu vkládaly z důvodu obnovení divácké vnitřní rovnováhy, která byla narušena plynoucími emocemi ze sledovaného dramatu.³⁵ Komická opera dospěla ke svému osamostatnění po vyloučení komických prvků z vážné opery. Na jejím vývoji se podílelo mnoho vlivů, největší však měla tradiční italská *comedia dell'arte*.³⁶ Na rozdíl od vážné opery,

³³ Trojan, J., Praha 2001, s. 62-63.

³⁴ Trojan, J., Brno 1985, s. 30.

³⁵ Celletti, R., Praha 2000, s. 111.

³⁶ *Commedia dell'arte* je typ italského improvizovaného divadla. Je založená na pevných ustálených charakterech postav objevující se v každém představení. Každá postava měla svou vlastní masku a herec hrál často celý život stejnou roli. Představení bylo spontánní a dialogy se vymýšlely až na jevišti.

kde se setkáváme se vznešenými postavami hrdinů, se na scéně opery komické objevuje obyčejný všední život s postavami, jako je zamilovaný mládenec, skrbivý stařík, doktor, advokát aj. Z *comedia dell'arte* byly do oper převzaty postavy chův, hudebníků, kapitánů, sluhů, advokátů a jiných měšťanských postav, které jsou ve srovnání s vážnou operou ostře charakterizovány.³⁷

„Skladatelé opery seria zachycovali ve svých hrách spíš obecnou atmosféru a její hrdinové a heroiny vyjadřovali své city nikoli jako individuální postavy, nýbrž jako zástupci určitých schematizovaných skupin, bez zvláštní hudební charakteristiky. Naproti tomu se v Buffě objevují ostře vyhraněné figurky, z nichž každá je obdařena výraznou hudební charakteristikou. Hudba rané buffy je nápadně prostá, se sklonem k drobnokresbě, rokokovým ozdůbkám, symetrii a s vyhraněním durové a mollové tóniny.“³⁸

V komické opeře se poprvé začíná také objevovat využití sólového basu, který často působí humorně (*buffo bas*) a ansámbli, v němž se spojují jednotlivé role ve vyšší celek. Nejznámějším tvůrcem opery buffy je skladatel Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), který se proslavil intermezzem *La serva padrona* (*Služka paní*). Toto Pergolesiho dílo je nejstarší „operou buffou“ a významným způsobem se zapříčinilo o rozvoj komického oboru vážného hudebního divadla.³⁹

Dalšími významnými tvůrci žánru „opera buffa“ byli Baldassare Galuppi (1706-1785), Niccolo Piccini (1728-1800), Giovanni Paisiello (1740-1816) a Domenico Cimarosa (1749-1801). Dokonce i mnohé Mozartovy a Haydnovy opery vyrůstají z italské „buffy“.

³⁷ Trojan, J., Praha 2001, s. 74.

³⁸ Tamtéž, s. 74.

³⁹ Trojan, J., Praha 2001, s. 74 – 75.

2.6 Barokní opera v Evropě

Italská opera se během 17. a 18. století rozšířila po celé Evropě. Italští skladatelé prosluli především jako talentovaní tvůrci, kteří byli panovníky a šlechtici zváni do různých částí Evropy a na jejichž jedinečných dílech se učilo mnoho dalších významných skladatelů jiných národností. Italská opera se začala pěstovat ve Vídni (Cesti, Caldara, Draghi), v Drážďanech (Bernabei, Bontempi, Lotti), v Mnichově (Steffani), ve Stuttgartu, Berlíně, Praze, Varšavě, Petrohradě, Londýně, Madridě a jiných městech.⁴⁰ Jen Francie dlouhou dobu odolávala náporu italského umění. Proč tomu tak bylo, se dozvíme v následující části této práce.

V této kapitole se zaměřuji na tři významná střediska operního vývoje (Francie, Anglie, Německo), v nichž docházelo v rámci přebírání italského odkazu ke svébytným formám operního umění. Jinak řečeno, opera se v každé zemi vyvíjela odlišným způsobem, a i přesto, že základy zůstávaly stejné, dostávala opera novou podobu hudebního i scénografického zpracování. Francie, Anglie i Německo tak mají velký podíl právě na operním zpracování, jak ho známe dnes.

2.6.1 Francouzská barokní opera

Francie nikdy nepřijímala italskou operu s takovým nadšením jako například Německo nebo Rakousko. Z velké části jim v tom bránila svá vyspělá divadelní tradice opírající se o racionalismus. Francouzským umělcům se přičila prostoduchost italských libret, kritizovali umění kastrátů i primadon a nelíbilo se jim množství melodických ozdob a koloratur.⁴¹ Opera jako taková nebyla francouzskými vzdělanci přijata také z důvodu oblíbeného francouzského dvorského baletu – *ballet de cour*, který v sobě zahrnoval prvky instrumentální, zpěvní, činoherní i baletní. Příznivcem, jenž se snažil oživit zájem italských oper v Paříži, byl

⁴⁰ Navrátil, M., Ostrava 1996, s. 54.

⁴¹ Trojan, J., Brno 1985, s. 32.

kardinál italského původu Jules Mazarin. Pařížskému publiku představil honosná a nákladná provedení děl Rossiho a Cavalliho, avšak ani ta u francouzského publika nenalezla ohlas. Významným mezníkem byl až samotný vznik francouzské opery, díky níž přišel obrat v přijímání italské jevištní tvorby. Prvními tvůrci francouzské opery byli básník Pierre Perrin (1620-1675) a skladatel Robert Cambert (cca 1628-1677), kteří obdrželi od Ludvíka XIV. královskou privilej k založení *Académie royale de musique*. Královská akademie hudby představovala první veřejné divadlo, které sloužilo k provozování her ve francouzském jazyce.⁴²

Skutečným tvůrcem francouzské barokní opery se stal až skladatel Jean Baptiste Lully (1632-1687) původem z Florencie. Díky jeho svébytné tvorbě bylo vedení akademie odňato umělcům Perrinovi a Cambertovi a předána do rukou Lullyho. Lully ve svých dílech spojil prvky *baletu de cour* s činohrou, což vedlo k novému zcela svébytnému opernímu typu *tragédie lyrique*, která navazuje na tragédie Racinovy a Corneillovy. Lully vnáší do této tragédie zcela nové hudební prvky. Z důvodu dramatičnosti obsazuje sólové party přirozenými hlasy a zamítá kastráty. Dále rozšířil téměř padesátičlenný orchestr a před operou staví ouverturu, kterou završuje operní předehrou francouzského typu (pomalu – rychle – pomalu).⁴³

Dalšími významnými představiteli francouzské barokní opery byli André Cambru (1660-1744), André Destouches (1672-1749), Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) a především skladatel Jean-Philippe Rameau (1683-1764), který je považován za dovršitele francouzské *tragédie lyrique*. Rameau navazuje na Lullyho, avšak ve výrazu je jemnější, na orchestr klade větší důraz, je melodičtější a zpěvnější.

Co bychom dále měli při francouzské tvorbě zmínit, je *opera comique*, která se začala formovat po provedení intermezza G. B. Pergolesiho *La serva padrona* v Paříži roku 1752. Vznikla jako kontrast

⁴² Trojan, J., Brno 1985, s. 32-33.

⁴³ Navrátil, M., Ostrava 1996, s. 55-56.

k *tragédii lyrique* a můžeme ji charakterizovat jako operní žánr založený na zpěvohře, žertovných prvcích a mluvených dialozích. Na jejím rozvoji se ve Francii podíleli tři skladatelé, Egidio Romualdo Duni (1709-1775), Francois André Danican Philidor (1726-1795) a Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817). V porovnání s vážnou operou je *opera comique* lehčím a jednodušším útvarem s komickým, ale někdy také historickým a romantickým podtextem. Její rozvoj se odehrál v první polovině 18. století a doznívá v 2. polovině 19. století zároveň s nástupem nových forem. Vážná větev komické opery se oddělila v útvar *dramme lyrique*, humorná větev směřuje do operety⁴⁴. *Opera comique* 19. století je zastoupena skladateli: Francois Adrien Boieldieu (1775-1834), Daniel Francois Esprit Auber (1782-1871), Ferdinand Hérold (1791-1833), Adolphe Adam (1803-1856).⁴⁵

2.6.2 Anglická barokní opera

I Anglie si dlouhá léta ponechávala rezervovanost vůči italské opeře. Hlavní divadelní formou, která se v Anglii opírala o hudbu, byly tzv. *masque* - maškarní hry s alegorickými a mytologickými náměty za účasti hudby, tance a poezie. Vycházely z *ballet de cour* a zaměřovaly se stejně jako ve Francii na scénické, nikoliv společenské tance. Měly alegorickou zápletku a kladly důraz na dekorace, kostýmy a složitou scénografii.⁴⁶ Významným anglickým barokním operním skladatelem se stal Henry Purcel (1659-1695), který se dílem *The Fairy Queen* přiblížil svými ansámby a balety opeře. Purcel se však v Anglii proslavil především dílem *Dido and Aenas*, jež je považováno za jedinou skutečnou anglickou operu, která vznikla těsně před tím, než Anglii zaplavila vlna italského baroka. Vzešlo z benátských vzorů, Lullyho *tragédie lyrique* a z tradičního *masque* (sbory, ansámby, drsnost a shakespearovský výraz).⁴⁷ Na začátku 18. století se do popředí

⁴⁴ Opereta je obecně vzato hra veselého rázu, v níž se střídá slovo se zpěvem a tancem.

⁴⁵ Trojan, J., Praha 2001, s. 127.

⁴⁶ Bukofzer, M. F., *Hudba v období Baroka. Od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava 1986, s. 261.

⁴⁷ Navrátil, M., Ostrava 1996, s. 55.

anglického zájmu vrací opera italská. Jejím vrcholným představitelem byl významný německý skladatel Georg Friedrich Händel (1685-1759) žijící od roku 1712 trvale v Londýně. V roce 1720 byla založena Královská hudební akademie (*Royal Academy of Music*), pro niž psal operní díla ve stylu italské *opery seria*. Na anglické půdě získal ohlas svou první operou *Rinaldo*, následovaly další jako *Tamerlano*, *Giulio Cesare*, *Serse*, *Rodelinda* aj. *„Händlova operní tvorba náleží k vrcholům pozdní opery seria. V průběhu vývoje skladatelovy tvorby můžeme sledovat řadu vlivů, jež byly stmelovány původností Händlova génia. Náměty čerpají z mytologie, antické historie nebo ze středověku. Ouvertury svědčí o francouzském vzoru, akompaňáta upoutají bohatstvím nápadů a někdy jsou po benátském způsobu kombinována s áriemi. Árie většinou ulpívají na typu de capo, a jsou tedy poplatné dobovému schematismu.“*⁴⁸

2.6.3 Německá barokní opera

V období 18. století se Německo pomalu vzpamatovávalo z temného období po třicetileté válce. Roztříštěná a politicky slabá země stagnovala mimo jiné také na poli kulturním. Nový impuls k rozvoji německé barokní opery podali nadaní Italové, kteří jezdili do Německa propagovat své bohaté a u publika oblíbené umění. Domácí komponisté tak začali zprvu napodobovat styl italských hudebníků a pěvců, později se především díky německému Heinrichu Schützovi (1585-1672) podařilo položit základy k samostatné německé opeře. Německá barokní opera se vyvíjela převážně ve velkých městech, jako byly Drážďany, Brunšvik, Hannover a zejména na severu v Hamburku a na jihu, na rakouské půdě, ve Vídni. V Hamburku byla opera komponována podle benátských vzorů, které časem byly ještě více stupňovány propracovanějšími efekty (nápisy a svítící emblémy). Po benátském vzoru měla každá opera komickou postavu a hrálo se převážně pro měšťanské publikum. Nejznámějším umělcem hamburské opery byl Reinhard Keiser (1674-1739), který se soustředil na historické náměty s drastickými efekty. Dalším významným

⁴⁸ Trojan, J., Brno 1985, s. 48.

hamburským skladatelem byl Georg Philipp Telemann (1681-1767), jenž se inspiroval francouzskou tvorbou. Složil pětadvacet oper převážně komického rázu.⁴⁹

Tak jako měla Francie *opere comique*, Anglie *opere ballad*, tak i v Německu vzniká opera s komickými prvky zvaná *singspiel*. Můžeme ji charakterizovat jako zpěvohru, kde se střídají mluvené dialogy se zpěvně hudebními čísly. *Singspiel* se vyvinul současně z francouzské komické opery i anglické *opere ballad* a nejčastější náměty vycházely především z venkovského prostředí, v níž nacházely uplatnění postavy řemeslnické a obchodnické.⁵⁰ „Bylo to zábavné hudební divadlo nadcházející měšťanské společnosti. Oproti opeře seria s její italštinou a profesionálním rutinérstvím je *singspiel* mladá odrůda komické zpěvohry na německý text, lehce srozumitelného obsahu, přístupného všem. Po hudební stránce je vybaven většinou zpěvními sólovými čísly.“⁵¹

Dalšími významnými umělci, kteří komponovali *singspiel*, byli Johann Adam Hiller (1728-1804), Jiří Antonín Benda (1722-1795) a ve Vídni Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799).

2.6.3.1 Richard Wagner (1813-1883)

Wagner patří k největším operním skladatelům 19. století. Jeho díla vzbuzovala nadšení i odpor, byla předmětem nekonečných polemik a i dnes se setkáváme s množstvím publicistických prací věnující se rozborům a komentářům jeho skladeb. Wagnerův skladatelský odkaz zanechal nesmazatelné stopy v hudbě i literatuře a dějiny evropské kultury jsou bez něho nemyslitelné. Narodil se v Lipsku roku 1813 a pocházel z hereckého prostředí. Hudbu začal studovat ve čtrnácti letech. Nejprve se učil kontrapunkt, dále pak na housle a na klavír. V hudbě se

⁴⁹ Trojan, J., Brno 1985, s. 50 – 53.

⁵⁰ Tamtéž, s. 55.

⁵¹ Tamtéž, s. 55.

vzdělával jako geniální samouk, prožil léta putování po různých divadelních štacích, přičemž tři roky strávil v Paříži. Tento pobyt měl pro Wagnera zásadní význam, poznal tu nejen velkou bídu, jež ho učinila vnímavým k myšlenkám utopického socialismu, ale především se seznámil s ideály velké opery.⁵² V roce 1843 byl jmenován funkcí kapelníka dvorní opery v Drážďanech. Po šesti letech operního působení byl vyhnán do exilu pro své revoluční smýšlení. Následně pobýval v Curychu, ale i odtud musel odejít, jelikož měl vztah k ženě svého hostitele a příznivce Hanse von Bülowa. Wagnerovo potulování Evropou zastavil až král Ludvík II., který ho po svém nástupu na trůn pozval do Mnichova.⁵³ Se svou milenkou a bývalou ženou Hanse von Bülowa Cosimou se Wagner oženil v roce 1870. V Bayreuthu, do něhož s Cosimou přesídlil, vystavěl své vlastní divadlo, v němž byly a dodnes jsou hrána pouze jeho díla.⁵⁴

Již v Drážďanech uvedl jevištně svá tři díla *Rienzi*, *der letzte der Tribunen*⁵⁵ (*Rienzi, poslední tribun*), *Der fliegende Holländer*⁵⁶ (*Bludný Holanďan*), *Tannhäuser* a připravil dílo další - *Lohengrina*. *Rienzi, der letzte der Tribunen* (*Rienzi, poslední tribun*) je velká tragická opera o pěti dějstvích. Libreto si napsal sám skladatel podle stejnojmenného románu Georga Bulwer-Lyttona. Námět je zde historický a vyniká především nesporným smyslem pro skutečnou monumentalitu.⁵⁷ *Der flieegende Holländer* (*Bludný Holanďan*) je dramatická mořská balada složená na text podle lidových pověstí, Hauffovy pohádky a povídky Heinricha Heina, ale i pod dojmem svého vlastního zážitku, když sám prožil hrůznou bouři

⁵² Zde také navázal cenné kontakty s Hectorem Berliozem a Franzem Lisztem. Společně s těmito umělci tvoří Wagner trojici zakladatelů novoromantismu, uměleckého směru, který opouští od utkvělé formy a směřuje k velkorysému spojení všech uměleckých prostředků („Gesamtkunstwerk“). Hostomská, A., Praha, 1993, s. 234.

⁵³ V knize Alfreda Einsteina se dočteme, že Wagner neměl dobrý charakter. Myslel pouze na peníze a na svůj užitek. Dále vysvětluje, jak vlastně začaly vztahy mezi Ludvíkem II. a Wagnerem. „V krajní nouzi materiální i duševní Wagner sám naznačil „nádherný zážrak“ svého pozvání, když totiž v předmluvě k *Prstenu* položil světu patetickou otázku, zda se najde kníže, který mu umožní uvedení tohoto díla. Ludvík, který se představením *Lohengrina* stal zaniceným obdivovatelem Wagnerovým, četl tuto větu a cítil se povolán osudem, aby byl tímto knížetem.“ Einstein, A., Praha-Bratislava 1968, s. 155.

⁵⁴ Trojan, J., Praha 2001, s. 188.

⁵⁵ Českou premiéru měla opera v Plzni roku 1914 pod taktovkou Václava Talicha.

⁵⁶ Česká premiéra byla hrána v roce 1907 v Národním divadle.

⁵⁷ Hostomská, A., Praha 1993, s. 234-236.

na moři. Zde poprvé Wagner používá deklamační princip založený na melodickém útvaru, tzv. *Sprechgesang* (= mluvozpěv). *Tannhäuser* je v porovnání s chmurným *Holand'anem* operou skvělých barev a velkých kontrastů.⁵⁸ *Lohengrin* je rytířskou romantickou operou, v níž je kladen důraz na spor dobra se zlem v širokých dramatických obrysech. Zde „Wagner našel zcela nové intonace a výrazové prostředky ve svém dosavadním orchestru a neobyčejnou umělostí práce s příznačným motivem docílil hluboké ideové souvislosti celého díla.“⁵⁹

Po nezdařené revoluci roku 1849 přistoupil k realizaci tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (*Nibelungův prsten*). Již měl napsány dvě celé partitury a více než polovinu partitury třetí, nicméně dílo bylo tak obrovské, že nedávalo žádnou naději na jeho provedení. Proto v roce 1857 přerušil práci na tomto díle a věnoval se dílu novému *Tristan und Isolde* (*Tristan a Isolda*). Jeho původní záměr byl takový, že vytvoří dílo, které se bude moci hrát na jakémkoli operním jevišti, nicméně vzhledem k jeho osobnosti a specifického umění dospěl k velmi složité nové hudební řeči, jež byla tak náročná, že se dílo stalo reprodukcčně nejproblematictější dílem celého 19. století.⁶⁰

Opera *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Mistři pěvci norimberští*) patří k nejoblíbenějším Wagnerovým operám. Jedná se o komickou hru, jejíž námět je vzat z lidového prostředí. Wagner se zde vrací k uzavřeným sólistickým i ansámblovým číslům, jako celek „je opera založena na monologu rozvinutém do nekonečné melodie.“⁶¹

Teprve po časovém odstupu několika let se Wagner vrací ke své tetralogii, jejíž konečné znění ovlivnily myšlenky filosofa Artura Schopenhauera o zániku společnosti. Tato série čtyř oper byla složena na námět středoněmeckého eposu o Nibelunzích ze 12. století a

⁵⁸ Trojan, J., Praha 2001, s. 189.

⁵⁹ Hostomská, A. Praha 1993, s. 241.

⁶⁰ Hostomská, A. Praha 1993, s. 242.

⁶¹ Trojan, J., Praha 2001, s. 193.

staronordických ság. Scénická hra byla konána ve třech dnech a předvečer 13., 14., 16., a 17. srpna 1876 v Bayreuthu (uskutečnila se ve vlastním Wagnerově divadle). Součástí cyklu jsou čtyři opery – *Das Rheingold* (Rýnské zlato), *Die Walküre* (Valkýra), *Siegfried*, *Götterdämmerung* (Soumrak bohů).⁶²

Poslední Wagnerovou operou byl *Parsifal*. „Základní výrazovou sférou hudby je jedinečně průsvitný hudební proud s pronikajícími archaismy včetně náznaků gregoriánského chorálu.“⁶³

Pro Wagnerovy opery je typické, že se jednotlivá hudební čísla ztrácejí v toku nekonečné proudící melodie. „Wagner uzákonil širokou linii stálého pokračování hudebního proudu, odstranil uzavřená operní čísla, vypracoval mimořádně deklamační princip a v harmonii orchestru přinesl nesmírné množství výrazových prostředků, které podstatně proměnily celý hudební výraz.“⁶⁴

⁶² Trojan, J., Praha 2001, s. 194.

⁶³ Tamtéž, s. 196.

⁶⁴ Hostomská, A., Praha 1993, s. 234.

3 ITALSKÁ OPERA 19. STOLETÍ

Hanuš Thein se jako režisér soustředil převážně na díla českých a italských autorů. Zatímco se české režii věnovala ve své diplomové práci⁶⁵ Lucie Čápková, já se zaměřuji na Theinovu režii oper italských. Nejprve podám stručný přehled vývoje italských oper v 19. století.

3.1 Rossinisté - Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti a Vincenzo Bellini

Po výtečném rozmachu italské opery v 18. století dochází v Itálii na přelomu klasicismu a romantismu v letech 1790 – 1810 ke stagnaci operního umění. Na italské hudební scéně se objevují pouze hvězdy střední velikosti, na jejichž umění se již pozapomnělo. V první polovině 19. století však vstupuje do popředí operního umění skupina rossinistů – G. Rossini, G. Donizetti a V. Bellini, jež se v mocném politickém dění znovu zasloužili o obrod upadajícího italského umění. Jejich zásluhou můžeme mluvit o vrcholném období italské opery. Hlavním spojovacím znakem výše uvedené trojice byla návaznost na melodiku lidové písně a koncertantní typ opery. Svou tvorbou vtiskli italské opeře zcela nový aktuální ráz.⁶⁶

3.1.1 Gioacchino Rossini (1792-1868)

Nejvýraznějším skladatelem z této trojice je bezesporu Gioacchino Rossini, který vytvořil cca 40 oper. Můžeme ho považovat za reformátora jak komické, tak i vážné opery. Podle Rodolfa Cellettiho ji reformoval *„díky neodolatelnému půvabu, širokému dechu, bohatství nápadů a rytmickému švihů svých melodií. Reformoval je ostrostí svých paradoxních koncepcí komiky, přenesených do zpěvního hlasu, sboru a*

⁶⁵ Čápková, L., *Hanuš Thein: z tereziánského ghetta k Národnímu divadlu*. Plzeň, 2011. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Fakulta filozofická.

⁶⁶ Trojan, J., Praha 2001, s. 144.

orchestru, který obdařil novými, silnými a zářivými barvami své instrumentace. Vyrovnaní komické a vážné opery dosáhl tím, že opeře seria dodal vzletnost pěveckých čísel a finále opery buffa, a tu naopak obdařil květnatou a okázalou mluvou opery seria.⁶⁷

Rossini napsal mnoho děl. Ke komické opeře se řadí *La cambiale di matrimonio* (Manželská smlouva), v níž se skladatel obešel ještě bez sborů, *L'Italiana in Algeri* (Italka v Alžíru), v níž oživil dramatický proud zvukomalebnými ansámblů a nejvíce proslulý *Il Barbiere di Siviglia* (Lazebník sevillský) stojící dnes nejvýš ze všech Rossiniovských děl, a to jak po hudební, tak i dramaturgické stránce. Mezi vážné opery řadíme *Tancredi* (Tankred), který je charakteristický množstvím ansámblů a svižnou melodií s melodickými ozdobami, *Elisabetha, regina d'Inghilterra* (Alžběta, královna anglická) a v neposlední řadě *Othello*, který byl obohacen o recitativ „accompagnato“ a zdůrazňoval orchestrální složku. K dalším operám řadíme *La Cenerentola* (Popelka), *Le Comte Ory* (Hrabě Ory), *La gazza ladra* (Straka zlodějka), *Maometto II.* (Mohamed II.), *Armida*, *Il Turco in Italia* (Turek v Itálii), *Semiramide* (Semiramis) a *Guillaume Tell* (Vilém Tell), který je charakteristický svým bohatě obsazeným orchestrem a sborovými a baletními výjevy.⁶⁸

3.1.2 Gaetano Donizetti (1797-1848)

Donizetti patřil k mistrům ovládající jak „operu seria“, tak i „operu buffa“. Byl velice plodným umělcem, což dokazuje také počet pětasedmdesáti scénických děl. První mezinárodní úspěch Donizettimu přinesla „opera seria“ s názvem *Anna Bolena* (Anna Boleynová), ovšem největšího životního triumfu dosáhl až s operou *Lucia di Lammermoor* (Lucie z Lammermooru), v níž využívá lyričnost díla a dramatickosti situace. K dalším operám seria patří například *Lucrezia Borgia* (Božská Lucie), *Les Martyrs* (Mučedníci) nebo *La Favorite* (Favoritka). Donizetti

⁶⁷ Celletti, R., Praha 2000, s. 132.

⁶⁸ Trojan, J., Praha 2001, s. 144-146.

však exceloval i v žánru „opery buffa“ a mezi nejznámější patří *Viva la Mamma (Ať žije mamá)*⁶⁹, *L'elisir d'amore (Nápoj lásky)*, *La fille du regiment (Dcera pluku)* nebo *Don Pasquale*.⁷⁰

3.1.3 Vincenzo Bellini (1801-1835)

Trojici rossinistů uzavírá skladatel Vincenzo Bellini, který za svou krátkodobou (zemřel v pouhých 34 letech) éru napsal pouze devět oper.⁷¹ Narozdíl od Rossiniho a Donizettiho se neorientuje na žánr „opera buffa“, ale pouze na vážnou operu. Zpočátku byl velice ovlivněn Rossinim, ale počínaje operou *Il Pirata (Piráť)* došel k vlastnímu stylu. Bellini a jeho díla se vyznačují bohatou lyričností, harmonií, romantismem a výrazově expresivními recitativy. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří *La Straniera (Cizinka)*, *I Capuletti e i Montecchi (Kapuleti a Montekové)*, *La Sonnambula (Náměsíčná)*, *Norma* nebo *I puritani (Puritáni)*.⁷²

3.2 Giuseppe Verdi (1813-1901)

Giuseppe Verdi vyrůstal v chudé rodině. Jeho život nebyl zpočátku natolik radostný a úspěšný, jak se může při pohledu na jeho tvorbu zdát. Již od svých jedenácti let patřil k hudebním nadšencům. Zpočátku hrál na varhany, později se seznámil s významným obchodníkem Antoniem Barezzim. Ten ovládal několik nástrojů a založil v Bussetu Filharmonický spolek, jehož členové hráli v jeho domě na náměstí. Barezzi se pro Verdiho stával čím dál více otcem, dokonce si Verdi vzal i jeho nejstarší dceru, kterou učil hrát na klavír. Hluboce se do ní zamiloval, oženil se s ní a měl dvě děti. I když se nedostal na milánskou konzervatoř, již v pouhých 26 letech se uplatnil svou první operou v Milánské Scale *Oberto, conte di S. Bonifacio*. Premiéra této opery se tak líbila, že Verdimu přinesla smlouvu na další tři. Osud byl však k Verdimu krutý, během

⁶⁹ V divadle J. K. Tyla byla v roce 1994 uváděna pod názvem *Poprask v opeře*.

⁷⁰ Trojan, J., Praha 2001, s. 147-149.

⁷¹ Ve stejném věku měl Rossini na svém kontě již 34 děl a Donizetti 35 děl.

⁷² Trojan, J., Brno 1985, s. 102 – 104.

krátké doby mu zemřely obě děti i jeho žena, což se samozřejmě odrazilo v jeho umělecké tvorbě. Zprvu chtěl nechat umělecké dráhy vůbec, ale nebylo to možné. Vrátil se tedy do Milána a uprostřed největšího smutku dokončoval svou komickou operu.⁷³

Po dlouhé době stagnace však přišla opera *Nabucco*, která mu přinesla bezmezný úspěch především pro svůj politický námět o osvobození Židů z babylonského zajetí.⁷⁴ „*Modlitba sboru zajatých Židů Va, pensiero sull'ali dorate (Leť, myšlenko na zlatých křídlech) se stala tajnou národní hymnou Italů.*“⁷⁵ Následovala opera *Ernani*, kde Verdi využil ansámbľů, více sólových čísel a dramatických scén podporovaných vzletnými sbory. V roce 1847 zhudebnil dramatický shakespearovský námět *Mackbeth*, drama plné vášnivé ctižádosti a zločinnosti. Zde se mohl plně rozvinout Verdiho skladatelský i dramatický talent.⁷⁶

V jeho necelých čtyřiceti letech následovala další plejáda tří mistrovských děl – *Rigoletto*, *Il Trovatore (Trubadúr)* a *La Traviata*. V *Rigolettu* přešel k subjektivním látkám charakterizující osudy jedince. *Il Trovatore* je podle Jana Trojana považován za nejmelodičtější operu vůbec, v níž jsou zakomponovány skvělé árie a výborně zvučný orchestr. *La Traviata* je spíše komorního rázu, má méně obsazený orchestr, je především lyrická.⁷⁷

⁷³ Southwell-Sander, P., *Ilustrované životopisy slavných skladatelů – Verdi*, Bratislava 1995, s. 10-12.

⁷⁴ Tento úspěch byl spjat také především s politickou situací v Itálii, kdy se bojovalo o navrácení svobody po napoleonských válkách. „V minulém století sestávala Itálie z mnoha států. Byla to především tři království (Sardinie, Neapol a Sicílie), tři původní republiky (Benátky, Janov, Lucca), papežské státy a různá vévodství. Ani tyto státy však nebyly nezávislé. Na sklonku sedmnáctého století nahradila cizí nadvláda rakouských Habsburků španělskou větev téže rodiny. Do dělení vstoupili ještě Francouzi, kteří se pod vedením Napoleona do roku 1808 zmocnili celé italské pevniny. Francouzi byli vytlačeni i Itálie ještě v době Verdiho dětství. Vídeňskou dohodou z roku 1815 se valná část vévodství a království navrátila jejich právoplatným vládcům a ve většině země byla obnovena rakouská vláda. Verdiho domovina Parma byla nyní v moci Marie-Luisy, Napoleonovy druhé ženy a dcery rakouského císaře. Mnoho Italů doufalo, že Napoleonovo italské království bude skutečně demokratické a sjednocené, ale francouzské události se opakovaly i na italské půdě. Bezvládní a nespravedlnost, rabování italských kulturních pokladů za účelem obohacení Louvru, nové republiky, které byly demokratické jen podle jména, to všechno ještě rozdmýchalo plameny italské touhy po skutečné svobodě.“ Southwell-Sander, P., Bratislava 1995, s. 22-23.

⁷⁵ Trojan, J., Praha 2001, s. 156.

⁷⁶ Hostomská, A., Praha 1993, s. 95.

⁷⁷ Trojan, J., Praha 2001, s. 157-158.

V letech 1855-1867 napsal Verdi pět děl, která byla pro jeho styl charakteristická – *Les vêpres siciliennes* (*Sicilské nešpory*), *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera* (*Maškarní ples*), *La forza del destino* (*Síla osudu*) a *Don Carlos*.

Světovou senzací se stala opera *Aida*, která byla vytvořena na objednávku egyptské vlády při slavnostním otevření Suezského kanálu. Verdi ji složil za pouhé čtyři měsíce. Předcházelo jí studium egyptské historie, zvyků a hudby. Verdi svým vcítěním se do tématu, jednoduchostí tvorby a jeho ztělesněním překonal vše, co dosud vytvořil.⁷⁸ „*Hudba Aidy je cizokrajná, a přece typicky italská a typicky verdiovská; je posledním stupněm Verdiho cesty od starého operního schématu s uzavřenými čísly k hudebnímu dramatu, v němž recitativ, árie i ansámby slouží dramatickému i psychologickému vrcholení. Nepopírá staré formy, ale přetváří je novým výrazem a životní silou.*“⁷⁹

Ve svých úctyhodných 74 letech Verdi ohromil svět dalším dramatickým dílem *Othello*.⁸⁰ Dílo se stalo vrcholem skladatelovy hudební kariéry. Jsou zde mistrně vyváženy hudební a recitativní složky a velký důraz je kladen na orchestr, který vstupuje do popředí, avšak nestává se středem zájmu. Verdi však ještě touto operou neřekl poslední slovo. Na sklonku své osmdesátky vytváří své poslední dílo, tentokrát s komickým námětem. Komickou operu napsal Verdi v životě pouze jednou, a to s neúspěchem, druhou komickou operou *Falstaffem* však bravurně zakončil svou bohatou uměleckou tvorbu. *Falstaff* směřuje k ideálu komické opery 20. století, její hudební i textová část spolu tvoří dokonalou harmonii, komediálnost se pojí s lyričností, v opeře jsou skvělé, realisticky pojaté

⁷⁸ Hostomská, A., Praha 1993, s. 111.

⁷⁹ Tamtéž, s. 112.

⁸⁰ *Othello* vznikl až po 16 letech od uplynutí premiéry *Aida*, mezitím Verdi napsal pouze operu *Requiem* a přepracoval pár skladeb (*Simon Boccanegra*, *Don Carlos*).

výrazné dialogy a celá opera je ovládána uvolněným parlandem se vsunutými vtipnými ansámby.⁸¹

3.3 Verismus

Verismus je umělecký směr vzešlý z francouzského realismu a Zolova naturalismu. Brojí proti symbolismu a idealismu v literatuře. Název je odvozen od italského slova „vero“ (pravdivý). *„V popředí zájmu veristických děl stojí drobní lidé se svými běžnými každodenními problémy a konflikty, avšak posléze jsou dohnáni do nějakých mezních situací.“*⁸²

Verismus se projevil velice intenzivně právě v opeře. Veristická díla reagují především na nedostatky přežívajícího romantismu, středem zájmu jsou obyčejní lidé, díla se vyznačují rychlým spádem děje, realistickým ztvárněním skutečnosti, charaktery postav jsou věrně zachyceny až vyhroceny, hudba má působivé zpracování. Vše je doprovázeno stupňovanými efekty jako brutalita, pudovost, láska nebo nenávisť.⁸³

Operní veristé se inspirovali Verdim a Donizettim. *„Jejich melodika je výrazná až vtíravá, neostýchá se ani křiklavých tónů; harmonická složka je koloristicky zvýrazněna. Příznačné jsou melodicky rozvinuté recitativní a ariosní pasáže. Orchestrální part je nápadný právě tak hutnou instrumentací jako pestrými barvami. Veristická opera se vyznačuje strhujícím jevištním účinkem, stručný časový rozsah oper předpokládá koncentraci a využití materiálu do krajnosti.“*⁸⁴

⁸¹ Trojan, J., Praha 2001, s. 163.

⁸² Tamtéž, s. 167.

⁸³ Tamtéž, s. 167.

⁸⁴ Tamtéž, s. 167.

3.3.1 Pietro Mascagni (1863-1945)

Mascagni byl žákem milánské konzervatoře. Učil se pod vedením Amilcara Ponchielliho. Byl především kapelníkem, který se svým orchestrem procestoval celou Itálii. V roce 1890 vytvořil jednoaktovku *Cavalleria rusticana (Sedlák kavalír)*, která si získala velkou oblibu. Mascagni je lyrický skladatel a využívá populárních melodií i ve sborových scénách. Napsal ještě dalších 15 oper, ale žádná z nich nedosáhla takového úspěchu jako *Sedlák kavalír*. Mezi ně patří například *L'amico Fritz (Kmotr Fricek)*, *Isabeau* nebo *Iris*.

3.3.2 Ruggiero Leoncavallo (1857-1919)

Leoncavallo byl žákem neapolské konzervatoře. Dlouho se mu nepodařilo prorazit na italskou operní scénu, avšak v roce 1892 složil operu, která ho proslavila navždy - *I Pagliacci (Komediantí)*. Po tomto úspěchu složil řadu oper, dokonce si od něho opery objednával sám německý císař Vilém III. Leoncavallova sláva však netrvala příliš dlouho a i z tohoto důvodu se vrhl na operetu. Avšak ani zde nedosáhl trvalého ohlasu. V *Komediantech* se Leoncavallo inspiroval skutečnou událostí, kterou v Itálii sám zažil.⁸⁵ Skladatel v opeře využil velmi působivé melodie jak v áriích, tak v recitativech a své drama vystavěl na kontrastu postav italské *commedia dell'arte* a životními vztahy skutečných lidí.⁸⁶ Mezi jeho tvorbu řadíme také opery *I Medici (Medicejští)* nebo *Zaza*. Opery však zaznamenaly jen krátkodobý úspěch.

3.4 Giacomo Puccini (1858-1924)

Puccini patří k posledním významným umělcům italského operního umění a jeho tvorba patří jistojistě mezi nejoblíbenější. Pocházel z hudební italské rodiny a studoval na milánské konzervatoři pod

⁸⁵ Děj založené na skutečné události je typickým prvkem verismu. Básník nemá vyprávět smyšlené historiky, ale má odhalovat skutečnou pravdu.

⁸⁶ Hostomská, A., Praha 1993, s. 125.

vedením Ponchiello. Ve svých prvních operách vycházel z verdiovské tradice, později se však hlásil ke směru leoncavallo-mascagniovskému. Puccini je ve svých operách hudebně dramatictější, opery útočí velmi ostře na cit obecnstva a jeho technické projevové prostředky jsou vystupňovány do neobyčejné síly. K jeho nejznámějším operám řadíme *La Bohème (Bohéma)*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Turandot* nebo jednoaktovku *Gianni Schicchi*.⁸⁷ „Na rozdíl od heroicko-historických látek Verdiho spoléhá Puccini především na psychologické náměty, líčí osudy lidí v lyrickodramatických obrazech. Verdiho smysl pro melodii stupňuje Puccini ve smělych obloucích, příznačné pro jeho tvorbu jsou duety sopránů a tenorů v unisonu, jež stoupají do sladkých výšek.“⁸⁸

⁸⁷ Hostomská, A., Praha 1993, s. 128.

⁸⁸ Trojan, J., Praha 2001, s. 173.

4 HANUŠ THEIN

4.1 Životní etapy operního umělce

4.1.1 Začátky úspěchů

Hanuš Thein se narodil 17. ledna roku 1904 v rodině pardubického židovského lékaře MUDr. Lva Theina jako první ze tří dětí. Umělecké nadání a především láska k hudbě vyrostla z tradice jeho rodiny, pocházející z Nových Hradů u Litomyšle. Již jeho dědeček zpíval v novohradské synagóze modlitby s nápěvem Verdiho *Trubadúra*, otec Lev v mládí ochotničil a recitoval básně.⁸⁹

Otec Theina pocházel ze skromných venkovských poměrů a více než třicet let léčil dělníky pardubické Petrolky. Jako lékař byl velice oblíbený, vtipný, vyznačoval se obrovskou pílí a neúnavností. Všechny tyto přednosti podědil syn po svém otci. Maminka Zdenka Theinová byla krásná žena jemné a ušlechtilé povahy. Do rodinného krbu vnášela mnoho lásky a harmonie.⁹⁰

V rodině Theinů sehrála důležitou roli tradice českožidovská vycházející opět z kořenů novohradských. Hanušův otec bojoval o vědomou asimilaci a stal se spolu s dalšími pardubickými českožidovskými lékaři⁹¹ členem Svazu Čechů – židů. *„Židovství nebylo mu jen otázkou náboženskou a věcí rodinné tradice, spočívalo ve smýšlení a v konání: být dobrým, slušným člověkem, konat řádně své povinnosti, být platným členem lidské společnosti, pomáhat potřebným, mít nebo snažit se mít všechny ctnosti, jež si člověk může osvojit.“*⁹²

Hanuš patřil k velice živým dětem, rád recitoval a navíc disponoval výbornou pamětí. Během studentských gymnazijních let docházel

⁸⁹ *Věstník židovské obce náboženské v Praze*, 1/1979, s. 4.

⁹⁰ Kafka, F., *Hanuš Thein*. Praha 1971, s. 117.

⁹¹ V organizační činnosti ve Svazu Čechů – židů působil dále MUDr. Stanislav Schulhof, básník, a spisovatel a novinář MUDr. Viktor Vohryzek. Tamtéž, s. 119.

⁹² Tamtéž, s. 119.

pravidelně do Spolku divadelních ochotníků a do studentského kroužku Máj, kde rozvíjel svůj herecký talent a hru na klavír. Při jednom představení při hře na klavír zazpíval také několik národních písní, jimiž oslovil tehdejšího profesora Pražské konzervatoře Egona Fuchse. Ten Hanušovi doporučil, aby se začal věnovat zpěvu. Rodiče nebyli proti, a tak již v septimě a oktávě mohl jezdit jednou týdně do Prahy na hodiny zpěvu. Po maturitě si zvolil studium práv, avšak zároveň se stal i řádným žákem zpěvu na konzervatoři u již zmiňovaného profesora Egona Fuchse.⁹³ V té době také začal spolupracovat s pardubickými ochotníky, na jejichž jevišti se začal sžívat s hereckým uměním.

Konzervatoř absolvoval roli Pandolfa v Pergolesiho *Služce paní*. Na absolventském představení byl přítomen také šéf opery Národního divadla Otakar Ostrčil a pozval Hanuše Theina na hostování. Svě první představení zahájil roli žalářníka Beneše v *Daliborovi*. Vystoupení mělo velký úspěch, již 1. ledna 1928 dostal v Národním divadle trvalé angažmá. Vzhledem k tomuto úspěchu zanechal studia na právnické fakultě, třebaže již měl za sebou úspěšně zvládnuté státní zkoušky.

„Začalo to 2. června 1927. Absolvoval jsem Státní konzervatoř hudby ve Vinohradském divadle představením Pergolesiho (sic!) opery la serva Padrone (Služka paní) v basové roli Pandolfa. Můj učitel zpěvu na konzervatoři profesor Egon Fuchs pozval dopisem na toto představení Otakara Ostrčila. Že má mezi svými žáky nadaného basistu a že by ho velmi těšilo, kdyby si ho poslechl. Ostrčil písemně poděkoval a omluvil se, že týž večer v Národním divadle diriguje Šárku a že tedy bohužel žáka neuslyší. Ale člověk musí mít štěstí. V repertoáru Národního divadla bylo nutno učinit týž večer změnu. Místo operního představení se hrála činohra, Čapkův Adam Stvořitel, Ostrčil neditigoval, na představení do Vinohradského divadla přišel a ‚nadaného‘ žáka slyšel.“⁹⁴

⁹³ Klimpl M., Pardubický rodák Hanuš Thein propadl opeře a Národnímu divadlu. *Hradecké noviny*. Hradec Králové 1999, s. 7.

⁹⁴ Thein, H., *Žil jsem operou Národního divadla*. Praha 1975, s. 11.

4.1.2 Umělecká činnost v Národním divadle (dále jen ND)

Hanuši Theinovi bylo necelých 24 let, když dosáhl trvalého angažmá v ND jako sólista v basovém oboru. Otakar Ostrčil v něm rozpoznal talent jak pěvecký, tak zároveň i herecký a režisérský. V roce 1932 ho tudíž pověřil režírováním Humperdinckovy *Perníkové chaloupky*. Touto inscenací si rázem získal soubor, obecenstvo i kritiku, a od té chvíle mu byla svěřována jedna režie za druhou.⁹⁵

Thein tedy i nadále studoval nové role a režíroval další inscenace, nicméně jeho uměleckou operní činnost zastavil rok 1939, kdy byl nucen z rasových důvodů opustit Národní divadlo a živit se jako lesní dělník ve zbečenských lesích. O jeho činnosti za 2. světové války, kterou strávil v Terezíně, se dočteme v kapitole, jež je uvedena níže.

4.1.2.1 Operní zpěvák a herec

Hanuš Thein byl podle Františka Kafky, autor jeho monografie a dlouholetý přítel, zpěvákem i hercem. Obě profese vykonával v přísné rovnováze. Své role pouze „nehrál“, ale dokázal se do nich vcítit. Snažil se o to, aby gesta a celkový přirozený herecký projev byly součástí vytvářené postavy, nikoliv odněkud uměle odkoukány a přilepeny k postavě. Tento postulát rovnováhy mezi pěveckým a hereckým výkonem vyžadoval také ve své režii, a později ho uplatnil na konzervatoři jako profesor hereckého umění.⁹⁶ Byl skutečným mistrem ve vytváření charakteru a divákovi dokázal i díky své výrazové bohatosti přiblížit jakoukoli hranou postavu. *„Požadavek vnitřního procítění je základním předpokladem herectví. Jen tak lze docílit ideální shody vnějšího projevu*

⁹⁵ Pospíšil, V., Za Hanušem Theinem. *Hudební rozhledy*. Praha 1975, s. 61.

⁹⁶ Kafka, F., Praha 1971, s. 20.

*mimického a niterného prožitku, jinak zůstane zpěvákův projev na povrchu, trčí do prostoru jako studené, nepřirozené a tvrdé schéma.*⁹⁷

Jak už jsme si uvedli výše, první vystoupení v ND zahájil Hanuš Thein představením Smetanova *Dalibora* jako žalárník Beneš. Ve svých poznámkách, z nichž později vyšla také biografická kniha, uvádí, že velkou podporu mu při premiéře projevil jeho učitel zpěvu Egon Fuchs. Jelikož nebyl ani na orchestrální, ani jevištní zkoušce, nevěděl, jak bude jeho hlas v hledišti znít a zda bude dost silný. Domluvili se tedy s učitelem, který měl při představení sedět v lóži na 1. balkóně, že pokud bude potřeba hlasově přidat, upozorní jej znamením rozsvícené baterky. I přesto, že nespustil oči z místa, kde profesor seděl, baterka se za celé představení nerozsvítila. Později si Hanuš Thein uvědomil, že i kdyby bývalo třeba na hlasu přidat, profesor Fuchs by stejně žádné znamení nedal. Jeho učitelské kvality a zkušenosti byly natolik významné, že věděl, že by tím žákovi způsobil ještě větší trému, která by mohla mít vliv na další výkon.⁹⁸ „*To, že baterku nerozsvítil, mne uklidnilo a mělo příznivý vliv na můj debut v Národním divadle*“.⁹⁹

V Národním divadle ztvárnil Hanuš Thein 140 rolí a na jevišti stál ve 3 500 představeních. Nejvíce si cenil starších kolegů - zpěváků a výborných herců Viléma Zítka (1890-1956) a Emila Pollerta (1877-1935), jemuž byli v začátcích Národního divadla velkou oporou.¹⁰⁰

Mezi jeho významné role řadíme Osmina v Mozartově *Únosu ze serailu*, Masseta v *Donu Giovannim*, písaře Sixta Beckmessaera ve Wagnerových *Mistrech pěvcích norimberských*, purkmistra Van Betta

⁹⁷ Hanuš Thein si za dobu svého působení v Národním divadle psal divadelní poznámky, v nichž se vyjadřoval převážně k herectví nebo režii. Poznámky ve své knize o H. Theinovi uvedl F. Kafka. Kafka, F., Praha 1971, s. 29.

⁹⁸ Thein, H., Praha 1975, s. 93.

⁹⁹ Tamtéž, s. 93.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 12-13.

v Lortzingově *Caru a tesaři*, Farlaffa v Glinkově *Ruslanovi a Ludmile* nebo Varlaama v Musorgského *Borisi Godunovi*.¹⁰¹

Nejvíce se však do diváckých pamětí zapsal rolemi Bartola v Rossiniho *Lazebníku sevillském*, Kecala v *Prodané nevěstě* a purkrabího v Dvořákově *Jakobínovi*. „Jeho Kecal navázal na tradici Emila Pollerta, jehož Hanuš Thein ostatně velmi obdivoval, a vytvořil svého Kecala jako vychytralého hlupáka. Stejného rodu byl jeho purkrabí, to byl nadutý tupec k pohledání a jeho dvoření se Terince nebo sborová scéna ‚znáte toho pána‘ byly díky Theinovi opravdu velmi zapamatovatelné. *Lazebník Sevillský šedesátých let* byla kapitola sama pro sebe. Bylo to představení, ve kterém si přišli na své všichni, zpěváci i diváci, přitom veškeré bohaté herecké akce nešly nikdy proti duchu díla a představení se ani po delším uvádění nerozplizlo.“¹⁰²

Právě některé Theinovy herecko-hudební kreace, ať již šlo o Kecala, purkrabího v *Jakobínu*, o purkmistra Van Betta v *Caru a tesařovi*, doktora Bartola v *Lazebníku sevillském*, či o písaře Beckmessaera v *Mistřích pěvcích norimberských*, se staly přímo vzorem tvořivé operní práce. Vladimír Bor, kritik, o Hanuši Theinovi napsal: „Jednou, už je to nějaký rok, jsem viděl jakousi reprízu *Lazebníka* a pan Thein hrál starého Bartola. Při jeho výstupech bylo divadlo plné smíchu až po střechu a člověk se s radostí poddával tomu skvělému komediantství, jako velkému daru umění. V tomto živlu je ovšem jen jedna část Theinových schopností, jeho umění a zásluh, jak o tom jistě vypovědí další a povolanější svědectví na těchto stránkách. Jenže pro divadlo je tahle vlastnost asi základní: dokázat lidi chytit, aby šli s každým slovem a gestem, a vědět přesně, jak to udělat nejlíp, a taky to umět udělat, jedna radost. A pan Thein tedy tohle opravdu umí, jako herec i režisér (na rozdíl

¹⁰¹ Hutařová, I., Praha 2001, s. 166.

¹⁰² Tamtéž, s. 167.

od tolika mudrců, z kterých je v divadle jenom smutno), takže mu máme být za co vděční.“¹⁰³

Ve své knize *Žil jsem operou Národního divadla* věnuje Hanuš Thein zvláštní vzpomínku svému pojetí úlohy Beckmessera ve Wagnerových *Mistrech pěvcích norimberských*. „*Jako nejnáročnější a nejobtížnější roli, kterou jsem v opeře Národního divadla kdy zpíval, mohu označit jednoznačně roli pásaře Beckmessera ve Wagnerových Mistrech pěvcích norimberských. Mistři pěvci jsou Wagnerovou operou nejlidštější a také nejsympatičtější. Na rozdíl od ostatních jeho oper není v ní ona romantická mytologie, nám přece jen cizí, ale reálný, skutečný život plný humoru, vážnosti, poezie i komiky.“¹⁰⁴ Pro basového zpěváka byl pěvecký part Beckmessera s ohledem na množství vysokých tónů velice náročným úkolem.*

Hanuš Thein sám nejraději vzpomínal na operní role Kecala, jehož si zazpíval více jak třistakrát, na purkrabího z *Jakobína*, na Beckmessera z *Mistrů pěvců norimberských* a na Van Betta z Lortzingovy opery *Car a tesař*. Poslední zmiňovanou operu obdivoval pro její situační humor a vývoj děje, který byl efektně prokládán prózou, sólovými zpěvy a tanečními vložkami. Postava Van Betta mu byla blízká z důvodů velkých jak pěveckých, tak i hereckých možností.¹⁰⁵ „*Člověk si zahrál a zazpíval s velkým gustem, zvlášť když mu obecenstvo projevovalo hlučné – a někdy velmi hlučné – sympatie*¹⁰⁶.“

Nejvíce Hanuši Theinovi seděly role buffozního typu. Párkrát si zahrál také role milovníků, fešáků a jiných seladonů, nicméně, jak sám prozradil, necítil se v nich dobře. Ve své knize na jednu takovouto roli vzpomíná: „*V jednom představení Carmen jsem tak nešťastně a hlavně nešikovně zmáčkl při střelbě bubínkový revolver, že mi bubínek zachytil a*

¹⁰³ *Věstník židovské obce náboženské*. Praha 1/1979, s. 4.

¹⁰⁴ Thein, H., Praha 1975, s. 114.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 55.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 55.

strhl kůži celého palce. Zakrvácel jsem si své sněhobílé vojenské kalhoty, jsa podoben v té chvíli spíše řeznickému tovaryši nežli fešáckému důstojníkovi. A nadto až s neuvěřitelnou mohutností tryskající krev z palce potřísnila v tu chvíli kostým zděšené Ivance Mixové, naší vynikající Carmen. Musel jsem, nebohý Zuniga, do nemocnice, v narkóze mi ránu ošetřili a ruku jsem nosil týden v pásce. Inu, nebylo pro mne lehké hrát seladona.“¹⁰⁷

4.1.2.2 Operní režisér

Režii se Hanuš Thein věnoval již během studií na konzervatoři. Svou první režii zahájil inscenací Milhaudův balet *Vůl na střeše*, která měla premiéru 17.5.1925 ve Stavovském divadle.¹⁰⁸ Necelý rok poté režíroval pastýřskou operu *Hru o Robinovi a Marioně* od Adama de la Halleho. Premiéru měla 16.2.1926 v Divadle na Slupi.¹⁰⁹

V ND poprvé samostatně režíroval již v roce 1932, kdy byl pověřen inscenací *Perníkové chaloupky* od Engelberta Humperdincka.¹¹⁰ Prosadit se v režii však nebylo za éry ostrčilovsko-kyselovsko-pujmanovské nic jednoduchého.¹¹¹ Pujman byl nejen velice obdivován veřejností, ale také uznáván kritikou. Jeho inscenace udělaly velký krok vpřed a staly se jakýmsi měřítkem kvality.¹¹² Pujman však své režijní představy hercům nepředehrával a byl tak odkázán na přirozené dovednosti herců. Nicméně ne každý zpěvák je také bezprostředním hercem, proto některé pujmanovské režie působily méně divadelně.¹¹³ Sám skladatel a šéf

¹⁰⁷ Thein, H., Praha 1975, s. 75

¹⁰⁸ Toto představení bylo hráno v době II. mezinárodního festivalu moderní hudby.

¹⁰⁹ Poznatky byly zpracovány z archivu Pražské konzervatoře.

¹¹⁰ Humperdinckova Perníková chaloupka pod vedením první režie Hanuše Theina se stala představením, jež dosáhlo rekordního počtu repríz.

¹¹¹ Režisér Ferdinand Pujman spolu s výtvarníkem Kyselou položil základy pro moderní českou režijní školu.

¹¹² Hutařová I., Praha 2001, s. 167.

¹¹³ Hanuš Thein si do svých divadelních poznámek poznamenal: „*K dobré režii potřebuješ být i hercem. Jen výjimka potvrzuje pravidlo: byli tu již vynikající režiséři, kteří nebyli herci vůbec – nebo byli špatnými herci. Výjimka. Režisér musí umět přece zpěvákovi velmi často scénu předehrát, ukázat gesto, pohyb, krok, obrat. Může to předehrát neherce? Je to stejné jako s učením zpěvu: ani nejlepší pedagog zpěvu nevystačí s pouhou teorií, musí umět svému žáku sám předzpívat.*“ Kafka, F., Praha 1971, s. 46.

opery Otakar Ostrčil si byl vědom, že je možné vedle Pujmanových režii vytvořit ještě jeden možný pohled na současné operní divadlo, a tak svěřil Hanuši Theinovi, který působil v ND teprve pět let, několik režijních inscenací. Začal s díly Massenetova *Dona Quichotta*, Kříčkova *Strašidla na zámku*, jednoaktovou operou Viléma Blodka *V studni* a další.¹¹⁴

Šok v divadle zavládl, když mladému opernímu zpěvákovi svěřil Otakar Ostrčil svou vlastní a nejvýznamnější operní práci *Honzovo království*. Toto rozhodnutí bylo kritizováno, protože nebylo obvyklé svěřit mladému opernímu režisérovi svou vlastní premiéru, když byla k dispozici řada zkušených a renomovaných režisérů starších. I když Hanuš Thein nebyl zkušeným operním režisérem, podařilo se to, v co nikdo kromě Ostrčila nedoufal. Premiéra se na míru vyvedla a dosáhla velkého ohlasu. Sám Ostrčilův zarytý nepřítel Antonín Šilhan v Národních listech konstatoval, že „*skladateli byly připraveny nadšené a nekonečné ovace, které zvlášť podnítil režisérem naaranžovaný oslavný živý obraz na scéně, jakého dosud při žádné operní premiéře v Národním divadle nebylo!*“¹¹⁵ Ostrčilovo *Honzovo Království* inscenoval Hanuš Thein ještě dvakrát a s úspěchem je uvedl také na německá jeviště.

Po smrti Otakara Ostrčila byl jmenován šéfem opery Národního divadla Václav Talich (1883-1961). Za jeho vedení inscenoval Thein *Lazebníka sevillského*, Dvořákovu *Rusalku* nebo Smetanovu *Prodanou nevěstu*, kterou Talich dirigoval jak při první premiéře 24.10.1936, tak i při druhé inscenaci 13.10.1938. Pro Hanuše Theina bylo inscenování *Prodané nevěsty* těžkým úkolem. Ve své knize vzpomíná, že jakési novátorství či změny nebyly u této opery možné, poněvadž se ihned ozvali tzv. strážci tradice obhajující názor, že v *Prodané nevěstě* (naší nejnárodnější opeře) se nesmějí dělat žádné experimenty. Hanuš Thein však zariskoval a v opeře použil otáčivé jeviště, kterým odlišil scény sborové od scén intimních. Točení jevištěm vzbudilo souhlas, ale taktéž

¹¹⁴ Kafka, F. Praha 1971, s. 57.

¹¹⁵ Thein, H., Praha 1975, s. 67.

kritiku, nicméně i na vzdor námitek docílila tato opera téměř sta repríz a dokonce byla celá i s točnicí odvezena do Amsterodamu.¹¹⁶

Druhá inscenace premiéry *Prodané nevěsty* byla poznamenána již událostmi druhé republiky. Tehdejší ředitel Národního divadla dr. Stanislav Mojžíš-Lom zakázal, aby bylo jméno Hanuše Theina jako režiséra uvedeno na plakátech a programech nového nastudování. Zakázáno mu bylo také děkování se za potlesk. „*Poprvé v historii Národního divadla režisér operního představení sice režírovati směl, ale uveden na divadelních oznámeních být nesměl; i úspěch míti směl, ale děkovat za něj nesměl!*“¹¹⁷

Poslední Theinovou režíí před začátkem války byla Massenetova *Manon Lescaut*, realizovaná 19.1.1939.¹¹⁸ Po této opeře musel Thein na celých šest let opustit ND a „poprat se“ z nepřízní osudu mimo jiné také v Terezíně, do něhož byl posléze deportován.¹¹⁹

Po skončení války a šestileté nucené odmlce se vrátil do ND s inscenací Novákovy *Lucerny*. Opět zde využil otáčivého jeviště, díky němuž získal větší scénické možnosti pro plastičnost exteriérových scén (scény u rybníka, lesní zákoutí, cestu k zámečku a další). Hanuš Thein ve své knize uvádí, že skladatel Vítězslav Novák se stále snažil do scény zasahovat, protože se mu řešení scény na naznačeném jevišti nelíbilo. Na jedné zkoušce se naštvál, odešel a odmítl se dále účastnit následných zkoušek. Dokonce nepřišel ani na svou vlastní premiéru. O úspěchu *Lucerny* se Novák dozvěděl až z tisku. Tajně přišel na třetí reprízu představení, kde se schoval v lóži v prvním pořadí. „*Za několik dní nato jsem dostal poštou Novákovu velkou fotografii s vlastnoručním*

¹¹⁶ Thein, H., Praha 1975, s. 26.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 60.

¹¹⁸ František Kafka v knize o Hanuši Theinovi uvádí, že poslední Theinovou inscenací v ND byla *Manon Lescaut*, archiv ND a recenzenti uvádějí, že jeho poslední inscenací byla *Italka v Alžiru* hrána 10.3.1939, třebaže již na programu nebyl jmenován.

¹¹⁹ Viz kapitola 4.1.3 okupace a umělecká činnost v Terezíně, s. 41.

věnováním: „Novátorskému režiséru Lucerny, Hanuši Theinovi, podává tuto ratolest míru Vítězslav Novák.“¹²⁰

Thein během svého působení v ND inscenoval celkem 78 reží. Režiroval například Dvořákova *Jakobína*, Foerstrova *Kupce benátského*, Vostřákova *Králova mincmistra*, Bořkovcova *Palečka*, Hanušovu *Pochodeň Prometheovu*, Weberova *Čarostřelce* nebo *Svätopluka* Eugena Suchoně. Vrcholnými režiemi však byly Janáčkovy opery *Z mrtvého domu*, *Káťa Kabanová*, *Výlety pana Broučka* a *Její pastorkyňa*.

Thein měl k Leoši Janáčkovi blízko. Operní díla tohoto významného skladatele byla pro něj vždycky nejkrásnějším režisérským úkolem. V ND režiroval *Káťu Kabanovou* celkem třikrát,¹²¹ poprvé s Václavem Talichem, přičemž se toto představení stalo velkou událostí a bylo velice ceněno také veřejností, podruhé a potřetí s Jaroslavem Krombholcem. Druhá Theinova režie *Káti Kabanové* byla studována převážně se záměrem účasti na festivalu v Edingburghu. Zde měla obrovský úspěch, kritika oceňovala především režijní zpracování Hanuše Theina a veřejnost byla velice mile překvapena obsahem českých děl.

Výlety pana Broučka měly premiéru 12.4.1968. Bohumil Karásek se k režisérskému výkonu Hanuše Theina vyjadřuje v Hudebních rozhledech: „s velkým uznáním je nutno hovořit také o režii H. Theina. Nevymýšlí si samoučelná kouzla, je ve svém základu velmi jednoduchá, avšak také neméně působivá, zejména v tom, jak Thein se dokázal podívat na měsíční dobrodružství pana Broučka očima secese, dal scéně atmosféru a pevně vedl jednotlivé postavy. A neméně v tom, s jakou střídmostí a o to působivější opravdovostí řešil husitské obrazy.“¹²²

Její Pastorkyni inscenoval Thein v roce 1969. Ve své režii se oprostil od folklóru, zcivilnil oblečení a celkově zjednodušil scénu. Chtěl,

¹²⁰ Thein, H., Praha 1975, s. 109.

¹²¹ Dále pak *Káťu Kabanovou* režiroval v Amsterdamu, v Ostravě a v Plzni.

¹²² Karásek, B., Moralita i burleska českého maloměšťáctví. *Hudební rozhledy*. Praha 1968, s. 264.

aby se veškerá pozornost soustředila pouze na strhující příběh a jednající postavy. Inscenace vyvolala zcela protikladné kritiky. Někteří kritizovali právě plochost scény a chudé ztvárnění celé inscenace, jiní v Theinově režii viděli záměr, jenž měl podnítit hlubší dramatický význam díla.

Co se týče režisérské specifičnosti, Thein se na rozdíl od Pujmana vyhýbal veškeré ornamentalizaci scény, přesným rytmům kroků v nástupech a odchodech, konstruovanosti a chórovosti vstupů sboru. Vědomě se zaměřoval na hereckou režii, kterou budoval především na hercích.¹²³ *„Thein nestaví na ‚náhlých režisérských nápadech‘. Nápad ano, ale promyšlený předem, ne také jako samoučelný a diváka překvapující prvek, nýbrž jako součást dramatu, z něho rostoucí a jím připravený. Proto jsou Theinovy režie tak přirozené – a v souladu s hudbou i dramatem. Thein nepřemáhá ani dílo, ani skladatele: podněcuje herce, podtrhuje dramaticčnost, umocňuje emotivním způsobem ve spolupráci s tvůrcem výpravy vše, co roste z díla a co může jeho účinnost a jeho pochopitelnost divákovi zprostředkovat a násobit.“*¹²⁴

Ke kvalitám režijnímu zpracování Hanuše Theina se v Hudebních rozhledech vyjadřuje i Vilém Pospíšil: *„Zkušený operní praktik s fantazií uměl brilantně aranžovat, přirozeně pracovat s hercem a citlivě sledovat stylové proměny v okamžitých trendech světové operní režie. Přitom každý z nich dokázal přetavit svým neomylným citem pro všechno, co může být jevištně dobré a účinné, do podoby, která vždycky měla neklamné známky jeho režijního rukopisu. Thein nefilmoval, nebádal v historii, nevázal se na knižní autenticitu, ale dělal divadlo.“*¹²⁵

¹²³ Kafka, F., Praha 1971, s. 59.

¹²⁴ Tamtéž, s. 60.

¹²⁵ Pospíšil, V., Za Hanušem Theinem. *Hudební rozhledy*. Praha 1975, s. 61.

4.1.3 Okupace a umělecká činnost v Terezíně

Jak jsme si již uvedli výše, Thein byl již na podzim roku 1938 perzekuován vlnou antisemitismu. Od tehdejšího ředitele ND měl zakázáno děkovat se za potlesk a jeho jméno nesmělo být uvedeno na žádných divadelních programech. Po 15. březnu byl z ND propuštěn a stal se zemědělským a později lesním dělníkem ve zbečenských lesích. Zároveň však také svými radami a zkušenostmi získanými z ND pomáhal rozvíjet rakovnický ochotnický spolek.¹²⁶

Před transportem do Terezína byli lidé z takzvaných „smíšených manželství“ internováni do tábora nucených prací (bývalý Hagibor v Praze). Na Hanuše Theina, jenž své umění rozdával na ubohých večírcích v Hagiboru, vzpomíná Vlasta Formánková: *„zpíval nám árie z českých i cizích oper a vléval do našich srdcí naději na šťastný návrat. Nikdo se neubráníl slzám při známé árii ‚My cizinou jsme bloudili‘ z Dvořákova Jakobína a tato melodie mi ještě dnes z ní v srdci. (...) Z těchto večerů jsme se vraceli za temných, bezútěšných nocí s duší osvěženou a s velkou vděčností i nadějí.“*¹²⁷

Do Terezína byl Thein deportován 31.1.1945. Udržet kulturní činnost v Terezíně bylo pro nacistické vedení v tomto období obzvlášť důležité, protože při pohledu zvenčí se již začalo spekulovat o možném masovém vyvraždění Židů Třetí říše. V březnu roku 1945, před očekávanou návštěvou Mezinárodního červeného kříže, byl Hanuš Thein pověřen k vybrání a nastudování dětské opery. Rozhodnutí padlo na Karafiátovy *Broučky*, na jejichž inscenaci se podílela jak Vlasta Schönová, která s touto operou měla již dřívější zkušenosti z jejich prvního uvedení pro děti z Jugendheimů v roce 1943, tak dirigent Robert Brock.¹²⁸ Děj byl zdramatizován podle oblíbené Karafiátovy knihy, která

¹²⁶ S Rakovnickou operou anonymně nastudoval H. Thein operu *Dalibora*. Ta byla velice úspěšná a dokonce byla provedena i v Praze ve Vinohradském divadle.

¹²⁷ Formánková, M., Do památníku mým dětem. *Vlasta*. Praha 1964, s. 3.

¹²⁸ Šormová, E. *Divadlo v Terezíně 1941/1945*. Ústí nad Labem 1973, s. 92.

se našla v Terezíně, a doplněn o množství českých lidových a národních písní výborně instrumentovaných Brockem. Ryze dětské představení se hrálo v terezínské sokolovně a u obecnstva mělo neslýchaný ohlas. I Thein se ve svých vzpomínkách vrací k této opeře: *„Orchestr doslova sehnán od jednoho baráku ke druhému. Dánští výtvarníci – v Terezíně internovaní – z ničeho zázrakem vytvořili kostýmy i působivou stylizovanou scénu z vysokých květin, mezi nimiž se pohybovali broučci. Všechny role byly obsazeny internovanými dětmi. Hrálo se a zpívalo česky, což do té doby bylo zakázáno. Představení mělo neslýchaný ohlas a terezínská sokolovna byla nabitá. Pláč a smích velkých i malých diváků se tu střídaly pravidelně. O vstupenky ohromný zájem! I pět brambor se dávalo za lístek, já dostal za lístek jednou dokonce – kousek paštiky.“*¹²⁹

Na příkaz komandatury vzniklo v roce 1945 další divadelní představení Offenbachovy opery *Hoffmanovy povídky*. Hanuš Thein byl pověřen nastudováním. Nebyl to lehký úkol, protože celé představení smělo trvat pouhých devadesát minut. Dílo se mu nakonec vzhledem k radikálním škrtnům podařilo zkrátit, nicméně zásahy nacistického vedení do představení trvaly i nadále. Dalším příkazem příslušníka SS bylo vidět v Offenbachově opeře balet. Bylo těžké vysvětlovat komandatuře, že zde žádný balet není, a i kdyby byl, není možné ho v Terezíně sehnat. Balet nakonec přeci jen nebyl, nicméně, jak Hanuš Thein uvádí, jen proto, že příslušník SS byl před premiérou odvolán. Celkově se *Hoffmanovy povídky* hrály celkem asi desetkrát.¹³⁰ *„Před svým útěkem z Terezína jsem se ještě zastavil v sokolovně a náhodou tam spatřil na zemi pohozenou partituru Hoffmanových povídek, která se přede mnou jako zázrakem objevila při začátku studia. Partitura byla z Národního divadla a dodnes si živě pamatuji, jak na mne dýchla přátelským pozdravem a vnesla trochu vůně z důvěrně mi známého prostředí do terezínského pekla. Kam ale teď s ní? Objevil jsem prázdnou zásuvku ve skříni, v níž byly nastrkány vypálené pojistky a upotřebené dráty. Zamotal jsem ji do drátů, uložil na*

¹²⁹ Thein, H., *Tři, čtyři „záběry“ z Terezína. Theater-divadlo, vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. Praha 1965, s. 239.

¹³⁰ Thein, H., Praha 1975, s. 45.

dno, přikryl dalšími dráty, a tak hned po válce ji mohl archivář ND Václav Podrabský přivést do Prahy, když jsem mu podrobně popsal, kde ji najde. S ním jsem do Terezína jít nechtěl, protože jsem byl až příliš šťasten, že jsem se z inferna vrátil domů se zdravou kůží.“¹³¹

Koncem dubna 1945 byl Thein povolán k vysokému důstojníkovi SS Güntherovi. Ten Theinovi položil otázku, zda může sehnat orchestr a zahrát mu ouverturu k *Orfeu v podsvětí*. Orchestr však neměl k dispozici žádné noty, a tudíž nebylo zahrání Orfea možné. Günther ještě chvíli naléhal, ale Thein ho nakonec po chvíli přesvědčil. Následně se tedy zeptal, co by orchestr podle not zahrát mohl. Thein navrhl *Serenádu E dur pro smyčcové nástroje* od Antonína Dvořáka, Günther po chvíli souhlasil. Narychlo byl svolán orchestr s asi dvaceti hudebníky, kteří v terezínské sokolovně hráli pro jediného diváka, vysokého důstojníka SS Günthera. Když orchestr dohrál, Günther znovu pokývl na Theina a zeptal se, zda by mu opravdu nemohli zahrát *Orfea*. Zklamán Theinovou odpovědí poděkoval a odešel.¹³² „*Světě, zboř se: Günther poděkoval!! Zdálo se mi, že je konec světa. Konec byl, ale nacistického! Byla druhá polovina dubna roku 1945.*“¹³³

Maminka Hanuše Theina, bratr Bernhard a další příbuzní, s nimiž se již v Terezíně nesetkal, zahynuli v koncentračních táborech. Přežil pouze on a jeho sestra, která přišla v Osvětimi o svého manžela.

Hanuš Thein nikdy nedovedl pochopit, proč celý svět mlčel a nechal německé fašisty páchat tak hrůzostrašné činy na lidech židovského původu. Zamýšlel se nad tím, proč žádný z národů nereagoval na strašlivý nářek obětí, proč nikdo nechtěl slyšet o masovém vyvražďování mužů, žen a dětí. Z tohoto důvodů se tudíž Hanuš Thein angažoval v neustálém připomínání důsledků 2. světové války ať už

¹³¹ Thein, H., *Ďábelská režie. Svobodné slovo*. Praha 1973, s. 11.

¹³² Thein, H., Praha 1975, s. 140.

¹³³ Tamtéž, s. 140.

poskytováním rozhovorů nebo ve svém režijním zpracování.¹³⁴ Podle Theina totiž „*lidé rádi zapomínají. Odvracejí se od protektorátní tematiky a chtějí ,mít už od ní pokoj‘. Naopak! Znovu a znovu musíme připomínat ono strašlivé utrpení milionů nevinných lidí, aby svět nepřipouštěl to, co dovolil německým fašistům.*“¹³⁵

4.1.4 Profesor a šéf opery

Neméně významná byla také Theinova činnost pedagogická. Počátkem roku 1952-1953 odešel profesor Pujman z konzervatoře, aby pokračoval ve vyučování AMU. Jeho práci převzal profesor Hanuš Thein. Právě i díky jeho agilnímu úsilí začala pracovní aktivita pěveckého oddělení rok od roku vzrůstat. „*Počet veřejných koncertních a operních večerů, mimo běžné podniky interní, stále stoupal a získával nejen na kvalitě provedení, ale i na bohatství námětů.*“¹³⁶ Na konzervatoři působil jak profesor operního herectví, tak i jako profesor režie.

Mimo režisérské a pedagogické činnosti se Hanuš Thein angažoval také ve vedení opery ND. V období mezi roky 1947-1949 působil vedle režiséra na pozici tajemníka opery. Na pozici šéfa opery působil v letech 1963-1965 (dvě sezony za sebou) a 1967-1968. V letech 1968-1970 se stal vedoucím operní správy.

¹³⁴ Svě osobní zážitky prožité za 2. světové války Hanuš Thein proklamoval například ve Fischerově opeře *Romeo, Julie a tma* nebo ve Werfelově díle *Jakobowski a plukovník*.

¹³⁵ Thein, H., Praha 1975, s. 62.

¹³⁶ Holzknrecht, V., 150 let pražské konzervatoře. *Sborník k výročí ústavu*. Praha 1961, s. 215.

5 THEINOVA REŽIE ITALSKÝCH OPER

Jak jsem již uvedla výše, jádro režisérské práce Hanuše Theina spočívalo přirozeně v českém repertoáru, s nímž také dosáhl největších úspěchů, a to i v zahraničí. Nezanedbatelnou úlohu v rámci Theinova dlouholetého působení v ND musíme přiřknout však také operám italským, jejichž kompletací a kritikou se doposud ještě nikdo nezabýval. Níže tedy uvádím recenze k italské režii Hanuše Theina.

5.1 Kritiky a recenze k Theinovým inscenacím

5.1.1 *Italka v Alžíru*

Italku v Alžíru, jejíž premiéra se uskutečnila v ND 31.12.1933 pod taktovkou Josefa Charváta a ve výpravě Josefa Matěje Gottlieba, inscenoval režisér Hanuš Thein jako svou první Rossiniovu operu. Druhé nastudování této opery mělo premiéru 10.3.1939 pod stejným vedením, nicméně Hanuš Thein však již na programu nebyl jmenován.

Nová inscenace byla přijata kritikou se střídavými pocity. V jedné kritice od Otakara Šourka se například dočteme, že opera měla svěží a zvukově vypracované hudební podání, v němž pěvci a zvláště foukači se svými virtuosními party podali výjimečné výkony. Vkusná byla podle něho taktéž i výprava od Josefa Matěje Gottlieba. Hanuš Thein, jenž byl o pět dní později z Národního divadla propuštěn, se podle Otakara Šourka rozloučil dílem zcela jistě dobrým a upřímně veselým. „*Plné obsazené hlediště neskrblilo ovacemi po ouvertuře, po aktech i často při otevřené scéně (pí Kočová a V. Zítek se těšili obzvláštní přízni), dobře naznačujíc, že o reprisy nebude tu asi nouze.*“¹³⁷

Jiná recenze naopak o inscenaci soudí: „*provedení nelze upřítí ohlasu v obecnstvu, ale s jeho základním rázem souhlasiti nelze,*

¹³⁷ Šourek, O. *Rossiniova „Italka v Alžíru“*. Archiv Národního divadla v Praze (nedatováno), inv.č. O 131b.

protože se (místo lehké a hbité souhry) na scéně na některých místech silně karikuje, aby se na úkor celku operetně vyzvedl detail. Tomuto karikování oddávají se i umělci, jichž si jinak upřímně vážíme (Vilém Zítek a Jan Konstantin). Jestliže bychom karikování připustili v Rossiniově *Italce*, neubráníme se mu nejbližší době ani ve Smetanově *Prodané nevěstě* a vše, co v posledních dvaceti letech bylo podniknuto pro zvýšení vkusu na naší první operní scéně, ukáže se marným. V tom je veliké nebezpečí, jež skrývá nové nastudování Rossiniho *Italky* v Alžíru.¹³⁸

5.1.2 *Lazebník sevillský*

Tato opera se dříve před Theinovou režii hrála v nastudování Otakara Ostrčila a v režii Ferdinanda Pujmana. U publika však toto podání nemělo ohlas, a opera se brzy stáhla z repertoáru. Stále se však mluvilo o tom, že je třeba inscenaci oživit a dát jí novou veselejší formu. V Ostrčilově pojetí chyběla především fraškovitost a lehký humor příznačný právě pro tuto operu. Nové nastudování se tudíž očekávalo s ohromnou dychtivostí.¹³⁹

Premiéra nového nastudování pod vedením režiséra Hanuše Theina, ruského dirigenta Michala Steimana a výtvarníka Aloise Wachsmanna se uskutečnila 16.4.1936. Recenze na nové pojetí opery byly velice kladné. Chválily se výborné výkony zpěváků, dirigentské umění a v neposlední řadě také režie Hanuše Theina. V jedné kritice se dočteme, že Theinovou režii bylo vymýceno vše nepřírozené, loutkovité, tatrmanšské a vše, co tam bylo naneseno minulým nastudováním motivů z *commedia dell'arte*.¹⁴⁰

¹³⁸ „J.B.“. *Italka v Alžíru v Národním divadle*. Archiv Národního divadla v Praze (nedatováno), inv.č. O 131b.

¹³⁹ „Kov.“. Oživení „Lazebníka sevillského“ v Národním divadle. *Večer*, Praha 1936. V knihovně NK ČR nebyl deník dohledán.

¹⁴⁰ „Dr. B.“. Divadlo + zpěvohra ND. *Národní politika*, Praha 1936. Archiv ND uvádí u článku datum 18.4.1936, nicméně v deníku nebyl mnou článek nalezen.

V jiné recenzi se dočteme, že „*velký podíl na pěkném večeru měl režisér H. Thein, který dal každé scéně patřičný rytmus a dbal o charakter a pohybovou dynamiku každé figury. Ale bylo by třeba, aby v příštích reprisách odpadlo přílišné extemporování a přehánění ve hře, která pak ruší čistotu hudby a odvádí pozornost posluchačů na zcestí.*“¹⁴¹

V této premiéře si Hanuš Thein zahrál také jednu z hlavních postav, doktora Bartola. Tu zahrál s velkou mírou komediálnosti, kterou vyžadoval i na svých spoluhercích. V kritice uvedenou v knize Františka Kafky se dočteme, že „*režisér Hanuš Thein docílil s Wachsmannovou (sic!) výpravou výkon opravdu pozoruhodný. Obrazy, které pokládají ve volné kompozici venkovskou krajinu, dům i obytný pokoj, působí velmi výrazně. Má to vzduch i barvu a je tu zvlášť možnost divadelních efektů. Takový čumil nad zástěnou, obrovsky dlouhé dveře, v nichž se objeví a zase zmizí Basilio, to utkví diváku v paměti. Je třeba hledat myšlenkové pozadí tohoto umění? Zrakový požitek ze soudobé malby už stačí k vytvoření soudobého divadla.*“¹⁴²

Lazebník sevillský byl znovu obměněn 5.12.1945. Premiéru dirigoval František Škvor a scéna byla vytvořena stejně jako u první inscenace výtvarníkem Aloisem Wachsmannem. Zde Hanuš Thein nahradil „secco recitativ“ mluveným slovem.¹⁴³

Hanuš Thein režíroval *Lazebníka sevillského* plných třicet sedm let. Dr. Bartola si zazpíval celkem třistakrát. Podle svých slov se snažil „*dát scéně jiskřivou veselost, tempo, humor, hravost i situační komiku. Výbuchy smíchu spokojeného obecenstva v přeplněném hledišti nám bývaly největší oporou.*“¹⁴⁴

¹⁴¹ „Kov.“, Oživení „Lazebníka sevillského“ v Národním divadle. *Večer*, Praha 1936. V knihovně NK ČR nebyl deník dohledán.

¹⁴² Kritika otištěná v knize Františka Kafky, Praha 1971, s. 67.

¹⁴³ Kafka, F., Praha 1971, s. 67.

¹⁴⁴ Thein, H., Praha 1975, s. 125.

5.1.3 *Gianni Schicchi a Komedianti*

Za Theinovy režie vstoupily do repertoáru Smetanova divadla dvě italské aktové zpěvohry Pucciniho - *Gianni Schicchi* a Leoncavallovi *Komedianti*. Obě opery měly sice veškeré znaky premiéry (nové hudební nastudování, obsazení, kostýmy i scénu), nicméně za premiéry na divadelních programech označovány nebyly. V ND i Smetanově divadle se z technických důvodů totiž mohly vypravit pouze čtyři operní premiéry za sezónu.¹⁴⁵ K prvnímu uvedení obou oper došlo 11.2.1965, kde byly jednoaktovky poprvé zařazeny jako večerní představení.

Obě režie, jak jsem již uvedla výše, režíroval Hanuš Thein spolu s výtvarníkem Květoslavem Bubeníkem. Kritiky vyzněly neutrálně. Nepřekvapily, ale zároveň ani nepobouřily.

Například v Lidové demokracii se dočteme, že zpěváci v režii Hanuše Theina rozehrávali živé hudební divadlo s obzvlášť veselými místy. Jediná kritika, která zde zazněla, směřovala na nepovedené baletní evolute, které byly parodovány zasloužilými členy sboru (například při převlékání chytráka za nebožtíka). Kritika u *Komediantů* byla taktéž vesměs dobrá, nicméně inscenaci se vytýkala starobylost textu, která se neslučovala s módně oblečenými zpěváky a prostředím současné italské doby. „*Bylo by teda třeba dovést toto neoveristické pojetí až do konce, aby tuzemský ‚civil‘ sboru nerušil vedle dnešního, ale italského oblečení sólistů a hlavně aby celé přiblížení se skutečnosti nebylo zrazováno starobylostí zpívaného jazyka.*“¹⁴⁶

Stejný názor sdílela Jarmila Brožovská, podle níž se Hanuš Thein a Květoslav Bubeník dopustili chyby, když oblékli zpěváky podle dnešní módy a hráli je v prostředí současné Itálie. „*Pouliční komedie v kostýmové i pohybové stylizaci commedia dell'arte je dnes i v Itálii*

¹⁴⁵ Pospíšil, V., Ve Smetanově divadle nad plán. *Hudební rozhledy*, Praha 1965, s. 204.

¹⁴⁶ „?“, Živé hudební divadlo. *Komedianti bez kostýmů. Lidová demokracie*, Praha 1965, s. 5.

*anachronismem.*¹⁴⁷ I přes výše uvedenou kritiku se *Komedianti* podle jejího názoru přece jenom přiblížili k představě moderního hudebního divadla, zatímco *Gianni Schicci* se stala spíše starou operní „komikou“. Kritizuje zde především neslušivé dobové kostýmy a dobové harampádí, jenž by mohlo být funkčně více zapojeno do promyšlené dobové koncepce.¹⁴⁸

Více optimisticky laděnou kritiku můžeme nalézt ve Svobodném slově z pera Viléma Pospíšila. „*Schicchi je dobově i místně lokalizován, Komedianti se naproti tomu hrají v civilu, na neutrální scéně s temným, světlými křivkami pokresleným horizontem. Drama o vraždící lidské žárlivosti je tu tedy do krajnosti obnaženo, jeho jednotliví hráči nejsou už především herci potulné komediantské trupy a obyvateli italské vísky, ale prostě lidmi. To dalo pochopitelně režiséru určitou volnost. G. Schicchi naproti tomu má všechnu atmosféru Florencie, v náznaku prostředí, rekvizitách, kostýmech, nejvíc ovšem Pucciniho hudbě.*“¹⁴⁹

Ke stejným operám se Vilém Pospíšil vyjadřuje také v Hudebních rozhledech vydané o tři měsíce později. V *Komediantech* kritizoval netradiční kostýmy *commedie dell'arte*, které se vyloženě nepovedly, v *Gianni Schicchi* naopak oceňoval střídměji komponovanou scénu s menším počtem rekvizit a pestrost akce, jež byla dotvořena otáčivým jevištěm. Dále se mu líbilo režisérské soustředění na vykreslení ostré charakteristiky postav. „*Nezapůsobil-li Gianni Schicchi přece jen s tou bezprostředností a komickým účinkem, jak je to bezesporu potenciálně v možnostech této opery, pak po mém soudu proto, že příliš velký prostor jeviště Smetanova divadla, výtvarníkem plně využitý, ono komické hemžení různých těch figurek rozředit.*“¹⁵⁰

¹⁴⁷ Brožovská, J., Tragédie kontra humor. *Mladá fronta*, Praha 1966, s. 5.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 5.

¹⁴⁹ Pospíšil, V., Kultura, Puccini a Leoncavallo ve Smetanově divadle, *Svobodné slovo*, Praha 1965, s. 3.

¹⁵⁰ Pospíšil, V., Ve Smetanově divadle nad plán. *Hudební rozhledy*, Praha 1965, s. 204.

Na Theinovu režii Pucciniho *Gianni Schicchi* vzpomíná i recenzent Ostravského deníku. Premiéra této opery se v Ostravě uskutečnila 19.10.1959 pod taktovkou Jana Staňka a ve výpravě Jaromíra Svobody. Dle recenzenta Hanuš Thein „zazářil doslovným ohňostrojem vtipných režijních nápadů, takže se tato opera stala nejúspěšnější komickou operou na ostravském jevišti.“¹⁵¹

Podle Františka Kafky dal naopak Thein komedii *Gianni Schicci* „hbitost pohybu, výraznost postavíček a situační rozehranost, jakou si žádá veselohra. (...) Leoncavallovy ‚Komedianty‘ naopak posunul k současnosti a dal jim prostor velkoměstského náměstí v Itálii.“¹⁵²

5.1.4 *Othello*

Předposlední a jedna z nejlepších oper Verdiho, *Othello*, nebyla v ND nově nastudována třicet let. Premiéra nového nastudování v režii Hanuše Theina, pod taktovkou Bohumila Gregora a ve výpravě Jaromíra Svobody se uskutečnila 5.3.1965. Kritika přijala nové nastudování s připomínkami. Kritické recenze nejvíce poukazyvaly na disproporce mezi aktuálními pěveckými¹⁵³ i hudebními možnostmi a požadavky dramatického pojetí Verdiho díla.

Recenzent Svobodného slova o inscenaci *Othella* píše: „*Otello* je opera skrytých i zjevných vášní, na ostří nože vyhrocených konfliktů, které jsou v předloze, a které Boitovo libreto a Verdiho hudba jen ještě zhustily a podtrhly. Její těžiště je ve vokální složce a úspěch každé inscenace je nakonec odvislý od toho, jaké představitele má divadlo k dispozici pro tři hlavní role – Otella, Jaga a Desdemonu. V novém nastudování, které hudebně vede B. Gregor, řekli k celé koncepci rozhodné slovo režisér H. Thein s výtvarníkem J. Svobodou (kostýmy

¹⁵¹ „?“. Vzpomínka na Hanuše Theina. *Ostravský deník*, Ostrava 1984, s. 4.

¹⁵² Kafka, F., Praha 1971, s. 88.

¹⁵³ Othella hrál B. Blachut, Jaga A. Švorc a Desdemonu J. Vymazalová.

navrhl J. Skalický). Uvedli Otella na téměř abstraktní scéně, prakticky bez rekvizit, gesto pěvců i sborové safáže je omezeno na minimum, jeviště je zalidňování s nejvyšší úsporností, takže výstupy se střídají často bez jakékoli vazby. Jistě, každá koncepce je možná, přesvědčí-li výsledek jako veliký umělecký čin. Snad kdyby ND mělo v souboru tak strhující představitele alespoň zmíněných tří rolí, že by pěvecký výkon plně nahradil gesto, dala by se nová inscenace hájit.¹⁵⁴

Recenzent Rudého práva Bohumil Karásek se o *Othelovi* vyjadřuje jako o díle do značné míry nevyrovnaném, poněvadž si v mnohém nedokázalo poradit s Verdiho požadavky. Podle něho je *Othello* nejvyzrálejším Verdiho dílem, psychologicky prohloubeným a velkou mírou se odlišuje od ztvárnění slavného středního tvůrčího období. Verdi zde počítá především s lidským hlasem, který je hlavním nositelem celého dramatu. Recenzent proto zmiňuje, že jedinečnou úlohu v této opeře nese zpěvák. „A to pěvec nejen schopný vystihnout postavu v její psychologické hloubce a proměnlivosti, ale také vládnoucí smyslově krásným velkým hlasem, dokonale obeznámený s Verdiho stylem. Umělci tu musí být blízka nejen Verdiho kantiléna, ale i skrytá dramatická jeho recitativů.“¹⁵⁵

Následovně se Karásek vyjadřuje také k režii Hanuše Theina: „Na začátku prvního jednání postavil režisér dirigenta do přímo neřešitelné situace, aby vyjádřil jen hudbou *così*, kde skladatel předpokládá zřejmě velkou realisticky prokomponovanou scénu. Zde se rodí nejen obraz mořské bouře, ale především nad ní vítězího vojevůdce Otella, a zejména ze scény lidového veselí se klube Jagův záměr, jenž žene vpřed celou tragédií. V Theinově koncepci to zmrtnělo do jakéhosi oratorního kostymovaného koncertu, který je přímo protikladný konkrétní životní dynamice Verdiho umění. Dirigent pracující s velmi dobře připraveným sborem (sbormistr M. Malý), snažil se veškerou dramaturgii scény strhnout

¹⁵⁴ „?“, *Otello* po třiceti letech. Předposlední Verdiho opera v ND. *Svobodné slovo*. Praha 1965. Archiv ND uvádí u článku datum 12.3.1965, nicméně v deníku nebyl mnou článek nalezen.

¹⁵⁵ Karásek, B., Otazníky kolem *Otella*. *Rudé Právo*. Praha 1965, s. 2.

*výlučně do hudby. Dal těmto (a nejen těmto scénám) velkorysý dynamický a gradační rozvrh; nicméně zde však i překročil ve sborových výstupech tempa, takže výstupy nevyzněly v žádoucí hudební přesnosti.*¹⁵⁶

Ne všechna kritika od tohoto autora však vyzněla k režijnímu zpracování záporně. Kladně hodnotí například znamenitě vyřešenou scénu Desdemony, Cassa a sboru, poté chválí pozornost věnovanou jednotlivým výstupům sólistů a celkovou soustředěnost na drama tří hlavních postav, na nichž celá Verdiho opera stojí.¹⁵⁷

V Zemědělských novinách se dočteme, že v novém nastudování Othella zcela chybí duchovní a smyslová energie, tak příznačná právě pro Verdiho opery. Autor recenze dále kritizuje obsazení sólistů, které nebylo při uvedení této premiéry nejšťastnější a také sbory, jež vyšly po všech stránkách matně. *„Zbývá dodat, že nejen pro režiséra, ale i pro výtvarníka je základním kamenem skladební partitura. Hybnost a plnokrevnost Verdiho hudby by byla určitě připustila víc fantazie, která by nebyla dala možnost tolika nedůslednostem a nelogičností. Dílu, které – jak píše velmi zasvěcené studii o italském mistru v programu dr. V. Holzknecht – ‚v prověrce času nic neztratilo na své ryzí kráse, na své velikosti a hlubokém lidství...a jež je v každém novém provedení velký svátek pro operu‘ se tentokráte nedostalo podoby, která by opravdu tímto svátkem byla.*¹⁵⁸

Negativní kritikou k režijnímu zpracování nešetřil ani recenzent Vladimír Šefl. *„Hanuš Thein se chtěl opřít o zpěváky a herce. Přitom však sbor exponoval naprosto staticky, a to ve vstupním obrazu bouře, která je víc líčením přírodních živlů: předznamenává dílo jako symbol rozbouřeného lidského nitra. Sbor stál málem jak v Domě umělců, reflektory blikaly, v pozadí se vlnil textil. Byla bouře... Toto velkolepé dílo*

¹⁵⁶ Karásek, B. Otazníky kolem Otella. *Rudé Právo*. Praha 1965, s. 2.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 2.

¹⁵⁸ „dp“, Jak lehkou se vysloví jméno Othellovo... *Zemědělské noviny*, Praha 1965, s. 4.

však nelze inscenovat žádnými režijními triky ani pentlit takzvanými režijními nápady. A hlavně – nelze v něm hereckou akci nahražovat technikou!¹⁵⁹

V červencovém vydání Hudebních rozhledů 1965 se k režisérskému výkonu v *Othellu* vyjádřil i Vilém Pospíšil. „*Hanuš Thein s Josefem Svobodou (...) se chtěli vyhnout ,režijním trikům tak zvaným režijním nápadům‘. Bohužel se jim to podařilo tak dobře, že Othello se hraje na zcela neutrální scéně, bez rekvizit, se sbory komponovanými do živých obrazů, s pěvci v klidných postojích. Z hudby se pro mimické gesto nevyposlouchává záměrně téměř nic, partner se zpívajícímu herci, pokud to jen trochu jde, odstraní buď ze scény anebo alespoň ,ze zorného pole‘ a jen v uzlových bodech se herci projevují určitou akcí, jíž nebylo možné se vzdát (například když Othello musí podle autorova předpisu Desdemonu smýknout nebo se má zhroutit). Tím se ovšem z inscenace naprosto vytratila všechna divadelnost, konfliktnost, charaktery postav, které musí divák rozpoznávat jen z pěveckého projevu – zkrátka ze dvou složek hudebně dramatického díla, auditivní a vizuální, byla tak jedna apriori a záměrně oslabena způsobem, jehož riskantnost měla být rozpoznána dříve, než bylo pozdě. Totiž nejpozději v té chvíli, kdy bylo jisto, že Národní divadlo nemá ve svém souboru takové představitele především pro titulní postavu, Jaga a Desdemonu, kteří by celý konflikt a oblouk dramatu dokázali vytvořit a unést jen svými hlasy. Jen tak mohla mít totiž tato koncepce jakési oprávnění, i když i pak výtká nedivadelnosti, že opera nemá být ,kostýmovaný koncert‘, ale má působit, jak zamýšlel její tvůrce, by asi zůstala.“¹⁶⁰*

5.1.5 Sedlák kavalír

Mascagniho opera *Sedlák kavalír* byla v Theinově režii uvedena na jeviště ND 5.3.1966 spolu s Leoncavallovými *Komedianty*, přičemž

¹⁵⁹ Šefl, V., *Otello očekávaný a neúspěšný. Večerní Praha* 1965, s. 3.

¹⁶⁰ Pospíšil, V., *Othello kouzla zbavený. Hudební rozhledy* 1965, s. 280.

Mascagni vyzněl vedle moderních *Komediantů* poněkud starobyle. Premiéra se konala pod režijním vedením Hanuše Theina, pod taktovkou Alberta Rosena, výpravu připravil Květoslav Bubeník.

Kritiku na tuto inscenaci nalezneme v deníku *Práce* ze dne 11.3.1966. Recenzent se zde vyjadřuje mimo jiné také k režijnímu zpracování Hanuše Theina, který podle něj „vkusně navodil výchozí náladu, ale bez naturalistického závěru mohla jeho režie vyznít lépe.“¹⁶¹

V Lidové demokracii se například dočteme, že se opera zpívala v zastaralém krkolomném překladu a že výtvarník Květoslav Bubeník zřejmě nedostal mnoho příležitostí k práci. „*Leoncavallo jako dramatik vypadá svým dokonale efektním krvákem divadla na divadle jako zkušený profesionál, zatímco Pietro Mascagni vstupuje na jeviště s rozpačitou neobratností. Aspoň tak se to jeví ve Smetanově divadle, kde doplnili aktualizované Komedianty starobyle rozvláchným inscenováním Sedláka kavalíra v úpravě H. Theina (střídají se v ní hrané a tančené výjevy).*“¹⁶²

Recenzent Večerní Prahy Vladimír Šefl postrádá v *Sedlákovi kavalírovi* především tvůrčí přístup. K inscenaci se vyjadřuje následovně: „*Ne víc než průměrné hudební nastudování Alberta Rosena, nenápadité režijní aranžmá H. Theina a k němu adekvátní choreografie A. Landy a s výjimkou jediného vynikajícího pěveckého výkonu J. Jindráka více méně jen průměrné a podprůměrné pěvecké výkony v opeře (u níž právě na skvělém vypracování pěveckých partů tolik záleží) je málo pro inscenaci naší první operní scény.*“¹⁶³

¹⁶¹ „Ca“, Sedlák-brigádník. *Práce* 1966, s. 5.

¹⁶² „g“, Sedlák kavalír – poněkud starobylý. *Lidová demokracie*. Praha 1966, s. 3.

¹⁶³ Šefl, V., Druhé z dvojčat. *Večerní Praha*. Praha 1966, s. 3.

6 ZÁVĚR

Vladimír Bor o Hanuši Theinovi napsal: *„Kdybych měl uvést příklad pravého divadelníka, který divadlem žije, roste, stůně, myslí i dýchá, takový opravdu výstavní exemplář, který má divadlo nejen v nervech a v srdci a často i v žaludku, ale i v malíku, který ho ovládá od piky, od propadel až k tahům, který ho může hrát, zpívat, režírovat i vést, pak je to ovšem Hanuš Thein.“*¹⁶⁴

Tato slova přesně vypovídají o vztahu Hanuše Theina k Národnímu divadlu. Jeho pouto k němu bylo tak silné, že vydrželo i přes nedobrovolný odchod v době okupace téměř padesát let. Důkazem je jeho bohatá umělecká činnost nejen v oblasti režie, ale také herectví a zpěvu. Na prknech ND vytvořil celkem 140 rolí, stál ve 3 500 představeních a režíroval 80 jevištních inscenací. S některými českými inscenacemi dosáhl úspěchů dokonce i v zahraničí. Komedialnost, živelné herectví, intelligence, ryze český humor, právě v tom spatřuji unikátní odkaz Hanuše Theina, jenž zasvětil svůj život ND.

Theinův přirozený herecký projev a výrazná gestikulace byly zárukou kvalitně předvedených rolí. V režii pak kladl důraz především na práci s hercem a perfektní přípravu. K jeho silným stránkám patřila také práce organizační, kterou zužitkoval například při šéfování opery v letech 1963-1965 a 1967-1968. Hanuš Thein byl tedy nejen výborným hercem, režisérem, ale i organizačně schopným šéfem. Ke své práci přistupoval vždy zodpovědně, s pozitivním nadhledem a krédem maximální připravenosti. Vzhledem k jeho lidskému přístupu a typicky „theinovskému“ humoru se stal velice oblíbenou a váženou osobou nejen v prostředí ND.

Jelikož jádro hereckých postav i režijního zpracování Hanuše Theina tkvělo především v českém repertoáru, rozhodla jsem se ve své

¹⁶⁴ Bor V., Hanuš Thein – zpěvák, herec, režisér. *Věstník židovské náboženské obce*. Praha 11/1971, s. 9.

práci zaměřit na méně probádanou oblast, a to na jeho režii italských inscenací. Prostudovala jsem tedy především materiály Národního divadla v Praze, kde jsou recenze a kritiky k italské režii Hanuše Theina archivovány.

Renomovaní kritici hodnotí Theinovu režii italských inscenací spíše průměrně. Nejlépe byla kritiky ohodnocena opera *Lazebníka sevillského*, v níž chválili především jemný humor, rytmičnost scén, v neposlední řadě také ostré charakteristiky postav. U Pucciniho jednoaktovky *Gianni Schicchi*, *Leoncavallových Komediantů* nebo Rossiniho *Italky v Alžíru* se s jednotným názorem nesetkáme. Inscenace byly kritiky hodnoceny oběma způsoby – kladně i záporně. V negativním slova smyslu však vyzněly kritiky na Verdiho *Othella*. Zde se režisérovi vytýkaly neutrální scény, absence rekvizit, zejména však absence hlasové dramatickosti tří hlavních postav – Othella, Jaga a Desdemony.

I přes průměrné hodnocení italských oper patří Hanuš Thein bezesporu k nejlepším inscenátorům 20. století. Můžeme dokonce říci, že svou vyváženou režii položil základy k novému pojetí operního zpracování.

7 REJSTŘÍKY

7.1 Rejstřík režii Hanuše Theina v ND¹⁶⁵

Režijní dozor:

premiéra	název opery	skladatel	dirigent	scéna
5.10.1921	Madam Butterfly	G. Puccini	B. Brzobohatý	K. Štapfer
16.1.1927	Violetta	G. Verdi	B. Brzobohatý	J. M. Gottlieb
1.2.1927	Werther	J. Massenet	L. Masson	J. M. Gottlieb
15.6.1930	Faust a Markétka	Ch. Gounod	O. Ostrčil	J. M. Gottlieb
23.6.1933	Piková dáma	P. I. Čajkovskij	N. Malko	J. M. Gottlieb

Inscenátor:

Inscenace před 2. světovou válkou:

premiéra	název opery	skladatel	dirigent	scéna
17.5.1925	Vůl na střeše	D. Milhaud	F. Krejčí	J. M. Gottlieb
8.12.1932	Perníková chaloupka	E. Humperdinck	J. Charvát	V. Gottlieb
1.6.1933	Don Quichotte	J. Massenet	M. Zuna	J. M. Gottlieb
10.10.1933	Strašidlo v zámku	J. Křička	M. Zuna	F. Zelenka
6.12.1933	Zakletý princ	V. Hřímaly	J. Charvát	V. Gottlieb
31.12.1933	Italka v Alžíru	G. Rossini	J. Charvát	J. M. Gottlieb
3.10.1934	V studni	V. Blodek	O. Ostrčil	J. Lada
3.10.1934	Zítek	V. Blodek	O. Ostrčil	V. Gottlieb
3.4.1935	Honzovo království	O. Ostrčil	O. Ostrčil	F. Kysela
22.10.1935	Poupě	O. Ostrčil	J. Charvát	K. Neumann
16.4.1936	Lazebník sevillský	G. Rossini	M. Steiman	A. Wachsmann
19.6.1936	Rusalka	A. Dvořák	V. Talich	V. Hofman

¹⁶⁵ Názvy jsou přejaté z Archivu Národního divadla v Praze.

23.9.1936	Bludný Holanďan	R. Wagner	J. Charvát	J. M. Gottlieb
24.10.1936	Prodaná nevěsta	B. Smetana	V. Talich	J. Lada
10.2.1937	Eugen Oněgin	P. I. Čajkovskij	M. Zuna	M. V. Dobužinskij
22.9.1937	Psohlavci	K. Kovařovic	J. Charvát	K. Roškot
13.10.1938	Prodaná nevěsta	B. Smetana	V. Talich	V. Beneš
30.11.1938	Faust a Markéta	Ch. Gounod	Z. Chalabala	J. Sládek
19.1.1939	Manon	J. Massenet	M. Zuna	V. Gottlieb
10.3.1939	Italka v Alžíru	G. Rossini	J. Charvát	J. M. Gottlieb

Inscenace po 2. světové válce:

16.10.1945	Lucerna	V. Novák	J. Krombholc	F. Tröster
5.11.1945	Rusalka	A. Dvořák	K. Nedbal	J. Sládek
5.12.1945	Lazebník sevillský	G. Rossini	F. Škvor	A. Wachsmann
2.3.1946	Psohlavci	K. Kovařovic	O. Jeremiáš	J. Vopršal
4.7.1946	Jakobín	A. Dvořák	K. Nedbal	V. Gottlieb
28.2.1947	Kupec benátský	J. B. Foerster	K. Nedbal	F. Tröster
25.4.1947	Káťa Kabanová	L. Janáček	V. Talich	F. Tröster
24.5.1947	Honzovo království	O. Ostrčil	F. Škvor	F. Kysela
5.12.1947	Bouře	Z. Fibich	Z. Chalabala	F. Tröster
17.2.1949	Honzovo království	O. Ostrčil	J. Krombholc	F. Kysela
1.3.1949	Maliřský nápad	O. Zich	R. Brock	V. Gottlieb
13.4.1949	V studni	V. Blodek	B. Gregor	J. Lada
10.6.1949	Hedy	Z. Fibich	K. Nedbal	J. Svoboda
21.12.1950	Střevíčky	P. I. Čajkovskij	K. Nedbal	J. Svoboda
20.11.1951	Jakobín	A. Dvořák	J. Vogel	V. Gottlieb
24.10.1952	Čert a Káča	A. Dvořák	Z. Folprecht	J. Svoboda

1.10.1954	Šelma sedlák	A. Dvořák	B. Gregor	J. Svoboda
25.2.1955	Králův mincmistr ¹⁶⁶	Z. Vostřák	Z. Vostřák	J. Vopršal
2.12.1955	Faust a Markéta	Ch. Gounod	J. Krombholc	J. Svoboda
15.2.1957	Piková dáma	P. I. Čajkovskij	V. Kašlík	J. Svoboda
17.5.1957	Káťa Kabanová	L. Janáček	J. Krombholc	F. Tröster
14.3.1958	Honzovo království	O. Ostrčil	J. Krombholc	J. Svoboda
10.5.1958	Z mrtvého domu	L. Janáček	J. Vogel	J. Svoboda
17.12.1958	Paleček	P. Bořkovec	J. Vogel	J. Svoboda
3.4.1959	Acis a Galatea	G. F. Händel	R. Brock	J. Svoboda
29.4.1960	Svätopluk	E. Suchoň	Z. Chalabala	J. Svoboda
21.12.1960	Lucerna	V. Novák	J. H. Tichý	J. Svoboda
15.5.1961	Francouzové před Nizzou ¹⁶⁷	J. B. Kittl	B. Liška	J. Svoboda
28.4.1961	Nepokoření	J. Kalaš	J. Bartl	J. Svoboda
8.7.1962	Tajemství	B. Smetana	J. Bartl	J. Svoboda
12.10.1962	Romeo, Julie a tma	J. F. Fischer	J. H. Tichý	J. Svoboda
30.3.1963	Čarostřelec	C. M. Weber	J. H. Tichý	O. Šimáček
21.12.1963	Dimitrij	A. Dvořák	B. Gregor	J. Svoboda
3.6.1964	Káťa Kabanová	L. Janáček	J. Krombholc	J. Svoboda
3.7.1964	Lazebník sevillský	G. Rossini	J. Kuchinka	J. Svoboda
7.2.1965	Gianni Schicchi	G. Puccini	A. Rosen	K. Bubeník
7.2.1965	Komedianti	R. Leoncavallo	J. Kuchinka	K. Bubeník
5.3.1965	Othello	G. Verdi	B. Gregor	J. Svoboda
30.4.1965	Pochodeň Prométheova	J. Hanuš	J. H. Tichý	J. Svoboda
13.12.1965	Titus ¹⁶⁸	W. A. Mozart	V. Smetáček	K. Bubeník
5.3.1966	Sedlák kavalír	P. Mascagni	A. Rosen	K. Bubeník

¹⁶⁶ K 7. výročí vítězství československého lidu

¹⁶⁷ Ke 150. výročí Státní konzervatoře hudby.

¹⁶⁸ Představení Státní Konzervatoře v Praze ve spolupráci s Národním divadlem

27.5.1966	Jezero Ukereve	O. Mách	Z. Košler	O. Šimáček
20.5.1967	Jacobowsky a plukovník	G. W. Klebe	J. H. Tichý	O. Šimáček
31.5.1967	Prodaná nevěsta	B. Smetana	J. Kuchinka	K. Svolinský
12.4.1968	Výlety páně Broučkovy	L. Janáček	J. Krombholc	O. Šimáček
6.12.1968	Jakobín	A. Dvořák	B. Liška	O. Šimáček
23.4.1969	Oberon ¹⁶⁹	P. Vranický	F. Hertl	K. Bubeník
30.5.1969	Její pastorkyňa	L. Janáček	B. Gregor	J. Svoboda
2.11.1969	Kupec benátský	J. B. Foerster	J. Krombholc	O. Šimáček
22.5.1970	Zdravý nemocný	J. Pauer	B. Liška	K. Bubeník
15.11.1973	Bratři Karamazovi	O. Jeremiáš	J. Krombholc	K. Bubeník

7.2 Rejstřík pěveckých rolí v ND¹⁷⁰

Název opery	Skladatel	Role	Počet vystoupení
Dalibor	B. Smetana	Beneš	18x
Čert a Káča	A. Dvořák	Lucifer	150x
Mignon	A. Thomas	Jarmo	37x
Maškarní ples	G. Verdi	Silvano	29x
Bohéma	G. Puccini	Benoit	77x
Madame Butterfly	G. Puccini	Bonz	98x
Sadko	N. Rimskij-Korsakov	Luka Zinovič	16x
Věc Makropulos	L. Janáček	strojník	6x
Hubička	B. Smetana	Matouš	57x
Undina	G. A. Lortzing	Tobiáš	5x
Dimitrij	A. Dvořák	Bučinski	14x

¹⁶⁹ Představení Státní konzervatoře v Praze ve spolupráci s Národním divadlem.

¹⁷⁰ Převzato z knihy Františka Kafky, Praha 1971, s. 123-127.

Jessika	J. B. Foerster	Tubal	16x
Louisa	G. Charpentier	filosof	16x
Bratři Karamazovi	O. Jeremiáš	Grigorij	24x
Carmen	G. Bizet	Zuniga	70x
Manon	J. Massenet	hostinský	17x
Car a tesař	G. A. Lortzing	admirál Lefort	3x
Nevěsta messinská	Z. Fibich	Diego	20x
Němá z Portici	D. Auber	Borrella	3x
Halka	S. Moniuszko	družba	11x
Piková dáma	P. I. Čajkovskij	Surin	94x
Armida	A. Dvořák	Gernaud	24x
Boris Godunov	M. Musorgskij	strážník	12x
Figarova svatba	W. A. Mozart	Bartolo	138x
Armida	A. Dvořák	Ubald	záskok 1x
Čarostřelec	C. M. Weber	Kuno	47x
V studni	V. Blodek	Janek	40x
Král a uhlíř	A. Dvořák	Sekáček	4x
Hedy	Z. Fibich	Nolos	22x
Lohengrin	R. Wagner	šlechtic	6x
Veselé ženy windsorské	O. Nicolai	dr. Cajus	22x
Kunálovy oči	O. Ostrčil	posel	záskok 1x
Traviatta	G. Verdi	dr. Grenville	72x
Tannhäuser	R. Wagner	Reinmar	19x
Oberon	C. M. Weber	emir Almansor	10x
Tosca	Puccini	Cesare Angeloti	49x
Don Juan	W. A. Mozart	Massetto	94x

Psohlavci	K. Kovařovic	president soudu	12x
Její pastorkyňa	L. Janáček	rychtář	21x
Nepřemožení	J. B. Foerster	Boris	7x
Werther	J. Massenet	Jan	19x
Eva	J. B. Foerster	Rubač	69x
Trubadúr	G. Verdi	Fernando	33x
Othello	G. Verdi	Lodovico	17x
Srdce	J. B. Foerster	Kmoch	6x
Bouře	J. B. Foerster	Stefano	19x
Postilion z Lonjumeau	A. Ch. Adam	Bourdon	18x
Faust a Markéta	Ch. Gounod	Brander	55x
Pytlák	G. A. Lortzing	učitel Sylaba	4x
Evžen Oněgin	P. I. Čajkovskij	major	78x
Lucerna	V. Novák	mušketýr	17x
Strojník Hopkins	M. Brand	hasič	8x
		černoch	8x
Na starém bělidle	K. Kovařovic	kaprál	7x
Don Carlos	G. Verdi	posel z Flander	40x
Lucerna	V. Novák	dráb	záskok 1x
Z mrtvého domu	L. Janáček	malý vězeň	19x
Beatrys	I. Lillyen	šarlatán	8x
Fra Diavolo	D. Auber	Matteo	12x
Lazebník sevillský	G. Rossini	Ambrogio	10x
Hoffmanovy povídky	J. Offenbach	Luther	53x
Devátá louka	J. Zelinka	profesor Heřman	6x
Rigoletto	G. Verdi	strážce dveří	31x

Kouzelná flétna	W. A. Mozart	třetí kněz	7x
Lohengrin	R. Wagner	šlechtic	22x
Dalibor	B. Smetana	soudce	38x
Vilém Tell	G. Rossini	lovec	13x
Král Roger	K. Szymanowski	vůdce lidu	5x
Vodař	L. Cherubini	desátník	4x
Malířský nápad	O. Zich	Bobeš	7x
Švanda dudák	J. Weinberger	zbrojnoš	8x
Smrt kmotřička	R. Karel	starosta	15x
Elektra	R. Strauss	starý sluha	4x
Špalíček	B. Martinů	rozsévač	14x
Samson a Dalila	C. Saint-Saëns	Filištín	8x
Zakletý princ	V. Hřímálý	Dr. Zimotřas	6x
Růžový kavalír	R. Strauss	notář	26x
Pod jabloní	J. Suk	Svetimír	6x
Aida	G. Verdi	ministr	40x
Petruška-Pulcinella	I. Stravinskij	kupec-vyvolávač-purkmistr	15x
Braniboři v Čechách	B. Smetana	biřic	7x
Z mrtvého domu	L. Janáček	popová-ševcová	záskok 2x
Pohádka o Honzovi	O. Nedbal	král	30x
Mistři pěvci norimberští	R. Wagner	Hans Foltz	10x
Jasice	J. Vojáček	kapelník-černochoch	4x
Elektra	R. Strauss	sluha	2x
Manon Lescaut	G. Puccini	poddůstojník	18x
Honzovo království	O. Ostrčil	biřic	10x
		král	4x

Car Saltan	N. Rimskij-Korsakov	písař	14x
		posel	záskok 1x
Koštana	P. Konjovič	cikán - měšťan	6x
Tajemství	B. Smetana	Bonifác	44x
		Duch fráter Barnabáše	18x
Hry o Marii	B. Martinů	bas hlasatel	9x
Bloud	J. B. Foerster	ponocný Jonáš	7x
Carmen	G. Bizet	Dancairo	28x
Lazebník sevillský	G. Rossini	Bartolo	204x
Fidelio	L. Beethoven	vězeň	záskok 1x
Nepřemožení	J. B. Foerster	Boris	6x
Kníže Igor	A. P. Borodin	Skula	17x
Gianni Schicchi	G. Puccini	notář	6x
Síla osudu	G. Verdi	voják	8x
Prodaná nevěsta	B. Smetana	Kecal	238x
Modrý květ	Z. Hůla	purkmistr	14x
Vodník	B. Vomáčka	Rak	11x
Jullieta	B. Martinů	hlídač	6x
O neviditelném městě Kitěži	N. Rimskij-Korsakov	žebrák-předzpěvák	9x
Dráteník	F. Škroup	Kůl	31x
Lucerna	V. Novák	Sejtko	3x
Eugen Oněgin	P. I. Čajkovskij	Záreckij	6x
Vojna a mír	S. Prokofjev	blázen Beliard	7x
Jakobín	A. Dvořák	purkrabí	104x
Čertova stěna	B. Smetana	Beneš	19x
Unos ze serailu	W. A. Mozart	Osmin	42x

Na starém bělidle	K. Kovařovic	mlynář	záskok 1x
Káťa Kabanová	L. Janáček	Kuligin	2x
Sněguročka	N. Rimskij-Korsakov	Masopust	2x
Střevíčky	P. I. Čajkovskij	Čub	54x
Hedy	Z. Fibich	Demetrios	záskok 1x
Halka	S. Moniuszko	Džemba	33x
Malířský nápad	O. Zich	farář	záskok 1x
Boris Godunov	M. P. Musorgskij	Varlaam	24x
Zvíkovský rarášek	V. Novák	Kryštof ze Švamberka	36x
Car a tesař	A. Lortzing	Van Bett	48x
Příhody lišky Bystroušky	L. Janáček	farář-jezevec	27x
Ruslan a Ludmila	M. I. Glinka	Farlaff	9x
Král a uhlíř	A. Dvořák	Matěj	6x
Smrt kmotřička	R. Karel	Kukač	11x
Mistři pěvci norimberští	R. Wagner	Beckmesser	9x
Honzovo království	O. Ostrčil	táta	záskok 1x
Don Pasqual	G. Donizetti	Don Pasquale	5x
Pozdvižení v Efesu	I. Krejčí	Angelo	9x
Katěrina Izmajova	D. Šostakovič	šafář	záskok 1x

8 SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

8.1 Prameny

„?“ . Otello po třiceti létech. Předposlední Verdiho opera v ND. *Svobodné slovo*. Praha 12.3.1965, roč. 21, č. 70. ISSN: 0231-732X.

„?“ . Sedlák kavalír – poněkud starobylý. *Lidová demokracie*. Praha 8.3.1966, roč. 22, č. 66, str. 3. ISSN: 0323-1143.

„?“ . Vzpomínka na Hanuše Theina. *Ostravský večerník*. Ostrava 16.1.1984, roč. 17, č. 11, str. 4. ISSN nevedeno.

„?“ . Živé hudební divadlo. Komedianti bez kostýmů. *Lidová demokracie*. Praha 20.2.1965, roč. 21, č. 50, str. 5. ISSN: 0323-1143.

BROŽOVSKÁ, Jarmila. Tragédie kontra humor. *Mladá fronta*. Praha 9.3.1966, roč. 22, č. 67, str. 5. ISSN: 0323-1941.

„Ca“ . Sedlák-brigádník. *Práce*. Praha 11.3.1966, roč. 22, č. 60, str. 5. ISSN: 0231-6374.

„Dr. B.“ . Divadlo + zpěvohra ND. *Národní politika*. Praha 18.4.1936, roč. 54, č. 108. ISSN: 1802-5110.

„dp“ . Jak lehko se vysloví jméno Othellovo... *Zemědělské noviny*. Praha 9.3.1965, roč. 21, č. 58, str. 4. ISSN: 0139-5777.

FORMÁNKOVÁ, M. Do památníku mým dětem. *Vlasta*. Praha 2.9.1964, roč. 18, č. 36, str. 3. ISSN: 0139-6617.

„J.B.“ . *Italka v Alžíru v Národním divadle*. Archiv Národního divadla v Praze (nedatováno), inv. č. O 131 b.

KARÁSEK, Bohumil. Moralita i burleska českého maloměšťáctví. *Hudební rozhledy*. Praha 1968, roč. 21, č. 9, str. 264. ISSN: 0018-6996.

KARÁSEK, Bohumil. Otazníky kolem Otella. *Rudé Právo*. Praha 12.3.1965, roč. 45, č. 70, str. 2. ISSN nevedeno.

KLIMPL, Miroslav. Pardubický rodák Hanuš Thein propadl opeře a Národnímu divadlu. *Hradecké noviny*. Hradec Králové 29.5.1999, roč. 8, č. 124. Příloha Víkendové čtení, č. 21, str. 7. ISSN: 1210-602X.

„Kov.“ Oživení „Lazebníka sevilského“ v Národním divadle. *Večer*. Praha 18.4.1936. Archiv Národního divadla v Praze, inv. č. O 180 h.

POSPÍŠIL, Vilém. Kultura, Puccini a Leoncavallo ve Smetanově divadle. *Svobodné slovo*. Praha 17.2.1965, roč. 21, č. 47, str. 3. ISSN: 0231-732X.

POSPÍŠIL, Vilém. Othello kouzla zbavený. *Hudební rozhledy*. Praha 1965, roč. 18, č. 7, str. 280. ISSN: 0018-6996.

POSPÍŠIL, Vilém. Ve Smetanově divadle nad plán. *Hudební rozhledy*. Praha 1965, roč. 18, č. 5, str. 204. ISSN: 0018-6996.

POSPÍŠIL, Vilém. Za Hanušem Theinem. *Hudební rozhledy*. Praha 1975, roč. 28, č. 2, str. 61. ISSN: 0018-6996.

ŠEFL, Vladimír. Druhé z dvojčat. *Večerní Praha*. Praha 7.3.1966, roč. 12, č. 55, str. 3. ISSN: 0862-6855.

ŠEFL, Vladimír. Otello očekávaný a neúspěšný. *Večerní Praha*. Praha 12.3.1965, roč. 11, č. 60, str. 3. ISSN: 0862-6855.

ŠOUREK, Otakar. *Rossiniova „Italka v Alžiru“*. Archiv Národního divadla v Praze (nedatováno), inv. č. O 131 b.

THEIN, Hanuš. *Ďábelská režie*. *Svobodné slovo*. Praha 24.3.1973, roč. 29, č. 71, str. 11. ISSN: 0231-732X.

Věstník židovské obce náboženské (1/8092). Židovské muzeum v Praze. Praha: Židovská náboženská obec, 1979, roč. 41, č. 1, str. 4. ISSN: 0139-6412.

Věstník židovské obce náboženské (1/8092). Židovské muzeum v Praze. Praha: Židovská náboženská obec, 1975, roč. 33, č. 11, str. 9. ISSN: 0139-6412.

8.2 Literatura

BUKOFZER, Manfred. *Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha*. Přeložila PhDr. Jana Juráňová. Bratislava: OPUS, 1986.

EINSTEIN, Alfred. *Od renesance k hudbě dneška*. Přeložil R. Toman. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968.

CELETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Přeložila E. Zikmundová. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8.

HOLZKNECHT, Václav. *150 let Pražské konzervatoře*, In: *Sborník k výročí ústavu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Průvodce operní tvorbou*. 8. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda-Libertas, 1993. ISBN 80-205-0344-7.

HUTAŘOVÁ, Ivana. *Národní divadlo, 33 portrétů*. Praha: Petrklíč, 2001. ISBN 80-7229-057-6.

KAFKA, František. *Hanuš Thein*. Praha: Supraphon, 1971.

NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů. A. Vivaldi, G. F. Händel, J. S. Bach*. Ostrava: MONTANEX, a.s, 1996. ISBN 80-85780-56-9.

PEČMAN, Rudolf. *Výrazové prostředky neapolské a vážné opery*. Brno: Koncertní oddělení PKO, 1970.

SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Ilustrované životopisy slavných skladatelů – Verdi*. Přeložila N. Zlámalová. Bratislava: CHAMPAGNE AVANTGARDE, 1995. ISBN 80-7150-193-X.

ŠORMOVÁ, Eva. *Divadlo v Terezíně 1941 / 1945*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1973.

THEIN, Hanuš. *Tři, čtyři „záběry“ z Terezína. Theater-divadlo, vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. Praha: Orbis, 1965.

THEIN, Hanuš. *Žil jsem operou Národního divadla*. Praha: Melantrich, 1975.

TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.

TROJAN, Jan. *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska. Baroko – klasicismus – romantismus (17. – 19. století)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1985.

9 SUMMARY

This paper discusses the famous artist, director, actor and singer Hanus Thein and his cultural activities at the National Theatre. The work is divided into four parts. The first part is devoted to the emergence of Baroque opera and its representatives. The second part focuses on specific Italian composers of the 19th century, whose work were performed at the National Theatre under the direction of Hanus Thein. The next section deals with biography of Hanus Thein. This chapter is devoted to a family environment where he grew up and his beginnings at the National Theater. Also, there are listed Thein's acting and singing performances, and especially its successful directed productions. Also, there are mentioned art activities in Terezin. The final part deals with the various reviews that evaluate directing work of this famous Italian artist Hanus Thein.

10 PŘÍLOHY¹⁷¹

Civilní fotografie Hanuše Theina



Hanuš Thein, záběr ze zkoušky – opera *Romeo, Julie a tma*



¹⁷¹ Fotografie byly pořízeny z Archivu ND.

Hanuš Thein v roli dr. Cajuse – opera *Veselé ženy windsdorské*



Hanuš Thein (uprostřed) v inscenaci *Prodané nevěsty*



Hanuš Thein (vpravo) v inscenaci *Don Giovanni*



Hanuš Thein v roli Beckmessera v inscenaci *Mistři pěvci norimberští*



Hanuš Thein dává pokyny během zkoušky

