

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Baletní soubor olomouckého divadla v letech 1959 - 1977

The Ballet Ensemble of Olomouc Theatre
in the years 1959 – 1977

Bakalářská diplomová práce

Miriam Hasíková

Vedoucí práce: Mgr. Alice Ondřejková

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala sama na základě použitých pramenů a literatury a uvedla jsem všechny citace. Souhlasím, aby tato práce byla zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

V Olomouci 13. května 2011

Miriám Hasíková

Poděkování Mgr. Alici Ondřejkové za motivační a příkladné vedení této bakalářské práce, dále paní Jiřině Šlezingrové-Škodové za poskytnutí cenných informací, tanečnici Moravského divadla paní Janě Hanákové a paní Věře Šmídové, archivářce Moravského divadla.

Obsah

ÚVOD	6
STAV BĀDÁNĪ	8
I. DIVADELNĪ TANEČNĪ VÝVOJ	10
1.1. DivadelnĪ tanečnĪ vĵvoj do poloviny 19. stoletĪ českā a zahraničnĪ scěna.....	10
1.2. Vĵvoj baletu na pražskě scěně od druhě poloviny 19. stoletĪ po rok 1945	13
1.2.1. Les Ballet Russes	20
1.3. Vĵvoj tanečnĪho děnĪ v Brně	21
II. DIVADELNĪ TANEČNĪ VÝVOJ V OLOMOUCI	25
2.1. BaletnĪ soubor od otevřěnĪ olomouckěho divadla po jeho osamostatněnĪ.....	25
2.2. BaletnĪ soubor od roku 1945 po současnost	28
2.3. Josef Škoda	32
2.4. Nāstup a ěra Josefa Škody v Divadle Oldřicha StĪbora	37
2.5. Jiřina Šlezingrovā	39
III. BALETNĪ INSCENACE UVEDENĚ V SDOS V ĚŘE JOSEFA ŠKODY V LETECH 1959 –1977	41
3.1. LabutĪ jezero	41
3.2. Sluha dvou pānĵ.....	42
3.3. Romeo a Julie.....	43
3.4. Šurale	44
3.5. Pigment	46
3.6. Touha	47
3.7. Popelka.....	48
3.8. Louskāček	49
3.9. Paganini a Coppelie	50
3.10. Zlatā kačka	52
3.11. Milā sedmi loupežnĪkĵ, TřĪrohĵ klobouk	53
3.12. Doktor Faust	55
3.13. Pohādka o Honzovi.....	56
3.14. Baletti a 9, Pavouk křĪžāk, Hanāckě tance.....	57

3.15. Ve vteřině života, Vzpouřa hraček	58
3.16. Bachčisarajská fontána	59
3.17. Kamenný kvítek.....	61
3.18. Z pohádky do pohádky	62
3.19. Král Ječmínek	63
3.20. Pierot.....	64
3.21. Špalíček.....	66
ZÁVĚR	68
RESUMÉ	69
SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY	71

Úvod

Vývoj baletu byl od svého počátku spjat s operou či dramatem a k jeho úplnému osamostatnění docházelo velmi pomalu. Jistý krůček ke svébytnosti lze vidět ve vysoké produkci baletních večerů složených z operních tanečních vložek oper, které byly však svým charakterem pouze efektním zpestřením dramaticky bohatého děje opery. Postupem času, když balet nabýval na důležitosti, snažili se z něj interpreti vytěsnit prvek okázalosti a usilovali o dramatické ztvárnění. Nový dynamický ráz bylo možno spatřovat v inscenacích Ďagilevova Ruského baletu. Technická virtuosita se tu stala pouze předmětem k baletně-divadelnímu vyjádření a krom tance se zde uplatnily propracované kostýmy, výprava a bohatá symbolika.

První část práce se zabývá vývojem baletu se snahou o plynulé zasazení českého vývoje do vývoje světového. Zdůrazňuje vývoj české scény, ale neopomíná ani významné světové události. Podrobněji pojednává o vývoji baletních těles pražských a brněnských, jež byly samostatné daleko dříve než soubory jiných divadel. V Brně je zvláště akcentována kreativní osobnost Ivo Váni Psoty, jehož žáci byli mimo jiné spjati i s vývojem baletu v Olomouci.

Druhá část práce nastiňuje vývoj baletního souboru olomouckého divadla od jeho založení po dnešní dny. Její první podkapitola přibližuje počátky baletu českého profesionálního divadla v Olomouci po konec 2. světové války, druhá podkapitola popisuje fungování souboru již jako samostatného celku. Olomoucký baletní soubor byl od otevření českého profesionálního divadla v roce 1920 nedílnou součástí opery a operety až do roku 1945. Choreografové zde tančili sólové role, vedli ansámbl, studovali repertoár a působili ve funkci baletního mistra. V roce 1945 se soubor osamostatnil a kromě svých občasných představení se i nadále podílel na operetních, operních a také na činoherních představeních. Tato část je založena na výčtu baletních šéfů a provedených inscenací v daném období, olomoucký balet je totiž oblastí dosud nezpracovanou, chybí literatura a archivní prameny jsou dosud ve stavu nezpracovaných kartonů, není tedy odkud čerpat.

Hlavní těžiště práce je v období šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Dvě další podkapitoly jsou věnovány osobitému umělci, choreografu Josefu Škodovi, který byl baletním mistrem v letech 1959-1977. Třetí kapitola je věnována jednotlivých baletním inscenacím Josefa Škody, tedy z doby jeho působení v čele olomouckého

souboru. Josef Škoda dovedl díky obrovskému smyslu pro baletní umění olomoucký ansámbl na profesionální a stabilizovanou úroveň, stalo se tak poprvé v jeho olomoucké historii. Baletní soubor se od té doby i v Olomouci stal nedílnou součástí velkého divadelního soukolí.

Stav bádání

Český balet obecně je oblastí, která dosud nebyla důkladně zpracována. Většina publikací, které se vážou k divadlu, balet opomíjejí nebo pojednávají čistě o hudební složce baletního díla. Také ve studiích o operách či operetách, kde je balet silně zastoupen, je mu věnováno velmi málo prostoru.

Nejnovější a zároveň i nejobsáhlejší práce, pojednávající o této problematice jsou publikace Boženy Brodské. Její kniha *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* má zakladatelský charakter, neboť byla první autorkou, která se u nás danou problematikou systematicky zabývala. Velmi přehledně a podrobně pojednává o dějinách baletu v Praze a v Brně, ale Olomouc je zde zmíněna jen velmi kuse. Mezi její další publikace patří *Romantický balet*, a poté brožury formátu studijních textů, *Vybrané kapitoly z dějin baletu*, *Les Ballets Russes* a *Dějiny ruského baletu*.

Další českou autorkou tvořící v 60. letech minulého století byla Lidka Schmidová, jejíž spis *Československý balet* stručně popisuje osamostatnění baletních souborů jednotlivých divadel v tehdejší Československu. U mnoha divadel byla situace analogická se situací v olomouckém divadle; balet se osamostatnil po roce 1945, nadále však zůstal jako součást opery a operety a záleželo na osobnosti šéfa baletního souboru, kolik prostoru pro samostatný balet dokázal vytvořit.

Český taneční slovník je heslovitá práce, obsahující jak jména českých osobností spjatých s taneční scénou, tak také české inscenace a zpěvohry od nejstarší taneční baletní historie až po dnešní dny. Pro zběžnou orientaci v problematice je tato práce vynikající, bohužel pro svou přílišnou heslovitost a stručnost je její informativnost jen omezená.

Jednoznačně hodnotným je filmový dokument *Mistr* režiséra Petra Hajna, líčící život a práci brněnského tanečníka Ivo Váni Psoty. Vzhledem k tomu, že se ze Psotovy práce dochovala jediná choreografie, čerpá z fotografií, ze vzpomínek pamětníků a k dané problematice se vyjadřují jednotliví odborníci hodnotící jeho přínos pro český balet. Zvláště cenné informace tomuto snímku poskytla brněnská teatroložka Eugenie Dufková a tanečníci, kteří v jeho souboru působili.

První kapitola této bakalářské práce, zabývající se baletem obecně, čerpá především z výše uvedených titulů. Následující dvě kapitoly jsou složeny z informací získaných z archivních materiálů Moravského divadla a Státního okresního archivu, z

divadelních ročenek, z almanachu divadla, z dobového tisku a v neposlední řadě ze vzpomínek pamětníků.

Archiv Moravského divadla, díky zachovalému stavu všech dokumentů, byl velmi cenným zdrojem pro tuto práci. Byl zde umožněn přístup ke všem ročenkám a výročním publikacím, které zahrnovaly kompletní programy s obsazením, a také pojednávaly o nových titulech s velkou pečlivostí. Jediným nedostatkem byl chybějící program k inscenaci *Špalíček* v divadelní ročence z roku 1977. Veškeré recenze do roku 1969 ukládal archivář do tamní kroniky, nicméně veškeré recenze po roce 1969 se ztratily, a proto bylo nutné čerpat z denního tisku. (Přístup k některým deníkům, jako např. *Stráž lidu*, byl navíc znesnadněn kvůli právě probíhající digitalizaci.) Bohatým zdrojem recenzí se stal soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, jejíž manžel si vedl podrobnou kroniku o všech svých inscenacích s dobovými kritikami. K jedinému představení *Rhapsody in Blue*, jež bylo uvedeno v programu, nebylo možné najít žádnou recenzi. Paní Šlezingrová se o tomto titulu vůbec nezmiňovala, tedy patrně nakonec k premiéře nedošlo. (Tento titul měl být uveden jako součást složeného baletního večera spolu s baletem *Touha*, jenž byl v tisku veleben jako oslava komunismu, čímž by se inscenace na Gerschwinovu hudbu diametrálně odlišovala.)

Ve Státním okresním archivu v Olomouci se nacházely zápisy ze schůzí divadla, které se konaly každý měsíc, jednotliví vedoucí souborů zde diskutovali dramaturgické plány a hodnotili již provedené inscenace. Baletu se v poměru k ostatním uměleckým sekcím divadla věnovali velmi málo, proto objevení takových informací bylo velmi pracné. V neposlední řadě také na těchto schůzích probíraly vztah individuálních členů ke komunistické straně.

Další informace, především právě ty aktuální, byly dostupné na internetových stránkách olomouckého baletu.

Důvodem nízké produkce baletní literatury, je složitost a jedinečnost každé choreografie, již nelze v mnoha případech (není-li baletní představení natočeno) znovu rekonstruovat, neboť materiály a poznámky většiny choreografů jsou pro badatele nesdělné a navíc práce každého choreografa vychází z momentálních dispozic konkrétního souboru. Velmi obtížně se tedy s odstupem času (v tomto případě několika desítek let) inscenace hodnotí. Proto tato práce obsahuje velké množství vzpomínek pamětnice Jiřiny Šlezingrové-Škodové, která ve zmíněných inscenacích vystupovala. Velmi dobře se pamatovala na jednotlivá vystoupení a její poznámky se výborně doplňovaly s archivními materiály.

I. DIVADELNÍ TANEČNÍ VÝVOJ

1.1. Divadelní taneční vývoj do poloviny 19. století

česká a zahraniční scéna

Vývoj tanečních forem byl spjat s vývojem divadla a souběžně se životem lidových i šlechtických vrstev. Tanec představoval nezanedbatelný podíl na vystoupeních pořádaných od dob renesance pro obveselení šlechty; kočovné společnosti poutaly svými artistickými výkony diváky a tanec byl samozřejmě součástí lidového folkloru každé země. Vzájemným prolnutím prvních dvou větví tance vznikl balet v 16. století ve Francii a v Itálii, vyvíjel se do podoby romantického baletu 19. století, a poté se znovuzrodil ve zcela nové podobě v Ruském baletu v první polovině 20. století.¹

U nás se dvorský ballet de cour, jenž vznikl v 16. století ve Francii a v 17. století se rozšířil po celé Evropě, objevil relativně brzy; příslušníci vyšších společenských vrstev se totiž orientovali na způsob života italské, španělské a francouzské šlechty a ve svých sídlech zakládali divadla. Zvali si taneční mistry (z Francie či Itálie), kteří je nejen učili společenské tance, ale stavěli pro ně také balety ve svých představeních.² Velké veřejné balety se u nás uplatnily v představeních pořádaných např. ke korunovaci Karla VI.³, Marie Terezie či při pražských premiérách slavných oper Christophera Willibalda Glucka, které bývaly též doplněny baletem. Kromě šlechtického prostředí bývaly balety pěstovány i v kláštorech, zejména u jezuitů. Teprve 18. století přineslo

¹ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění v Praze, 2000, s. 7.

² V takovém typu představení byl obvykle panovník v roli hrdiny a dvořané ho oslavovali: „*Hlavní pozornost byla soustředěna na Ludvíka XIV., který v posledním entréee vycházel jako Slunce rozptylující Tmu, jako symbol obnovení života, jako symbol královské moci, před kterou vše ustupuje do pozadí.*“ „*Ballet de la Nuit, prototyp barokního baletu, trval celých třináct hodin.*“ Brodská B., Vybrané kapitoly z dějin baletu, Akademie múzických umění v Praze, 2000, s. 20.

³ Česká šlechta připravila Karlu VI. roku 1723 skvělé uvítání, operu *Constanza e Fortezza*, jejíž baletní scény aranžovali dva vídeňští baletní mistři Dvorního divadla – Pietro Simone Levasori a Alessandro Philibois. Jak bylo tehdy zvykem, hudbu k baletům nepsal autor opery (Johann Josef Fux), nýbrž jiný hudebník, tentokrát to byl Niccolò Mattheis. Jezuité k této příležitosti v Klementinu připravili operu Jana Dismase Zelenky, oslavující sv. Václava a jeho ctnosti a poté Karla VI. jako jeho dědice, *Sub olea pacis et palma virtutis*. V prvním a třetím jednání tančilo deset českých studentů a dva sólisté. Pro tyto tance vytvořil choreografii Ehrenfried Gerhardt, o němž nemáme žádné bližší informace. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 11-12.

do českých zemí rozkvět divadla, opery a pantomimy, a právě v této době vznikají divadla veřejná.⁴

Teprve s prvními pokusy o produkci českého divadla, se u nás probouzí také první zájem o scénický tanec.⁵ Nejdříve bylo u nás otevřeno divadlo v Brně na Zelném trhu v roce 1732, za pět let v Praze a pak v Olomouci roku 1770. Baletní soubor nebyl samozřejmostí, ale existoval-li, stál v čele nejčastěji Ital (ve většině případů celá italská rodina), jenž se staral o taneční vložky oper. Velmi často v divadlech hostovali umělci, (rovněž často početné italské rodiny) kteří vystupovali s inscenacemi na pomezí akrobacie, tance a pantomimy, náměty čerpali především z italské komedie dell'arte. Výraznou roli hrála mašinerie, změna kulis, rekvizity a převleky. Tyto veselohry byly velmi banální, prováděné jen za účelem pobavit publikum, ale tehdejší divadelní kritika byla spokojená; žádala pouze srozumitelnost, překvapení a obratnost interpretů.⁶

Světová scéna však již na přelomu 18. a 19. století zaznamenala citelné znaky změn. Měnily se jak náměty baletů, tak i inscenační principy, neboť balet již nebyl tolik svázan s operou. V libretech se objevily náznaky sentimentalismu s typickou dějovou dvou dílností.⁷ Změnil se radikálně i kostým tanečnicků, a to výrazně napomohlo neustále se zdokonalující technice, především na špičkách.⁸ „*Romantismus v baletu zahrnuje epochu, v níž balet dostal nový obsah i novou formu, nové zákony a novou estetiku.*“⁹

Ještě ve třicátých letech 19. století nemělo pražské divadlo stálý baletní soubor a muselo se spokojit s produkcí hostů nebo s činoherními tanečníky. Zlom nastal ve druhé polovině třicátých let, kdy přišla do módy velká francouzská romantická opera

⁴ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s.8-13.

⁵ „*Ale o vlastním baletním souboru můžeme hovořit až v souvislosti s Prozatímním divadlem v Praze. A souvislé dějiny českého baletu začínají ještě později, otevřením Národního divadla.*“ Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962. s.7.

⁶ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s.13.

⁷ Dějová linie se skládá ze dvou kontrastních částí: 1. část – tanec terre a terre, obsahuje národní tance s důrazem na kolorit a charakterní tance. Ve druhé části se děj přemísťuje do nadpřirozeného světa a tanečnice zde nosí typické bílé mušelinové sukně. Tanec zde nenásleduje žádnou dějovou linii, lze říci, že celá druhá část je jakýsi „tanec pro tanec“; tato druhá část je kolébkou špičkové baletní techniky, usilující o iluzi nehmotnosti. Vystupuje-li zde tanečník, prodlužuje pouze krok tanečnice a je výrazně upozaděn. „*Dotyk se zemí je co nejmenší, pohyb se zbavuje své zemské přirozenosti, dostává novou dimenzi. Je to klasický případ, jak si nový obsah vynutil současně novou formu k tvorbě uměleckého obrazu.*“ Brodská, B.: Romantický balet, Akademie múzických umění v Praze, 2007, s.8.

⁸ „*Tanec na špičkách existoval již dříve, ovšem byl považován za zvláštní dovednost, se kterou nemá umění nic společného.*“ Brodská, B.: Romantický balet, Akademie múzických umění v Praze, 2007, s.8.

⁹ Brodská, B.: Romantický balet, Akademie múzických umění v Praze, 2007, s.8.

s nezbytnými baletními vložkami. Prvním baletním mistrem byl Josef Raab, který sestavil soubor, výborně jej vedl a aranžoval balety do oper a her se zpěvy. Do první Raabovy sezóny také spadá premiéra Škroupovy *Fidlovačky* (21. prosince 1834), v níž měly taneční vstupy také svůj podíl. Ovšem kritika se dlouhým obsažným článkům o tanci nevěnovala, obvykle se omezila pouze na stručné komentáře „tance šly dobře“ apod; je s podivem, že dokonce ani u představení jako byla *Sylfida* se o taneční technice či úrovni představení u nás nepsalo.

Ve třicátých letech se senzací stala zmiňovaná špičková technika Marie Taglioni,¹⁰ kterou použila v baletu *Sylfida*¹¹. Dojem lehkosti, jenž byl dosud nahrazován pouze technikou, Taglioni vyjádřila tancem na špičkách, což byla v té době ještě doména laciných artistických představení. Další romantické balety s nadpozemskou hrdinkou vznikaly jeden za druhým (*Giselle*, *Ondine*, *La Péri* ad.), a tímto okamžikem se dostávají téměř veškeré mužské role do pozadí. Skončila tím éra *denseur noble*¹² a nastala éra balerín. U nás měly tyto balety premiéry v padesátých letech 19. století, např. slavná *Giselle* měla premiéru 18. srpna 1850 na narozeniny císaře a krále Františka Josefa I. Nadále v našich divadlech pobývali hosté, nejčastěji sólové umělkyně nebo soubory s dětskými virtuózními tanečníky, což byla také dobová oblíbená atrakce.

Balet měl ve svých počátcích v divadle podřadnou pozici, byl součástí opery, fungoval coby těleso spíše služebního charakteru než jako reprezentativní divadelní složka. Jako součást velké francouzské opery byl nutný, ale vedení nemělo povinnost jej vydržovat.¹³

¹⁰Marie Taglioni (1804-1884) patřila do významného rodu tanečnicků, jejímž zakladatelem byl Carlo Taglioni a poté jeho syn Filippo (1777-1871), Mariin otec a učitel. Její slavná kariéra začala roku 1828, kdy si kritika všimla mimořádně lehkého stylu a její tanec se stal inspirací pro mnohé operní skladatele k tanečním vložkám věnovaným právě Marii. (Rossiniho *Vilém Tell* či Meyerbeerův *Robert d'ábel*.) Její Triumfem byl pak balet *La Sylphide* (12. března 1832) s hudbou Jeana-Madeleine Schneitzhoeffera, kde tančí v pevném živůtku s křídly a lehkou mušelinovou sukni a v saténových střevíčkách. Marie Taglioni si získala Sylfidou takovou popularitu u pařížského obecnstva, že od té doby mohla na jevišti tančit jakoukoli roli a byla oslavována. Brodská, B.: *Romantický balet*, Akademie múzických umění v Praze, 2007, s.44.

¹¹Autory libreta byli Adolph Nourri a Filippo Taglioni, choreografii zpracoval Auguste Bournonville. „*Balet La Sylphide (Sylfida, 12. března 1832) s hudbou Jeana-Madeleine Schneitzhoeffera zaujímá unikátní postavení v dějinách baletu nejen proto, že v něm byly řecké koturny zaměněny za saténové střevíčky a empírový kostým za pevný živůtek s křídly a lehkou sukni (Eugene Lami vytvořil návrh pro lehkou mušelinovou sukni do půli lýtek), ale má zvláštní postavení také proto, že přináší divákům jiný svět, nový svět nadpozemských bytostí a taneční techniku, která to vyjadřovala.*“ Brodská B., *Romantický balet*, Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 47.

¹²Tanečník doby Augusta Vestrise (1760 – 1842) či Luise Antoina Duporta (1781 – 1853). Brodská B., *Romantický balet*, Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 17, s.44.

¹³ Často se konala představení, ve kterých se tančily jednotlivé baletní vložky oper zvlášť (např. Auberova *Němá z Portici*, Mayerbeerův *Robert d'ábel*, aj) v nichž excelovala Catarina Friedbergová,

1.2. Vývoj baletu na pražské scéně od druhé poloviny 19. století po rok

1945

Ve druhé polovině 19. století přišly na scénu buďto balety v realistickém duchu, které vypustily nadpřirozené postavy nebo feérické balety výpravného charakteru, jak je prováděl v Berlíně Paolo Taglioni. U obecnstva měly samozřejmě větší oblibu feérické balety, jejichž hlavní těžiště spočívalo v nesmyslné mašinérii, což mimo jiné opět tvrdě kritizoval i Jan Neruda. Roku 1866 byl Bedřich Smetana jmenován kapelníkem a ujal se operní i baletní dramaturgie. Právě v době Smetanova působení se objevil první vážný pokus sestavit baletní soubor, který by měl své vlastní poslání, svou vlastní funkci. Po Smetanově nástupu prošel balet reorganizací. Jeho přičiněním na čas ustaly baletní feérie a také pohostinské hry artistů, jelikož dával více prostoru domácímu souboru, jenž uváděl opery a hry se zpěvy. Při divadle byla také zřízena baletní škola, kterou řídila tehdejší vynikající baletní mistryně Marie Hentzová, ta ve svazku s Národním divadlem zůstala až do roku 1880. Balet vystupoval v této době se samostatnými čísly a kritiky měl velmi pochvalné.¹⁴ Po odchodu Smetany z Divadla 1874 utrpěl i balet. Opět se na jeviště vrátila výpravná vystoupení v podání hostujících umělců. Divadlo si však často z finančních důvodů takováto hostování hvězd nemohlo dovolit.

Roku 1883 nastoupil do pražského divadla Václav Reisinger, který se vrátil po takřka dvaceti letech se zkušenostmi z evropských divadel zpět na českou scénu (v zahraničí spolupracoval v roce 1877 též s Mariusem Petipou při práci na *Labutím jezeře*). Jeho premiéra baletu *Hašiš* (19. června 1884) na hudbu Karla Kovařovice však nebyla úspěšná, kritiky se vyslovily i premiéře špatně,¹⁵ navíc ani s vedením divadla obzvláště nevycházely.¹⁶ O něco lépe si vedl v choreografii tanců do oper: časopis Dalibor chválil nastudování tanců v *Prodané nevěstě* a také premiéru *Libuše*, která otevírala Národní divadlo 18. listopadu 1883. Avšak další neshody způsobily, jak uvádí

členka francouzské baletní skupiny, jež v Praze hostovala. Její výstupy velmi vysoce hodnotili Smetana s Nerudou, zároveň však kritizovali celkovou neúčast domácího souboru. Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962, s.13.

¹⁴Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962, s.13.

¹⁵“...tak nejnepě aranžovaný tanec, jako je štouchání mandolinou do sedícího Turka, nelze spatřit dozajista nikde na světě.” Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 114.

¹⁶Nutno podotknout, že si Reisinger opakovaně stěžoval řediteli divadla Františku A. Šubertovi na špatnou organizaci, spolupráci a komunikaci jednotlivých souborů. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 114.

Reisingerův nástupce Berger ve svých vzpomínkách, že „došlo k takovému výstupu, že Reisinger odešel z divadla a už do něj nevkročil.“¹⁷

Augustin Berger, toho času sólista Národního divadla, nastoupil do čela souboru roku 1885 Adamovou *Giselle*, jejíž provedení si vysloužilo velký ohlas. Okázalostí a výpravností předčil svého předchůdce, lépe tak vyhovoval inscenačním tendencím doby.

Dne 1. srpna 1885 byl proveden velkolepý balet *Excelsior*, který se stal na několik let senzací. Patřil mezi těch několik inscenací (spolu s *Giselle*), ke kterým se sáhlo vždy, když se potřebovala naplnit kasa. Přestože v čele divadelního baletního souboru stál Berger, choreografií nastudoval milánský Enrico Borri,¹⁸ což byla podmínka autora baletu, Luigi Manzottiho. Primární roli zde hrály samozřejmě efekty, pompézní výprava a atrakce. Není nutné poukazovat na mimořádnou lacinost a úpadkovost této formy jak po taneční, tak po hudební stránce. V Národním divadle byly uvedeny i další balety v podobném duchu.¹⁹

V sezóně 1886-1887 byl pak ještě s obrovským úspěchem uveden pohádkový balet skladatele Mořice Angera *Štědrovečerní sen*,²⁰ jehož premiéra proběhla 12. prosince 1886. Balet se pak hrával po několik let, vždy v období Vánoc. Po nepodařeném Reisingrově *Hašiši* to byl vlastně první domácí úspěšný balet na scéně Národního divadla.²¹

V únoru 1888 přijel na pozvání Umělecké besedy Petr Iljič Čajkovskij, na jehož počest se v Praze konaly dva koncerty z jeho díla: jeden v Rudolfinu a druhý pak 21. února 1888 v Národním divadle. Bylo provedeno II. jednání baletu *Labutí jezero* v Bergerově choreografii, což bylo vůbec první uvedení (ač pouze zlomek) tohoto

¹⁷Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 116.

¹⁸Uvedl zde *Excelsior* s velkým úspěchem už ve Dvorní opeře ve Vídni 17. května 1885. Je s podivem, že smlouvu uzavřenou 4. července dodržel, neboť k nastudování neměl ani měsíc. To, že na úspěšně provedené premiéře vystupovalo přes pět set účinkujících, mluví za vše. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 119.

¹⁹*Flik a Flok*, premiéra 1. srpna 1886; *Fantaska*, premiéra 25. srpna 1888; *Pohádka o nalezeném štěstí*, premiéra 6. dubna 1889; *Sedm havranů premiéra*, 20. září 1889 ad; např balet *Amor*, byl kus, pro který se ředitel Šubert vydal do Milána, ovšem byl zklamán; „Zakoupil jsem z něho jen poslední efektní obraz. Moderní balety italské mají totiž s veškerou divokou zvěří společné, že mohou se vysekávat po kusech.“ Napsal v dopise divadlu. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 122.

²⁰Feérický balet Augustina Bergera. Děti, které se o Štědrém dnu vydaly na dříví, v lese usnou. Obklopí je zvířata, Vánoční muž vykouzlí vánoční strom a dárky, přivolá příbuzné děti. Objeví se Anděl míru, který všem žehná a balet končí monumentální hudbou varhan. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 122.

²¹Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 123.

baletu mimo Rusko. Čajkovskij byl velmi spokojen a kritiky o provedení psaly také kladně.²² Kompletní *Labutí jezero* se dostalo do Národního divadla až za šéfování Achille Viscucioho roku 1907.

Konec osmdesátých let byl pro divadlo, a pro baletní soubor zvláště, velmi náročný. V tomto období vstoupila na prkna Národního divadla opereta, která částečně nahradila výpravné baletní feérie, jež ovšem ze scény pro svou velkou popularitu nezmizely. Balet ještě vystupoval v opeře a navíc připravoval premiéru nového představení *Rákoš Rákoczy* Leoše Janáčka, která proběhla 24. července 1891. Nové dílo mělo úspěch; „*tanec v krojích zůstal téměř v naturalistickém stavu*“ a tisk psal o záslužném kousku pánů Bergera, Herbena a Janáčka.²³ Nicméně sám autor spokojen nebyl, balet „ořezal“ a vytvořil z něj *Lašské tance*.

V posledním desetiletí 19. století nastaly tři významné události, které měly vliv na repertoár Národního divadla; především Jubilejní výstava v roce 1891, dále hostování Národního divadla ve Vídni roku 1892 a Národopisná výprava 1895. Tyto akce způsobily, že baletní repertoár získal charakter cirkusových představení. Pouze několik výjimek představovalo světlé body v repertoáru souboru, a to: Janáčkův balet *Rákoš Rákoczy* z roku 1891, uvedení *Coppelia* 1893 a pak Bendlova *Česká svatba* (1895).²⁴ V roce 1900 se Berger s Národním divadlem loučil v roli Coppelia a psalo se o něm opět to nejlepší. Ať v laciných baletech kritika haněla hudbu či libreto, jeho choreografie byla hodnocena vysoko téměř vždy.²⁵ Bergerova patnáctiletá činnost v Národním divadle byla záslužná; za největší přínos lze pokládat zvýšení významu baletu jako samostatné složky, ač jeho forma nebyla vždy umělecky dokonalá. Bergrova úzká spolupráce se skladatelem (podobně postupoval i Petipa v Rusku) každé inscenaci velmi prospěla. Naopak jeho slabostí, a tehdejší módou, bylo preferování italských

²² „...osvědčil náš baletní mistr A. Berger nanovo zase svoji všestrannost, dovednost i důmyslnou originalitu v arrangování baletních ensemblů.“ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 123.

²³ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 128.

²⁴ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 133.

²⁵ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 135.

tanečnic, což mnohdy na kvalitě představení nepřidalo.²⁶ Ale smyslem pro detail, dekoraci a manýru se zcela ztotožnil s požadavky své doby.²⁷

Po Augustinu Bergerovi nastoupil coby šéf baletu v roce 1900 Achille Viscusi. Mladý francouzský choreograf to neměl prvních šest let jednoduché, kritika ho totiž neustále srovnávala s jeho předchůdcem, extrémně populárním Bergerem.²⁸ Drobný úspěch mu přinesla choreografie ke Smetanově *Prodané nevěstě*, kde měli diváci poprvé možnost spatřit kruhový tanec.²⁹ Bohužel *Slovanské tance* pořádané ke skladatelovým 60. narozeninám takový ohlas nesklidily.³⁰ Opravdový úspěch zažil až po premiéře *Labutího jezera* 27. června 1907, kde se dle dobových článků vyskytovalo množství národních tanců, které se obzvlášť povedly.³¹ Viscusiho choreografie byla chválena a nutno též podotknout, že neměl žádné srovnání s dodnes slavnou verzí Mariuse Petípy. Jako úspěšná se ukázala také Viscusiho spolupráce se skladatelem Oskarem Nedbalem, jehož balet *Pohádka o Honzovi* (24. ledna 1902) mladého skladatele velmi proslavil. Toto dílo se stalo nejúspěšnějším baletem naší scény a po mnoho let slavilo u diváků úspěchy.³² Další balety – pokračování *Pohádky o Honzovi* – *Z pohádky do pohádky*, a poté groteskní pantomima *Princezna Hyacinta* měly rovněž velký úspěch.³³ Viscusi se s Prahou rozloučil 1. června 1912 baletem *Pramen*. Toto Délibovo dílo s podivným námětem doplněným hudbou Ludwiga Minkuse bylo

²⁶ „V době Bergerova nástupu začíná Giolietto Paltrinieri, pozdější Bergerovou chotí, série italských primabalerín na naší scéně a celkový úpadek baletu tak mohl být završen.“ Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962, s. 16.

²⁷ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 138.

²⁸ Navíc měl repertoár téměř totožný s Bergerem, což bohužel ke srovnání mnohdy svádělo. Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962, s. 17.

²⁹ „Viscusi porazil italskou tradici a prosadil českou, zatímco Čechové drželi tu italskou zuby nehty.“ Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962, s. 17.

³⁰ Později byly *Slovanské tance* dávány také v Olomouci, kde měly úspěch právě v choreografii Achille Viscusiho. „V Olomouci byly *Slovanské tance* inscenovány 6. dubna 1935. Tehdejší choreograf Josef Judl znal z plzeňského angažmá první jevištní verzi Achille Viscusiho, schválenou samotným skladatelem pro první uvedení v roce 1901, a tento zredukovaný tvar se tak dostal i na olomoucké jeviště.“ Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.

³¹ „Viscusi zařadil dvanáct tanců: tyrolský, skotský, český, indický, švédský, holandský, ruský, francouzský, slovácký, španělský, italský, polský – k jaké hudbě se tančilo, nelze vystopovat.“ „Hlavní přednost p. Viscusiho bude asi jeho činnost jako učitele tance, což bylo zřejmě z pečlivě nastudovaných 12 tanců, z nichž jednotliví členové baletního souboru (...) podali zdařilé ukázky technické vyspělosti.“ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 147.

³² „(...) libreto Františka Karla Hejdy je logicky vystavěno bez vedlejších odboček jako protipól k tehdejšímu nesmyslným feériím.“ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 144.

³³ Spolupráce libretisty Ladislava Nováka, skladatele Oskara Nedbala a choreografa Achille Viscusiho se ukázala být velmi šťastnou. Nejoblíbenější pantomimy Oskara Nedbala též spadají do tohoto „období úpadku“, hudba je lehčí, nicméně bohatě melodická a Nedbalovy balety se zasloužily o to, že aspoň na čas vytlačily z jeviště hostující společnosti. Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962, s. 17-18.

strháno;³⁴ Viscusi odjel do Londýna, kde načas působil v Hyppodromu spolu s některými tanečnickými z Národního divadla; dále působil v Linci, a ve Slovenském Národním divadle v Bratislavě, kde s velkým úspěchem nastudoval „svoji“ verzi *Labutího jezera*.

Po Viscusim se do Národního divadla vrátil Augustin Berger a působil zde celkem deset sezón (1912-1922). Soubor v době jeho příchodu byl téměř vylidněný, proto musel sestavit zcela nový. Prvním jeho „úlovkem“ byl Ladislav Häusler, který dle Bergerových slov dosahoval kvalit Nižinského, jehož měl Berger možnost vidět v Praze 20. ledna 1913 spolu s celým Ďagilevovým ansámblem. Berger se nebránil novým prvkům a při choreografii Beethovenova *Promethea* (12. listopadu 1912) se nechal dokonce inspirovat modernismy Isadory Duncan.³⁵ Z finančních důvodů se bohužel opět sáhlo po *Excelsioru*, jenž nadále plnil divadlo, a opět se obnovovaly prověřené tituly, ve kterých tančily mužské role ženy, neboť během válečných let byl nedostatek mužských tanečníků³⁶.

V posledních letech se Bergerovi nevedlo příliš dobře³⁷, proto se vedení uchýlilo svěřit nastudování Straussova Baletu *Legenda o Josefovi* choreografu Henrichu Krölerovi (napětí mezi oběma choreografy nebylo tak tíživé, Kröler byl totiž Bergerovým žákem). Premiéra tohoto baletu proběhla 4. června 1922 a byla velkou událostí, neboť se jí účastnil i samotný skladatel. K choreografii byly drobné výhrady a vzhledem k tomu, že provedení stálo na hostování mnoha umělců, v repertoáru se dlouho neudrželo.³⁸

V Bergrově nové inscenaci *Labutího jezera*, což byla oblast, kde se poměrně dobře orientoval, obsadil do role obou labutí ruskou sólistku, tehdy devatenáctiletou

³⁴ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 158.

³⁵ Isadora Duncan (27. 5. 1877 – 14. 9. 1927) tanečnice, která je považována za zakladatelku moderního tance. Odmítla klasickou baletní techniku jako přepjatou a „na začátku století dvacátého tanečnice Duncanová obléká tenkou řízu a tančí bosa, hlásajíc návrat k pohybům přirozeným a k starým ideálům Hellady, a po ní tak činí tisíce a tisíce tanečnic dodnes.“ Svůj přednes zbavila přísných, strnulých a jakýchkoli strojených postojů. „Všechny pohyby baletní školy jsou neplodné, protože jsou nepřirozené.“ Komentovala vytočenou nohou při tanci, což je estetickým požadavkem akademického tance. Prohlašovala, že „všechny pravé taneční pohyby, jichž jest lidské tělo schopno, existují původně v přírodě“. Rey, J., Jak se dívat na tanec, Vyšehrad v Praze, 1947, s. 24, 63, 82.

³⁶ Mezi takové balety patřil Káanův balet *Bajaja*, Angerův *Štédrovečerní sen* či *Coppelia*. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 161.

³⁷ Obnovenému Káanovu baletu *Olim*, v novém nastudování Bergera s názvem *V záři minulosti*, se v divadle začalo říkat V záři pitomosti. Balet zanedlouho po premiéře propadl. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 169.

³⁸ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 170.

Jelizavetu Nikolskou. Balet sklídil ohlas a Nikolská se stala velmi populární. Touto dobou v Praze hostovalo mnoho ruských tanečníků, se kterými kritika porovnávala domácí umělce, a ze srovnání bylo stále více patrné, že bude třeba zvolit nového šéfa baletu. Situace se vyřešila nakonec velmi rychle, neboť Berger toho času obdržel pozvání do Metropolitní Opery, kde nakonec zůstal celých deset sezón, až do roku 1932.

Baletního souboru se tedy ujal polský tanečník Remislav Remislavský (vlastním jménem Szymborský), který působil v Národním divadle v letech 1923-1927. Uvedl se Čajkovského *Spící krasavici*, do hlavní role obsadil Jelizavetu Nikolskou, jejíž oblíbenost mu předem zaručila úspěch inscenace. Bohužel další Remislavského působení nedosáhlo zásadních změn ani úspěchů a kritiky hanily především jeho provedení moderních baletů.³⁹ Odchod Remislavského z Národního divadla byl náhlý a skončil skandálem spojeným s úplatkářstvím, za což skončil před soudem, ale nakonec byl rehabilitován.⁴⁰

Na jeho místo nastoupil Jaroslav Hladík (1927-1931), dostudoval a opožděně uvedl již Remislavským rozpracovanou Glazunovu *Raymondu*, ta však byla napadena kritikou a strhána. Hladík byl před pražským angažmá baletním mistrem v Brně, tam s poměrně velkým úspěchem často stavěl balety na současnou hudbu (Stravinského, Debussyho, de Falla či Schulhoffa). Díky těmto zkušenostem byl angažován do Národního divadla, které moderní choreografie vyžadovalo. V Praze se svou novodobou choreografií baletu *Skleněná panna* (premiéra 2. července 1928) s hudbou Jana Evangelisty Zelinky neuspěl. Aby zlepšil reputaci, sáhl po osvědčeném materiálu a dne 24. listopadu 1928 provedl inscenaci *Z pohádky do pohádky*, která zůstávala nadále nejúspěšnějším českým baletem.⁴¹ Mladí skladatelé dvacátých let (Schulhoff, Martinů⁴², Burian, Krejčí aj) obraceli svou pozornost od opery k baletu. Jeden z nich byl nový balet Emila Františka Buriana *Fagot a flétna*, měl premiéru 2. února 1929. Tento poměrně plytký námět Vítězslava Nezvala byl choreograficky zpracován hostem Sašou Machovem. Premiéra se obešla bez výraznějších výkonů ze strany účinkujících a balet

³⁹ „Hudebně cenná díla nenašla v Remislavského choreografii adekvátní přístup.“ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha., s. 173.

⁴⁰ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 175.

⁴¹ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 177.

⁴² Bohuslav Martinů ovlivněn Ruským baletem v Paříži, složil své první baletní dílo *Istar* roku 1924; daleko později vzniká *Špalíček* (1933). Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962, s. 19.

byl pouze po šesti reprízách stažen. Na soudobou hudbu musel být Ostrčil v tomto období zvláště opatrný, neboť Bergův *Vojcek* z roku 1926 byl abonenty vypískán. V mladé generaci umělců měl však Ostrčil podporu, památný dopis tehdy podepsali umělci, podílející se na vzniku baletu *Fagot a flétna*.⁴³

Další hostování Ďagilevova baletu roku 1927 také ovlivnilo názor na novodobé baletní umění u nás. Ďagilevův Ruský balet byl nositelem nových estetických hodnot a byl vzorem pro všechna kamenná divadla u nás (1927 hostovali v Praze a Brně; po 15 letech se tu představil proměněný soubor s Balanchinem a Mjassinem).

Po posledním neúspěchu se Hladík obrátil k osvědčenému Ladislavu Novákovi a spolu se skladatelem Járou Benešem připravili pokračování nejhranějšího baletu *Z pohádky do pohádky*, a to pantomimu *Babička pokračuje* (6. září 1929). Večer se povedl a též uvedení *Nikotiny* a *Signoriny Gioventú* 8. března 1930 ke skladatelovým šedesátinám bylo hudebními kritiky přijato příznivě, jakož i Hladíkova choreografie několika Novákových oper.⁴⁴

Další vedení baletu bylo sporem dvou choreografů a střetem dvou rozdílných světů: Jelizaveta Nikolská, zbožňovaná hvězda a mistryně klasického baletu, a Joe Jenčík, hledatel nových cest výrazu, a to především v dramatické složce tance. Každý z nich volil dle svého zaměření příhodnou baletní literaturu: Nikolská se výborně orientovala ve francouzském romantickém baletu, kdežto Jenčík setrval na domácí půdě a nejvíce čerpal z autorů českých; a tito dva choreografové se setkali jako kolegové v letech 1936 –1940. I v případě, že se shodli na námětu, interpretace se vymykala pojetí díla a kritikou byl balet strhán jako v inscenaci *Nikotiny*, premiéra 20. března 1937.⁴⁵ Nikolská přilákala do divadla mnoho diváků, zvýšila technickou úroveň baletu, ale s Jenčíkem se v poslání baletu rozcházel. Za okupace bylo divadlo přeplněné a často se dávaly české tituly, proto zde nacházíme tolik repríz Nedbala; dokonce za doby protektorátu 8. října 1942, uvedl Joe Jenčík Bořkovcova *Krysaře*, což bylo v té

⁴³Mezi podepsanými byli např. E. F. Burian, Iša Krejčí, Vítězslav Nezval, Karel Konrád, Joe (Josef) Jenčík, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, Julius Fučík, František Zelenka ad. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, 2006, s. 178.

⁴⁴*Zvíkovský rarášek, Slovácké suity* pod názvem *Slovácká neděle* (1. prosince 1930). Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 181.

⁴⁵*Nikotina* je humorně burleskní balet - sen ospalého frátera, klášterního kuchaře o exotické bytosti. „V podání byl příznačný posun v pojetí hlavních postav. U Jenčíka je to inteligent-proletář, u Nikolské princezna *Nikotina*.“ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 192.

době velmi odvážně⁴⁶. V posledních letech se v choreografii baletu objevovala pouze Nikolská, Jenčík jako „stálý host choreograf“ spolupracoval s činohrou a operou. Baletní soubor měl průměrně padesát členů se dvěma sólisty; nově přišli Robert Braun, Antonín Landa, Josef Škoda, Jiří Němeček, Viktor Malcev, osobnosti, které se zasloužily o rozvoj československého baletu.⁴⁷

1.2.1. Les Ballet Russes

„Koncem devatenáctého století přestalo být baletní umění dramatem, stalo se efektní podívanou. Baletní feérie diváka uváděly do století páry a elektřiny, nicméně prostředky velmi povrchními.“ Snahy po zvýšení úrovně tance se objevily jednak ve formě koncertního tance, jednak vystoupením Ruského baletu v Paříži. Šlo zejména o to skončit s předváděním bravury, postavit představení na základě výrazného gesta, obnovit mužský tanec, zavést do baletu rozličný oděv a obuv odpovídající národopisným specifikám díla. Těmito zásadami se řídil při práci na choreografii Michail Fokin i Václav Nižinskij, významní členové Ďagilevova souboru.⁴⁸

Sergej Ďagilev, zámožný šlechtic, jenž byl poslán studovat v Petrohradu práva, se obklopil vynikajícími ruskými umělci a vyjel s nimi do Paříže. Choreograf a tanečník Michail Fokin, tvořící na přelomu století zejména balety na antické náměty, inspirován novátorstvím Isadory Duncan, byl choreografem obou *Chopinian*, ve kterých vystupovaly osobnosti jako Anna Pavlova, Tamara Karsavina a Václav Nižinskij. Při kritice starého baletu projevil Fokin jednomyslnost s Benoisem, Z toho vycházeli při stavbě choreografií k baletu, jako byla např. *Kleopatra* v egyptském stylu, což bylo tehdy novinkou. Profilové pózy se podobaly reliéfu, jako pozdější choreografie k *Faunovu odpoledni* od Nižinského. Nižinskij v Paříži zazářil jako kometa a i přes svou krátkou taneční kariérou se trvale zapsal do dějin baletu. Mimořádným byl také

⁴⁶„Atmosféra středověkého města, s jeho proradnými obyvateli, které Krysař zbaví škodlivých myší, nezakrytě připomínala situaci v zemi. Protiokupační obsah zvyšovala výprava Františka Trösterera, krysami ohlodané město. Jeho kostýmy s plynovou maskou a páskou na paži byly výmluvné.“
Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 194.

⁴⁷Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 195.

⁴⁸Brodská, B., Les Ballets Russes, Akademie múzických umění v Praze, 2001.

balet na hudbu Rimského-Korsakova *Šeherezáda*. První spolupráce Fokina s Igorem Stravinským byla na *Ptáku Ohniváku* s Tamatou Karsavinou v hlavní roli, což se stalo největší událostí druhé sezóny v Paříži. Tento titul zůstal u Ďagileva na repertoáru po celou dobu existence souboru. Dalším pronikavým úspěchem se stal *Petruška*, původně koncertní soubor mezi klavírem a orchestrem, a Nižinského pojetí role se stalo nedostižné pro další interprety. Nižinskij sám vytvořil choreografii na Debussyho hudbu *Faunovo odpoledne*, což vyvolalo velký skandál. Ovšem pravou bouří vyvolalo 29. května 1913 *Svěcení jara* s podtitulem *obrázky z pohanské Rusi*, neboť evokovalo primitivní pohanské zvyky. Později se složení souboru měnilo, Nižinskému nebyla prodloužena smlouva a jako nový člen byl angažován Leonid Mjassin. Ten se stal dominantní osobností ve třicátých letech, zejména pak po smrti Ďagileva.⁴⁹

1.3. Vývoj tanečního dění v Brně

V Brně byl v Divadle Na Veveří na konci 19. století uveden divadelní společností Jana Pištěka monumentální balet *Excelsior*, který přinesl tolik slávy a peněz Národnímu divadlu. Provedení však nemělo výraznější odezvu. Stálých interpretů zde mnoho nebylo (možný důvod ztroskotání *Excelsioru*), proto se balet v repertoáru neudržel. V sezoně 1918-1919 za ředitele Václava Jiříkovského byli v brněnském divadle uváděni dva baletní mistři - Marie Dobromilová a Achille Viscusi,⁵⁰ jenž uvedl roku 1919 v Divadle Na Veveří Čajkovského *Labutí jezero*; nastudoval zde úspěšnou pražskou koncepci s oněmi dvanácti národními tanci a baletní mistři se ujali hlavních rolí. Byl to první velký balet v Brně, jemuž vévodil Viscusi a Dobromilová. Soubor byl doplněn o činoherce a vytvořili tak představení, které bylo slibným začátkem pro brněnský soubor. Bohužel hned v příští sezoně odešli Jiříkovský, Viscusi a Dobromilová do divadla v Ostravě.⁵¹

Novým baletním mistrem v brněnském divadle se stal Jaroslav Hladík, který přišel z Plzně; musel si ve svém novém působišti vybudovat téměř zcela nový soubor

⁴⁹ Brodská, B., *Les Ballets Russes*, Akademie múzických umění v Praze, 2001.

⁵⁰ „(...) Dobromilová byla jeho neteří a zasloužila se o to, že v sezoně 1918-1919 byli psáni jako dva baletní mistři.“ Brodská, B., *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Akademie múzických umění, Praha, s. 198.

⁵¹ Brodská, B., *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Akademie múzických umění, Praha, s. 198.

(mezi nově angažovanými byl i sólista Jaroslav Häusler, pozdější baletní mistr v Olomouci v letech 1939-1941). Brněnské působení bylo Hladíkovým velmi plodným obdobím, v letech 1919-1928 uvedl celkem 25 kratších či delších baletů.⁵² Od roku 1928 byl angažován v Praze. Baletní soubor Hladík výrazně pozvedl a pouze při pohostinských vystoupení některých ruských tanečnic si soubor povzdychl, co má ještě všechno dohánět; stejně tomu bylo s hostujícím Ďagilevovým baletním souborem⁵³. Šlo ale přece jenom o zakladatelské období a nároky na tanečníky nemohly být přemrštěné. Hladík provedl Stravinského *Historii vojáka*, čemuž se prý obecnost smálo; avantgarda s cílem provokovat, vstoupila tímto titulem na prkna brněnského divadla a popudila i pobouřila. Schulhoffův balet *Ogelala* byl kritikou přijat rozporuplně – velmi chválili Hladíkovu choreografii, jakož i Ivo Váňu⁵⁴ Psotu⁵⁵ v hlavní roli, ale hudbu tisk přímo strhal.⁵⁶

Poté, co Hladík odešel do Prahy, na choreografiích pracovali Psota a Hana Olšovská a s úspěchem provedli *Slovanské tance*, *Šeherezádu* z repertoáru Ďagilevova baletu a *Coppelii*; kritika všechny inscenace velmi chválila. Ředitel František Neumann angažoval už v roce 1926 osmnáctiletého Psotu, který na sebe ihned upozornil

⁵²Od Nedbala oblíbené baletní pantomimy *Z pohádky do pohádky* (1920;1925), *Pohádka o Honzovi* (1921), *Princezna Hyacinta* (1923); *Louškáček* (1922; 1926), *Legenda o Josefovi* (1923), *Labutí jezero* (1925), *Petruška* (1926) ad. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 199.

⁵³V Brně byl Ruský Balet dva dny: 19., 20. listopadu 1927 a v tisku se píše: „*Tady si uvědomujeme, jak hluboko umělecky pod ním stojí naše balety.*“ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 199.

⁵⁴Umělecký pseudonym „Váňa“ mu dal tehdejší ředitel František Neumann.

Mistr[online].2011[cit.16.4.2011].dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/moje/muj-playlist/#v=0>.

⁵⁵Ivo Váňa Psota (1908, Kyjev – 1952 Brno), tanečník Národního divadla v Praze (1924-25), poté sólový tanečník brněnského souboru, v letech 1928-1931 baletní mistr a choreograf, poté člen Les Ballets Russes de Monte Carlo v období 1932-1936 (poslední dva roky zde byl sólistou), po svém návratu byl šéfem baletu v Brně (1936-1941) a ve válečném období působil jako baletní mistr v Ballet Theatre v New Yorku a po svém návratu byl opět baletním mistrem v Brně, a to až do své smrti. Jako vynikající sólový tanečník se v souboru Ballet Russes zejména uplatnil jako interpret charakterních a komických rolí, např. Corregidor v *Třírohém klobouku*, Kaščejev v *Ptáku Ohniváku*, Eunuch v *Šeherezádě*. Nejvýznamnější je však jeho choreografická činnost, ve které se opíral o klasický baletní slovník, dbal především na vysokou kulturu a krásu pohybu, profesionální dokonalost a stylovou čistotu inscenací. V jeho repertoáru převažovala díla tzv. moderní klasiky, často vycházející z fokiné estetiky. Jeho nejúspěšnější choreografií se staly *Slovanské tance*, které nastudoval několikrát, dokonce i v New Yorku pod názvem *Slavonika* v roce 1941. Významné jsou jeho jihoamerické práce, jimiž pomáhal zakládat místní baletní tradici, především celovečerní drama *Yara*, za něž mu byla zasazena v průčelí divadla pamětní deska. Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001, s. 270.

⁵⁶„*Balet pražského Schuhoffa byl robustním útokem na vnímavost publika, útokem tak neohrabaným, že nezískal si sympatií ani v nynější masopustní náladě, kdy se přec leccos snese.*“ Psal referent v *Rovnosti*. Autor sám však o tomto baletu, inspirovaném *Svěcením jara*, kde potlačil harmonii a melodii a dominující úlohu dal bicím nástrojům, píše: „*V tomto způsobu jsem našel jedinou možnost, jak vytvořit zdravou taneční hudbu, která je potřebná pro sílu tanečního pohybu.*“ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 201-202.

vynikající technikou a vyzrálým uměleckým projevem. V ansámblu získal svým projevem autoritu a Neumann ho jmenoval v roce 1928 vedoucím baletního souboru.⁵⁷ Bohužel rok na to ředitel Neumann náhle zemřel a do čela divadla se postavil Ota Zítek, jenž Psotovi příliš nakloněn nebyl. Do opery byl přijat barytonista, který si vymohl, aby se jeho žena tanečnice Marie Cvejičová⁵⁸, a v té době už i choreografka, stala baletní mistryní. Psota byl proto přeřazen do operety.⁵⁹ Cvejičová uvedla *Labutí jezero*, které získalo na atraktivitě, když v něm na jaro 1932 hostovala Jelizaveta Nikolská s Andrejem Drozdovem, a též nastudovala *Polovecké tance* jako součást opery *Kníže Igor* od Borodina.⁶⁰ Dále uvedla *Nikotinu* v hlavní roli s hostující tanečnicí Toninou Pavlovskou.⁶¹ Během třicátých let se soubor rozšiřoval, proto si mohli dovolit uvést *Raymondu*, *Petrušku* (1931) a pravou československou novinku, Respighiho *Belkis, královna ze Sáby* (1932); mimořádný úspěch sklídl Psota v roli Abdermana v *Raymondě*; celkově se výstupy nevymykaly průměru, z tisku je však patrné, že Psota vždy výrazně vyčníval.⁶² Koncem této sezóny odchází Ivo Váňa Psota do ciziny a ve Francii nastoupil jako člen souboru Ballets Russes de Monte Carlo,⁶³ kde setrval čtyři léta (1932-1936).⁶⁴

V době Psotovy nepřítomnosti, ve třicátých letech, uvedli v Brně Prokofjevův balet *Marnotratný syn*.⁶⁵ Choreografie zde byla příliš problematická a Marie Cvejičová

⁵⁷Byl patrně nejmladším baletním mistrem, který kdy šéfoval baletu.

Mistr[online].2011[cit.16.4.2011].dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/moje/muj-playlist/#v=0>.

⁵⁸Marie Cvejičová Tančila za Bergera v ND; poté v Lublani a Záhřebu; v Brně byla 1930-1936 poté až do důchodu působila jako choreografka zpěvohry. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha. (str 204)

⁵⁹Slavná éra brněnské operety, kdy byl mezi členy mj. i Oldřich Nový. Mistr[online].2011[cit.16.4.2011].dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/moje/muj-playlist/#v=0>.

⁶⁰ Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 204-205.

⁶¹V Brně byla nejvýznamnější expresionistickou tanečnicí Tonina Pavlovská-Klimeshová. Juhásková, Anna. Historie „scénického“ tance v Brně[online].2011[cit.25.3.2011].dostupné z : http://is.muni.cz/th/215892/ff_b/Bakalarska_prace_-_Anna_Juhasova_-_Sdruzena_umenovedna_studia.pdf

⁶²Při hostování části Ballet Russes v Brně roku 1927 si Psoty všiml jejich člen Serge Lifar, který mu tehdy nabídl angažmá. Po nástupu Marie Cvejičové do vedoucího postavení se vzájemné spory stupňovaly a Psota se rozhodl se o angažmá v tomto souboru ucházet. Mistr[online].2011[cit.16.4.2011].dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/moje/muj-playlist/#v=0>.

⁶³ Po smrti Ďagileva se vytvořil nový soubor v čele s Leonidem Mjasinim, který angažoval vynikající tanečníky z celého světa. Soubor vznikl v roce 1938 a nesl název Ballets Russes de Monte Carlo.

⁶⁴Mistr[online].2011[cit.16.4.2011].dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/moje/muj-playlist/#v=0>.

⁶⁵Prokofjev byl zde ve 30. letech velmi populární; Československo poprvé navštívil 1931, pak byl 1935 v Ostravě a naposled v roce 1936; *Marnotratný syn* (1929) byl poslední balet, který Balanchine

si s ní rady moc nevěděla. Dalším závažným skladatelem byl Stravinskij, jehož *Svatbu* měla Cvejičová možnost shlédnout v Paříži v choreografii Bronislavy Nižinské, a tou se nechala inspirovat. Toto provedení jí přineslo úspěch.⁶⁶

Když se roku 1936 Ivo Váňa Psota vrátil do Brna, vytvořil mnoho choreografií, inspirovaných svým pobytem v zahraničí: *Baletní povídky o lásce*, což byl večer, složený z Schumannova *Karnevalu*, Rossiniho *Vzpoury hraček* a Rimského-Korsakovovy *Šeherezády*; dále obnovoval některé starší tituly – Mozartovy *Maličkosti* uvedl jako *Malé uličníky*; Janáčkův balet *Rákoš Rákoczy*, Respighiho *Panstvo ve dvoře* a de Fallův *Třírohý klobouk*; na podzim pak nastudoval *Slovanské tance* (24. září 1938), které se staly takřka národní manifestací v pomnichovském Československu.⁶⁷

Událostí byla brněnská premiéra *Romea a Julie* 30. prosince 1938 v režii a choreografii Iva Váni Psoty. (Jsou dohady o tom, jak se Psotovi dostala partitura do rukou a některé zdroje hovoří o kontaktu se samotným autorem.) Tato premiérová verze byla odlišná od pozdější inscenace v Kirově divadle v lednu 1940, pro které pak ještě Prokofjev hodně hudby připisoval. Balet nastudovali Psotovi žáci, mezi kterými byla i Jiřina Šlezingrová v roli Panoše, později dlouholetá sólistka olomouckého divadla. Některé balety Sergeje Prokofjeva byly právě u nás inscenovány poprvé mimo hranice tehdejšího Sovětského svazu, např. *Popelka* nebo *Kamenný kvítek*; nejznámější z nich pak *Romeo a Julie* měl v Brně 1938 svoji světovou premiéru, která první sovětské nastudování předstihla o dvě sezóny.⁶⁸

Po svém poválečném návratu do vlasti vytvořil Psota z brněnského baletu prvořadé těleso s řadou silných sólistických osobností, technickou vyspělostí převyšující i balet Národního divadla. Psota byl též znamenitý pedagog; jeho žáci tvořili přední interpretační špičku poválečné baletní generace.⁶⁹

v Ďagilevově souboru provedl. Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 207.

⁶⁶Brodská, B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění, Praha, s. 207- 208.

⁶⁷Mistr[online].2011[cit.16.4.2011].dustupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/moje/muj-playlist/#v=0>.

⁶⁸Mistr[online].2011[cit.16.4.2011].dustupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/moje/muj-playlist/#v=0>.

⁶⁹Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001, s. 270.

II. DIVADELNÍ TANEČNÍ VÝVOJ V OLOMOUCI

2.1. Baletní soubor od otevření olomouckého divadla po jeho osamostatnění

Olomoucký baletní soubor se vůbec poprvé představil svému publiku v operetě *Polská krev* 3. září 1920, jejímž choreografem byl první olomoucký baletní mistr Václav Fabián.⁷⁰ V hlavní roli se objevil tanečník Vladimír Nechyba⁷¹, který se po Fabiánovi dostal do vedení olomoucké operety. Spolu s ním byla rok nato angažována jeho manželka – Anna Nechybová (roz. Krakešová)⁷² jako první primabalerina, později baletní mistryně a choreografka operet i oper. Historicky první premiéra baletu Českého divadla v Olomouci proběhla až 19. listopadu 1921. Na programu byla tehdy velmi populární *Královna loutek* Josefa Bayera a *Zpěvy noci* na hudbu Frederika Chopina, to vše v nastudování a choreografii Vladimíra Nechyby s režii Václava Fabiána. Baletní soubor se v této době sestával pouze z devíti členek, proto není divu, že v Olomouci často hostovali cizí umělci: například ruská tanečnice a dlouholetá členka baletního souboru Národního divadla Jelizavetta Nikolská s Remislavem Remislavskym (později hostovala s Andrejem Drozdovem), kdy předvedli slavné pas de deux ze známých baletů. Do Olomouce kromě sólistů často zajížděl celý baletní soubor Národního divadla.⁷³ Přestože olomoucký soubor měl již v letech 1921-22 tři sólisty a osm elévů, pohlíží se na jeho činnost jako na okrajovou činnost při opeře. Počet členstva se v souboru zvyšuje jen zvolna.⁷⁴

⁷⁰ Václav Fabián (1880-1955) byl nejprve tanečníkem a figurantem v ND Praha (1903-1906), poté baletním mistrem v pražských předměstských scénách (např. Aréna na Smíchově, aj). Po olomouckém angažmá působil jako sólista a baletní mistr ve Vinohradské zpěvohře, kde nastudoval množství tanců do operet a her se zpěvy, mj. *Bajadéra* (1923), *Orfeus v podsvětí* (1925). Společně se svou manželkou, primabalerínou Karlou Fabiánovou tančili jako *Duo Fabiani*, např. v *Cikánském baronu* předvedli *Uherskou rapsodii* Johannese Brahmse. V letech 1928 – 1934 Fabián působil ve funkci baletního mistra v Tylově divadle v Nuslích. Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.

⁷¹ Vladimír Nechyba (1897-1955) byl vůbec prvním baletním mistrem a sólistou v Olomouci, kde působil v letech 1921-1953, zprvu jako tanečník, poté jako baletní mistr a od 1928 i jako choreograf, zpěvák, herec, výtvarník a režisér. Po 2. světové válce se stal šéfem operety. Jako tanečník byl krom olomoucké scény obsazován také v Brně. Jako režisér uvedl *Královnu loutek* (1921, ch. V. Fabián) a zejména desítky choreografií do oper a olomouckých operetních inscenací, kde současně hrál hlavní role komického oboru. Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.

⁷² Anna Krakešová-Nechybová (1896-1958) byla první olomouckou primabalerínou a později baletní mistryní. Po úrazu odešla ze scény. Z rolí zmiňme alespoň Sulamit z *Legendy o Josefovi* (1927). Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.

⁷³ Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.str.73.

⁷⁴ Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962. s. 45.

Vyčerpávající sezónu prožil baletní soubor v roce 1930. Tak jako i v jiných divadlech, v době krize balet nevystupoval samostatně, ale hojně participoval na ověřených operních a operetních představeních. V choreografii Anny Nechybové a Ladislava Gavara se soubor uplatnil v mnoha operách (*Samson a Dalila* Camilla Saint-Saense, *Carmen* Georgese Bizeta, *Čert a Káča* Antonína Dvořáka, *Faust a Markétka* Charlese Gounoda, *Rusalka* Antonína Dvořáka, *Židovka* Jacquese Fromentala Halévyho aj.) a operetách (*Tisíc a jedna noc*, *Hrabě Luxemburk*, *Orfeus v podsvětí* Johanna Strausse aj), kde jako sólisté vystupovali ještě Ella Fuchsová a Ladislav Gavara.⁷⁵

Po Vladimíru Nechybovi se roku 1929 baletní mistryní stala Ella Fuchsová, která v Olomouci pobývala v letech 1926 – 1931 (roku 1928 pohotově zastoupila zraněnou Annu Nechybovou). Dobré reference měla již z Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, kde působila před svým olomouckým angažmá. V Olomouci nastudovala řadu baletů (například titulní roli *Nikotiny* ve stejnojmenném baletu Vítězslava Nováka) a pod jejím vedením vyrostl v souboru nový sólista Viktor Jassik⁷⁶ (též působil do roku 1931), všestranný tanečník a posléze také její častý jevištní partner. Za hostování německé choreografky primabaleriny Gabriely Dalgrenove–Wernegove vystupoval Jassik v roce 1931 ve Stravinského *Ptáku Ohniváku* v roli Careviče, což bylo jedno z jeho posledních vystoupení na olomoucké půdě. Spolu s Ellou Fuchsovou nastoupili v září 1931 do Národního divadla v Bratislavě.⁷⁷

S odchodem Fuchsové se baletním mistrem stal nakrátko Loris Relský⁷⁸ (do roku 1933), který se do Olomouce znovu vrátil po osamostatnění baletního souboru v roce 1945 a nastoupil jako nový šéf baletu. Se souborem a dětmi z baletní školy nastudoval Nedbalův populární balet *Z pohádky do pohádky* (1931), kde jako nová sólistka divadla vystoupila jeho manželka Marie Chocová. Mimo choreografie se Relský také často uplatňoval jako sólista. Objevoval se pravidelně ve stěžejních

⁷⁵ Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.s.94.

⁷⁶ Viktor Jassik (1904, Košice – 1991, Praha) byl zkušeným tanečníkem, který prošel řadou našich divadel a v období 1936 – 1959 vystupoval v zábavních podnikcích doma i v zahraničí. Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.

⁷⁷ Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.s.96.

⁷⁸ Vlastním jménem Bohumil Tichý, (1902 Brno – 1968 Hranice) studoval na konzervatoři v Brně a byl angažován v mnoha českých divadlech (Národní divadlo, 1922-1927, poté dva roky v Ostravě, poté v jiném v pražském divadle, šéfem se stal v Českých Budějovicích, 1933-1937.) Mezi jeho nejuváděnější tituly patřilo *Labutí jezero* (což inscenoval také v Olomouci) a *Pan Twardiwski*. Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava. s.76.

mužských rolích například v Korsakovově *Šeherezádě* (1932) či v *Labutím jezeře* (1932) a partnerkou mu byla jeho žena Marie Chocová.⁷⁹

Po odchodu Lorise Relského se v roce 1933 stal baletním mistrem Josef Judl⁸⁰, jenž se v Olomouci proslavil odvážnými akrobatickými čísly v operách a operetách. Sám často vystupoval v náročných duetech s Helenou Gregorovou (náhle zemřela v roce 1934). Mezi známé role Heleny Gregorové patřily například lesní víla v *Pohádce o Honzovi* (1933) nebo Nikotina z Novákova baletu. Na olomouckém jevišti bylo uvedeno taneční provedení *Slovanských tanců* (1935) Antonína Dvořáka, a to v úpravě Achille Viscusiho z roku 1901. Tato verze byla schválena samotným skladatelem. Velké působivosti představení napomohl početný mužský baletní sbor (celkem devět členů), jež mělo divadlo v této době již k dispozici.⁸¹

Judl odešel v roce 1938 do Plzně a baletním mistrem, sólistou a choreografem se zde stal Jaroslav Häusler.⁸² Přivedl s sebou manželku, první tanečnici Liu Häuslerovou (roz. Wagnerovou). Spolu s ní v hlavní roli nastudoval v olomouckém divadle opět *Nikotinu* (1941) a on sám se obsadil do role Fratera Laktance. Sólista Vladimír Nechyba se zhostil role jeho dvojníka a Leo Pirnikov představoval Pastýře.⁸³

Krátce v baletu ve vedoucím postavení působil Slavibor Jindřich (1941 – 1943), který se souborem uvedl *Zlomené srdce* (1943) od Zdeňka Folprechta. Poté, opět na krátkou dobu, pouhých dvou sezón, byla ve vedení tehdejší sólistka Marie Zavadilová a uvedla se souborem klasický balet Leo Delibese *Coppelia* (1945).⁸⁴

Úroveň baletu byla vzhledem k nepočetnosti souboru a častému střídání jednotlivých interpretů slabá. Dokladem toho může být také fakt, že dokonce ani v jubilejním roce 1940, kdy české divadlo v Olomouci slavilo dvacet let svého trvání, domácí soubor nevystoupil, nýbrž přijel balet brněnský, aby provedl Dvořákovy

⁷⁹Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.s.74.

⁸⁰Josef Judl (1904, Plzeň – 1967, Ústí nad Labem) byl žákem Achille Viscusiho a prošel řadou angažmá jako sólový tanečník (Plzeň, České Budějovice, Pardubice, Olomouc, Liberec, Ústí nad Labem). Byl pohotovým divadelním choreografem, postavil řadu tanečních čísel do oper a operet, „zvláště v Olomouci stavěl do revuí pro sebe a svou partnerku H Gregorovou náročná varietní čísla.“ Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.s.128.

⁸¹Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.s.101.srovnej s Brodská B., Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění Praha, 2006.str142. „Provedení bylo všeobecně odsuzováno. Podle divadelních listů nebyl v choreografii žádný národní ráz. Referent *Dalibora* hovořil o znehodnocení Dvořákovy hudby (...) a svůj referát končil konstatováním, že tak se mohou inscenovat baletní scény pro *Carova kurýra*, ale nikoli *Slovanské tance*.“

⁸²„(...) jeho olomoucké působení bylo vzhledem k jeho loajalitě k německému vedení kontroverzní.“

Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.str.76.

⁸³Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008,s.109.

⁸⁴Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.str.73.

Slovanské tance v choreografii Ivo Váni Psoty, které měly takový ohlas roku 1938 v Praze.⁸⁵

2.2. Baletní soubor od roku 1945 po současnost

Po válce se baletní soubor osamostatnil a kromě uvádění vlastních premiér nadále plnil své povinnosti vůči operě a operetě. Při existenci dvou scén (hlavní budova na Horním náměstí a Hodolany) byl olomoucký balet nesmírně vytížen, nicméně „*neustálá fluktuace tanečníků způsobovala jeho špatnou uměleckou úroveň.*“⁸⁶ V letech 1945 – 1960 se v Olomouci ve vedení baletu vystřídala řada šéfů a obdobně se proměňovalo i obsazení sólistů, proto bylo profesionálně nastudovaných titulů zastoupeno v repertoáru jen málo.⁸⁷

Dne 1. září 1945 se šéfem stal opět Loris Relský a jako již dříve zde uvedl Korsakovu *Šeherezádu* spolu s předním titulem klasického baletního repertoáru *Coppelií* od Leo Delibese (1945). Hlavní postavu zatančila Marie Zavadilová, která se zároveň ujala choreografického ztvárnění. Z dalších významných premiér proběhlo v roce 1948 *Labutí jezero*, bohužel pouze ve velmi komorním provedení.⁸⁸

V roce 1949 nastoupil jako šéf baletu Josef Sokol, jenž se zaměřil především na český repertoár. Byl prvním českým choreografem, který se vrátil k baletu *Krysař* (1950) od Pavla Bořkovce, či k povídce Aloise Jiráska *Filosofská historie* v uměleckém zpracování Zbyňka Vostřáka (1950). V choreografii Josefa Sokola byl také poprvé v historii divadla v Olomouci inscenován slavný balet *Louskáček* (premiéra 23. dubna 1950). V progresivní dramaturgii kratších českých novinek pokračoval i choreograf Oldřich František Bernatik, roku 1951 úspěšně provedl poměrně problematický balet *Viktorka* od skladatele Zbyňka Vostřáka a libretisty Jana Reimoseru roku.⁸⁹

V 50. letech, konkrétně od roku 1952 do roku 1955, stanul v čele souboru Ladislav Hunka, poté na jednu sezónu Miloslav Lipinský, podle jehož choreografie soubor nastudoval *Krále Lávrů* (1955) Jaroslava Doubravy. Večer byl doplněn

⁸⁵Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962. s. 45.

⁸⁶Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.s. 73.

⁸⁷Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.s. 73.

⁸⁸Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.str.121.

⁸⁹Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.str. 74.

inscenací Chačaturjanovy *Maškarády*. Lipinský angažoval mladé pražské tanečníky a Kromě *Krále Lávry* uvedl další baletní kusy jako *Spící krasavici* či Mozartův jediný balet *Les petits riens* (1956).⁹⁰

Pevnější řád dal souboru divadelní choreograf Rudolf Macharovský,⁹¹ jež do olomouckého angažmá přišel roku 1956 ze slovenského košického baletního souboru. Výborně se zapsal coby autor přitažlivých inscenací a pedagog špičkových artistů. Baletní soubor dlouho odolával tlaku na uvádění sovětského repertoáru, až 1948 uvedl premiéru baletu Arama Chačaturjana *Gajané*, pojednávající o kolektivizaci sovětských kolchozů. Premiéra měla nevídaný úspěch, oba hlavní představitelé byli kritikou velmi vysoce hodnoceni.⁹² Choreograf Rudolf Macharovský balet poupravil a dal poněkud schematickému libretu temperamentní a dramatický spád. V titulní roli se představila nová, talentovaná a herecky špičkově vybavená sólistka Eva Beranová–Gabajová,⁹³ v roli Gika alternovali sám Macharovský a Ladislav Tajovský. Beranová se též představila v hlavní úloze vrcholného romantického baletu *Giselle* spolu s Táňou Hernychovou, obě podaly strhující výkony. V hlavní mužské roli zde alternovali opět Ladislav Tajovský a Rudolf Macharovský. Roku 1958 byla uvedena premiéra baletu na suitu *Šeherezáda* od Rimského–Korsakova a Stravinského *Petruška*, jejichž vynikající nastudování soubor baletu významně posunulo kupředu. Eva Gabajová, ztvárňující hlavní roli v *Šeherezádě*, koncem roku 1958 odešla spolu s Eduardem Gabajou do angažmá libereckého divadla F. X. Šaldy. Byli nahrazeni Jiřím Bíbrlíkem a hostující brněnskou sólistkou Jiřinou Šlezingrovou.⁹⁴

Dosud vůbec nejdelší působení v čele olomouckého baletu je připísáno Josefu Škodovi (1959 – 1977), který za tuto dobu soubor dovedl na profesionální a stabilizovanou úroveň. Pravidelně se za dobu jeho éry studovaly dva tituly v sezoně, a

⁹⁰ Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.str.135.

⁹¹ Rudolf Macharovský (1909, Praha – 1978 Karl Marx-Stadt) prošel řadou pražských divadel, například Divadlo komiků, Malá i Velká opereta, Rokoko, Tylovo divadlo v Nuslích, Švandovo divadlo, Aréna Smíchov. Patřil k předním baletním osobnostem poválečné éry. Všestranně vyspělý tanečník, vynikající partner a nápaditý choreograf. Založil balení soubor v Liberci 1945-1946. Jako choreograf spolupracoval na desítkách operetních, operních, revuálních titulů a více jak 50 filmech. Některé z jeho dvaceti dvou baletních inscenací představovaly ve své době vrcholné inscenační výsledky, např. *Gajané* (1957, Olomouc), *Plameny Paříže* (1952) či *Bachčisarajská fontána* (1953). V roce 1933 založil v Praze vlastní školu a vychoval řadu špičkových artistů i tanečníků. Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.str.76., Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.s.128.

⁹² Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962. s. 46.

⁹³ Eva Gabajová, roz. Beranová (*1931) tančila řadu klasických rolí (Labutí jezero, Spící krasavice, Šeherezáda, Romeo a Julie, Bachčisarajská fontána, aj) Pedagogicky působila na LŠU ve Šternberku a Liberci. Vyučovala na liberecké Experimentální taneční škole 1989 – 1993.

⁹⁴ Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.s.138.

to jak díla klasického repertoáru, tak díla zcela nová. Významnými členy souboru byli Jiřina Šlezingrová (provdaná Škodová), Eva Jahodová, Jiří Bíbrlík či Jiří Sekanina, budoucí dlouholetý šéf olomouckého baletu (do funkce šéfa nastoupil roku 1993 a až v roce 2010 ho vystřídal Robert Balogh.)⁹⁵

V roce 1961 uvedl vůbec poprvé na olomoucké jeviště Prokofjevův balet *Romeo a Julie*, kde se zaskvěl Jiří Bíbrlík v roli Romea. Později soubor nastudoval další Prokofjevova díla *Kamenný kvítek* (1973) či *Popelka* (1963), z nichž hlavní úlohy tančila Škodova manželka, později s vyznamenáním Za vynikající výkony, primabalerina Jiřina Šlezingrová. Šlezingrová po dobu Škodova šéfování tančila takřka veškeré sólové role. Mezi nejúspěšnější představení v režii Josefa Škody se řadil *Paganini* na hudbu Sergeje Rachmaninova a balet *Coppélia* Lea Délibese, se kterými olomoucký balet vystupoval na přehlídce Československého baletního umění v Karlových Varech v roce 1965. Mezi nové a dramaturgicky zajímavé tituly patřil balet Farida Jarullina *Šurale* (1961), Geislerův *Pigment* (1962) či baletní symfonie *Touha* (1963) olomouckých autorů Václava Koláře a Aloise Rečky.

Ve svém pozdějším období se Škoda zaměřil na studium kratších baletů v roce 1971 uvedená novinka Čestmíra Gregora *Ve vteřině života* a jednoaktový balet Gioacchina Rossiniho *Vzpouza hraček*; roku 1975 byla uvedena další baletní novinka Karla Horkého *Král Ječmínek* a v roce 1976 *Pierot* od Zdeňka Pololanika. Působení Josefa Škody bylo pro baletní soubor velkým přínosem, neboť jeho nástupce přebíral soubor skutečných profesionálů.⁹⁶

Karel Jurčík nastoupil na místo šéfa baletu začátkem sezóny roku 1977 a Škoda zůstal na postu choreografa až do konce roku. Jurčík byl původně ostravský sólista, který zde s choreografií začínal a vycházel proto především ze svých interpretačních zkušeností. Roku 1978 provedl se souborem v Olomouci poprvé uvedený titul, Bartókova *Podivuhodného mandarína*. V roli Dívky tohoto expresivně naturalistického opusu alternovaly Kateřina Pelzerová, budoucí šéfka baletu, a Jana Hanáková⁹⁷; v roli Mandarína se střídali Jiří Sekanina a Zdeněk Ryšlink. Tentýž večer byla dále představena Bizetova *Carmen* ve Šcedrinově úpravě. Ve složeném baletním večeru byla

⁹⁵Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.str. 75, 76.

⁹⁶Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008,s.142.

⁹⁷Jana Hanáková (*1945) absolvovala Taneční konzervatoř v Bratislavě a 1964 – 1993 byla v olomouckém angažmá, od roku 1978 jako sólistka; celý život působila v olomouckém divadle, se kterým příležitostně spolupracuje dodnes. Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.s.163.

poprvé jevištně ztvárněna impresionistická skladba Claude Debussyho *Moře* (1982) v Juřčikově choreografii, pojednávající o vztahu rybáře a dívky. Hlavní úlohy obsadila dvojice Kateřina Pelzerová a Jiří Sekanina.⁹⁸

Olomoucký sólista Emil Smetana⁹⁹ nastoupil v roce 1985 coby šéf baletu spolu s Robertem Baloghem, který se ujal choreografie. Balogh se výběrem invenčních a temperamentních opusů vymykal běžné soudobé dramaturgii; postmoderní hudební koláže, scény a světla originalitu vystoupení jen dále umocňovaly. Mezi nejvýznamnější uvedené tituly patří balet podle námětu známé hry Federica Garcii Lorcy *Dům Bernardy Alby* na hudební koláž z roku 1986 či *Pták Ohnivák* (1986) Igora Stravinského. Olomoucké divadlo uvedlo 9. 3. 1986 premiéru baletu *Tiina*, práce litevské skladatelky Lydie Austerové a hostujícího choreografa Ūlo Vilimaa, vyprávějící lidovou estonskou pověst o vlkodlakovi. Titulní role Tiiny se stala životní rolí Kateřiny Pelzerové.¹⁰⁰

V období 1987 – 1990 šéfoval Petr Veleta, absolvent oboru choreografie na HAMU Praha (první absolvent tohoto oboru působící v Olomouci), jehož dramaturgie vyhledávala k inscenačnímu ztvárnění opusy vážné hudby, které nebyly původně baletu určené. Působily efektně, ovšem pevná dramatická linka zde chyběla (Händelova *Hudba k ohňostroji* 1989, Griegovo *Z časů Holbergových* 1989, Beethovenova *VII. Symfonie* 1989, Sukův *Radúz a Mahulena* 1989).¹⁰¹

V sezóně 1990 – 1991 vedl soubor Viktor Malcev, a poté Kateřina Pelzerová, olomoucká rodačka a dlouholetá významná sólistka. Její citlivý výběr titulů s ohledem na možnosti souboru se setkal s velkým úspěchem. Z inscenací představení Lanchbéryho / Haroldova *Marná opatrnost* (8. března 1992) v choreografii Jiřího Kyseláka bylo v roce 1992 vyhlášeno nejlepším celovečerním baletem v Inscenační baletní přehlídce, kterou připravilo Taneční sdružení ČR. Toto dílo se poprvé hrálo v roce 1789 a jednalo se o Lanchbéryho úpravu původní Haroldovy partitury. Představení bylo nastudováno dle tradiční verze z 19. století, kterou do Československa přinesl bratislavský choreograf Josef Zajko. V této době též nastoupili do olomouckého divadla tanečníci ze zemí bývalého SSSR, kteří nejenže markantně zvýšili technickou úroveň souboru, ale přinesli s sebou také odlišnou estetiku tance. Mezi angažovanými

⁹⁸ Štefanides, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.str.143.

⁹⁹ Nositel Ceny ČLF 1975 (Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.str.76.)

¹⁰⁰ Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava.s.75.

¹⁰¹ Steinmetz, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. O., Ostrava .s.75.

jmenujme Viktorii Goluběvovu, Romana Maslakova a Alexeje Voroněžinského, kteří uvedli například Schubertovu *Nedokončenou* či Berliozovu *Fantastickou symfonii* v choreografii Vasilije Medveděva z roku 1991. Vedením baletu byl v době nemoci Kateřiny Pelzrové pověřen Jiří Sekanina, který se po její smrti stal šéfem.¹⁰²

Jiří Sekanina, dlouholetý sólista, do Olomouce přišel z Opavy v roce 1972 a vystupoval ve více než třiceti baletech (*Coppelia*, *Romeo a Julie*, *Pierot*, atd). Ke studiu mnoha inscenací si za svého šefování zval hosty. Například brněnský choreograf Jiří Kyselák připravil představení *Giselle* (1995), *Hoffmannovy povídky* (1996), *Ptáka Ohniváka* nebo *Svěcení jara* (obojí 1999) a Rus Igor Ostapenko *Spící krasavici* (1996) či *Sněhurku a sedm trpaslíků* B. Pawlowského (1995) a také v roce 1994 inscenovali hosté z Národního divadla v Praze (Marta Drottnerová a její manžel choreograf Jiří Blažek) balet Cesara Pugniho *Notre Dame de Paris*. V roce 2004 Balet Moravského divadla věnoval svou baletní premiéru počtě našeho předního českého skladatele Antonína Dvořáka. Choreograf Robert Balogh zde poprvé jevištně ztvárnil *Novosvětskou symfonii*. Sólisté baletu byli několikrát zastoupeni v širších nominacích pro udělení Ceny Thálie – Valerij Globa, Ivo Jambor, Lena Iliina a Renáta Mrózková. Od roku 2010 doposud vede baletní soubor Moravského divadla choreograf Robert Balogh.¹⁰³ V roce 2008 započal svůj nultý ročník baletní festivalu Ballet Days Olomouc spojený s baletní soutěží, který se jistě do budoucna rozvine v pozoruhodnou akci.¹⁰⁴

2.3. Josef Škoda

(* 19. 7. 1921, + 4. 10. 2010)

Po celou dobu školních let, tedy v letech 1929 – 1937, navštěvoval Bublovu baletní školu v Praze, kterou absolvoval s „*velmi dobrým prospěchem*“; na vysvědčení z posledního ročníku bylo dokonce uvedeno: „*v posledních dvou letech zastupoval mne i ve funkci učitele.*“¹⁰⁵ Vychodil obchodní školu a v roce 1938 získal roční stipendium v Národním divadle, které bylo následující sezónu ještě prodlouženo a také navýšeno. Škodovými učiteli se zde stali vynikající, i když v pojetí baletu se zcela rozcházející, Jelizavetta Nikolská a Josef Jenčík. Vliv Jenčíka se později ukázal jako velmi

¹⁰² <http://www.baletnistudio.estranky.cz/> 11.2.2011

¹⁰³ Olomoucké baletní studio, online z: <http://www.baletnistudio.estranky.cz/> citováno ke dni: 11.2.2011

¹⁰⁴ Olomoucké baletní studio, online z: <http://www.baletnistudio.estranky.cz/> citováno ke dni: 11.2.2011

¹⁰⁵ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

inspirativní a je možné prohlásit, že jeho stopy Škoda následoval celé své umělecké působení. Josef Škoda velmi výrazně (v olomouckém angažmá obzvláště) prosazoval český repertoár a většinu svých inscenací výrazně obohacoval o dramatický prvek. Jeho působení v Národním divadle bylo velmi úspěšné, roku 1939 dokonce zastupoval v sólovém partu onemocnělého Jaroslava Bergra ve zpěvohře *Faust a Markétka*.

Na doporučení Národního divadla dostal angažmá v brněnském divadle, kde dosáhl vynikajících výsledků. Nastudoval sólové role v baletech jako *Petruška* či *Labutí jezero* pod vedením tehdejší baletní mistryně Máši Cvejičové. Šéfem operety byl Ivo Váňa Psota,¹⁰⁶ oba mu dali velmi kladné reference a po odchodu z Brna zakotvil na čas v Opavě. Zde založil první baletní soubor divadla, jehož se stal v sezóně 1945/1946 šéfem a sklízел velké úspěchy. „*Balet SND pod vedením p. Škody byl skutečně jedinečný. Ať již výborné balety v Prodané nevěstě, či jedinečná parodie v „Mamselle Nittouche“¹⁰⁷, nebo taneční část „Frajerečky“ a všechny balety vůbec byly vesměs prvořadým prožitkem tvůrčím a uměleckým. Celý soubor nás uspokojil.*“¹⁰⁸ K témuž představení recenze: „*Ovšem úspěch celé operety stál nebo padal s výkony baletního mistra J. Škody a jeho baletu, jehož výkony – zvláště dvojice Škoda a Žilková – vyvolávaly bouře nadšeného potlesku. (...) Viděli jsme dvojici, ke které lze slezské scéně opravdu srdečně gratulovat.*“¹⁰⁹

Roku 1945 zde provedl balet *Coppelia*, kde tančil on Starého Coppelia a jeho bratr Jiří vystupoval v roli milého Svanildy. Škoda jako mimořádný sólový tanečník často vystupoval v samostatných entré nebo jako herec převážně komických rolí. Jako partner příliš nevynikal.¹¹⁰

Když změnil angažmá, obdržel dopis z opavského divadla plný vzpomínek na úspěšné působení a na jeho odchod, po němž balet „*klesl ze svého prvního místa na místo poslední.*“¹¹¹ Taktéž mu chodily děkovné dopisy z Liberce, kde v sezóně 1946/47

¹⁰⁶ Ačkoli Psota nesmírně obdivoval a vážil si ho (tato úcta oboustranná, viz věnování Psoty Škodovi), v ničem se mu nechtěl podobat a záměrně volil zcela jiné cesty než Mistr. Psota mu radil, aby jako choreograf nejdříve zkusil práci v operetě a poté přešel na balet. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁰⁷ Opereta od Hervého (v překladu „Slečna netýkavka“), měla v Opavě mnoho repríz. Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

¹⁰⁸ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody. Ze slezského kulturního ruchu.

¹⁰⁹ Premiéra zpěvohry Mamselle Nittouche v Krnově

¹¹⁰ Šlezingrová ho srovnávala s Jiřím Bíbrlíkem, který byl jejím vynikajícím dlouholetým partnerem v Olomouci a kterého Škoda kvůli častým nemocem mnohokrát zastupoval. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹¹¹ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

působil jako šéf baletu. Uvedl tam *Princeznu Hyacintu* a během tohoto angažmá výrazně začala fungovat spolupráce Josefa Škody a jeho bratra Jiřího.

Mezi úspěšné počiny na liberecké scéně patřil složený baletní večer. V úvodní části představil *Italské capriccio* P. I. Čajkovského, v němž použil Fokinovy předlohy a „snažil se vystihnout typický ráz temperamentních a zbožných Italů, což se mu v plné míře podařilo.“¹¹² „To, co nám hlavní představitel (Škoda) ukázal, nebylo jen dokonalá technická práce, byl to kus umění tanečního, ale i hereckého.“¹¹³ Výprava architekta Procházky překračovala běžný standard. Hlavní částí večera byla však *Coppelia* Lea Delibese. „Jsmo zvyklí vidati tento balet ve formě konvenční, k tomu sloužilo vždy zásadní použití klasického baletního stylu. Josef Škoda nám ukázal dílo oprostěné od ustálených zvyklostí a propracované na základě klasického baletu v tanec silně výrazový s mnoha prvky hereckými. Jenom sbor dětí esteticky nevyhovoval. To je však vše, co lze Škodovi vytknout. Dále nám nezbyvá nic, než chválit.“¹¹⁴ Opět zde byla patrná technická virtuosita jak mileneckého páru v podání Jiřího Škody a Evy Žilkové, tak i starého *Coppelia* Josefa Škody.¹¹⁵

Kamkoli nastoupil, tam automaticky otevíral divadelní baletní školičku. Děti pod jeho vedením často vystupovaly v baletních představeních, i když paradoxně jeho namáhavá práce s dětmi nebyla vždy kritikou příznivě přijímána.¹¹⁶

V Liberci uvedli bratři Škodové s velkým úspěchem Dvořákovu operu *Čert a Káča*. Škoda zde v rozhovoru vzpomínal na baletního mistra Sašu Machova, který v Brně režíroval *Rigoletta* či *Prodanou nevěstu*, a to s velkým úspěchem. Kritici v těchto případech, kdy choreograf sáhnul po opeře, ocenili zejména pohybovou kulturu inscenace, kterou je obvykle charakterizován i smysl pro dramatickosti. Opera *Čert a Káča* byla Škodovou první samostatnou režií, nastudoval ji společně s bratrem. Jejich spolupráce trvala již devět let. I přes velmi vysoké požadavky, jež opera klade na interprety, se podařilo dílo uvést s velkým ohlasem.¹¹⁷

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ „Pro nemoc představitelky *Coppelie* M Mitýskové v Liberci několikrát hostovala J. Skopalová, sólistka slezského Divadla.“ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody. Podještědské právo lidu.

¹¹⁶ I v Olomouci otevřel baletní školu a děti vystupovaly např. v Louskáčku nebo v Šurale. (viz přílohy) Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹¹⁷ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody. Podještědské právo lidu, Bratři Škodové – silná opora SND, O inscenaci Dvořákovy opery „Čert a Káča“ Rozhovor s režisérem a choreografem Škodou.

Po ukončení libereckého angažmá odešel Škoda jako sólový tanečník na jednu sezónu do Brna, kam se v té době vrátil i Psota z ciziny. Každý tanečník tehdy toužil spolupracovat s „Mistrem Psotou“ a poznat tak práci Ďagilevova tělesa.

V letech 1948 – 1951 byl Škoda šéfem Divadla J. K. Tyla v Plzni, kde stál u zrodu tamního baletního souboru. Jeho plzeňskou premiérou se stal balet Oskara Nedbala, *Pohádka o Honzovi*. Dílo bylo ceněno jednak za technický pokrok, který zaznamenali diváci i kritika u souboru po Škodově příchodu patrný a také za výraznou a promyšlenou choreografii. Na inscenaci pracovali opět oba bratři Škodové.

Nejvýznamnější inscenací Škodova plzeňského období je *Filosofská historie* Zbyňka Vostřáka, tuto premiéru doplňovala *Maškaráda* Arama Chačaturjana. Balet *Filosofská historie* byl oceněn II. místem za choreografii na Divadelní žatvě a navíc tento kus obdržel Čestné uznání za výkon baletního souboru.¹¹⁸

Premiérou poslední plzeňské sezóny (13. ledna 1951) byly *Lašské tance* Leoše Janáčka a Kříčkova zpívaná pohádka *Král Lávra*. Obě novinky měly velký úspěch; zejména *Král Lávra*, v roli holiče Kukulína opět vynikl Josef Škoda a Lávru hrál Jiří Škoda.¹¹⁹ Škodovo tříleté působení v Plzni bylo úspěšné a velmi plodné, kromě pěti baletních premiér spolupracoval na řadě oper, operet a činoher.¹²⁰

Odtud odešel do Prahy na divadelní fakultu AMU spolupracovat s uměleckým souborem Víta Nejedlého a vyučoval tam klasický tanec.¹²¹

Dalším angažmá, ve kterém působil v letech 1953–1959, bylo severočeské divadlo F. X. Šaldy v Liberci, jednalo se o jeho druhé angažmá v tomto městě. Škoda připravil opět *Lašské tance* a tolik úspěšnou Vostřákovu *Filosofskou historii*. V Liberci měla ohlas zejména československá premiéra Vostřákovy *Sněhurky*. Autorem libreta byl Jan Reymoser, tak jako u řady dalších Vostřákových baletů. Vostřáková hudba měla díky atonálnímu charakteru a tísnivé melodice k pohádkovosti poměrně daleko, čemuž choreograf přizpůsobil i taneční ztvárnění baletu. Choreograficky byl kladen důraz na epickou rovinu představení, zvláště pak vynikla role zlé královny, jejíž negativní charakterový ráz byl výrazně akcentován. „Z daných předloh vytvořili liberečtí

¹¹⁸ I. Místo v této kategorii získal Saša Machov za balet *Romeo a Julie*. Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

¹¹⁹ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

¹²⁰ Baletní inscenace: 14. 11. 1948 *Coppelia*, *Italské Capriccio*, 12.11.1949 *Pohádka o Honzovi*, 20.5.1950 *Filosofská historie*, *Maškaráda* 13.1.1951 *Král Lávra*, *Lašské tance* 15.3.1951 *Černoušek a opička*. Dále spolupráce na mnoha operách, *Čert a Káča* 16.10.1948, *Tajemství* 8.1.1949, *Carmen* 26.3.1949 *Don Giovanni* 4.2.1950, na operetách *Fidlovačka* 2.10.1948, *Polská krev* 3.2.1951 a mnoho dalších. Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

¹²¹ Český taneční slovník; tanec, balet, pantomima. Divadelní ústav Praha, 2001.s.163.

inscenátoři představení velmi dobré úrovně a režijní i baletní pojetí Škodovo bylo dokonce jednou z nejzdařilejších kreací poslední doby.“¹²²

Dalším důležitým uměleckým počinem bylo uvedení Labutího jezera. Tak jako později v Olomouci jej uvedl ve verzi bez dodatečných tanců, tedy v jeho původní podobě. „*Liberecké „Labutí jezero“ je ono původní dílo, jak je skladatel opravdu napsal a jak je letos zveřejnilo moskevské Státní hudební vydavatelství, jehož redakční komise po namáhavé práci vydala původní partituru Čajkovského. Škodova inscenace vychází právě z tohoto materiálu a staví na scénu intimní drama prince a princezny Odetty, zakleté v labuť. Celek pak vyzní daleko sevřeněji, soustředěněji a komorněji, bez oněch mnohdy až příliš dlouhých a rozvleklých scén, které v baletní tvorbě ještě nezkušený skladatel poněkud přepjal. Škodova choreografie, bohatá ve členění prostoru, pestrá v pohybovém přepisu plně využívá schopností účinkujících a vytváří představení dynamické, dramaticky se rozvíjející až k tragickému závěru. Patří rozhodně k nejzdařilejším pracím Škody choreografa a režiséra.*“¹²³

Celostátní premiéra sovětského autora V. Oranského, znamenala opět velký úspěch choreografa i celého baletního tělesa. Jeho balet *Veselé paničky windsorské*, lehká komedie, ve které se uplatnila řada komických postav, měla nespočet repríz.¹²⁴

Dramaturgicky nesmírně zajímavými díly choreografa Škody, jimiž ukázal rozmanitost baletních žánrů, byla trojice moderních jednoaktovek: pantomima *Divadla za branou* Bohuslava Martinů, *Američan v Paříži* vyprávějící kapitolku ze života George Gerschwina „*a do třetice: Rhapsody in blue. Tentokrát nekonkrétní, abstrahovaná od jakéhokoliv děje, upínající se na obsah hudby. Choreografie staví k hlasům partitury paralelně hlasy pohybové. Jakýsi zviditelněný svět tónů. A má to poezii. Přispívá k tomu opět i scéna Procházkova a kostýmy Skalického.*“¹²⁵ S tímto repertoárem liberecký balet také poprvé hostoval v Praze. „*Choreograf J. Škoda vtiskl za svého šestiletého působení v Liberci mladému souboru jeden rys svého nadání: živost a vtip. Projevilo se to ve dvou prvních baletních aktovkách. Lehounká commedie dell'arte, zhudebněná B. Martinů, s líbivou melodičností, lidovou srdečností a jemným humorem, našla v J. Škodovi a jeho tanečnicích svěží smysl pro vkusné komediantství.*

¹²² Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

¹²³ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody. Labutí jezero na liberecké scéně

¹²⁴ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody. Veselé paničky Windsorské, L Schmidová:

¹²⁵ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

Měl-li Američan v Paříži odezvy ještě bezprostřednější, způsobil to již sám námět; drobné příběhy pařížské ulice na přelomu století. Choreograf je „ vypráví“ hravě, scénicky výstižně a nápaditě.“¹²⁶

Po odchodu z divadla Škoda obdržel dopis ředitele divadla, ve kterém mu děkoval za vysokou úroveň jeho práce.¹²⁷

Do Olomouce tedy nastoupil Škoda jako zkušený tanečník, choreograf, ale také jako režisér. S ředitelem divadla Svetozarem Vítkem měl Škoda vynikající vztahy. Oba dokonale rozuměli olomouckému publiku (které Šlezingrová označila za velmi konzervativní) i potřebám divadla, společně vytvářeli dramaturgii a cíleně vyhledávali nová díla, která nebyla poplatná tehdejší době. Škodovo olomoucké působení bylo jeho nejdelším a zároveň posledním angažmá. Projevil se zde jako choreograf velmi flexibilní a pohotový, jeho repertoár byl zde velmi různorodý: inscenoval jak klasické, tak i moderní a současné balety, tvořil choreografie k operetám, operám či dramatům. Jeho práci shrnula ve své knize o československém baletu Lidka Schmidová: „*Škoda zásadně chodil nevyšlapanými cestami*“¹²⁸

2.4. Nástup a éra Josefa Škody v Divadle Oldřicha Stibora

Když přišel Škoda do Olomouce v roce 1959, bylo jeho prvořadým úkolem reorganizovat baletní soubor. Nejprve jej doplnil na stav třiceti členů angažováním nových, vesměs mladých tanečníků; je tedy pochopitelné, že se Škoda zpočátku zaměřil především na vyrovnání úrovně nově přijatých s dosavadními členy souboru. V technické dokonalosti viděl pouze prostředek k výrazu, proto si po příchodu do Olomouce vytkl myšlenku baletního divadla a vedl soubor k divadelnímu herectví, podobně jako i ve svých předešlých angažmá.

Josef Škoda začal ihned po svém nástupu do vedoucí funkce studovat díla technicky velmi náročná; zpočátku se dokonce zdálo, že pro málo zkušený olomoucký soubor budou dokonce téměř nezvládnutelná.

Pečlivé nastudování a výběr kvalitního titulu vyžadovaly oslavy čtyřiceti let fungování olomouckého divadla, které připadly na září roku 1960. Balet se zde

¹²⁶ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika Josefa Škody.

¹²⁷ Viz příloha;

¹²⁸ Schmidová L., Československý balet, Praha, 1962. s.39.

představil inscenací *Labutí jezero* a komickým baletem českého autora Jarmila Burghausera *Sluha dvou pánů*. Následujícím kusem, který Škoda se souborem provedl, byl Prokofjevův klasický kus *Romeo a Julie*, po němž následovaly tituly nové, experimentální, až bizarní: Jarulinovo dílo *Šurale, Pigment* od Fritze Geislera či *Touha* olomouckého skladatele Václava Koláře. Tyto inscenace byly v dobovém tisku díky svému libretu často spojovány s politickým pozadím, vyzdvihovány pro své výrazné společenské poslání a lze říci, že byly do jisté míry poplatné komunistickému režimu.¹²⁹ Avšak z uměleckého hlediska jsou tyto inscenace v historii olomouckého baletu zlomové.

Již sám uvedený výčet děl svědčí o metodičnosti Škodova postupu. Na *Labutím jezeře* se soubor sjednotil technicky a výrazově zdokonalil, balet *Sluha dvou pánů* posloužil k rozvíjení komediálních schopností, a když pak sáhl po *Romeovi a Julii*, podařilo se mu vytvořit realistické baletní divadlo. Úspěch byl o to cennější, že ho bylo dosaženo s poměrně malým souborem, zatíženým často vyčerpávajícím účinkování v opeře či operetě.

Zatížení olomouckého souboru bylo tehdy skutečně obrovské. Běžně vystupovali v třiceti představeních měsíčně, obvykle večerních, a ráno v devět na sále opět začínal trénink a studium titulů. Zkoušky byly náročné a samozřejmě dělené na sólisty a sboristy, dle udělené role; sboristé, vzhledem k častému vystupování v opeře a operetě byli mnohdy vyčerpanější než sólisté baletu. Problémem souboru byl trvalý nedostatek mužských tanečníků, proto si olomoučtí často vypomáhali hosty z Brna, kteří byli proslulí svojí pohotovostí a pružností. (Ludvík Kotzian, Jan Kubálek)¹³⁰

Ani v takových podmínkách Škoda ze svých nároků na interprety neslevil a nebylo proto výjimkou, že se s členy souboru nepohodl. Tehdejší sólistka Šlezingrová vzpomínala na sólistu baletu Jiřího Sekaninu, který odmítl premiéru *Pierota*, poněvadž vzhledem k náročnosti, nezvládl roli nastudovat. Škoda se okamžitě obrátil na Brno, kde v té době neměli volného sólistu. Doporučili tedy Škodovi syna Jiřiny Šlezingrové, sboristu Otmara Skopala, pro něhož byla tato role obrovskou příležitostí a nastudoval ji s nasazením daleko větším než olomoucký sólista. Skopal měl tehdy velký úspěch a premiéra nakonec proběhla „nadvakrát“. O Škodovi bylo známo, že neznal kompromis a nikdo mu nesměl odporovat. (Jiřina Šlezingrová vzpomínala, že i přesto, že bývala

¹²⁹ „Divadlo si prakticky ověřilo, že ideový program se setkává s plným porozuměním a podporou veřejnosti.“ Baletní symfonie olomouckých autorů, Jedlička J., in *Stráž lidu*, Olomouc, 31.12.1963.

¹³⁰ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

v programu uvedena jako asistentka režie, nikdy se mu neopovážila oponovat.) O pečlivosti, s jakou se připravoval na studium lidových baletů, hovoří samy materiály k jednotlivým inscenacím, jež měly dopomoci k maximální autenticitě díla. „*Svým pedantstvím byl přímo proslulý.*“¹³¹

Velký dík mu patří také proto, že v Olomouci uvedl kromě *Romea a Julie* ještě další balety Sergeje Prokofjeva, jenž byl tehdy ceněn spíše díky své ruské národnosti. Celkově byla Škodova dramaturgie zaměřena na český repertoár, zvláště v oblíbě měl světové premiéry, při jejichž realizaci mohl spolupracovat s autory díla (*Touha, Pierot*). Za své sedmnáctileté působení se mu podařilo představit publiku celkem devět světových premiér.

Svými dramaturgickými zásahy vytěsnil z inscenací všechna „hluchá a nic neříkající“ místa. Dokazoval tak, že balet je schopen vyjádřit realistické postavy stejně plasticky jako opera či drama. Baletní drama bylo to, oč po celé své působení u divadla usiloval. Škodovo chápání baletu bylo velmi komplexní; snažil se o propojení divadla, pantomimy, baletu klasického i výrazového, což se mu povedlo např. v inscenaci *Pierota*.

Jeho pracovní výsledky ve vedoucí funkci byly vynikající. Nikdy nevstoupil do komunistické strany, což mu bylo mnohokrát, zvláště na schůzích divadla, vytýkáno. V roce 1968 opět odmítl do strany vstoupit a je s podivem, že už tehdy nebyl zbaven svého postu. Až roku 1977, po úspěšném představení *Špalíčku*, byl odvolán z místa šéfa baletního souboru. V divadle setrval ještě půl sezóny a poté odešel do penze¹³².

2.5. Jiřina Šlezingrová

(*12. 4. 1925, Brno)

Od pěti let navštěvovala Baletní školu Ivo Váni Psoty a od roku 1939 se stala nejmladší sólistkou brněnského divadla. V této době vystoupila na světové premiéře baletu *Romeo a Julie* v choreografii „Mistra Psoty“. V letech 1942 – 1944 tančila jako sólistka Německého divadla, a poté působila dva roky v opavském divadle, kde se po

¹³¹ Ze vzpomínek p Šlezingrové; „*Než začal pracovat, to mu trvalo.*“ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹³² Je pravděpodobné, že jeho politická orientace se podílela na odchodu z divadla. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

odchodu Josefa Škody stala spolu s Jiřím Němečkem vedoucí baletu. Roku 1947 se vrátila opět do Brna jako sólistka a zůstala zde až do svého odchodu na olomouckou scénu v roce 1962. Šlezingrová obdržela roku 1948 I. cenu v Divadelní žatvě za roli Schovanky v baletu *Ples kadetů*.¹³³ Její odchod do Olomouce v počátku 60. let byl míněn jako tečka za dlouhou kariérou, netušila, že zde mohla ještě plných patnáct let vystupovat na jevišti. Sama vzpomínala, že „do Olomouce přišla jako baletka na odchodu.“¹³⁴ Je nanejvýš pozoruhodné, že jako sólistka na scéně setrvala až do svých padesáti dvou let! Jako tanečnice s temperamentní, čistou a rychlou technikou, s přirozeným hereckým projevem, se smyslem pro dramatické i komické charaktery se uplatnila v mnoha odlišných rolích. V roce 1969 byla oceněna titulem zasloužilá umělkyně. V Olomouci se provdala za Josefa Škodu a po skončení jeho angažmá se přestěhovali do Brna. Uplatnila se také jako vynikající pedagožka, nepřetržitě vedla hodiny až do svých sedmdesáti let. Za své celoživotní umělecké dílo obdržela v roce 2006 Thálii.¹³⁵

¹³³ Choreografie Ivo Váňa Psota. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹³⁴ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹³⁵ V souvislosti s tímto oceněním apelovala na změnu systému, který již neposkytuje vysloužilým tanečnickům měsíční gáži. To vyžaduje, aby se tanečník krom tance specializoval ještě na další discipline, což je při studiu baletu nesmírně obtížné a nutně vede k celkovému poklesu tanečního umění. Tanečník má dnes v divadle smlouvu pouze na rok, angažmá je tedy permanentně nejisté, z čehož plyne velmi malý zájem o stadium tance. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011. Jiřina Šlezingrová, život a dílo, online z: <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/287358-jirina-slezingrova.html>, citováno ke dni 28.4.2011.

III. BALETNÍ INSCENACE UVEDENÉ V SDOS V ÉŘE JOSEFA ŠKODY V LETECH 1959 –1977

3.1. Labutí jezero

První premiéru, kterou nový šéf baletu uvedl záhy po svém nástupu, dne 7. listopadu 1959, bylo Čajkovského *Labutí jezero*. Tato inscenace se později uplatnila při oslavách čtyřicátého výročí otevření olomouckého divadla a také k připomenutí čtyřicátého druhého výročí VŘSR.

Josef Škoda chtěl tímto nastudováním stmelit nejednotný baletní soubor a seznámit jej tak s novým stylem práce, k tomu mu měla dopomoci společná činnost na důvěrně známém díle. Volba padla na *Labutí jezero*. Poprvé u nás tak byla realizována původní, nedávno teprve rekonstruovaná, partitura Čajkovského. „*Dílo bylo dramaturgicky upraveno dle původní partitury autorovy, což byl jistě správný a záslužný čin.*“¹³⁶ „*Vypuštěním vžitých již „tanců národů“ ztratilo však třetí dějství hodně na působivosti a baletnímu souboru byla vzata příležitost k uplatnění většího počtu schopných jednotlivců v sólových vložkách.*“¹³⁷

„*Výsledek Škodovy spolupráce se souborem charakterizovali bychom jako seriózní dílo, v němž nenajdeme objektivních hodnot, na druhé straně ani výraznějších slabín.*“¹³⁸ Premiéra byla navíc vážně ohrožena zraněním představitele prince, za něhož byla zjednána náhrada, dotyčný (Jan Choura) však premiéře příliš neprospěl, úspěch tedy nebyl nijak pronikavý. Role Prince „*svěřená hostujícímu Janu Chourovi vyžádala by si plastičtějšího výrazu.*“¹³⁹ Jiří Bíbrlík na sebe upozornil technickou vyspělostí v roli princova přítele a z dalších jmenujme pozoruhodný taneční i herecký výkon Taťány Hernychové jako Odetty-Odie, která alternovala s Jaroslavou Pelcovou. Pečlivá příprava se projevila v komparsních scénách, především v souboru labutí. Choreografovi se však bohužel, tanečními ani výrazovými prostředky, nezdařilo plně vystihnout vláčnost a lyričnost Čajkovského hudby. Dirigent Adolf Vozka dílo

¹³⁶ Jedlička, J.: Olomoucký balet na nových cestách. Soukromý archiv Jiřiny Šlezigrové – Škodové.

Název deníku neuveden, citováno Brno 15.4.2011.

¹³⁷ Jedlička, J.: Olomoucký balet na nových cestách. Soukromý archiv Jiřiny Šlezigrové – Škodové. Název deníku neuveden, citováno Brno 15.4.2011.

¹³⁸ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Labutí jezero*, premiéra: 7. listopadu 1959.

¹³⁹ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Labutí jezero*, premiéra: 7. listopadu 1959.

s orchestrem pečlivě nastudoval, nicméně „*nedokázal výraznějším a osobitějším podáním partitury prosadit hudbu baletu jako dominující složku inscenace.*“¹⁴⁰

Olomoucké představení bylo především dokladem Škodovy schopnosti přesně vidět možnosti souboru a z nich vycházet při vypracovávání scénické podoby díla. Jeho vynikající vedení se ještě výrazně projevilo v dalších letech jeho uměleckého úsilí.

3.2. Sluha dvou pánů

Sluha dvou pánů, inscenace, která prošla řadou našich i zahraničních scén, měla velký úspěch i v Olomouci 27. března 1970. Libreto napsané Janem Reinmosrem podle Goldoniho komedie, je protknuto typickým italským zmatkem komedie dell'arte. Postavy jsou znamenitě charakterizovány a děj je barvitě dokreslen benátským prostředím.

Turiňan Federigo (Richard Böhm) uzavírá obchod s Pantalonom (Jaroslav Kreisl) a žádá o ruku jeho dcery Clarisy (alternovaly Milada Šreierová a Jaroslava Pelcová). Pantalonomi se líbí Beatrice (alternovaly Eva Zatloukalová a Jiřina Medková), Federigova sestra. Ta má už ale milého Florinda (Zdeněk Weidenthaler), který nedopatřením Federiga zabije. Vrah rychle prchá do Benátek a Beatrice v přestrojení za svého zemřelého bratra ho jde hledat. Najme si sluhu Tuffaldina (Josef Škoda), a ten se brzy nechá zaměstnat také Federigem. Beatrice se v převleku domáhá Clarisiny ruky, ta však miluje syna lékaře Silvia (Richard Böhm a Jiří Bíbrlík), jenž svého „soka“ vyzve na souboj. Truffaldino slouží dvěma pánům a navíc se mu zalíbí Clarisina služka Smeraldina (Taťána Hernychová a Jiřina Šafránková). Beatrice se nechá poznat a vše končí svatbou tří zamilovaných párů.

Autorem scény byl Jiří Procházka a kostýmů Jan Skalický, oba jako hosté. Průzračnou, mozartovsky radostnou, hudbu Jarmila Burghausera přednesl orchestr divadla pod vedením Pavla Pokorného vskutku výborně. Balet byl složen z celkem osmi uzavřených čísel vyznačujících se prostou střídmostí výrazu. Choreograficky Škoda „*vycházel pozorně z autorovy partitury a promyšleným přístupem k pohybovému*

¹⁴⁰ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Labutí jezero, premiéra: 7. listopadu 1959.

vyjádření jeho záměrů podtrhoval účinně hudební kvality díla.¹⁴¹ Baletní soubor vydal ze sebe své nejlepší a choreograf sám strhoval znamenitým výkonem v roli Truffaldina. Mnoho recenzí vyzdvihovalo nejvíce právě jeho sólová taneční čísla, „Scénu ovládal živelný výkon Josefa Škody.“¹⁴² Kritiky dílo celkově chválily, jak hudbu a choreografii, tak i výkony jednotlivých interpretů. „Dík přesnému rozpoznání technických a výrazových dispozic sólistů vyznívají jednotlivé výkony přesvědčivě a působivě.“¹⁴³ I sám autor označil toto provedení svého baletu za dosud nejlepší Škodovu inscenaci.

3.3. Romeo a Julie

Ruský balet *Romeo a Julie* byl na olomoucké scéně uveden ve Škodově nastudování vůbec poprvé.¹⁴⁴ „Bylo tedy dramaturgicky nesporně správné, když se soubor pod vedením Josefa Škody rozhodl Romea a Julii zařadit na repertoár.“¹⁴⁵ Dobové kritiky se shodovaly víceméně na jednom, že inscenaci očekávaly s jistou rezervovaností až nedůvěrou. „Nechyběly ani hlasy pesimistů, vynořovala se otázka, zda olomoucké divadlo své síly nepřecenilo. (...) Největší otazník visel však nad obsazením obou titulních rolí.“¹⁴⁶ Do titulních rolí obsadil sice mladé, ale výjimečně talentované tanečnický, Jiřího Bíbrlíka a Jiřinu Šafránkovou. Pro oba to bylo vůbec první obsazení v tak náročném baletním partu, proto „(...) nikdo nečekal, že by olomoucká premiéra mohla skončit úspěšně. Tím příjemnější bylo překvapení: představení není nijak oslňující, ale rozhodně je solidní a poctivé. (...) Dalo také povzbudivou injekci choreografovi, který tu odvedl svou zatím nejlepší práci na olomoucké scéně.“¹⁴⁷ Tisk provedení komentoval jako „dosud největší úspěch olomouckého baletu“; a ačkoli byly hlavním protagonistům vytýkány jisté nedostatky týkající se interpretační nezralosti a pochopitelně malé jevištní zkušenosti, nemohl jim upřít talent a výkony označil za

¹⁴¹ Jedlička, J.: Olomoucký balet na nových cestách. Soukromý archiv Jiřiny Šlezigrové – Škodové.

Název deníku neuveden, citováno Brno 15.4.2011.

¹⁴² Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Sluha dvou pánů, premiéra: 27. března 1960.

¹⁴³ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Sluha dvou pánů, premiéra 27. března 1960.

¹⁴⁴ Pod vedebím Josefa Škody baletní soubor nastudoval ještě další Profjevovy významné balety – *Popelku*, se kterou oslavil Škoda svých 25 let u divadla a *Kamenný kvítek*, viz dále. „Z větších divadel jediné olomoucké „*Romea a Julii*“ - ani žádný jiný Prokofjevův balet neuvádělo. Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Romeo a Julie*, premiéra: 29. ledna 1961

¹⁴⁵ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Labutí jezero*, premiéra: 7. listopadu 1959.

¹⁴⁶ Název článku a autora neuveden; Soukromý archiv Jiřiny Šlezigrové – Škodové. Nová svoboda, citováno Brno 15.4.2011.

¹⁴⁷ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Romeo a Julie*, premiéra: 29. ledna 1961.

slibné.¹⁴⁸ Ve vedlejších rolích vystoupili Jan Choura coby Mercutio, Jan Kreisl jako Benvolio a v roli chůvy zazářila Blanka Zeigelheimová. Na této inscenaci se zřetelně projevila perspektiva olomouckého baletního souboru. Nastudovaná inscenace objevila pro olomoucký umělecký svět mnoho tváří mladých nadaných lidí. Výprava Jiřího Procházky i kostýmy Jiřího Skalického byly vkusné a decentní. Mladý dirigent Pavel Pokorný provedl náročný orchestrální part s mimořádným nasazením a dokonce celé dílo řídil z paměti.

Premiéra nebyla sice perfektní, leč v rámci možností olomouckého baletního souboru dopadla výborně a výkony byly obdivuhodné. Představení bylo provedeno jednak jako připomenutí sedmdesáti let od narození Sergeje Prokofjeva, zároveň bylo uvedeno ke čtyřicetiletému výročí existence KSČ, a také u příležitosti oslav Měsíce československo-sovětského přátelství.

3.4. Šurale

Mezi experimentální počiny Josefa Škody lze počítat provedení sovětského baletu Šurale, který měl v Olomouci premiéru 26. listopadu 1961. Toto je první československá baletní premiéra Josefa Škody, kterých však bude během jeho dlouhého olomouckého působení ještě několik. Jedná se o dílo tatarského skladatele Farida Jarullina, jenž předčasně zahynul ve 2. světové válce. Inspiroval se lidovou pohádkou, přebásněnou klasikem tatarské literatury Gabdullem Tukajem, která vypráví příběh o lásce a odvaze. Šurale je tatarská pohádková postava ztělesňující zlo a temno, jež vládne lesu. Dřevorubec Batyr je při práci pozorován dívkou-ptákem Sjumvikou, tu poté zachrání před pánem lesa a oba se do sebe zamilují. Na jejich svatbě se objeví Šurale a dívku lstí unese, Batyr ji spěchá vysvobodit, přemůže Šuraleho a zapálí les. Požár mladým milencům ustoupí, neboť očistili les od temných sil.¹⁴⁹

Jarullin stihl napsat pouze klavírní part, instrumentace byla dokončena až po jeho smrti několika skladateli, proto také existuje v několika verzích; ti při své práci především podtrhli lidové motivy a východní folklórní prvky. Osobitý kolorit díla vynikl především ve sborových partech – svatba Sjumviky a Batyry či tance dívek-

¹⁴⁸ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Romeo a Julie, premiéra: 29. ledna 1961.

¹⁴⁹ „Příběh Sjumviky, dívky ptáka, která za pomoci prostého dřevorubce Ali Batyry přemůže zlé lesní síly v podobě lesního ducha Šurale, nejednou v nynější redakci připomene schéma Labutího jezera.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Šurale, premiéra: 26. listopadu 1961.

ptáků., „Pro hlavní roli *Sjumbiky si Olomoučtí museli vypůjčit vynikající brněnskou sólistku Jiřinu Šlezingrovou, která svým vyspělým výkonem zřejmě působila na celý soubor, takže se vypjal na pěknou úroveň;*“¹⁵⁰ Šlezingrová, tehdy ještě jako host, podala oslnující výkon a byla velmi vysoce hodnocena v každé z recenzí. Sama tuto choreografii popisovala jako nesmírně náročnou, neboť vyžadovala její plné nasazení od začátku do konce představení.¹⁵¹

Méně úspěšný byl Richard Böhm při ztvárnění *Batyra* (některé kritiky ho omlouvaly pro dočasnou indispozici),¹⁵² jehož projev byl toporný a vedle Šlezingrové nutně musel nápadně vyčnívat, nikoli však v tom dobrém slova smyslu. Šurale tančil výborně technicky i herecky vybavený Jiří Bíbrlík, jehož podání mělo temperamentní náboj. Ve sborových partech svatby vystupoval také soubor dětského baletního studia, který vedl sám Škoda. Už tehdy se projevila jeho nesmírná pečlivost. V předstihu studoval a pídil se po tatarských národních tancích.¹⁵³ Pavel Pokorný řídil orchestr a výborně se smyslem pro detail a drama nastudoval hudbu k tanečnímu představení.¹⁵⁴ Ačkoli se jedná o dílo poněkud šablonovité, jehož pozadí vzniku je navíc politicky zabarveno,¹⁵⁵ po drobných úpravách dostalo spád a ostřejší pointu. Škodova choreografie se totiž už v tomto díle jeví jako záruka umělecké kvality téměř bez ohledu na materiál, který zpracovává.¹⁵⁶

¹⁵⁰ Název článku a autora neuveden; Soukromý archiv Jiřiny Šlezingrové – Škodové. Zemědělské noviny, citováno Brno 15.4.2011.

¹⁵¹ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁵² Paní Šlezingrová prohlásila, že byl vynikající tanečník a jako partner velmi spolehlivý. Zнала ho výborně, byl totiž po několik let jejím žákem na konzervatoři v Brně. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁵³ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁵⁴ Ročenky baletu, divadelní archiv. Archiv Moravského divadla Olomouc, Ročenka divadla z roku 1961, Inscenace Šurale, premiéra: 26. listopadu 1961.

¹⁵⁵ „V roce 1941, tedy v době, kdy se stupňovalo běsnění fašistických hord na území Sovětského svazu, píše mladý tatarský skladatel Farid Jarullin hudbu k baletu. Myslí přitom na svou vlast a její hrdinný lid, který odolává zuřivému náporu temných sil s neuvěřitelnou statečností. Chce svým dílem vyjádřit neotřesitelnou víru v konečné vítězství lidových mas, oslatvit mravní sílu a chrabrost prostých lidových bojovníků.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Šurale, premiéra: 26. listopadu 1961.

¹⁵⁶ „Baletní soubor Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci se na počest XXII. Sjezdu KSSS – budovatelů komunismu rozhodl, že vynaloží veškeré úsilí k úspěšnému nastudování československé premiéry sovětského baletu „Šurale“. Při jeho studiu odpracují všichni členové baletu celkem 700 hodin navíc, kromě pracovní doby.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Šurale, premiéra: 26. listopadu 1961. Stráž lidu, Olomouc, 31.X. 1961.

3.5. Pigment

Další novinkou byl titul skladatele Fritze Geislera, pocházejícího z NDR, jehož baletní kantáta *Pigment* měla premiéru 28. dubna 1962. Poněkud sentimentální děj se odehrává v Jižní Americe a líčí příběh slepé dívky Mary, která se zamilovala do hlasu černocha Joa. Ten, šikanovaný a ponižovaný od svého okolí, vydělává nejpodřadnější prací peníze, aby mohl Mary zaplatit operaci očí. Když ho však jeho milovaná poprvé spatří je zděšená, upadne do mdlob a zemře. Joa ukamenují. Libreto berlínského dramatika Alberta Burkata bylo v tisku pro svůj schematismus kritizováno i jeho baletní zpracování bylo poté označeno jako nelogické. Časté střídání lyrických scén s drastickými na srozumitelnosti také příliš nepřidalo. V inscenaci sbor vyprávěl části děje, proto balet místy klesl na „primitivní němohru“. Olomoucké představení bylo v pořadí třetím uvedením Pigmentu (1962 v Drážďanech, a poté v upravené verzi v Erfurtu). „*Autor hudby však dokázal sentimentální příběh vyjádřit naprosto nesentimentálně, jeho hudba hojně využívající žánrové charakteristiky (foxtrot, habanera, waltz) i intonací spirituálů, roste z několika základních témat a z nich rozvíjí dramatické scény velké emocionální síly.*“¹⁵⁷ Přitom se autor nijak výrazně nevymykal z dobového standardu, ovlivněn např. Prokofjevem či Chačaturjanem. Fritz Geisler se účastnil premiéry a byl s jejím provedením velmi spokojen, jak píše v dopise divadlu: „*Z inscenace Pigmentu jsem nadšen a považuji ji za jednu z nejzdařilejších.*“¹⁵⁸ Ovšem problémovost díla byla zřejmá z množství úprav, které museli inscenátoři při jeho nastudování jak v Olomouci, tak v Erfurtu provést. Orchester při premiéře řídil František Presler. Za výrazný klad inscenace lze považovat scénu Jiřího Procházky, který v Olomouci hostoval už v několika předešlých baletech. Na ústředním páru pak ležela váha celého představení: v hlavní roli slepé dívky alternovaly Jiřina Šafránková a stále ještě brněnská sólistka Jiřina Šlezingrová, v roli Joa se pak střídali sám choreograf Josef Škoda a Jiří Bíbrlík. Některé recenze dílo velmi kritizovaly s jediným kladem, že „*choreografie Josefa Škody převyšuje dílo samo*“¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Pigment, premiéra: 28. dubna 1962. Vl. Hudec, Hudební rozhledy.

¹⁵⁸ Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka 1962, Inscenace Pigment, premiéra: 28. dubna 1962.

¹⁵⁹ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Pigment, premiéra: 28. dubna 1962.

3.6. Touha

Balet *Touha*, společná práce olomouckých autorů, básníka Aloise Rečky a bývalého člena olomouckého divadelního orchestru Václava Koláře, nebyla jejich prvním společným počinem. Jejich melodramy – *Leningradská poéma* a především *Olomoucké kašny*¹⁶⁰ dosáhly velkého úspěchu, mimo jiné i v zahraničí. *Touha* je lyrický balet o sedmi obrazech vyjadřující posedlost po poznávání nových světů. V poslední fázi práce ovlivnila autory zpráva o letu do vesmíru první kosmonautky Valentiny V. Těreškovové, proto se rozhodli věnovat jí své dílo.¹⁶¹ „*Autorům ovšem nejde o tradiční balet v klasické formě. (...) Libreto, hudba i jevištní ztvárnění je zajímavým pokusem o nové taneční jevištní dílo, které prostředky vysloveně poetistickými, odráží prudký tep současné epochy.*“¹⁶²

Vystupují zde čtyři hlavní postavy – Muž a Žena, kteří letí do kosmu, kde na planetě Venuši potkají tajemnou Venušanku, do které se Muž zamiluje. Objeví se však zlý netvor, který Muže zakleje do skály a pouze láska Ženy ho vysvobodí a vrátí oba zpět na Zem.

Josef Škoda při práci na této choreografii řešil úkoly, se kterými se dosud patrně nikdy nesetkal, což byla například scéna startu kosmické lodi či pohyb v kosmickém beztížném stavu. Klasickou techniku výrazně obohatil o náročné akrobatické prvky; na tomto díle se plně projevila Škodova výjimečná choreografická invence. Těsně spolupracoval s autorem scény Jiřím Procházkou, který v inscenaci použil veškeré dostupné možnosti jevištní techniky, prvků černého divadla, promyšlené nasvícení či nejnovější scénické prostředky – polykránové¹⁶³ produkce. Ožehavou otázkou kostýmů vkusně a moderně vyřešil Jiří Skalický.¹⁶⁴ Do hlavních rolí byli obsazeni Jiřina Šlezingrová a Juraj Goga jako pozemšťané a Eva Zatloukalová jako Venušanka s Richardem Böhmem v roli Netvora. „*Osmdesátiminutový balet o sedmi obrazech bude*

¹⁶⁰Tento melodram byl dokonce přeložen do esperanta a proveden v Římě. Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Touha, premiéra: 21. prosince 1962. Svobodné slovo.

¹⁶¹Z dobového tisku, díky dedikaci díla, jasně vyplývá jeho politická orientace. P Šlezingrová se však ohrazovala, že v náplni díla nic politického nebylo a krom věnování v díle nic, co by mohlo balet politicky zabarvit nebylo. Dle jejich slov to bylo výjimečné dílo. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁶²Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Touha, premiéra: 21. prosince 1962.

¹⁶³„Filmový útvar (systém) vzniklý současným promítáním na více promítacích ploch obsahově vázaným nějakým programovým ústrojím, a to snímků kinematografických i fotografických“. Klimeš, L.: Slovník cizích slov. Státní pedagogické nakladatelství, n. p., Praha. 1985.s.541.

¹⁶⁴Viz Příloha

patrně do budoucna potřebovat drobné škrty a úpravy týkající se techniky“¹⁶⁵, psaly noviny, ovšem dílo označily za momentální vrchol činnosti Josefa Škody jako šéfa olomouckého baletu. Orchester řídil František Preisler. Hudebně se v podstatě jednalo o rozsáhlou symfonickou báseň napsanou v duchu romanticko-impresionistické syntézy, která byla srozumitelná a sdělná.¹⁶⁶ Některé kritiky s tradičním hudebním zpracováním soudobého libreta nesouhlasily a postrádaly modernější vyjádření v inscenaci.¹⁶⁷

3.7. Popelka

K dvacátému pátému výročí své divadelní práce nastudoval Josef Škoda další titul Sergeje Prokofjeva,¹⁶⁸ vybral si tentokrát balet *Popelka*¹⁶⁹. V hlavních rolích už tradičně vystupovali sólisté Jiří Bíbrlík a Jiřina Šlezingrová; ta byla navíc při práci na této inscenaci ještě ve funkci asistentky choreografie. Orchester hrál pod vedením Pavla Pokorného, jeho pečlivé hudební nastudování jen znovu potvrdilo dobrou pověst orchestru. Dirigent navíc řídil celé dílo z paměti. Jednoduchá a elegantní scéna byla dílem Jiřího Procházky a kostýmy hostujícího Jana Kropáčka, obojí vkusně s inscenací ladilo. „Škodův smysl pro detail se uplatnil v karikatuře postaviček u dvora, hašteřivých sester a potrhle macechy.“¹⁷⁰ Do rolí sester obsadil Boženu Beckovou a Miladu Šreierovou, Macechu ztvárnila Vlasta Kovaříková. V roli komické postavy šaška, který lehce ironizuje dvorskou společnost, vystoupil nový člen souboru Juraj Goga, jehož

¹⁶⁵ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Pigment, premiéra: 28. dubna 1962. Jedlička J. Touha překvapením, Červený květ, Ostrava 2/1964.

¹⁶⁶ „Základní poetické ladění Kolářovy hudby, tanečně dobře citěné, se výrazně projevuje ve velkých lyrických plochách, které se za dramatického střetnutí na scéně vzdouvají do silně působivých dynamických a rytmických vrcholů. Symfonický tok, v mnohém připomínající symfonickou báseň, je citlivě vyvážen s rozvíjením poetické a myšlenkové náplně libreta.“ Jedlička, J. Archiv

¹⁶⁷ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Pigment, premiéra: 28. dubna 1962. (or) Kosmická touha po poznání, Svobodné slovo, Brno, 3. 1. 1964. (sva), Nový balet v Olomouci, Práce, 30.12.1963.

¹⁶⁸ Jan Rey v Tanečních listech píše: „Myslím, že je dobré, navrací-li se choreograf s odstupem několika let k témuž významnému dílu, aby s ním svedl nový zápas. Ve svém druhém přístupu k Popelce Josef Škoda měnil. Vznikla řada drobných režijních nápadů, zlogičtily akce, zajiskřil humor některých scén. „Přešil“ i titulní roli, aby padla tanečnici, která by jen samotnou lyriku neunesla. Proto tu zasvítil šelmovství, skryté za pokorou a ponižováním. Josef Škoda, náš choreografický „selfmademan“, oslavil touto inscenací Popelky 25 let práce u divadla. Oslavil je dobře.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Popelka, premiéra: 13. ledna 1963.

¹⁶⁹ „dokumentoval tím svůj vřelý poměr k sovětské baletní tvorbě, který také ocenil už v roce 1958 Svaz československo-sovětského přátelství, když mu udělil vyznamenání za objevnou baletní dramaturgii v našem baletu.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Popelka, premiéra: 13. ledna 1963.

¹⁷⁰ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Popelka, premiéra: 13. ledna 1963.

výkon bohužel nebyl úplně jistý. „*I přes vynikající choreografii se jeho (Škodovy) snahy neseťkaly s úspěchem, neboť několikanásobné onemocnění i tak nepočteného souboru znemožnilo dokonalé představení titulu.*“ Kritika napadala i výstupy čtvero ročních dob, které „*nebyly na úrovni ostatních interpretů,*“¹⁷¹ s výjimkou tanečnice Zimy. „*Jediná Zdeňka Rossi se vyrovnala se svým úkolem úspěšně.*“¹⁷²

Po premiéře baletu ocenili zástupci Místního národního výboru práci choreografa Škody a předali mu čestné uznání MNV za umělecké práce v československých divadlech.¹⁷³

3.8. Louskáček

Dodnes je zvykem, že olomoucká scéna v období Vánoc inscenuje Čajkovského balet *Louskáček*. Se slavnostní premiérou se 6. prosince 1964 baletní soubor divadla navíc ještě připojil k oslavám Měsíce československo-sovětského přátelství. Menší dramaturgická úprava libreta Josefa Škody sloučila Mášenčin sen o Louskáčkovi vítězícím nad Myším králem do čtyř obrazů. Do hlavních rolí opět obsadil Jiřinu Šlezingrovou a Jiřího Bíbrlíka, jejichž výkony byly jako vždy hodnoceny velmi kladně, ale bohužel jako jedny z mála z celé inscenace. „*Jedině Jiřina Šlezingrová suverénně zvládla Mášenku a neméně brilantní Jiří Bíbrlík v roli Louskáčka jí byl dobrým partnerem.*“¹⁷⁴ Josef Škoda „*(...)ve své choreografii bohatě uplatnil děti z baletní školy, což se pro večerní představení zdálo poněkud nevhodné.*“¹⁷⁵ I jiní referenti kritizovali jeviště přeplněné dětmi a navíc technickou nejistotu některých tanečníků. Ale všichni se shodli na bezvadném výkonu Jiřiny Šlezingrové. Tanečním projevem zaujala dále už pouze dvojice orientálců, Eva Zatloukalová a Jan Pirner, kteří předvedli pozoruhodné taneční výstupy. Nevhodně řešená výprava Slavoje Kovařika neodpovídala charakteru baletu, navíc vůbec neladila s kostýmy Aloise Vobejdy. O výkonu orchestru si nemůžeme udělat přesnou představu, neboť si jednotlivé recenze

¹⁷¹Jedlička J.: Prokofjev znovu na scéně, Stráž lidu, Olomouc 22.ledna 1963.

¹⁷²Jedlička J.: Prokofjev znovu na scéně, Stráž lidu, Olomouc 22.ledna 1963.

¹⁷³(sva): Úspěšná oslava jubilea, Prokofjevova Popelka poprvé v Olomouci, Práce.

¹⁷⁴Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Louskáček, premiéra: 6. prosince 1964.

(kbz): Premiéra baletu DOS v Olomouci, Práce, Ostrava, 22.12.1964

¹⁷⁵Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Louskáček, premiéra: 6. prosince 1964.

protiřečí;¹⁷⁶ orchestr řídil dirigent František Preisler. Čtenáři Lidové demokracie si přečetli shrnutí inscenace *Louskáčku*: „Provedení baletu vyžaduje velký, perfektně školený soubor, vkusné kostýmy a zajímavou pohádkovou scénu. To všechno jsme v Olomouci postrádali. V režii a choreografii Josefa Škody zaujal jen výkon Jiriny Šlezingrové a Jiřího Bíbrlíka.“¹⁷⁷ I přesto se však inscenace setkala s velkým zájmem ze strany diváků a následně množstvím repríz.

3.9. Paganini a Coppelia

Po delší přestávce se balet představil 16. května 1965 premiérou celovečerního pořadu, složeného z jednoaktového baletu *Paganini* a Delibova oblíbeného baletu *Coppelia*. Mnoho prostoru prokázat své umělecké kvality měl především Jiří Chládek, jenž ztvárnil jak titulní roli v *Paganinim*, tak i hlavní mužský part v *Coppélii*.

Tato díla vznikla v odstupu více než šedesáti let, proto bylo zajímavé porovnat vývoj, kterým baletní tvorba prošla v uplynulých letech. Oba balety osvěžily repertoár olomouckého divadla a vděčné obecenstvo kvitovalo výkony potleskem i na otevřených scénách.¹⁷⁸

Libreto k Paganinimu napsal Josef Škoda podle Rachmaninovy Rapsódie pro klavír a orchestr a dal vzniknout příběhu, který zachytil, byť poněkud jednostranně, Paganiniho pohnutý život. V hlavní roli se zde představil Jiří Chládek v roli Paganiniho, Eva Zatloukalová v roli Démona a Jiřina Šafránková v roli venkovské dívky. Orchestr provedl posluchače celým večerem pod vedením Františka Preislera,¹⁷⁹ který po premiéře obdržel ocenění za celoživotní dílo. Mimořádné uznání zasluhoval též výkon pianisty Vladimíra Sochora ve virtuozním partu Rachmaninovy *Rapsódie*. Kritika velmi chválila kostýmy hostujícího Jana Kropáčka i řešení scény Jiřího Procházky.¹⁸⁰

¹⁷⁶ „Hudební nastudování baletu bylo nejsilnějším článkem představení.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Louskáček, premiéra: 6. prosince 1964. „ (...) pod taktovkou Františka Preislera podal orchestr jen průměrný výkon.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Louskáček, premiéra: 6. prosince 1964. Nová Svoboda, Ostrava 11.12. 1964.

¹⁷⁷ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Louskáček, premiéra: 6. prosince 1964.

¹⁷⁸ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Louskáček, premiéra: 6. prosince 1964. (Kbz):Baletní premiéry v olomouckém divadle, Práce 21.5.1965.

¹⁷⁹ František Preisler, dirigent opery (ocenění Za vynikající práci), působí od 15. 9. 1935; „ (...) 1965 dovršil 30 let nepřetržité dirigentské kariéry, má významnou zásluhu na vysoké úrovni umělecké práce našeho operního souboru.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka 1964, Inscenace Paganini a Coppelia, premiéra: 16. května 1965.

¹⁸⁰ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Paganini a Coppelia, premiéra: 16. května 1965.

Rachmaninova *Rapsodie pro klavír* sloužila od roku 1939 jako podklad k baletu, jenž zachytil několik scén ze života slavného houslisty. Libreto zpracoval již Michail Fokin a jeho verze se provádí na jevištích nejvíce. V SSSR nově dílo zpracoval choreograf Leonid Michajovič Lavrovský a v roce 1960 jej uvedl na scéně Velkého divadla v Moskvě. Také Ivo Váňa Psota v době Škodova angažmá v Brně uvedl *Paganiniho*. Josef Škoda balet pozměnil a akcentoval především dramatický prvek díla, snažil se vyhnout koncepci mistra Psoty a pojmout tento kus zcela jinak.¹⁸¹ Ovšem libreto k *Paganinimu*, bylo pro „*nezasvěceného diváka namnoze nesrozumitelné*.“¹⁸²

Paganiniho matka klečí v modlitbě za svého syna, který se touží stát slavným houslistou pomocí d'ábla. Při pohledu na oltář se jí zjevuje šílené divadlo – z jeviště, jímž je právě oltář, vychází úžasná hudba, kterou hraje její Niccolo. Démon ho svádí k následování do třípytné společnosti plné lichocení a falše, načež ho omrzelého vhání mezi cháttru a příšerné demony. Matka v hrůze vykřikne „Santa Maria“ a všechno mizí. Ve druhém obraze se Paganini prochází po Florencii doprovázen d'ablem. Směje se pro sebe a chová se přepjatě, když ho démon upozorní na krásnou dívku. Uprostřed ulice hrají muzikanti, které Paganini gestem umlčí a sám rozvíří divoký tanec jako d'ablem posedlý. Venkované jsou jeho hrou poděšeni a dívka nemůže odolat jeho kouzlu. Paganini však nenalézá uspokojení ani v lásce, a ačkoli jsou jím ženy poblázněny, on zůstává sám. Umírá v agónii děsivých vidin.

„*Vlídne přijetí Paganiniho u obecnstva je spíše zásluhou zajímavého řešení scény Jiřím Procházkou, doplněné projekcí kostýmů Jana Kropáčka a představitele titulní role Jana Chládkem.*“¹⁸³ Škodova choreografie *Paganiniho* se řadila k těm nejnáročnějším.¹⁸⁴ Recenze chválily choreografii: „*Škodovo vyzrálé choreografické umění se projevilo v sugestivním pohybovém ztvárnění děje, zdařile tlumočeného Janem Chládkem (...).*“¹⁸⁵

Baletní komedie *Coppelia* patří do klasického repertoáru a nabízí uplatnění pro mnoho tanečníků v řadě drobných sólových rolí. V těch hlavních vystoupili Jaroslav Kreisl jako starý Coppelius, Jiřina Šlezingrová jako Svanilda a opět Jan Chládek v roli

¹⁸¹ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁸² Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Paganini a Coppelia, premiéra: 16. května 1965.

¹⁸³ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Paganini a Coppelia, premiéra: 16. května 1965.

¹⁸⁴ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁸⁵ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Paganini a Coppelia, premiéra: 16. května 1965.

milého Svanildy, Štefana.¹⁸⁶ Loutku Coppelii tančila Eva Kučerová. Režijně a choreograficky pevně uchopené provedení mělo atmosféru fantastického příběhu, živé tempo a hravou lehkost. Kostýmy hosta Jana Kropáčka byly v Coppelii nápaditější a zdařilejší než v Paganinim.¹⁸⁷ Orchester za řízení Františka Preislera hrál výborně. Vystoupení opět dominovala primabalerina Šlezingrová, oceněná jako „*tanečnice s unikátním brielem*.“¹⁸⁸

S oběma balety se soubor představil na přehlídce baletních souborů v Karlových Varech 20. – 25. června 1965 a sklidil zde velké ovace.

3.10. Zlatá kačka¹⁸⁹

Libreto zpracoval dle námětu staré varšavské legendy Jan Reimoser (Rey),¹⁹⁰ hudbu k němu napsal polský skladatel Jan Adam Maklakiewicz¹⁹¹ a jedná se o další československou premiéru, kterou zpracoval choreograf Josef Škoda. Premiéra proběhla 3. dubna 1966.

Předloha je poměrně jednoduchá, s nezbytným akcentem na etický prvek. Lutka je chudý švec, kterému se zjeví legendární Zlatá kačka a zahrne ho bohatstvím pod podmínkou, že se s nikým o nic nebude dělit. Lutka, zpočátku Zlatou kačkou omámený, zapomíná na své přátele i na milou Zošu, později však zjišťuje, že pouze peníze štěstí neskýtají. Rozdá je a vrací se ke své milé. Role Zlaté kačky se ujala Jiřina Šlezingrová, jež byla v této inscenaci navíc asistentkou choreografie baletu. Lutka tančil brněnský sólista Ludvík Kotzian jako host, ve svém ztvárnění role se snažil o jasný

¹⁸⁶V libretu Škoda nahradil Francka domácím Štefanem, jako už v několika předešlých baletech. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka 1965, Inscenace Paganini a Coppelie, premiéra: 16. května 1965.

¹⁸⁷Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Paganini a Coppelie, premiéra: 16. května 1965.

¹⁸⁸Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Paganini a Coppelie, premiéra: 16. května 1965.

¹⁸⁹Polská premiéra baletu 12.5.1951 v rámci festivalu polské hudby ve státní slezské opeře v Bytomi. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka 1966, Inscenace Zlatá kačka, premiéra: 3. dubna 1966.

¹⁹⁰„Jan Rey (Jan Reimoser) je profesorem na AMU a váže svoji činnost důsledně s baletem. Je autorem několika libret, ke kterým naši mladí skladatelé napsali hudbu.“ *Viktorka a Filosofská historie* od Zbyňka Vostřáka; *Honza a čert a Sluha dvou pánů* – Jarmila Burghausera. Všechny tyto tituly byly s úspěchem inscenovány i v Olomouci. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka 1966, Inscenace Zlatá kačka, premiéra: 3. dubna 1966.

¹⁹¹Jan Adam Maklakiewicz (1899 – 1954 Varšava) syn polského varhaníka, jenž se od dětství se věnoval hudbě, v mládí studoval ve Varšavě a v Paříži. Všestranný skladatel je mj. autorem dvou baletů a i jeho díla nebaletního charakteru svádí choreografy k „roztančení“. (např. *suita Lowiczských tanců* 1951; 1961 v Ostravě) Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka 1966, Inscenace Zlatá kačka, premiéra: 3. dubna 1966.

psychologicko-výrazový rys postavy. Jiřina Šafránková tančila roli jeho milé Zoši a Josef Škoda měl v inscenaci drobnou úlohu antikváře. Scénograf Jan Adamíček „*ve snaze ponechat co nejvíce prostoru pohybovým akcím, zašel místy až k ochotnickému jevištnímu malířství bez snahy o výraznější stylizaci.*“¹⁹² Dirigent František Preisler nastudoval dílo se snahou vyzvednout sporé hudební hodnoty díla, ovšem orchestr hrál tentokrát pod jeho taktovkou velmi průměrně. Dílo samo bylo kompozičně poměrně nezajímavé a navíc se v partituře objevilo množství míst splňujících požadavky ryze pohybové.¹⁹³ Kritiky byly opět zajedno ve chvále sólistky Šlezingrové. „*Představitelka titulní role J. Šlezingrová uplatnila výrazně bohatý rejstřík svého umění: vynikající technické vybavení jí umožňuje maximální soustředění na výraz, což u některých sólistů postrádáme.*“¹⁹⁴ Choreografie byla „ušitá“ hlavní představitelce na „tělo“, dominovala zde špičková technika a sama Šlezingrová balet přirovnala ke koncepci Labutího jezera.¹⁹⁵ Inspiraci pro choreografii Škoda opět čerpal z polských národních tanců, které v této době pro účely inscenace intenzivně studoval.¹⁹⁶ „*Zlatá kačka patří k těm zdařilým inscenacím, kde režie a choreografie spolu s orchestrem vytvořily ideální jednotu.*“¹⁹⁷ Přestože tisk celkově reagoval poněkud rozporuplně, uvedení *Zlaté kačky* mělo nesporný úspěch u olomouckého obecnstva.¹⁹⁸

3.11. Milá sedmi loupežníků, Třírohý klobouk

Dne 2. dubna 1967 se v divadle Oldřicha Stibora uskutečnila velmi úspěšná premiéra dvou baletů. Světová premiéra baletu Miloše Vacka *Milá sedmi loupežníků* vznikla inspirací ze stejnojmenné básně Viktora Dyka a druhou půli večera zaplnila oblíbená baletní komedie Manuella de Fally *Třírohý klobouk*.

Miloš Vacek byl jedním z úspěšných autorů, jehož díla se hrála i mimo hranice tehdejšího Československa. Přestože se orientoval především na práci u filmu a divadla,

¹⁹² Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Zlatá kačka*, premiéra: 3. dubna 1966.

¹⁹³ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Zlatá kačka*, premiéra: 3. dubna 1966.

¹⁹⁴ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Zlatá kačka*, premiéra: 3. dubna 1966.

¹⁹⁵ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

¹⁹⁶ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011. + přílohy *Polské lidové tance*, Tadeusz Zígler (Z „průvodce po výstavě v etnografickém museu v Krakově“ vybral a přeložil Václav Čapek)

¹⁹⁷ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Zlatá kačka*, premiéra: 3. dubna 1966.

¹⁹⁸ Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka 1966, Inscenace *Zlatá kačka*, premiéra: 3. dubna 1966.

Vackovo dílo je velmi široké. Vedle jevištních děl představuje komorní a symfonická tvorba víc než dvě desítky jeho prací (*Serenáda pro smyčce, Organum Pragense, aj*).¹⁹⁹ První provedení nového baletu Miloše Vacka v Olomouci mělo nevídaný ohlas. Vacek byl již zcela zkušeným divadelním skladatelem, s jehož dílem se olomoucké publikum mělo možnost seznámit před osmi léty uvedením *Komediantské pohádky*. Nová premiéra, tragický příběh inspirovaný básní Viktora Dyka, *Milá sedmi loupežníků* ze svazku *Buřiči a smíření*, má v sobě „sdělnost a lapidárnost Vackovy hudební řeči, odpovídající baladické intonaci literární předlohy, jenž je velkou předností jeho díla.“²⁰⁰ Josef Škoda světové premiéry studoval s oblibou a rád také inscenoval balety nové a moderní. Přitom bral stále na zřetel konzervativnost olomouckého publika, jehož vkus již dokonale znal. Choreograficky se zde vyjadřoval v jemné zkratce, aby dokonale vystihnul děj. „Byl to dramatický balet plný nevšedního pohybového výrazu.“²⁰¹ Zdá se, že „vše je jakoby přesně odváženo.“²⁰² Úplně se oprostil od technické baletní efektivnosti a „všechny pohyb na scéně zaměřil na vystižení myšlenkové náplně prudce se rozvíjejícího děje a na jeho tragické doznění.“²⁰³ V titulní roli se zjevem, temperamentem i výrazem úspěšně uplatnila Eva Jahodová, dobrý průměr představoval výkon Jana Kubína v roli Cizince a Milady Šreierové coby Abatyše. Mužský sbor, v němž vystupoval mj. Jiří Bíbrlík, zazářil v roli loupežníků. Scéna hostujícího Oldřicha Šimáčka byla výrazným kladem inscenace. „Některé scény byly vyhroceny až k smyslnosti, ovšem bez přílišných naturalistických tendencí.“²⁰⁴ Sevřenost jednotlivých výstupů navodila velmi sugestivní atmosféru především závěrečného obrazu. Celý balet měl výrazně dramatizující charakter, typický znak Škodova rukopisu.²⁰⁵

Třírohý klobouk, svěží španělská komedie o krásné mlynářce, jejích nápadnících a žárlivém mlynáři tvořila protiklad k první části večera. Balet podbarven Fallovou

¹⁹⁹ Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1967, Inscenace *Milá sedmi loupežníků*, premiéra: 3. dubna 1966.

²⁰⁰ Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1967, Inscenace *Milá sedmi loupežníků*, premiéra: 3. dubna 1966.

²⁰¹ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²⁰² Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Milá sedmi loupežníků*, premiéra: 3. dubna 1966.

²⁰³ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Milá sedmi loupežníků*, premiéra: 3. dubna 1966.

²⁰⁴ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Milá sedmi loupežníků*, premiéra: 3. dubna 1966.

²⁰⁵ P Šlezingrová vzpomínala, že v *Milé sedmi loupežníků* jednou musela zaskakovat za onemocnělou Evu Jahodovou a za odpoledne se tuto choreografií naučila. Dokonce poslední část, kdy titulní postava zešílí, tančila na špičkách, což v původní choreografii nebylo. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

hudbou čerpal z krásy a bohatství španělské lidové melodiky s patrnými vlivy francouzského impresionismu. Škodova úprava se spoléhala na technické mistrovství hlavních představitelů, jimž scény sborové bohužel nedosahovaly. Sám choreograf zde výborně uplatnil svůj cit pro komický charakter a ujal se role Corregidora, ve virtuózních partech zazářila Jiřina Šlezingrová coby Mlynářka a Jiří Bíbrlík jako Mlynář. Balet tedy ovládali tři špičkoví tanečníci, i když si kritiky povšimly, že byla „(...)choreografie uzpůsobená, aby byla pozornost diváka stažena na Šlezingrovou.“²⁰⁶ „Orchestr, zkušeně řízený Františkem Preislerem, podal – až na drobné kazy v úvodu přede hry k Vackovu baletu – výkon dobré úrovně.“²⁰⁷

Velmi kladné přijetí baletního večera ze strany diváků Škodu povzbudilo k nastudování dalších kratších inscenací.

3.12. Doktor Faust

Baletní báseň *Doktor Faust* měla v olomouckém divadle premiéru v neděli 24. března 1968. Libreto, napsáno na objednávku londýnského ředitele již v roce 1847, bylo dílem německého autora Heinricha Heineho. Objednatelem nepřijatý kus čekal na Františka Škvora, který toto dílo téměř po 80 letech zhudebnil. Poprvé balet uvedlo Národním divadlo v roce 1926 pod taktovkou skladatele a v choreografii Remislava Remislavského, ale tehdejší cenzura zakázala scény jako průvod krále Davida nebo výstup mnichů a jeptišek na sabatu.²⁰⁸

Podruhé se dílo vrátilo na scénu Národního divadla roku 1958, kdy skladatel František Škvor oslavil 60. narozeniny. Autor své představení sám řídil v choreografii Jiřího Blažka a výpravě Zdeňka Seydla.

Třetího uvedení Doktora Fausta se zhostilo Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci roku 1968. Choreograf Josef Škoda přistoupil k úpravě Heineho libreta pietním způsobem, kterým se Faust dostal do polohy bližší goetheovské. „*Nejen*

²⁰⁶ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Milá sedmi loupežníků, premiéra: 3. dubna 1966.

²⁰⁷ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Milá sedmi loupežníků, premiéra: 3. dubna 1966.

²⁰⁸ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, Inscenace Doktor Faust, premiéra 24. března 1968.

*Škodova úprava ale zejména taneční ztvárnění a vynikající hudební nastudování Zvonimíra Skřivana, potvrdily životaschopnost baletu.*²⁰⁹ Malá početnost olomouckého souboru vedla ke komornějšímu ladění inscenace a také vyžadovala trpělivost ze strany diváků, neboť kvůli dvojrolím bylo přestávek více a byly delší než obvykle. Na uměleckou kvalitu to však nemělo vliv, protože vysoké choreografické nároky balet zařadily mezi nejlepší Škodovy práce.²¹⁰ Dílo se skládá z pěti obrazů, kde titulní roli doktora Fausta ztvárnil vynikající Jiří Bíbrlík, pozoruhodný výkon odvedla Jiřina Šlezingrová jako Mefistofela, stejně jako kritikou vysoce ohodnocena domácí Kateřina Otáhalová v náročné, téměř akrobatické, roli Hada. Ve druhém dějství se představili Vévoda s Vévodkyní v podání Jana Kubína a Evy Jahodové. Jan Kubín se kromě role Vévody objevil i jako Satan. Ve čtvrtém obraze vystoupila Marie Persy jako Krásná Helena a konec představení patřil Markétce, kterou zatančila opět Jiřina Šafránková.

V olomouckém tisku *Stráž lidu* ze dne 12. dubna 1968 bylo představení hodnoceno jako velká podívaná, fantastickou atmosféru děje podtrhly světelné efekty a kostýmy. Hudební složka díla dosáhla vysoké úrovně i 42 let po svém vzniku. Premiéry se účastnil také samotný skladatel a byl s výkonem baletního souboru velmi spokojen.²¹¹

Na úspěchu představení se podepsal Škodův cit pro výběr tanečníků, neboť dokázal výborně odhadnout dispozice jednotlivých členů tak, aby vynikly jejich přednosti: akrobatické schopnosti Kateřiny Otáhalové či dokonalá špičková technika Jiřiny Šlezingrové.²¹² Za vynikající choreografii baletu Františka Škvora *Doktor Faust* obdržel Josef Škoda Cenu Oldřicha Stibora, a tímto dílem zároveň završil třicet let své nepřetržité umělecké činnosti.

3.13. Pohádka o Honzovi

Oskar Nedbal, s ambicemi zbavit baletní hry banálního balastu přelomu století, se snažil o vytvoření skutečného tanečního dramatu. Baletem *Pohádka o Honzovinu* libreto Františka Hejdy z roku 1902 se zařadil mezi tvůrce nové hudební tradice, neboť byl první českým úspěšným baletním autorem. Oblíbená *Pohádka o Honzovi*, klasický příběh o peciválovi, který se vydá do světa, porazí draka a získá ruku princezny, se stal

²⁰⁹ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Doktor Faust, premiéra: 24. března 1968.

²¹⁰ Paní Šlezingrová tuto choreografii řadila mezi vůbec nejlepší počiny Josefa Škody. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²¹¹ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Doktor Faust, premiéra: 24. března 1968.

²¹² Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

zakladatelským dílem české moderní baletní hudby. Olomoucká premiéra se konala 16. března 1969.²¹³ Choreograf Josef Škoda libreto mírně upravil, aby získal více sborových výstupů, v nichž by mohl baletní ansámbl skutečně zazářit. Dirigent František Preisler dílo nastudoval pečlivě a výborně orchestr vedl. V roli Honzy podal vynikající výkon Jan Kubín a jako dvojice jeho lživých bratrů tančili již osvědčení sólisté Jiří Bíbrlík a Emil Smetana. Brilantní výkon opět podala Jiřina Šlezingrová jako Královna lesů, v roli Princezny alternovaly Eva Jahodová a Jiřina Šafránková. Pohádková scéna Jiřího Procházky a nápadité kostýmy Věry Fridrichové se na jevišti vzájemně doplňovaly.²¹⁴ Jednalo se od té doby poslední inscenaci baletu, který svého času lámal rekordy, a již téměř vymizel z českých jevišť.²¹⁵

3.14. Baletti a 9, Pavouk křížák, Hanácké tance

Na scéně Divadla Oldřicha Stibora byly 16. dubna 1970 uvedeny tři balety českých soudobých autorů. *Baletti a 9* Jana Nováka, *Pavouk křížák* Vladimíra Ambrose²¹⁶ a *Hanácké tance* Václava Koláře. Večer byl velmi pestrý, neboť každý z uvedených titulů měl zcela jiný charakter.

Od původně zamýšlené inscenace Hanušova *Othella* bylo upuštěno pro její nadměrnou náročnost a množství obsazených rolí, které si tak malý soubor nemohl dovolit. Konečná volba padla tedy na menší díla moravských skladatelů. Také baletní soubor orientoval svůj výběr k výročí osvobození lidí ze spárů nacistického pavouka. Baletní premiéra byla rovněž přijata s velmi příznivým ohlasem.²¹⁷

Smysl pro rytmus, lehkost a barevnost vynikl v baletním díle brněnského skladatele Jana Nováka²¹⁸. Autor roku 1968 emigroval do Ameriky, proto uvedení jeho

²¹³ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Pohádka o Hozovi, premiéra: 16. března 1969.

²¹⁴ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Pohádka o Hozovi, premiéra: 16. března 1969.

²¹⁵ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²¹⁶ Vladimír Ambros (1890 – 1956) studoval na varhanické škole u Leoše Janačka. V jeho skladbě jsou patrné vlivy Josefa Suka, Vítězslava Nováka a francouzského impresionismu. Intenzivně se zabýval skladbou pro jeviště. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1970: Inscenace Baletti a 9, Pavouk křížák, Hanácké tance, premiéra: 16. dubna 1970.

²¹⁷ Oka v Olomouci, f. M5-88. kart 75.

²¹⁸ Jan Novák: 1921-1984 Německo, studoval v Americe, získal stipendium, když vyhrál soutěž vypsanou Jaroslavem Ježkem (kurzy u Arona Coplanda, sblížil se s B. Martinů) do vlasti se vrátil 1948. Pokračovatel B. Martinů. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1970: Inscenace Baletti a 9, Pavouk křížák, Hanácké tance, premiéra: 16. dubna 1970.

díla byl v této době velmi odvážným počinem divadla.²¹⁹ *Baletti a 9* je skladba pro noneto v klasicistním duchu, která podbarvovala vynikající taneční výkony Jiřiny Šlezingrové, Evy Jahodové, Jiřího Bíbrlíka, brněnského Ludvíka Kotziana a Jana Kubálka.

Druhým titulem večera byla původně fantazie pro čtyřruční klavír *Pavouk křížák*. Václav Kolář toto dílo skladatele Vladimíra Ambrose zinstrumentoval tak, že pantomima dosáhla výrazné dramatické dynamičnosti. Inspirací se autorovi stala báseň připomínající vězněné v dobách fašismu; Škodova úprava však měla v úmyslu symbolicky upozornit na aktuální politické vězně.²²⁰ Choreografie byla akrobatického rázu a opět J. Šlezingrová, J. Kubálek a především host Jan Kotzian jako Pavouk křížák uchvátili strhujícími výkony.

Poslední část večera – Kolářovy *Hanácké tance* - mluví samy za sebe. Vznikly roku 1955 jako orchestrální suita a v tomto baletním večeru byly scénicky uvedeny poprvé. Olomoucké jeviště zářilo hanáckými kroji a „*osm tanečků vyjadřující hanácký folklór mile překvapilo svou něžností, ladností a krásou; zde zaujala hlavně Jiřina Šafránková a Emil Smetana.*“²²¹

Na úspěchu baletního večera se podíleli kromě režiséra a uměleckého šéfa baletu Josefa Škody, dirigent Zvonimír Skřivan a autor působivé scény Jiří Procházka.²²² Josef Škoda zde potvrdil, že se zpracováním látky ať lyrické, dramatické či folklórní nemá nejmenší problém.

3.15. Ve vteřině života, Vzpoura hraček

V neděli 14. února 1971 byly uvedeny další premiéry baletního souboru formou baletního večera. V choreografii a režii Josefa Škody soubor ztvárnil symfonii Čestmíra Gregora nazvanou *Ve vteřině života* a ve druhé půli uvedl odlehčený balet *Vzpoura hraček* na hudbu italského skladatele Gioacchina Rossiniho; tituly opět povahově velmi kontrastní.

²¹⁹ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²²⁰ Toho si však všimla jen malá část obecnstva. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²²¹ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Baletti a 9, Pavouk křížák, Hanácké tance, premiéra: 16. dubna 1970.

²²² Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace Baletti a 9, Pavouk křížák, Hanácké tance, premiéra: 16. dubna 1970.

K prvnímu baletu vytvořil libreto sám choreograf. Gregorova *Choreografická symfonie* z roku 1963 je dnes uváděna pod názvem *Ve vteřině života*. Josefu Škodovi se podařilo „baladicky vyjádřit myšlenku o strachem naplněném životě žen horníků, kteří jsou denně vydáváni nebezpečí svého povolání.“²²³ „Moderní dramatická hudba je ekvivalentní složkou režie i libreta.“²²⁴

Po neštěstí v dole očekává Kateřina svého manžela, který pracuje jako horník, a v prudkém sledu jí hlavou probíhá dosavadní život po jeho boku; sledujeme především vypjaté momenty jejich vztahu, což dává prostor k emocionálně nabitému, výrazově bohatému tanečnímu projevu.²²⁵ V roli Kateřiny alternovaly Eva Jahodová a Jiřina Šafránková, jejího manžela Jana tančili Štefan Mikluš a host z brněnského souboru Josef Kubálek. Jiřině Šafránkové za roli Kateřiny byla udělena Cena Oldřicha Stibora za rok 1971.²²⁶

Balet na Rossiniho hudbu *Vzpouza hraček* se svou fraškovitostí diametrálně odlišoval od prvního vystoupení nejen stylem, ale i hudebním zpracováním. „Myšlenkou tohoto baletu je vždy a nad vším vítězí láska dvou jedinců, tentokrát zasazená do rámce hravého oživování loutek.“²²⁷ Hlavní role interpretovali technicky bezchybní Jiří Bíbrlík, brněnský host Jiří Kotzian a Jiřina Šlezingrová.

Pod taktovkou Františka Preislera provedl orchestr premiéru na dobré umělecké úrovni. Scénu navrhl Jiří Procházka a kostýmy Alois Vobejda.

3.16. Bachčisarajská fontána

Po delším období zaměřujícím se na český repertoár, baletní soubor uvedl opět práci ruského skladatele. Boris VI. Asafjev byl autorem celkem dvaceti sedmi romantických baletů (např. oblíbené *Plameny Paříže*), z nich si olomoucký balet zvolil k nastudování *Bachčisarajskou fontánu*. Toto tragické dílo inspirované velkolepou Puškinovou básní je plné emotivní lyriky a dramatickosti.

²²³ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Ve vteřině života*, *Vzpouza hraček* premiéra: 14. února 1971.

²²⁴ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Ve vteřině života*, *Vzpouza hraček* premiéra: 14. února 1971.

²²⁵ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²²⁶ Státní okresní archiv v Olomouci, f. M5-88. kart 77.

²²⁷ Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Ve vteřině života*, *Vzpouza hraček* premiéra: 14. února 1971.

Původní dramaturgické plány byly zcela jiné – Škoda měl v úmyslu tuto sezónu uvést baletní večer, Henzeho *Undinu* a Šostakovičova *Chuligána a dívku*.²²⁸ Bohužel se studium obou inscenací ukázalo jako nereálné díky rozsahu a náročnosti Henzeho díla, proto byla v poslední chvíli zvolena *Bachčisarajská fontána*, čímž si Škoda také vylepšil svůj špatný kádrový profil: „*Rovněž uměleckému šéfovi Josefu Škodovi byly vytknuty chyby v jeho dřívějších politických postojích i nedostatky v práci*.²²⁹ *J. Škoda provedl písemně podrobnou sebekritiku a vynaložil pak maximální úsilí, aby pozitivní prací napravil chyby minulého období. Přesvědčivě dobrým výsledkem této snahy je balet Bachčisarajská fontána uskutečněná v obtížných podmínkách s pozoruhodným úspěchem*.“²³⁰

Choreograf provedl drobné škrty v libretu, které dílu dodaly náležitý spád.²³¹ V hlavních rolích vystoupili, po technické i herecké stránce, dokonalejší interpreti – dlouholetá sólistka Jiřina Šlezingrová a Ludvík Kotzian, člen brněnského baletního souboru. Eva Jahodová jako žárlivá Zarema vytvářela skutečně obdivuhodně taneční prvky hraničící s akrobacií. Vynikající Emil Smetana zazářil v roli vůdce Tatarů; je s podivem, že jeho taneční umění, vyznačující se vysokou technikou a jistotou každého pohybu, není využito i pro náročnější sólové role. Kostýmy byly už tradičně dílem Antonína Vobejdy a scéna Jiřího Procházky, vyznamenaného Za vynikající práci. Veškeré složky inscenace byly hodnoceny velmi kladně. „*Precizní prací celého baletního souboru i orchestru pod taktovkou dirigenta Zvonimíra Skřivana stala se inscenace Bachčisarajská fontána v Olomouci pro obecnostvo nezapomenutelných zážitkem*.“²³²

Pro šéfa baletu bylo velkým zklamáním, že původně plánovaný Henzeho balet *Undine* (většinou se uvádí *Ondine*) nebylo možné nastudovat.²³³ Přestože s Asafjevovým

²²⁸ Státní okresní archiv v Olomouci, f. M5-88. kart 77.

²²⁹ Neměl žádné nedostatky na poli uměleckém, patrně je zde míněn incident z premiéry baletu *Touha*, na který přišel v podnapilém stavu. Za to dostal pokutu a důtku ředitele divadla. Oka v Olomouci, f. M5-88. kart 77.

²³⁰ Oka v Olomouci, f. M5-88. kart 77.

²³¹ Příběh začíná obrazem zamyšleného chána Gireje u fontány v zahradách svého paláce. Další scéna je zasazena do minulosti, kdy Girejovi muži přepadnou zámek, unesou ženy a muže zabijí. Girej se zamiluje do Marie a odveze si ji do svého paláce. Žárlí na ni Girejovy manželky a především jeho favoritka Zarema. Marie však truchlí po svém snoubenci a chána odmítá. V noci ji v záchvatu žárlivosti Zarema zabije, načež ji nechá Girej svrhnout z hradeb. Příběh končí vzpomínajícím Girejem u fontány. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1972: Inscenace *Bachčisarajská fontána*, premiéra: 20. února 1972.

²³² Archiv Moravského divadla Olomouc, kronika: Inscenace *Bachčisarajská fontána*, premiéra: 20. února 1972.

²³³ Olomoucké divadlo si s DILÍ vyměnilo velké množství dopisů žádající partitury k dílu. Nakonec se tyto partitury ukázaly jako příliš nákladné. Oka v Olomouci, f. M5-88. kart 77.

titulem nejdříve nesouhlasil,²³⁴ byl za jeho vynikající nastudování a skvělou premiéru baletu Škoda na schůzi divadla veřejně pochválen.²³⁵

3.17. Kamenný kvítek

Posledním baletem Sergeje Prokofjeva, a zároveň poslední Prokofjevovou inscenací olomouckého baletu za Škodovy éry byl *Kamenný kvítek*. Úspěšná olomoucká premiéra proběhla 29. dubna 1973 a „*Josef Škoda obstál jako choreograf i režisér na výbornou.*“²³⁶

Nutné úpravy, jimiž vytvořil choreografický plán souboru přímo na tělo, se Josefu Škodovi rozhodně povedly. Spojil v jedno dva díly, čímž dosáhl sevření děje, díky tomu příběh baletu nabyl na přehlednosti a dostal spád. Choreograficky stavěl na čtveřici hlavních postav, z nichž prvenství si odnesla Kateřina Pelzerová v roli Paní Měděné hory. Její výkon byl přehlídkou vyspělé technické a výrazové virtuozy. Milenecký pár Kateřiny a Danilly tvořily vynikající Jiřina Šlezingrová, jejíž umělecký standard byl stále velmi vysoko, a Jiří Sekanina, nový sólista souboru. Zaujal mužným, vyváženým hereckým projevem a jako vynikající tanečník se vypořádal i s nejtěžšími baletními prvky. Jako partner vystupoval s lehkostí až udivující. „*Sólista, jakého olomoucký balet již dlouho postrádal!*“²³⁷ K těmto třem protagonistům lze přiřadit také výkon Emila Smetany, jehož zlý správce Severjan byl kreací po všech stránkách zdařilou. Za zmínku také stojí výkon Cikánky, vynikající sólistky Evy Jahodové a Cikána, Petra Velety.

Velkou pozornost věnoval Škoda nejen sólistům, ale také sboru, na jehož výkonu se to výrazně podepsalo. Baletní ansámbl tvořil působivou ornamentiku k jednotlivým obrazům. Orchester opery musel být rozšířen a nastudování pod taktovkou Zvonimíra Skřivana bylo skutečně zdařilé. Prokofjevova náročná partitura, kde

²³⁴Bylo nutné uvést titul, který by odvedl od Škody, zarytého nekomunisty, pozornost. Dílo mu patrně navrhl ředitel divadla Svetozar Vítek, se kterým výborně vycházel. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²³⁵ „*Problémem olomouckého baletu, je nedostatek mužů v souboru, který se řeší výpomocemi z brněnského Státního divadla. Vysoké výkony zejména některých členů orchestru, náročná sóla partitury. Drobné technické nedostatky některých členů souboru. Divadlo bylo velmi spokojeno s uvedením baletu, jakož i s jeho vysokou návštěvností.*“ Oka v Olomouci, f. M5-88. kart 77.

²³⁶Soukromý archiv Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Kamenný kvítek, premiéra: 29. února 1973.

²³⁷Soukromý archiv Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Kamenný kvítek, premiéra: 29. února 1973.

dominovaly žestě nelehkou úlohou, zněla výrazně lyricky i dramaticky zároveň. Scénu vyřešil Jiří Procházka velmi vkusně a účelně, efektní kostýmy navrhl Adolf Vobejda. „Zdařilá inscenace Kamenného kvítku je důstojným příspěvkem k dvacátému výročí úmrtí skladatele.“²³⁸ Recenze nešetřily chválou všech složek představení. „Lze litovat, že baletní premiéra je pouze jedenkrát za rok.“²³⁹

3.18. Z pohádky do pohádky

Baletní premiéra 53. sezóny proběhla 27. ledna 1974 představením *Z pohádky do pohádky*, jako připomenutí stého výročí narození skladatele Oskara Nedbala. Už jeho světová premiéra v pražském Národním divadle dosáhla v prvním roce 45 repríz a nedlouho poté byl uveden i v dalších českých divadlech a brzy se zařadil mezi nejúspěšnější české balety. Další oblíbené balety Oskara Nedbala, jako např. *Pohádka o Honzovi* byly již v Olomouci dříve inscenovány. Dílo Oskara Nedbala se vyznačovalo plností barev, lyricky romantickou melodičností, co se týče přímo baletu *Z pohádky do pohádky*, tam hýří skutečnou nápaditostí.

Libreto k této baletní pohádce o čtyřech jednáních a šesti obrazech, napsané Ladislavem Novákem, se skládá z prologu, epilogu a čtyř známých českých pohádek - Zlatovláska, Statečný krejčík v začarovaném zámku, Šípková Růženka a Zvířátka a Petrovští. Množství postav dalo široké taneční možnosti celému souboru, a to v míře mnohonásobně vyšší než bylo u běžně uváděných děl obvyklé. Kritika chválila přesně povedené scény sborů. Produkce baletu takto objevila nové talentované členy, kteří zde dostali příležitost v sólových partech: zejména Jana Hanáková v roli princezny Zlatovlásky, v měsíci Listopadu a ve Svatojánkovi skutečně zazářila. Z mužských členů souboru na sebe upozornil dobrým výkonem Oto Martinovič jako princ v Šípkové Růžence a dále v roli Loupežníka. Velká role Krejčíka byla na poslední chvíli převzata za onemocnělého Emila Smetanu Otmarem Skopalem z brněnského souboru, který se jí zhostil na výbornou. Náš sólista Jiří Sekanina byl Kateřině Pelzerové spolehlivým

²³⁸Soukromý archiv Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Kamenný kvítek, premiéra: 29. února 1973.

²³⁹Soukromý archiv Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Kamenný kvítek, premiéra: 29. února 1973.

partnerem v pohádce o Zlatovlásce, nade všechny vyčnívala Jiřina Šlezingrová vynikajícími tanečními kreacemi v roli Času a Vodní víly.²⁴⁰

Líbezný kostým i scéna dokonale ladily a byly nesený v duchu českých pohádek tak, jak si to Josef Škoda představoval. Projevila se zde dokonalá spolupráce choreografa, dirigenta, scénografa i kostýmního výtvarníka; vše spolu dokonale ladilo. Pohádkově barvitou, prostorově vtipně řešenou scénou navrhl Vojtěch Štolfa a autorem kostýmů byl Antonín Vobejda. „*Vynikající výkon orchestru v interpretaci Nedbalovy hudby splýval s perfektními tanečními výkony baletního souboru.*“²⁴¹ Sladěním všech složek vzniklo působivé baletní divadlo, cíl práce choreografa Škody.

3.19. Král Ječmínek

Tvorba Karla Horkého²⁴² je charakteristická svojí lidovostí a sociální tematikou. Libreto Václava Kokšála na námět staré hanácké pověsti o Ječmínkovi, obránci utlačovaného lidu, volně zpracoval Josef Škoda do prologu a tří dějství. Tato baletní premiéra proběhla 16. března 1975.²⁴³

Skladatel se nechal inspirovat lidovou hudbou a uplatnil zde především melodie čerpající z hanáckých lidových popěvek a písní. Orchester pod taktovkou Pavla Pokorného interpretoval Horkého hudbu precizně, přesně podle skladatelovy koncepce. Balet pomocí folklórních prvků a s uplatněním řady lidových zvyků výmluvně vykresloval obsah děje, který nebyl nijak členitý: v úvodní scéně hraběnka, původem venkovská dívka, do které se zamiloval tamější pán, připravuje v kruhu dívek výbavičku pro děťátko, které se jí má narodit. Hrabě ten večer pořádá slavnostní ples, kde se objeví hanáčtí rychtáři s kolébkou pro hraběnku, a také prosí o snížení daní a

²⁴⁰ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Pohádka o Honzovi, premiéra: 27. ledna 1974.

²⁴¹ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Pohádka o Honzovi, premiéra: 27. ledna 1974.

²⁴² Zasloužilý umělec Karel Horký (*4. září 1909) studoval na mistrovské škole pražské konzervatoře a poté vyučoval na brněnské konzervatoři a na JAMU. Vedle tvorby v oblasti komorní, orchestrální a vokální tvořil významnou část jeho díla hudebně dramatické skladby, např. opery *Jan Hus* (Brno 1950), *Jed z Elsinoru* (Brno, 1969) a balety *Urašíma Taro*, *Lastura* (Brno, 1945) a *Král Ječmínek* (Brno 1951). Posledním autorovým dílem je opera *Světání* podle románu A Zápotockého *Vstanou noví bojovníci*. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1975: Inscenace Ječmínek, premiéra: 16. března 1975.

²⁴³ Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1975: Inscenace Ječmínek, premiéra: 16. března 1975.

roboty. Nato je hrabě vyžene a svou ženu také, jako zrádkyni. Mezi lány obilí se jí narodí chlapec, jehož vesničané korunují hanáckým králem a jeho matka slibuje, že lidu pomůže, až mu bude nejhůř. Závěrečná část se odehrává, když Ječmínek dospěje a přichází zachránit lid před královskými dráby. Když sedláci hledají, komu mají vzdát hold, najdou jenom jeho korunu a šavli, což jim zůstane jako symbol společného boje za svobodu a spravedlnost.

Ze sólistů zde opět nad ostatní vynikala ve dvojroli Jiřina Šlezingrová. Nejprve v roli roz dováděného královského Šaška s řadou akrobatických kreací, a poté ve druhém dějství jako jemná Hanka v líbezné folklórní choreografii. V této druhé části byl jejím partnerem Emil Smetana. Z dalších tanečníků zaujalo nejen taneční umění Jiřího Sekaniny, Štefana Mikluše a Oldřicha Martinoviče, ale také ostatních členů baletního sboru, kteří prokázali nadprůměrnou úroveň souboru. Pestré krojové kostýmy hanáckého lidu i kostýmy šlechty spolu s pohádkovou scénou podle návrhu Aleny Balejové podstatně přispěly k vynikajícímu dojmu u obecnstva.²⁴⁴

3.20. Pierot

Zcela nová inscenace, dílo skladatele Zdeňka Pololánika, *Pierot* měla premiéru 6. dubna 1976. Jednalo se o další československou premiéru na seznamu uvedených baletů choreografa Josefa Škody.

Postava Jana Kašpara Debureaua,²⁴⁵ mima z konce 19. století, byla inspirativní látkou pro mnoho uměleckých ztvárnění,²⁴⁶ proto není překvapením, že po ní sáhl také

²⁴⁴ Balet o udatnosti lidu proti násilí a útlu, který se mohl vztahovat i na dobu komunismu. Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²⁴⁵ Jan Kašpar Debureau (31.7.1796 Kolín, 17.6.1846 Paříž) byl synem Francouze a české matky Kateřiny Kráfové. Celá rodina se byli profesionální artisté, kteří se dostali do Paříže roku 1813, kde byli všichni angažováni ředitelem Bertrendem do divadla Provozolezců (Théâtre des Funambules). Jan Kašpar, z rodiny nejmladší a nejméně obratný, byl angažován spíše z milosti. Na bulváru Templu se stává z nepatrného statisty a epizodisty Jana Kašpara vynikající představitel Pierota, role z komedie dell'arte, postava stále marně zamilovaného nešťastníka, kterému se všichni posmívají. Jan Kašpar reformoval tradiční Pierotův kostým, oblékl si bílou volnou halenu s velkými knoflíky, jejíž široké rukávy plandaly jako kalhoty, sundal límec a vlasy sčesal pod těsnou černou čapku, jež ostře kontrastovala s nabíleným obličejem. Charakter rozšířil a proměnil jeho význam ve hře. Vnesl do pantomimy realistické prvky každodenního všedního života. „Z frašky se tak stala lidská komedie na hranici tragiky, ze šaška-artisty umělec, z hlupáka a nemotory symbol utlačovaného lidství, které se brání převaze mocných, z podřadného epizodisty se stal nový hrdina, básnický zosobňující charakter a humor, i utrpení a vzpouru pařížského lidu.“ Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1975: Inscenace Pierot, premiéra: 6. dubna 1976.

²⁴⁶ Život i umění Jana Kašpara se staly inspirací a námětem četných dramát, oper, pantomim, básní a novel. Např. opera B. Martinů *Divadlo za branou*, novela J. K. Tyla *Pouť českých umělců*, román Fr.

libretista Václav Kokšál.²⁴⁷ Jedná se o vůbec první převedení tohoto námětu do baletní podoby. Balet samotný se skládá ze šesti obrazů a epilogu.

V první scéně se celá artistická rodina Debureau předvádí řediteli divadla, který je ochoten všechny členy angažovat, s výjimkou nejmladšího Kašpara, jenž pokazil vrcholné číslo. Rodiče se za něj přimlouvají a ředitel se nakonec podvoluje. Kašpar zůstane opuštěný na jevišti, s hořkostí myslí na svůj nezdar a vzpomíná na dívku s květinami, kterou potkal před divadlem. Dívka se mu později zjevuje jako Inspirace, jež ho dovede k jeho životní roli Pierota. Zažívá úspěch, při kterém jej Inspirace provází a hází mu z lóže květiny. V epilogu je Kašpar už zestárlý a unavený, sám v prázdném divadle, jako po svém prvním vystoupení; Pierot umírá a dívka – Inspirace, mu zase z lóže hodila růži, přivolává 12 postav, jeho nejmilejších rolí, aby se rozloučily se svým tvůrcem, „*který nikdy nepromluvil, ale řekl vše.*“²⁴⁸

Pololánikova partitura neusilovala o citaci dobových melodik, zvolil styl zábavné taneční hudby místy s náznaky jazzových prvků. V jeho hudebním stylu se prolíná taneční jazyk klasického a charakterního tance s pantomimou. Orchester zvládl výborně nastudování pod taktovkou Pavla Pokorného.²⁴⁹

„*Přestože má pantomima údajně blíže k činohře než k baletu, přece tato látka přímo vybízí k tanečně-hudebnímu dramatickému uchopení.*“²⁵⁰ Úzká spolupráce skladatele, libretisty baletu, dirigenta, choreografa a tanečníka-mima se podepsala na všestranně vyváženém ztvárnění inscenace. Škoda zde mohl bohatě uplatnit své schopnosti z výrazového tanečního divadla.²⁵¹ „*Z baletních interpretů nutno jmenovat zasloužilou umělkyni Jiřinu Šlezingrovou v roli Květinářky a hostujícího Otmara*

Kožíka *Nevětší z pierotů* a vynikající film *Děti ráje*, který natočil režisér Marcel Carné s Jean-Louis Barraultem v hlavní roli. Především poslední dvě jmenovaná díla byla významným podnětem k renesanci zájmu o pantomimu v druhé polovině minulého století. Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Pierot, premiéra: 6. dubna 1976.

²⁴⁷ Libretista Václav Kokšál (* 7. února 1922) se od mládí se věnoval baletu. Byl tanečníkem pražského Tylova divadla, členem baletu olomouckého divadla a později členem brněnského divadla. V Brně byl nejbližším spolupracovníkem Ivo Váni Psoty, jednoho z našich největších baletních tvůrců. Libreto k baletu *Pierot* bylo odměněno cenou literárního fondu. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1975: Inscenace Pierot, premiéra: 6. dubna 1976.

²⁴⁸ To si nechal Debureau vyřít na pomník jako epitaf.

²⁴⁹ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace Pierot, premiéra: 6. dubna 1976. Balet o pierotovi.

²⁵⁰ „*Námět Pierota mi vyvolal ihned hudební představu, která by však jistě dosud nebyla zachycena v notách, nebýt perspektivy provedení v Olomouci. Tímto způsobem vzniká většina mých kompozic, že mne něco zaujme a vyvolá hudební představu. K zápisu však dochází většinou s nabídnutím provedení.*“ Zdeněk Pololánik o svém díle *Pierot*. Archiv Moravského divadla Olomouc, Divadelní ročenka z roku 1975: Inscenace Pierot, premiéra: 6. dubna 1976.

²⁵¹ Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

*Skopala*²⁵², který ztvárnil pantomimicko-taneční roli Jana Kašpara Deburaua. “²⁵³Brněnský host upoutal „mladistvou pružnou kreací v náročném tanečním projevu i dikcí přesvědčil opravdovostí a zaujal svým pozoruhodným tanečním uměním.“²⁵⁴ Na příznivém vyznění díla se podílela členitá scéna zasloužilého umělce Oldřicha Šimáčka a barvitě kostýmy Jindřišky Hirschové. „*Inscenace je nastudována s velkou profesionální zodpovědností a podává obraz o uměleckých možnostech olomoucké scény, jejíž choreograf Josef Škoda je znám svou odvahou uvádět dosud neprovozené původní české novinky.*“²⁵⁵ První uvedení Pololánikova baletu *Pierot* na libreto Václava Kokšála bylo tedy událostí jistě mimořádnou, ale i zcela logickou ve dramaturgickém plánu olomouckého baletu.²⁵⁶

3.21. Špalíček

Baletní pantomima Bohuslava Martinů *Špalíček*, suite lidových her a pohádek, měla olomouckou premiéru 15. (a 22.) května 1977. Toto dílo, inspirované českou tradicí, vzniklo v devátém roce skladatelova pobytu v Paříži. Odráží se v něm upřímná naivita dětsky hravého pohledu na svět. „*Se svou průzračnou hudební řečí a výraznou lidovostí patří ke skvostům soudobé hudební dramatické literatury.*“²⁵⁷ Tuto lidovost olomoucká inscenace *Špalíčku* plně respektovala a spoluprací hostujícího režiséra a zasloužilého umělce Oskara Linharta, výtvarníka Vojtěcha Štolfy, domácího choreografa Josefa Škody a dirigenta ji výrazně podtrhla.

Místo ženského sboru se zde vystoupil sbor dětský, čímž inscenace získala na naivitu a bezprostřednost, a tato atmosféra se přenesla i na zpěváky. Olomoucký dětský pěvecký sbor řídil Jiří Klimeš, ze sólistů jmenujme „*P. Cimburkovou, která drobný pamětní lapsus vysoce vynahradila svým krásným hlasovým projevem*“,²⁵⁸ a Františka

²⁵² Syn p Jiřiny Šlezingrové-Škodové, vynikající brněnský tanečník. Citováno: Z rozhovoru s paní Jiřinou Šlezingrovou v Brně dne 15.4.2011.

²⁵³ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace *Pierot*, premiéra: 6. dubna 1976. Jana Hošková, Balet o pierotovi.

²⁵⁴ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace *Pierot*, premiéra: 6. dubna 1976.

²⁵⁵ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace *Pierot*, premiéra: 6. dubna 1976.

²⁵⁶ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace *Pierot*, premiéra: 6. dubna 1976. Hošková, J: Balet o pierotovi.

²⁵⁷ Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové, kronika: Inscenace *Špalíček*, premiéra: 15., 22., května 1977.

²⁵⁸ Ibid.

Šiftu, „*jemuž poloha partu umožnila uplatnit všechny přednosti jeho témbu.*“²⁵⁹ Dirigent musel citlivě skloubit barevné požadavky partitury se zvukovými možnostmi dětského sboru, „*Pavel Pokorný se o to snažil někdy ku škodě orchestrální výpovědi.*“²⁶⁰ Z baletního souboru bylo nutno vyzdvihnout výborně zvládnutou dvojroli Emila Smetany, Ševce a Kocoura v botách, dále perfektní a naprosto profesionální Jiřinu Šlezingrovou v roli Popelky. Dílo s sebou neslo i mnoho interpretačních problémů, např. po choreografické stránce: „*není snadné se vyrovnat s tak rozdílnými polohami jako je valčíková plesová scéna z pohádky o Popelce nebo apokryfický příběh o Dorotě.*“²⁶¹ „*Špalíček je dílo, jehož podstata inspiruje k radostnému a úsměvnému projevu všechny účinkující a jejich pohodu pak přenáší i na diváky a posluchače.*“²⁶² Balet měl u obecnstva velký ohlas i hodnocení kritiků bylo kladné.

K velké škodě divadla byla tato inscenace posledním nastudovaným dílem choreografa a šéfa baletu Josefa Škody.

²⁵⁹Ibid.

²⁶⁰Ibid.

²⁶¹Ibid.

²⁶²Ibid.

Závěr

Baletní soubor olomouckého divadla od svých prvních krůčků na české profesionální scéně směřoval k osamostatnění. Cesta k vlastní identitě a samostatnosti však nebyla jednoduchá a po celou dobu své existence zůstal baletní soubor úzce propojen se souborem opery a operety. Po 2. světové válce balet olomouckého divadla prožíval vzrušený vývoj, za něhož jeho umělecká úroveň kolísala, neboť zde chybělo cílevědomé zaměření umělecké práce a scházel promyšlený systém v dalším uměleckém růstu tanečníků. Často ani u vedoucích osob nebyla vždy jasná základní otázka inscenačních principů. Od roku 1945, kdy se soubor osamostatnil se u něj vystřídal sedm choreografů různých uměleckých kvalit, z nichž jen málokdo zůstal v Olomouci více sezón. V samém baletním souboru bylo složení nevyvážené, sólisté se často v souboru jen mihli a pak odcházeli do jiných angažmá. Často docházelo k nevyváženému výkonu slabého baletu a vyspělého orchestru, řízeného zkušenými dirigenty. Teprve až za vedení zkušeného baletního odborníka Rudolfa Macharovského se počaly projevovat náznaky soustavnosti a metodičnosti práce v souboru, které vedly k pozoruhodným a úspěšným premiérám. Nepříznivě však působila nejednotnost uvnitř souboru. Formování baletního tělesa nesouviselo pouze s ekonomickou sférou, ale především s osobností šéfa souboru.

Po příchodu Josefa Škody, bezesporu jedné z nejvýraznějších postav olomouckého baletního souboru, se začal ansámbl utvářet do podoby vyspělého tělesa. Vysoké požadavky a angažování vynikajících sólistů mu umožnilo provést zcela nové tituly, které obohatily dramaturgii Divadla Oldřicha Stibora. Jeho zkušenosti, nejen jako vynikajícího šéfa souboru, ale také jako choreografa a tanečníka, zanechaly na olomoucké scéně markantní stopu. Moderní pojetí a snaha o maximální využití všech dostupných prostředků přispívající k neotřelosti představení přinesly souboru příznivou odezvu i mnohá ocenění.

Z dobových recenzí je patrné, jak se baletní soubor během Škodova působení vyvíjel. Recenze se zdají být objektivní, vzhledem k tomu, že si málokdy protiřečí a neobsahují vždy pouze kladná hodnocení. První inscenace byly „očekávány s nedůvěrou“ a každá další posunula soubor výš; většina choreografií pak byla hodnocena jako „dosud nejlepší práce Josefa Škody.“ Po jeho odchodu pak nástupce, vzhledem k vyzrálosti souboru, mohl pokračovat v progresivní dramaturgii.

Resumé

Tato práce podává zevrubný nástin vývoje českého baletu a činnosti olomouckého baletního souboru. Zmiňuje významné osobnosti české a světové scény, jež se zasloužily o další taneční vývoj.

Podrobně pojednává o osobnosti Josefa Škody, choreografa a tanečníka, poukazuje na jeho jednotlivá angažmá a vyzdvihuje jeho význam na scénách českých divadel; detailně se zaměřuje na Škodovo olomoucké působení a analyzuje jeho přínos olomouckému divadlu. Rozebírá jednotlivé inscenace sezónu po sezóně a snaží se podat ucelený obraz o jeho mnohaleté práci v tehdejším Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Mimo jiné obsahuje i medailónek primabaleríny Jiřiny Šlezingrové-Škodové, sólistky olomouckého divadla, jejíž precizní taneční výkony přispěly k úspěchu většiny inscenací Škodovy éry v letech 1959 – 1977.

Zusammenfassung

Diese Arbeit gibt eine (ausführliche) Skizze der Entwicklung des tschechischen Balletts und des Olmützer Ballettensembles. Sie erwähnt bedeutende Persönlichkeiten der tschechischen und Welt-Szene, die sich um nächste Tanzentwicklung verdient haben.

Ausführlich behandelt sie den Choreographen und Tänzer Josef Škoda, weist auf seine Engagements auf und hebt seine Bedeutung auf den Szenen des tschechischen Theaters hervor; detailliert fokussiert sie sich auf die Wirkung dieser Persönlichkeit und analysiert seinen Beitrag dem Olmützer Theater. Sie erörtert einzelne Inszenationen von Saison zu Saison und versucht, ein geschlossenes Bild seiner vieljährigen Arbeit im damaligen Theater von Oldřich Stibor in Olmütz zu geben. Außerdem beinhaltet die Arbeit ein kleines Porträt der Primaballerine Jiřina Šlezingrová-Škodová, der Solistin des Olmützer Theaters, deren hervorragende Tanzleistungen zum Erfolg der meisten Inszenationen in der Ära von Josef Škoda zwischen den Jahren 1959 und 1977 beigetragen haben.

Summary

The thesis provides a comprehensive outline of the development of Czech ballet and the ballet activities in Olomouc. It mentions the prominent of Czech and the international scenes, that had merit in the further development of dance.

It discusses in detail the personality of Josef Skoda, choreographer and dancer; it refers to the individual engagement and underlines its importance to the scenes of Czech theaters; it focuses narrowly on Skoda's working in Olomouc and analyzes its contribution to the theater in Olomouc. It analyzes each production season after season and it is trying to provide the comprehensive picture of his many years working in the Theatre Oldrich Stibor in Olomouc. In addition there is a profile of the prima ballerina Jirina Slezingrova-Skodova, Olomouc ballet soloist whose precise dance performances contributed to the success of most productions of Skoda's era in the years 1959 – 1977.

Anotace

Příjmení a jméno autora:	Hasíková Miriam
Katedra:	Muzikologie
Fakulta:	Filozofická
Název diplomové práce:	Baletní soubor olomouckého divadla v letech 1959-1977
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Alice Ondřejková
Počet znaků:	219 313
Počet příloh	35
Počet titulů použité literatury:	16
Klíčová slova:	Olomouc, baletní soubor, vývoj baletu, Josef Škoda, Jiřina Šlezingrová, Divadlo Oldřicha Stibora
Krátká charakteristika diplomové práce:	<p>Tato práce podává zevrubný nástin vývoje českého baletu a činnosti olomouckého baletního souboru. Zmiňuje významné osobnosti české a světové scény, jež se zasloužily o další taneční vývoj.</p> <p>Práce podrobně pojednává o osobnosti Josefa Škody, choreografa a tanečníka, poukazuje na jeho angažmá a význam na scénách českých divadel. Práce se detailně zaměřuje na Škodovo olomoucké působení a analyzuje jeho přínos olomouckému divadlu. Snaží se zhodnotit kvalitu jednotlivých inscenací na základě dobových recenzí.</p>

Soupis pramenů a literatury

- AMBRUZOVÁ, O.: Balet a jeho osobnosti, Praha: Ottobre, 12. 1999.
- AMBRUZOVÁ, O.: Balet a jeho repertoár, Praha: Vladimír Ambruz, 2001.
- BARTLETT, R.: Diaghilev: creator of the ballets Russes: art, music, dance, Barbican Art Gallery, London, 1996.
- BRODSKÁ, B., Vašut, V.: Svět tance a baletu, Akademie múzických umění, Praha, 2004.
- BRODSKÁ, B.: Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Akademie múzických umění v Praze, 2006.
- BRODSKÁ, B.: Romantický balet, Akademie múzických umění v Praze, 2007.
- BRODSKÁ, B.: Les Ballet Russes, Akademie múzických umění v Praze, 2001.
- BRODSKÁ, B.: Dějiny ruského baletu, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1984.
- BRODSKÁ, B.: Vybrané kapitoly z dějin baletu, Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, katedra tance, 2000.
- ČESKÝ TANEČNÍ SLOVNÍK, Praha 2001.
- HAJDU F.: Olomoucká hudobná kultúra v rokoch 1960 – 1968. Rkp uloženo FFUP v Olomouci. 2005.
- REY, J.: Jak se dívat na tanec, Vyšehrad, Praha, 1947.
- SOKOLOVA, L.: Dancing for Diaghilev, The Memoirs of Lydia Sokolova, Mercury House, San Francisco, 1989
- STEINMETZ, K.: Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Tisk Printo, s. r. o., Ostrava
- ŠTEFANIDES, J. a kol.: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.
- VAŠUT, V.: Baletní libreta: české a slovenské balety, Panton, Praha, 1983.

Internetové zdroje

<http://www.baletnistudio.estranky.cz/>

<http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/287358-jirina-slezingrova.html>

<http://www.fdb.cz/lidi/259310-ivo-vana-psota.html>

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ns1hLt0Y6v4J:www.kpob.cz/zpravo1011.doc+josef+%C5%A1koda+tanecnik&cd=5&hl=cs&ct=clnk&gl=cz&source=www.google.cz>,

Tisk (z let 1959-77)

Divadelní listy

Hudební rozhledy

Květy

Nová svoboda

Práce

Stráž lidu

Taneční listy

Archivní materiály

Státní okresní archiv v Olomouci, f. M5-88: Zápisy ze schůzí z roku 1973.

Divadelní ročenky z let 1959 -1977. Uloženo archivu Moravského divadla

Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci v desetiletí 1965/1975. Olomouc 1975.

Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci v desetiletí 1955/1965. Olomouc 1965.

Kronika Moravského divadla Olomouc

Soukromý archiv paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové

Přílohy

<u>PROVEDENÁ INSCENACE</u>	<u>SKLADATEL / AUTOR INSCENACE</u>	<u>DATUM PREMIÉRY</u>
Labutí jezero	Petr Iljič Čajkovskij	7. listopadu 1959
Sluha dvou pánů	Jarmil Burghauser	27. března 1960
Romeo a Julie	Sergej Prokofjev	29. ledna 1961
Šurale	Farid Jarullin	26. listopadu 1961
Pigment	Fritz Geisler	28. března 1962
Rhapsody in blue Touha	Georg Gershwin Václav Kolář	21. prosince 1963
Popelka	Sergej Prokofjev	13. ledna 1963
Louskáček	Petr Iljič Čajkovskij	6. prosince 1964
Paganini Coppelia	Sergej Rachmaninov Leo Delibes	16. května 1965
Zlatá kačka	Jan Adam Maklakiewicz	3. dubna 1966
Milá sedmi loupežníků Třírohý klobouk	Manuel de Falla	2. dubna 1967
Doktor Faust	František Škvor	24. března 1968
Pohádka o Honzovi	Oskar Nedbal	16. března 1969
Baletti a 9 Pavouk křížák Hanácké tance	Jan Novák Vladimír Ambros Václav Kolář	16. dubna 1970
Ve vteřině života Vzpouza hraček	Čestmír Gregor Gioacchino Rossini	14. února 1971
Bachčisarajská fontána	Boris Vladimirovič Asafjev	20. února 1972
Kamenný kvítek	Sergej Prokofjev	29. dubna 1973
Z pohádky do pohádky	Oskar Nedbal	27. ledna 1974
Ječmínek	Karel Horký	16. března 1975
Pierot	Zdeněk Pololánik	6. dubna 1976
Špalíček	Bohuslav Martinů	15. května 22. května 1977



č. 1: Škodovo působení v Národním divadle

č. 2



Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 3: Liberecké představené Rhapsody in blue od Georsese Gershwina
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 4: Škodova karikatura v libereckých novinách



č. 5: Josef Škoda v Opavě

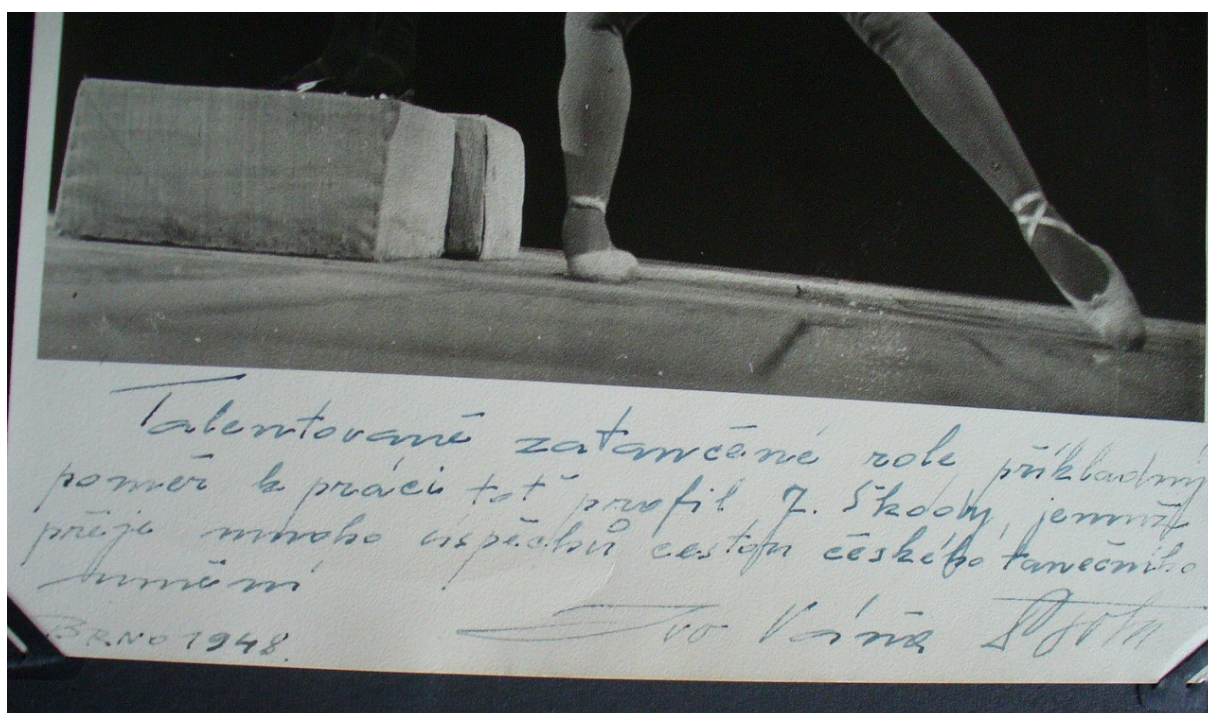


č. 6: Opava, Josef Škoda a Jiřina (tehdy ještě)
Skopalová při inscenaci Coppelie

Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



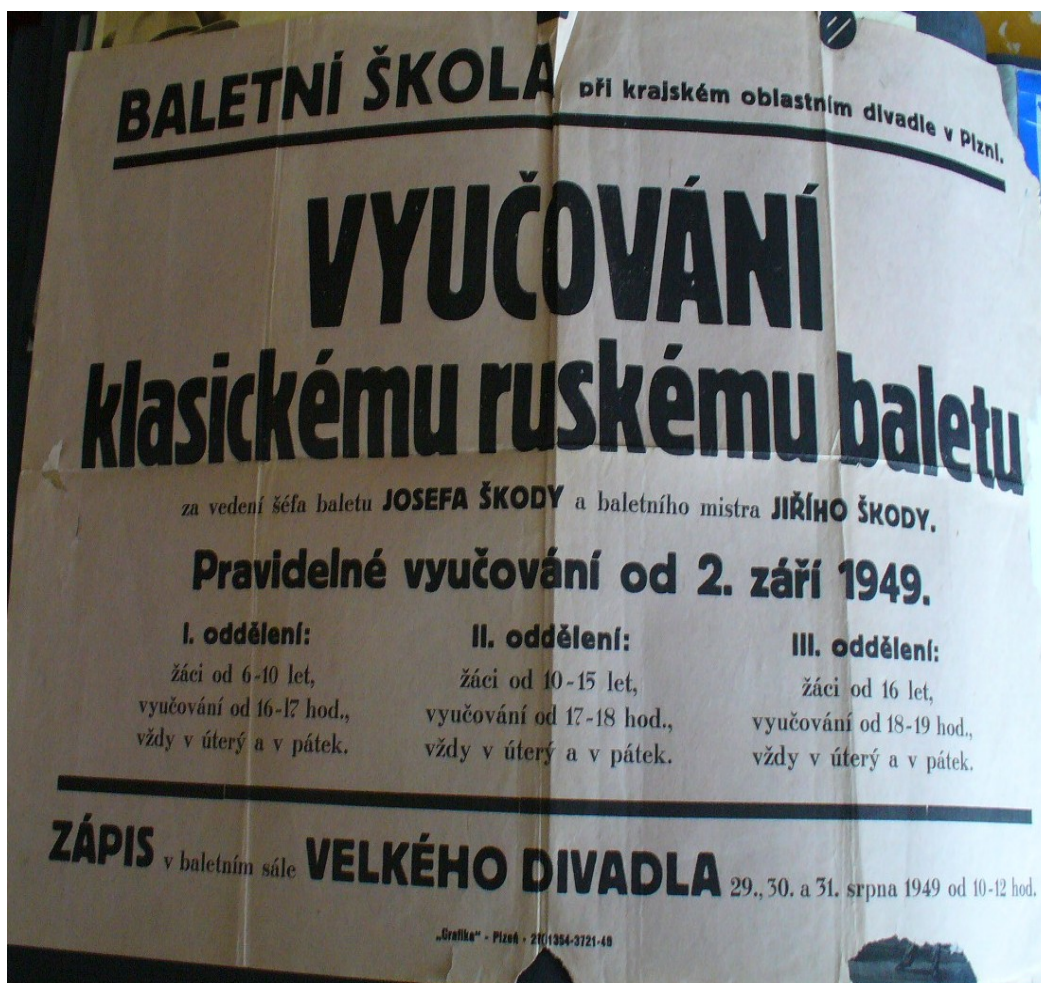
č. 7: Ivo Váňa Psota při představení *Paganiniho*
Zdroj: Ibid.



č. 8: Věnování od Mistra Psoty Josefu Škodovi z roku 1948
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 9: J. Škoda, rok 1949
Zdroj: Ibid



č. 10: Plakát oznamující otevření baletní školy v Plzni
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové

č. 11: Josef Škoda z doby, kdy nastoupil do olomouckého angažmá



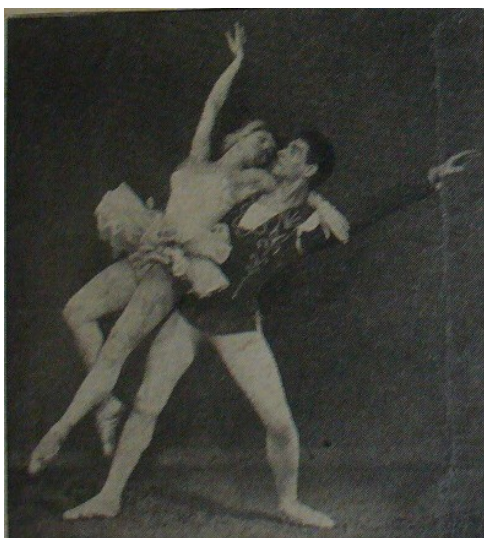
č. 12: Jaroslava Pelcová v *Labutím jezeře* z roku 1959

Zdroj: Archiv Moravského divadla, kronika: Inscenace Labutí jezero



č. 13: Taťána Hernychová a Zdeněk Weidenthaler v *Labutím jezeře*

Zdroj: Archiv Moravského divadla, kronika: Inscenace Labutí jezero



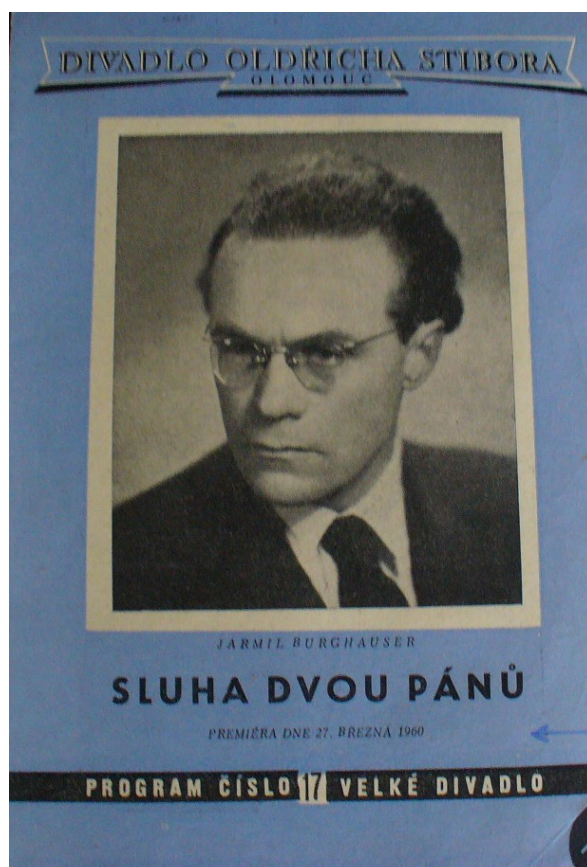


č. 14: Olomoucká inscenace *Sluha dvou pánů*

Zdroj: Archiv Moravského divadla, kronika: Inscenace *Sluha dvou pánů*

č. 15: Autor baletu *Sluha dvou pánů*, Jarmil Burghauser

Zdroj: Archiv Moravského divadla, kronika: Inscenace *Sluha dvou pánů*





č. 16: Josef Škoda a Taťána Hernychová v baletu *Sluha dvou pánů*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 17: Jiří Bíbrlík a Jiřina Šafránková v baletu *Romeo a Julie*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 18: Baletní soubor v inscenaci *Romea a Julie*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové

č. 19: Josef Škoda s dětmi, které vystupovaly v představení *Šurale*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



Děti, venkovský lid, vrány.
Spolupracuje sbor opery DOS a děti baletního studia při Divadle Oldřicha Štěstěly v Olomouci.

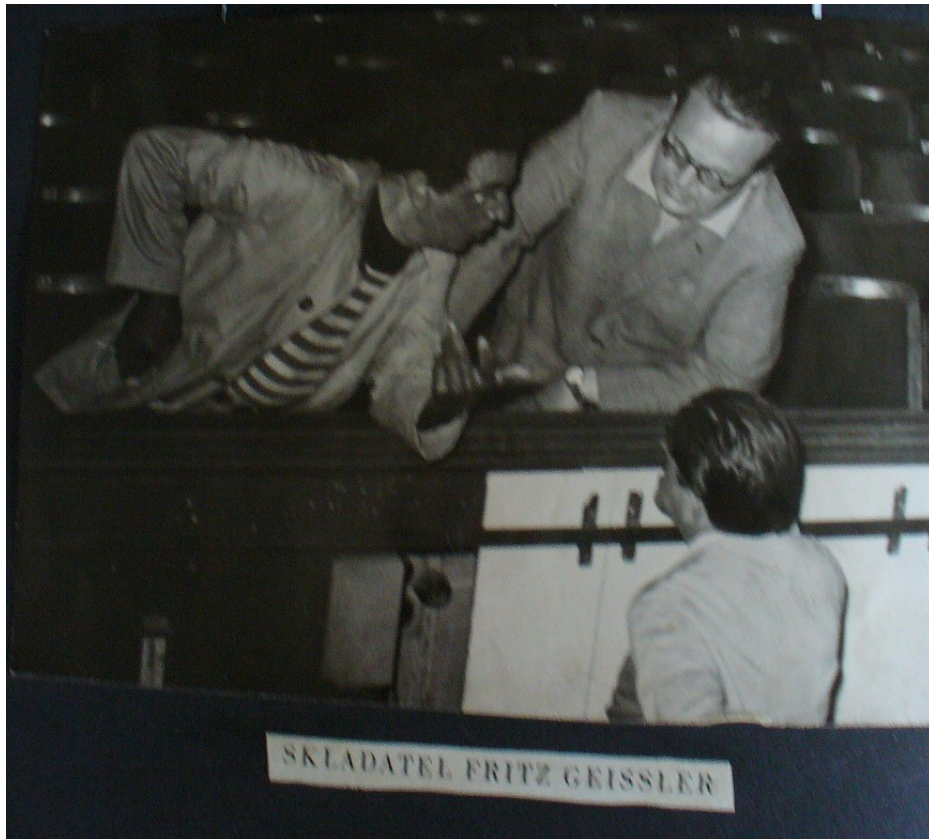


č. 20: Jiřina Šlezingrová-Škodová jako Sjubika spolu s Richardem Böhmem
v inscenaci *Šurale*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové

č. 21: Ukázky sborových výstupů z baletu *Touha*
Zdroj: Archiv Moravského divadla, kronika: Inscenace *Touha*



č. 22



č. 23: Josef Škoda při zkoušce baletu *Pigment* spolu s jeho autorem
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové

č. 24: Škoda se svojí manželkou J. Škodovou, se Svetozarem Vítkem a J. Procházkou
po premiéře baletu *Popelka*, kdy Škoda slavil svých dvacet pět let u divadla





č. 25: Jiřina Šlezingrová a Jiří Bíbrlík v *Louskáčkovi*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 26: Inscenace *Zlatá kačka*, J. Šlezingrová v titulní roli a Ludvík Kotzian jako Lutek
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 27: Jiřina Šlezingrová a Jiří Chládek v *Coppelii*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 28: Inscenace *Třírohý klobouk*
Josef Škoda v roli Corregidora,
v pozadí J. Šlezingrová a J. Bíbrlík
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 29: Tanec víl z baletu *Pohádka o Honzovi*
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



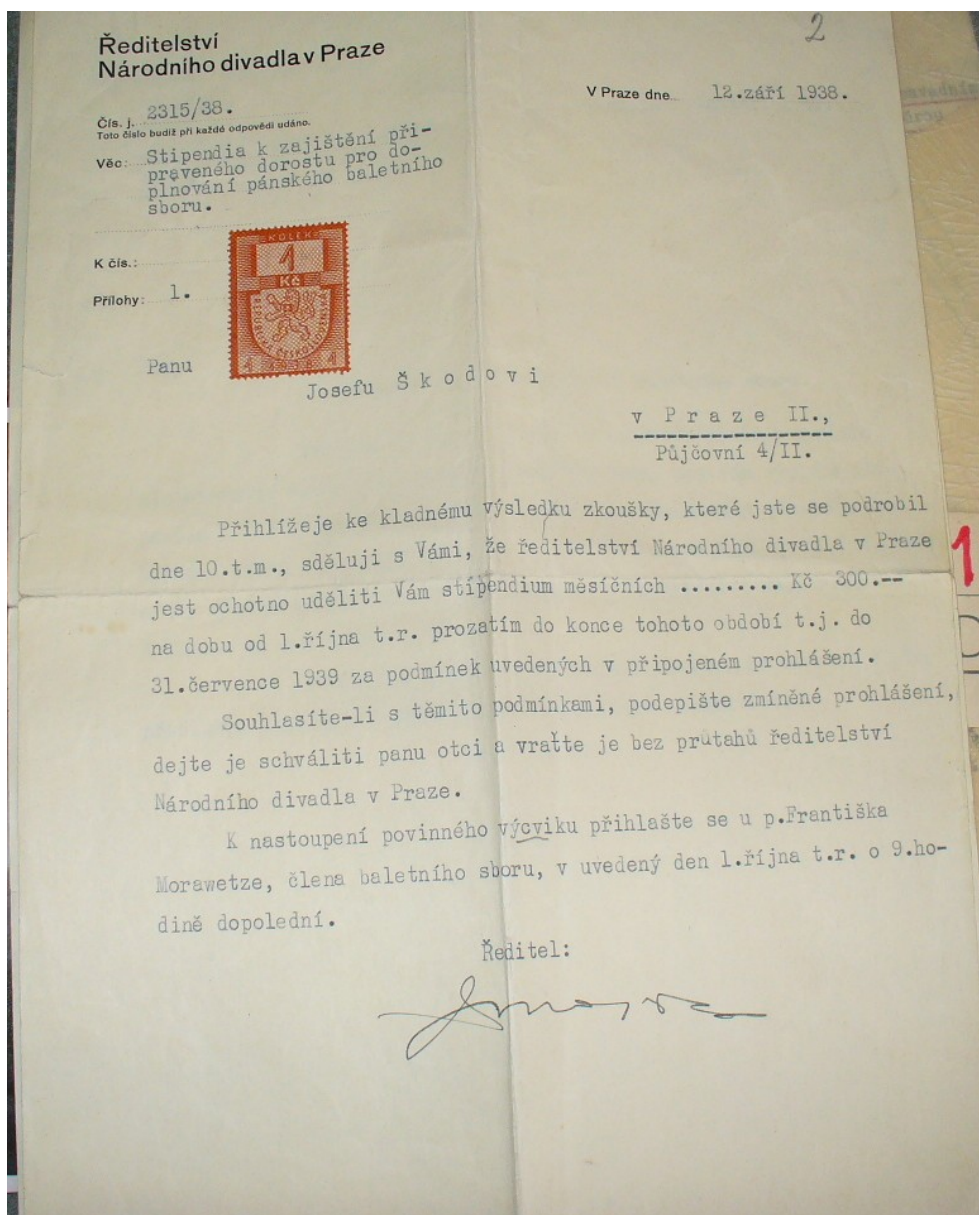
č. 30: *Bachčisarajská fontána*, Jiřina Šlezingrová v roli Marie

Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 31: Škodovo vysvědčení z Bublovy baletní školy

Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové



č. 32: Škodova smlouva u Národního divadla z roku 1938
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové

Ředitelství
Národního divadla v Praze

2144/39.
2136/39.

Čís. j.

Toto číslo budíž při každé odpovědi udáno.

Věc: Stipendia k zajištění připraveného dorostu pro doplnování pánského baletního sboru.

K čís.:

Přílohy:

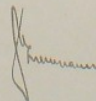
Panu

Josefu Škodovi, stipendistovi baletního sboru.

Výnosem ze dne 8.IX.1939 č.j.108907/39-IV/2 svolilo ministerstvo školství a národní osvěty k tomu, aby Vám výplata stipendia k zajištění připraveného dorostu pro doplnování pánského baletního sboru byla prodloužena i na příští sezonu t.j. do 31.VII.1940, a aby výměra stipendia Vám byla zvýšena z dosavadních měsíčních Kč 300.-- na měsíčních Kč 350.--.

O tom Vám dávám věděti s podotknutím, že zároveň činím příslušné opatření v příčině poukazu zvýšené náležitosti.

Za ředitele:



č. 33: Škodova druhá smlouva u Národního divadla z roku 1939
Zdorz: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové

ADVOKÁT
UDr. VOJTĚCH KOCIÁN
Právní zástupce ve všech trestních,
OPAVA, Ládkova 38 (vešle soudní)
Telefon 470
Právní zástupce 22004, Opavská společnost 0418

V Opavě, dne 10. října 1946.

Pan
Josef Š k o d a, baletní mistr
Severočeského národního divadla

v Liberci

Velevážený mistře!

Děkuji za Váš lístek a Vaši vzpomínku, která mne neobyčejně těšila. Děkujete mi za to, co jsem udělal pro Vás. Bohužel pro Vás jsem vloni mohl učiniti jen velmi málo, měl jsem však upřímnou snahu podle svého názoru a přesvědčení zachovati opavskému divadlu opravdu hodnotný balet, který měl neobyčejně vysokou uměleckou hodnotu. Zastával jsem názor, že duší baletu jste byl jedině Vy a že úspěch a úroveň ensamblu byla věcí podřadnou, která se řídila jedině Vaší kvalitou. Lituji, že se mi nepodařilo přesvědčiti o tomto svém názoru i ostatní pány.

Jak jste snad již informován, změnilo se u našeho divadla hodně, jak v členstvu tak v Provozovacím výboru a jak snad také již víte dostalo se mi cti, že jsem byl jmenován pro sezonu 1946/47 předsedou provozovacího výboru. Obzvláštním potěšením je mi to, že vývoj událostí dal za pravdu mně. Totiž abych mluvil jasně, pan baletní mistr Pirnikow se s baletem vůbec neshodl a nyní odchází. Balet na úrovni klesl ze svého prvního místa na místo poslední. V poslední schůzi provozovacího výboru zmínil jsem se schválně o Vaší záležitosti a tu jednohlasně včetně pana dra Peřicha, pana ředitele Malého, pana ředitele Hrabánka, ředitele Küglera atd. byl přijat můj návrh, aby se uvažovalo o znovuzískání Vás jako baletního mistra

č. 34: Dopis Josefu Škodovi z opavského divadla
Zdroj: soukromý archiv Paní Jiřiny Šlezingrové-Škodové