

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Choreograf Robert Balogh a jeho působení v Olomouci

Choreographer Robert Balogh and his work in Olomouc

Magisterská diplomová práce

Veronika Kupská

Vedoucí práce: Mgr. Alice Ondřejková, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne 26. dubna 2013

.....

Děkuji vedoucí práce Mgr. Alici Ondřejkové, Ph.D. za cenné rady a ochotnou pomoc při zpracování diplomové práce. Poděkování patří také Mgr. Robertu Baloghovi, Art.D. za poskytnutí cenných informací a pracovníkům archivu Moravského divadla v Olomouci a Vědecké knihovny v Olomouci za poskytnutí potřebných materiálů. V neposlední řadě bych chtěla také poděkovat své rodině za podporu při studiu.

Obsah

1	Úvod	7
2	Stav bádání	9
3	Životopis Roberta Balogha.....	11
4	Baloghova choreografická a režijní práce	21
4.1	Choreografie.....	21
4.2	Vlivy.....	25
4.3	Hudba	26
4.4	Libreto, scéna, kostýmy	27
5	Baletní studio při Moravském divadle Olomouc.....	29
5.1	Vznik, úlohy a cíle Baletního studia	29
5.2	Významné úspěchy a reprezentace studia na domácích a zahraničních soutěžích.....	31
5.3	Inscenace uvedené Baletním studiem	33
5.3.1	Andersen	33
5.3.2	Broučci.....	34
5.3.3	Louskáček	35
5.3.4	Simba, příběh o lvím králi	37
5.3.5	Karel Gott – zlatý hlas z Prahy	38
5.3.6	Mojžíš, příběh o princí egyptském	39
5.3.7	Tarzan, král džungle	40
5.3.8	Hvězdy tančí... ..	42
5.4	Pedagogové a spolupracovníci	43
6	Inscenace v režii a choreografii Roberta Balogha uvedené na jevišti olomouckého divadla.....	48
6.1	Roční doby	48
6.2	Pták Ohnivák, Adagietto z 5. symfonie a Čtyři poslední písně	49

6.3	Dům Bernardy Alby	50
6.4	Carmen	52
6.5	Romeo a Julie	55
6.6	Madame Butterfly	59
6.7	IX. symfonie „Z Nového světa“	61
6.8	Amadeus	63
6.9	Carmina Burana a Requiem	64
6.10	Queen	67
6.11	Macbeth	69
6.12	Louskáček	72
6.13	Frida	74
6.14	Labutí jezero	76
6.15	Jesus Christ Superstar	77
7	Analýza vybraných baletních představení v choreografii Roberta Balogha	80
7.1	Queen	81
7.1.1	Analýza	81
7.1.2	Shrnutí	83
7.2	Macbeth	84
7.2.1	Analýza	84
7.2.2	Shrnutí	91
7.3	Frida	94
7.3.1	Analýza	94
7.3.2	Shrnutí	101
8	Závěr	105
9	Resumé	107
10	Summary	108

11	Zusammenfassung	109
12	Anotace	110
13	Soupis pramenů a literatury	111
14	Přílohy.....	119

1 Úvod

V průběhu druhé poloviny dvacátého století vyvstaly nové tendence v pojetí tance a s tím i nové nahlížení na tvorbu choreografie. Cesta k osamostatnění taneční formy započala již na začátku století, kdy významní choreografové odstartovali svou tvorbou vývoj symfonického baletu, a tím i pozdější vykrystalizování formy abstraktního moderního tance. Za průkopníka symfonického baletu lze považovat velkého ruského choreografa Michaela Fokina, po němž následovali Fedor Lopuchov, Kas'jan Golejzovskij, Leonid Mjasin a George Balanchine. Na domácí scéně se v tomto směru mimořádně prosadili choreografové Jiří Kylián a Pavel Šmok, jejichž abstraktní zaměření změnilo pohled velké části odborné veřejnosti na otázku tvorby klasického baletu a choreografie vůbec. Tento fakt se také z jisté části dotkl práce Roberta Balogha.

Robert Balogh patří k jedněm z nejznámějších a neprogresivnějších choreografů v českých zemích. Jeho choreografie získaly mnohá ocenění na prestižních soutěžích v zahraničí. Volbou tohoto tématu se naskytla možnost nahlédnout detailněji do umělecké tvorby profesionálního choreografa. Robert Balogh, který je v momentální době šéfem baletního souboru Moravského divadla Olomouc, se zaměřuje na tvorbu baletu určeného co nejširšímu publiku. Základní stavební prvek proto představuje maximální sdělnost a srozumitelnost choreografií.

Za celou svou kariéru se několikrát setkal s ostře prezentovanou negativní kritikou. Tato skutečnost ale nezměnila kladný postoj diváků, a dodnes se jeho inscenace těší velké oblibě. To odráží i názor Roberta Balogha, kdy kromě kvalitní techniky tance považuje za důležitou, ba přímo podstatnou srozumitelnost, což v čistě abstraktním pojetí lze jen stěží.

Vzhledem k tomu, že o Robertu Baloghovi dosud nebyla napsána rozsáhlejší práce, cílem je poskytnout čtenáři ucelený text s důrazem na jeho choreografickou a režijní tvorbu v olomouckém divadle, v němž působí prakticky od počátku své umělecké kariéry.

První kapitola se zaměřuje na podrobný životopis Roberta Balogha. Důraz je kladen na výčet významných inscenací a jednotlivých institucí, kde hostoval nebo byl angažován jako choreograf či šéf baletu. Podrobněji se kapitola také zabývá jeho účastí a úspěchy na několika mezinárodních choreografických soutěžích. Kromě baletních

choreografií je zde uvedena konkrétní práce pro operu, muzikál a činohru, či spolupráce na filmech pro Českou televizi.

Baloghově choreografické a režijní práci se věnuje následující kapitola. Popisuje vývoj jeho choreografického rukopisu s výčtem typických znaků. Zmíněn je také vliv bývalých či současných choreografů domácí a zahraniční scény na Baloghovu práci. Kapitola se věnuje i otázce hudby, kterou si Balogh vybírá, a tvoří z ní hudební koláže pro své inscenace. Tato část práce uvádí i jeho názory na další elementy baletního představení, jako je scéna, kostýmy či světelný design.

Třetí kapitola pojednává o Baletním studiu při Moravském divadle Olomouc, které v roce 2003 založil společně s Jitkou Weiermüllerovou. Je rozčleněna na čtyři podkapitoly, jež popisují vznik, úlohy a cíle studia; jednotlivé inscenace, které pro studio vznikly; úspěchy studia na domácích i zahraničních soutěžích. Zmíněni jsou také pedagogové a spolupracovníci studia.

Následuje přehled o všech inscenacích v Baloghově choreografii a režii uvedených na jevišti olomouckého divadla zakončený divadelní sezonou 2012/2013. Tato část práce obsahuje mimo jiné názory odborné veřejnosti a kritické posouzení jednotlivých představení. Kapitola si klade za cíl přiblížit jednotlivé inscenace, co se obsahu a obsazení týče, a zhodnotit jejich přijetí kritikou a diváky.

Poslední kapitola detailně analyzuje tři reprezentativní tituly z aktuální tvorby v choreografii a režii Roberta Balogha. Analýza je v této práci uvedena za účelem komplexního náhledu a zhodnocení vybraných inscenací. Záměrem je na těchto příkladech demonstrovat typické rysy Baloghova choreografického rukopisu.

2 Stav bádání

O choreografovi Robertu Baloghovi dosud nebyla vydána žádná ucelená publikace. Literatury, kde je jeho osoba zmíněna, je jen velmi málo. Baloghovy životopisné údaje lze vyhledat ve spisu *Balet a jeho repertoár* Olgy Ambruzové,¹ která pojednává o vybraných baletních inscenacích, jejich historickém vývoji a zaměřuje se na představení v pojetí soudobých choreografů. Věnuje zde mimo jiné pozornost olomoucké inscenaci *Romeo a Julie* z roku 2000 v choreografii a režii Roberta Balogha. Krátký medailonek uvádí *Český taneční slovník*.² Slovník je však koncipován heslovitě, tudíž poskytuje pouze stručné informace o osobách spjatých s domácí taneční scénou.

Vzhledem k omezenému množství literatury bylo zapotřebí pečlivě shromáždit velké množství pramenů. Souběžně s touto diplomovou prací vznikl projekt na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v rámci studentské grantové soutěže (IGA, č. p. 432100691) s názvem *Soubor baletu profesionálního českého divadla v Olomouci v letech 1920–2000*.³ Projekt byl koncipován jako databáze se zpřístupněním na webových stránkách www.olomouckybalet.cz.⁴ Zde jsou uvedeny veškeré programy a většina recenzí, z nichž jsem čerpala informace k zpracování této diplomové práce.

Prameny byly získány z Archívu Moravského divadla a z Vědecké knihovny Olomouc, bohužel recenze k některým z prvních Baloghových olomouckých inscenací z osmdesátých let zde nebyly k dispozici, anebo byly jen velmi stručné. Velkou část recenzí obsahuje dobový tisk a odborná periodika.

Užitečný pramen představuje i disertační práce Roberta Balogha na téma *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, obhájená v roce 2008 na Katedře taneční tvorby Hudební a taneční fakulty VŠMU v Bratislavě.⁵ Ve své práci se zabýval otázkou symfonického baletu, jeho charakteristikou a historickým vývojem. V klíčové části disertace se zaměřil na analýzu svých tří modelových choreografií, jmenovitě *IX. Symfonie „Z Nového světa“* Antonína Dvořáka, *Carmina Burana* Carla

¹ AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha, 2001, s. 250-258.

² Robert Balogh in: HOLEŇOVÁ, J.: *Český taneční slovník*, Praha, 2001, s. 13.

³ Na tomto projektu jsem se podílela společně s Mgr. Alicí Onderjkovou Ph.D. a Bc. Miriam Hasíkovou.

⁴ ONDREJKOVÁ, A a kol.: *Soubor baletu profesionálního českého divadla v Olomouci v letech 1920–2000* [online]. Cit. 2013-04-23. Dostupné z: <http://www.olomouckybalet.cz/>.

⁵ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU.

Orffa a *Requiem* Gabriela Faurého. Analýzu koncipoval od prvotní myšlenky po výsledný tvar inscenace, přičemž se věnoval každému elementu představení.

Vzhledem k aktuálnosti tématu a jeho přesahu do současnosti napomohly k dohledání potřebných materiálů internetové zdroje. Webová stránka věnující se osobnosti Roberta Balogha⁶ obsahuje stručný životopis a chronologicky uspořádaný seznam jeho tvorby pro divadlo a televizi do roku 2007. Součástí webu je také fotogalerie k vybraným inscenacím.

Mnohé noviny, časopisy a periodika nabízí své články i v elektronické podobě, proto bylo možné získat kritiky k novějším inscenacím z jejich internetových odkazů.

Velmi užitečnou stránkou je Informační portál českého divadla.⁷ Pomocí vyhledávače se lze dopátrat k bibliografickým údajům o některých Baloghových inscenacích. Tyto informace dále napomohly při získávání novinových článků a recenzí.

Také na stránkách tanečních aktualit byly dohledatelné některé reportáže a kritiky.⁸

Stránky Moravského divadla⁹ odkazují na mnohé články a kritiky k inscenacím v elektronické podobě, nalezneme zde i ukázky repertoáru, divadlo poskytuje i na serveru youtube.com.¹⁰

K Baletnímu studiu existují oficiální webové stránky, které obsahují údaje o vzniku, divadelních představeních, jednotlivých soutěžích a trenérech a spolupracovnících. K dispozici je také několik článků o inscenacích Baletního studia.

Za další zdroj můžeme bezesporu označit rozhovory. Mnohá fakta vyplynula na základě korespondence a rozhovorů s Robertem Baloghem. Jednalo se o životopisné údaje a informace o jeho choreografické práci. Díky problematické dohledatelnosti nebyly Baloghem poskytnuty recenze ze soukromého archívu.

Záznamy k analýzám vybraných Baloghových choreografií zapůjčila vedoucí archívu Moravského divadla Olomouc ve formě DVD nahrávek. Starší nahrávky Baloghových inscenací jsou dostupné na videokazetách.

⁶ Robert Balogh: *Choreographer and stage director* [online]. Cit. 2013-04-23. Dostupné z: <http://www.robertbalogh.net/>.

⁷ Informační portál českého divadla [online]. Cit. 2013-04-23. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/>.

⁸ Taneční aktuality [online]. Cit. 2013-04-24. Dostupné z: <http://www.tanečniaktuality.cz/>.

⁹ Moravské divadlo Olomouc [online]. Cit. 2013-04-24. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/>.

¹⁰ Seznam dostupných ukázek divadelních inscenací na: http://www.youtube.com/results?search_query=moravsk%C3%A9+divadlo+olomouc&oq=moravsk%C3%A9+divadlo+olomouc&gs_l=youtube.3..0i19.3308.8464.0.8598.27.16.1.10.10.0.108.1021.15j1.16.0..0.0...1ac.1.LZlgGfazy7M Cit. 2013-04-24.

3 Životopis Roberta Balogha

Robert Balogh se narodil 4. července 1960 v Nových zámčích na jižním Slovensku nedaleko maďarských hranic. Jeho rodiče měli maďarský původ, proto mluvil zprvu slovensky jen velmi málo. Přesto jej rodiče přihlásili na slovenskou základní školu, kde si jazyk osvojil.¹¹

Pochází z umělecké rodiny, jeho matka byla talentovaná tanečnice a do svých devatenácti let studovala balet u Margity Kedrovičové. Otec byl jazzovým hudebníkem, hráčem na klarinet a saxofon. Baloghův o dva roky mladší bratr Oskar se také věnuje hudbě, konkrétně hře na flétnu a bicí. Dokonce i v Baloghově širším rodinném kruhu bychom našli mnoho hudebníků. Od mala se věnoval hře na klavír, zpíval ve sboru, tančil a přesto, že by se u nadané osobnosti předpokládalo studium na konzervatoři, na základě přání rodičů, kteří chtěli, aby studoval medicínu, nakonec nastoupil na Gymnázium M. R. Štefánika v Nových zámčích. Na střední škole jej umění začalo fascinovat a zajímal se především o předměty s ním spjaté, ale také o psychologii.¹² V době studia se na gymnáziu věnoval společenským tancům a podílel se na dramaturgii studentských akademií. Pracoval s dívčím tanečním souborem, pro který vytvořil své první choreografie. S nimi se pak zúčastnil několika soutěží, kde zaujal porotu. Doporučili mu, aby se přihlásil ke studiu na vysoké škole a zabýval se choreografií. Tento moment jej přiměl dát se uměleckým směrem a původní plán stát se lékařem byl zavrhnut.

Po tomto impulsu zahájil studium u stejné taneční pedagožky, která kdysi učila jeho matku, a také Baloghova přítele, tanečníka a pedagoga Miklose Vojteka. Ten poprvé zasvětil mladého Balogha do problematiky klasického tance. Spolupráce s Vojtekem u něj vzbudila opravdový zájem o profesi choreografa. Své znalosti v oblasti teorie tance si obohatil mimo jiné díky otci, který často jezdíval do zahraničí, a získával odbornou literaturu a záznamy nejrůznějších choreografií.

Se spoustou nových poznatků se Balogh přihlásil na Vysokou školu múzických umění v Bratislavě, kde byl ke studiu přijat. Studoval zde choreografii a režii baletu. Z jeho pedagogů jmenujme např. Jozefa Sabovčíka, Marilenu Halászovou, Máriu Hubovou a Štefana Nosála. Při svém vysokoškolském studiu se setkal s rozporem mezi

¹¹ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 12 března 2013.

¹² KOLÁŘ, B.: *S představením musí rezonovat duše diváků* in: *Olomoucké listy*, roč. 2, č. 14, s. 16.

pojetím tance v divadle a ve škole, kde „byl předkládán názor, že pouze Pavel Šmok a jeho převážně abstraktní inscenace jsou hodny obdivu. Na klasický tanec na špičkách bylo pohlíženo s despektem jako na něco zastaralého, co není nutné kultivovat a rozvíjet.“¹³

Balogh absolvoval v roce 1985 a získal titul Mgr. Art. Absolutorium završil ve Státním divadle v Košicích uvedením své choreografie na hudbu z 5. *symfonie* Gustava Mahlera s názvem *Eroticon*. Tehdy se ještě byl pod vlivem francouzského choreografa Maurice Béjarta, hledal vlastní uměleckou cestu a chtěl vytvořit něco nového, co by slovenské publikum spatřilo poprvé.¹⁴ Navíc si zvolil pro sebe tehdy poměrně náročný úkol vytvořit choreografii na Mahlerovu hudbu, což zpětně hodnotil jako ne úplně vhodnou volbu. Ve výsledku se mu nepodařilo přesně přenést své vize na jeviště.¹⁵

Po absolvování státní zkoušky nastoupil na prezenční službu ve Vojenském uměleckém souboru.

Roku 1984 byla uvedena v Banské Bystrici jeho choreografie *Krotitel* Günthera Fischera. Ve stejném roce poprvé hostoval v olomouckém divadle s inscenací *Roční doby* Petra Iljiče Čajkovského, v níž tančila Kateřina Pelzerová a Jiří Sekanina. *Roční doby* byly uvedeny v rámci *Baletního večera s Čajkovským* společně se dvěma inscenacemi dalších hostujících choreografů – s *Romeem a Julií* Františka Vychodila a *Italským capricciem* Ivana Hurycha.

O rok později získal v Olomouci své první angažmá. Stalo se tak na základě jeho setkání s představiteli olomouckého baletu na taneční soutěži. Byl osloven Karlem Jurčíkem (tehdejším šéfem baletu), prvním sólistou Jiřím Sekaninou a Emilem Smetanou, kteří mu nabídli spolupráci s olomouckým divadlem. Balogh souhlasil a pracoval zde především jako choreograf, ale také jako baletní sólista ve svých vlastních inscenacích. Jako tanečníka a choreografa v jedné osobě měli olomoučtí diváci možnost Balogha spatřit v roce 1986 v roli Pepeho v *Domě Bernardy Alby* (v Olomouci byla uvedena také v roce 1999). Tato inscenace vznikla na téma dramatické předlohy Federica Garcíi Lorcy a zaznamenala nebývalý ohlas u kritiky a diváků. S touto choreografií Balogh reprezentoval olomoucké divadlo také v Praze, Estonsku a v tehdejší NDR. Roku 1987 vystupoval v baletním večeru s názvem *Proměny lásky*.

¹³ AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha, 2001, s. 255.

¹⁴ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 12. března 2013.

¹⁵ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 31.

Tehdy byly uvedeny jeho choreografie na *Čtyři poslední písně* Richarda Strausse, *Pták Ohnivák* Igora Stravinského a *Adagietto z 5. symfonie* Gustava Mahlera. V prvních dvou inscenacích ztvárnil hlavní role. Toto bylo prakticky jediné období, kdy Balogh vystoupil také jako tanečník. Později se věnoval pouze choreografické práci, která jej umělecky naplňovala.

Dále hostoval roku 1988 v bratislavském divadle. Zde uvedl v rámci večera nazvaného *Lux et Requiem* baletní inscenaci *Extáze ducha* vytvořenou na koláž z děl Wolfganga Amadea Mozarta.¹⁶ Jednalo se o surrealistickou biografii, která zobrazovala příběh Mozartova života. Toto představení se považovalo za přelomový okamžik v dramaturgii Slovenského národního divadla.¹⁷ Baloghova *Extáze* si také získala příznivce v Itálii či Německu.

O rok později začal Balogh působit v Národním divadle v Praze. Naskytla se mu možnost spolupráce se slavným filmovým režisérem Petrem Weiglem, kterého označil za „svou druhou univerzitu“ a za velmi vzdělaného člověka s osobitou elegancí a schopností předat tyto dary svému okolí, což podle něj neměl nikdo z jeho univerzitních vyučujících.¹⁸ Weigl jej oslovil, zda by nevytvořil choreografii k baletu *Catulli Carmina* dle hudební předlohy Carla Orffa (1989). Režijně Balogh vycházel ze zkušeností z *Extáze ducha*, navíc použil markantně barevné obrazy.¹⁹ Kromě baletu *Catulli Carmina* zde diváci shlédli jednoduchou *Extázi ducha* (1990) a baletní podobu Verdiho opery *Dáma s kaméliemi* (1991), na níž spolupracoval opět s Petrem Weiglem a skladatelem Ladislavem Simonem. Tato inscenace zaznamenala úspěch i v zahraničí a byla posléze zfilmována. Ve svém choreografickém pojetí se Balogh částečně ztotožňoval s inscenací Johna Neumeiera,²⁰ který ve své práci z roku 1978 využil podobné obrazy a postupy, ale rozličný způsob vyjádření.²¹

¹⁶ V roli Amadea vystoupil Libor Vaculík a Salieriho ztvárnil Miklos Vojtek.

¹⁷ *Choreographer and stage director. Curriculum Vitae. Robert Balogh* [online]. Cit. 2013-02-19. Dostupné z: <http://www.robertbalogh.net/index.php?co=curriculum&jak=cz>.

¹⁸ AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha, 2001, s. 257.

¹⁹ V této inscenaci Balogh vytvořil choreografii, která byla založena na výrazných rytmických kontrastech rolí Mladých a Starých, Catulla a Lesbie, Venuše a Erose a Thanatose. Role ztvárnili sólisté pražského Národního divadla Hana Vláčilová a Taťána Juřicová jako Lesbie, Jan Kadlec a Jaroslav Slavický jako Catullus, Marie Bártová a Ingrid Seidlová jako Venuše, Jiří Szczudlik a Martin Beran jako Eros, Michal Šebor a Bohumír Nekut jako Thanatos.

²⁰ John Neumeier (nar. 24. února 1942 v Milwaukee, Wisconsin) je americký tanečník, choreograf a současný ředitel Hamburského baletu. Jako choreograf hostoval například v New Yorku, Londýně, Tokiu, Sankt Petěrsburgu, Vídni, Drážďanech, Berlíně, Kopenhagenu, Stockholmu, Kanadském Winnipegu, Bruselu, Paříži a dalších městech. Jeho choreografie těží z klasické baletní techniky v kombinaci se současnými tanečními postupy. Na naší scéně se jeho balety neuvádí, ovšem i přesto má Česká republika s tímto choreografem pouto díky našim úspěšným tanečníkům, kteří s ním dlouhodobě spolupracovali,

Angažmá v Národním divadle bylo pro Balogha velmi přínosné. Setkal se zde s lidmi, jimiž se ve své práci nechal inspirovat. Za svou inspiraci Balogh označil setkání se sólisty Hanou Vláčilovou a Janem Kadlecem, kteří jej „ujistili o tom, v čem spočívá poezie a magické kouzlo tance.“²²

V období mezi léty 1991–1993 pracoval Balogh v zahraničí, konkrétně v Polsku, Německu, Japonsku a Turecku. V polské Lodži a turecké Ankaře uvedl svou *Dámu s kaméliemi* na hudbu Giuseppe Verdiho a Ladislava Simona.

V letech 1995–1997 přijal angažmá jako choreograf v Divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni. Stal se zde zároveň šéfem baletu, provedl reorganizaci baletního souboru a přivedl do divadla mnoho nových a mladých tanečníků z konzervatoří. Do dramaturgie přispěl svými choreografiemi, jejichž náměty se inspirovaly slavnými historickými osobnostmi. To bylo také lákadlem pro nové diváky. Svou prací pozvedl úroveň plzeňského baletu, čímž se výrazně zvýšila i návštěvnost představení. Z jeho tvorby pro plzeňské divadlo jmenujme *Casanovu*²³ z roku 1994 z děl Arvo Pärta, Arcangela Correlliho, Friedricha Händela, Gabriela Furého, Benedetta Marcella, Henryho Purcella aj.; *Carmen* z roku 1996 s koláží skladeb Georgese Bizeta a Paco de Lucii; ve stejném roce vytvořil známý klasický balet *Romeo a Julie*²⁴ Sergeje Prokofjeva; a o rok později *Puškina* s Čajkovského hudbou.

Po plzeňském angažmá vedl balet v turecké Ankaře a roku 1998 se vrátil do své rodné země a zastával pozici choreografa Slovenského národního divadla v Bratislavě. Zde zopakoval svou baletně zpracovanou *Carmen* a uvedl balet s názvem *Andersen* Oskara Nedbala. Baloghova práce se zde těšila velké oblibě. Návštěvnost těchto inscenací neklesla pod devadesát procent.²⁵

například to bylo bratři Bubeníčkoví, Barbora Kohoutková či Adéla Pollertová. (Převzato z: https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:qAwJbNw7T0MJ:www.baletvkine.cz/wp-content/uploads/2011/01/TZ_D%25C3%25A1ma-s-kam%25C3%25A9liemi.doc+&hl=cs&gl=cz&pid=bl&srcid=ADGEESjQAZs_nt1UYvnUbSVzZhiGgoBtaGdNYHd2qAZ58_6VU4KOOxdTKCDDZfRTcabIexwJ7gNMQXSLNfQVIkWYHxFeFfce35DgqescSBG5P2cMPxBU9-kYWE84vwhn4QaFWx5um8zO&sig=AHIEtTpNOGCCMi_exZ7WoKnBV05m6TXA Cit. 2013-04-19.

²¹ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 12. března 2013.

²² Tamtéž

²³ Baloghův Casanova zaznamenal velký úspěch u odborné veřejnosti. Jednalo se o obrazově zajímavý balet s velkými kontrasty.

²⁴ Baloghova inscenace *Romeo a Julie* se těšila velké oblibě u publika, představení bylo téměř vždy vyprodáno a diváci se chodili do divadla informovat, zda a kdy bude znovu titul na repertoáru.

²⁵ AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha, 2001, s. 258.

Balogh založil v roce 1998 svůj vlastní baletní soubor pod názvem Balogh-Ballet Prag, který čítal přibližně čtyřicet tanečníků. Věnoval se umělecké podnikatelské činnosti a organizoval každoroční turné u nás i v zahraničí. Soubor vystupoval s klasickými baletními tituly, jako *Labutí jezero*, *Spící krasavice* či *Louskáček*, upoutal také baletním představením *Romea a Julie*, *Dámy s kaméliemi* a *Carmen*. S tímto repertoárem se od svého vzniku až do roku 2009 zúčastnili každoročního zahraničního turné, např. v Německu, Rakousku, Švýcarsku, Skandinávii, Belgii, Maďarsku, Španělsku či v Řecku, ale také v Číně, Japonsku a USA.²⁶

Od roku 1998 pravidelně hostoval v Moravském divadle v Olomouci. Publikum zde mělo možnost shlédnout inscenace *Carmen* (1999) a *Romea a Julii* (2000), přičemž právě *Romeo a Julie* Baloghovi zajistilo nominaci na cenu Thálie. V roce 2002 se konala světová premiéra baletního zpracování *Madame Butterfly*, která byla jak ze strany publika, tak ze strany kritiky oceňována. O dva roky později vytvořil Balogh choreografii na Dvořákovu *IX. Symfonii „Z Nového světa“* v rámci baletního večera nazvaného *Taneční pocta Antonínu Dvořákovi*, což souviselo se stým výročím Dvořákova úmrtí. Za tuto choreografii byl opět nominován na cenu Thálie.

V roce 2003 založil Robert Balogh společně se svou manažerkou Jitkou Weiermüllerovou Baletní studio při Moravském divadle Olomouc, jež funguje do současnosti.²⁷ Trenéři se věnují především dětským tanečníkům, pro které Robert Balogh připravuje celovečerní baletní představení a soutěžní choreografie. Z celovečerních baletních představení jmenujme např. *Andersena* (2005); *Broučky* (2006); *Simbu, příběh o lvím králi* (2009); *Mojžíše, o princí egyptském* (2010); *Louskáčka* (2010); *Karla Gotta - zlatý hlas z Prahy* (2011) či *Tarzana, krále džungle* (2012).

Olomoucké divadlo uvedlo pod Baloghovým choreografickým vedením dále následující baletní představení: v roce 2005 to byl *Amadeus* a o rok později obnovená baletní verze *Carmen*; roku 2007 byly v jednom baletním večeru uvedeny dvě inscenace – *Requiem* (hudba Gabriel Fauré) a *Carmina Burana* (Carl Orff), ve kterých účinkoval baletní i operní soubor Moravského divadla. Ve stejném roce vytvořil společně s Igorem Vejsadou baletní inscenaci *Beatles & Queen*, přičemž Robert Balogh je podepsán pod choreografií a režii druhé části baletního představení, které pojednávala o rockové

²⁶ Balogh Ballet Prag [online]. Cit. 2013-04-26. Dostupné z: <http://www.aktionsforum-muenchen.de/21-0-Balogh-Ballett-Prag.html>.

²⁷ Viz více v kapitole *Baletní studio při Moravském divadle Olomouc*.

skupině *Queen*. V roce 2009 se konala premiéra baletu *Macbeth* na hudbu Kirilla Molčanova, o dva roky později velmi úspěšná premiéra celovečerního představení *Frida*²⁸, roku 2012 byla uvedena muzikálová taneční show *Když hvězdy tančí* a *Labutí jezero*, na které Balogh režijně dohlížel, a choreografie se chopila bývalá sólistka pražského Národního divadla Hana Vláčilová. V roce 2013 vytvořil Balogh baletní ztvárnění známého muzikálu *Jesus Christ Superstar*, ale vzhledem k tomu, že divadlo nezískalo autorská práva, bylo nuceno pár dní před premiérou inscenaci stáhnout z repertoáru.

Mimo Olomouc byla roku 2008 uvedena představení Baloghovy *Madame Butterfly* v Jihočeském divadle České Budějovice a *Dáma s kaméliemi* v Divadle F. X. Šaldy v Liberci. V Národním divadle v Ostravě mělo publikum možnost shlédnout *Macbetha* (2007) a v roce 2009 Baloghovu choreografii v představení muzikálu *Hello Dolly*. Jeho *Fridu* shlédli diváci pražského Národního divadla v roce 2011. S úspěšnou inscenací *Queen* soubor vystoupil v prostějovském Městském divadle (2010), Beskydském divadle v Novém Jičíně (2011), či v opavském Slezském divadle (2013).

Balogh dokončil v roce 2008 doktorát na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě na Katedře taneční tvorby. Získal titul Artis Doctor a své absolutorium zakončil disertační prací na téma *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*.²⁹ Ve stejném roce také získal cenu kultury Olomouckého kraje za práci s dětmi a tvorbou.

Jeho práce zaznamenala úspěch na mnoha mezinárodních choreografických soutěžích. V roce 1991 se v časopise *Ballet international* informoval o podmínkách účasti na soutěži v Tokiu (Tokyo Choreography Competition), přičemž soutěžící nesměl přesáhnout věk čtyřiceti let a bylo zapotřebí zaslat nahrávky s vlastní tvorbou. I přesto, že s účastí dlouho váhal, rozhodl se nakonec svou přihlášku zaslat.³⁰ V nahrávce předložil svůj tehdejší repertoár, a to *Extázi ducha* a *Catulli carminu*, přičemž přidal ještě nově natočenou televizní inscenaci Dvořákova *Stabat Mater*. Ze sto padesáti šesti účastníků z pětatřiceti zemí postoupila do dalšího kola zhruba polovina z nich, mezi nimiž byl i Robert Balogh. O několik týdnů později obdržel vyrozumění, že byl vybrán

²⁸ Premiéra komorního baletního vystoupení se konala již v roce 2007, která byla uvedena v rámci Divadelní Flory.

²⁹ Pod pojmem „symfonický balet“ se rozumí tvorba choreografie a tance na hudbu, která nebyla primárně komponována pro balet.

³⁰ PASEKOVÁ, D.: *Odpovídá Robert Balogh* in: *Scéna*, roč. 16, č. 25, s. 2.

do semifinále spolu s dalšími jednadvaceti choreografy. Avšak v průběhu vyvstal problém financování cesty a nebylo možné najít sponzora. Na poslední chvíli poskytlo podporu Ministerstvo kultury ČR a Český literární fond a mohl tak odcestovat se svým skromným souborem tanečníků Národního divadla a Taneční konzervatoře v Praze.³¹ Do úplného finále pak postoupil spolu s osmi soutěžícími, mezi nimiž byli dva Američani, dva Francouzi, Fin, Němec, Holanďan a Číňan. Díky mimořádně vysoké úrovni prací se do finále nepodařilo postoupit několika tehdy již známým osobnostem, jako byla např. Američanka Karole Armitage.³² Balogh přesto uspěl a pro finále sestavil choreografii na jednu ze čtyř povinných skladeb, a to na část z Ravelova *Smyčcového kvartetu F dur* s názvem *Nerozluční*, a na volnou skladbu zpracoval *Neklidné vidiny* s vlastním výběrem hudby, přičemž čerpal z klavírní improvizace Keitha Jarreta a *Stabat Mater* Giovanniho Battisty Pergolesiho. *Nerozlučné* pojal jako komorní tanec pro jednoho mužského a dvě ženské interpretky.³³ Jednalo se o neoklasický styl, který úspěšně vyjádřil psychologii hlavních postav, kontrastních pocitů štěstí a smutku.³⁴ Druhá volná choreografie vyjadřovala vizi schizofrenické osobnosti, přičemž se Balogh inspiroval maďarskou poezií.³⁵ Tuto choreografii tanečně ztvárnila dvojčata Jiří a Otta Bubeníčkoví (tehdy ještě jako konzervatoristé), neboť svou vizuální podobností odpovídali tématu choreografie.³⁶ Pro *Nerozlučné* Balogh vybral sólisty pražského Národního divadla Marii Hybešovou, Marii Bártovou a Jiřího Horáka. Balogh nakonec v této soutěži, která se konala v srpnu roku 1991, vybojoval bronzovou medaili, jíž mu předával sám japonský císař.³⁷ S takto významným oceněním by se dalo očekávat vyšší zájem o jeho práci, ovšem u nás se setkal spíše s opakem. I přes fakt, že Balogh a účinkující členové souboru svou účastí reprezentovali také pražské Národní

³¹ MOKROŠ, M.: *Doma není nikdo prorokem* in: *Svobodné slovo*, roč. 48, č. 15, s. 3.

³² AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha, 2001, s. 257.

³³ Příběh zobrazoval něžné přátelství dvou dívek, které je narušeno, jakmile se mezi nimi objeví muž, a obě dívky tak pohltnou žárlivost a soutěživost o jeho přízeň. Muž je nakonec zklame, mizí z jejich života a dívky nacházejí opět oporu ve svém „nerozlučném“ přátelství.

³⁴ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 33.

³⁵ Tamtéž

³⁶ První část choreografie pojal Balogh expresivně, přičemž jeden z interpretů sedící na židli se v křečovitých a psychotických pohybech za pomoci nasvícení rozdělil na dvě identická těla – na Ego a Alterego. Dochází ke vnitřnímu boji se svým druhým já. V duetu se Ego a Alterego smiřují, což se promění v harmonii a bolestivou lásku a jsou nerozluční. „*Na poslední taktý s pokorou odcházejí do hloubky a tam se spojí v jedno tělo*“ (BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 34.)

³⁷ BENEŠ, J.: *V Tokiu mi medaili předával osobně císař: rozhovor s šéfem baletu Moravského divadla Olomouc Robertem Baloghem* in: *Olomoucký deník*, č. 264, s. 7.

divadlo, neprojevil údajně nikdo zájem shlédnout soutěžní představení. Ze zahraničí Balogh však dostal hned několik pracovních nabídek.³⁸

O dva roky později se znovu zúčastnil této mezinárodní soutěže konané v Tokiu. K povinné části připravil choreografii *Concerto* na Vivaldiho *L'estro armonico* Antonia Vivaldiho. Tanec byl určen třem párům, které ztvárnily sólisté pražského Národního divadla, například Marie Hybešová, Marie Bártová, Tereza Podařilová, Jiří Horák či Jiří Pokorný. Tento počín Balogh považuje za svůj zřejmě nejtypičtější příklad symfonického baletu ve stylu Georga Balanchina.³⁹ Zpětně zhodnotil svou volbu hudební předlohy jako nevýhodu z důvodu, že většina postupujících choreografů si zvolila hudbu japonského skladatele, který byl v té době velmi protěžován, a to mohlo způsobit upřednostňování poroty, protože mnoho choreografů tvořících na tuto hudbu v soutěži postoupilo.⁴⁰ Balogh tentokrát medaili nezískal.

Významných ocenění dosáhl v americkém Jacksonu na Baletní olympiádě (1994). Za svou moderní choreografii s názvem *Cítím se fajn* získal zlatou medaili, přičemž hlavní roli ztvárnila studentka pražské konzervatoře Adéla Pollertová. V následujícím roce obdržel jednu z cen Video Dance 1995 v Paříži za choreografii s názvem *Après un Reve – Restless Visions*. Baloghova práce byla přínosná pro mnoho našich mladých tanečníků, kteří dnes působí na prestižních scénách. Tito tanečníci se zviditelnili mimo jiné díky vítězství na mezinárodních baletních soutěžích, kde interpretovali Baloghovu práci, a dostali se tak do povědomí šéfů souborů. Na základě soutěžních úspěchů mnohdy získali nabídky do angažmá v baletních souborech. Mezi takové tanečníky patřili např. Daria Klimentová, Barbora Kohoutková, Adéla Pollertová, Jiří a Otto Bubeníčkovi, Václav Kuneš a další.

Úspěchy na zahraničních soutěžích zaznamenal také s prací pro Baletní studio při Moravském divadle Olomouc. V roce 2006 soutěžil na mistrovství světa v USA

³⁸ MOKROŠ, M.: *Doma není nikdo prorokem* in: *Svobodné slovo*, roč. 48, č. 15, s. 3.

³⁹ George Balanchine (* 22. ledna 1904 - † 30. dubna 1983) byl jedním z nejznámějších choreografů dvacátého století, podílel se na vývoji baletního umění v Americe, stal se spoluzakladatelem a baletním mistrem Newyorského městského baletu. Byl velmi muzikálním choreografem a spolupracoval s Igorem Stravinským. Vytvořil více jak 450 choreografií, z nichž bylo 39 vytvořeno právě na hudbu Stravinského. Balanchinův choreografický styl se považuje za neoklasický, jakožto reakce na romantický anti-klasicismus, který v době, kdy se Balanchine začal věnovat tanečnímu umění, převládal v ruském a evropském baletu. Ve svých choreografiích většinou degraduje úlohu příběhu, přičemž preferuje tanec jakožto hlavní sdělný a výrazový komponent. (BALCAR, A. J.: *Knaurs ballet Lexikon*, München; Zürich: Droemersch Verlaganstalt, 1957, s. 25-26.)

⁴⁰ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 12. března 2013.

(Los Angeles, Hollywood) pro talentované děti. Jeho svěřenci si odvezli zlato a bronz a o rok později získaly děti při stejné události zlato, stříbro a bronz. V roce 2008 obdržely v USA Baloghovy choreografie titul trojnásobného mistra a zároveň také absolutního vítěze. O tři roky později reprezentoval Českou republiku na mezinárodní soutěži v Římě.

Ocenění Balogh získal v roce 2010 ve svém rodném městě, a to za reprezentaci v oblasti umění a kultury, a stal se Čestným občanem Nových Zámků.

Svou prací přispěl ke vzniku několika pořadů, pohádek a filmů České televize. S televizí začal spolupracovat v roce 1991. V průběhu čtyřleté spolupráce s Krátkým filmem Praha se podílel na titulu *L. Janáček – Lašské tance a Psyché* režiséra Jana Urbáška. Pro Českou televizi vytvořil choreografii k televizní baletní miniatuře *A. Dvořák – Stabat Mater* režiséra Františka Filipa.⁴¹ Jeho *Neklidné vidiny* byly roku 1993 využity pro televizní zpracování pod vedením režiséra Michala Cabana a v koprodukcii s Německou televizí vznikla v roce 1992 *Dáma s kaméliemi* režiséra Petra Weigla. Stejněho roku přispěl svou prací ke vzniku pohádky *O princí, který měl o kolečko více*. Další choreografie vytvořil k pohádkám *O spanilé Jašince* (1997), *O princezně z Rimini* (1999) a *Dilino a čert* (2009). Balogh spolupracoval na dalších pořadech pro děti, pohádkách a podílel se na choreografiích k českým a zahraničním filmům.

Balogh se věnuje operní režii a spolupracuje s činohrou. Poprvé spolupracoval na opeře *Marie Stuarda* (2008), kde uplatnil svou zkušenost se svou inscenací *Requiem a Carmina Burana*, přičemž opět spojil operní sólisty se členy baletního souboru, kteří tanečně interpretovali myšlenky hlavních postav. Zpěváci tak měli svá symbolická alter ega.⁴² Předchozí baletní zpracování *Carmen* využil i při choreografii pro stejnojmenný operní titul v roce 2010 a v tomtéž roce spolupracoval na muzikálových komediích *Sugar* a *Limonádový Joe*. V roce 2013 se podílel na operetě Johanna Strausse *Netopýr*. Mimo olomoucké divadlo kooperoval na činoherních představeních v Jihočeském divadle České Budějovice, a to na *Krvavé svatbě* (2001) a *Hamletovi* (2006).

⁴¹ Ze zajímavých plastik výtvarníka Jana Šerých s tematikou ukřižovaného Ježíše Krista tanečně „obživnou“ tři postavy zpod kříže – Marie, Jan a Josef Arimatejský. Balogh se v nábožensky vypjaté atmosféře snažil nalézt stupeň stylizace, ze kterého vyzařovala citlivost přenesená do pohybu a výrazu (BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 32.)

⁴² KRESTA, D.: *Obrazem: Marie Stuartovna bude zpívat i tančit* [online]. Cit. 2013-03-22. Dostupné z: http://m.denik.cz/olomoucky_denik/c/obrazem-marie-stuartovna-bude-zpivat-a-tancit.html.

Od roku 2010 zastává Balogh post uměleckého náměstka a šéfa baletního souboru v olomouckém divadle (vystřídal svého předchůdce Jiřího Sekaninu). Za svého šéfování pozvedl úroveň olomouckého baletu. Do repertoáru se momentálně snaží zařazovat divácky oblíbené tituly a inscenace založené na dějovém baletu, které obsaženými emocemi osloví běžného diváka. Usiloval také o to, ukázat obecnstvu i avatgardnější pojetí a pozval například zahraniční soubory z Chorvatského Segetu či Německého Dortmundu. To si u diváků nezískalo přílišný ohlas, proto se momentálně drží svého kréda tvořit balet, kterému divák rozumí.

Balogh usiluje o prezentaci olomouckého baletního souboru na prestižních baletních festivalech. Soubor se každoročně v zimním období účastní turné po Německu, přičemž vystupuje převážně s klasickými tituly, jako je *Louskáček* či *Labutí jezero*, o které je ze strany zahraničního vedení divadel největší zájem. Balogh má také ambice uvést v zahraničí u nás úspěšnou *Fridu*, s expanzí až do Mexika. V jednání je také Španělsko, Malta, Polsko či Itálie, která projevila zájem o divácky oblíbenou inscenaci *Queen*.

4 Baloghova choreografická a režijní práce

4.1 Choreografie

Co se choreografického stylu týče, je možno Roberta Balogha považovat za tvůrce neoklasického a moderního tance. Od začátku Baloghovy kariéry lze vyzorovat syntetizující tendence, které zahrnují propojení tanečního divadla, romantické teatrality, moderního baletu a pohybových prvků.⁴³ Balogh považuje u tanečnicků za nezbytné osvojit si techniku klasického tance, který lze dále rozvíjet do dimenze moderního tance a dalších různých forem výrazu. Ve své práci používá pantomimcko-pohybové prvky přecházející do čistých tanečních kompozic a následně dochází znovu k jejich zjednodušení až na základní gesto.⁴⁴ Společně s pantomimickými prvky významně dotváří mimika tváře a herecké schopnosti tanečníka to, co se dá nazvat baletním divadlem. Spojení baletu a divadla je v rámci Baloghova choreografického a režijního úsilí ve středu zájmu.

Umělecký vývoj Roberta Balogha by se dal rozčlenit do několika období. První, zahrnující jeho vysokoškolská studia a raná díla, kam bychom mohli zařadit například závěrečnou absolventskou práci *Eroticon* na Mahlerovu *5. Symfonii*, by se nadneseně dalo nazvat „časem hledání“ ve smyslu vlastního choreografického stylu a jazyka. Balogh nebyl za svého studia vychováván na tzv. klasice, a proto zpočátku inklinoval spíše k avantgardním tanečním trendům a tvorbě symfonického baletu. Ale i přesto vždy hledal v tanci určité konkrétní vyjádření a výraz se zaměřením na symboliku, ale pantomimické vyjádření se v jeho choreografii příliš často nevyskytovalo.⁴⁵ Jeho práce vždy vykazovala specifické rysy, ale vlastní umělecký rukopis našel až o několik let později.

Balogh ve své kariéře vystoupal poměrně strmě vzhůru. O jeho prvotní výrazný úspěch se zasloužily choreografie *Dům Bernardy Alby* (1986) pro olomoucké divadlo, a *Extáze ducha* (1988) z doby, kdy hostoval v bratislavském SND. Dá se tak tedy hovořit o dvou výrazných meznících v rámci raného období. Ty započaly jeho další tvůrčí

⁴³ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 50.

⁴⁴ Tamtéž

⁴⁵ Z rozhovoru s Robertem Balogem, 12. února 2013.

etapu. Za zlom v inscenačním procesu lze považovat i to, *Bernarda Alba* byla již výrazově čistá, sdělná a neměla nedostatky v oblasti kostýmů či nasvícení.⁴⁶

Také v úspěšné choreografii s názvem *Extáze ducha* se projevil rysy Baloghovy umělecké tvorby, a to inspirace filmovým zpracováním, z něhož využívá např. retrospektivní pohled, vize a snění v taneční verzi. V tomto případě se jednalo tehdy o novinku a dnes již dobře známý film Miloše Formana *Amadeus*, který Baloghovi posloužil coby režijní a choreografická inspirace. „Režijní styl skladby metaforických obrazů, citlivě a muzikálně propojených na geniální hudební témata [...] se stal velmi působivý a nový“.⁴⁷

Poté následovalo období angažmá v Národním divadle, kde jej ovlivnil režisér Petr Weigl zejména v logice výstavby a v názoru, že je dobré pro diváka vytvořit dílo, kterému bude rozumět. To je prakticky dodnes krédem Baloghovy choreografické a režijní práce.

Během působení v Plzni se postupně vykrystalizoval jeho umělecký jazyk a plně se projevil již během následujícího hostování v olomouckém divadle, kde uvedl přepracovanou *Carmen*, *Dům Bernardy Alby* a *Romea a Julii* i novou inscenaci *Madame Butterfly*.

Z jeho posledně dosud uvedených inscenací (*IX. Symfonie „Z Nového světa“*, *Queen*, *Macbeth*, *Frida*) lze již vyzorovat Baloghův vrcholný a vyspělý choreografický styl. Choreografie jsou tvořeny prostředky baletního divadla a využívají symboliku či pantomimu a gestikulaci. S použitím všelijakých tělesných kontrakcí vyjadřují pocity a emoce ztvárňované role.

Balogh sází na city a emoce diváka, a ty se pak snaží u něj tancem vyvolat. Vymýšlí většinou na základě vlastní improvizace, kdy se dostává se do určitého transu.⁴⁸ Při improvizaci využívá pozorování sebe sama v zrcadle nebo nahrávací techniky, která mu pomáhá dále rozvíjet jeho představy. Průběh činnosti si nezaznamenává a celou inscenaci nosí ve svých myšlenkách. Nejsou tedy dochovány poznámky a značky, tak jako mají někteří choreografové ve zvyku, a inscenaci tedy není možné rekonstruovat. Ovšem vzhledem k dostupným technickým vymoženostem lze Baloghovy choreografie shlédnout v podobě videa a DVD nahrávek.

⁴⁶ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 12. února 2013.

⁴⁷ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 32.

⁴⁸ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 15. února 2013.

V průběhu aktivního tvoření choreografie je pro Balogha potřebná prakticky permanentní čtyřicetihodinová koncentrace. Na základě poslechu hudby hledá návaznosti na text a libreto, pomocí něhož tvoří dějovou linii. S tanečníky poté rozebírá psychologicky všechny charaktery jednotlivých postav, aby každý roli rozuměl a věděl, co má tancem vyjádřit, a aby byl schopen ztotožnit se s rolí a jejími vnitřními pocity a emocemi.

Kromě vlastního choreografického úsilí shledává značnou pomoc ve spolupráci s baletním souborem, který je tvořen mnohými mladými a schopnými tanečníky a talentovanými sólisty. V poslední době Balogh také na choreografiích spolupracuje s baletní sólistkou Renátou Mrózkovou a konfrontuje pohyb se svými vlastními myšlenkami. Při tomto druhu spolupráce fungují tzv. na stejné vlně. Kromě talentu vykazuje Mrózková vysokou míru kreativity a má tedy předpoklad stát se posléze sama výbornou choreografkou.⁴⁹ Dále spolupracuje také s baletní mistryní Danou Krajevskou. Ta v připravovaných inscenacích často zastává pozici asistenta choreografa.

Balogh vždy prokazuje výbornou intuici při výběru sólistů pro obsazení hlavních rolí, což je samo o sobě zárukou úspěšné inscenace. Vzhledem k tomu, že je nyní spojen s olomouckým souborem, obsazuje v poslední době Renátu Mrózkovou, Ivo Jambora, Jána Kočíka či Jana Seitla. Nezanedbatelný podíl na velkém úspěchu inscenací *Queen* či *Frida* patří právě dobře zvolenému obsazení stěžejních rolí.

Ačkoliv se v průběhu dvacátého století projevíly mnohé avantgardní tendence v oblasti přístupu k choreografii, Balogh se modernímu tanci nebránil, avšak klasické taneční prvky a klasický balet považoval vždy za základ. Při tvorbě celovečerních představení se spíše než na abstraktní choreografie soustředí na vytváření taneční performance s určitým dějem. S oblibou zakomponovává do tance vztahy a emoce, neboť ty jsou klíčem k divákovi a vtáhnou ho do světa tance.⁵⁰ Klasickou formu tance používá také z důvodu možnosti pomocí něj navodit dramatickou atmosféru v průběhu představení. V jeho choreografiích nalezneme samozřejmě i prvky jiných tanečních stylů jako např. moderní či historický tanec, jazz, akrobatické prvky, prvky latinskoamerických tanců apod.

⁴⁹ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 4. dubna 2013.

⁵⁰ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 15. února 2013.

Se svým postojem k tanci a způsobem tvorby choreografií se již setkal i s neporozuměním u kritiky, která zastávala kladné stanovisko k ryze avantgardnímu stylu. Za zmínku v tomto kontextu stojí abstraktně pojaté inscenace známých českých umělců Jiřího Kyliána a Pavla Šmoka. Oba výrazně ovlivnili vývoj tance u nás i v zahraničí.

Během komunistické éry vyvstala teorie, že balet pražského Národního divadla je jeden z nejlepších v Evropě. V době, kdy v divadle působili sólisté Marta Drottnerová, Miroslava Pešíková či Vlastimil Harapes, produkovalo divadlo skutečně inscenace světového formátu. S nástupem Pavla Šmoka byly mezi mnohými choreografy a kritiky prosazovány avantgardní tendence v podobě tzv. čisté moderny, přičemž docházelo k ostré konfrontaci se zastánci klasické baletní formy, která byla považována za útvar bez výrazu. Tanec na špičkách byl mnohdy označován za „bolševický“ a nemoderní přežitek. Tato ideologie se dotkla potažmo i Baloghovy práce, jakožto uživatele klasické baletní formy i techniky.

V recenzi na *Dámu s Kaméliemi* se lze dočíst: „*Omezujícím pohybovému projevu, který skýtá klasický tanec, odpovídá stylově těžká dekorace, jedině snad kostýmy jsou slušivé.*“⁵¹ Baloghovo stanovisko k problematice vnímání klasického tance jako přežitku je následující: „*...striktně odmítám názor lidí, kteří v době mých studií ovládli katedry tance na AMU v Praze i Bratislavě a z pozic jakoby jediné odborné inteligence šíří své názory o určité ohraničenosti klasické formy tance mezi studenty i veřejností do dnešního dne.*“⁵²

S ostrou kritikou klasického tance se Balogh setkal také za svého šéfování v plzeňském divadle. Názor diváků se ale s tímto odborným názorem rozhodně neshodoval. Při většině Baloghových inscenací byla budova plzeňského divadla zaplněna do posledního místa. Tento fakt je pro něj zpětnou vazbou a hnacím motorem. Sám Balogh to komentuje tvrzením, že mnohem důležitější, než superlativy hýřící kritika, je uvádět inscenace před plným sálem.⁵³

V Olomouci také neklesne návštěvnost baletních představení v průběhu hlavní divadelní sezony téměř nikdy pod osmdesát procent.

Shrme-li práci Roberta Balogha, lze si povšimnout faktu, že příliš nevěnoval pozornost klasickým a do značné míry choreograficky daným baletům, jako je například

⁵¹ PÁCLOVÁ, D.: *Baloghův krok zpět* in: *Občanský deník*, roč. 2, č. 137, s. 5.

⁵² AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha, 2001, s. 258.

⁵³ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 4. dubna 2013.

Labutí jezero, *Louskáček* či *Coppélie* atd. Do dramaturgie sice zařadil *Louskáčka* i *Labutí jezero*, ovšem choreografie byla vytvořena jiným hostujícím kolegou. S oblibou naopak vybírá tituly, kde je možné v oblasti choreografie vytvořit něco nového, a získat tím volné pole působnosti, což jde u zmiňovaných titulů jen poměrně stěží. Za nejvhodnější materiál považuje to, s čím se diváci mohou setkat poprvé. To jej provází již od počátku uměleckého úsilí a postupem času to vygradovalo tvorbou baletních titulů, které lze považovat za světové premiéry.⁵⁴

Na druhou stranu Balogh neuznává ani přílišnou odlišnost, která je tolik typická pro avantgardní choreografie. Podle něj přílišná originalita svádí k sebereflexi autora, nekomunikativnosti a nesrozumitelnosti pro diváka.

4.2 Vlivy

Umělcem světového formátu, který by se dal svou choreografickou tvorbou přirovnat k Baloghovu stylu, je americký choreograf a režisér a nynější ředitel hamburského baletu John Neumeier. I přes rozdílné vyjádření mají oba podobné choreografické postupy a inspiraci mnohdy nachází ve filmu. Společný rys lze vyzorovat i při výběru repertoáru, přičemž oba hledají silnou dějovou linii a inspirují se životem konkrétních osobností.⁵⁵

Z dalších historicky starších významných choreografů lze v Baloghově díle vyzorovat stopy Georga Balanchina, jenž významně přispěl k vývoji symfonického baletu. Byl zároveň protagonistou neoklasického baletu, kam se také řadí Baloghova tvorba. Balanchinovou ideu představoval „čistý tanec s prostředky všestranně rozvinuté klasické techniky.“⁵⁶ Svou choreografií se snažil divákovi vizuálně předat to, co mu znázorňuje hudba prostřednictvím sluchu. Baloghovou typickou prací v Balanchinově stylu by mohla být choreografie *Concerto na L'estro armonico* Antonia Vivaldiho, již vytvořil pro mezinárodní soutěž v Tokiu.

Balogh je tvůrcem tzv. symfonického baletu, tudíž si vybírá hudbu, která primárně nebyla napsána pro balet. Průkopníkem tohoto druhu scénického umění byl

⁵⁴ Jmenujme například *Madame Butterfly*, *Requiem* či *IX. symfonii „Z Nového světa“*.

⁵⁵ Z Neumeierova repertoáru jmenujme například *Romea a Julii* (1971), *Dámu s kaméliemi* (1978), *Médeu* (1990), *Sylvii* (1997), *Mesiáše* (1999), *Odyseu* (1995), *Krále Artuše* (1982), *Nižinského* (2000), *Parsifala* (2006) a další. (Převzato z: <http://www.hamburgballett.de/e/neumeier.htm> Cit. 2013-04-18.)

⁵⁶ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 12.

významný ruský choreograf Michail Fokin.⁵⁷ Jako první tvořil na „nebaletní“ hudbu a tím také ustavil samostatnost tance jako umění rovnoprávné s hudbou. Balet není postaven na konvenčních a ustálených krocích, nýbrž vyžaduje nové formové vyjádření, jehož pohyby musí vyjadřovat obsah.⁵⁸

Z Baloghovy tvorby symfonického baletu jmenujme Dvořákovu *IX. symfonii* „Z Nového světa“, Orffovu *Carminu Buranu*, Faurého *Requiem*, hudbu skupiny *Queen* či soundtrack z filmu *Frida*.

Neodolal ani tzv. dějovému baletu, jehož předloha byla komponována pro scénické účely. Proto lze v hudbě vystopovat výraznou návaznost na libreto. Z této tvorby uvedme *Romea a Julii*, *Carmen*, *Madame Butterfly* či *Macbetha*.

4.3 Hudba

Z rozboru výběru hudby lze Roberta Balogha považovat za choreografa, který se velmi dobře orientuje v oblasti artificiální i nonartificiální hudby. Jeho talent, výborný hudební cit a vkus se odráží v kvalitně zvolené hudební předloze, z níž si dle vlastního uvážení sám tvoří koláže. Do baletního repertoáru zařadil mimo jiné hudbu Arvo Pärta, Tomasse Albinoniho, Kirilla Molčanova, Keitha Jarreta a dalších. Výběr hudby považuje za „nejdůležitější inspirační zdroj při tvorbě baletního divadla. Ve všech divadlech je zdrojem mé kreativity. Hudba dává hlavním impuls mým představám a obrazům. Ty vznikají z hlubokého emocionálního prožitku, který evokuje nápad, ideu nebo myšlenku.“⁵⁹ Kvalita předlohy se odráží také ve zpracování, přičemž spolu s ní se stupňuje náročnost choreografického zpracování a nároky na interprety. Co se muzikality týče, dal by se Baloghův cit přiblížit ke světově proslulému choreografovi českého původu Jiřímu Kyliánovi. Podle Balogha je Kylián nejmuzikálnějším

⁵⁷ Michail Fokine (* 26. dubna 1880 Petrohrad – † 22. srpna 1942 New York) byl jedním z největších baletních reformátorů. Jako jeden z prvních choreografů používal instrumentální nebaletní hudbu a prostřednictvím tance se je snažil přiblížit divákovi. Z jeho symfonických baletů jmenujme *Papilions* (1912) R. Schumanna, *Islamey* (1912) M. Balakireva, *Čarodějova učně* (1916) na symfonickou báseň P. Dukase, *Paganiniho* (1939) na Paganiniho variace S. Rachmaninova a další. Ve spolupráci s Igorem Stravinským vznikly balety *Pták Ohnivák* (1910) a *Petruška* (1911) a společně s Mauricem Ravelem vytvořil balet *Dafnis a Chloé*. (BALCAR, A. J.: *Knaurs ballet Lexikon*, München; Zürich: Droemersche Verlagsanstalt, 1957, s. 133-134.)

⁵⁸ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 22.

⁵⁹ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 19.

choreografem a od samého začátku, kdy se s jeho tvorbou setkal, je pro něj vzorem a Balogh se s ním ztotožňuje.⁶⁰

Ke každému typu baletního představení je třeba vybírat hudbu odlišným přístupem. V oblasti dějového baletu si Balogh volí hudbu třemi způsoby. V prvním případě se jedná o hudbu již zkomponovanou, která má daný děj. V Baloghově repertoáru se tento typ objevil například v Prokofjevově *Romeovi a Julii* či Molčanově *Macbethovi*. Další možností je použití partitury hudebně dramatického díla, jež byla podle jeho představ upravena a přizpůsobena tanečnímu provedení. Tento postup uplatnil u operní předlohy *Madame Butterfly*, přičemž se o úpravu zasloužil italský dirigent Damiano Binetti. Ve třetím případě využívá hudbu, kterou doplní něčím novým a vznikne tak hudební koláž. Učinil tak například při baletním zpracování *Carmen*, kdy předlohu Gerogese Bizeta propojil s flamencovou kytarou Paco de Lucii.

Ve spolupráci se skladatelem může choreograf použít také nově vytvořenou partituru přímo pro jeho choreografii, přičemž skladatel postupuje podle koncepce a představ choreografa. Tuto možnost Balogh ale dosud nevyužil.

4.4 Libreto, scéna, kostýmy

Mezi zásadní faktory při tvorbě inscenace patří sestavení libreta, jež má za úkol usnadnit divákům snadněji pochopit smysl jednotlivých scén a celého představení. V rámci zpracování symfonického baletu se jedná o složitější formu, co se uchopení ne zcela čitelného děje týče, a je tak zapotřebí větší fantazie diváka. Balogh se mnohdy snaží spíše o vykreslení atmosféry, pocitů a emocí, než o přímý popis děje. Jeho libreto je přehledné a jednoduché, logické a dramaticky nosné. V závislosti na tématu se občas inspiruje filmem, kde dochází k prolínání i ostrému střihu, různým reminiscencím a sněním – to poté aplikuje v tanci. Sólistické a sborové scény řadí tak, aby mělo představení napětí a vrchol, tak jako prokomponovaná hudební skladba.⁶¹

Společně s tanečním vyjádřením, hudbou a libretem dotváří celkové působení baletního divadla další komponenty, jako jsou scéna, kostýmy či světlo. Scénu a kostýmy přirozeně choreograf konzultuje s výtvarníkem, přičemž hlavním záměrem je dotvořit atmosféru či danou dobu obrazu a charakter jednotlivých rolí. Scénu dotváří

⁶⁰ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 16.

⁶¹ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 21.

světelný design. Ten Balogh považuje v rámci moderního baletního divadla za často jediný dekorační prvek a možná nejdůležitější komponent moderního tanečního představní. Rád využívá možnosti plné světelné intenzity až po tmu, celou barevnou škálu, různé typy reflektorů, profilové, bodové i tzv. inteligentní pohyblivá světla.⁶²

⁶² BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 30.

5 Baletní studio při Moravském divadle Olomouc

5.1 Vznik, úlohy a cíle Baletního studia

Myšlenka Jitky Weiermüllerové vytvořit pro děti z olomouckého kraje institut, který by jim zajistil co nejkvalitnější výuku baletu a tance, byla prvotním impulsem pro založení Baletního studia v Olomouci. Vznik byl mimo jiné podnícen návrhem Weiermüllerové vytvořit dětské taneční představení. Podobnou myšlenku měl i někdejší šéf olomouckého baletu Jiří Sekanina a uvažoval o založení taneční konzervatoře v Olomouci, což ale bylo těžko proveditelné.⁶³ Ideu zformovat baletní studio Weiermüllerová zrealizovala společně s Robertem Baloghem v roce 2003 za pomoci bývalého ředitele olomouckého divadla Mgr. Václava Kožušníka a Jiřího Sekaniny. O podporu se mimo jiné zasloužil bývalý primátor Olomouce a hejtman Olomouckého kraje Ing. Martin Tesařík. V rámci České republiky tak vzniklo unikátní uskupení, které dosud funguje a samostatně vystupuje s celovečerními představeními.⁶⁴

Z počátku se přihlásilo přibližně patnáct dětí a hrálo se jedno představení ročně.⁶⁵ Postupem času vzrostl zájem o členství ve studiu a nyní má přibližně sto tanečnicků. Vzrůstající počet a zlepšující se taneční dovednosti žáků Balogha motivovaly tvořit náročnější choreografie pro celovečerní inscenace.

Baletní studio se od svého zrodu snaží navazovat na olomouckou divadelní tradici a v rámci kvalitní výuky usiluje o to, aby byla u dětí „*probuzena láska a cit k hudbě a divadelnímu umění.*“⁶⁶

Ve vyučovacích hodinách se bere v potaz individualita každého žáka. Záměrem je poskytnout dětem širší interpretační rozsah, ve kterém si mohou vyhledat takový taneční styl, který jim bude vyhovovat. Jedním z nejdůležitějších úkolů studia je však motivovat děti k pohybu jako takovému, který lze rozvíjet až na úroveň profesionálního tance. Mnohé dětské tanečnice výuka motivuje k tomu, aby se tanci věnovali dále do budoucna. Studio je eventuálním odrazovým můstkem v taneční

⁶³ DOSOUDILOVÁ, I.: *S Jitkou Weiermüllerovou o jedinečné a úspěšné baletní škole* in: *Kdy kde co v Olomouci*, č. 4, s. 12.

⁶⁴ KUBIŠTOVÁ, P.: *Do Olomouce dotančil lví král* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 20, č. 19, s. 4.

⁶⁵ SKÁCELÍKOVÁ, L.: *Naše adresa – Rozhovor s Jitkou Weiermüllerovou* [online]. Cit. 2013-04-15. Dostupné z: <http://www.baletolomouc.cz/napsali-o-nas/nase-adresa-rozhovor-s-j.-weiermullerovou.html>.

⁶⁶ *Baletní studio při Moravském divadle Olomouc* [online]. Cit. 2013-03-01. Dostupné z: <http://baletolomouc.cz/o-nas/>.

kariéře talentovaných dětí a někteří z odchovanců studia úspěšně studují na domácích a zahraničních konzervatořích.

Kromě fyzického tréninku se děti rozvíjí i po duševní stránce. Olomoucké divadlo jim umožňuje zúčastnit se generálních zkoušek všech přístupných titulů. Tím si rozšiřují obzor v rámci divadelního umění.

Vzhledem k tomu, že se jedná o práci s dětmi, vyžaduje trénink speciální organizaci a rozčlenění práce mezi jednotlivé pedagogy. Z členů se na pedagogické činnosti podíleli mnozí současní či bývalí sólisté olomouckého divadla, jmenovitě např. Jana Hanáková, Irina Popova, Lukáš Cenek, Lenka Kuzněcovová, Lucie Langerová, Jan Seitl a další. Choreografický dohled drží nad vznikem jednotlivých inscenací Robert Balogh, o organizační záležitosti a chod studia se stará Jitka Weiermüllerová.

Práce s dětmi skýtá mnohá úskalí, s nimiž se při tréninku s dospělými interprety pedagog běžně neseťká. Toto se týká i choreografické práce, již se Balogh snaží přizpůsobit dětskému tanečnickovi. V případě nadání je záměrem vyzdvihnout talent. Do choreografie jsou zařazovány prvky, které jsou pohybové možnosti dítěte schopny obsáhnout. Například místo dvojitých piruet na špičkách se používají jednoduché otočky. Kromě správného nastudování jednotlivých choreografických prvků dbá Balogh na adaptaci dětí na pódium a rozsvícení světla, které může jednoduše nezkušené tanečnický zmást.⁶⁷ Baletní číslo se začíná nacvičovat v závislosti na délce a složitosti choreografie. Obvykle je to přibližně tři měsíce před premiérou. Předpokládá se účast na každodenních tréninzích, včetně víkendů. Mnohdy nácvičky trvají až deset hodin denně.⁶⁸

Inscenace Baletního studia kladou důraz na pestrou a rozmanitou výtvarnost scény i kostýmů. Mnohá představení vyžadují časté střídání kostýmů, proto je při velkém počtu vystupujících dětí (některých výstupy činí až osmdesát dětských tanečnicků) zapotřebí pečlivé organizace.

Na jevišti olomouckého divadla uvedlo Baletní studio v kooperaci se sólisty baletního souboru dosud osm inscenací, jmenovitě *Andersen*; *Broučci*; *Louskáček*; *Simba*; *Mojžíš, princ egyptský*; *Tarzan, král džungle* a *Karel Gott – zlatý hlas z Prahy a Hvězdy tančí*.

⁶⁷ STRNADOVÁ, L.: *Fenomén dětský balet* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 18, č. 290, s. 3.

⁶⁸ Tamtéž

Co se úspěšnosti představení týče, týmová spolupráce Roberta Balogha, Jitky Weiermüllerové, pedagogů, výtvarníků i rodičů žáků, přinesla vynikající výsledky. Postupem času se dětský olomoucký balet stal fenoménem a těší se u diváků velké oblibě. Tato instituce zastává významné místo v olomouckém kulturním dění a výrazně obohacuje nejen baletní scénu Moravského divadla. Úspěchy zaznamenalo studio i v zahraničí na mnoha prestižních soutěžích. Baletní studio je držitelem nominační licence na Mistrovství světa v USA. I přesto, že hlavním cílem studia není vychovávat z žáků profesionální tanečníky, mnozí z nich se umísťují na předních příčkách světových soutěží a každoročně jsou přijímáni na domácí i zahraniční konzervatoře. Kromě těchto úspěchů se může studio pyšnit několika cenami, a to Zlatým oříškem, cenou za nejlepší baletní školu za rok 2007, zvláštní cenou Vlastimila Harapese či cenou Olomouckého kraje za přínos v oblasti kultury za rok 2008.

5.2 Významné úspěchy a reprezentace studia na domácích a zahraničních soutěžích

První významné ocenění zaznamenalo Baletní studio v roce 2006 na mistrovství světa v interpretačním umění (WCOPA) v USA v Los Angeles a Hollywoodu. Studio významně reprezentovala tehdy sedmiletá Lucie Horná, která za své tanečně ztvárněné choreografie *Pink Panther* a *007* získala bronzovou a zlatou medaili. Na základě tohoto úspěchu byla téhož roku oceněna Zlatým oříškem, jenž se v České republice uděluje talentovaným dětem.

O rok později mělo opět studio své zastoupení na MS v Hollywoodu, přičemž se soutěže zúčastnilo okolo osmi tisíc dětí z dvaapadesáti zemí z celého světa. Oceněna byla Kateřina Děrešová, která soutěžila v kategorii do dvanácti let a získala zlato za ztvárnění choreografie *Cats* a stříbro za tanec nazvaný *I feel good*. Druhá tanečnice Rebeka Hengalová v kategorii nad dvanáct let získala bronzovou medaili za tanec *Tango*.

V roce 2011 se členové Baletního studia zúčastnili finálového kola Dance World Cup⁶⁹ v Paříži. Z reprezentantů jmenujme Elišku Sukopovou, Terezu Bělinovou,

⁶⁹ Dance World Cup je světová taneční soutěž pro členy amatérských baletních škol a tanečních spolků. Tato soutěž funguje od roku 2001. Do finále postupují nejlepší účastníci, kteří jsou vybráni v předchozím národním kvalifikačním kole. Účastníci soutěží v kategoriích balet, národní a folklórní tanec, moderní tanec, jazz a show dance, hip hop a break dance. (Převzato z: <http://dwcworld.com/new/> Cit. 2013-04-19.)

Viktorii Štverkovou, Marka Pospíšila, Barboru Vanskou, Adélu Bendovou a Kateřinu Dostálovou. Z důvodu velké konkurence se ale tanečnickům medaile získat nepodařilo.

Téhož roku soutěžili mladí tanečníci na WCOPA v USA. Odvezli si odtud z kategorií 8-10 let a 11-12 let několik medailí, přičemž se tanečníci měli možnost předvést v oblasti národního a folklórního tance, baletu, volného a jazzového tance. Tereza Bendová získala se svým *Vařečkovým tancem* a tancem *Amor* první a třetí místo, a její *Vařečkový tanec* byl navíc oceněn plaketou „Za nejlepší taneční výkon v kategorii“. Tereza Bělinová obhájila druhé místo za tanec *Hexe*, taktéž Adéla Hájková obsadila druhou příčku za taneční vystoupení *Charlie Chaplin* a navíc v hudební kategorii získala za hru na harfu zlatou a bronzovou medaili. Dále jmenujme dvě bronzové medaile Lucie Kadlecové za tance *Arizona dream* a *Mackie Messer* a stříbrnou medaili Anastázie Můčkové za choreografii *I am waiting*. Na soutěž děti choreograficky připravili Robert Balogh, Irina Popova, Jan Seitl, Andrea Hrbková a Lucie Rojková.

Na domácí půdě se v témže roce zúčastnily vybrané děti studia soutěže Baletní mládí Praha pro amatérské tanečníky. V konkurenci tří set padesáti osmi soutěžících si vybojovala zlatou medaili Eliška Sukopová. Baletní studio dále reprezentovali například Adéla Hájková, Barbora Vanská, Marek Pospíšil, Marta a Agáta Coufalovi, Monika Podlasová, Pavla Semlerová, Anna Koudelková a další.

Následující rok se členové studia kvalifikovali na soutěži Dance World Cup, která probíhala v německém Selbu. Do finálového kola, jež se konalo ve Villachu v Rakousku, postoupilo celkem třináct jejich choreografií. Zde se reprezentanti setkali s velkou konkurencí, přesto získali jednu bronzovou medaili za baletní kvartet *Pinocchio*. Ten ztvárnili Marek Pospíšil, Anna Koudelková, Pavla Semlerová a Diana Šmidová.

Rok 2012 byl pro Baletní studio poměrně pestrý, co se četnosti účasti na soutěžích týče. Olomouc reprezentovali na několika domácích soutěžích, například na Pardubické Arabesce, která byla určena amatérským tanečnickům v klasickém baletu. Možnost soutěžit měly sóla, duety, tria a kvartety. Ze šesti choreografií se umístily na prvních místech *Hej Pi Pi* v podání Barbory Vanské a *Pinocchio* ztvárněný Annou Koudelkovou, Pavlou Semlerovou, Dianou Šmidovou a Markem Pospíšilem. Druhé místo uhájily Adéla a Tereza Bendovi se svým *Flamencem*.

Svou účastí na Hradecké Odette si tanečníci připsali na konto další úspěchy a ocenění. Jednalo se o mezinárodní soutěž pro neprofesionální baletní a taneční školy. V konkurenci přibližně tři sta šedesáti uchazečů si studio odvezlo třináct medailí.

Další výzvou byla pro vybrané členy studia účast na Mistrovství České republiky v tanci v disciplínách balet, jazzový a moderní tanec pro sóla, dua a skupiny tří až sedmi účinkujících. Titul mistra republiky získala Tereza Bendová svými *Variacemi z Marné opatrnosti* a v kategorii „balet dua“ si připsala další titul mistra společně se svou sestrou Adélou za tanec *Flamenco*. Druhá místa obsadily choreografie *Hej Pi Pi* (Barbora Vanská) a *Rokoko* (Barbora Vanská a Marek Pospíšil). Na bronzové příčce se umístili Pavla Semlerová, Diana Šmidová, Anna Koudelková a Marek Pospíšil se svým tanečním ztvárněním *Pinocchia*.

Na základě úspěchů z předchozích let se členové Baletního studia znovu rozhodli reprezentovat Olomouc na Mistrovství světa v interpretačním umění v Los Angeles a Hollywoodu. V šampionátu soutěžila Adéla Hájková v kategoriích volného a jazzového tance. Ze základního kola postoupila do semifinále, kde získala zvláštní cenu poroty a medaili za talent.

Z pátého ročníku soutěže Baletní mláďí Praha obdrželo studio zlatou medaili za taneční ztvárnění *Polka přes nožku* interpretů Anny Koudelkové a Marka Pospíšila. Stříbrnou medaili udělila porota tanci *Polka Trich Trach* v podání Lucie Kadlecové, Beaty Budíkové, Sonji Ringger, Adély Hájkové, Nely Vitovjakové, Kristýny Papajíkové, Kristýny Harvanové, Viktorie Štverkové a Adély Podlasové.

V únoru roku 2013 se konala v německém Selbu kvalifikační soutěž pro světový taneční šampionát za Českou republiku. Olomoučtí zde uspěli se šesti choreografiemi, které postoupily do finále, které se bude konat začátkem července roku 2013 v anglickém Brightonu.

5.3 Inscenace uvedené Baletním studiem

5.3.1 Andersen

S prvním veřejným vystoupením měli žáci Baletního studia možnost předvést své umění v inscenaci nazvané *Andersen* podle hudební předlohy Oskara Nedbala. O choreografii a režii se postaral Robert Balogh společně s hlavní trenérkou Irinou Popovou. Balogh svou práci koncipoval dle vyspělých schopností tanečníků baletního souboru, na jejímž základě Popova přizpůsobila taneční prvky malým interpretům.

Balogh se s tímto titulem jakožto autor choreografie nesetkal poprvé. Již v roce 1988 uvedl Nedbalova *Andersena* ve Slovenském Národním divadle v Bratislavě.

Na olomoucké premiéře vystoupilo čtyřadvacet dětí ve věku od tří do patnácti let. Společně s nimi tančili členové baletního souboru Moravského divadla, jmenovitě Renáta Mrózková, Ivo Jambor a Michal Klapetek. Z dětských představitelů účinkovali mimo jiné Robin Weiermüller v roli Cínového vojáčka, Tereza Petrová jako Papírová Panenka, Lucie Horná v roli Ptáčka, Beata Budíková coby Káča a v roli Berušek se předvedly Jitka Sokrová, Tina Weiermüllerová a Anežka Kořenková.

Premiéra se v podání dětských interpretů setkala s úspěchem. Výkon tanečníků ocenilo plně obsazené hlediště: „*V plné parádě a v originálních kostýmech představily před vyprodaným sálem balet Andersen.*“⁷⁰ Představení kritika označila jako „*kreativní inscenaci, v níž hrála svou roli dětská bezprostřednost, ochota „sloužit“ uměleckému dílu a prožít ho. Vždyť na scéně se bravurně pohybovaly i děti předškolního věku, jež bylo nutno nejen naučit pohybu, ale také je poučit, co představují, jak se na ně dívají a v čem jsou pro přírodu a pro společnost zajímaví.*“⁷¹

5.3.2 Broučci

Druhým inscenačním počinem, který si na své konto Baletní studio připsalo, byl balet *Broučci*. Jeho tvůrcům se stala předlohou stejnojmenná známá kniha Jana Karafiáta. Režijně *Broučky* připravil Robert Balogh ve spolupráci s Irinou Popovou. Kromě režie se Balogh postaral o sestavení libreta a výběr hudby slovenského skladatele Tibora Freša. Ten v sedmdesátých letech složil hudbu pro dětský balet s názvem *Narodil sa chrobáček*, přičemž se inspiroval právě Karafiátovou knihou. Kostýmy vytvořil Josef Jelínek a scénu koncipoval v hravém stylu scénograf Eduard Příkryl, který ji oživil mimo jiné skluzavkou. Kostýmy i scéna se výtvarně inspirovaly původními ilustracemi Rudolfa Matese.⁷² Premiéra se konala 17. prosince 2006.

Baletní představení bylo rozděleno do deseti obrazů. Tanečně vypráví o malém Broučkovi, jeho rodině – mamince, tatínkovi, kmotřičce, kmotříčkovi, přátelích Berušce

⁷⁰ MELKUSOVÁ, A.: *Děti poprvé na jevišti: začínající „baleťáci“ nastudovali Andersena* in: *Olomoucký den* č. 299, s. 7.

⁷¹ KOLÁŘ, B.: *Baletní studio potěšilo bezprostředností a kultivovaností* [online]. Cit. 2013-03-09. Dostupné z: www.zpravodajstvi.olomouc.cz/view2.php?cislocianku=2006031901.

⁷² BERGMANNOVÁ, P.: *Karafiátovi Broučci vstoupí na jeviště Moravského divadla Olomouc* [online]. Cit. 2013-03-10. Dostupné z: host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12269.

a Janince a dalších postavičkách. Ti mají lidské vlastnosti, snaží se druhým pomáhat a cítí k sobě lásku a úctu. Mají také své chyby, přičemž některým osud příliš nepřeje.

V představení se na scéně objevila divákům již známá jména talentovaných tanečníků Robina Weiermüllera v roli Broučka a Rebecky Hengalové v roli Berušky. Z členů olomouckého baletního souboru tančili Ivo Jambor, Renáta Mrózková, Irina Popova či Michal Klapetek. Ve sborových scénách se objevilo v podobě nejrůznějších hmyzích zástupců zhruba šedesát malých a dospělých tanečníků.

Vzhledem k diváckému úspěchu byli znovu *Broučci* zařazeni do repertoáru i v následujících divadelních sezonách.

5.3.3 Louskáček

Známý a oblíbený balet Petra Iljiče Čajkovského se stal další výzvou pro všechny členy Baletního studia Olomouc. Premiéra se konala 12. listopadu 2007 a jednalo se tak o v pořadí čtvrté premiérové uvedení tohoto titulu v olomouckém divadle. Poprvé se v Olomouci *Louskáček* hrál v roce 1950 v režii a choreografii Jožky Sokola, dále v roce 1964 pod vedením Josefa Škody a v roce 1985 nastudoval *Louskáčka* choreograf František Vychodil.

Louskáček byl uveden pod režijním a choreografickým dohledem Roberta Balogha. Choreografie vycházela z původní verze Maria Petipy a Lva Ivanova. Jednalo se o jisté unikum v oblasti domácí scény, protože do té doby byl tento titul ztvárněn pouze dospělými členy baletních souborů, zatímco v podání Baletního studia měli diváci možnost shlédnout verzi s převážně dětskými tanečníky.⁷³ V představení vystoupilo téměř osmdesát dětí, a proto bylo zapotřebí uzpůsobit taneční prvky hlavně jim. Přestože bylo nutno do choreografie zasáhnout, baletní představení neutrpělo žádnou újmu a Balogh společně s kolegy a dětmi nacvičili „*krásná provedení pas de deux, piruety, ale i třeba netradiční zveďačky*.“⁷⁴

Výsledné představení si zasloužilo obdiv právě z důvodu, že bylo třeba titul nastudovat s velkým množstvím dětských tanečníků. Tréninky jednotlivých výstupů si vzali na starost asistenti choreografie. Ti také v inscenaci vystupovali, mezi nimiž byli například Irina Popova, Renáta Mrózková, Jana Hanáková, Petra Glacová, Michal

⁷³ STRNADOVÁ, L.: *Fenomén dětský balet* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 18, č. 290, s. 3.

⁷⁴ HRADILOVÁ, V.: *Malí tanečníci hrají prim v baletu Louskáček: na jevišti Moravského divadla se v představení objeví najednou až osmdesát dětí* in: *Právo. Střední a východní Morava*, roč. 17, č. 298, s. 13.

Klapetek, Tomáš Derka či Ivo Jambor. Nastudování *Louskáčka* vyžadovalo čtyřměsíční náročnou přípravu.⁷⁵ I přesto, že se před samotnou premiérou konaly pouze dvě generální zkoušky (při běžném nastudování s dospělým souborem se konají čtyři generální zkoušky a jedna hlavní),⁷⁶ podali jak dospělí tak dětští tanečníci kvalitní výkon a *Louskáček* ve zpracování Baletního studia zaznamenal velký ohlas.

K celkovému dojmu z představení se kritika vyjádřila pozitivně: „*Úžasné bylo, že téměř všichni, i za cenu drobných omylů, si dokázali udržet hravost, bezprostřednost, pocit ztotožnění s rolí a půvabně bavit publikum a dokonce přehlížet, že zainteresovaným členům baletu musel z jejich hravosti téci z čela pot.*“⁷⁷

Kromě již zmiňovaných dospělých tanečníků v představení vystoupili v roli Mášenky Kateřina Děřešová v alternaci s Rebekou Hengalovou a Robin Weiermüller coby Louskáček. Kritika ocenila v rámci jedné z repríz výkon Rebeky Hengalové a Robina Weiermüllera, že se oba „*dokázali plně vžít do děje a zvládli své postavy odtančit na výbornou.*“⁷⁸ Ostatní dětští tanečníci vytvořili sborové scény v podobě marcipánových figurek, cukrových špalků a vloček. V této verzi nechyběly ani nejnáročnější scény představení, a to pas de deux, tanec národů i květinový valčík.

Kromě obdivuhodných dětských výkonů svědčil o úspěšnosti představení fakt, že Louskáček zaznamenal hojnou účast diváků: „*Plné koše dárků, které děti za svůj výkon od svých rodin dostaly, jen dokazovaly, že maličci baletáčky jsou za trvalý zájem o umění oprávněně hýčkáni. Divadlo i při čtvrtém provedení, označeném jako premiéra, praskalo ve švech.*“⁷⁹ Návštěvnost tohoto divácky oblíbeného titulu neklesla ani v následujících představeních a diváci plně zaplňovali hlediště.⁸⁰

⁷⁵ KOLÁŘ, B.: *Louskáček byl nejlepší letošní společenský i umělecký hit* [online]. Cit. 2013-03-11. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Louskacek-byl-nejlepsi-letosni-spolecensky-i-umelecky-hit-8291>.

⁷⁶ STRNADOVÁ, L.: *Fenomén dětský balet* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 18, č. 290, s. 3.

⁷⁷ KOLÁŘ, B.: *Louskáček byl nejlepší letošní společenský i umělecký hit* [online]. Cit. 2013-03-11. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Louskacek-byl-nejlepsi-letosni-spolecensky-i-umelecky-hit-8291>.

⁷⁸ LEHOTSKÝ, T.: *Dětský Louskáček stále přitažlivý* [online]. Cit. 2013-04-06. Dostupné z: <http://scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=10&c=7703>.

⁷⁹ KOLÁŘ, B.: *Louskáček byl nejlepší letošní společenský i umělecký hit* [online]. Cit. 2013-03-11. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Louskacek-byl-nejlepsi-letosni-spolecensky-i-umelecky-hit-8291>.

⁸⁰ LEHOTSKÝ, T.: *Dětský Louskáček stále přitažlivý* [online]. Cit. 2013-04-06. Dostupné z: <http://scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=10&c=7703>.

5.3.4 Simba, příběh o lvím králi

Po úspěšném nastudování *Louškáčka* a vzhledem ke zvyšující se taneční úrovni dětí, se Robert Balogh společně se svými kolegy rozhodl vytvořit náročnější choreografii na příběh klasické filmové pohádky Walta Disneyho *Lví král*. Představení nazval *Simba, příběh o lvím králi*, přičemž Simba byla v jeho pojetí dívka.

Balogh chtěl zpočátku odlehčit tragické momenty tohoto příběhu, později ale zjistil, že jsou dětští protagonisté schopni zvládnout i vážnější téma, a podle toho koncipoval libreto, které navazovalo na filmový příběh.⁸¹ Hudební předlohu sestavil mimo jiné z ukázek afrického folklóru, či skladeb Michaela Jacksona.

Balet si zachoval ve velké míře původní dobrodružný děj, který je zasazen do prostředí Afriky. Vypráví o zvířecí říši, jejíž vládce je moudrý lví král Mufasa. Narodí se mu lvíče Simba, která se má stát královnou říše. O získání titulu krále ale usiluje Scar, bratr Mufasy. Scar se snaží Simbu i jejího přítele zavraždit za pomoci hyen, avšak místo nich přijde Scarovou vinou o život sám král. Scar nařkne Simbu z otcovraždy a ta proto utíká z království a nachází své útočiště u nových přátel Pumby a Timona. Po několika letech se dospělá princezna Simba vrátí pomstít otcovu smrt a zbavit říši Scarovy krutovlády. Simba vybojuje titul královny a naplňuje svou lásku k Nallovi.

Premiéra *Simby* se konala 25. ledna 2009. Balet nacvičilo celkem šestasedmdesát dětí ve věku od tří do šestnácti let. Hlavní role byly svěřeny mladým tanečnicím, které v předešlých letech reprezentovaly studio na Mistrovství světa v USA. Byly to Viktorie Zavřelová (Simba miminko), Kateřina Dostálová (malá Simba) a Rebeka Hengalová (velká Simba) a Klaudie Lakomá (Pták Zuzu). Kromě dětských interpretů v představení tančili i dospělí členové z baletního souboru divadla, jmenovitě Ivo Jambor (Lev Mufasa) Renáta Mrózková (Lví Sarabi), Radek Vojtěch (Scar), Petra Glacová (hyena Banzai) a další. V tanečně početnějších scénách vystoupili dětští i dospělí tanečníci ztvárňující Pakoně, Hyeny, Zebry, Lvice, Papoušky, Opice a další zástupce z říše zvířat. Z výčtu tak rozmanitého obsazení a rolí je evidentní, že výtvarné zpracování kostýmů, které navrhla Klára Vágnerová, bylo velmi pestré. Výsledná působivá scéna Eduarda Přikryla využila projekční techniku: „*Kromě emotivní hudby dokreslují atmosféru představení i záběry zvířat v africké krajině promítané na plátno*

⁸¹ KRESTA, D.: *Disneyho Lví král tančí v olomouckém divadle* in: *Hranický deník* č. 19, s. 27.

v pozadí scény.⁸² I přesto, že převážnou část tanečníků tvořili dětští interpreti, nebyla choreografie ochuzena ani o náročné piruety, zvedačky a skoky, na které jsou diváci zvyklí u dospělých.

Kritika označila Simbu za inscenaci, o kterou je výrazný zájem ze strany diváků: „*Fenomén. Spontánní reakce dětí v hledišti i na jevišti. Takové pojmy kolují v souvislosti s tanečním představením Simba [...] V minulých měsících bylo téměř nadlidským úkonem sehnat na představení o lvím králi lístky – byly totiž za pár dní vyprodané.*“⁸³

Simba zaznamenala ohlas u diváků dospělé i mladé generace. Příležitost shlédnout toto představení využilo také mnoho škol.

5.3.5 Karel Gott – zlatý hlas z Prahy

Myšlenku vytvořit inscenaci na téma životního příběhu velikána rockové hudby Balogh zrealizoval již v roce 2007, kdy se mu stal předlohou zpěvák Freddy Mercury a kapela *Queen*. V práci pro Baletní studio byla dramaturgie koncipována podobně. Balogh zde vycházel z tematiky významné osobnosti show businessu. Studio nacvičilo ve spolupráci se členy baletního souboru inscenaci *Karel Gott – zlatý hlas z Prahy*. Tentokrát však nebylo záměrem vyjádřit klasický příběh mapující život zpěváka, nýbrž se jednalo o vizuálně ztvárněný průřez Gottovou interpretační tvorbou.

Premiéra, která se odehrála na jevišti olomouckého divadla dne 24. září 2010, byla zároveň premiérou světovou. Tanečních rolí se chopili členové olomouckého baletního souboru a přibližně padesát dětí z Baletního studia. Hudební koláž sestavenou z písní Karla Gotta připravil Robert Balogh, a kromě populárních rádiových hitů, zařadil do výběru také skladby Čajkovského, Vivaldiho, Rachmaninova a jazzové hity v Gottově pěveckém podání, které nejsou příliš známé.

Kostýmy navrhla ve spolupráci s Robertem Baloghem Marcela Grmelová. V historii olomouckého divadla byly tehdy vytvořeny jedny z finančně nejnákladnějších

⁸² TAUBEROVÁ, D.: *O emoce v baletu Simba se postaral i Jackson* [online]. Cit. 2013-03-02. Dostupné z: http://olomoucky.denik.cz/kultura_region/o-emoce-v-baletu-simba-se-postaral-i-jackson.html.

⁸³ LEŠIKAROVÁ, L.: *Simbu uvede divadlo do prázdnin ještě dvakrát* [online]. Cit. 2013-04-19. Dostupné z: http://olomoucky.denik.cz/kultura_region/simbu-uvede-divadlo-do-prazdnin-jeste-dvakrat.html.

kostýmů. Celkový rozpočet inscenace dosáhl téměř jednoho milionu korun.⁸⁴ Představení bylo vizuálně velmi zajímavé právě díky velké rozmanitosti kostýmů.

Balogh koncipoval představení do dvou jednání, podle čehož žánrově rozdělil i jednotlivé skladby. V prvním jednání byly použity známé hity, jako například *Lady Carneval*, *Kávu si osladím*, *Včelka Mája*, *Pretty Woman*, *Jako James Bond* a další. Do druhé části byly zařazeny skladby autorů umělé hudby, jako byl Čajkovský, Rachmaninov, Vivaldi a Frank Sinatra. Tato taneční část divákům přiblížila skladby jiného žánru, které v Gottově podání mnozí slyšeli poprvé.

Toto představení využilo široké spektrum obrazů. Vytvořena byla například atmosféra pouti, do představení byl zařazen i temperamentní pohyb tanečnic samby z Rio de Janeira.⁸⁵

Inscenace se u diváků setkala s úspěchem, ale také s nepochopením ze strany manažerů Karla Gotta. Vzhledem k vysokým poplatkům⁸⁶ bylo divadlo nuceno představení po pěti reprízách stáhnout z programu.⁸⁷

5.3.6 Mojžíš, příběh o princí egyptském

Po úspěchu baletu *Simba* se Robert Balogh rozhodl nastudovat v koprodukcii olomouckého souboru a Baletního studia titul *Mojžíš, král egyptský*. Jako předlohu Balogh zvolil biblický námět filmově zpracovaného příběhu s názvem *Princ Egyptský*, který vznikl v animované verzi v roce 1998 v USA. Svým ztvárněním balet přiblížil významnou postavu Starého zákona divákovi takřka každé věkové kategorie. O sestavení doprovodné hudební koláže se zasloužil Robert Balogh, kterému byl nápomocen k výběru skladeb mimo jiné soundtrack z filmů *Gladiátor*, *Trója* a další.

Premiéra *Mojžíše* se konala 22. ledna 2010, ve které vystoupilo dvacet dospělých tanečníků a přibližně osmdesát dětí, přičemž nejmladšímu interpretovi byly pouhé čtyři roky. Hlavní dětské role ztvárnily mistryně světa Klaudiva Lakomá a Kateřina Dostálová, či Eliška Sukopová a Anna Tomášková. V roli Mojžíše se představil Ján Kočík a Ramsese tančil Robin Weiermüller. Kromě jiných zde vystoupili další významní baletní sólisté olomouckého divadla, které zastupovali například Renáta Mrózková (Anubis) či Ivo Jambor (Faraon).

⁸⁴ STRNADOVÁ, L.: *Velkolepá show. Olomoucký balet zatančí Karla Gotta* in: *Mladá fronta Dnes: Kraj Olomoucký*, roč. 21, č. 222, s. 2.

⁸⁵ Tamtéž

⁸⁶ Za jedno představení divadlo zaplatilo sto padesát tisíc korun.

⁸⁷ Z rozhovoru s Jitkou Weiermüllerovou, 24. dubna 2013

Balogh koncipoval balet do dvou dějství po devíti obrazech, jimž předcházela prolog. Děj přenesl diváky do doby vlády Ramsese II. Mojžíš se dostane na panovnický dvůr, kde vyrostl společně se synem Ramsese. Když Mojžíš dospěje, okolnosti jej přinutí opustit Egypt, a dostane se do země Mediánů. Zde žije spokojený život až do chvíle, kdy k němu začne promlouvat Bůh. Mojžíš se dozví prapůvod své existence a vrátí se zpět do Egypta, aby zbavil svůj národ Hebrejců tíhy otroctví. Kvůli tomu, že Ramses svůj lid nechce propustit, sesílá Bůh na Egypt Deset ran.

Egyptská tematika skýtá velké možnosti co se výtvarné a vizuální stránky týče. Pod vedením Marcely Grmelové, Aleny Hronové a Lídy Odstrčilové vznikly krásné kostýmy v dominující zlato-bílé barvě, které dobře ladily se scénou olomouckému divadlu již známého scénografa Eduarda Přikryla. Ten vytvořil například Hebrejské tržiště, faraonův panovnický dvůr či zemi Mediánů. Na monumentálnosti tohoto díla se z velké části podílely sborové scény v podobě hojně obsazených Otroků, Bohů Egypta, Hebrejských dětí, Egyptského vojska, Kobylek, Hebrejců a dalších.

Kritika představení hodnotila jako zábavnou podívanou: „*Děti tu baletí s dospělými a přesto, že se jejich společná vystoupení mnohdy slévají do chaotických celků, působí celá show barvitě a zábavně. Velkou roli v tom hrají přesné kostýmy a vůbec všechny masky, paruky nebo líčení.*“⁸⁸

Nácvik tak rozsáhlého díla vyžadoval maximální píli a časovou náročnost. Děti údajně po školní výuce věnovali tréninku většinu svého volného času a některé zůstávaly na sále až do večerních hodin.⁸⁹ Výsledná práce se ale podle předpokladu setkala s ohlasem u publika.

Na puncu významnosti se podílel mimo jiné fakt, že hostem tohoto představení se stal někdejší prezident České republiky Václav Klaus se svou chotí, který v rámci návštěvy Olomouckého kraje zavítal do Moravského divadla Olomouc.

5.3.7 Tarzan, král džungle

Stále se zdokonalující členové Baletního studia, vzrůstající náročnost choreografií jednotlivých čísel a tím i větší obliba u diváků, posouvala nově vznikající představení kupředu. Tyto úspěchy tak přirozeně motivovaly vedoucí a organizátory

⁸⁸ ČÍŽEK, O.: *Zábava, chaos, talent. Baletní studio a jeho Mojžíš* [online]. Cit. 2013-04-21. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Zabava-chaos-talent-Baletni-studio-a-jeho-Mojzis-13052>.

⁸⁹ STRNADOVÁ, L.: *Velkolepý dětský balet pozve do světa faraonů* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 21, č. 16, *Střední Morava Dnes*, s. 2.

studia k tvorbě dalších zajímavých choreografií. Stalo se tak i v případě baletní pohádky *Tarzan, král džungle*, která opět vznikla ve spolupráci studia s baletním souborem Moravského divadla. Tématem postavy Tarzana se Balogh inspiroval knihou z dětství, přičemž pro převedení příběhu do divadelní podoby mu byl nápomocen animovaný film *Tarzan* Studia Walta Disneyho z roku 1999.⁹⁰

Přípravy inscenace *Tarzana* započaly již v létě roku 2011. Původně plánovaná premiéra 23. prosince 2010 se z důvodu státního smutku v rámci úmrtí prezidenta Václava Havla přesunula na 28. ledna následujícího roku. Na jevišti se kromě dospělých tanečníků vystřídal kolem šedesáti dětí. Díky nabytým zkušenostem z předchozích představení byla jejich koordinace již mnohem snazší a někteří dětské interpreti projevíli mimořádný zápal pro tanec.⁹¹

Baletní příběh vypráví o osiřelém lidském mláděti, ze kterého vyroste udatný král džungle. Veškeré dění ale naruší příchod expedice pod vedením profesora Portera. Tarzan si při kontaktu s lidmi uvědomí svůj původ, a zamiluje se do profesorovy dcery Jane. Na scéně se objeví zákeřný průvodce expedice Clayton, jehož záměrem je pochyťat místní gorily a prodávat je v klecích.

V představení se divákům uvedl v roli Malého Tarzana tehdy sedmiletý talentovaný žák studia Marek Pospíšil, jehož výkon byl odbornou veřejností zhodnocen takto: „*Také malý Tarzan, kterého si zahrál Marek Pospíšil, byl velmi věrohodný. Jeho vystupování působilo hravě i trochu naivně. Dokázal sehrát údiv nad krásnou přírodou exotického kraje i radost z pohybu a ze hry s ostatními zvířaty.*“⁹² Dospělého Tarzana ztvárnil Ivo Jambor v alternaci s Jánem Kočíkem, a roli Jane zatančila Dita Salayová v alternaci s Lucií Rojkovou, která měla zároveň úlohu asistentky choreografa. Scénu tanečně a vizuálně oživily dětmi i dospělými ztvárněné Gorily, Květiny, Afričanky, Šelmy, Opice, Motýli či Papoušci, kteří „*dokázali vytvořit tu pravou atmosféru vzdálené divočiny. Pohyb goril napodobovali herci přikrčenou chůzí, leopard naopak našlapoval jako skutečná kočkovitá šelma. S plným nasazením tancovaly i všechny děti. Ty v představení znázorňovaly zvířata, květiny nebo africké domorodce.*“⁹³

⁹⁰ ČTK (zdroj): *Tarzan přivede na jeviště šedesát dětských tanečníků* in: *Olomoucký deník*, roč. 22, č. 297, s. 5.

⁹¹ Tamtéž

⁹² KOTKOVÁ, K.: *Dobrodružství v džungli: olomoucký Tarzan je nabitý emocemi* [online]. Cit. 2013-03-04. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Dobrodruzstvi-v-dzungli-olomoucky-Tarzan-je-nabity-emocemi-17511>.

⁹³ Tamtéž

Baletní ztvárnění *Tarzana* se v sezoně 2011/2012 odehrálo celkově dvanáctkrát, z toho pětkrát bylo představení uvedeno pro diváky základních škol.⁹⁴ S tímto číslem se soubor předvedl i mimo scénu Moravského divadla, a to ve Slezském divadle v Opavě 27. ledna 2013.

Členům Baletního studia se opět podařilo vytvořit divácky atraktivní představení, které oplývalo pestrobarevnými kostýmy Kláry Vágnerové, tematickou scénou hostujícího scénografa Eduarda Přikryla a kvalitně zpracovanou choreografií Roberta Balogha. Kritika vyzdvihla několik momentů představení, pozitivně nahlížela na Baloghovu režijní práci: „*Tanec, hudba a barevné akcenty dávají vyniknout zvláště působivým momentům. Mezi ně patří například péče rodiny o dítě, období, kdy malý Tarzan poznává kouzelný svět džungle, a motiv sblížení divokého Tarzana a civilizované Jane. Režisér přitom klade důraz na každý detail. Inscenace je tak po celou dobu velmi propracovaná.*“⁹⁵ Kritika si také všimla zajímavě řešené scény Přikryla, čehož využily některé taneční momenty: „*Půvab celému představení dodávala výpravná scéna a krásné kostýmy. Na jevišti nechyběla skála, kulisy stromů nebo liány, které byly funkčně využity. Představitel Tarzana se na nich několikrát během představení zhoupl.*“⁹⁶

5.3.8 Hvězdy tančí...

Další spoluprací Baletního studia s Moravským divadlem vznikla taneční, muzikálová show. Záměrem tohoto projektu bylo spojit v jednom večeru několik nejznámějších českých a světových muzikálů a vytvořit tak divácky atraktivní představení. V hudební předloze zazněly mimo jiné ukázky z *Limonádového Joa*, *Chicaga*, *Cabaretu*, *Šumaře na střeše* a dalších. Hudební předloha zněla zčásti reprodukovane a zčásti orchestrálně, přičemž zajímavostí bylo, že v některých výstupech živě zpívala baletní sólistka Renáta Mrózková, která se ve svém volném čase zpěvu věnuje.⁹⁷ Choreografii vytvořil Robert Balogh ve spolupráci s Danou Krajevskou.

⁹⁴ Projekt *Tarzan král džungle* [online]. Cit. 2013-03-04. Dostupné z:

<http://www.baletolomouc.cz/divadelni-predstaveni/projekt-tarzan-kral-dzungle.html>.

⁹⁵ KOTKOVÁ, K.: *Dobrodružství v džungli: olomoucký Tarzan je nabitý emocemi* [online]. Cit. 2013-03-04. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Dobrodruzstvi-v-dzungli-olomoucky-Tarzan-je-nabity-emocemi-17511>.

⁹⁶ Tamtéž

⁹⁷ PÁRAL, K.: *Tréma je vlezlá holka, která vždy přijde bez pozvání, říká baletka* [online]. Cit. 2013-04-20. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/trema-je-vlezla-holka-ktera-vzdy-prijde-bez-pozvani-rika-baletka/?s=detail>.

Vzhledem k tomu, že se divadlu nepodařilo zajistit autorská práva, konala se pouze premiéra, a to 15. června 2012.⁹⁸

Z interpretů Baletního studia účinkovali mimo jiné Tereza Bendová, Adéla Hájková, Beata Budíková, Lucie Kadlecová, Barbora Potěšilová, Eliška Sukopová, Viktorie Štverková, Marek Pospíšil, Barbora Vanská, Viktorie Zavřelová a další.

5.4 Pedagogové a spolupracovníci

Jana Hanáková

V roce 1964 vystudovala Taneční konzervatoř v Bratislavě. V letech 1964–1993 byla angažována v olomouckém divadle, kde se roku 1978 stala baletní sólistkou. Ztvárnila například Pouliční holku v *Pierotovi* (1976), Dívku v *Podivuhodném mandarínovi* (1978), Královnu ve *Sněhurce* (1979), duet v *Rapsodii v modrém* (1982), Slovanský tanec č. 10 a č. 12, č. 9 a 13 ve *Slovanských tancích* (1983), Touhu v *Ročních dobách* (1984), Ginu v *Italském capricciu* (1984), Matku Mari v *Tiině* (1986).

Externě vystupovala mimo jiné jako Matilda v *Giselle* (1995), Stella v *Hoffmannových povídkách* J. Offenbacha / J. Lanchberyho (1996), Královna ve *Spící krasavici* (1996) a *Labutím jezeře* (1999), Juliina chůva v *Romeovi a Julii* (2000), Áse, matka Peer Gynta v *Peer Gyntovi* (2001), Matka Cio-Cio-San v *Madamme Butterfly* (2002), Marie Terezie v *Amadeovi* (2004), Královna Alžběta v *The Beatles* (2007), či Chůva v *Louskáčkovi* (2010).

Choreograficky se podílela na některých operách a činohrách. Pracovala jako pedagožka v Domě dětí a mládeže v Olomouci. Od roku 2003 pedagogicky působí v Baletním studiu při Moravském divadle Olomouc.

Irina Popova

Po absolutoriu na Taneční konzervatoři v Samaře nastoupila roku 1986 na angažmá v Samarském akademickém divadle, kde setrvala čtyři roky. Následující rok

⁹⁸ Z tohoto důvodu nebyly k představení napsány recenze.

v taneční skupině Ruský balet v Sankt-Petěrburgu. Odjela do České republiky, kde se od roku 1992 stala sólistkou olomouckého divadla. Tančila zde jako Emílie a Desdemona v *Othellovi* (1992), Giselle a Myrtha v *Giselle* (1995), Giulietta v *Hoffmannových povídkách* (1996), Siréna ve *Spící krasavici* (1996), Svědomí-Smrt v *Donu Juanovi* (1997), Stoletá ve *Svěcení jara* (1999), Kapuletová v *Romeovi a Julii* (2000), Dcera Krále trolů v *Peer Gyntovi* (2001) či Cio-Cio-San v baletu *Madame Butterfly* (2002), přičemž obdržela Cenu za nejlepší taneční výkon v sezoně 2001/2002.

Od roku 2004 zastává post hlavního pedagoga Baletního studia při Moravském divadle Olomouc. Choreograficky se podílela na realizaci celovečerních představení *Andersen, Broučci a Simba*.

Renáta Mrózková

Absolvovala obor Tanec na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Během studia externě vystupovala v baletních inscenacích Národního divadla Moravskoslezského v Ostravě. Zde tančila v *Louskáčkovi*, *Labutím jezeře* a v baletním večeru se třemi klasickými tituly *Sylfidy*, *Pasquita* a *Duch růže*.

Zúčastnila se Mezinárodního týdne tance (Laterna magika) a Summer Dance Workshop Prague – Balet Praha junior (2001).

Roku 2004 byla angažována do baletního souboru Moravského divadla Olomouc, kde se v roce 2008 stala sólistkou. Tančila zde jako Panenka, Nicole Contet a Židovka v *Edith – vrabčák z předměstí* (2003), Carmen ve stejnojmenném titulu (2005), Osud v *Maškarádě* (2006), Barbara Valentin v *Queen* (2007), Královna Margot a Markéta z Valois v *Královně Margot* (2008), Mahulena v *Radúzovi a Mahuleně* (2009), Lady Macbeth v *Macbethovi* (2009), Frida ve stejnojmenném titulu (2011), či Helena ve *Snu noci svatojánské* (2011). Účinkovala také v *Labutím jezeře* (2012) v Pas de quatre č. 1 a Maďarském tanci – sólo.

Byla třikrát nominována na cenu Thálie za taneční výkon v inscenacích *Královna Margot*, *Macbeth* a *Frida*. V roce 2009 získala prestižní cenu Philip Morris Ballet Flower Award jako „Poupě baletu“.

Od roku 2005 působila několik let v Baletním studiu jako pedagožka, choreografka a tanečnice v některých inscenacích studia. Vytvořila mimo jiné choreografii pro Kateřinu Dostálovou, se kterou interpretka získala na Mistrovství světa v USA v roce 2008 zlatou medaili. Podílela se na realizaci a tančila v představení

Andersen, Broučci, Simba, příběh o lvím králi, Karel Gott – zlatý hlas z Prahy a Mojžíš, o princí egyptském.

Lucie Langerová (rozená Rojková)

V roce 1995 nastoupila na Taneční konzervatoř v Brně. Po absolutoriu osmiletého studia získala stipendium pro měsíční stáž v Rakousku. V roce 2003 byla angažována do Národního divadla Moravskoslezského v Ostravě. Diváci ji zde měli možnost vidět v inscenacích *Labutí jezero*, *Anna Karenina*, *Requiem*, *Spartakus* a další.

Po dvou letech nastoupila do Státní opery Praha. V ročním angažmá ztvárnila role ve *Snu noci svatojánské*, *Time of Pain 3*, *Mé vlasti*, *Candide* a dalších.

Od roku 2006 je angažována v olomouckém divadle, kde působí jako baletní sólistka a trenérka Baletního studia. V Olomouci účinkovala především ve sborových scénách *Slepice a Dívek v Marné opatrnosti* (2007), *Družek Myrthy, Vinařek a Víl v Gisselle* (2008), *Lidu – žen v Královně Margot* (2008), *Dívek v Beatles and Queen* (2007), *Motýlů a Vloček v Loskáčkovi* (2010) a *Smrtek, Doktorů a Američanů ve Fridě* (2011). Sólově ztvárnila roli *Živy – sestry Mahuleny v Radúzovi a Mahuleně* (2009), *Kolombíny v Louskáčkovi*, *Čínské fotografky ve Fridě* a *Jane v Tarzanovi* (2012). V rámci Baletního studia tančila v *Simbovi*, *Mojžíši* a zmíněném *Tarzanovi*, kde byla i asistentkou choreografa.

V Baletním studiu připravuje žáky na baletní soutěže. Vytvořila choreografii *Jaro*, která v roce 2009 zvítězila v taneční soutěži v Hradci Králové, a o dva roky později postoupila do finále světového šampionátu Dance World Cup v Paříži.

Lenka Kuzněcovová

Vystudovala Janáčkovu konzervatoř v Ostravě (2009). V rámci studia sólově vystupovala v *Harlekýnovi*, *Donu Quijotovi*, *Amorovi*, *Raymondě*, *Bajaděře*, *Korzárovi* a *Grand pas classique*. Tančila také v *Coppélii*, *Plamenech Paříže*, *Spící krasavici* a *Labutím jezeře*.

V souboru Divadla Antonína Dvořáka v Ostravě zastávala pozici externí baletky, kde účinkovala v letech 2002–2008. Objevila se v *Louskáčkovi* a *Labutím jezeře*.

V období let 2008–2009 působila jako učitelka klasického a moderního tance v Taneční škole Bohumín, kde se věnovala dětem ve věku od šesti do desíti let.

Od roku 2009 je členkou baletního souboru Moravského divadla Olomouc, kde tančila v inscenacích *Radúz a Mahulena*, *Královna Margot*, *Macbeth*, *Beatles and Queen*, *Karel Gott*, *Louskáček*, *Frida*, *Sen noci svatojánské*.

V Baletním studiu se věnuje od roku 2011 pedagogické činnosti.

Jan Seidl

Taneční dovednosti si osvojil na základní umělecké škole v Ostravě, v Tanečním centru v Praze, na Státní konzervatoři Praha a Janáčkově konzervatoři v Ostravě a na Rižském choreografickém učilišti v Lotyšsku. Za svého studia vystupoval v inscenacích pražského Národního divadla, Národního divadla moravskoslezského v Ostravě a Lotyšské národní opery.

V roce 2006 byl poprvé angažován v olomouckém divadle, kde ztvárnil Kolase v *Marné opatrnosti* (2007). O rok později nastoupil do Státní opery Praha. Tančil zde jako Kavalír v *Popelce*, Demetrius ve *Snu noci svatojánské* a Fantom ve *Fantomovi opery*. Poté působil v německém Dortmundu. Jako tanečník se dostal do Estonska, Lotyšska, Ruska, Maďarska a Polska. V roce 2009 se vrátil do Moravského divadla Olomouc, kde vystoupil v roli Macbetha ve stejnojmenném titulu (2009), Louskáčka – prince v *Louskáčkovi* (2010), a Rivery a Bolesti ve *Fridě* (2011). Zároveň se stal pedagogem Baletního studia, pro které tvořil choreografie.

Lukáš Cenek

Za svého studia na Taneční konzervatoři v Brně se zúčastnil mezinárodních kurzů Workshopu Tamáse Solymosiho (2008), Ballet and Dance Workshop Ostrava (2008) a International Ballet Masterclasses in Prague (2009, 2010). Brněnskou konzervatoř reprezentoval na několika vystoupeních doma i v cizině. Během studia tančil s brněnským baletním souborem v *Louskáčkovi*, *Svěcení jara*, *Korzárovi*, *Raymondě*, *Spartakovi* a *Aidě*. Se souborem účinkoval také v Rakousku, Španělsku, Itálii a Dánsku. Spolupracoval s Mahenovou činohrou Národního divadla Brno na projektech *Pocta Shakespearovi*, *Popelka*, *Šípková Růženka*, *Večer k uctění památky Tomáše kardinála Špidlíka*, *Sen noci Shakespearovské* a dalších.

Konzervatoř absolvoval v roce 2011. Poté nastoupil do Moravského divadla Olomouc, kde účinkoval ve sborových scénách *Fridy* (2011); v Pas de trois, Valčíku, Španělském a Polském tanci v *Labutím jezeře* (2012); tančil jako Lysandr ve *Snu noci*

svatojánské (2011) a Kerchak, vůdce Goril v *Tarzanovi* (2012). Od roku 2012 spolupracuje s Baletním studiem.

6 Inscenace v režii a choreografii Roberta Balogha uvedené na jevišti olomouckého divadla.

6.1 Roční doby

Olomoucké publikum se mělo poprvé možnost setkat s baletní choreografií tehdy triadvacetiletého Roberta Balogha, která byla uvedena současně s pracemi dalších dvou autorů, v premiéře 11. března 1984 nazvané *Baletní večer s Čajkovským*. Již z názvu baletního večera vyplývá, že všechny práce byly tvořeny na Čajkovského hudbu. Kromě Baloghových *Ročních dob* diváci shlédli *Romea a Julii* Františka Vychodila,⁹⁹ a o závěrečnou část večera se zasloužil Ivan Hurych s *Italským capricciem*.¹⁰⁰ Všichni tři choreografové zde pouze hostovali.

V *Ročních dobách* Balogh využil příběhu tří hlavních postav: Muže ztvárněného Rudolfem Chajecem, Ženy v podání Kateřiny Pelzerové a v roli Touhy vystoupila Jana Hanáková.

V inscenaci se Balogh snažil symbolicky vyjádřit jednotlivá roční období. I přes málo početný baletní soubor usiloval o využití maximálního potenciálu každého účinkujícího a nedokonalosti baletní techniky některých tanečníků kompenzoval zařazením moderních prvků.¹⁰¹

Kritiku Balogh zaujal neobvyklým abstraktním pojetím ve stylu symfonického baletu, což bylo pro olomoucké divadlo novum.¹⁰² Kromě tanečních výkonů kritika vyzvihla „*kostýmy Kateřiny Asmusové, které dobře ladily se scénou Jiřího Procházky*.“¹⁰³

Jako mladý choreograf tehdy ještě vycházel ve výtvarnosti obrazů i muzikalitě krokových vazeb z tvorby Jiřího Kyliána.¹⁰⁴ Konkrétně se inspiroval jeho *Symfoniétou*, s použitím sukni zvýrazňujících pohyb tanečnic. Do choreografie zařadil časté běhy a

⁹⁹ Do role Julie byla obsazena Kateřina Pelzerová, Romea tančil Jiří Sekanina a Tybalta ztvárnil Emil Smetana.

¹⁰⁰ Do hlavních rolí Hurych obsadil Janu Hanákovou coby Ginu, Rudolfa Chajece v alternaci s Ernestem Valkem jako Tonina a Emila Smetanu jako četníka.

¹⁰¹ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 17. dubna 2013.

¹⁰² Tamtéž

¹⁰³ Uvedeno v *Tanečních listech*, čerpáno z archívu Moravského divadla Olomouc.

¹⁰⁴ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 31.

skluzu.¹⁰⁵ V pozdějších pracích se Balogh již od pojetí toho známého umělce stylově odlišil.

6.2 *Pták Ohnivák, Adagietto z 5. symfonie a Čtyři poslední písně*

V premiéře 8. března 1987 uvedl Balogh tři baletní tituly. Všechny choreografie vycházely z jeho raného stylu, ve kterém se zaměřoval na abstraktní pojetí s pohyby moderního tance. Záměrem bylo předvést v olomouckém divadle něco nového, co do té doby baletní soubor neprezentoval.

Stravinského *Ptáka Ohniváka* koncipoval do šesti obrazů s epilogem. V úvodu povstávají lidé mocí slunečních paprsků z prvotní bezmoci. Druhý obraz charakterizuje Ptáka Slunce, který pak učí lidi lásce. Ti na něj naléhají, aby je naučil létat. Pátý obraz vyjadřuje lidskou pomstu a závěr představení ztvárňuje smrt Ptáka Slunce.¹⁰⁶

Ptáka Slunce tančila Marcela Janíčková v alternaci se Simonou Šuderlovou. Ženy a muže ztvárnili Jana Somrová, Anna Hloužková, Milana Cholavová, Kateřina Pelzerová, Dana Škrabalová Alena Škňouřilová, Alexandra Šterclová, Jaroslav Cenkl, Radan Hlubinka, Rudolf Chajec, Jiří Sekanina a Vladimír Jelínek.

Druhá část večera byla věnována Mahlerově *Adagiettu z 5. symfonie*. Balogh vytvořil choreografii pro dva páry, přičemž zde i sám účinkoval. Tančil společně s Marcelou Janíčkovou a Jiřím Sekaninou s Kateřinou Pelzerovou.

Závěrečnou choreografii vytvořil dle předlohy *Čtyř posledních písní* Richarda Strausse, kde vycházel z tématu ukončení života a filozofických myšlenek, které převedl do tance. Děj baletu začíná narozením umělce. Ten poté bloudí světem a je ovlivněn třemi elementy v personifikované podobě, a to Láskou, Múzou a Smrtí. Smrt jej nakonec vyzve k odchodu, Umělec se ještě naposledy setká s nejbližšími a rezignovaně odchází se Smrtí.¹⁰⁷

Roli Umělce ztvárnil Robert Balogh, Otce tančil Rudolf Chajec v alternaci s Jiřím Sekaninou, Matkou byla Jana Hanáková v alternaci s Alexandrou Šterclovou, Lásku tančila Kateřina Pelzerová, Múzu Marcela Janíčková a Smrt Simona Šuderlová.

¹⁰⁵ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 17. dubna 2013.

¹⁰⁶ Převzato z divadelního programu Státního divadla Oldřicha Stibora Olomouc k premiéře *Ptáka Ohniváka* z 8. března 1987.

¹⁰⁷ Převzato z divadelního programu Státního divadla Oldřicha Stibora Olomouc k premiéře *Čtyř posledních písní* z 8. března 1987.

Baletní večer byl oceňován z důvodu originality pojetí, filozofického zamyšlení a abstraktního zaměření. Choreografie se vyznačovala tanečními prvky ve stylu Maurice Bejárta.¹⁰⁸

6.3 *Dům Bernardy Alby*

Uvedením této inscenace se Robert Balogh výrazně zapsal do povědomí odborné veřejnosti a diváků. *Bernarda Alba* se v Olomouci konala ve dvou premiérách. Poprvé se představení odehrálo 21. září 1986. O třináct let později byl titul souborem znovu nastudován, tentokrát však bez Baloghova dozoru. Choreografie byla proto totožně zrekonstruována podle nahrávky první inscenace.¹⁰⁹ Druhá premiéra se konala 22. října 1999 jako součást baletního večera nazvaného *Vášeň a oběti* společně se *Svěcením jara* Jiřího Kyseláka.

Balogh se ve své práci inspiroval tragédií Federica Garcíi Lorcy *Dům Bernardy Alby*. Představení bylo doprovázeno hudební koláží sestavenou ze skladeb Tommasa Albinoniho, Isaaca Albénize, Enrique Granadosea, Joaquina Turina a Heitora Villa-Lobose.

Dílo Balogh pojnal v řeči moderního výrazového tance, jehož režijní řešení bylo velice emotivní, temperamentní, přesné a sdělné, a nechyběla mu ani vášeň i ztvárnění nenávisti. V rámci domácí scény se tehdy jednalo o velmi originální představení.¹¹⁰

Tragédie pojednává o Doně Bernardě a jejích pěti dcerách, které vězni pod zámek svého domu, aby dodržela Španělskou tradici osmiletého smutku po pohřbu svého manžela. Děvčata jsou odsouzena ke zbytečné práci a musí šít svatební výbavu, kterou zřejmě ani nevyužijí. Domácí stereotyp naruší žádostivý Pepe Romano, k němuž vzplanou city všech pěti dcer, ale Pepe si vybírá pouze Adélu. Žárlost sester a matčina přísnost Pepeho zastraší. Dcery se nakonec smíří s hrozným životem v Bernardině domě, ale Adéla propadne šílenství.¹¹¹

Taneční drama bylo rozděleno do devíti obrazů. Kromě pohybového ztvárnění Balogh zařadil i mluvené slovo tanečníků. V úvodu scéna korespondovala s pochmurnou atmosférou příchodu dcer z pohřbu a svou prací se světlem a využila

¹⁰⁸ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 17. dubna 2013.

¹⁰⁹ Tamtéž

¹¹⁰ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 31.

¹¹¹ Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Domu Bernardy Alby* z 22. října 1999.

pološeré atmosféry.¹¹² Ve velmi působivém obraze se Balogh pokusil o psychoanalytickou Freudovskou vizi a využil symbolické ztvárnění sexuální touhy dcer, které pozorovaly milující se dvojici. V průběhu scény zaměnily černou barvu sukně za vyzývavou červenou, načež se objevil mužský tanečník, po kterém všechny dcery dychtily.

V inscenaci z roku 1986 tančili Marcela Janíčková v alternaci s Kateřinou Pelzerovou (Bernarda Alba, Augustias), Jana Somrová (Magdalena), Milana Cholavová (Amelia), Henrieta Pecháčová (Martirio), Simona Šuderlová (Adéla), Robert Balogh a Jiří Sekanina (Pepe) s Dagmar Zelinkovou (milující se pár).

Kritika kladně hodnotila stavbu uzavřených sól a duetů a silný choreograficky příznačný motiv šití dcer, „rytmizovaný“ diktátem přísné matky.¹¹³ Naopak mírné nedostatky spatřovala v některých režijních detailech, jako byl například rušivý přechod mezi sedmým a osmým obrazem.¹¹⁴

Baloghovy choreografie si povšimlo mnoho kritiků, někteří se na úspěch *Domu Bernardy Alby* odkazovali i při srovnávání prací jiných autorů a poukázali tak na vysokou úroveň tohoto počinu. Uvedme například úryvek z recenze Doroty Gremlicové na olomoucký *Baletní večer* (1990): „*Choreograf musí umět nejen naplnit pohybem zvolený námět, „zhmotnit svou vizi“, ale musí zároveň i umět skrýt technické a výrazové nedostatky tanečníků (tedy udělat z nich přednosti) a faktické přednosti maximálně využít a zdůraznit. Musí tanečníkům umožnit, aby tančili, aby mohli být technicky i výrazově zcela jistí a přirození a přitom v intencích choreografického záměru a logiky daného tanečního díla, tak aby mohl vzniknout vyvážený a jednotlivý celek. Mám-li uvést příklad precizního zvládnutí tohoto problému, ihned se mi vybaví Dům Bernardy Alby v choreografii Roberta Balogha, premiérováný shodou okolností před několika lety právě v Olomouci a od té doby přenesený i do Ústí nad Labem a nedávno do Opavy.*“¹¹⁵

Novější nastudování *Domu Bernardy Alby* potvrdilo svůj úspěch z dřívějších let: „*Po třinácti letech od prvního uvedení se Baloghovo zpracování ukázalo jako stále*

¹¹² VAŠEK, R.: *Olomoucké vášně a oběti* in: *Taneční listy*, roč. 36, č. 10, s. 2.

¹¹³ Tamtéž

¹¹⁴ Tamtéž

¹¹⁵ GREMLICOVÁ, D.: *Baletní večer v Olomouci: Choreograf a interpret* in: *Taneční listy*, roč. 32, č. 10, s. 11-13.

živé; tanec, pohyby, gesta výstižně divákovi přibližují drama, které je nucen člověk podstoupit, potlačuje své city.“¹¹⁶

V představení vystoupili Dana Krajevská (Dona Bernarda Alba), Lucie Hloužková (Adéla), Anna Hloužková (Augustias), Eva Orsagová (Amelia), Gloria Habrdová (Magdalena), Jana Koulová (Martirio), Michal Jurisa (Pepe Romano), Dušan Krutil a Michaela Horká (milující se pár).

Ohlas zaznamenalo představení také na zahraničních scénách, konkrétně v Německu a Rusku.

Tuto inscenaci lze považovat za výrazný mezník v Baloghově choreografické tvorbě.

6.4 Carmen¹¹⁷

Předlohou pro baletní inscenaci se poprvé Baloghovi stala Bizetova opera *Carmen* roku 1996 v divadle J. K. Tyla v Plzni, kde byl v té době šéfem baletního souboru. Inscenaci *Carmen* předvedl také slovenskému publiku v roce 1998 ve Slovenském Národním divadle v Bratislavě, kde byl angažován jako choreograf. Ke stejnému námětu se vrátil i při hostování v Moravském divadle v roce 1999. Tato choreografie s tematikou *Carmen* byla v historii tohoto divadla uvedena jako druhá v pořadí. Poprvé se měli olomoučtí diváci možnost setkat s baletní verzí *Carmen*¹¹⁸ v roce 1978 pod vedením choreografa Karla Jurčíka, který byl v této době šéfem olomouckého baletu.

Balogh v olomouckém divadle uvedl dvě verze. Premiéry se konaly v letech 1999 a 2005. Ke všem jeho výše zmíněným choreografiím využil coby předlohu hudbu Georgese Bizeta v koláži s flamencovou kytarou Paco de Lucii. Během představení proto zněla živá orchestrální hudba pod taktovkou Michela Philippa (1999) a Petra Šumníka (2005) v kombinaci s hudbou reprodukovanou. Toto divácky atraktivní téma

¹¹⁶ RYGEL, D.: *Omlazený olomoucký balet sklidil první úspěch: Inscenace nese téma probuzení skutečného lidství* in: *Hanácký a středomoravský den*, roč. 10, č. 250, s. 12.

¹¹⁷ První baletní zpracování operní předlohy *Carmen* bylo uvedeno ve světové premiéře 21. února 1949 v Prince's Theatre v Londýně, jehož libreto zpracoval Roland Petit podle původní verze Prospera Meriméa, a scénu a kostýmy vytvořil A. Clavé. V následujících padesáti letech se po celém světě konalo více než 5 000 představení tohoto titulu (Převzato z: http://www.roland-petit.fr/rubrique/rp/pop_up_chore.php?id=24 Cit. 2013-03-03.).

¹¹⁸ Tato inscenace vznikla na hudbu Rodiona Ščedrína, který přetvořil Bizetovu operu na čtyřicetiminutový balet pro svou ženu primabalerínu Maju Plisetskayu.

Balogh celkem zpracoval tedy celkem čtyřikrát. Jednotlivé choreografie koncipoval odlišně, čímž se snažil každé nově vznikající představení vylepšit.¹¹⁹

Obě olomoucké verze rozdělil do dvou dějství s prologem, přičemž obsahově vycházel z operního libreta. Prolog vyjadřoval boj Escamilla s býkem, jakožto rituál a symbol španělské vášně. Nezkrotnost býka naznačoval povahu Carmen. Balogh děj začal odvíjet od hádky Manuely s Carmen v tabákové továrně. Carmen zavíní hádku a tím i bitku, za což má být potrestána a uvězněna. Cestou do věznice přemluví vojáka Dona Josého, aby jí pomohl utéct. Učiní tak, ale sám je uvřazen do žaláře. Ve vězení jej navštíví venkovské děvče Michaela. Dá mu dopis, ve kterém ho matka žádá, aby se vrátil domů a oženil se s Michaelou. Don José ale nemůže zapomenout na svůdnou krásu Carmen. Ve druhém dějství se v krčmě objeví toreador Escamillo a všem vypráví o býčích zápasech. Přijde i Don José, který je propuštěn z vězení, a neujde mu, jak se Carmen s Escamillem baví. Kvůli své žárlivosti vyvolá boj se svým nadřízeným, důstojníkem Zunigou. Tím Don José končí jeho vojenská kariéra. Je zaslepen láskou ke Carmen a stane se pašerákem v bandě Carmeniných známých. Přelétává Carmen však po čase vzplane novou vášní k Escamillovi, který před vstupem do arény věnuje své očekávané vítězství právě jí. Don José potká Carmen před arénou, prosí ji, aby se k němu vrátila. Ta jej odmítne a přizná se ke své touze po Escamillovi. Díky nesnesitelné žárlivosti ji Don José usmrtí bodnou ranou.¹²⁰

Ve své první olomoucké verzi *Carmen* Balogh vybral jako hlavní milostnou dvojici tanečnický Moniku Globu-Bernovskou a Michala Jurisu v alternaci s Annou Ščekaljevou a Jiřím Sieberem. *Carmen* mimo jiné zazářila také na festivalu Divadelní flora a „ukázala, že bez přispění slova dokáže lidské tělo výmluvně tlumočit a přenášet hluboké lidské city a vášně.“¹²¹ Kritika ji hodnotila velmi pozitivně, celkový podíl na úspěšnosti představení přisoudila Robertu Baloghovi, kterého považovala za „...výraznou režijní, choreografickou a scénickou osobnost...“¹²² Monika Globa byla

¹¹⁹ MELKUSOVÁ, A.: *Balogh: Carmen je symbolem lásky, vášně i magie ženskosti* in: *Olomoucký den* č. 260, s. 5.

¹²⁰ Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Carmen* ze 4. listopadu 2005.

¹²¹ RYGEL, D.: *Baloghova baletní inscenace Carmen dnes ozdobí přehlídku Divadelní Flora* in: *Olomoucký den*, roč. 1, č. 103, s. 12.

¹²² Tamtéž

pro kritiku „téměř ideální představitelkou [...], jejíž projev vyniká právě hýřivým temperamentem a radostí ze života.“¹²³

Další role ztvárnili Simona Křenková (Michaela), Dana Krajevská (Frasquita), Eva Orsagová (Mercedes), Gloria Habrdová (Manuela), Vadim Cepelev v alternaci s Valrijem Globou (Escamillo) aj.

I přesto, že recenze Tanečních listů shledala některé nedostatky v oblasti choreografických nápadů, které podle jejího názoru „zůstanou nerozvedeny, nevyužity, [a] osamoceny“¹²⁴, zhodnotila však kladně taneční výkony: „Příjemným dojmem působí výkon olomouckého (silně ruského) baletního souboru – je vyvážený, sympatický a sladěný. To co mají za úkol tančit, tančí s jistotou a zaujetím“.¹²⁵ Nejedná se tak o jediný případ, kdy se kritika Tanečních listů negativně vyjádřila k Baloghově choreografické práci. Avšak Baloghovým záměrem bylo vytvořit baletní představení pro běžného diváka, což se mu do značné míry podařilo. O tom svědčí i fakt, že i přes výše uvedené výtky si Baloghova *Carmen* získala své místo a obdiv jak u domácích diváků, tak také v zahraničí, konkrétně v Německu. Navíc tuto inscenaci a uměleckou práci Roberta Balogha ocenil i tehdejší šéf olomouckého baletního souboru Jiří Sekanina. Ten ji označil za jednu z prací, která v té době nejvíce přispěla ke slávě olomouckého baletu.¹²⁶

V baletní verzi z roku 2005 se Balogh rozhodl přepracovat libreto i choreografii. V předešlých inscenacích stavěl tanec na základě klasického baletu, ale také na podpatcích. Nejnovější choreografii pojal velmi zajímavě. Mezi taneční prvky zařadil nesnadno proveditelný tanec na špičkách propojený s flamencem.¹²⁷

Pro první olomouckou *Carmen* byly použity kostýmy v barvách, které později Balogh shledal příliš tmavými, proto se při obnovení inscenace rozhodl změnit také kostýmy a stylizovat je do flamencového typu a koncipovat je mnohem barevněji.¹²⁸ Vzhledem k výraznému vizuálnímu efektu, který tvořily kostýmy ve spojení

¹²³ RYGEL, D.: *Baloghova baletní inscenace Carmen dnes ozdobí přehlídku Divadelní Flora in: Olomoucký den*, roč. 1, č. 103, s. 12.

¹²⁴ GREMLICOVÁ, D.: *Carmen, tentokrát olomoucká in: Taneční listy*, roč. 36, č. 6, s. 2.

¹²⁵ Tamtéž

¹²⁶ KOLÁŘ, B.: *S Jiřím Sekaninou o baletu in: Svoboda*, 20. 10. 1999.

¹²⁷ Tamtéž

¹²⁸ ČTK (zdroj): *Balet Carmen se vrací do Olomouce* [online]. Cit 2013-03-03. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=220>.

s flamencovými prvky, byla pro toto představení záměrně vytvořena velmi skromná scéna.¹²⁹

Balogh také inovoval hudební předlohu. Tu obohatil o úryvky z *Fantazií na Carmen* od Pabla de Sarasateho. Závěrečná scéna baletu, kdy Carmen zjistila z vyložených karet svou blízkou smrt, byla oživena árií v podání členky operního souboru Magdy Málkové.

V této inscenaci vycházel ze zkušeností s *Carmen* z roku 1999 a prosadil opět do titulní role již osvědčenou Moniku Globu-Bernovskou. Jako Dona Josého k ní vybral jejího manžela Valerije Globu. V alternaci vystřídali původní pár Annu Ščekaljevu a Jiřího Siebera dva, tehdy ještě začínající, sólisté baletního souboru – Renáta Mrózková a Ivo Jambor. Balogh to sice z počátku považoval za riskantní krok, postupem času ale vzhledem k jejich talentu shledal svou volbu správnou.¹³⁰ Kritika hodnotila pozitivně především hlavní dvojici představitelů premiéry. Kromě toho ocenila i taneční výkon Lud'ka Mrkose v roli Escamilla a býka ztvárněného Michaelou Tepelevou-Horkou: „*Tato čtveřice tanečníků představuje pilíř dramatu a nutno podotknout, že své taneční „party“ zvládli všichni na výbornou. Monika Bernovská-Globa je vyzývavou i svůdnou Carmen s rozhodným postojem k lásce, životu i smrti, naopak Valerij Globa dobře zvládl vystihnout povahu rozpolceného Dona Josého.*“¹³¹

Vyzdvihla také závěrečnou část představení: „*Velmi působivou taneční pasáž představuje závěr baletu – kdy v prvním plánu vidíme Carmen s Josém a v pozadí souboj Escamilla s býkem.*“¹³²

Dále tančili Svatava Kaiserová jako Michaela, Dana Krajevská v roli Frasquity, Jana Drgová coby Mercedes, Sylva Soldatenková jako Manuela, Vladislav Nikolenko v alternaci s Michalem Klapetkem v roli vůdců pašeráků a Vadim Tsepelev jako důstojník Zuniga.

6.5 *Romeo a Julie*

Balet *Romeo a Julie* lze považovat za jeden z nejhranějších a divácky nejoblíbenějších celovečerních titulů dvacátého století. V rámci celosvětového měřítka

¹²⁹ MELKUSOVÁ, A.: *Carmen se vrací do Olomouce* in: *Olomoucký den*, č. 257, s. 7.

¹³⁰ Tamtéž

¹³¹ LEHOTSKÝ, T.: *Znovunastudování tanečního dramatu Carmen* [online]. Cit. 2013-03-03. Dostupné z: <http://spj.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=5070&r=10>.

¹³² Tamtéž

vznikaly choreografie převážně na tři předlohy skladatelů Hectora Berlioze,¹³³ Petra Iljiče Čajkovského¹³⁴ a Sergeje Prokofjeva, přičemž posledně jmenovaný autor přispěl svým dílem k velké oblibě tohoto baletu. Prokofjevova hudba obsahuje témata korespondující s jednotlivými momenty velmi emotivního děje. Je zde prostor pro zamilované duety Romea s Julií v kontrastu s vypjatými situacemi odrážející se v hudbě. Robert Balogh se rozhodl vytvořit choreografii na základě této předlohy, již považuje za kongeniální k Shakespearově dramatu, jelikož každé hudební téma, které se váže na jednotlivé postavy, dokáže přesně vyjádřit jejich charakter. Proto nepovažoval za nezbytné zasahovat do skladatelova díla, což by podle něj bylo naopak na škodu, a ponechal tak kompletní Prokofjevovu partituru.¹³⁵

Světová premiéra Prokofjevova *Romea a Julie* se konala 30. prosince 1938 v Brně v choreografii Ivo Váni Psoty. Ostrava uvedla toto představení pod vedením Emericha Gabzdyla v roce 1950, a ve stejném roce se konala pražská premiéra choreografa Saši Machova.

V Olomouci byl titul *Romea a Julie* dosud premiérován třikrát, z toho pouze jednou na Čajkovského hudbu v pojetí Františka Vychodila v roce 1984. Olomoucká premiéra Prokofjevova *Romea a Julie* se konala 29. ledna 1961 a zinscenoval ji Josef Škoda. Až po téměř čtyřiceti letech se nesehnalého úkolu zpracovat toto obsáhlé dílo chopil Robert Balogh. Premiéru měli diváci možnost shlédnout 31. března 2000.

Příběh vypráví o dvou zneprátených rodech Monteků a Kapuletů. Jejich vzájemnou nenávist vyjadřují divokým pouličním bojem, do kterého musí zasáhnout sám veronský vévoda. Pod trestem smrti vyhlašuje pro všechny vzájemný mír. V domě Kapuletů se připravuje ples, kde se má poprvé představit jejich dcera Julie. Přítomen je také Juliin bratranec Tybalt a její nápadník Paris. Romeo se svým přítelem Merkuciem se na ples nepozorovaně dostanou s použitím obličejových masek. Romeo se náhodně setkává s Julií a oba ihned propadnou silnému vzájemnému citu.

¹³³ Z choreografů tvořících na hudbu H. Berlioze jmenujme např. E. Waltera (1959), M. Bújarta (1966), A. Alonsa (1970), G. Veredona (1976), J. Levévrea (1983), A. Prokovského (1985), A. Amodia (1987) a M. Delenteho (1996)

¹³⁴ Na Čajkovského hudbu tvořili např. choreograf B. Bartholin (1937), W. Christensen (1938), G. Harangozó (1939), S. Lifar (1942), L. Jakobson (1944), F. Staff (1946), Skibine (1950 a 1967), Y. Chauviré (1951), R. Page (1969), N. Dolgouchine (1971), R. Warren (1978).

¹³⁵ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 4. dubna 2013.

Pod Juliiným balkónem čeká Romeo. Julie mu vběhne do náruče a ani pozdní odhalení, že je Montek, nemůže zabránit jejich lásce. Tu si věrně přísahají a již nazítrí přijímají tajně svátost manželství v kapli u pátera Lorenza.

Město žije svým běžným denním životem, který se snaží narušit Tybalt vyvoláním hádky s Merkuciem. Šťastný Romeo nabízí Tybaltovi smír a nevšímá si jeho posměchu. To ale Merkucio nemůže vystát a vyzývá Tybalta na souboj. Ten jej zasáhne smrtelnou ranou. Romeo se vrhá proti Tybaltovi, mstí ztrátu svého přítele Tybaltovým usmrcením. Je proto nucen uprchnout z města.

Julie se marně brání sňatku s Parisem. Prosí o radu pátera Lorenza a dostane od něj nápoj, jenž navodí spánek podobný smrti. Julie se vrací domů a rodičům již neodporuje. Vypije nápoj a ráno je nalezena svou přítelkyní. Je pokládána za mrtvou. Do hrobky přibíhá zdrcený Romeo a svůj žal ukončuje vypitím smrtelného jedu. Julie se probouzí ze spánku a vidí ležet u jejich nohou mrtvého Romea. Julie ukončí svůj život bodnou ranou Romeovy dýky.¹³⁶

Tuto tragédii se Balogh poprvé rozhodl zinscenovat roku 1996 v Divadle J. K. Tyla v Plzni. Setkal se zde s nepochopením jak ze strany vedení divadla, tak ze strany kritiky. Ta údajně očekávala avantgardní a minimalistické pojetí titulu. Balogh ale dílo koncipoval jako klasický balet s použitím dobových kostýmů, za což byl ostře kritizován.¹³⁷ Návštěvnost *Romea a Julie* ale neklesla pod devadesát procent, proto bylo s podivem, že ani tehdejší ředitel divadla Jan Burian nebyl spokojen.¹³⁸ Julii tehdy tančila sólistka Petra Padriánová. Podle Balogha dokázala roli perfektně ztvárnit a byla pro něj ideální Julií.¹³⁹

Vhodnou kandidátku pro olomoucké představení Balogh zvolil až v průběhu studia. Tou se stala Monika Globa a hrála Julii v prvním obsazení, a alternovala ji Lucie Hloužková. Romea ztvárnil Valerij Globa v alternaci s Jiřím Sieberem.

Prokovjevův balet *Romeo a Julie* vznikl jako dílo určené pro velké divadelní prostory a předpokládala se účast šedesáti a osmdesáti účinkujících. Olomoucký balet neskýtal možnost tak velkého počtu interpretů, tehdy mohl Balogh počítat pouze

¹³⁶ Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Romea a Julie* z 31. března 2000.

¹³⁷ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 4. dubna 2013.

¹³⁸ Tamtéž

¹³⁹ AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*. Praha, 2001, s. 253.

s pětadvaceti tanečníky. Tuto nevýhodu musel proto kompenzovat častým střídáním kostýmů.¹⁴⁰

I přes náročné podmínky k vytvoření této inscenace, které kromě počtu tanečníků komplikoval také menší jevištní prostor a omezené finanční prostředky, byl výsledek Baloghovy choreografické a režijní práce velmi kladně ohodnocen: „*Explozivní příběh osudové lásky, zasažené erupcí až příliš lidských vášní, zasadil Robert Balogh do konkrétních reálií. Veden strukturou Prokofjevovy hudby vsadil na silný epický náboj Shakespearovy tragédie a rozhodl se „vyprávět“ příběh. Rezignoval přitom na jakoukoli ornamentálnost, lacinou samoučelnost a výrazovou abstraktnost.*“¹⁴¹

Na druhou stranu se ale, stejně jako v Plzni, dočkal Balogh záporného komentáře i na představení uvedené v Olomouci. Vyšlo velmi negativní zhodnocení kritizující Baloghovu choreografickou práci. Uveďme část recenze otištěnou v Tanečních listech: „*Scéna Merkuciova umírání není vinou volby technických choreografických prvků vystavěna psychologicky nejšťastněji. Souboj Romea s Tybaltem je rovněž zuřivý a teatrálně okázalý. Smrt Tybalta je silně dramatinována: postava se stylizovaně (skoro komicky) svíjí nejen na akordy tympánů, ale ještě na úvodní část hudby pohřebního průvodu [...] Baloghova choreografická práce nepřináší mnoho nového. Staví více méně klasická čísla, technicky na oblastní soubor poměrně náročná. Balkónová scéna je zahlcena obtížnými zvedacími figurami, které tanečníkům znesnadňují uvolněné citové vyjádření.*“¹⁴²

Balogh se k podobným kritikám uvedeným v tomto časopise vyjádřil následovně: „*Ačkoliv mnozí ze stoupenců a žáků [katedry tance na AMU] píšících baletní kritiky nikdy profesionálně netančili, pokoušejí se svými články balet i jeho tvůrce a interprety ironizovat a zesměšňovat. Opakovaně prokazují na stránkách Tanečních listů zoufalou neodbornost a ubližují tak taneční profesi v naší zemi.*“¹⁴³

Ze strany diváků se však tento počín dočkal ohlasu: „*Inscenátorům i tanečníkům se po závěru představení dostalo adekvátního ohodnocení ve formě*

¹⁴⁰ BIELESZ, P.: *Milenci z Verony vyjádří své emoce tancem: Prokofjevovo dílo je výzvou pro celý soubor* in: *Hanácký a středomoravský den*, roč. 11, č. 76, s. 12.

¹⁴¹ MROZ, P.: *V Moravském divadle ožil příběh nesmrtelné lásky* in: *Hanácký a středomoravský den*, roč. 11, č. 86, s. 13.

¹⁴² VAŠEK, R.: *V olomouckém Romeovi vítězí efekt nad citem* in: *Taneční listy*, roč. 37, č. 5, s. 4.

¹⁴³ AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha 2001, s. 258.

bouřlivého potlesku, který jednoznačně vypovídal o tom, že klasický tanec se opět dokázal prosadit na scéně oblastního divadla.“¹⁴⁴

Úspěch Baloghova *Romea a Julie* také umocňuje fakt, že právě s touto inscenací přijal baletní soubor Moravského divadla pozvání na turné po Německu, Belgii, Švýcarsku a Španělsku.

6.6 *Madame Butterfly*

Další z významných Baloghových uměleckých počinů byl uveden 22. března 2002. Zde se zaměřil na vytvoření tzv. dějového baletu a rozhodl se převést do taneční podoby operní baladu *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniho. Jelikož se tohoto úkolu zhostil jako první choreograf, jednalo se o světovou premiéru. Na díle spolupracoval s italským dirigentem a skladatelem Damianem Binettim, který vytvořil na Pucciniho operu hudební aranžmá. Balogh kromě choreografie volně zpracoval i operní libreto podle originálu přeloženého Václavem Judou Novotným. V roce 2008 bylo baletní představení *Madame Butterfly* uvedeno také v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích.¹⁴⁵

Tragický příběh se odehrává v prostředí Japonského Nagasaki, kam přijíždí námořní důstojník Benjamin Franklin Pinkerton. Při procházce městem jej okouzlí gejša Cio-Cio-San nazývaná „Motýlek“. Pinkerton se rozhodne s Butterfly oženit. Zamilovaná a šťastná Butterfly přijímá během svatební slavnosti Pinkertonovu víru, za což ji její strýc Bonz proklíná. Všichni její příbuzní a známí se od ní odvracejí a opouštějí slavnost.

Pinkerton se záhy po svatbě vrátí do své vlasti, čímž ukončí svůj sňatek. Butterfly přesto čeká čtyři roky na jeho návrat. Pinkerton se rozhodne podniknout cestu do Japonska se svou novou chotí, se kterou se v Americe oženil. V dopise žádá konzula Sharplesse, aby Butterfly na jeho příjezd s manželkou připravil. Ta mu ale ukazuje s hrdostí jejího syna, a očekává příchod otce Pinkertona. Ten se po příjezdu rozhodne odvést si své dítě do Ameriky. Butterfly sice svolí, ale než si Pinkerton přijde pro syna, spáchá harakiri.¹⁴⁶

¹⁴⁴ AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha 2001, s. 254.

¹⁴⁵ Do inscenace v Jihočeském divadle byli obsazeni Barbora Zachová jako Cio-Cio-San, Zdeněk Mládek jako důstojník Pinkerton, Barbora Šťastná v roli Suzuki, Monika Strnadová jako Druhé já Butterfly, Germans Filipovs v rolích Sharplesse a Bonze a Sergej Škalikov jako Oddávající.

¹⁴⁶ Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Madame Butterfly* z 22. března 2002.

Balogh vytvořil dějový balet založený na dramaticky vypjatých situacích, které dobře vynikaly v kombinaci zpívaného slova a pohybu. Jeho choreografie využívala různé styly tance, přičemž nezanevřel ani na prvky klasického baletu. Záměrem inscenace bylo opět vytvořit taneční zpracování za použití emocí, které by byly srozumitelně vyjádřeny a divák by jednoduše pochopil děj.

Butterfly byla tančena v divadelních kostýmech, což je v baletu poměrně neobvyklé. Kostýmy navrhl Josef Jelínek a scénu stylizoval do japonského prostředí scénograf Eduard Přikryl.

Kritika ocenila především Baloghovu choreografickou a režijní koncepci: „Výsledek je hodný obdivu. Hudební aranžmá *Madame Butterfly*, v němž nepřišel skladatel Puccini k žádné úhoně, bylo naplněno skvělou choreografií a režijními nápady. Inscenace působí velmi kompaktně a přesvědčivě, evokuje silné citové zaujetí pro operní děj a strhuje k prožitku. Baloghův balet nepotlačuje původní drama, naopak je nabízí v tak výrazných psychologických polohách, že ohromuje.“¹⁴⁷

Recenzenti neopomenuli vyzdvihnout výkon interpretů, který byl podle všeho velmi kvalitní: „Vrcholným zážitkem se staly pro citlivě a vděčně reagující publikum skvělé výkony členů olomouckého baletu. Stanovit hierarchii výkonů je možné jen podle významu role. V preciznosti i výrazovém efektu nebylo tentokrát na olomouckém jevišti hluché místo. Strhující byla zejména Irina Ostapenko v roli Cio-Cio-Sun. Svému „Motýlku“ dala všechny přednosti postavy a vytvořila roli bez nadsázky velkolepou, choreograficky objevnou a výkonem přesvědčivou. Rovnocenným partnerem jí byl Konstantin Soldatenkov v roli amerického důstojníka Pinkertona. Soldatenko se představil olomouckému publiku poprvé a svým výkonem připravil všem silný zážitek; dokonale prožitý a technicky vybroušený. Živelné výkřiky bravo byly z publika směřovány právě k výkonu Iriny Ostapenko a Konstantina Soldatenkova. Jevištní triádu vytvořila z této dvojice svým výkonem Simona Doubková v roli společnice Suzuki. Její společenská subordinace v roli ji nepoznamenala ve výkonu, což při téměř permanentním nasazení vyžadovalo velké soustředění.“¹⁴⁸

Své místo v repertoáru jiných divadel si Baloghova *Butterfly* také vydobyla, úspěchy slavila i v zahraničí, a to v Německém Passau (Landestheater Niederbayern Passau). Zde měli diváci možnost shlédnout *Butterfly* v podání baletního souboru

¹⁴⁷ KOLÁŘ, B.: *Silný zážitek a ničím nezkalené potěšení: baletní Madame Butterfly na prknech olomouckého Moravského divadla* in: *Olomoucké listy*, roč. 13, s. 16.

¹⁴⁸ Tamtéž

Jihočeského divadla. Představení se konalo 6. března 2008. I zde se tato inscenace setkala s velmi vřelým přijetím publika: „Zaplněným prostorem foyer se nesla slova jako „lehké baletní kroky“, „silný prožitek“ nebo „překrásná podívaná“. Od třetí opony zaznívalo typické divácké bravo a se zvednutím páté opony bylo slyšet v hledišti rytmické dupání do podlahy coby projev poděkování protagonistům představení.“¹⁴⁹

6.7 IX. symfonie „Z Nového světa“

I přesto, že Antonín Dvořák pro balet nekomponoval, stala se Baloghovi předlohou pro choreografickou práci právě jeho hudba. Baloghovi nabídnul tehdejší šéf olomouckého baletu Jiří Sekanina zinscenovat *IX. symfonii „Z Nového světa“*. Důvodem pro výběr této hudby byl fakt, že roku 2004 uplynulo sto let od Dvořákova úmrtí. Premiéra baletního večera pod názvem *Taneční pocta Antonínu Dvořákovi* se odehrála 30. dubna 2004 a stala se tak slavnostním zahájením Divadelní Flory¹⁵⁰ právě v podvečer výše zmiňovaného výročí. Společně s Baloghovou prací uvedl Libor Vaculík svou choreografii na Dvořákovy *Slovanské dvojzpěvy*.

Zpracování tak známé a hudebně náročné předlohy do taneční podoby Balogh přijal jako výzvu. Tehdy mu nebyl znám žádný choreograf, jež by se pokusil tuto předlohu pohybově ztvárnit, a proto je možné, že se jednalo o světovou premiéru.¹⁵¹

Balogh shledal *Novosvětskou symfonii* plnou vzruchů, citů a vizí. Nenacházel v ní ale souvislý děj, proto se snažil baletní libreto sestavit na základě Dvořákových životních událostí a „proniknutí do skladatelovy duše.“¹⁵²

Čtyřvětou symfonii rozdělil do patnácti obrazů, v nichž se mísila realita a zasněné vzpomínání. Hlavním hrdinou baletního zpracování se stal sám tvůrce hudební předlohy Antonín Dvořák, který symfonii složil při svém působení v Americe. A právě téma Dvořákovy emigrace a sžívání se s novým prostředím Baloghovi posloužilo při tvorbě libreta. Balet vypovídal příběh jako „*fragment člověka fyzicky vzdáleného, ale*

¹⁴⁹ PAVLOVÁ, V.: *Jihočeská Madame Butterfly v Pasově* [online]. Cit. 2013-03-20. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/madame_butterfly_pasov_cb20080311.html.

¹⁵⁰ Divadelní Flora je mezinárodní festival, o jehož založení se zasloužil tehdejší ředitel Moravského divadla Václav Kozušník. První ročník se konal v roce 1997 a byl koncipován jako skromná přehlídka inscenací moravských vícesouborových divadel. Postupem času se Divadelní Flora stala uznávaným středoevropským festivalem. Každoročně odráží divadelní tvorbu předních domácích i zahraničních souborů. (Převzato z: http://www.upol.cz/umelecke-centrum/aktualni-program-umelecke-centra/cal/2013/05/10/event/view-list%7Cpage_id-11717/tx_cal_phphysicalendar/3440/ 23. dubna 2013)

¹⁵¹ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 35.

¹⁵² Tamtéž

*nitrem stále silně blízkého domovu a všem milovaným.*¹⁵³ Coby symbol Dvořákova domova využil scénograf Josef Jelínek vyobrazení lípy, jakožto českého znaku, v kontrastu s videoprojekcí New Yorku a jeho dominantami. Dvořákova postava se dále ocitá ve snovém tvůrčím světě, kde se setkává s křehkými rusalkami. V závěru představení zažije svůj triumf v Carnegie Hall, po němž jej celá Amerika obdivuje. Na konci se vrací domů pod lípu za svou rodinou.¹⁵⁴

V příběhu vystoupily tři výrazné ženské postavy, které v Dvořákově osobním a kariéřním životě sehrály důležitou roli. Ty v premiérovém představení ztvárnily Svatava Kaisarová (skladatelova žena Anna), Monika Globa-Bernovská (jeho první láska Josefína) a Irina Popova-Ostapenko (americká mecenáška). Dvořáka ztělesnil Valerij Globa, jehož interpretační úroveň byla podle Balogha velmi přesvědčivá a do značné míry tak naplnil choreografovy představy.¹⁵⁵ Sólové vstupy doplnily sborové scény v podobě Rusalek, Lidu z Vysoké, Newyorčanů a Orchestru.

Výsledkem Baloghova tvůrčího úsilí bylo divácky úspěšné představení, které ocenila i kritika: „*Dramatizace Novosvětské byla velký překvapením, protože bez nadsázky lze považovat za nemožné, že by kdy posluchač Novosvětskou takto vnímal. Balogh ale přesvědčil a své pojetí ve spojení s výtečným (chce se říct přímo virtuosním) pohybem baletu obhájil.*“¹⁵⁶

Někteří recenzenti vyjádřili negativní názor na intenzivní prožitek jednotlivých tanečnicků, což podle nich mohlo uvést diváky do rozpaků, a nemohli tak vstřebat „*srdcervoucí taneční extáze*“.¹⁵⁷

Přesto ve výsledném zhodnocení lze hovořit o této choreografii jako o jednom z nejvýraznějších reprezentantů Baloghovy tvorby, která sklidila mimořádný úspěch jak u divadelního publika, tak u odborné veřejnosti.¹⁵⁸

¹⁵³ Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *IX. symfonie „Z Nového světa“* z 30. dubna 2004.

¹⁵⁴ Tamtéž

¹⁵⁵ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 35.

¹⁵⁶ KOL (zdroj): *Taneční pocta Anonínu Dvořákovi* [online]. Cit. 2013-02-21. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/view2.php?cislocclanku=2004050304>.

¹⁵⁷ KATJA (zdroj): *Nad olomouckým jevištěm téměř zapršelo* [online]. Cit. 2013-02-21. Dostupné z: <http://divadelniflora.cz/2004/zpravodaj.php>.

¹⁵⁸ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 35.

6.8 Amadeus

Jako další choreografický a režijní počín si Robert Balogh připsal na své konto zinscenování baletu *Amadeus* s podtitulem „baletní divadlo o dvou dějstvích“. Opět se jednalo, jak je u Baloghovy tvorby typické, o dílo s dějovým a emotivním základem.

Osobností Mozarta se Balogh ve své tvorbě zabýval již dříve. V roce 1988 byl v bratislavském divadle uveden baletní večer *Lux et Requiem*, jehož první část patřila Baloghově choreografii *Extáze ducha*, kde mu byl inspirací právě Mozart.¹⁵⁹ *Extáze ducha* byla znovu uvedena i v roce 1990 v pražském Národním divadle.

Hudební koláž k nové olomoucké inscenaci *Amadeus* Balogh sestavil z Mozartova díla ve spolupráci s italským dirigentem Damianem Binettim. V úvodu i závěru inscenace zaznělo Mozartovo *Requiem* a vytvořilo tak rámec celého představení. Dále byly použity úryvky z *klavírního koncertu*, *Kouzelné flétny*, *Dona Giovanniho* a dalších děl.

Návrh scény vzešel z dílny Eduarda Přikryla. Scéna byla „*stroze prázdná s jedinou dekorací, kterou tvoří velká stříbrná, barevnými reflektory nasvěcovaná polokoule...[ale střední část] odehrávající se na císařském dvoře je tančena v klasických zámeckých kulisách.*“¹⁶⁰

Kostýmy vytvořil renomovaný scénograf a výtvarník Josef Jelínek, jehož výsledné kostýmy si zasloužily pozornost, „*a to nejen krásné zdobné dvorské, ale hlavně ty z imaginárního světa. Zvláštní uznání pak zasluhují sněhobílé kostýmy Andělů smrti.*“¹⁶¹

V tvorbě baletního libreta *Amadea* Baloghovi napomohl stejnojmenný film světoznámého režiséra Miloše Formana z roku 1984. Balogh koncipoval tento balet do dvou dějství, přičemž každé jednání rozdělil na dva obrazy. Dějová myšlenka se od dřívějších zpracování prakticky neliší, ale choreografie byla zpracována nově.

První obraz se odehrává v imaginárním světě, v němž přebývá Smrt, Múza a Anděl smrti. Na Amadeův život si nárokují právo Smrt i Múza, a jeho osud tak závisí na jejich dohodě. Na dobu Mozartova krátkého života si jej přebírá Múza, která jej zavede do světa umění, lásky a života. Ve druhé části prvního jednání se Amadeus

¹⁵⁹ Tato inscenace byla jedním z nejvýznamnějších uměleckých počínů rané tvorby Roberta Balogha. Byla oceňována ze strany kritiky i diváků. Roli Mozarta zde ztvárnil tanečník a choreograf Libor Vaculík a roli Salieriho-Smrt tančil Baloghův dobrý přítel Miklos Vojtek.

¹⁶⁰ SK (zdroj): *Před premiérou baletu Amadeus* in: *Haló noviny*, roč. 14, č. 274, s. 11.

¹⁶¹ Tamtéž

v doprovodu svého otce ocitá na dvoře Marie Terezie, a poměrně brzy se stane velkým a obdivovaným skladatelem. Potkává také svou první lásku Aloisii.

Druhé dějství ztvárňuje Mozartovo zalíbení ve společenském životě, kde rád a dobře tancuje, a při příležitosti plesu se střetává s Ailoisinou sestrou Konstanc, k níž pocítí skutečnou lásku a harmonii. Na císařském dvoře se setkává se Salierim, a vzniká tak konfrontace génia a průměrnosti. Tanečně je dále ztvárněna Amadeova rozpustilost, jeho inspirace a tvůrčí práce, poslední setkání s otcem a jeho blouznivé reminiscence a vize na prahu života. Tak jako na začátku, se i na konci Mozart ocitá v imaginárním světě, bolestně se loučí s Múzou a smiřuje se se Smrtí.¹⁶²

Výkony jednotlivých představitelů hlavních rolí kritika ohodnotila velmi pozitivně: „*Při obou premiérách nebylo slabých výkonů. Amadea tančil v prvním uvedení Valerij Globa. Jeho Mozart vynikl zvláště v partnerském tanci s Konstanc Moniky Globy-Bernovské a také v rozpustilých scénách ve společnosti, kdy se projevil jeho smysl pro komiku. Naopak Luděk Mrkos podal svého Amadea při druhé premiéře jaksí jemněji, niterněji a procítěně. Je nutno poznamenat, že oba pánové své úlohy zvládli po svém a je zajímavé sledovat proměny postavy při různých obsazeních.*“¹⁶³ Zajímavý byl také výkon mladého Robina Weiermüllera v roli malého Mozarta, o němž recenze uvedla, že „*je pohybově nadaný a svůj rozpustilý výstup velmi dobře zvládl.*“¹⁶⁴ Z dalších členů olomouckého baletního souboru zaujal Konstantin Soldatenkov v alternaci s Vadimem Tsepelevem (Smrt-Salieri; Leopold) a Irina Popova-Ostapenko v alternaci s Michaelou Tsepelevou-Horkou (Smrt-Žena; Ailoisie).

6.9 *Carmina Burana a Requiem*

V roce 2007 se Robert Balogh rozhodl uskutečnit projekt, kde měl možnost propojit baletní a operní představení. Taneční zpracování Orffovy hudby Balogh provedl již v roce 1989 na Nové scéně Národního divadla v Praze. Zde společně se svým kolegou choreografem Ondřejem Šothem vytvořil „orffovský“ večer tvořený Baloghovou choreografií *Catulli Carmina* a Šothovou *Carminou Buranou*. Tento titul se dlouho objevoval v repertoáru Národního divadla a úspěšně byl také

¹⁶² Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Amadea* z 26. listopadu 2004.

¹⁶³ LEHOTSKÝ, T.: *Amadeus v Moravském divadle Olomouc* [online]. Cit 2013-03-05. Dostupné z: <http://spj.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=3912&t=10>.

¹⁶⁴ Tamtéž

prezentován v zahraničí, konkrétně v Turecku.¹⁶⁵ Aby mohl Balogh vytvořit celovečerní představení, doplnil Orffovu hudbu skladbou *Requiem* Gabriela Faurého. Původní záměr bylo použít Orffův *Triumf Afrodity*, či hudbu Stravinského nebo Pergolesiho, ale z důvodů nároků na sbor a instrumentaci padla volba na Faurého.¹⁶⁶ Vzniklo tak celovečerní představení, které tvořily dvě kontrastní části.

Premiéra představení se odehrála 13. dubna 2007 pod taktovkou dirigenta Tomáše Hanáka. Kromě výběru hudby byl Balogh autorem baletního libreta, choreografie a režie. I přesto, že je zastáncem spíše baletního repertoáru s výraznou dějovou linkou, v první části večera se u Orffovy hudby vzdal vytvoření konkrétního libreta a výraznějšího dějového oblouku. Přiklonil se k meditativnímu pojetí tance a své choreografie zakládal především na vytvoření rozličných nálad jednotlivých částí písňového cyklu. V jeho tvorbě bylo zakomponováno také téma vyrovnání se se smrtí: „*Postavy taneční meditace pak hledají přechod mez životem a smrtí a touží se dostat kamsi dál, do jiného světa, chtějí poznat „život za životem“*“.¹⁶⁷ Balogh využil zdvojení rolí, přičemž hlavní zpěváci (soprán, baryton a tenor) měli svá alterega v podobě sólistů baletu. Jediným pojícím prvkem celého představení byl „*životní příběh hlavní mužské postavy, který prochází všemi atmosférami a jehož příběh můžeme sledovat od začátku až do konce*“.¹⁶⁸

Ústřední dvojici On a Ona tančili Ivo Jambor s Renátou Mrózkovou v alternaci se zkušenými tanečnicí Valerijem Globou a Monikou Bernovskou. V inscenaci dále vystoupila Lena Iliina jako Fortuna, Irina Popová v roli Slunce, Vadim Tsepelev coby Opat a Michal Klapetek jako Anděl a Labuť, jehož interpretaci Labutě Balogh zhodnotil jako nejlepší naplnění svých představ o jednotlivých rolích.¹⁶⁹

Druhou část baletního večera tvořilo tanečně ztvárněné Faurého *Requiem*. Toto baletní zpracování bylo v rámci domácí a zřejmě i zahraniční scény novum, a s největší pravděpodobností se tedy jednalo o světovou premiéru.¹⁷⁰ Balogh chtěl svou

¹⁶⁵ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 53.

¹⁶⁶ BERGMANNOVÁ, P.: *Requiem a Carmina Burana spojí netradičně soubor baletu a opery Moravského divadla* [online]. Cit. 2013-03-07. Dostupné z <http://www.czecot.cz/?page=14&id=6652>.

¹⁶⁷ Tamtéž

¹⁶⁸ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 53.

¹⁶⁹ Tamtéž

¹⁷⁰ DKR (zdroj): *Carmina Burana spojuje balet a operu* in: *Olomoucký deník*, č. 120, s. 5.

choreografií popsat jevy, které doprovázejí posmrtný život.¹⁷¹ Inspiroval se knihou Dr. Raymonda Moodyho s názvem *Život po životě*, který se stal podtitulem inscenace. Režijně a choreograficky se soustředil na vizuální ztvárnění hudby tancem. Jednalo o typ symfonického baletu v jazyce moderního tance známého z tvorby Jiřího Kyliána. I přesto, že *Requiem* pojal abstraktně, záměrem bylo, aby diváci mohli z choreografie vyčíst vnitřní dění a vcítit se do pocitů jednotlivých interpretů.¹⁷²

Requiem ztvárnilo celkem dvanáct tanečníků, přičemž sólové party tančila Sylva Soldatenková (Pie Jesu), Jan Seidl (Offertorium) a Michal Klapetek (Libera me). Dále účinkovali Renáta Mrózková, Svatava Kaiserová, Lucie Rojková, Petra Glacová, Dana Ondráčková, Ivo Jambor, Tomáš Derka, Petr Horákovský a Radek Vojtěch.

O návrh působivé scény se postaral Jan Dušek, který vycházel z námětu celého představení, kdy duše opouští tělo a dostává se do fáze posmrtného života. Scénu vytvořily „zdi nářků“, díky kterým se mohli tanečníci pohybovat v různých výškách a různých polohách. Aby mohly být zdi odsvíceny, byly potaženy černým sametem, a divák tak vnímal tanečníka zavěšeného na objektu, jakoby se vznášel.¹⁷³ Zajímavého pojetí scény si povšimla kritika: „*Důmyslné scénografické řešení Jana Duška překonává úskalí menšího prostoru olomouckého divadla, představení je působivé a intenzita hudebně-vizuálního zážitku silná.*“¹⁷⁴

Kostýmy Josefa Jelínka byly navrženy jednoduše v podobě trikotů tělové barvy, aby připomínaly nahá těla.

Během tohoto baletního večera měli diváci možnost shlédnout na jevišti až sto účinkujících, přičemž kromě operního sboru Moravského divadla došlo ke spolupráci s Akademickým sborem Žerotín. Z účinkujících sólistů souboru opery a operety jmenujme například Barbaru Oczkovou, Elenu Gazdíkovou, Leu Vítkovou, Petra Špačka, Jakuba Rouska, Vladislava Zápražného, Jakuba Kettnera nebo Antonína Valentu.

¹⁷¹ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 75.

¹⁷² BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 81.

¹⁷³ BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU, s. 85.

¹⁷⁴ HOŠKOVÁ, J.: *Celostátní baletní konfrontace 2* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Celostatni-baletni-konfrontace-2~06~cervenec~2009/>.

Balogh se inspiroval Wagnerovým gesamtkunstwerkem a vzniklo tak divadelní představení, které propojilo orchestrální hudbu, sólový a sborový zpěv, tanec, kostýmy, scénografii i osvětlení. Představení bylo označeno za chloubu sezony, za níž jezdí do Olomouce diváci z celé Moravy.¹⁷⁵

6.10 Queen

I přesto, že baletní představení v rámci Moravského divadla patří k nejnavštěvovanějším, mladší generace se objevuje mezi obecnstvem jen zřídka. Tento fakt byl také jedním z důvodů, proč vznikla myšlenka, zinscenovat představení, které by přimělo navštívit divadlo také mladé diváky. Robert Balogh a Igor Vejsada se nechali tentokrát inspirovat rockovou hudbou a zařadili do programu olomouckého divadla balet *Beatles & Queen*. Již z názvu vyplývá, že hudební předlohou byla koláž ze skladeb dvou významných hudebních skupin. Igor Vejsada zinscenoval balet *The Beatles*, přičemž Robert Balogh se postaral o druhou část baletního večera s názvem *Queen*.

Dramaturgicky se nejednalo o žádnou novinku, nápad vytvořit baletní zpracování rockové hudby (konkrétně *The Beatles*) zrealizoval již v roce 1996 Igor Vejsada v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, přičemž v Olomouci uvedl tuto verzi roku 2003 v obnovené premiéře. Velmi úspěšné taneční zpracování skladeb skupiny *Queen* se odehrálo například také na scéně vídeňské Volksoper s názvem *Tanzhommage an Queen (Taneční pocta skupině Queen)* premiérované 4. března 2007.

Baloghova olomoucká verze *Queen*, jejíž premiéra se konala 30. listopadu 2007, zaznamenala u diváků velký ohlas. Ve své choreografii se Balogh pokusil vykreslit životní příběh frontmana skupiny *Queen* Freddieho Mercuryho, v jehož roli se představil Ivo Jambor. Tento tanečník obdivuje skladby skupiny *Queen* a Balogha na tuto hudbu upozornil.¹⁷⁶

Dějová osnova sestávala z charakteristiky Mercuryho původu a jeho vztahu k rodičům a k osudovým láskám. Vyobrazeno bylo setkání s jeho přáteli a múzami Mary Austin (v podání Svatavy Kaiserové), Barbarou Valentin (Renáta Mrózková),

¹⁷⁵ HOŠKOVÁ, J.: *Celostátní baletní konfrontace 2* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Celostatni-baletni-konfrontace-2-06-cervenec-2009/>.

¹⁷⁶ BERGMANNOVÁ, P.: *V Moravském divadle se vystřídají Beatles a Queen* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/v-moravskem-divadle-se-vystridaji-beatles-a-queen>.

Jimem Huttonem (Radek Vojtěch) nebo Montserrat Caballé (Lena Iliina), a byla ukončena symbolicky ztvárněným koncem života.

O velkém úspěchu představení svědčil i fakt, že i po dvou letech od konání olomoucké premiéry *Beatles & Queen* bylo představení zcela vyprodáno a lístky do hlediště, lóže či na balkony nebylo možné již několik měsíců před představením zakoupit.¹⁷⁷ V dubnu roku 2008 přijel do Olomouce shlédnout toto představení bývalý osobní tajemník Mercuryho Petera Freestone.¹⁷⁸ Ten se údajně dostavil bez většího očekávání, protože „viděl několik baletů s hudbou *Queen*, a ty byly moc abstraktní. Olomoucké představení ale označil za naprosto báječné.“¹⁷⁹ Ocenil mimo jiné taneční výkon hlavního představitele Ivo Jambora, v jehož výstupech viděl osobnost Freddieho Mercuryho, a také kladně hodnotil výběr písní, jelikož zahrnoval i skladby, které se neřadí jen mezi deset nejznámějších hitů.¹⁸⁰

Ve středu zájmu odborné veřejnosti byl především Jamborův taneční výkon, jenž dominoval celému představení. Jambor se tímto výrazně zapsal do povědomí obecenstva a ztvárněním hlavní role si zajistil zisk Ceny diváků za sezónu 2007/2008. Touto rolí si také zajistil nominaci na Cenu Thálie. Kromě Jambora vyzdvihla kritika výkon „nezapomenutelného Michala Klapetka, který v první části zemřel jako *John Lennon*, ve druhé poutavě pojal symbolickou postavu smrti.“¹⁸¹ Kvalitní choreografie a taneční výkony byly výtvarně zpestřeny „extravagantními kostýmy a efektními světly, inspirovanými převleky výjimečného a kontroverzního zpěváka Freddieho Mercuryho, který byl v představení přítomněn formou projekce.“¹⁸²

¹⁷⁷ STRNADOVÁ, L.: *The Beatles & Queen, i po 2 letech vyprodáno* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/the-beatles-queen-i-po-2-letech-vyprodano/?s=detail>.

¹⁷⁸ Peter Freestone se setkal s Mercuryem právě při baletu v Royal Ballet v Londýně, kde dělal garderobiéra. Mercury tam v rámci baletního večera zpíval skladbu *Crazy Little Thing Called Love* a po představení se spolu setkali na večírku. O tři týdny později byl Freestone kontaktován a bylo mu nabídnuto starat se skupině *Queen* o kostýmy. Freestone nabídku přijal a po boku Mercuryho byl až do konce zpěvákova života v roce 1991. (Převzato z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/freestone-freddie-netouzil-po-soucitu/?s=detail> Cit. 2013-04-21- 21).

¹⁷⁹ ČTK (zdroj): *Mercuryho tajemník chválil olomouckou hru* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/mercuryho-tajemnik-chvalil-olomouckou-hru/?s=detail>.

¹⁸⁰ Tamtéž

¹⁸¹ KRAUTSCHNEIDEROVÁ, D.: *Taneční novinka láká do Moravského divadla všechny generace* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/tanecni-novinka-laka-do-moravskeho-divadla-vsechny-generace/?s=detail>.

¹⁸² Tamtéž

Beatles & Queen mělo přibližně třicet repríz, přičemž hlediště bylo permanentně plně obsazeno.¹⁸³ Tento fakt je bezesporu dokladem vysoké atraktivity a divácké oblíbenosti.

Inscenaci měl olomoucký soubor možnost předvést i na dalších scénách domácích divadel. Městské divadlo Prostějov ji uvedlo 25. ledna 2010, Beskydské divadlo v Novém Jičíně 9. února téhož roku, v chrudimském Divadle Karla Pippicha se představení odehrálo 6. dubna 2011, a Slezské divadlo Opava zařadilo inscenaci do programu na 28. dubna 2013.

6.11 *Macbeth*

Na domácí scéně se diváci měli možnost setkat s baletní podobou *Macbetha* podle tří hudebních předloh. Český skladatel Václav Riedelbauch vytvořil hudbu k celovečernímu baletnímu baletu *Macbeth*, jenž byl uveden na Nové scéně Národního divadla v Praze 6. prosince 1984 v choreografii Daniela Wiesnera. Baletně byla také zinscenována operní předloha Giuseppe Verdiho, jmenujme například zpracování choreografa Jiřího Pokorného premiérované 19. března 2005 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Robert Balogh se rozhodl vycházet z baletního pojetí choreografa a autora libreta Vladimira Vasiljeva za použití hudby ruského skladatele Kirilla Molčanova.¹⁸⁴ Molčanův balet měl údajně svou světovou premiéru již v roce 1979 v Severočeském divadle v Ústí nad Labem v choreografii Jiřího Blažka. Ale oficiálně se však uvádí, že se světová premiéra konala o rok později ve Velkém divadle v Moskvě ve Vasiljevově choreografii.¹⁸⁵

Příběh vypráví o Macbethovi, který je na základě dvojznačného proroctví čarodějnic přesvědčen o své výjimečnosti. V představách vidí, jak v rukou drží skotskou královskou korunu. O věštbě se v dopise svěří své ženě Lady Macbeth, která také zatouží po moci. Na její popud Macbeth zavraždí skotského krále Duncana a z rukou

¹⁸³ Z rozhovoru s Robertem Baloghem, 4. dubna 2013.

¹⁸⁴ Kirill Molčanov (*7. září 1922–†14. března 1982) byl ruský skladatel, který byl velmi populární v době sovětské éry. Proslavil se především tvorbou pro divadlo a film, které se věnoval více než třicet let své umělecké kariéry. Je autorem hudby k 26 filmům, jmenujme např. filmy *A jitra jsou zde tichá*, *Májové hvězdy*, *Ulička chudých milenců*, *Úsvit* a další. V roce 1973 se stal ředitelem Velkého divadla v Moskvě a zemřel ve své ředitelské lóži právě při jedné z repríz svého *Macbetha*. (GRIGORJEVA, A. V.: *Kirill Molchanov* in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 16, s. 889-890.)

¹⁸⁵ ČECH, V.: *K. V. Molčanov: Macbeth (recenze)* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/kvmolcanov-macbeth-recenze/?s=detail>.

přítele Banqua přijímá královskou korunu. Ten však Macbetha podezírá z vraždy, proto se Macbeth postará o to, aby byl zabit. Na hostině se mu ale zjeví duchové, které zavraždil, a propadá šílenství. Také Lady Macbeth zešílí, potratí Macbethovo dítě a umírá. Macbeth je nakonec roztrhán duchy a Banquův syn se stane skotským králem. Věštba je naplněna.¹⁸⁶

Poprvé Balogh pracoval na tomto titulu v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, jehož premiéra se konala roku 2007.¹⁸⁷ O dva roky později se rozhodl *Macbetha* uvést také v Olomouci.

Jelikož se jednalo o dějový balet, choreografie byla přizpůsobena velkému příběhu. Účinkující promlouvali k divákovi prostřednictvím baletního divadla vyžadujícím od nich kvalitní taneční a herecké schopnosti. „*Jeho choreografie není jen o esteticky modelovaném pohybu, ale především o síle prožitku a výrazu, kterými Shakespearovi hrdinové v baletu beze slov procházejí.*“¹⁸⁸ Ve srovnání s Baloghovou první verzí uvedenou v ostravském divadle došlo v nastudování olomouckým souborem k několika choreografickým změnám. S odstupem času se Balogh rozhodl prohloubit význam některých scén a vytvořit expresivnější a dramatičtější dojem celého představení. Například v úvodním obraze, kdy dochází k boji mezi Nory a Skoty, se rozhodl místo klasického šermování využít prvky pohybů rukou ztvárňující útočná gesta.¹⁸⁹

Kladně byly zhodnoceny prakticky všechny elementy představení od choreografie, interpretačních výkonů po výběr kostýmů, vzhled scény i nasvícení.

Baloghův choreografický a režijní záměr vytvořit pro diváka srozumitelné dílo se v tomto případě podařilo zcela naplnit: „*Balogh [...] srozumitelně pracuje s výrazovými prostředky, a tak příběh příjemně plyne, aniž bychom museli dezorientovaně nahlížet do programu. Přesvědčivě vystihuje charaktery postav a jejich*

¹⁸⁶ Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Macbetha* z 31. listopadu 2009.

¹⁸⁷ Titulní roli ztvárnil Uladzimir Ivanov v alternaci s Lukášem Leopoldem, Lady Macbeth ztvárnily Olga Borisová-Pračíková a Barbora Kaufmannová, v roli Duncana a Macduffa tančili Jan Kolda a Jaroslav Kopecký, Banqua ztvárnili Jan Krejčíř a Rodion Zelenkov, v roli čarodějnic se představily Petra Kováčová, Jelizaveta Šibajeva, Veronika Vali, Saori Fukuda, Yuriko Kitamura a Eri Taguči

¹⁸⁸ DERSCSÉNYIOVÁ, L.: *Macbeth beze slov* in: *Hudební rozhledy*, roč. 20, č. 265, s. 8.

¹⁸⁹ LEŠIKAROVÁ, L.: *Netradiční taneční Macbeth v Olomouci* [online]. Cit. 2013-03-20. Dostupné z: http://m.denik.cz/olomoucky_denik/c/netradicni-tanecni-macbeth-v-olomouci-podivejte-se.html.

interakce. *Dramatický text převedl do řeči tance s výstižností provázející emoce postav.* ¹⁹⁰

Klíčové role byly svěřeny dvojicím Ivo Jamborovi a Leně Iliině a v alternaci s Janem Seitlem a Renátou Mrózkovou. Výkon Mrózkové byl recenzenty vyzdvihován: *„Vynikající je Renáta Mrózková jako Lady Macbeth. Její projev kulminuje v sólovém výstupu, když potratí dítě a ona s drsnou upřímností obnažuje své hoře a prohru – zde Balogh ponechává tanečnici bez špiček; jako by opět sestoupila mravně o kus níže, a ztratila tak svou tvrdě vydolovanou královskou důstojnost.* ¹⁹¹ *Její taneční partner Jan Seitl „sugestivně vystihl Macbethovu nezřízenou touhu po moci, která obsedantně sílí. Oba hlavní představitelé jsou technicky jistí, což jim umožňuje vyhrát veškeré nuance výrazu a pocitů v jemných odstínech tělesného a výrazového napětí.* ¹⁹²

Titulní role v podání Ivo Jambora byla rovněž hodnocena kladně: *„Jambor je hned od začátku naprosto suverénní Macbeth. Neotřesitelné charisma a respekt, to jsou dvě věci, které Jamborův ctizádostivec rozhodně nepostrádá. Ve svých chvílích je pánem jeviště, většina ostatních mužů-kolegů jsou téměř jako jeho stín, Jambor je převyšuje v pohybu i výrazu.* ¹⁹³

Kromě tanečních výkonů hlavních představitelů kritika pozitivně nahlížela na ztvárnění tří čarodějnic v podání Sylvie Soldatenkove, Aya Shinody a Kateřiny Iranové, které *„tentokrát nejsou žádné odpuzující stařeny [...] ale jsou to spíše takové neposedné a skotačivé d'áblice [...] Bylo vidět, že se těmito diblicím tančí s pořádným gustem.* ¹⁹⁴

Ocenění si zasloužil i výběr hudby: *„Jsou zde opravdu kouzelná místa – překrásné je například Pas de Deux, které tančí Macbeth s Lady Macbeth v první části baletu. Molčanova partitura oplývá řadou efektních dramatických vrcholů, které nacházejí adekvátní kontrast v jímavém lyrismu. Rozhodně sázka na Molčanova Macbetha byla velmi dobrou dramaturgickou volbou.* ¹⁹⁵

Zajímavě byla řešena scéna, o kterou se postaral Jan Dušek: *„O nápady zde opravdu nouze není, i když scéna je v podstatě jednoduchá. Dominují jí obrovská*

¹⁹⁰ STRNADOVÁ, E.: *Macbeth v Moravském divadle* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.sailen.cz/clanky/recenze/1103macbeth.php>.

¹⁹¹ DERSCSÉNYIOVÁ, L.: *Macbeth beze slov* in: *Hudební rozhledy*, 2010, roč. 20, č. 265, s. 8.

¹⁹² Tamtéž

¹⁹³ ČÍŽEK, O.: *Akčně a netradičně. Tak dopadl baletní Macbeth* [citace]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Akce-a-netradicne-Tak-dopadl-baletni-Macbeth-12614>.

¹⁹⁴ ČECH, V.: *K. V. Molčanov: Macbeth (recenze)* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/kvmolcanov-macbeth-recenze/?s=detail>.

¹⁹⁵ Tamtéž

železná tmavá vrata. Je to taková masivní brána, kterou z obou stran svírá krátké schodiště. Shakespearovský Macbeth je tmavý a krvavý, takže světelný design si libuje v barvě rudé a vůbec ponurých odstínech. Obrovský lustr uprostřed scény symbolizuje zároveň královskou korunu, a když se spustí, nápaditě poslouží za hodovní stůl při královské hostině.¹⁹⁶

Klára Vágnerová vytvořila historicky stylizované kostýmy, barevně sladěné se scénou a funkčně korespondující s pohyby tanečníků. Ovšem u výraznějších postav, jako byl král Duncan či Banquo, by „mohli mít výraznější kostýmy, ve shluku dalších postav se snadno ztratí i pozorným očím.“¹⁹⁷

„Barevné ladění scénického designu do červenovínových odstínů dosycovalo atmosféru tragédie. Baloghovi se podařilo vytvořit intaktní dílo, které je nezapomenutelné podmanivostí scénického tvaru.“¹⁹⁸

6.12 Louskáček

Vzhledem ke skutečnosti, že je *Louskáček* jedním z nejznámějších a často hraných baletních titulů u nás i ve světě, v Olomouci se objevila premiéra *Louskáčka* v roce 2010 po dosti dlouhé odmlce. V historii olomouckého divadla se dosud odehrálo pět premiér *Louskáčka*, přičemž jedno zpracování tohoto titulu bylo v roce 2007 dílem členů Baletního studia při Moravském divadle Olomouc pod vedením Roberta Balogha. Olomoučtí diváci poprvé shlédli *Louskáčka* 23. dubna 1950 v režii a choreografii Jožky Sokola.¹⁹⁹ Dirigentem byl Karel Moor a o výpravu se postarala Věra Fridrichová. Druhá verze byla premiérována 6. prosince 1964 pod vedením Josefa Škody,²⁰⁰ přičemž orchestr dirigoval František Preisler, návrh scény vytvořil Slavoj Kovařík a kostýmy

¹⁹⁶ ČECH, V.: *K. V. Molčanov: Macbeth (recenze)* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/kvmolcanov-macbeth-recenze/?s=detail>.

¹⁹⁷ STRNADOVÁ, E.: *Macbeth v Moravském divadle* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.sailen.cz/clanky/recenze/1103macbeth.php>.

¹⁹⁸ DERSCSÉNYIOVÁ, L.: *Macbeth beze slov* in: *Hudební rozhledy*, roč. 20, č. 265, s. 8.

¹⁹⁹ V tomto nastudování figurovala malá Alenka i Louskáček. Ten se však po bitvě s myšmi proměnil v kuchtíka a odvezl Alenku na houpacím koni do cukrářské dílny. Druhé jednání patřilo široké škále cukrovinek a na pódiu se tak objevila např. Čokoláda, Šlehačka, Pusinky, Kávový krém, Pralinky, Trubičky, Cukrové figurky, Jahody, Piškoty a Pomeranče. Závěrečné pas de deux ztvárnila Krémová trubička s Indiánkem. Alenku tančila Věra Jand'ourková jejího strýčka ztvárnil Leo Krawiarz, Krémovou trubičkou byla Alice Flachtová v alternaci s Drahomírou Konarskou a Indiánkem Viktor Vallo.

²⁰⁰ Ve Škodově pojetí zachrání Mášenka život Louskáčkovi. Oba pak spolu procházejí dvorem Sněhové královny s ledovými vločkami, ledovými křišťály a králem ledových větrů. Později se nacházejí na kouzelném dvoře pohádkové Cukrové víly, kde se slavila záchrana prince a Marcipánových vojáků před Myším králem zásluhou Mášenky. V roli Mášenky se předvedla Jiřina Šlezingrová, Zakletého Louskáčka tančil Jiří Bírblík v alternaci s Jiřím Chládkem a Louskáčkem byl Jaroslav Kriesl.

Alois Vobejda. *Louskáček* v režii a choreografii Františka Vychodila měl premiéru 3. března 1985.²⁰¹ Dirigoval Pavel Pokorný, scénu navrhl Jiří Procházka a kostýmy Kateřina Asmusová.

O dvacet pět let později byl titul nově nastudován choreografem Jiřím Horákem pod režijním dohledem Roberta Balogha. Premiéra se konala 12. listopadu 2010. Hlavních rolí Prince a Mášanky se chopil japonský pár Mikina Kawamura a Aya Shinoda v alternaci s Andreou Hrbkovou a Janem Seitlem. Vánoční atmosféru *Louskáčku* dotvořila scéna Eduarda Přikryla a kostýmy hostující Elišky Zapletalové.

Děj baletu vypráví o Štědrém večeru v jednom krásném honosném domě. Postupně se schází rodiče s dětmi a jako poslední přichází strýček Drosselmayer. V přijímacím pokoji, kde je nastrojen nádherný vánoční stromeček, se vítají hosté s rodiči malé Klárky. Do pokoje vbíhají děti a radují se z hromady dárků. Strýček si s nimi hraje na slepou bábu, později jako tajný kouzelník předvádí dětem své triky. Ti jej odhalí a čekají, jaké překvapení s tentokrát připravil. Strýček postupně nechává přinést mechanické loutky – Harlekýna, Panenku a Maura. Nakonec strýček donese ještě figurku dřevěného louskáčka na ořechy a věnuje jej Klárce. Klárka si hračku okamžitě zamiluje. Je čas jít do postele a Klárka se ukládá ke spánku.

Hodiny odbíjejí půlnoc a najednou odevšad začnou vylézat myši. Louskáček se je společně s cínovými vojáčky snaží zneškodnit. Klárka nakonec ve vítězství Louskáčkovi dopomůže, přichází strýček Drosselmeyer a proměňuje Klárku v princeznu a Louskáčka v prince. Ti se ocitají v temném lese, potkávají Sněhovou vílu, která Klárce daruje třpytivý diadém.

Louskáček s Klárkou projíždějí krajinou s motýly a dostanou se do pohádkového království. Koná se velká slavnost za přítomnosti hostů ze Španělska, Arábie, Číny a Ruska. Oslava vrcholí valčíkem květin. Princ požádá Klárku o ruku a všichni jsou šťastní. Přichází nový den a Klárka se probouzí ze svého snu, tiskne k sobě Louskáčka a sama sebe se táže, zda to byl všechno jen sen.²⁰²

²⁰¹ Také Vychodilovo nastudování zaznamenalo zásah do libreta. V Mášenčiných představách se objevuje Královna snů, která jí obdaruje krásnými šaty a Louskáčka proměňuje v prince. Královna jim pomáhá dostat se přes zasněžený les, kde je chtějí sněhové vločky zavát do závějí. Dále poznávají květinovou říši a dostávají se do cukrového paláce, kde jim na uvítanou tančí marcipánové figurky. Další den se Mášenka s Louskáčkem vrací domů. Rozloučí se Louskáček se znovu změní v dřevěnou figurku. Mášenko tančila Dana Škrabalová, Louskáčka Lubomír Král a Královnu cukrového paláce Marie Persy.

²⁰² Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Louskáčka* z 12. listopadu 2010.

Kromě úspěchu u svého domácího publika se setkala tato inscenace s velkým ohlasem i v zahraničí. Baletní soubor o čtyřiačtyřiceti členech a osmi dětech z olomouckého Baletního studia podnikl mezi vánočními svátky roku 2011 turné po Bavorsku, Sasku a Durynsku. Tanečníci odehráli i dvě představení během jednoho dne, a přesto, že se hostovalo převážně v menších městech, byla návštěvnost představení poměrně vysoká.²⁰³

6.13 Frida

Životní příběh mexické malířky Fridy Kahlo (1907–1954) sloužil již mnohokrát jako předloha režisérům, spisovatelům i divadelním tvůrcům. V roce 2002 tuto osobnost zpopularizoval film *Frida* režisérky Julie Taymor. V literární podobě byl čtenářům představen životní příběh Fridy Kahlo spisovatelkou Andrey Kettenman, která vydala svou knihu *Intimní portrét*.

Roberta Balogha zaujal silný příběh této umělecké osobnosti a pokusil se jej „zvizuálnit“ pomocí baletního divadla.

Poprvé *Fridu* Balogh uvedl 7. května 2007 v rámci Divadelní Flóry Olomouc, ale tehdy se jednalo ještě o komorní pojetí. Zde se Balogh snažil přiblížit výrazné životní momenty umělkyně, spolu s jejími milostnými vztahy a láskou k Diegu Riverovi. Tak závažný příběh ovšem skýtal mnohem větší možnosti, proto se Balogh se rozhodl vytvořit celovečerní představení. Koncipoval ho jako dvouaktový balet, který dostal podtitul *Obrazy ze života surrealistické malířky Fridy Kahlo*. Premiéra se konala 18. března 2011 na jevišti olomouckého divadla.

Balogh využil především hudby z výše uvedeného filmu, ke které vkusně doplnil díla dalších skladatelů, a vytvořil svou vlastní hudební koláž. Z autorů použité hudby jmenujme například Elliota Goldenthala, Astora Piazzollu, Garyho Burtona, Richarda Galliana, Arvo Pärta, Bennyho Goodmana a Keitha Jarreta.

Děj baletu začíná momentem, kdy mladá Frida havaruje během cesty autobusem. Její zranění se snaží lékaři v nemocnici vyléčit pomocí několika operací. Frida zažívá nesnesitelnou bolest a po operaci musí nosit železný korzet. Během svého léčení začíná malovat a snaží se do obrazů vtisknout svůj smutek a uzavřenost. Po zotavení se seznamuje s Diegem, kterému ukazuje svou malířskou práci, a oba se do sebe zamilují. Díky uměleckým zakázkám se dostávají do Ameriky. Frida později

²⁰³ STRNADOVÁ, L.: *Baletní studio vyprodává německá divadla* in: *Mladá fronta dnes: Kraj Olomoucký*, roč. 22, č. 23, s. 4.

otěhotní, ale kvůli svému chatrnému zdravotnímu stavu potratí. Navíc jí je k veškeré její bolesti Diego nevěrný. Frida propadá alkoholu, drogám a vztahům s muži i ženami. Těší ji pouze pomyšlení na konec života.²⁰⁴

Balet *Frida* zaznamenal v Olomouci velký ohlas, o který se značnou měrou zasloužila hlavní představitelka Renáta Mrózková. Svým výkonem excelovala, kromě tance dokázala bolesti a trápení Fridy velmi dobře spojit s hereckým vyjádřením. Proto je pochopitelné, že recenze vyzvedávaly především její dominující výkon: „*Frida Kahlo je Renáta Mrózková. Alespoň ty dvě hodinky na jeviště je to splynutí dvou osobností. Přiznal to tvůrce inscenace Robert Balogh, který roli malířky tvořil Mrózkové na tělo, své sžití s postavou potvrdila i sama baletka. A je to znát. Zatímco ostatní hrají, respektive tančí, ona roli žije. Představení stojí a padá právě a jenom s její osobou.*“²⁰⁵ Alternaci Fridy ztvárnila velmi talentovaná tanečnice Andrea Hrbková, jejíž výkon nepostrádal technické i herecké kvality. Ovšem ideální představitelkou byla bezesporu Renáta Mrózková, jejíž sžití s rolí Fridy bylo v maximálně možné míře naplněno.

Roli Diega Rivery tančil Ivo Jambor v alternaci s Janem Seitlem. Dále účinkovali Vadim Tsepelev (otec), Dana Krajevská (matka), Lucie Martináková v alternaci se Sylvou Soldatenkovou (Kristina), Michal Kováč v alternaci s Mikinou Kawamurou (Smrt), Michaela Tsepeleva v alternaci s Lenou Iliinou (Smrtka), Andrej Šarajev a Michal Priessnitz (Bolest) a další.

Kromě kvalitních výkonů sólistů ocenila kritika práci choreografa Balogha, jakožto „*autora promyšleného libreta, uchopeného epizodicky, ale s návazností, jež jevištnímu dílu dala přirozenou posloupnost a srozumitelnost, tedy přednosti naprosto nezbytné jak k porozumění, tak i k prožitku [...]* Účinnému završení baletní inscenace bylo pak dosaženo zcela mimořádnou choreografií, jež korespondovala nejen s akcentovanou citovostí námětu, ale i s hektickou moderností dvacátého století a s jeho poezii odporující civilnosti.“²⁰⁶

²⁰⁴ Převzato z divadelního programu Moravského divadla Olomouc k premiéře *Fridy* z 18. března 2011.

²⁰⁵ PROCHÁZKA, J.: *Moravskému divadlu vyšel experiment: baletní Frida je silným zážitkem* [online]. Cit. 2013-02-24. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Frida-v-Moravskem-divadle-baletni-experiment-ktery-vysel-15754>.

²⁰⁶ KOLÁŘ, B.: *Osud legendární Fridy Kahlo poznala Olomouc zásluhou Roberta Balogha a olomouckého baletu* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetes/napsalionas/osud-legendarni-fridy-kahlo-poznala-olomouc-zaslouhou-roberta-balogha-a-olomouckeho-baletu/?s=detail>.

S povedenou choreografií a výbornými tanečními výkony dobře korespondovala scéna, kterou vytvořil Jan Dušek, „*kteřý na černém pozadí umně pracuje s variabilními obdélníkovými průzory, jež se různě zvětšují, zmenšují, roztahují, stahují, přičemž je jejich zbarvení od černé výrazně a rafinovaně odlišné. Světelným designem se tu doslova kouzlí.*“²⁰⁷

V současné době Balogh plánuje expandovat s touto inscenací za hranice domácí scény a rád by vycestoval do Mexika, což je zatím v jednání. Nadějně také vypadá spolupráce s bratislavským divadlem.

6.14 Labutí jezero

V roce 2012 byl zařazen do repertoáru olomouckého divadla jeden z neznámějších klasických titulů - *Labutí jezero* P. I. Čajkovského.

V historii olomouckého divadla se odehrálo celkem šest premiér. U jedné z nich se však jednalo o zpracování pouze druhého dějství v režii Rudolfa Macharovského (17. listopadu 1957). První představení se konalo 25. prosince 1932 s poměrně skromným počtem tanečnicků pod vedením Lorise Relského, přičemž se v jeho choreografii odehrála i následující premiéra z 24. ledna 1948. Následně bylo *Labutí jezero* uvedeno 7. listopadu 1959 znovu v režii Macharovského, tentokrát však nastudoval celý titul. Předposlední premiéra byla uvedena 29. října 1998 v režii Igora Ostapenka, jejíž obnovená premiéra proběhla o čtyři roky později.

S novým nastudováním se tak olomoučtí diváci setkali po deseti letech, přičemž premiéra se konala 2. listopadu 2012. Choreografické práce se chopila bývalá sólistka pražského Národního divadla Hana Vláčilová²⁰⁸ ve spolupráci s Robertem Baloghem, který držel nad představením režijní dohled. Haně Vláčilové se tím naskytla možnost spolupráce s olomouckým divadlem.

Některá soudobá pojetí uplatňují experimentování a avantgardní postupy v choreografickém zpracování klasických baletních titulů, což mnohdy zastiňuje původní romantickou krásu a atmosféru baletního díla. Vláčilová s Baloghem se proto drželi klasického nastudování, přičemž balet uchopili jako pohádku a upustili od tragického konce. Choreografie vycházela z Petipy a Ivanova. Přiklonili se také názoru, aby jedna

²⁰⁷ ČECH, V.: *Olomoucká Frida – baletní událost* in: *Týdeník Rozhlas*, roč. 21, č. 21, s. 18.

²⁰⁸ Bývalá sólová tanečnice, která se nyní věnuje práci choreografa a pedagoga. Poprvé tančila v *Labutím jezeru* jako sólistka Národního divadla v Praze v roce 1977.

tanečnice ztvárnila jak Odettu, tak Odilii, což je známka vysoké profesionality a technické vyspělosti baletky.

Hlavní roli svěřili Balogh s Vláčilovou nové člence olomouckého baletního souboru Yui Kyotani, která již dříve tančila v *Labutím jezeře* variace.²⁰⁹ V alternaci Odetty-Odilie se objevila tehdy i Karolina Zarach a zkušená sólistka Jelena Iiina. V roli prince tančil Ivo Jambor v alternaci s Dmitrijem Savakovem a Arkadiem Orlowským.

Kritika celou inscenaci hodnotila pozitivně a nejvíce se zaměřila na kvalitní výkony hlavních interpretů prvního obsazení: „*Přesto, že jde o fyzicky velice náročnou roli, japonská baletka tančila celý večer s lehkostí a elegancí bez jediného zaváhání. Partnerem jí byl uznávaný tanečník Ivo Jambor, který opět dokázal, proč se neustále v různých anketách objevuje na předních příčkách. Stejně jako Tarzana v džungli, shakespearovského Oberona i queenovského Freddieho Mercuryho ztvárnil přesvědčivě a s grácií i romantického prince Siegfrieda.*“²¹⁰

Pozitivně bylo nahlíženo i na výkon Michala Kováče v roli Šaška: „*Větší prostor v inscenaci získal a skvěle ho vyplnil nadějný mladý člen baletního souboru Michal Kováč, který tak obhájil svou nominaci v anketě o nejlepší výkon loňské sezony Moravského divadla. V Labutím jezeře nejenom skvěle tančil, ale bylo vidět, že mu role sedí i herecky. Diváky svými grimasami a gesty pobavil.*“²¹¹

Autorem scény byl Martin Černý, kostýmy navrhl Roman Šolc a o dirigování orchestru se podělili Tomáš Hanák a Petr Šumník.

6.15 *Jesus Christ Superstar*

Plánované uvedení baletně zpracovaného muzikálu *Jesus Christ Superstar* ve výsledku přineslo velké zklamání jak pro choreografa Roberta Balogha, tak pro celý baletní soubor a všechny spolupracovníky inscenace. Premiéra byla plánována na 29. března 2013 a mělo se jednat o světové unikum, protože muzikál byl poprvé převeden do baletního pojetí. Tato politováníhodná událost neměla v historii olomouckého divadla obdoby. Pouze několik dní před plánovanou premiérou bylo divadlo nuceno ze

²⁰⁹ Baletní soubor Moravského divadla Olomouc vstupuje do nové sezony impozantně. Uvede Labutí jezero v choreografii Hany Vláčilové [online]. Cit. 2013-03-05. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/tiskovezpravy/baletni-soubor-moravskeho-divadla-olomouc-vstupuje-do-nove-sezony-impozantne-uvecte-labuti-jezero-v-choreografii-hany-vlacilove/?s=detail> .

²¹⁰ KOTKOVÁ, K.: *Jako v pohádce. Labutí jezero splnilo očekávání* [online]. Cit. 2013-03-19. Dostupné z <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/jako-v-pohadce-labuti-jezero-splnilo-ocekavani/?s=detail>.

²¹¹ Tamtéž

svého repertoáru *Jesus Christ Superstar* stáhnout kvůli neúspěšnému vyjednání potřebných autorských práv a licence. I přesto, že divadlo zahájilo jednání s agenturou zastupující autora muzikálu Andrewa Lloyd Webbera dva roky před uvedením své inscenace, k přidělení práv nedošlo. K neudělení autorského práva přispěl i fakt, že licenci pro Českou republiku získalo pražské Hudební divadlo Karlín, které mělo muzikál na repertoáru. Bylo proto s podivem, že se choreograf o stavu celé situace dozvěděl od vedení divadla teprve krátce před premiérou.

Soubor přesto absolvoval neveřejné generální zkoušky.²¹² Jako hudební podklad se Balogh rozhodl zvolit Webberovu hudbu interpretovanou v českém jazyce pro maximální možnou srozumitelnost. V tvorbě choreografie měl tak větší pole působnosti co se pohybu týče, a mohl tak často nahradit pantomimu taneční symbolikou. Choreografii založil na kontrastech sborových a sólových výstupů. Inscenace usilovala o vyobrazení příběhu posledního týdne života Ježíše Krista, který přišel do Jeruzaléma, a následně byl ukřižován. V celém představení tak dominoval protipól dobra a zla, víry a zrady. Důraz byl kladen na vyjádření vnitřních psychických pochodů Jidáše s jeho nekalými úmysly.

Scéna byla vytvořena Janem Duškem, který ji pojal poměrně minimalisticky a účelně za použití dvou výrazných prvků. Tvořila ji šikmá plošina umístěná uprostřed pódia složená z několika částí, které podle potřeby tanečníci rozložili, či složili. Podle ní byla přizpůsobena i choreografie, účinkující mnohdy tančili na šikmé plošině, což vyžadovalo větší náročnost a obezřetnost. Další využití plošiny sloužilo pro odchod a příchod účinkujících, protože vyvýšenina navazovala na železnou konstrukci, po které tanečníci přicházeli, ale také vytvořili taneční pozadí scény. Druhým komponentem byla plocha zavěšená nad šikmou plošinou, která se podle potřeby různě nakláněla. Jednalo se o zajímavý polopropustný materiál, který měl vlastnosti zrcadla, a odrážely se v něm promítané obrazy. Scéna tak byla snímána i z vrchní perspektivy.

Kostýmy navrhl Roman Šolc, jehož výsledná práce zasadila téma do dobového kontextu v moderním pojetí. Korespondovaly mimo jiné s rockovým hudebním podkladem, což se odrazilo ve volbě barvy a materiálů (černá barva, kožená bunda Jidáše, extravagantní kostýmy Kaifáše a Annáše atd.).

²¹² Choreografem Robertem Baloghem mi bylo umožněno navštívit jednu z těchto zkoušek. Měla jsem tak možnost shlédnout inscenaci.

Hlavní role ztvárnil Ivo Jambor v alternaci s Jánem Kočíkem (Ježíš Kristus), Patryk Mielewczyk v alternaci s Goh Shibatou (Jidáš Iškariotský), Yui Kyotani v alternaci s Renátou Mrózkovou (Máří Magdaléna), Lukáš Cenek v alternaci s Arkadiem Orlovskim (Pilát Pontský), Jelena Iliina v alternaci s Michaelou Tsepelevou-Horkou (Herodes Antipa). Z dalších účinkujících jmenujme například Andreje Šarajeva, Vadim Tsepeleva, Irinu Laptevu, Karolinu Zarach, Michala Kováče, Dmitrije Savakova a další.

Vzhledem k volbě tématu byla volba hudby a řazení jednotlivých scén do jisté míry určující. Originalita Baloghova zpracování však spočívala v naplnění prostoru, kde využil sólové výstupy, duety a sborové scény, a v choreografii, kterou stavěl čistě na své představivosti.

Jednalo o kvalitně zpracovanou a tematicky velmi atraktivní inscenaci, která má předpoklady oslovit velké množství diváků. Kdy a zda se inscenace bude konat, je v jednání.

7 Analýza vybraných baletních představení v choreografii Roberta Balogha

Pro detailní analýzu byly vybrány tři baletní představení z aktuální tvorby Roberta Balogha, na kterých bude možné vyhodnotit jeho pozorovatelný choreografický rukopis. Analýzy se soustředí na dílo jako celek, který je tvořen z několika elementů – tanec, hudba, libreto, scéna a kostýmy. Záměrem je mimo jiné postihnout vazby a souvislosti mezi těmito složkami s důrazem na volbu výrazových prostředků a tanečních prvků za účelem demonstrace Baloghova choreografického stylu. Jedná se tak o zmapování celého tanečního představení ve stylu *gesamtkunstwerku*, které svými divadelními prostředky působí na diváka.

Analýza se zaměřuje na tituly *Queen* (2007), *Macbeth* (2009) a *Frida* (2011), jakožto reprezentativní příklady z Baloghovy nejnovější choreografické práce. Jsou ale také vhodnými ukázkami jeho libretistické práce i hudebního citění. Všechny tři příklady spadají do kategorie tzv. baletního divadla se záměrem vytvořit dílo srozumitelné běžnému divákovi prostředky tanečního i hereckého výrazu. Co se výběru hudby a zpracování libreta týče, předcházela vzniku každého představení jiná inspirace.

Balet *Queen* vznikl na koláž skladeb stejnojmenné hudební skupiny. Lze tak hovořit o symfonickém baletu, jelikož záměrem autora skladeb nebylo vytvořit tuto hudbu pro scénické účely. Při tvorbě libreta se Balogh inspiroval životním příběhem frontmana kapely Queen Freddieho Mercuryho.

I přesto, že se Balogh orientuje především právě na balet symfonický, *Macbeth* skladatele Kirilla Molčanova je jedním z příkladů dějového baletu. Předloha byla napsána pro operu, a proto se tak jedná o programní hudbu s vazbou na děj. Při tvorbě libreta čerpal ze Shakespearovy tragédie, Molčanovy opery a z libreta baletního pojetí choreografa Vladimira Vasiljeva, které Balogh podle vlastních záměrů přetvořil.

Při zpracování *Fridy* využil jako předlohu stejnojmenný film Julie Taymorové, podle kterého upravil libreto a vytvořil hudební koláž. Vliv filmu v Baloghově díle je dalším výrazným rysem jeho tvorby. Pro sestavení hudební koláže využil část skladeb z filmového soundtracku, kterou citlivě a vkusně doplnil hudbou Arvo Pärta, Bennyho Goodmana či Keita Jarreta.

Je evidentní, že i přesto, že se jedná o díla jednoho režiséra a choreografa, průběh zpracování jednotlivých inscenací se odvíjel z velké míry od rozličných

inspirací. Tento výběr mapuje z velké části Baloghovo dílo, jelikož v každé z těchto inscenací lze vysledovat některou z typických vlastností jeho tvorby.

7.1 *Queen*²¹³

7.1.1 Analýza

Obsazení hlavních postav analyzovaného představení:

Freddie Mercury:	Ivo Jambor
Jeho matka:	Irina Popova
Jeho otec:	Vadim Tsepelev
Montserrat Caballé:	Lena Iliina
Mary Austin:	Svatava Kaiserová
Barbara Valentin:	Renáta Mrózková
Jim Hutton:	Radek Vojtěch
Smrt:	Michal Klapetek
Roger Tailor:	Tomáš Derka
John Deacon:	Dmitrij Savakov
Brian May:	Michal Klapetek

Úvodní scéna znázorňuje narození Mercuryho a svým výtvarným řešením přibližuje divákovi jeho původ a také původ rodičů. Levý roh scény využívá prostor k promítání moře, což zasazuje děj do prostředí Zanzibaru, kde se Mercury narodil. Kostýmy rodičů jsou stylizovány do takové podoby, aby vyjádřily jejich indický původ.

Po úvodním triu tančí Mercury duet se svou matkou na píseň *Sweet Mother Love*, z jehož názvu vyplývá, že tanec ztvárňuje blízký vztah matky a syna. Vzájemnou blízkost interpreti vyjadřují prvky objetí i zvedačkami. Matka mizí ze scény, což evokuje jejich odloučení, když Mercury opustil svou rodinu, protože byl poslán do Bombaje.

Následuje krátké sólo Mercuryho, který si oblékne džíny a v ruce drží mikrofon (píseň *Beautiful day*). Kromě výskoků a toček napodobuje interpret krouživými pohyby pravé ruky typické postoje zpěváka.

²¹³ Analýza byla zpracována na základě DVD nahrávky baletu *Beatles&Queen* z 30. listopadu 2007. Nahrávku poskytla vedoucí archivu Moravského divadla Olomouc paní Věra Šmídová. Ukázka z inscenace je zpřístupněna na webu: <http://www.youtube.com/watch?v=3HwUxYtO54o> Cit. 2013-04-24.

Na scéně se postupně objevují tři tanečníci v rolích členů kapely *Queen*. Přichází také Mercury a společně se čtyřmi tanečnicemi vytvoří páry. Po krátkém tanci většina odchází a hlavní představitel zůstává na pódiu se dvěma interpretkami. Na píseň *Crazy little thing called love* tančí v rytmu rock'n'rollu. Zařazeny jsou také základní kroky tance jive.

Na jeviště se vrací členové kapely tentokrát i s hudebními nástroji, což naznačuje začátek jejich vlastního koncertu. V pozadí scény prosvítá velký nápis názvu kapely souběžně s promítáním vystoupení Freddieho Mercuryho. Jako hudební podklad zní živý záznam skladby *A kind of magic*. V pozadí je proto slyšet křik rozvášněných fanoušků, na což gesty reagují i tanečníci. Divák jednoduše zaznamená, že se děj přenáší do atmosféry koncertu *Queen*. S razantním nástupem hudby přichází na pódium také hlavní představitel. Jeho pohyby i oděv jsou velmi dobře stylizovány do zpěvákovy podoby. Gestikulací a typickými pohyby vyjadřuje tanečník účinkování zpěváka na jevišti. Křičící fanouškové přibíhají na scénu a obklopují již slavnou hvězdu. Fanoušci vytvoří skupinu a pod „diktátem“ Mercuryho tančí ve sborové scéně na skladbu *We will rock you*.

Po této části se Mercury ocitá sám s Barbarou Valentin a řečí moderního tance vyjadřují svůj vzájemný milostný vztah (píseň *Love of my life*).

Freddie je na scéně sám s rekvizitou kanape, na které usedá a uklidňuje se douškem alkoholu. Zřetelně vyjadřuje svou fyzickou i psychickou únavu. Jako podklad zní skladba *You take my breath away*.

Jeho samotu narušují fanoušci ztvárňující sborový tanec (skladba *Another one bites the dust*). Na píseň *Don't stop me now* se hlavní představitel nejdříve ocitá v obležení fanoušků, kteří postupně odchází. Mezi tím se na scéně objeví Mary Austin, s níž tančí duet.

V následující scéně je znázorněno, jak zpěvák začíná propadat drogám (píseň *One vision*), přičemž jeviště zaplňuje skupina tanečníků v bílých rozevlátých kostýmech.

Navazuje duet ztvárňující Mercuryho milostný vztah s Jimem Huttonem (skladba *A winter tale*). Polonazí tanečníci vyjadřují letnými doteky i zvedačkami svůj intimní vztah. Poprvé se tak v inscenaci objevuje náznak Mercuryho náklonnosti k mužskému pohlaví.

Kontrastně opět následuje sborová scéna, přičemž se vrací skupina interpretů v bílých kostýmech (skladba *Tie your mother down*). Tentokrát využívá každý k tanci rekvizitu židle.

Mercury pak tančí duet se španělskou sopranistkou Montserrat Caballé za doprovodu skladby *The fallen priest*. V písni zaznívají sóla obou zpěváků, s čímž korespondují pohyby tanečníků a na střídající se sóla zpěváků reagují interpreti jednotlivě.

Další scéna působí velmi zajímavě. Symbolicky je zde ztvárněna „labutí píseň“, evokující blížící se zpěvákovu smrt. Objevuje se několik tanečníků s nahou vrchní polovinou těla a s kostýmy připomínajícími bílé labutí peří. Zařazeny jsou prvky klasického baletu, zejména pak pohyby paží připomínající tanec z *Labutího jezera*. Zajímavost scény je také dána tím, že labutě ztělesňují mužští tanečníci. Toto evokuje Mercuryho náklonnost k mužům.

Hlavní představitel zůstává na scéně sám, chytá se za hrdlo (píseň *You tak my breath away*) jako výraz jeho docházející síly a těžké nemoci.

Přichází smrt v podobě mužského tanečníka, přičemž na konci jejich duetu se jí Mercury ocitá tváří v tvář. Ta mu bere jeho život.

Na závěrečnou píseň *Show must go on* přichází hlavní představitel v královském plášti s korunou na hlavě. Jednotlivě se na scéně objevují jeho lásky i rodiče, jako reminiscence jeho nejdůležitějších vztahů.

7.1.2 Shrnutí

Choreografie:

Inscenace zobrazovala Mercuryho život od narození po jeho smrt doprovázenou dlouhou vážnou nemocí. Balogh zde zasadil dějovou linii, která se odvíjela hlavně od jeho vztahů se ženami i muži. S tím také souvisela choreografie založená na kontrastech sól, duetů a sborových tanců. Tanec čerpal z klasických i moderních prvků se zařazením kroků rock'n'rollu a jivu. Tanečními prvky se hlavní interpret snažil ztělesnit zpěvákovy pohyby na jevišti.

Hudba:

Balogh vytvořil koláž z písní Freddieho Mercuryho, přičemž kromě některých známých hitů zařadil také méně známé písně. Vkusně tak vytvořil kompaktní podklad, z nichž mnohé písně se textově i svým charakterem vázaly ke konkrétním scénám.

Scéna:

Téměř neměnná scéna využila videoprojekce a výrazného zrcadlově postaveného světelného nápisu „Queen“. Účinkující hojně využívali rekvizity, především pak členové kapely (hudební nástroje) a hlavní představitel s rekvizitou mikrofону určenou k napodobení typických postojů zpěváka.

Kostýmy:

Kostýmy hlavního představitel se ve velké míře snažily přiblížit výstřední image osobnosti Freddieho Mercuryho, výrazně působil kostým se žlutým sakem a bílým nátělníkem, jež zpěvák často nosil.

Zajímavě byly řešeny kostýmy ve scéně „labutí písně“, které připomínaly ptačí peří a zdánlivě evokovaly tylové sukňe tanečnic *Labutího jezera*.

Kostým tanečnicka smrti se vyznačoval mužským i ženským elementem. Výtvarné řešení tohoto působilo velmi zajímavě. Místo kalhot měl tanečník oblečenou pouze jednu nohavici, přičemž na druhé noze nosil ženský podvazek s punčochou. Kostým evokoval bisexuální orientaci Freddieho Mercuryho.

7.2 Macbeth

7.2.1 Analýza²¹⁴

Obsazení hlavních postav analyzovaného představení:

Macbeth:	Jan Seidl
Lady Macbeth:	Renáta Mrózková
Banquo:	Dmitrij Savakov

²¹⁴ Analýza byla zpracována na základě DVD nahrávky baletu *Macbeth* z 16. listopadu 2009. Nahrávku poskytla vedoucí archívu Moravského divadla Olomouc paní Věra Šmídová. Ukázka z inscenace je zpřístupněna na webu: <http://www.youtube.com/watch?v=fYZENsS4ihg> Cit. 2013-04-20.

Duncan: Radek Vojtěch
Čarodějnice: Aya Shonida
Irina Laptěva
Kateřina Iranová

První jednání

Na jeviště nastupují dvě skupiny mužských interpretů za doprovodu perkusí. Dochází ke ztvárnění boje mezi dvěma vojsky, přičemž taneční prvky vychází převážně z pohybů rukou. Dominance jednotlivých vojsk se střídá. Chvilí svou převahu vyjadřuje výraznými pohyby jedna skupina, poté zase druhá. Tento obraz využívá kontrastu jak v pohybu, tak i v kostýmech obou skupin. Vítězné vojsko Macbethovo nosí kostýmy červené barvy, která vyniká v celé inscenaci, zatímco tanečníci druhého vojska jsou v šedé, nevýrazné, submisivní barvě, což by mohlo symbolizovat menší sílu bojovníků. Macbethovo vojsko je obklíčeno kruhem vytvořeným z jejich protivníků. Mezitím dochází v popředí k boji hlavního Norského vojévůdce a Macbethova přítele Banqua. Ke zlomu dochází, kdy se na scéně objeví Macbeth, který zachraňuje Banqua a své vojsko. Macbeth přichází na pomoc, což oznamuje i výrazný zlom hudebním doprovodem a nástupem v jasné kontrastní durové tónině, přičemž dosud byl hudební podklad spíše atonálního charakteru. Výkopem potlačí protivníky, a náznakem paží a zatnutými pěstmi zneškodní i hlavního vůdce protivníků, za razantního doprovodu kotlů. Po svém vítězství odtahují těla poraženého vojska pryč ze scény, a Macbeth s Banquem si podávají ruce na důkaz dobře odvedené práce. Bojovná atmosféra koresponduje s hudebním podkladem s výraznou rytmizací razantních kotlů a dalších perkusí.

Po vítězné bitvě přicházejí na scénu tři čarodějnice, jejichž stáří a nemotornost naznačují kulhavým krokem, kdy si rukou podpírají jedno koleno. Hudba se vyznačuje řidší texturou, zprvu pizziccatem ve smyčcích, později se přidávají další nástroje včetně perkusí. Využívá mnoho expresivních zvuků, na což navazují i taneční prvky. Kromě kulhavého kroku interpretky využívají pohybu v bocích, třesení dlaněmi i hlavou a drobné výskoky. Tanec čarodějnic působí záměrně poněkud rozpustile a dochází tak k odlehčení tragického děje a boje, který této scéně předcházela. Čarodějnice předpovídají Macbethovi zisk královské koruny.

Následuje sborová scéna vítězného vojska. Přichází král Duncan, aby odměnil vyznamenáním Macbetha za jeho statečnost v boji.

Náhle bodové světlo zaměří pouze na krále Duncana a Macbetha, jehož uchvátí královská koruna a zatouží po moci. Scéna zobrazuje Macbethovy představy, jak zneškodnit krále a získat korunu. Tanec i gestikulace naznačuje, jak si Macbeth představuje, že krále uškrtí. Následně se vše vrací do původní pozice, nasvícení jsou opět všichni tanečníci a je evidentní, že se Macbeth opouští své představy. Fanfáry oznamují králův odchod.

Na jeviště opět „přikulhají“ tři čarodějnice za doprovodu stejné hudby, jako v jejich předchozím výstupu, což je již jejich příznačným motivem.

V ruce mají dopis, přičemž Macbetha nabádají, aby napsal své ženě. Macbeth tak učiní a čarodějnice odcházejí a zavírají za sebou velké šedé dveře, což naznačuje, že se děj přesouvá na jiné místo, konkrétně na Macbethův hrad. Následuje krátká sborová scéna dvorních dam, přičemž po chvíli se opět otvírají velké železné dveře, za kterými služka přináší dopis Lady Macbeth. Ta se společně s dopisem připojuje ke skupině žen, čte si jej a její úsměv na tváři značí, že jí píše její milovaný manžel o vítězství. Na její pokyn služebné odchází a následuje první sólové vystoupení Lady Macbeth. S tímto koresponduje i hudba, protože jako hudební podklad zní pouze violoncellové sólo. Lady Macbeth si čte dopis, ve kterém stojí, že jejímu choti bylo předpovězeno stát se králem. Jakmile se opět zavřou dveře, Lady Macbeth využije chvíle samoty a začne výrazově projevovat své úmysly. Společně s tanečními pohyby využívá výrazné mimiky a především gestikulace a za využití rekvizity nože naznačuje bodné rány. Je jasné, že za jejími úmysly stojí zabití krále Duncana a získání moci, což naznačuje další gesto rukou zdvižených nad hlavou symbolizující královskou korunu. Temná hudba v podobě hlubokých rejstříků s dominancí klarinetu vyjadřuje zákeřnost činu, o kterém Lady Macbeth přemýšlí. Sólo je razantně ukončeno zapíchnutím nože, jakožto symbol bodné rány do těla.

Fanfáry v hudbě oznamují, že se vrací její milovaný Macbeth. Služka odívá Lady do bílé róby. Lady padá svému muži do náruče a vítá jej. Následuje krátký duet vyjadřující jejich vzájemné přivítání, přičemž jak hudebně, tak tanečně, je ztvárněn temperament této dvojice za pomoci několika zvedaček.

Po krátkém duetu zazní opět fanfáry na příchod váženého krále Duncana. Za stejného doprovodu, jako když se Duncan objevil na scéně poprvé, aby odměnil Macbetha za jeho statečnost, uvádí jeho příchod sborový tanec královny družiny. Macbeth a Lady vítají krále číší vína.

Následuje čistě taneční sborová část v párech. Hudební doprovod je melodický v pomalém klidném tempu, zprvu s výrazným zvukem zvonkohry, později smyčců a žesťových nástrojů. S lyričností hudby korespondují jemné a jednoduché pohyby tanečníků ztvárňující slavnostní tanec.

Tuto klidnou atmosféru přeruší výrazný hudební motiv tří tónů chromaticky po sobě jdoucích, které se dvakrát imitují vždy o tercii níž. Tento motiv zaznívá v celé inscenaci hned několikrát, lze jej proto považovat za hlavní motiv hudebního celku (motiv A). Všichni tanečníci odcházejí a na scéně zůstává Macbeth se svou ženou.

Hudební doprovod je reminiscencí na obraz, kde si Macbeth představoval, jak zneškodní krále a získá korunu. Hudebně se by se tak mohlo jednat o téma smrti, vraždy či nekalého úmyslu. Zde Lady Macbeth přemlouvá Macbetha, aby krále zabil. Macbeth ale zprvu odvrací svou tvář a odmítavým gestem ruky s vraždou nesouhlasí. Po delším naléhání své ženy se rozhodne, že tento čin spáchá. Kromě výrazných gest je zde tanečně využito opět mnoho zvedaček, tak jako to bylo u jejich prvního duetu.

Zvuk kostelního zvonu naznačuje čas uložit se ke spánku. Lady Macbeth si naposledy připíjí s králem Duncanem na přání na dobrou noc a doprovází jej do jeho komnaty. Velké železné dveře se opět zavírají a izolují tak Macbetha a jeho Lady s nečistými úmysly od zraků ostatních lidí. Razantní hudba atonálního charakteru s dominujícími smyčcovými nástroji jakoby naznačovala naléhavost situace. Dvojice na toto reaguje výrazově a tanečně mnoha výskoky, především pak Lady Macbeth držící nůž neustále naléhající na svého druha, jemuž se svůj nůž snaží vnutit.

Po dlouhém vnitřním boji Macbeth přijímá z rukou své ženy nůž a směřuje do Duncanovy komnaty. Představitelka Lady Macbeth svým výrazem tváře vyjadřuje zlomyslnou radost a mne si ruce nad zrealizovaným záměrem.

Objevuje se nový hudební motiv (motiv B) ve vysokých polohách smyčců společně se zvukem zvonu sestávající z dlouhých táhlých tónů po sobě jdoucích v terciovém intervalu. Během znění tohoto hudebního motivu Macbeth zabíjí krále Duncana.

Následuje temperamentní sólo Lady Macbeth, jakožto výraz radosti nad dokonaným činem. Tanec razantně ukončuje stejným symbolickým prvkem jako v jejím prvním sólovém výstupu, a to zapíchnutím nože do země. Nyní, protože svůj nůž věnovala Macbethovi, silně udeří rukou do země jako symbol vraždy.

Zaznívá hlavní výrazný tří tónový chromatický motiv a Macbeth se vrací s potřísněnými rukama, kterými spáchal královraždu. Výraz Macbetha vypovídá, jak jej začínají zmítat výčitky svědomí, a uvědomuje si, co vlastně provedl a svíjí se na zemi. Lady Macbeth mezi tím vkládá vražedný nástroj do rukou spícího sluhy. Vrací se k Macbethovi, uklidňuje jej a odvádí pryč.

Na diminuovaný hlavní motiv A v pizzicatu smyčců nastupují opět tři rozpustilé čarodějnice svým typickým kulhavým krokem. Tento výstup je stručný, divákovi se připomíná jejich věštba. Čarodějnice jakoby pozorovaly, jak se jejich předpověď pomalu naplňuje. Při odchodu otevírají dveře, za kterými sedí bledý Macbeth. Pomocí tělesných kontrakcí a chytání se za hlavu naznačuje vědomí toho, jak hrozný čin spáchal. Krátký sólový výstup tentokrát využívá převážných poloh vleže a vsedě, přičemž dobře vynikají svíjející se pohyby zoufalství.

Do toho ale vstupuje Lady Macbeth, která uklidňuje Macbeth svou věrností a láskou, a tančí působivé pas de deux (*Adagio*). Lady je oděna do bílých jednoduchých šatů zdůrazňující jemnou ženskost. Dosud byly její kostýmy laděny do rudé barvy, ve kterých dobře vynikl její ohnivý temperament. Jemná bílá barva zde kontrastuje vzhledem k dosavadnímu výtvarnému řešení, a je v souladu s lyrickou hudební částí, která se dá v rámci celého tohoto hudebního díla považovat za nejmelodičtější. Tanec obsahuje mnoho náročných zveřejněných a klasičtější prvky na špičkách, jež dodávají tomuto jemnému kontrastnímu duetu na půvabu. Přece jen je ale ve střední části tohoto duetu zazní hudební i taneční reminiscence prvního sóla Lady Macbeth, tentokrát v podobě duetu, což stále připomíná spáchání hrůzného činu. Jakoby v tomto duetu byly zobrazeny dvě kontrastní pojítka vztahu Macbetha a jeho ženy – na jedné straně láska a na druhé straně společný čin, o kterém vědí jen oni dva. Tak jako se každé pas de deux vyznačuje svou působivostí, tak se i zde dá považovat za jednu z nejvýraznějších částí. Svou významnost nabývá i díky zřetelnému kontrastu ve všech elementech, tj. v choreografii a výrazu, hudbě a kostýmech, vzhledem k převážně dramatickému a energickému pojetí hudby i tance celého představení.

Milostnou atmosféru narušují sluhové přinášející mrtvé tělo krále Duncana. Hudba vyvolává dojem poplachu svým zbesilým tempem, synkopizací a použitím trubky jako nejvýraznějšího nástroje. Zaznívá hudební téma ze scény, kde se poprvé objevily čarodějnice. Přibíhá sluha s potřísněným nožem, jenž u sebe našel. Macbeth mu jej vytrhne z ruky a zabije ho. Hudební proud se přerušuje a zní variovaný motiv A.

Lady Macbeth se s podivením dívá na svého druha a přiměje ho podívat se, co napáchal. Přichází Macbethův přítel Banquo a pouští se do něj, Macbeth na něj vytahuje nůž, ale Lady Macbeth je rychle od sebe odděluje. V této krátké scéně se jedná o statický moment v hudbě i tanci, přičemž je důraz kladen především na pantomimické pohyby. Sluha přináší královskou korunu, kterou Macbethovi předává Banquo. Macbeth si ji nasazuje na hlavu a získává tak svou vytouženou moc, kvůli které byl schopen zabít.

Tímto je ukončeno první jednání.

Druhé jednání

V úvodu druhého jednání zní krátká hudební předehra, která sestává z hlavního motivu A. Ten se objevuje v obměnách v různých nástrojích. Po krátké předehře se děj přesouvá na slavnostní hostinu. Scénu doplňuje nová rekvizita v podobě velkého lustru připomínajícího královskou korunu. Slavnost zahajuje tanec v párech v doprovodu třídobé taneční hudby. Během tance si Macbeth všimne, jak se Banquo snaží vytratit, a zabraňuje mu v tom. Po skončení tance se na scéně objevuje Banquův malý syn, což v Macbethovi vyvolá pochybnosti a nejistotu, na základě proroctví čarodějnic.

Na scénu opět vstupují čarodějnice svým typickým kulhavým krokem. Hudba i taneční prvky se shodují s částí, kdy čarodějnice vystoupily na scénu poprvé. Nyní Banquovi předpovídají, že bude otcem krále, ale zároveň mu předpovídají blízkou smrt. Čarodějnice vzápětí „odbelhají“ ze scény a Banquo v krátkém sólovém výstupu naznačuje zoufalství a strach z budoucnosti svíjivými pohyby. Na scéně se objevují tři komplici krále Macbetha v černých kožených kostýmech se škraboškami na obličejích, aby si zachovali větší anonymitu kvůli tomu, co hodlají spáchat. Vrazi se Banqua zmocňují, což je tanečně znázorněno tím, že jej svými pažemi vyzdvihují a drží jej vysoko nad svými hlavami. Následně přichází král Macbeth a vlastní rukou Banqua zabíjí. Macbeth se poté hned ocitá na slavnostní hostině s důmyslně vytvořeným hodovním stolem, jenž původně sloužil jako ozdobný lustr.

Během hostiny se Macbethovi zjeví duch mrtvého Banqua na hudební motiv B, který zazněl poprvé, když Macbeth zabil krále Duncana. Tento motiv připomíná otřesný čin, zároveň však vysoké táhlé tóny působí mysticky a mohou evokovat spojení s duchovním. Jakmile Macbeth spatří ducha, tělesnou vlnou vyjadřuje zoufalství a nevěřičnost tomu, co se mu zjevuje před očima. Následuje duet Macbetha s Banquem. Macbethův vystrašený výraz jasně naznačuje, jak jej zjev Banquova ducha psychicky

trestá a vysmívá se mu. Macbethův strach jakoby se přeměnil v hněv a snaží se ducha zneškodnit. Tím ale prozrazuje svou vinu. Lady Macbeth se snaží svého chotě i hosty uklidnit. Král se ale neustále kolem sebe rozhlíží a hledá ducha mrtvého přítele. Lady všechny vyzývá k přípitku. Macbeth ale opět spatřuje Banquova ducha a upouští svou číši.

Zaznívá kontrastní hudba přirovnatelná k charakteru furioso korespondující s vnitřním rozpoložením Macbetha, který je na pokraji šílenství. Tento hudební úsek je variací tématu čarodějnic. Lady Macbeth, aby odvrátila pozornost hostů, zahajuje vyzývavý tanec s využitím tance na špičkách spoře oděná. Muži ji obdivují, zatímco Macbeth se zmítá ve svých hrozivých stavech, sedí opodál na zemi a zoufalstvím si „rve“ vlastní vlasy. Lady dotančí, sklízí obdiv u mužských hostů, ale vidí, že Macbeth je stále mimo svůj rozum. Svou snahu vzdává a odchází s hosty pryč.

Na scéně se opět objevují čarodějnice. Hudebně zaznívá variované téma pro ně již typické. Králi věští, že nebude poražen, dokud se proti němu nepohne Birnamský les. Také mu připomínají, že Banquovi dědici se stanou králi, načež se jako symbol ukazují na scéně Banquův malý syn.

Čarodějnice odchází a Macbeth si nechce připustit svou prohrou, jde ke svému trůnu, který si musel svými hrůznými činy vydobýt, objímá jej, dotýká se ho a nechce se trůnu za žádnou cenu vzdát. V hudbě následuje těžkopádný motiv s dominancí žesťových nástrojů, na což Macbeth tanečně reaguje střídáním výkopů a tělesných kontrakcí vyjadřující své zoufalství a psychické utrpení, později také výskoky a zatřátými pěstmi.

Hudba získává klidný ráz a na scéně se objevuje duch mrtvého krále Duncana s korunou na hlavě, kterou chce Macbethovi předat. Do toho přichází další duch přítele Banqua a další duchové, za jejichž smrti Macbeth stál, a krouží kolem něj. V povzdálí se ukáží čarodějnice a odnáší trůn pryč ze scény.

Vrací se těžkopádný hudební motiv a Macbeth je na scéně sám, tanečně opět převažují výskoky a výkopy. Po tomto výstupu přichází Lady Macbeth, tentokrát neupravená, rozcuchaná s bledou pletí i nevýraznými bílými rty, které symbolizují její špatný fyzický a psychický stav. Díky psychické zátěži Lady Macbeth potratí své dítě, což je pohybově vyjádřeno tím, že se Lady chytá za břicho. Výtvarně je kostým řešen tak, že na spodní části nevýrazných našedlých šatů je krvavá skvrna, jako známka potratu. Lady Macbeth se z této události zblázní a její pomatený rozum vyjadřuje

tělesně nezpevněná s volně spuštěnými rukama, ledabylymi pohyby a s mimikou vyděšeného výrazu.

Po chvíli se přidává Macbeth, v hudbě převažuje charakter furioso s výrazným zvukem trubky. Oba zběsile tančí s úmyslem vyjádřit své zešílení. Jakmile se hudební proud zastaví, Lady Macbeth padá k zemi. V houslích zaznívá téma prvního sólového výstupu Lady Macbeth. Poprvé znělo v hlubokých rejstřících s dominancí klarinetu. Nyní je ve vyšší poloze houslí, které evokují nářek, slabost a blízký skon Lady Macbeth.

Macbeth zvedá téměř bezvládné tělo své ženy a následuje reminiscence pas de deux. Lady Macbeth je ale viditelně na pokraji smrti. Tanečně se nechává vést svým partnerem a záměrně nevyvíjí větší pohybovou aktivitu. Ze závěrečné zvedačky se její tělo sesouvá na zem a Macbeth jí dává poslední polibek.

Na scénu přichází duchové oděni do bílých kostýmů, někteří drží v rukou větve stromů vyjadřující pohyb Birnamského lesa. Po sborovém tanci duchů přicházejí opět čarodějnice a za doprovodu dalšího zběsilého hudebního úseku kradou Macbethovi z hlavy jeho korunu, navzájem si ji přehazují a vysmívají se mu. Následně se na něj vrhne celá skupina duchů, vláčí jej po zemi a věší jeho mrtvé tělo za ruce.

Naposledy přicházejí čarodějnice, aby dokončily svou věštbu. Prostřední z nich drží královskou korunu. Přichází také malý syn Banqua, podívá se na visícího Macbetha, který je pomalu svěšen dolů. Čarodějnice předávají Banquovu synovi královskou korunu a věštba je tak naplněna.

7.2.2 Shrnutí

Choreografie

Celé představení bylo pojato jako tzv. baletní divadlo, které prověřilo taneční i herecké schopnosti interpretů. Největší nároky byly přirozeně kladeny na hlavní představitele Macbetha a Lady Macbeth, v tomto případě v podání Jana Seitla a Renáty Mrázkové, přičemž se oba velmi dobře dokázali vcítit do své role a herecky vyjádřit vnitřní pocity Macbetha a Lady Macbeth.

Co se použití tanečních prvků týče, čerpala choreografie z klasického a moderního tance. Z běžných klasických prvků lze vyzorovat tanec na špičkách, piruety, arabesky, battement, točky, zvedačky a výskoky a další. Tyto prvky se objevovaly v průběhu celého představení, nejvíce byly však využity v lyričtějších a

rytmicky pomalejších částech, např. v tanci dvorních dam a v hudebně i tanečně velmi působivě ztvárněném *Adagiu* (pas de deux), kde bylo záměrem zdůraznit ladnost a graciéznost pohybu. Naopak ve scénách, kde dominoval temperamentní charakter dvojice, byl pohyb mnohem razantnější za použití výskoků i zvedaček. Ve vypjatějších scénách tanečníci promlouvali k divákům prvky moderního tance za použití nejrůznějších tělesných kontrakcí. V kombinaci s jejich výrazem, hojně využitou gestikulací a mimikou tak ztvárnili myšlenkové pochody své role v dobře srozumitelné podobě, což je hlavním záměrem choreografické práce Roberta Balogha. Kombinace tanečního pohybu, pantomimy, gest a mimiky bylo využito především v sólových výstupech. Čistě pantomimický pohyb pak posloužil v hudebně a tanečně statických momentech, např. když Macbeth usmrtil svého sluhu.

Naopak sborové části využívaly pohyby bez nutnosti gestikulace či zřetelnějšího mimického výrazu.

Významné místo zde měl tanec tří čarodějnic. Jejich jednotlivé taneční výstupy se vyznačovaly komickým nádechem a odlehčily tak dramatický příběh celého představení. Pohybově výrazným prvkem čarodějnic byla jejich kulhavá chůze při každém jejich příchodu a odchodu ze scény. Taneční prvky zde všelijak reagovaly na hudební podklad a korespondovaly s hravým a rozpustilým dojmem hudby. Tanečnice využívaly pohybu v bocích, využití pohybu dlaní a hlavou či drobné skoky.

V *Macbethovi* lze zaznamenat rukopis Baloghovy choreografické práce, která využívá prvky klasického i moderního tance v kombinaci s prostředky divadla a herectví, za účelem správnému porozumění celému baletnímu představení.

Hudba

I přesto, že si Robert Balogh s oblibou vybírá hudební předlohy, které nebyly primárně napsány pro scénické účely, zvolil hudbu Kirilla Molčanova, jehož *Macbeth* byl zkomponován pro operu. Proto zde lze vysledovat výraznou návaznost libreta na hudební podklad, přičemž se jednotlivá témata vážou ke konkrétním osobám či událostem, a dochází zde k častým hudebním i dějovým reminiscencím. Prokomponovanost díla je dána výraznými hudebními motivy (motiv A a B), které se opakují a jsou variovány. Vzhledem k záměru autora zkomponovat hudební předlohu pro operu lze přirozeně vypožorovat zjevný programní charakter.

Jelikož se jedná o skladatele dvacátého století, je přirozené, že hudba tíhne k atonalitě. Sluchově se ale dá vystopovat několik témat harmonicky jasně tonálně ukotvených, například ve sborových scénách dvorních dam a v *Adagiu*. Poměrně expresivně bylo pojato téma čarodějnic za účelem podtrhnout jejich rozpustilost. Hudba využívala mnoho kontrastů, co se tempa, faktury, barvy, melodie a dynamiky týče. S tím souvisí i volba výrazových prostředků a výtvarné řešení. Vzhledem k námětu a charakteru hlavních postav se hudba vyznačuje převážně živějším tempem s temperamentním rázem.

Scéna

Víceméně neměnnou scénu tvořily po stranách schody do komnat s obrovskými železnými dveřmi uprostřed, které se podle potřeby otevíraly a zavíraly. Nápadným prvkem scény byl víceúčelový lustr s rovnoměrně rozmístěnými svíčkami po svém okraji, který byl podle potřeby spuštěn a sloužil jako hodovní stůl. Měl tvar obrácené královské koruny, což mohlo evokovat Macbethovu touhu po moci. Ve spolupráci se scénografem Janem Duškem vznikla poměrně jednoduchá, ale účelná a adekvátní scéna k libretu a tématu představení.

Kostýmy

Řešení kostýmů jednotlivých postav se snažilo ve velké míře přiblížit dobovému kontextu středověku. Kostýmy Macbetha, Banqua i mužských interpretů sborových scén vynikaly koženými popruhy s polo odhalenou vrchní částí těla s dlouhou sukni. Pro Lady Macbeth byla volba kostýmů nejpestřejší. Zprvu nosila dlouhé rudé šaty s výrazným šněrováním na hrudi. V pas de deux měla Lady Macbeth jednoduchý kostým v podobě bílých šatů zdůrazňující jemnost pohybu a ženský půvab, což bylo také v souladu s atmosférou a hudbou dané části.

Většina rudě zbarvených kostýmů ladila se scénou. Barva evokovala krev, ale také ohnivý temperament Macbetha a jeho ženy. Naopak čarodějnice byly oděny do lesklých šedomodrých trikotů s šedivou rozčepýřenou parukou vyjadřující jejich stáří a ošklivost.

7.3 *Frida*²¹⁵

7.3.1 Analýza

Obsazení hlavních postav analyzovaného představení:

Frida:	Renáta Mrózková
Rivera:	Ivo Jambor
Kristina:	Lucie Martinková Hloužková
Matka:	Dana Krajevskaja
Otec:	Vadim Tsepelev
Smrt:	Michal Kováč
Smrtka:	Michaela Tsepeleva
Bolest:	Jan Seidl Andrej Šarajev
Měsíc:	Lena Iliina
Slunce:	Dmitrij Savakov
Čínská fotografka:	Lucie Rojková
Milenka Fridy:	Dita Salayová
Milenky Rivery:	Ema Krajčířová Lenka Kuzněcovová Dita Salayová

První jednání

V úvodu představení havaruje autobus, ve kterém Frida cestuje. Rekvizita autobusu je zde důmyslně vymyšlena v podobě železné konstrukce na kolečkách obtažené širokým a dlouhým pásem červené látky. Autobus pohání několik tanečníků ztvárňující řidiče a pasažéry. Za zvuku skřípajících brzd autobus havaruje, železná konstrukce se rozevívá a na scénu přibíhají dva účinkující. Ti představují bolest, sundávají a natahují červenou látku na téměř celou šířku jeviště.

Do popředí se dostává hlavní představitelka Fridy. Zachytí ji červená látka, která evokuje krev. S tím souvisí bolest ztělesněná tanečnicí držící po stranách

²¹⁵ Analýza byla zpracována na základě DVD nahrávky premiéry *Fridy* z 18. března 2011. Nahrávku poskytla vedoucí archivu Moravského divadla Olomouc paní Věra Šmídová. Ukázka z inscenace je zpřístupněna na webu: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=jK-MRptQ9Ag Cit. 2013-04-21.

nataženou látku. Celý proces nehody se zdánlivě zpomaluje. Frida je pod nadvládou bolesti a svíjivými pohyby naznačuje své utrpení. Mezitím se železná konstrukce v pozadí scény rozevře a účinkující se na ni zavěšují jako bezvládná těla pasažérů po nehodě. Přicházejí další dva tanečníci bolesti a zavěšují Fridu na železnou tyč. Náhle na Fridu svítí svrchu bodové světlo a padají na ni drobné stříbřité střípky. Toto vyvolává pocit, že je Frida na pokraji smrti a duše téměř opouští její tělo. Nakonec ji bolest pokládá na zem, a zatímco se osvětlení na ni zaměřuje, železnou konstrukci účinkující odstraňují z jeviště.

Na scéně se objevují doktoři v bílých dlouhých kostýmech s rouškou přes obličej. Jejich příchod ztvárňují specifickým krokem s využitím paží připomínající robotické pohyby. Může tak evokovat mechanickou práci lékaře, který pomocí operace „napravuje“ tělo Fridy. Další lékaři přivázejí nemocniční lůžko, na které Fridu uloží. Sundávají jí původní oděv, pod kterým má kostým znázorňující železný korzet. Mezi tím, co je Frida na operačním sále, přichází bolest v podobě několika tanečníků. Každý z nich se chopí jednoho lékaře a pokouší se znemožnit jim snahu o uzdravení Fridy. Lékaři a bolest se rozdělí na dvě skupiny. Přetahují se o postel, kde Frida leží. Zpovzdálí vše začne sledovat smrt oděná do kostýmu s vyobrazenou kostrou. Smrt vyskočí na nemocniční lůžko a Frida se jí doslova ocitá tváří v tvář.

Začíná sborová taneční část, která symbolizuje boj mezi skupinou ztvárňující Bolest a mezi doktory. Uprostřed dění se nachází smrt, která si pohrává s tělem Fridy. Za doprovodu synkopické hudby je využito moderního tance. S razantností doprovodu koresponduje i volba tanečních prvků, například výrazný obloukový pohyb pažemi směřující k protější taneční skupině.

Následně se obě skupiny promísí a vytvoří dvojice lékař – bolest. Dochází tak k jejich přímé konfrontaci a pohybově je využito několik zvedaček. Obě skupiny odbíhají pryč a na jevišti zůstává s Fridou pouze Bolest v podobě dvou mužských interpretů.

Oba ji zvedají do výšky. Bolest se Fridy zmocňuje a plně ji ovládá. Podkopává jí nohy, předávají si ji navzájem a oslabená Frida jakoby se jí poddávala.

Na scénu přináší tanečníci bolesti železnou konstrukci, jež původně sloužila jako rekvizita autobusu. Nyní má funkci rehabilitační pomůcky a lékaři ji využívají k léčbě Fridy. Za hudebního doprovodu části skladby *Tabula rasa* skladatele Arvo Pärta přicházejí svým již typickým krokem doktoři. Doktoři fixují celý trup Fridy do sádry a

nasazují jí na krk krunýř. Frida vyjadřuje mimikou křik jako výraz obrovské bolesti. Lékaři ji zavěšují na železnou konstrukci, odcházejí a Frida zůstává napospas bolesti, kterou ztělesňují čtyři tanečníci. Bolest si se zavěšeným tělem Fridy pohrává, Frida se pokouší o pohyb výkopy nohou dopředu, do boku i dozadu, což vyvolává pocit její snahy s bolestí bojovat. Bolest nakonec sundává Fridu z železné konstrukce, odstraňují jí fixaci páteře a ukládají na lůžko. Představitelé bolesti odchází ze scény.

U lůžka se objevují rodiče Fridy, otec pomáhá Fridě dostat se do polohy vsedě a dává jí plátno a štětec. Matka odvrací svou tvář, čímž vyjadřuje svůj neklid a smutek nad celou situací, ale otec se jí snaží ukopojit. Krátkým tanečním duetem vyjadřují své pocity, přičemž z matky číší obavy o dceru. Spíná své ruce, které ale otec razantně rozděljuje, jako výraz toho, že chce s celou situací bojovat a neztrácet naději. K tomu se snaží přimět i svou ženu.

Představitelé bolesti opět přicházejí a přinášejí Fridě berle. Odvázejí postel a sólistka tak zůstává sama na prázdné scéně. Osvětlení je ztlumeno, dominuje pouze modré prosvícení na pozadí scény. Uprostřed jeviště tak velmi dobře vyniká silueta Fridy s berlemi. Jako hudební podklad slouží instrumentální skladba *Coyocan and Variations* Ellitota Goldenthala. Jakmile zazní kytarové sólo, Frida je plně nasvícena. Lze z jejího výrazu vyčíst pocity utrpení. Pohyb této sólové části se přizpůsobuje tanci s berlemi, které jsou zde plně uplatněny. Tanečnice užívá jejich opěrnou funkci mimo jiné při drobných výskocích. Projevuje svůj vztek nad bezmocností a pohybovou omezeností, když berle razantně opře o zem. Nachází se zde prostor pro herecké vyjádření zlosti i bezmoci. Sólo končí opět tlumeným světlem.

Na scéně se znovu objevují rodiče, z nichž vyzařuje radostná nálada. Otec má zde místo k několika tanečním prvkům připomínající flamenco. Matka mezi tím přináší červené šaty, což značí, že se Frida konečně dostává ze svého uvěznění na lůžko. Následuje opět krátký taneční duet rodičů. Otec pak odběhne, přináší v náruči svou dceru oblečenou do červených šatů. Pomůže Fridě postavit se na nohy, a ta se pokouší o první zpočátku nejisté nakračování bez opěry. S tímto koresponduje i hudba. Zprvu zní velmi nepravidelné vydrnkávání na jedné kytarové struně, které později se rozvíjí do neuzavřeného melodického oblouku. Frida nejistě nakračuje na nohu, skoro upadá, ale nevzdává své pokusy. Jakmile se zrychlí tempo, hudba získá temperamentnější charakter a Frida již s jistotou stojí na obou nohách. Svou radost vyjadřuje sólovým tancem. V průběhu tance se opět objeví motiv vydrnkávání na jedné struně, na což

tanečnice reaguje tělesnými kontrakcemi. To evokuje reminiscenci bolesti, jichž se Frida dosud zcela nezbavila.

Svrchu se spouští její obraz, Frida jej bere do rukou a na scéně se poprvé objevuje Diego Rivera. Frida mu ukazuje svou tvorbu, dostává od něj růži a oba se do sebe zamilují.

Následuje jejich první duet, vyjadřující společnou zamilovanost za použití moderního scénického tance, kterému nechybí několik zvedaček.

Milostnou náladu nahrazuje atmosféra vášnivého tanga v místním podniku, již vytváří pět párů za použití tangového kroku, záklonů i zvedaček. Po tanci přichází Frida s Diegem a vítají se s ostatními pozdravnými výkřiky. Frida zdrcena pohledem na Diega v objetí jiné ženy odchází pro láhev alkoholu. V hudebním doprovodu (*El Antifas* Elliota Goldenthala) zní opět rytmus tanga. Jednotlivé dvojice opět tančí. Později se mužská část odděluje a ženské interpretky tančí společně s Fridou, zatímco je muži pozorují. Následuje prostor pro interpretaci mužské části s použitím výskoků. Tato část končí tancem všech párů včetně Diega s Fridou.

Středem zájmu se v kolektivu stává opilá Frida, která tančí s láhví tequilly v ruce uprostřed davu, jenž ji potleskem povzbuzuje. Na to reaguje Diego točkami a výskoky. Na konci ztvářejí krátký duet za pomoci několika zvedaček. Frida pak vyzve jednu z dívek, se kterou tančí vášnivé tango. Již zde lze vyzkoušet její náklonnost k ženskému pohlaví.

Celá tato část odehrávající se v podniku vyzařuje temperament kultury latinské Ameriky. Zároveň se v ní odráží bouřlivá vášně i nevyrovnanost vztahu mezi Fridou a Diegem, jenž má sklony vyhledávat společnost jiných žen. Frida tak nachází útěchu v alkoholu.

Frida s Diegem se ocitají na scéně sami. Navzájem se svlékají do kostýmů tělové barvy připomínající nahotu. Jejich intimitu zdůrazňuje tlumené světlo, kdy jejich do oranžového odstínu nasvícená těla kontrastují s modře prosvíceným pozadím. Toto novodobě pojaté pas de deux využilo pohybových prostředků moderního scénického tance za použití náročných zvedaček. V intimní atmosféře je velmi působivě zacházeno se světlem, především pak v úplném závěru duetu, kdy v plné tmě vyniká pouze bodovým světlem snímaný líbající se pár.

V dalším obraze se objevuje sestra Kristina a drží v rukou bílé svatební šaty naznačující zasnuby Fridy s Diegem. S radostí ukazuje je ostatním. Ti připíjí na zdraví a společně se fotí.

Následuje sborový tanec Fridy a Diegem s jejich rodinami a známými, kteří slaví jejich vstup do manželského života. Výstup ožívají momenty, kdy se náhle zastaví pohyb i hudba, což symbolizuje fotografii. Tato sborová část uzavírá první jednání.

Druhé jednání

Děj se přesouvá do New Yorku. To se odráží ve výtvarném řešení scény, jejíž pozadí symbolicky vyobrazuje mrakodrapy. S tím souvisí i volba hudebního podkladu v podobě swingové hudby Bennyho Goodmanna. Po červeném koberci přichází Diego s Fridou a oba sklízí obdiv a slávu u zdejší smetánky. Kolem Diega se shlukuje několik dam, což neujde pohledu Fridy. Na scéně Diego zůstává sám s jednou z dam, s níž tančí, a poté ji vystřídají další dvě tanečnice. Tím je vyjádřena Diegova záletnická povaha.

Objevuje se těhotná Frida oděna v bílých jednoduchých šatech. Má radost ze svého těhotenství, pantomimickými pohyby rukou vyjadřuje, jak se těší, až své dítě bude chovat v náruči. Náhle se ale svírá v bolestech a její potrat je symbolicky ztvárněn tím, že si vytáhne zpod šatů červený šátek, evokující krev.

Za doprovodu stejné hudby jako zněla při nehodě autobusu, lamentuje nad ztraceným dítětem. Spíná ruce nad hlavou, výkopy a zaťatými pěstmi naznačuje svůj hněv nad svou hlubokou bolestí a utrpením. Tělesnými kontrakcemi a chytáním se za hlavu je srozumitelně ztvárněna Fridina obrovská psychická zátěž.

Působivě je ztvárněn Fridin stav na pokraji šílenství. S jejím špatným duševním rozpoložením koresponduje hudba ve stylu řečové kompozice. Výrazově na to Frida reaguje, jakoby slyšela v hlavě hlasy. Svým pomateným vzezřením – nejdříve s vytřeštěnými očima, pak bezduchým a nepřítomným úsměvem – naznačuje svou rozpolcenost. Na konci padá vyčerpáním k zemi.

Znovu nastupují lékaři svou „mechanickou“ chůzí. Pokládají Fridu na nemocniční lůžko a odvázejí pryč.

Choreografie využívá sborovou scénou boje mezi lékaři a Bolestí z prvního jednání. Mezi jednotlivými skupinami se objevuje Frida. Sbor tanečníků odbíhá a k osamocené Fridě přichází Smrt se Smrtkou a přináší ji oznámení o matčině úmrtí.

Frida, která se smutnou novinu dozvěděla, přispěchala za otcem a krátkým tanečním duetem sdílí svůj vzájemný smutek.

V následujícím obraze se objevuje smrt se smrtkou. Jejich charakter je zřetelný z kostýmů, na nichž je znázorněna bílá kostra. Záměrně vytvářejí pohyby s povoleným tělem včetně paží i nohou, co připomíná pohyb kostlivce. Na razantnější část hudby (Astor Piazzolla a Gary Buton, *The New Tango – Vibraphonissimo*) v rytmu tanga nastupují další dvojice Smrtek. Choreografie zde využívá různých prvků tanga, např. kroků, záklonů i zvedaček. Tanec je koncipován jako komický a odlehčující moment inscenace. Z výrazů smrtek vyzařuje jejich zákeřná vlastnost. Na konci výstupu se svrchu spouští zavěšené kostry, z jejichž hlav začnou sršet jiskry. Smrtky pomalu odtančí ze scény.

Mezi tím se objevuje Diego s Kristinou, sestrou Fridy. Místo toho, aby namaloval její portrét, ji začne vášnivě líbat. Tančí spolu duet opět za využití nejrozmanitějších zvedaček. V jejich milostném opojení je vyruší svým očím nevěřící Frida a dává oběma najevo svůj žárlivý hněv. Shodí stojan s Diegovým obrazem, po Kristině mrští její šaty. Nakonec plivne Diegovi do tváře.

V krátkém sólovém tanci Frida vyjadřuje smutek, zklamání i nenávisť k Diegovi. Symbolickou reminiscenci z prvního seznámení se s Diegem vyjadřuje růže, již od něj Frida poprvé dostala. Na scénu se vrací Diego a Frida zahazuje před jeho zraky darovanou růží. Oba se k sobě přibližují a tančí na stejnou hudbu, na jakou pohybově ztvárnili intimní milostnou scénu v prvním jednání. Celý jejich tanec vyobrazuje tenkou hranici mezi láskou a nenávisť. Zprvu se Frida staví vůči Diegovi útočně, ten se brání a odstrkuje ji od sebe, Frida padá na zem. Vztek střídá objetí a Frida tak vyjadřuje rozporuplné pocity k Diegovi. Nakonec ale Diega definitivně opouští, odchází pryč ze scény.

Zdrcený Diego nachází útěchu u svých přátel v oblíbeném podniku. Nakonec odejde a střídá jej příchod Fridy oblečené do pánských černých kalhot, saka s kravatou a s ostříhanými vlasy. Frida se začíná stylizovat do mužské role, začleňuje se mezi přátele, popíjí s nimi tequillu a navazuje vztah s muži i ženami, které se kolem ní shlukují.

V dalším obraze je ztvárněn duet čínské fotografky s Fridou. Na předlohu Richarda Galliana (*Love Day – Los Angeles Session*) vyjadřuje dvojice žen zde svůj milostný vztah polibky, intimními doteky a celkově jemnějšími pohyby.

Následuje tanec smrtek vycházející opět z roztřesených a uvolněných pohybů interpretů. Na hudební sólo houslí přichází hlavní pár smrti se smrtkou a tančí spolu duet, zatímco ostatní smrtky tvořící kolem nich půlkruh se roztřeseně pohybují. Posléze se svrchu spouští rekvizity kostlivců, se kterými Smrtky tančí a pohrávají si s nimi.

Do obležení Smrtek se dostává Frida. Ty do ní strkají a předávají si ji mezi sebou. Zmocňují se jí a Frida nemá kam utéct. Několikrát ji vyzvedávají do výše. Na konci sborového tance Frida se strachem odchází, poté kostrbatým krokem mizí i všechny smrtky.

V sólovém výstupu tančí Frida držící v ruce rekvizitu kostlivce a ke snadnější manipulaci jej má připoutaného k jedné noze. Táhlými kroky dozadu a v záklonu naznačuje tanec ve stylu tanga. Scéna evokuje téma smrti, kterým byl protkán prakticky celý životní příběh Fridy. Během tance si Frida kostlivce pověsí na záda a pomocí těžkopádných kroků symbolicky naznačuje břímě, jež jí její život naložil. Kostlivce odhazuje na zem, chce udělat krok, ale v tom ji brání kostra připoutaná k noze. To vyvolává dojem, že kamkoliv se Frida hne, vždy jí bude stát bolest a smrt v cestě a bránit jí ve šťastném životě. Kostru nakonec zavěšuje a ta mizí, ale hned vzápětí přichází Bolest v podobě dvou tanečnicků.

Frida tančí s Bolestí tak jako v prvním jednání s použitím stejné hudby, choreograficky je však tanec odlišný. Interpreti zde používají mnohem více technicky náročných zvedaček. Oba tanečníci si Fridu navzájem neustále předávají, Frida také několikrát naznačuje třesivými pohyby svou bolest. Tělo tanečnice se poddává Bolesti. Ta v závěru tance nechává bezvládnou Fridu ležet na zemi.

V následujícím obraze se na pozadí scény objevuje silueta mayské pyramidy jakožto symbol Mexické kultury. Přichází tanečníci ztvárnující Slunce a Měsíc. V této části nedochází k vyjádření hlubšího děje, jedná se o snění znázorněné scénickým tancem.

Kontrastně následuje sborová scéna Aztéků. Na konci tance ji několik Aztéků vyzvedává do výše, odnáší ji a ukládají ji do jejího lůžka, kde již na ni čeká Smrt se Smrtkou. Frida se těší na radostný konec svého života, což by bylo i jejím vysvobozením.

7.3.2 Shrnutí

Choreografie

Co se choreografického pojetí týče, představení se opět odehrávalo ve stylu baletního divadla za použití tanečního i hereckého výrazu. Vzhledem k tématu, jehož příběh byl z většiny zasazen do prostředí Mexika, zvolil Balogh propojení moderního tance s prvky tanců latinskoamerických. Tanečně i hudebně zde bylo nejvíce využito temperamentního tanga v podobě táhlého kroku s prudkými pohyby hlavy a typickými záklony (např. scéna v oblíbeném podniku, tanec kostlivců atd.)

Obě jednání byla, co se libreta a choreografie týče, poměrně kontrastní. V prvním jednání lze vystopovat silnější dějovou linii a tím i rychlejší spád. Představení využilo pestrosti choreografických prvků. Proměnlivost jednotlivých obrazů byla dána střídáním sborových a sólových výstupů s duety a trii. V tanečně statictější momenty využily pantomimických prvků a docházelo tak k převaze hereckého projevu. Jednotlivé taneční obrazy se zaměřily na moderní scénický tanec, přičemž použití špiček nebylo téměř vůbec využito. Velmi zajímavě působila choreografie tance Fridy s bolestí ztvárněnou dvěma tanečnicemi. Za použití prvků moderního scénického tance a několika zvedaček vyjádřila bolest svou dominanci a Frida jí poddávala. Oba tanečníci vedli všechny Fridiny pohyby.

Zařazení tance Fridy s berlemi vyžadovalo nápaditost choreografie, jež se přizpůsobila použití rekvizity. Taneční prvky naznačovaly podlamující se nohy Fridy a její psychický i fyzický boj s tímto handicapem.

Další, velmi efektně ztvárněnou scénou prvního jednání, byl milostný akt Diega s Fridou. K zajímavé, opět moderně pojaté choreografii, velkou mírou přispěly i ostatní komponenty, jako kostýmy, scéna a světlo.

V druhém jednání choreografie čerpala v návaznosti na libreto ze scéničtějšího pojetí, zvláště pak v jeho závěrečné části. První polovina druhého jednání ještě obsahovala dějovou linii, později se choreografie zaměřila na ztvárnění vizí, snění a nočních mur Fridy. To se zrcadlilo v převážně sborových výstupech Fridy se Smrtkami, Sluncem a Měsícem či s Aztéky.

Inscenace vycházela z velmi dramatického a silného příběhu, což od tanečniců, především pak od hlavní představitelky Fridy, vyžadovalo mimořádné herecké schopnosti. Ideálně Fridu ztvárnila Renáta Mrózková. Dokázala podat vrcholný taneční i herecký výkon. Pomocí výrazné mimiky, pantomimických prvků a tělesných kontrací

bylo dosaženo maximální snahy vtáhnout diváka do děje a vyvolat v něm emoce a soucit s bolestnými stavy Fridy.

Hudba

Pro sestavení hudebního doprovodu i libreta se Robert Balogh inspiroval americkým stejnojmenným filmem režisérky Julie Taymor z roku 2002. Použil výběr písní ze soundtracku autora Elliota Goldenthala,²¹⁶ se skladbami Keitha Jarreta, Arvo Pärta, Richarda Galliana, Bennyho Goodmanna, Astora Piazzolly a Garyho Burtona, z nichž vytvořil hudební koláž.

Elliot Goldenthal zkomponoval hudbu pro film, tudíž lze vysledovat větší návaznost předlohy na libreto, než u symfonického baletu. Jelikož byl příběh zasazen do prostředí Mexika, korespondovala s tím i volba hudebních prostředků. Goldenthal hojně využil zvuku akordeonu a především španělské kytary, což dokreslovalo temperamentní rytmy mexické folklórní hudby i tanec tango.

Ke Goldenthalově hudbě Balogh na základě svých představ a svého hudebního cítění doplnil výňatek z Jarrettova koncertu *Lausanne* z roku 1973. Vybral část minimalistického charakteru v atonálním pojetí, na jehož podkladě tančila Frida s bolestí.

Na začátku druhého jednání zvolil Balogh předlohu amerického swingového a jazzového hudebníka a skladatele Bennyho Goodmanna, čímž tak diváka přenesl do prostředí nablýskané a bohaté Ameriky.

Tanec kostlivců Balogh vytvořil na tango autorů Astora Piazzolly a Garyho Burtona z desky *The New Tango* (skladby *Vibraphonissimo*, *Nuevo Tango*, *Operation*). Hudba atonálního charakteru byla založena na nástrojích klavíru, akordeonu, houslí s častým použitím glissand a vibrafonu, jenž mohl evokovat zvuk dutých kostí Smrtek. Tato živá hudba podtrhla rozvernost a komický charakter scény.

²¹⁶ Elliot Goldenthal (2. května 1954, New York City, New York, USA) je americký hudební skladatel známý především svou tvorbou pro film. Složil hudbu pro filmy, jako byly např. *Interview s upírem* a *Michael Collins* (1996) režiséra Neila Jordana, *Batman navždy* (1995), *Batman a Robin* (1997), *S.W.A.T.: Jednotka rychlého nasazení* (2003) Joela Schumachera. Získal několik Oskarových nominací. V osmdesátých letech začal spolupracovat na filmech režisérky Julie Taymor. Z jejich kooperace jmenujme filmy *Titus* (1999), *Frida* (2002), *Napříč vesmírem* (2007) a *The Tempest* (2010), přičemž za hudbu pro film *Frida* (2002) získal Oscara.

I přes poměrně pestrý výběr skladeb několika hudebních autorů tato koláž nenarušila jednotu celého představení. Spojení hudby a choreografie vytvářelo adekvátní atmosféru jednotlivých tanečních částí.

Scéna

Minimalistická scéna zde byla založena na obdélníkových průzorech měnících svůj tvar pomocí černých pásů. Pozadí měnilo barvy v závislosti na atmosféře jednotlivých obrazů a využívalo kontrastů vzhledem k volbě barvy kostýmů. Významné místo zde měl světelný design, jenž souvisel s barevným pozadím scény. V obrazech, kde dobře vynikaly siluety tanečníků (tanec Fridy s berlemi či ztvárnění milostného aktu Fridy s Diegem), využila scéna skromného osvětlení v kontrastu s výrazně barevným pozadím.

Jednoduchá scéna byla hojně obohacena o několik rekvizit sloužících k větší sdělnosti jednotlivých obrazů. Důmyslné víceúčelové využití železné konstrukce v úvodu prvního jednání posloužilo jako ztvárnění autobusu a rehabilitační pomůcky při léčbě poraněné Fridy. K zajímavému tanečnímu momentu zde přispělo použití berlí, s nimiž bylo zacházeno v souladu s choreografickými prvky.

K použitým rekvizitám patřila mimo jiné dvě lůžka na kolečkách pro lepší manipulaci s možností choreografického využití. Jedno sloužilo jako lůžko na operačním sále, o které se „přetahovali“ lékaři s bolestí. Na lůžku s nebesy se Frida zotavovala, začala malovat své autoportréty a v závěru představení zapálila Smrt nebesa postele, kde Frida ležela. Bylo tak splněno její přání své tělo po smrti spálit.

Kostýmy

Vzhledem k zvolenému tématu odehrávajícímu se v prostředí latinské Ameriky, korespondovalo s celkovým pojetím spolu s hudbou a choreografií také výtvarné řešení kostýmů. Ty byly navrženy jednoduše a účelně. Hlavní představitelka vystřídala několik kostýmů v souvislosti s libretem. V úvodu po nehodě kostým symbolicky ztvárňoval železný korzet v podobě několika rovnoběžných pruhů bílé látky umístěné po celé šíři vrchní části kostýmu. Po uzdravení si oblékla dlouhé šaty, jejichž ohnivě červená barva vyzařovala temperament mexického prostředí a odpovídala tak flamencovým pohybům. Také zvolený střih širší sukně zvýrazňoval pohyby hlavní představitelky Fridy, jakmile se roztančila, když mohla opět chodit.

Kostýmy tanečníků sborových scén výtvarník koncipoval tak, aby divákovi přiblížil charakter účinkujících doktorů (bílé kostýmy s čepcem a rouškou přes ústa), Bolesti (šedivé kostýmy, obvazem omotané hlavy) či Smrtek (světle modré trikoty s kresbou kostry).

Scéna milostného aktu Fridy a Diega využila minimalistického pojetí kostýmů tělové barvy s úmyslem napodobit nahá lidská těla.

Zajímavě dokreslil situaci dlouhý červený šátek v úvodu prvního jednání, pomocí něhož Bolest Fridu polapila. Červený šátek také symbolicky vyjádřil moment Fridina potratu.

8 Závěr

Robert Balogh patří mezi nejvýraznější choreografy současné domácí divadelní scény. Působil v několika tuzemských i zahraničních divadlech, avšak s olomouckým divadlem je spjat po celou dobu svého uměleckého života. Zde také započala jeho kariéra profesionálního choreografa. Díky novým prvkům a originalitě svých prací se velmi rychle dostal do povědomí diváků a odborné veřejnosti. Umělecký vzestup mu zajistilo uvedení choreografií *Roční doby* (1984); *Pták Ohnivák*, *Adagietto z 5. Symfonie* a *Čtyři roční doby* (1987); a především pak inscenace *Dům Bernardy Alby* (1986), kterou významně obohatil tehdejší dramaturgii olomouckého baletu. Tato raná tvorba ještě čerpala ve velké míře z avantgardního a abstraktního pojetí tance. Přesto se jeho choreografický rukopis formoval již od počátku a ve své práci vždy usiloval o zasazení dějové linie.

Baloga můžeme považovat za neoklasického a moderního choreografa. Zastává klasickou baletní formu a tanec na špičkách, protože tuto techniku pokládá za základ pro rozvoj dalších interpretačních dovedností. Používá také moderní, jazzový, scénický či akrobatický tanec. Je tvůrcem tzv. symfonického baletu, proto s oblibou tvoří na hudbu, která nebyla napsána pro scénické účely, a na základě předlohy sám připraví libreto i hudební koláže. Nebrání se ani tzv. dějovému baletu, jehož hudba se vyznačuje programností a velkou návazností na děj.

Ve všech choreografiích Balogh usiluje o maximální sdělnost. Využívá proto prostředků baletního divadla) za použití tance v propojení s hereckým výrazem (mimikou, gestikulací a pantomimikou). Z jeho prací je vždy jasné, o čem interpret tančí a jaké pocity se snaží přenést na diváka.

Vyhodnocením dostupných recenzí lze Baloghovy inscenace pokládat za divácky atraktivní, oblíbené a kritikou ve většině případů kladně hodnocené. Objevily se však i protichůdné názory. Zjevný umělecký talent Roberta Baloga odborná veřejnost mnohdy přehlížela a nepřijala jeho koncepci klasické baletní formy, na kterou je i dnes ze strany zastánců avantgardního pojetí tance nahlíženo jako na něco nmoderního a zastaralého. S ostrou odezvou se setkal především v době, kdy zastával post šéfa baletu v plzeňském divadle. Tím, že Balogh některé tituly koncipoval jako balet klasický, nenaplnil očekávání avantgardně orientované kritiky. A ani fakt, že jeho představení byla hojně navštěvována, neuspokojil tehdejší vedení divadla. Problematika

bipolárního pojetí tance provázela Balogha také v olomouckém divadle, přičemž k některým inscenacím existovaly diametrálně lišící se názory kritiků. Přesto se i v Olomouci setkal s vřelým přijetím u diváků a některá jeho představení dosahovala rekordní návštěvnosti.²¹⁷ V celkovém hodnocení lze Balogha označit za uznávaného choreografa a většina recenzentů nahlíží na jeho práci s respektem.

Balogh si získal popularitu i v zahraničí. Jeho práce byla oceněna na několika prestižních mezinárodních soutěžích a inscenace pod jeho vedením obdivovali diváci zahraničních divadel.

Nemalý podíl na jeho uměleckém přínosu má tvorba pro Baletní studio, které založil ve spolupráci s Jitkou Weiermüllerovou v roce 2003. Za několik let svého působení si studio vydobylo významné místo v olomouckém kulturním životě a členové studia se každoročně účastní domácích i zahraničních soutěží. InSTITUTE se věnuje dětským tanečnickům. Robert Balogh pro ně vytváří choreografie, jež v závislosti se zvyšující se technickou vyspělostí dětí koncipuje stále monumentálněji a dramatičtěji. Vznikají tak velmi zajímavé inscenace pro diváky takřka všech generací. Studio pořádá také školní představení, čímž přispívá ke kulturnímu vzdělávání mládeže.

Balogh se snaží obohatit dramaturgii olomouckého baletu prakticky po celou dobu svého uměleckého působení. Na jevišti olomouckého divadla se jeho zásluhou odehrálo již několik světových premiér. Od roku 2010 zde zastává pozici šéfa baletu a vzhledem k oblibě baletních představení lze hovořit o výrazném vzestupu souboru díky jeho pečlivé a kvalitní práci.

²¹⁷ Jmenujme především divácky oblíbenou inscenaci *Queen*.

9 Resumé

Předkládaná diplomová práce se zaměřuje na osobnost choreografa Roberta Balogha. Pojednává o jeho životě a umělecké práci na domácích i zahraničních scénách. Důraz je však kladen na jeho působení v olomouckém divadle. Záměrem je mimo jiné postihnout vývoj jeho choreografického rukopisu s vyzdvižením typických znaků.

Samostatná kapitola se věnuje Baletnímu studiu při Moravském divadle Olomouc, jež vzniklo ve spolupráci Roberta Balogha s Jitkou Weiermüllerovou. Pojednáno je o jeho vzniku, úkolu, cílech a soutěžních úspěších. Podrobněji se nahlíží na jednotlivá představení Baletního studia vzniklá pod Baloghovým vedením. Zmíněni jsou také pedagogové a spolupracovníci.

Větší část práce se zaměřuje na inscenace v režii a choreografii Roberta Balogha uvedené v olomouckém divadle. Kromě obsahu a obsazení inscenací kapitola jakým způsobem hodnotila kritika jednotlivá představení a s jakým úspěchem se Baloghova díla setkala u diváků.

K celkovému zhodnocení jeho choreografické a režijní tvorby přispívá analýza tří reprezentativních titulů *Queen* (2007), *Macbeth* (2009) a *Frida* (2011). Analýza detailně rozebírá každé představení, přičemž se zaměřuje na všechny jeho elementy, jako je tanec, hudba, libreto, scéna a kostýmy. Vyhledává vazby mezi jednotlivými prvky a vyzdvihává výrazné rysy Baloghova rukopisu.

10 Summary

The thesis deals with a dance-director Robert Balogh. It contains his life and work in the Czech Republic as well as abroad. The main focus is on his work in Olomouc theatre. The aim is to capture the progress of the author's choreography with the stress on typical features.

The attention is drawn to Ballet studio by Moravian theatre in Olomouc, which was co-founded by Robert Balogh and Jitka Weiermüllerová. There is a separate chapter about its foundation, mission, aims and competition successes. The performances of Ballet studio which are supervised by Balogh are examined in detail. The pedagogues and co-workers are mentioned as well.

The biggest part of the thesis focuses on plays directed by Robert Balogh and showed in Olomouc theatre. The thesis shows content and cast of the plays as well as how Balogh's plays were received by the critique and the audience.

There is an analysis of three titles *Queen* (2007), *Macbeth* (2009) and *Frida* (2011) which helps the evaluation. The analysis deals with every performance and focuses on their features such as dance, music, libretto, scene and costumes. The connections between the elements are shown and the distinct features of Balogh's writing are stressed.

11 Zusammenfassung

Die vorgelegte Masterarbeit konzentriert sich auf die Persönlichkeit des Choreographs Robert Balogh. Sie beschäftigt sich mit seinem Leben und seiner künstlerischen Arbeit auf den Heimatbühnen sowie auf den Bühnen im Ausland. Großen Wert wird vor allem auf seine Tätigkeit in olmützer Theater gelegt. Das Vorhaben dieser Masterarbeit soll unter anderem auch die typischen und wesentlichen Merkmale der choreographischen Handschrift Baloghs zu beschreiben.

Die Aufmerksamkeit wird auch dem Ballettensemble am Mährisches Theater Olmütz gewidmet, das unter Mitarbeit von Robert Balogh mit Jitka Weiermüller entstanden ist. Ein selbständiges Kapitel berichtet über die Entstehung, das Ziel und die Erfolge dieses Ensembles. Insbesondere werden auch die einzelnen Aufführungen unter Baloghs Führung eingegangen.

Pädagogen und Mitarbeiter werden an dieser Stelle auch erwähnt.

Der Hauptteil der Masterarbeit befasst sich mit den Inszenierungen unter der Regie und Choreographie Robert Baloghs, die im olmützer Theater aufgeführt wurden. Außer Inhalt und Rollenbesetzung bietet die Arbeit die Information über die kritischen Fachbewertungen seiner Aufführungen sowie die Annahme und Erfolge beim Publikum.

Bestandteil der allgemeinen Bewertung Baloghs Schaffen ist Analyse von drei repräsentativen Werken *Queen* (2007), *Macbeth* (2009) a *Frida* (2011). Die Analyse setzt sich mit allen Elementen jeder Aufführung auseinander – Musik, Tanz, Bühnenbild, Maskenbild, Libretto. Sie untersucht die Zusammenhänge zwischen einzelnen Elementen und hebt die wichtigsten und markanten Merkmale Baloghs Handschrift hervor.

12 Anotace

Jméno a příjmení: Veronika Kupská

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie, Filozofická fakulta

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Alice Ondřejková, Ph.D.

Rok obhajoby: 2013

Název práce: Choreograf Robert Balogh a jeho působení v Olomouci

Název práce v angličtině: Choreographer Robert Balogh and his work in Olomouc

Anotace práce: Diplomová práce se zaměřuje na osobnost choreografa Roberta Balogha. Práce klade důraz na jeho choreografickou práci k inscenacím pro olomoucký baletní soubor a pro Baletní studio při Moravském divadle Olomouc. Součástí práce je mimo jiné Baloghův podrobný životopis a analýza tří reprezentativních inscenací v jeho choreografii a režii za účelem postihnout nejdůležitější rysy jeho choreografického rukopisu.

Klíčová slova: Robert Balogh, Olomouc, Moravské divadlo, Baletní studio, choreografie, analýza baletního představení

Anotace v angličtině: The thesis deals with a dance-director Robert Balogh. It contains his life and work in the Czech Republic as well as abroad. The main focus is on his work in Olomouc theatre. The attention is drawn to Ballet studio by Moravian theatre in Olomouc, which was co-founded by Robert Balogh and Jitka Weiermüllerová. The biggest part of the thesis focuses on plays directed by Robert Balogh and showed in Olomouc theatre. The thesis shows content and cast of the plays as well as how Balogh's plays were received by the critique and the audience. There is an analysis of three titles *Queen* (2007), *Macbeth* (2009) and *Frida* (2011) which helps the evaluation.

Klíčová slova v angličtině: Robert Balogh, Olomouc, choreography, Moravian theatre, Ballet studio, analysis of a ballet work

Přílohy vázané v práci: obrazová příloha

Rozsah stran: 106

Jazyk práce: čeština

13 Soupis pramenů a literatury

LITERATURA:

- AMBRUZOVÁ, O.: *Balet a jeho repertoár*, Praha: Vladimír Ambruz, 2001.
- BALCAR, A. J.: *Knaurs ballet Lexikon*, München; Zürich: Droemersche Verlagsanstalt, 1957.
- HOLEŇOVÁ, J.: *Český taneční slovník*, Praha 2001.
- GRIGORJEVA, A. V.: *Kirill Molchanov* in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 16.
- ŠTEFANIDES, J. a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479)*. Praha 2008.

DISERTAČNÍ PRÁCE:

- BALOGH, R.: *Symfonický balet jako jeden z druhů baletního divadla*, Bratislava, 2008. Disertační práce. VŠMU.

TISK:

- BENEŠ, J.: *V Tokiu mi medaili předával osobně císař: rozhovor s šéfem baletu Moravského divadla Olomouc Robertem Baloghem* in: *Olomoucký deník*, č. 264, s. 7.
- BIELESZ, P.: *Milenci z Verony vyjádří své emoce tancem: Prokofjevovo dílo je výzvou pro celý soubor* in: *Hanácký a středomoravský den*, roč. 11, č. 76, s. 12.
- ČECH, V.: *Olomoucká Frida – baletní událost* in: *Týdeník Rozhlas*, roč. 21, č. 21, s. 18.
- ČTK (zdroj): *Tarzan přivede na jeviště šedesát dětských tanečníků* in: *Olomoucký deník*, roč. 22, č. 297, s. 5.
- DERSCSÉNYIOVÁ, L.: *Macbeth beze slov* in: *Hudební rozhledy*, roč. 20, č. 265, s. 8.
- DKR (zdroj): *Carmina Burana spojuje balet a operu* in: *Olomoucký deník*, č. 120, s. 5.
- DOSOUDILOVÁ, I.: *S Jitkou Weiermüllerovou o jedinečné a úspěšné baletní škole* in: *Kdy kde co v Olomouci*, č. 4, s. 12.

- GREMLICOVÁ, D.: *Baletní večer v Olomouci: Choreograf a interpret* in: *Taneční listy*, roč. 32, č. 10, s. 11-13.
- GREMLICOVÁ, D.: *Carmen, tentokrát olomoucká* in: *Taneční listy*, roč. 36, č. 6, s. 2.
- HRADILOVÁ, V.: *Malí tanečníci hrají prim v baletu Louskáček: na jevišti Moravského divadla se v představení objeví najednou až osmdesát dětí* in: *Právo. Střední a východní Morava*, roč. 17, č. 298, s. 13.
- KOLÁŘ, B.: *S Jiřím Sekaninou o baletu* in: *Svoboda*, 20. 10. 1999.
- KOLÁŘ, B.: *S představením musí rezonovat duše diváků* in: *Olomoucké listy*, roč. 2, č. 14, s. 16.
- KOLÁŘ, B.: *Silný zážitek a ničím nezkalené potěšení: baletní Madame Butterfly na prknech olomouckého Moravského divadla* in: *Olomoucké listy*, roč. 13, s. 16.
- KRESTA, D.: *Disneyho Lví král tančí v olomouckém divadle* in: *Hranický deník* č. 19, s. 27.
- KUBIŠTOVÁ, P.: *Do Olomouce dotančil lví král* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 20, č. 19, s. 4.
- MELKUSOVÁ, A.: *Balogh: Carmen je symbolem lásky, vášně i magie ženskosti* in: *Olomoucký den* č. 260, s. 5.
- MELKUSOVÁ, A.: *Carmen se vrací do Olomouce* in: *Olomoucký den*, č. 257, s. 7.
- MELKUSOVÁ, A.: *Děti poprvé na jevišti: začínající „baleťáci“ nastudovali Andersena* in: *Olomoucký den* č. 299, s. 7.
- MOKROŠ, M.: *Doma není nikdo prorokem* in: *Svobodné slovo*, roč. 48, č. 15, s. 3.
- MROZ, P.: *V Moravském divadle ožil příběh nesmrtelné lásky* in: *Hanácký a středomoravský den*, roč. 11, č. 86, s. 13.
- PÁCLOVÁ, D.: *Baloghův krok zpět* in: *Občanský deník*, roč. 2, č. 137, s. 5.
- PASEKOVÁ, D.: *Odpovídá Robert Balogh* in: *Scéna*, roč. 16, č. 25, s. 2.
- RYGEL, D.: *Baloghova baletní inscenace Carmen dnes ozdobí přehlídku Divadelní Flora* in: *Olomoucký den*, roč. 1, č. 103, s. 12.

- RYGEL, D.: *Omlazený olomoucký balet sklídil první úspěch: Inscenace nese téma probuzení skutečného lidství* in: *Hanácký a středomoravský den*, roč. 10, č. 250, s. 12.
- SK (zdroj): *Před premiérou baletu Amadeus* in: *Haló noviny*, roč. 14, č. 274, s. 11.
- STRNADOVÁ, L.: *Baletní studio vyprodává německá divadla* in: *Mladá fronta dnes: Kraj Olomoucký*, roč. 22, č. 23, s. 4.
- STRNADOVÁ, L.: *Fenomén dětský balet* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 18, č. 290, s. 3.
- STRNADOVÁ, L.: *Velkolepá show. Olomoucký balet zatančí Karla Gotta* in: *Mladá fronta Dnes: Kraj Olomoucký*, roč. 21, č. 222, s. 2.
- STRNADOVÁ, L.: *Velkolepý dětský balet pozve do světa faraonů* in: *Mladá fronta Dnes*, roč. 21, č. 16, *Střední Morava Dnes*, s. 2.
- VAŠEK, R.: *Olomoucké vášně a oběti* in: *Taneční listy*, roč. 36, č. 10, s. 2.
- VAŠEK, R.: *V olomouckém Romeovi vítězí efekt nad citem* in: *Taneční listy*, roč. 37, č. 5, s. 4.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

- *Baletní soubor Moravského divadla Olomouc vstupuje do nové sezony imponantně. Uvede Labutí jezero v choreografii Hany Vláčilové* [online]. Cit. 2013-03-05. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/tiskovezpravy/baletni-soubor-moravskeho-divadla-olomouc-vstupuje-do-nove-sezony-impozantne-vede-labuti-jezero-v-choreografii-hany-vlacilove/?s=detail>.
- *Baletní studio při Moravském divadle Olomouc* [online]. Cit. 2013-03-01. Dostupné z: <http://baletolomouc.cz/o-nas/>.
- BERGMANNOVÁ, P.: *Karafiátovi Broučci vstoupí na jeviště Moravského divadla Olomouc* [online]. Cit. 2013-03-10. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12269>.

- BERGMANNOVÁ, P.: *Requiem a Carmina Burana spojí netradičně soubor baletu a opery Moravského divadla* [online]. Cit. 2013-03-07. Dostupné z <http://www.czecot.cz/?page=14&id=6652>.
- BERGMANNOVÁ, P.: *V Moravském divadle se vystřídají Beatles a Queen* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/v-moravskem-divadle-se-vystridaji-beatles-a-queen>.
- ČECH, V.: *K. V. Molčanov: Macbeth (recenze)* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetes/napsalionas/kvmolcanov-macbeth-recenze/?s=detail>.
- ČÍŽEK, O.: *Akčně a netradičně. Tak dopadl baletní Macbeth* [citace]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Akcne-a-netradicne-Tak-dopadl-baletni-Macbeth-12614>.
- ČTK (zdroj): *Balet Carmen se vrací do Olomouce* [online]. Cit. 2013-03-03. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=220>.
- ČTK (zdroj): *Mercuryho tajemník chválil olomouckou hru* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetes/napsalionas/mercuryho-tajemnik-chvalil-olomouckou-hru/?s=detail>.
- HOŠKOVÁ, J.: *Celostátní baletní konfrontace 2* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Celostatni-baletni-konfrontace-2~06~cervenec~2009/>.
- <http://dwcworld.com/new/>
- http://www.roland-petit.fr/rubrique/rp/pop_up_chore.php?id=24
- *Choreographer and stage director. Curriculum Vitae. Robert Balogh* [online]. Cit. 2013-02-19. Dostupné z: <http://www.robertbalogh.net/index.php?co=curriculum&jak=cz>.
- KATJA (zdroj): *Nad olomouckým jevištěm téměř zapršelo* [online]. Cit. 2013-02-21. Dostupné z: <http://divadelniflora.cz/2004/zpravodaj.php>.
- KOL (zdroj): *Taneční pocta Anonínu Dvořákovi* [online]. Cit. 2013-02-21. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/view2.php?cisloclanku=2004050304>.

- KOLÁŘ, B.: *Baletní studio potěšilo bezprostředností a kultivovaností* [online]. Cit. 2013-03-09. Dostupné z: www.zpravodajstvi.olomouc.cz//view2.php?cisloclanku=2006031901.
- KOLÁŘ, B.: *Louskáček byl nejlepší letošní společenský i umělecký hit* [online]. Cit. 2013-03-11. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Louskacek-byl-nejlepsi-letosni-spolecensky-i-umelecky-hit-8291>.
- KOLÁŘ, B.: *Osud legendární Fridy Kahlo poznala Olomouc zásluhou Roberta Balogha a olomouckého baletu* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/osud-legendarni-fridy-kahlo-poznala-olomouc-zaslouhou-roberta-balogha-a-olomouckeho-baletu/?s=detail>.
- KOTKOVÁ, K.: *Dobrodružství v džungli: olomoucký Tarzan je nabitý emocemi* [online]. Cit. 2013-03-04. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Dobrodruzstvi-v-dzungli-olomoucky-Tarzan-je-nabity-emocemi-17511>.
- KOTKOVÁ, K.: *Jako v pohádce. Labutí jezero splnilo očekávání* [online]. Cit. 2013-03-19. Dostupné z <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/jako-v-pohadce-labuti-jezero-splnilo-ocekavani/?s=detail>.
- KRAUTSCHNEIDEROVÁ, D.: *Taneční novinka láká do Moravského divadla všechny generace* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/tanecni-novinka-laka-do-moravskeho-divadla-vsechny-generace/?s=detail>.
- KRESTA, D.: *Freddie netoužil po soucitu* [online]. Cit. 2013-04-21. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/freestone-freddie-netouzil-po-soucitu/?s=detail>.
- KRESTA, D.: *Obrazem: Marie Stuartovna bude zpívat i tančit* [online]. Cit. 2013-03-22. Dostupné z: http://m.denik.cz/olomoucky_denik/c/obrazem-marie-stuartovna-bude-zpivat-a-tancit.html.
- LEHOTSKÝ, T.: *Amadeus v Moravském divadle Olomouc* [online]. Cit. 2013-03-05. Dostupné z: <http://spj.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=3912&r=10>.

- LEHOTSKÝ, T.: *Dětský Louskáček stále přitažlivý* [online]. Cit. 2013-04-06. Dostupné z: <http://scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=10&c=7703> .
- LEHOTSKÝ, T.: *Znovunastudování tanečního dramatu Carmen* [online]. Cit. 2013-03-03. Dostupné z: <http://spj.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=5070&r=10> .
- LEŠIKAROVÁ, L.: *Netradiční taneční Macbeth v Olomouci* [online]. Cit. 2013-03-20. Dostupné z: http://m.denik.cz/olomoucky_denik/c/netradicni-tanečni-macbeth-v-olomouci-podivejte-se.html.
- LEŠIKAROVÁ, L.: *Simbu uvede divadlo do prázdnin ještě dvakrát* [online]. Cit. 2013-04-19. Dostupné z: http://olomoucky.denik.cz/kultura_region/simbu-uvecte-divadlo-do-prazdnin-jeste-dvakrat.html .
- ONDREJKOVÁ, A a kol.: *Soubor baletu profesionálního českého divadla v Olomouci v letech 1920–2000* [online]. Cit. 2013-04-23. Dostupné z: <http://www.olomouckybalet.cz/> .
- PÁRAL, K.: *Tréma je vlezlá holka, která vždy přijde bez pozvání, říká baletka* [online]. Cit. 2013-04-20. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalions/trema-je-vlezla-holka-ktera-vzdy-prijde-bez-pozvani-rika-baletka/?s=detail>.
- PAVLOVÁ, V.: *Jihočeská Madame Butterfly v Pasově* [online]. Cit. 2013-03-20. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/madame_butterfly_pasov_cb20080311.html.
- PROCHÁZKA, J.: *Moravskému divadlu vyšel experiment: baletní Frida je silným zážitkem* [online]. Cit. 2013-02-24. Dostupné z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Frida-v-Moravskem-divadle-baletni-experiment-ktery-vysel-15754>.
- *Projekt Tarzan král džungle* [online]. Cit. 2013-03-04. Dostupné z: <http://www.baletolomouc.cz/divadelni-predstaveni/projekt-tarzan-kral-dzungle.html>.
- SKÁCELÍKOVÁ, L.: *Naše adresa – Rozhovor s Jitkou Weiermüllerovou* [online]. Cit. 2013-04-15. Dostupné z: <http://www.baletolomouc.cz/napsali-o-nas/nase-adresa-rozhovor-s-j.-weiermullerovou.html>.

- STRNADOVÁ, E.: *Macbeth v Moravském divadle* [online]. Cit. 2013-03-21. Dostupné z: <http://www.sailen.cz/clanky/recenze/1103macbeth.php>.
- STRNADOVÁ, L.: *The Beatles & Queen, i po 2 letech vyprodáno* [online]. Cit. 2013-02-25. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/the-beatles-queen-i-po-2-letech-vyprodano/?s=detail>.
- TAUBEROVÁ, D.: *O emoce v baletu Simba se postaral i Jackson* [online]. Cit. 2013-03-02. Dostupné z: http://olomoucky.denik.cz/kultura_region/o-emoce-v-baletu-simba-se-postaral-i-jackson.html.

NAHRÁVKY:

- DVD nahrávky inscenací Moravského divadla Olomouc:

- *Macbeth* (nahrávka představení z 16. listopadu 2009)
- *Frida* (nahrávka představení z 18. března 2011)
- *Queen* (nahrávka z představení)

DIVADELNÍ PROGRAMY:

-programy baletních premiér olomouckého divadla v choreografii Roberta Balogha:

Roční doby (premiéra 11. března 1984)

Dům Bernardy Alby (premiéra 21. září 1986)

Pták Ohnivák (premiéra 8. března 1987)

Adagietto z 5. symfonie (premiéra 8. března 1987)

Čtyři poslední písně (premiéra 8. března 1987)

Carmen (premiéra 30. dubna 1999)

Dům Bernardy Alby (premiéra 22. října 1999)

Madame Butterfly (22. března 2002)

IX. symfonie „Z Nového světa“ (premiéra 30. dubna 2004)

Amadeus (premiéra 26. listopadu 2004)

Carmen (premiéra 4. listopadu 2005)

Queen (premiéra 30. listopadu 2007)

Macbeth (premiéra 13. listopadu 2009)

Louskáček (premiéra 12. listopadu 2010)

Frida (premiéra 18. března 2011)

Labutí jezero (premiéra 2. listopadu 2012)

14 Přílohy



Obr. č. 1.: Choreograf Robert Balogh

Zdroj: <http://www.moravskedivadlo.cz/balet/umelci/?s=detail&id=64> (21.
dubna 2013)



Obr. Č. 2.: Otto a Jiří Bubeníčkoví v choreografii *Neklidné vidiny* z roku 1991

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/vidiny-01.jpg> (21. dubna 2013)



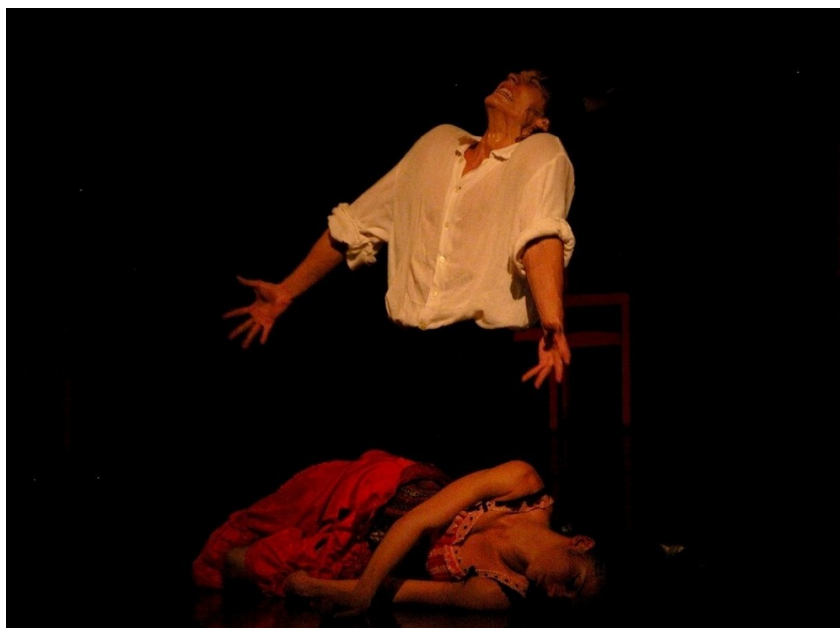
Obr. č. 3.: Monika Bernovská-Globa jako Carmen a Valerij Globa jako Don José v baletu *Carmen* z roku 1999

Zdroj: <http://scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=5070&r=10> (21. dubna 2013)



Obr. č. 4.: Monika Bernovská-Globa jako Carmen a Valerij Globa jako Don José v baletu *Carmen* z roku 2005

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/carmen2-06.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 5.: Renáta Mrůzková jako Carmen a Ivo Jambor jako Don José
v baletu *Carmen* z roku 2005

Zdroj: <http://operaplus.cz/princ-z-noveho-labutiho-jezera-v-olomouci-ivo-jambor/> (21. dubna 2013)



Obr. č. 6.: Valerij Globa a Monika Bernovská-Globa jako Romeo a Julie ve stejnojmenném titulu z roku 2000

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/romeo-04.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 7.: Sborová scéna z *Romea a Julie* z roku 2000

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/romeo-02.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 8.: Návrh kostýmů pro *Romea a Julii* (2000) výtvarníka Josefa Jelínka

Zdroj: Divadelní program Moravského divadla Olomouc k premiéře *Romea a Julie* z 31. března 2000



Obr. 9.: Scéna z *Madame butterfly* z roku 2002

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/buterfly-08.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 10.: Výtvarné řešení kostýmu k *Madame butterfly* z roku 2002.

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/butterfly-05.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č.11.: Valerij Globa jako Antonín Dvořák v inscenaci *IX. Symfonie „Z Nového světa“* z roku 2004.

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/dvorak-02.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 12.: Valerij Globa jako Antonín Dvořák v inscenaci *IX. Symfonie „Z Nového světa“* z roku 2004.

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/dvorak-04.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 13.: Valerij Globa jako Mozart a Monika Globa-Bernovská jako
Konstanc v *Amadeovi* z roku 2004

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/amadeus-10.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 14.: Inscenace *Amadeus* z roku 2004

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/amadeus-15.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 15.: Sborová scéna z *Amadea* z roku 2004

Zdroj: <http://www.robertbalogh.net/foto/full/amadeus-14.jpg> (21. dubna 2013)



Obr. č. 16.: Ivo Jambor jako Freddie Mercury v inscenaci *Queen* z roku 2007

Zdroj: <http://operaplus.cz/princ-z-noveho-labutiho-jezera-v-olomouci-ivo-jambor/> (21. dubna 2013)



Obr. č. 17.: Renáta Mrózková jako Lady Macbeth a Jan Seil jako Macbeth ve stejnojmenném titulu z roku 2009

Zdroj: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/kvmolcanov-macbeth-recenze/?s=detail> (21. dubna 2013)



Obr. č. 18.: Lena Iliina jako Lady Macbeth a Ivo Jambor jako Macbeth ve stejnojmenném titulu z roku 2009

Zdroj: <http://operaplus.cz/princ-z-noveho-labutiho-jezera-v-olomouci-ivo-jambor/> (21. dubna 2013)



Obr. č. 19.: Andrea Hrbková jako Frida ve stejnojmenném titulu

Zdroj: <http://operaplus.cz/praha-dlouze-aplaudovala-olomoucke-fride/> (21. dubna 2013)



Obr. č. 20.: Renáta Mrózková (Frida) a Ivo Jambor (Diego Rivera) v inscenaci
Frida z roku 2011

Zdroj: <http://operaplus.cz/praha-dlouze-aplaudovala-olomoucke-fride/> (21.
dubna 2013)



Obr. 21.: Dětsí tanečníci z Baletního studia při Moravském divadle Olomouc
v inscenaci *Tarzan, král džungle* z roku 2012

Zdroj: [http://baletolomouc.cz/divadelni-predstaveni/projekt-tarzan-kral-
dzungle.html](http://baletolomouc.cz/divadelni-predstaveni/projekt-tarzan-kral-dzungle.html) (21. dubna 2013)



Obr. č. 22.: Dětsí tanečníci z Baletního studia při Moravském divadle Olomouc v inscenaci *Mojžíš, příběh o princí egyptském* z roku 2010

Zdroj: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Zabava-chaos-talent-Baletni-studio-a-jeho-Mojzis-13052> (21. dubna 2013)