UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM

2010 – 2013

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Linda Schneiderová

Autorské taneční divadlo na příkladu osobnosti Attily Egerháziho

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce: Doc. Mgr. Václav Janeček, Ph. D.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR COMBINED (PART TIME)

2009 - 2012

BACHELOR THESIS

Linda Schneiderová

Original dance theatre according to choreographer Attila Egerházi

Prague 2013

The Bachelor Thesis Work Supervisor: Doc. Mgr. Václav Janeček, Ph. D.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval(a) samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 15. 6. 2013 Linda Schneiderová

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce Doc. Mgr. Václavu Janečkovi, Ph. D. za vstřícné předávání všech cenných profesních zkušeností.

Anotace

Cílem práce je představit autorské divadlo a jeho projev v tanečním žánru. Ze širšího kontextu daného tématu postupně zúžím svou pozornost k osobnostem autorského tanečního divadla 20. století, představím a analyzuji osobnost a tvorbu maďarského choreografa Attily Egerháziho.

Klíčové pojmy

Balet, divadlo, historie tance, choreograf, choreografie, inscenace, interpret, současný tanec, výrazový tanec.

Annotation

The aim of this bachelor´s thesis is to introduce original dance theatre according to dance art. The wider contexts I will concentrate to personalities of 20th century.

I will introduce and analyze Hungarian choreographer Attila Egerházi and his art work.

Key words

Ballet, theatre, dance history, choreographer, choreography, production, dancer, contemporary dance, expression dance.

ÚVOD **9**

TEORETICKÁ ČÁST

1 STRUČNÝ PŘEHLED HISTORIE TANCE **11**

1.1 POČÁTKY BALETU V 17. STOLETÍ 11
1.2 KLASICISTNÍ REFORMA "BALETU D´ACTION" 12
1.3 ROMANTISMUS 19. STOLETÍ 12

2 HISTORIE 20. STOLETÍ **15**

1.4 VÝVOJ BALETU 15
1.5 VÝRAZOVÝ TANEC 17
1.6 ČESKOSLOVENSKO 18

3 OSOBNOSTI AUTORSKÉHO TANEČNÍHO DIVADLA **21**

1.7 VÁCLAV REISINGER 21
1.8 AUGUSTIN BERGER 22
1.9 ACHILLE VISCUSI 25
1.10 REMISLAV REMISLAVSKÝ 27
1.11 JAROSLAV HLADÍK 29
1.12 IVO VÁŇA PSOTA 30
1.13 JOE JENČÍK 36
1.14 SAŠA MACHOV 40
Umělecké počátky *42*
Spolupráce s avantgardními scénami *42*
Pro Národní divadlo *43*
Národní divadlo moravsko-slezské *44*
Do Prahy do Déčka *45*
Osvobozené divadlo *47*
Druhá světová válka *48*
Zpět Československo *49*
1.15 EMERICH GABZDYL 57
1.16 JIŘÍ BLAŽEK 60
1.17 JIŘÍ NĚMEČEK 61
1.18 LUBOŠ OGOUN 64
1.19 MIROSLAV KŮRA 66
1.20 PAVEL ŠMOK 68
Umělecké počátky *69*
Profesionální angažmá *71*
Balet Praha *74*
Angažmá v zahraničí *76*
Zpět v Československu *77*
Pražský komorní balet *77*
1.21 DANIEL WIESNER 85
1.22 LIBOR VACULÍK 87
1.23 PETR ZUSKA 89

PRAKTICKÁ ČÁST

1 ATTILA EGERHÁZI 93

1.24 STRUKTURA REPERTOÁRU 93
1.25 PRÁCE S INTERPRETY 94
1.26 ATTILA EGERHÁZI V ČESKÉ REPUBLICE 94

2 JIHOČESKÉ DIVADLO 95

1.27 HISTORIE DIVADLA 96
1.28 DIVADELNÍ SCÉNY JIHOČESKÉHO DIVADLA 97
Historická budova 97
Divadelní sál DK Metropol 98
Malé divadlo 99
Otáčivé hlediště Český Krumlov 99
1.29 BALET JIHOČESKÉHO DIVADLA OD ROKU 2009 101
Balet pod vedením Attily Egerháziho 102

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ 105

SEZNAM OBRÁZKŮ 109

SEZNAM PŘÍLOH 111

ÚVOD

V divadle „žiji“ od malička….

Často se zamýšlím nad tím, proč jsem se stala aktivním umělcem: tanečnicí, asistentkou choreografa, choreografem, pedagogem. Nejdříve to byla rodina: prostřednictvím svých rodičů byly taneční sály a divadlo přirozenou součástí mého dětství, ovlivnilo mě toto prostředí plné emocí, touhy, přesvědčení, hledání podstaty, zdravé sebevědomí a umělecké ambice. Taková společnost lidí se pro vás stane druhou rodinou, a i když jsou to vztahy na profesionální úrovni, musí v nich být vzájemné pochopení, tolerance, spolupráce na společném cíli.

Po absolvování středoškolského vzdělání (gymnázium s matematickým zaměřením a konzervatoř Taneční centrum Praha) už jsem měla jasno: mojí profesí bude divadlo.
Mimo rodiny a českého kulturního tanečního světa, na mě měly od mládí vliv choreografické osobnosti a významní představitelé tanečního umění ze zahraničí (když ne osobně, tak prostřednictvím videokazet a DVD).

V prvé řadě to byl český emigrant Jiří Kylián, který v posledních 30 letech dovedl formu a poslání moderního scénického tance na vrchol. Právem se stal ikonou pro celý profesionální taneční svět a pro mne „Shakespearem“ tanečního umění (*Petite mort, Six Dancers*), Američan Alvin Ailey (*Revelation*), vůdčí osobnost Rambert Baletu v Londýně Christopher Bruce (*Sergeant Early´s Dream, Ghost Dancers*).

Byla jsem vychována v prostředí, kde není na prvním místě „bílý“ balet, cirkusové užití klasické taneční techniky a baletní formy. Kde nejde jen o efekt krásy, ale o tanec, vyjadřující pohybem vztahy a charaktery jednotlivých postav a dokonalé souznění s hudbou. Pokud bychom chtěli tento žánr srovnat s literaturou, je to lyrickoepická poezie. Díla by se dala zařadit do oblasti moderního (chcete-li výrazového) tance, ale co toto slovo na přelomu 20. a 21. století přesně znamená? Výrazový tanec už dávno nejsou ty „bosonožky“, ale kvalitní „současné“ umění, taneční divadlo.

Byli to umělci, kteří dokázali na poli tanečního umění vytvořit takové autorské divadlo, které se stává symbolem jejich umělecké práce. Tito tvůrci hledají a nalézají nové cesty, vychází ze své přirozené identity, dokážou propojit kulturní vlivy, a především v plné šíři rozvinout svůj choreografický talent. Vytváří autorské divadlo se všemi svými specifickými rysy.

Pokud se podívám zpět, pracuji v divadle 14 let a dlouhodobě jsem poznala 9 různých profesionálních tanečních souborů v 5 různých evropských státech[1].

V mém dosavadním uměleckém životě to byly dvě osobnosti autorského tanečního divadla, které mě přímo ovlivnili: v prvé řadě zmíněný Jiří Kylián, jehož práci jsem poznala v holandském Netherland Dance Theateru. Jeho osobnost a způsob práce v souboru je něco nepopsatelného a navždy nasměrovalo moji cestu k autorskému tanečnímu divadlu a k tomuto typu práce.

Od roku 2002 se stal mým „tanečním otcem“ Attila Egerházi. Maďarský tanečník, choreograf, který pochopil, že jeho umělecké ambice nejsou v roli interpreta, ale choreografa. Již jako člen sboru Budapešťské Opery (Balet Národního divadla

[1] Ve velkoměstech (Praha, Lisabon, Barcelona, Budapešť), krajských městech (Pécs, Debrecen, České Budějovice) a nebo v městech sice malých, ale kulturně velmi významných (Den Haag).

v Budapešti) se začal věnovat choreografii a jeho umělecká paralela s prací Jiřího Kyliána je viditelná. Později si ale vybudoval vlastní styl a tvoří nejen abstraktní choreografie, ale i příběhové balety s vlastním pohledem na baletní libreto. Stal se pro mě vůdčí osobností mojí taneční kariéry, spolupracujeme víc jak deset let na úrovni sólistky baletu, asistentky všech jeho choreografií a jeho zástupkyní (zástupce šéfa baletu) v době jeho nepřítomnosti.

V této práci se budu věnovat domácím osobnostem autorského tanečního divadla, to znamená těm, kteří svojí originalitou posunuli vývoj tanečního umění ve 20. století.

TEORETICKÁ ČÁST

1 STRUČNÝ PŘEHLED HISTORIE TANCE

Tanec je jedním z nejstarších druhů umění a tvoří významnou složku nehmotného kulturního dědictví lidstva. S vývojem společnosti se diferencoval na tanec společenský a scénický – taneční umění - balet.

1.1 POČÁTKY BALETU V 17. STOLETÍ

Počátky baletu sahají do 17. století, do doby největšího rozkvětu dvorského tance na dvoře francouzského krále Ludvíka XIV (1638 – 1715). Zpočátku se panovník zúčastňoval baletních představení jako interpret, později tuto činnost předal školeným umělcům a ustanovil, aby ti, kdo v baletu účinkují, byli řádně zaplaceni. Tak vznikl „nový“ balet, v kterém poprvé vystupují placení, resp. profesionální tanečníci.

Nejúspěšnějším tvůrcem v období vlády Ludvíka XIV. byl Jean Baptiste Lully[2]. Vytvořil mnoho baletů (některé se svým přítelem Molièrem) a stal se učitelem tance na první škole L´Academie royale de la Danse (Královská akademie tance) založené roku 1661 v Paříži – ta byla pro balet a jeho profese jakýmsi prvním „akreditačním orgánem“. Jejím ředitelem byl jmenován Charles Louis Beauchamps[3]. Spolu se třinácti akademiky schvaloval nové prvky v baletu, jeho názvosloví, metodiku výuky a zabýval se i zápisem tance pomocí značek.[4]

Ve dvorních baletech již neúčinkovali šlechtici, byl založen první taneční soubor a tanec byl definitivně přenechán profesionálům, to byl zlomový okamžik ve vývoji scénického tanečního umění v Evropě. Mimo to byl balet nadále součástí opery, která vznikala ve Francii a nechala se inspirovat operou italskou.

Pokud se řekne balet, představíme si ladné ženské tělo, ale až dvacet let po vzniku francouzské taneční akademie si v baletu zatančila první žena. Byla to Mlle de la Fontaine[5] v Pařížské Opeře v inscenaci *Vítězství lásky* roku 1681. Do té doby tančili ženské úlohy muži, nyní poprvé žena, ale i ta v příslušném kostýmu a maskou na obličeji (jak tomu bylo v období antiky).

[2] Jean Baptiste de Lully, původně italsky Giovanni Battista Lulli (1632 - 1687) byl francouzský hudební skladatel italského původu.
[3] Charles Louis Beauchamps (1636 - 1705) neboli Pierre Beauchamp byl francouzský choreograf, tanečník a skladatel.
[4] KAZDA, JAROMÍR. Kapitoly z dějin divadla. s. 147 - 148. vyd. Jinočany: H&H. 1998.
[5] La Fontaine, nebo Mlle de Lafontaine (1655 - 1738) byla francouzská tanečnice.

1.2 KLASICISTNÍ REFORMA "BALETU D´ACTION"

Rakouský tanečník na Vídeňském dvoře Franz Hilverding[6], později baletní mistr také v Petrohradě a Moskvě patřil k předvoji průkopníků baletu d´action. Věřil, že tanec je umění schopné vyjádřit veškeré city člověka, pro vídeňská divadla vytvořil víc jak 30 baletů.

Jeana-Georges Noverre (1727-1810) byl francouzský tanečník a choreograf, působil v divadlech v Berlíně, Londýně i Vídni, do Pařížské Opery ho pozvala Marie Antoinetta[7], stává se zde baletním mistrem. Noverre usiloval o zcela samostatný balet odloučený od opery, jako samostatný druh umění, tzv. balet d´action – dramatický balet, kde spoléhá na individuální interpretační schopnosti každého tanečníka. Dokázal propojit hudební, pohybové a výtvarné složky a vytvořit ucelené dílo. Rušil svazující mohutné šaty, masky a vycpávky, aby umožnil interpretovy volný pohyb. Své vize formuloval písemně v četných teoretických studiích (*Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts - Listy o tanci, baletech a umění,* 1760).[8]

Italský choreograf, tanečník a teoretik, Gasparo Angiolini (1731 – 1803), žák Hilverdinga, realizoval jako současník Noverra stejné ideje dramatického baletu a ve svých teoretických spisech s ním o těchto názorech polemizoval. V roce 1761 postavil první dějový balet *Le Festin de Pierre* (Kamenná hostina – příběh Dona Juana podle Moliéra), jejíž nastudování se objevilo v mnoha městech Evropy (také v Praze).[9]

.

1.3 ROMANTISMUS 19. STOLETÍ

Kolem roku 1800 vstupuje na scénu svérázný umělecký směr - romantismus, ovládá literaturu, hudbu – a od roku 1832 i scénické taneční umění.

Během napoleonského období se centrum baletního dění přeneslo krátce do Itálie (osobnosti jako Salvatore Vigano[10] a Carlo Blasis[11], který píše teoretická díla i příručky o tanci).

Romantický způsob myšlení se projevil v baletu zásadní změnou tématu, tvůrci také hledají únik od reality do světa fantazie – což je pro pohybově estetické scénické prostředky mimořádně příznivé prostředí.

První velký romantický balet *La Sylphide* vytvořil roku 1832 choreograf Filippo Taglioni[12] na hudbu Jean-Madeleine Schneitzhoeffera. Hlavní úlohu tančila dcera Taglioniho Mária, nejobdivovanější tanečnice romantismu napříč celou Evropou. Celá dramaturgická koncepce byla zaměřena na postavu ženy, která předvádí dokonalou

[6] Franz Anton Christoph Hilverding (Hilferding) Van Wewen (1710 – 1768) byl rakouský tanečník, choreograf, baletní mistr a pedagog.
[7] Císařské a královské princezně Marii Antonii Josefě Johaně Habsbursko-Lotrinské (1755 – 1793) náležel titul rakouské arcivévodkyně. V letech 1774 až 1793 byla po boku Ludvíka XVI. královnou francouzskou a navarrskou.
[8] BROCKETT, OSCAR G. Dějiny divadla, 1. vyd. Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
[9] KOEGLER, HORST. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. s. 16. Bungay: Clays Ltd. 1982.
[10] Salvatore Viganò (1769 – 1821) byl italský choreograf.
[11] Carlo Blasis (1797 - 1878) byl italský tanečník, choreograf a taneční teoretik.
[12] Filippo Taglioni nebo Philippe Taglioni (1777 – 1871) byl italský tanečník a choreograf.

špičkovou taneční techniku. Tento nový druh techniky pro ženy se v baletním umění poprvé objevil ve 20. letech[13] a během deseti let se rozšířil do všech divadel. Choreografové se snažili překonat zákon gravitace a přiblížit divákovi představu, že tanečnice jsou nadpřirozené bytosti plující prostorem.

Dochází k naprostému zbožňování ženských baletních hvězd, vedle Marie Taglioni, je to Fanny Elsslerová,[14] Fanny Cerrito[15] a Carlotta Grisiová[16], která se proslavila hlavní rolí v baletu *Giselle* v roce 1841 od choreografů Jean Coralliho[17] a Jules Joseph Perrota[18]. Perrot v roce 1845 připravil v Londýně své slavné *Pas de Quatre* tvořené pro čtyři nejslavnější primabaleríny té doby: Taglioniovou, Grisiovou, Cerritovou a Elsslerovou[19].[20]

Zatímco v dřívějších dobách držel na jevišti prvenství muž, nyní to byla především žena. Nešlo o tanec ženy a muže, ani o vyjádření jejich vztahu, tato témata se řešila v próze, nikoli v baletu. Vrcholem baletního díla byla žena - primabalerína, která předváděla dokonalost své klasické špičkové techniky, muž – tanečník byl jen držákem, zvedákem a nosičem a baletní sbor se stal jen komparzní kulisou.

Namísto dramatického děje nastoupilo taneční divertissement. Dodnes se např. s velkou oblibou tančí balet *Coppélie* choreografa Arthura Saint-Léona[21] s hudbou Léa Délibese. V Evropě se tedy střetávají dva velké proudy. Francouzský styl tance je nejstarší, vyšel z tance dvorského, je nejuznávanějším stylem období romantismu. Druhým stylem je styl italský, který dává důraz na techniku nohou, na úkor výrazu. Jeho uměleckým centem je La Scala v Miláně. (O vývoj tohoto silného metodického směru se zasloužil později vynikající tanečník a baletní mistr Enrico Cecchetti[22], tzv. Cecchettiho metoda).

Zatímco se západní Evropa koncentrovala na jednotlivé baletní hvězdy, přináší obrození baletu východ - Rusko. Učitelé a choreografové tance přicházeli k carskému dvoru hlavně z Itálie a Francie, začaly se formovat velké baletní soubory v Petrohradě a Moskvě.

Nejznámějším choreografem, nazývaným „otec ruského klasického baletu“, byl Marius Petipa[23], který vytvořil přes padesát celovečerních baletů, z kterých nejméně osm patří k tradičním baletním titulům (například *Don Quixote* 1869, *La Bayadere* 1877, *Spící*

[13] Prvenství je připisováno jak v roce 1823 tanečnici A. Brugnoliové, tak ruské baleríně A.Istomine, jiní právě M.Taglioniové.
[14] Fanny Elsslerová (1810-1884) byla temperamentní primabalerína původem z Vídně, stejně jako Taglioniová procestovala celou Evropu. Když vystoupila v Paříži v roli Sylfidy, rozdělila se divadelní Paříž na dva tábory „taglionosti a elssleriosti“.
[15] Francesca "Fanny" Cerrito (1817 – 1909) byla italská primabalerína a choreografka.
[16] Carlotta Grisiová (1819-1899) byla italská tanečnice.
[17] Jean Coralli (1779 – 1854) byl francouzský tanečník a choreograf a baletní mistr Pařížské Opery.
[18] Jules-Joseph Perrot (1810 – 1892) byl tanečníkem, choreografem a později se stal baletním mistrem Carského baletu v Petrohradě. Vytvořil několik z nejznámějších baletů 19. století včetně baletů Pas de Quatre, Esmeralda, Ondina a společně s Jeanem Corallim Giselle.
[19] Elsslerová byla na turné v Americe, nahradila ji dánská tanečnice Lucile Grahnová (1819 – 1907).
[20] KOEGLER, HORST. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. s. 404. Bungay: Clays Ltd. 1982.
[21] Arthur Saint-Léon (1815 -1870) sólový tanečník a choreograf z Francie.
[22] Enrico Cecchetti (1850 – 1928), působil také jako baletní mistr v Petrohradě, spolupracoval s Ballet Russes, učitel Anny Pavlové.
[23] Marius Petipa (1818-1910) byl mladý francouzský tanečník. Zkušenosti získal po Evropě a postupně vystupoval ve všech romantických baletech.

krasavice 1890, *Louskáček* 1892, *Labutí jezero* 1895, aj.).[24] Se jménem choreografa Petipy je svázáno i jméno ruského skladatele Petra Iljiče Čajkovského (balety *Spící krasavice, Louskáček, Labutí jezero*[25]).

Koncem 19. století forma baletu ve své dramaturgické linii přesně následovala libreto, ale pohyby ztrácely obsahovou hloubku. Baletní náměty se opakovaly, velkolepá výprava byla již okoukanou senzací a baletní technika byla jakousi estrádou cirkusových čísel.

Století, kdy byl balet na vrcholu je u konce, a balet začíná stagnovat. Reforma baletu čeká až na osobnosti 20. století, na Michaila Fokina, Sergeje Ďagileva, Vaslava Nižinského a další.

[24] BROCKETT, OSCAR G. Dějiny divadla, 1. vyd. Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

[25] Historie slavného, stále nejpopulárnějšího baletu, Labutího jezera je složitá. První neúspěšná premiéra se uskutečnila roku 1877 v Moskvě rakousko-českým choreografem Václavem Reisingerem, další premiéra druhého jednání v Petrohradě roku 1894 v choreografii Lev Ivanoviče Ivanova a slavná premiéra v Mariinském divadle pak roku 1895 (první a třetí jednání Petipa, druhé a čtvrté Ivanov).

2 HISTORIE 20. STOLETÍ

Taneční umění na přelomu 19. a 20. století bylo ovlivněno novými uměleckými směry (impresionismus, expresionismus, kubismus, futurismus, dadaismus, surrealismus a další).

V divadelním prostředí se dá hovořit o dvou základních liniích:

- jedni podporují nejstarší formu tance, jsou to zastánci klasického (tradičního) baletního umění (Fokin, Mjassin, Balanchine) a reformují balet,

- druhým proudem, který ovlivnil umělce celého 20. století je nový svébytný styl tzv. výrazový tanec.

1.4 VÝVOJ BALETU

Vývoj baletu v Evropě na počátku 20. století zásadně ovlivnil Michail Fokin (1880-1942), který svými inscenacemi přináší do zastaralého baletního klišé novou kvalitu. Dalo by se říci, že Fokin se stal Noverrem 20. století.

Fokinovým hlavním cílem bylo spojit tři nejdůležitější složky baletu: tanec, hudbu a výtvarné umění. Šlo o zásadní změnu přístupu k baletnímu představení, nejdůležitější nebyla bravura a okázalost špičkové taneční techniky, ani fixní variace a pohybové fráze. Baletní sbor přestává být pozadím, stává se významnou částí inscenace. Do popředí zájmu se opět dostává muž jako protipól ženského elementu, od obou je žádána interpretační vyspělost a to i herecká – gesta paží, mimika obličeje i celé tanečníkovo tělo musejí být přísně podřízeny dramatické akci. Fokin se velmi sebevědomě vyjadřuje i k postavení choreografa v divadelním tvůrčím týmu. Přestože byl Fokin věrný zásadám klasického baletu, dokázal vstřebat nové vlivy výrazového tance[26], především odmítnutí zastaralé strnulé pantomimy a nastolení emocionálně, dramaticky i intelektuálně náročných témat, myšlenek a vizí.

Vynikající interpreti přelomu 19. a 20. století vycházeli především z carské baletní školy, kde byly přísné podmínky, byl zde dobře propracovaný pracovní řád a pravidla. Rusové poctivě shromáždili a osvojili si postupně to nejlepší z francouzské, dánské i italské baletní školy, ale nebránili se ani jiným evropským vlivům. Těmito eklektickými metodami vychovali mnoho vynikajících baletních umělců.

Na počátku 20. století kolem sebe shromáždil významné taneční umělce Sergej Ďagilev (1872 – 1929). Mladý ruský šlechtic s uměleckými ambicemi chtěl „šokovat“ Evropu bohatou ruskou kulturou, baletní umění miloval natolik, že po několika pařížských exhibicích s ruským výtvarným uměním, koncertní hudbou a operou se obrátil k baletu - založil soubor „Ballets Russes de Sergei Diaghilev“ - v Paříži se svou skupinou vystoupil poprvé roku 1909… a během dalších dvaceti let zcela změnil pozici a prestiž baletního umění 20. století. První a nejvýraznější choreografickou osobností byl Michail

[26] Znal představení Isadory Duncanové.

Fokin, dalšími např. Vaslav Nižinský, Leonid Mjasin, Bronislava Nižinská[27], a nakonec George Balanchine, interprety Anna Pavlova[28], Tamara Karsavinova, Elena Smirnovova, Adolf Bolm, Sergej Lifar a Leonid Mjasin. Soubor byl doplňován novými talenty ze školy v Moskvě a Petrohradu, stáže zde absolvovaly mladé talenty z celé Evropy (např. Ninette de Valois, Marie Rambert).[29]

V prvních sezónách v Paříži Rusové uvedli hned několik novátorských baletů: *Les Sylphides, Kleopatra, Giselle, Pták Ohnivák, Šeherezáda, Petruška, Labutí jezero* aj. Ballets Russes spolupracovali s hudebními skladateli jako Stravinskij (*Pták Ohnivák, Petruška*), Debussy (*Faunovo odpoledne*), Prokofjev (*Romeo a Julie, Popelka, Kamenný kvítek*) aj.

Choreografická práce Fokina zpočátku udávala styl práce celé skupiny, a když v roce 1914 opustil Ballets Russes, v práci pokračoval mladý sólista Leonid Mjassin a později další tvůrci.

Služebně nejmladším choreografem souboru byl George Balanchine (1904 - 1983), další z reformátorů, zakladatel tzv. neoklasicky. Ve většině jeho děl šlo o vizuální krásu tance, proporce a linie, nikoli emoce a prožitky. Předváděl tělo jako hudební nástroj, na který je třeba hrát precizně a s dokonalým souzněním s hudbou. Balanchine ovlivnil vývoj baletu a interprety (především v USA) po desítky let.

Vynikající skupina umělců „ďagilevovců“ se rozpadla v roce 1929 ihned po Ďagilevově smrti. Jednotliví sólisté Ďagilevova souboru si zakládali vlastní umělecké skupiny a školy.

Francii ovlivnilo působení Ďagilevova souboru natolik, že v roce 1929 angažovala George Balanchina do Pařížské Opery. Když Balanchine odešel v roce 1934 do USA, kde se stal de facto otcem amerického klasického tance a v roce 1948 založil[30] dnes legendární The New York City Ballet, v Pařížské Opeře pokračoval Serge Lifar (1905 – 1986).[31]

Další osobností francouzského baletu byl Roland Petit, který se velmi zasloužil o popularizaci baletu a modernizaci jeho témat – především v Marseille. Jeho mladší kolega Maurice Béjart odešel v roce 1960 do belgického Bruselu, kde založil excelentní umělecké těleso „Balet 20. století“. Realizoval své modernistické vize a velkolepé umělecké projekty s mimořádným marketingem a propagací.[32]

Novátorské vlivy se rozšířily po celé Evropě, mohli bychom jmenovat osobnosti, které posunuli baletní umění směrem k současnému tanečnímu divadlu.
V Anglii jsou to choreografické osobnosti jako Ninette de Alois, Frederick Ashton a Kenneth MacMillan.

V Německu jsou velkými osobnostmi John Cranko ve Stuttgartu a John Neumeier v Hamburku.

---

[27] Sestra Václava.
[28] Anna Pavlova (1881 - 1931) byla jednou z největších sólových tanečnic, v Rusku vyznamenána titulem dvorní primabaleríny. Rusko opustila a uchýlila se do Anglie, která se stala jejím druhým domovem. Pavlova zůstala věrná pravému tradičnímu baletnímu umění až do své smrti.
[29] KOEGLER, HORST. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. s. 124. Bungay: Clays Ltd. 1982.
[30] Společně s Jerome Robbinsem.
[31] KOEGLER, HORST. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. s. 124. Bungay: Clays Ltd. 1982.
[32] KOEGLER, HORST. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. s. 51. Bungay: Clays Ltd. 1982.

1.5 VÝRAZOVÝ TANEC

Nové hnutí, které se přímo vymezilo proti tradičnímu baletnímu umění, se důrazně odklonilo od stereotypního užívání klasické taneční techniky a hledalo nové cesty jak „vychovat“ a jak pracovat s lidským tělem – ne nadarmo tomuto období na počátku 20. století říkáme „revolta proti klasice“.

Na počátku byl tento styl nejednotný, vyvíjel se postupně a různými směry.

„Původně, ale i dnes, bylo užíváno množství názvů tohoto tance – svobodný, volný, osvobozený, umělecký, nový, moderní, novodobý, současný…“[33]

Přesto, že každý přistoupil k této tendenci jinak, v obecné rovině šlo o vyjádření vnitřních pocitů interpreta, o vyjádření čehokoli niterného pomocí nových výrazových prostředků. Tito tvůrci využívali improvizace jako cesty k nalezení individuality tanečníka a vyprovokování emocionálního prožitku.

„Jednoduchost a prostota, přirozenost a niternost – to byly hlavní znaky v novém pojetí tance.“[34]

Základy jednotlivých metod a inscenačních postupů ve výrazovém tanci byly tvořeny tvůrcem a interpretem v jedné osobě. Důležitá tedy nebyla choreografie, ale proces tvorby a neopakovatelný interpretační výkon. Šlo o individuální zpověď a díla se jen těžko přenášela na další generace tanečníků.

Osobnosti, které zásadně nastartovaly a ovlivnily tento vývoj, byly Loie Fuller (1862-1928), dále Ruth St. Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Martha Graham (1884-1991), Doris Humphrey (1895-1958) a řada dalších. V Evropě (hlavními centry byl Německo, Anglie, Skandinávie) se k této tendenci přiklánějí a rychle se projevují jako silné vůdčí osobnosti: Isadora Duncan (1877-1927), Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950), Rudolf von Laban (1879-1958), Kurt Jooss (1901-1979), Mary Wigman (1886-1973), Harald Kreutzberg (1902-1968), Rosalia Chladek (1905-1995) aj.

Odpor proti prověřené baletní technice dal postupně podnět k tvorbě nových pedagogických metod. Vznikaly moderní taneční techniky, například technika Marthy Graham, José Limóna, Lestera Hortona, kontaktní improvizace a jiné.

Další generace profesionálních tanečníků a tvůrců již pro svůj umělecký záměr využívá jakýkoli pohybový slovník a oba směry nestaví do protikladu. V Anglii Marie Rambert, Christopher Bruce a Robert North. V Německu William Forsythe ve Frankfurtu, Pina Bausch ve Wuppertalu. Ve Švédsku Birgit Cullberg a Mats Ek. V Americe Merce Cunningham, Alvin Ailey, Twyla Sharp a další. V Nizozemí zazářil na konci 70. let český emigrant Jiří Kylián, který v Haagu vychoval celou novou moderní generaci tvůrců: Nacho Duato, Johan Inger, Paul Lightfood, Jorma Elo a další.

[33] KLOUBKOVÁ, IVANA. Výrazový tanec v ČSR. s. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství
[34] KLOUBKOVÁ, IVANA. Výrazový tanec v ČSR. s. 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství

1.6 ČESKOSLOVENSKO

V 17. století k nám balet ze zahraničí přišel pouze příležitostně, protože po Rudolfu II. se císařský dvůr přestěhoval do Vídně, francouzský balet i italská opera se provozovaly jen na bohatých dvorech panovníků, a tak se k nám dostávala spíše opera (a s ní baletní části) jen pohostinsky.

Pravou italskou operu[35], velkolepou slavnost, mohli Pražané vidět roku 1723 při příležitosti korunovace Karla VI. Do Prahy se sjelo mnoho umělců a nádhera tohoto typu představení oslnila českou šlechtu.

První stálou scénu, v které byla prezentována především opera s tanečními vložkami, založil hrabě Špork[36] na Poříčí (1724 – 1738).

„Po smrti Šporkově však divadlo zaniklo a v náhradu za ně vystavěl pražský magistrát divadelní budovu u sv. Havla, která později byla nazývána též „královské národní divadlo“. Bylo to divadlo v Kotcích. Za ředitele Lapise i jeho nástupce Locatelliho byly v něm pořádány nádherné balety, avšak příliš velká výprava při operách a baletu staly se příčinou finančního úpadku divadla.“[37]

V období úspěšných Noverrových baletů ve Vídni (1727 – 1810) uváděli části těchto děl i v Kotcích, ale kritika pražské verze nepřijala, šlechta kritizovala úroveň interpretů a srovnávala je s Vídní.

Počátkem roku 1783 hrabě František Antonín Nostic-Rieneck postavil místo chatrného divadla v Kotcích novou krásnou budovu před Karolinem: Stavovské divadlo[38]. Uvádělo původně německou činohru a italskou operu, brzy však byl repertoár rozšířen i o českou produkci. Divadlo ve své největší slávě přijalo Wolfganga Amadea Mozarta[39], který ve svých operách uplatňoval také balet. Balet se u nás vyvíjel v rámci italské opery do konce 18. století, v dalším století přichází opera německá.

V roce 1862 bylo otevřeno Prozatímní divadlo[40], uváděla se zde opera a činohra.
Národní divadlo začalo vyrůstat vedle Prozatímního divadla od roku 1868 a bylo s ním v roce 1883 funkčně i architektonicky propojeno.

„Balet získává tedy pevnou půdu u nás až na Národním divadle, v Prozatímním divadle byl stále jen Popelkou.“[41]

---

[35] La Costanza e Fortezza (překladem Stálost a síla), opera Johanna Josefa Fuxe, vytvořena byla fascinující scénografie, představení se účastnilo okolo 300 hudebníků a dojem udělaly sborové scény s velkým komparzem. Balet byl veden Italem Simonem Lavassorim.

[36] František Antonín Špork (9. března 1662, Lysá nad Labem – 30. března 1738, Lysá nad Labem) byl český šlechtic, významný mecenáš umění.

[37] KAMILOV, S. a kolektiv. Taneční umění. s. 24. kapitola: LANDA, O. Dějiny baletu. Praha: Plachý a spol., 1932

[38] Původní název Nosticovo divadlo, za komunismu Tylovo, je divadlo na Starém městě v Praze.

[39] Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), který v roce 1787 osobně dirigoval svoji *Figarovu svatbu*, která ve Vídni propadla a pro nadšené Pražany složit operu *Don Giovanni* (premiéra 29. října 1787).

[40] Budova podle plánů architekta V. I. Ullmanna byla postavena během šesti měsíců v roce 1862. Zázemí divadla bylo malé, hlediště ale pojalo okolo tisíce diváků. Od září 1866 byl kapelníkem opery divadla Bedřich Smetana. V orchestru hrál na violu také Antonín Dvořák.

[41] KAMILOV, S. a kolektiv. Taneční umění. s. 25. kapitola: LANDA, O. Dějiny baletu. Praha: Plachý a spol., 1932

„Sledujeme-li s trochou trpělivosti počátky baletu na přední české scéně, kterou postupně představuje Novoměstské divadlo[42], Prozatímní divadlo, Nové české divadlo[43] a posléze Národní divadlo v Praze, nalézáme je velmi skromnými.“[44]

Výrazový tanec i u nás stál v opozici, ale i mezi baletními umělci byla řada těch, kteří byli vlivy výrazového tance pozitivně ovlivněni a snažili se ho uplatnit na profesionální úrovni.

„Těsné sepětí výrazového tance a divadelních představení období „první republiky“ překročilo rámec běžné spolupráce choreografů a tanečníků s činoherními i operními divadly.“[45]

Zájem vzbudil výrazový tanec u našich pokrokových režisérů, skladatelů i výtvarníků, kteří společně tvořili nové umění v seskupení Devětsil[46]. To už byl jen krok ke vzniku významné avantgardní scény Osvobozeného divadla[47]. Tanec jako žánr se ideálně hodil do jejich vize syntetického divadla.

V Československu byli umělci ovlivněni vlnami nového „moderního“ výrazového tance přicházejícího z Německa. Německý expresionismus ale bylo třeba proměnit, na české poměry byl příliš strohý a bez temperamentu. Existovali umělci, většinou ženy, kteří přinášeli zkušenosti ze zahraničí a dokázali je vhodně propojit se silnou národní tradicí. Existoval ale mezi nimi silný konkurenční boj - každý, kdo vymyslel nový způsob vyjadřování byl přesvědčen, že jeho cesta je ta jediná správná. Nedostatek mužského elementu často tvorbu tematicky velmi omezoval. Převlékání žen za muže nepůsobila na diváka přesvědčivě.

Jednotlivé skupiny bojovaly o zájem veřejnosti, umělecky se vyhranily, a i když technická úroveň interpretů nebyla nejlepší, snažili se je svými pedagogickými metodami vychovávat.

Některé „bosonožky“, jak se těmto výrazovým tanečnicím říkalo, se zajímaly o poezii a chtěly tento literární žánr propojit s tancem (jako například Jarmila Kröslová). Jiné využily ve svých dílech komických prvků grotesky (Jožka Šaršeová, Míra Holzbachová

[42] Novoměstské divadlo (také Divadlo před Koňskou branou) otevřeno 24. dubna 1859 byla velká dřevěná divadelní budova, kde se hrálo české divadlo. Stála zhruba na místě pozdějšího Smetanova divadla (Státní Opery). Mělo až 3000 míst. Po otevření Národního divadla roku 1883 byl provoz ukončen a zchátralá budova stržena. Na tomto místě se začalo stavět Nové německé divadlo.

[43] Nové české divadlo bylo pokládáno za nové prozatímní divadlo, za předchůdce Národního divadla, které se v té době stavělo. V aréně se začalo hrát dne 6. srpna 1876. Po zprovoznění Národního divadla v roce 1883 české zemské divadlo letní arénu již nepotřebovalo. Budova byla zbourána roku 1885.

[44] KAMILOV, S. a kolektiv. Taneční umění. s. 24. kapitola: LANDA, O. Dějiny baletu. Praha: Plachý a spol., 1932

[45] KLOUBKOVÁ, IVANA. Výrazový tanec v ČSR. s. 9. Praha: Státní pedagogické nakladatelství

[46] Devětsil bylo seskupení českých avantgardních umělců založené roku 1920 v Praze, věnovali se proletářské literatuře a tzv. magickému realismu, od roku 1923 se angažovali v poetismu. První členové (jedná se i o herce, výtvarníky, hudebníky apod.) byli Artuš Černík, Josef Frič, Josef Havlíček, Adolf Hoffmeister, Karel Prox, Jaroslav Seifert, Ivan Suk, Ladislav Süss,Vladimír Štulc, Karel Teige, Vladislav Vančura, Karel Vaněk, Karel Veselík a Alois Wachsman. Součástí spolku s vlastní uměleckou správou se v říjnu 1925 stalo Osvobozené divadlo.

[47] Osvobozené divadlo, pod tímto názvem fungovala divadelní sekce Devětsilu. Divadlo bylo silně levicově orientováno, jeho uměleckými vůdci byli Jiří Frejka, Jindřich Honzl, Emil František Burian. Tato divadelní scéna byla poměrně silně ovlivněna dadaismem, futurismem a později i poetismem. Programově se především chtěla lišit od naturalistického pojetí divadelní práce „kamenných“ divadel.

a Jarmila Kröslová). Byly ovlivněny jak školou Dalcroze v Hellerau, tak Labanovo školou v Hamburku (Anka Čekalová, Milča Mayerová, Míra Holzbachová). Hudební skladatelé psali původní hudbu[48] a výtvarníci navrhovali různorodou scénu i kostýmy.
Ve 30. letech umění ovlivňuje atmosféra hospodářské krize (1929 – 1930) a vliv fašismu v Evropě.

Nejasná politická situace a sociální neklid způsobily, že přední taneční umělkyně spojily své síly, začaly si předávat své zkušenosti a hledaly jednotný směr výrazového tance. Pořádaly společné večery, hledaly metody výchovy mladých interpretů, dokonce se nezdráhaly zařazovat do tréninku i prvky klasické baletní techniky.

Na konci 30. let se tvůrci chtějí odvrátit od svízelné situace ve státě a hledají témata v lidové kultuře. I hudební náměty jsou spíše z pera slovanských skladatelů.

„Tento příklon k tematice lidové a národní můžeme sledovat i na naší první baletní scéně v ND.“[49]

V období německé okupace bylo každé taneční představení manifestací na podporu republiky proti německým okupantům.[50]

[48] Například B. Martinů (Kuchyňská revue pro J.Kröslovou), E. Schulhoff (Náměsíčná pro M. Mayerovou), E.F.Burian (Autobus pro M. Mayerovou), J. Ježek (Park pro M. Holzbachovou) aj.
[49] KLOUBKOVÁ, IVANA. Výrazový tanec v ČSR. s. 10. Praha: Státní pedagogické nakladatelství
[50] KLOUBKOVÁ, IVANA. Výrazový tanec v ČSR. s. 12. Praha: Státní pedagogické nakladatelství

3 OSOBNOSTI AUTORSKÉHO TANEČNÍHO DIVADLA

1.7 VÁCLAV REISINGER

V šedesátých letech 19. století zajišťoval balet do oper Stavovského a Prozatímního divadla[51] baletní mistr a choreograf **Václav Reisinger** (1828 – 1892). V letech 1873 - 1878 pracoval v Moskvě ve Velkém divadle (v roce 1877 zde vytvořil choreografii pro premiéru Čajkovského Labutího jezera).

Obrázek 1: Václav Reisinger

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[52]

Po otevření Národního divadla byl jmenován prvním baletním mistrem v historii[53], byl první skutečnou osobností baletu, který znal francouzsko-italskou baletní školu a dobře ji dokázal učit.

Do své choreografické práce řadil lidové prvky, které podtrhovaly národní identitu. Dokonalým hudebním podkladem k tomuto tvůrčímu záměru byla partitura *Prodané nevěsty* či Dvořákův *Šelma sedlák*. Jeho choreografickým záměrem nebylo tvořit tancem laciný efekt, ale skutečné umění. „Napsal libreto pro Kovařovicův *Hašiš*[54], který se v jeho choreografii (sám tančil roli Achmeda) stal roku 1884 prvním baletem českých autorů na scéně ND.“ Bohužel ale námět (turek Achmed a jeho otrok Ben Jusuf) neměl s českou literaturou nic společného, stejně jako Kovařovicova hudba.

[51] Ve Stavovském divadle mezi lety 1860 a 1864, v Prozatímním divadle 1862 až 1864.
[52] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=18916
[53] V této funkci od roku 1882 do 1884.
[54] *Hašiš* je balet o jednom jednání a dvou obrazech českého skladatele Karla Kovařovice a libretem Václava Reisingera. Premiéra 19. června 1884.

Obrázek 2: Program představení inscenace Hašiš – 19. 6. 1884

Král. české zem. divadlo v Praze
Národní divadlo.
Tvrdé palice.
Hašiš
Opožděné psaní.

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[55]

Reisinger ukončil činnost v Národním divadle pro osobní neshody s vedením a odešel opět do zahraničí (Moskvy a Berlína). Za jeho nástupce byl zvolen roku 1884 Augustin Berger.

1.8 AUGUSTIN BERGER

Augustin Berger[56] (1861 – 1945) tančil v národním divadle pod vedením Reisingera (v baletu Hašiš roli otroka).

Obrázek 3: Augustin Berger

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[57]

Po mnoha cestách po Evropě se usadil v Čechách. Měl zkušenosti z významných světových scén (La Scala, Metropolitní opera, Vídeň, Lvov, Petrohrad, Londýn, Varšava, Drážďany), dokázal inspirovat k profesionální a nadstandartní práci i své

[55] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=18629
[56] Vlastním jménem Ratzesberger (1861 – 1945).
[57] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=18069

okolí. Z Itálie s ním přichází i primabalerína Giuliettu Paltrinieri, která se stává později jeho chotí[58].

„Jeho působení v baletu Národního divadla v Praze v letech 1884–1900 tvořilo ucelené tvůrčí období, během kterého se fakticky konstituoval český balet.“[59]

V té době byly členy baletního souboru Italové, Poláci a Němci, ale Berger se snažil, aby cizinců ubývalo. Založil první baletní školu Národního divadla, aby si zajistil umělecký dorost. Do souboru nebral jen tak každého, vybíral si jen výjimečné interprety.

Obrázek 4: Augustin Berger a žáci

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[60]

Ve svých dílech chtěl diváky oslnit výpravou a vysokým počtem umělců na scéně po vzoru italského baletu (například balet *Excelsior*[61] s okázalými kostýmy a mohutnou scénografií, tanec byl proložen pantomimou a mluveným slovem).

„Výběr titulů baletního repertoáru určovalo vedení divadla, nákup velkých titulů v Itálii a ve Vídni prováděl přímo ředitel divadla František Adolf Schubert, přesto i Berger měl podíl na koncepci repertoáru.“[62]

[58] Již v roce 1889 umírá na tuberkulózu.
[59] GREMLICOVÁ, D. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2053
[60] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=18054
[61] Excelsior na hudbu *R. Marencaa a básnickým doprovodem Jaroslava Vrchlického měl premiéru 1. srpna 1885*.
[62] GREMLICOVÁ, D. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2053

Obrázek 5: Augustin Berger, baletní zkouška

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[63]

Tvořil samostatné baletní večery, ale za významné považoval i baletní části v operách. Výjimečný úspěch zaznamenal s choreografií do Smetanovy *Prodané nevěsty* (poprvé 1885), jeho choreografie měla velký úspěch i v dalších nastudováních ve Vídni, Berlíně, Olomouci, Varšavě, v Metropolitan Opera v New Yorku a v Covent Garden v Londýně.[64] Zde dokázal přenést folklorní tanec do jevištní podoby a i když měl stejnou tendenci v baletech[65], byl za to často kritizován.

Obrázek 6: Inscenace Excelsior - 01.08.1885

Augustin Berger (Otrok) s partnerkou Giuliettou Paltrinieri (Civilisace)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[66]

[63] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1143&sz=0&zz=BAL&ob=0&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

[64] GREMLICOVÁ, D. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2053

[65] K tzv. „národním“ baletům patří Pohádka o nalezeném štěstí Karla Kovařovice (1889), Rákoš Rákoczy Leoše Janáčka (1891) a Česká svatba Karla Bendla (1895).

[66] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1143&sz=0&zz=BAL&ob=0&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

V Národním divadle uváděl balety, které dnes patří k tradičnímu baletnímu repertoáru: *Giselle* Charlese Adama (1886), kde využil taneční suverenity své manželky Giulietty Paltrinieri a sám vytvořil jednu ze stěžejních mužských rolí, postavu Alberta. Dále uvedl balety *Sylvie* a *Coppélia* Léo Delibese (1888 a 1892), historickou událostí se stalo uvedení 2. jednání *Labutího jezera*[67] Petra Iljiče Čapkovského při jeho osobní návštěvě v Praze v roce 1888.[68]

Mezi lety 1900 až 1912 přerušil působení v Národním divadle, přijal angažmá v zahraničí (například Drážďany, Varšava a Londýn).

Opět se vrátil v roce 1912 na dalších jedenáct let[69]. I když je druhé období hodnoceno jako méně úspěšné, ukázal se jako novátor. Jak ve výběru hudby, tak využitím německého výrazového tance.

„Jestliže v ND vystoupil asi v 1.800 představeních, není podivuhodné jenom toto skoro fantastické číslo, ale především to, že právě tolikrát na jevišti tvořil.“[70]

Z Prahy roku 1923 odešel do Metropolitan Opera v New Yorku, pravděpodobně pro umělecké neshody s Karlem Hugo Hilarem, kterému tvořil pohybovou spolupráci pro jeho nová experimentální díla.

1.9 ACHILLE VISCUSI

Pro období 1900 až 1912 (v době, kdy byl Berger v zahraničí) byl jmenován baletním mistrem a choreograf **Achille Viscusi** (1869 – 1945).

„Nečiní v uměleckém programu ani v taneční výchově žádných podstatných změn, neboť sám prošel důkladnou školou staré italské methody. Nedovoluje nejmenší úchylky od klassiky, dbá propracovanosti a dokonalosti taneční techniky a balet jako celek vede k nejpřísnější disciplíně.“[71]

[67] Jednalo se o první nastudování (i když jen části) tohoto baletu od neúspěšné premiéry v Moskvě v choreografii Václava Reisingera (1877)
http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2053

[68] GREMLICOVÁ, D. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2053

[69] Díla: *Prometheus* na hudbu L. van Beethovena (1912), E. J. Wolff *Zlatorog* (1913), Marenco *Rokoko* (1914), Andersen (1914) — první a poslední baletní premiéru v období světové války a Beneš *Zlatý závoj* (1921) a komedii-balet Saint Saens *Zdravý nemocný*

[70] BURIAN, K. V. Hvězdy baletu. s. 163. Praha: PANTON. 1971.

[71] KAMILOV, S. a kolektiv. Taneční umění. s. 44. kapitola: HOUSKA, V. Národní divadlo Praha. Praha: Plachý a spol., 1932

Obrázek 7: Achille Viscusi

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[72]

K divadlu se dostal již v deseti letech a s dětským pěveckým sborem objezdil kulturní centra Evropy. Ve dvaceti získal angažmá jako tanečník Královského divadla v Římě, dále v Miláně, Berlíně, Budapešti, Vídni a Paříži. Zde ho poznal ředitel Národního divadla[73] a pozval ho na uvolněné místo po Bergerovi.

„Ve Zlaté Kapličce vládne Viscusi plných dvanáct let; do dějin českého baletu se zapíše především jako první choreograf Dvořákových Slovanských tanců a obou nesmrtelných baletních pantomim Oskara Nedbala, Pohádky o Honzovi a Z pohádky do pohádky.“[74]

V roce 1907 zinscenoval poprvé celé Čajkovského *Labutí jezero*, o rok později *Louskáčka* a mnoho dalších děl.[75]

Obrázek 8: Pohádka o Honzovi – 24. 1. 1902

Karel Štapfer – scéna

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[76]

[72] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=19199
[73] Gustav Schmoranz Gustav Schmoranz (16. září 1858, Slatiňany – 21. prosince 1930, Praha[1]) byl český divadelní režisér, výtvarník a ředitel Národního divadla v Praze. wikipedie
[74] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 33. Praha: Panorama, 1986.
[75] Díla: *Terpsychoru* od Ad. Thalasse s hudbou Leona Pougeta (1901), Hellmersberger *Perla Iberská* (1902), J. z Kaánů *Olim* (1904), Mario Costa *O lehkovážném Pierrotovi* (1904), Mořic Anger *V baletním sále* (1904), Arenskij *Egyptská noc* (1909), Rubinstein *Paní Moda* (1910), Dohnányj *Závoj Pierrotčin* (1910), Bayer *Královna loutek* (1910) a poslední premiérou Viscusiho byla velká baletní pantomima *Pramen* s hudbou Delibes-Mincus (1912).
[76] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=12828

Když se do Národního divadla podruhé vrací Berger v roce 1912, Viscusi si zakládá vlastní soubor, s kterým působí v zahraničí (například londýnský Hippodrom). Členem souboru byl i jeho žák Joe Jenčík, budoucí významná osobnost českého tanečního umění.

„V Teatro Colón – s hledištěm pro šest tisíc diváků – nastudoval Labutí jezero a Dvořákovy Slovanské tance, které prý měly senzační úspěch.“[77]

Na konci první světové války se vrací do Evropy, pohostinsky pracuje v Brně a následně zakládá balet v Ostravě.

„Jeho historie nezačíná od Adama, ale od Achilla, přesněji od Achilla Viscusiho. Rodem Říman, životem světoběžník, srdcem pravověrného Čecha. “[78]

Neuvěřitelně rychle zformovat skupinu mladých lidí (jen s málo profesionály, většinou z Brna), již roku 1919 je představil v premiéře *Coppélie* (později *Labutí jezero*, Nedbalovy pohádky, *Giselle* a *Louskáček).*

„Ředitel Jiřikovský zřejmě dobře věděl, koho ve Viscusiho získává. A proto – třebaže peněz nebylo v divadle nikdy dost – na baletu nešetřil.“[79]

Bohužel se ale časem ukázalo (1923), že peněz na provoz souboru, který si žádá náročný repertoár, je málo, a tak Viscusi využil nabídky Oskara Nedbala a odešel i s částí souboru do Národního divadla v Bratislavě.

1.10 REMISLAV REMISLAVSKÝ

Pro období 1923 až 1927 zastává funkci baletního mistra, pedagoga a choreografa[80] v Národním divadle **Remislav Remislavský**[81] (1897 – 1973).

Přináší si zkušenosti ze zahraničí (Varšava, Kyjev, Tbilisi, Petrohrad, Oděsa aj.), přivádí svojí žačku Jelizavetu Nikolskou, později primabalerínu a šéfku Národního divadla.

[77] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 33. Praha: Panorama, 1986.
[78] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 33. Praha: Panorama, 1986.
[79] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 34. Praha: Panorama, 1986.
[80] Vedle klasických baletů uvádí poprvé *Spící krasavici* (Čajkovskij, 1924*), Šeherezádu* (Rimskij-Korsakov, 1924), *Hračkovou skřínku* (Debussy, 1925); z moderních baletů *Istar* (Martinů, 1924), *Petrušku* (Stravinskij, 1925), *Z pohádek naší babičky* (Ravel, 1925), *Kdo je na světě nejmocnější* (Martinů, 1927) a další.
[81] Vlastním jménem Szymborski (1897 - 1973).

Obrázek 9: Remislav Remislavský

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[82]

Baletní soubor proměňuje, zavádí pravidelné tréninky, jako pedagog i jako choreograf prosazuje progresivní ruskou metodiku (oproti italské škole). Ve svých dílech se snaží vést režii směrem k dramatickému projevu a využívá k tomu všech prostředků, včetně moderních směrů. Baletní soubor rozšiřuje z třiceti skoro na dvojnásobek.

Obrázek 10: Labutí jezero - 11.02.1924

Jelizaveta Nikolská (Odetta), Remislav Remislavský (Princ)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[83]

Remislavský opouští Národní divadlo v roce 1927 a chystaný balet Raymonda na hudbu Glazunova za něho dotvoří jeho nástupce **Jaroslav Hladík** (1885 - 1931), žák profesora Augustina Bergra a Achille Viscusiho.

Remislavský dále učí v baletní škole Národního divadla (v sezóně 1929/30 angažmá v Buenos Aires v Teatro Colón), pracuje ve Vinohradském divadle a ve Velké opeře 5. Května.[84]

[82] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=18919
[83] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=23703
[84] NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Remislav Remislavský. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3384

1.11 JAROSLAV HLADÍK

První profesionální angažmá baletního mistra získal v roce 1912 v Městském divadle v Plzni, za úkol měl nastudování tanců do operních a operetních inscenací. I ve skromných podmínkách nastudoval řadu celovečerních baletů[85].

Obrázek 11: Jaroslav Hladík

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[86]

Od roku 1919 pracoval v Národním divadle v Brně jako choreograf, uvádí zde díla klasického i moderního repertoáru[87].

I když měl k dispozici pouze několik tanečníků a na baletních produkcích se museli podílet členové ostatních souborů, od počátku usiluje o soustavnou kultivaci tanečního divadla. Požaduje od tanečníků technickou přesnost a disciplínu, stejné zásady prosazuje i jako pedagog na brněnské konzervatoři (učí zde od roku 1921, jeho žákyní je Zora Šemberová, první Julie ve světové premiéře Prokofjevova baletu).[88]

Nejúspěšnější je sezóna 1924/25, kdy uvádí hned čtyři baletní premiéry, vedle nového nastudování baletu *Z pohádky do pohádky* a Čajkovského *Labutího jezera* inscenuje Janáčkovy *Lašské tance* a světovou premiéru baletu Bohuslava Martinů *Kdo je na světě nejmocnější*. V sezóně 1926/27 pozval do Národního divadla v Brně tanečníka Iva Váňu Psotu.

Do pražského Národního divadla přešel uprostřed sezóny 1927-28, jeho místo přebírá v Brně teprve dvacetiletý Ivo Váňa Psota.

[85] Bergerova Královna loutek, Délibesova Coppélia a především díla jeho milovaného autora Oskara Nedbala Pohádka o Honzovi a Z pohádky do pohádky.
[86] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=13946
[87] V letech 1920 až 1927 uvádí Mozartovo dílko Les Petits Riens (Maličkosti), díla Nedbala *Z pohádky do pohádky*, *Pohádka o Honzovi* , *Princezna Hyacinta*, Čajkovského Louskáčka, v původní premiéře balet Bohuslava Martinů *Kdo je na světě nejmocnější* (1925), *Josefskou legendu* Strausse, Debussyho Krabice hraček, Stravinského *Historie vojáka* a *Petruška*. V poslední sezóně Třírohý klobouk Manuela Fally a balety Bohuslava Martinů *Vzpoura* a *Voják a tanečnice*.
[88] NÁRODNÍ DIVADLO BRNO. O divadle/Síň slávy Národního divadla Brno/Hladík Jaroslav. [online]. Dostupné z: http://www.ndbrno.cz/o-divadle/hladik-jaroslav

V pražském Národním divadle tvoří choreografie na hudbu zahraničních[89] (Glazunov, Stravinský, Roussel) i českých[90] (Zelinky, Nováka) autorů.

Obrázek 12: Inscenace Na záletech[91] - 24.10.1909

Jaroslav Hladík (Cidič bot) s Josefem Karáskem a Josefem Loosem

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[92]

„Vedle baletů nastudovaných Hladíkem má N. D. 2. února 1929 zajímavou premiéru hypermoderního baletu E. F. Buriana „Fagot a Flétna“, nastud. hostem, Sašou Machovem (…) pracoval na tomto baletu společně s pí. Milčou Mayerovou, žačkou Labanovy školy a horlivou propagátorkou jeho method u nás.“[93]

Jaroslav Hladík odešel ze zdravotních důvodů na odpočinek v roce 1932.

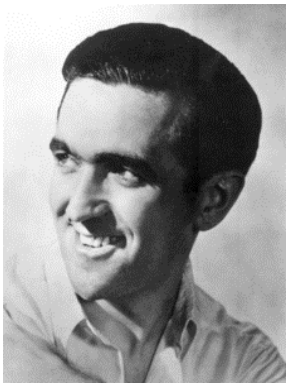
1.12 IVO VÁŇA PSOTA

Ivo Váňa Psota (1908 – 1952) zanechal hlubokou stopu v českém baletním umění a za svého života dosáhl zahraničních úspěchů jako tanečník a choreograf.

Tanec studoval u Achille Viscusiho v Ostravě, u Jaroslava Hladíka v Brně a u baletního mistra pražského Národního divadla Augustina Bergra, který mu umožnil studium v baletní škole Národního divadla.[94] Jak už to bývá, rodiče si přáli, aby měl syn i „normální“ vzdělání… a tak absolvoval obchodní školu.

[89] Pavoučí hostinu Alberta Rousella roku 1931 a Ptáka Ohniváka Igora Stravinského roku 1931.
[90] Vítězslava Nováka *Signoria Gioventu*, *Nikotina* i jeho *Slováckou neděli*, Zelinka *Skleněná panna*, Beneše *Babička pokračuje*
[91] Režie a choreografie Achille Viscusi.
[92] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2065&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa
[93] KAMILOV, S. a kolektiv. Taneční umění. s. 52. kapitola: HOUSKA, V. Národní divadlo Praha. Praha: Plachý a spol., 1932.
[94]KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913

Obrázek 13: Ivo Váňa Psota



Zdroj: http://www.ndbrno.cz/o-divadle/sin-slavy[95]

První angažmá získal jako sborový tanečník Národního divadla v Praze, jednu sezónu působil ve skupině ruské emigrantky, primabaleríny Jelizavety Nikolské, až nakonec v roce 1926 odešel do brněnského Národního divadla na místo sólového tanečníka. Své zkušenosti předával také studentům na brněnské konzervatoři.

Ze zahraničních impulsů ho zcela ovlivnilo vystoupení slavného Ďagilevova souboru Les Ballets Russes v Brně (dvakrát v roce 1927). „Brněnští diváci měli možnost vidět choreografie tehdejších špičkových světových choreografů Leonida Mjasina, Bronislavy Nižinské, Michaila Fokina a George Balanchina. Serge Lifar, který byl tehdy členem souboru, prý údajně Psotovi, poté, co ho viděl při tréninku brněnského souboru, nabídl, aby se o členství v Les Ballets Russes ucházel.“[96] Psota ale šance nevyužil, cítil, že pro Národní divadlo v Brně může udělat více, a tak po odchodu Jaroslava Hladíka v roce 1928[97] využil šance, nabídnuté novým generálním ředitelem Františkem Neumannem a stal se šéfem baletu (údajně právě Neumann byl ten, který inicioval přídavek jména Váňa).

„Váňa Psota se ve dvaceti (!) letech stal historicky nejmladším šéfem brněnského baletu. Zřejmě nikde jinde neměli v čele souboru tak talentovaného mladíka, který už v roce 1928 vytvořil choreografii na skladbu La Valse od Maurice Ravela nebo Dvořákovy Slovanské tance.“[98]
„Díky Psotovu vedení se poválečný brněnský balet stal nejvyspělejším profesionálním tanečním souborem v Československu.“[99]

Na postu uměleckého šéfa a baletního mistra se ale moc „neohřál“, v roce 1929 zemřel ředitel Neumann[100] a na jeho místo nastoupil Otakar Zítek, který dosadil na post vedoucí baletu Mášu Cveličovou.

---

[95] Dostupné z: http://www.ndbrno.cz/o-divadle/psota-ivo-vana
[96]NÁRODNÍ DIVADLO BRNO. O divadle/Síň slávy Národního divadla Brno/Psota Ivo Váňa. [online]. Dostupné z: http://www.ndbrno.cz/o-divadle/psota-ivo-vana
[97]Odešel do Národního divadla Praha.
[98]IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc
[99]KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913

„Práce Ivana Psoty na půdě brněnského Národního divadla trpěla častými konflikty s ředitelem Otakarem Zítkem i s vedoucí baletu Mášou Cvejičovou a tento fakt posílil jeho rozhodnutí zúčastnit se konkursu do baletní skupiny Ballets Russes de Monte Carlo[101] *– pokračovatele slavné skupiny Original Ballets Russes Sergeje Pavloviče Ďagileva. Konkurs byl úspěšný a Psota do tohoto souboru nastoupil v říjnu roku 1932.“*[102]

„Ostatně rusofilské sklony byly v Psotově famílii velmi konkrétní. Rodina sice pocházela z Přerova, ale tatínek studoval v Petrohradě a práce tohoto muže, ovládajícího dokonale ruštinu, francouzštinu, angličtinu i němčinu ho posléze zavála do Moskvy, Bordeaux, Mannheimu a Kyjeva. Právě tady se na Svátek práce roku 1908 zázračný chlapec narodil.“[103]

Ve skupině Ballets Russes se jako interpret dostal i k sólovým rolím a se souborem procestoval nejen Evropu, ale i USA, Kanadu a Mexiko (soubor projel 547 měst a 69 různých zemí).[104] Psota poznával svět a vstřebával dojmy z prostředí, které připravovalo dobré podmínky pro rozvoj tanečního umění. V zahraničí slavil úspěchy, ale přesto s ním ředitel Ruského baletu de Basil[105] nechtěl obnovit smlouvu, ne z uměleckých, ale osobních důvodů.

Proto se v roce 1936 vrací domů, *„…nejdříve vedl neúspěšná jednání s pražským Národním divadlem, kde chtěl pracovat jako choreograf. Nepomohla ani pozdější intervence Bohuslava Martinů adresovaná tehdejšímu šéfovi opery Václavu Talichovi.“*[106]

Nakonec přijímá nabídku z Brna a od stejného roku je opět šéfem, tanečníkem a choreografem[107] baletního souboru Národního divadla v Brně.
Na politické události roku 1938, kdy má Československo za sebou mnichovský diktát a mobilizaci, reagoval Psota nastudováním *Slovanských tanců* Antonína Dvořáka, *České svatby* Bendla a taneční verzi Novákovy *Slovácké suity*. Měly premiéru přesně v den

---

[100] Brněnské divadlo ztratilo jednu z nejvýznamnějších osobností, vynikajícího dirigenta, organizátora i hudebního skladatele.
[101] Po Ďagilevově smrti transformuje bývalý carský důstojník Vasilij Grigorjevič Voskresenskij pod změněným jménem Wassili de Basil soubor ruského baletu. Nové těleso se jmenuje Ballet Russe de Monte Carlo. Složení tohoto souboru je na rozdíl od původního už mezinárodní.
[102] KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913
[103] IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc
[104] IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc
[105] Ředitel Vasilij Grigorjevič Voskresenskij pod změněným jménem Wassili de Basil
[106] KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913
[107] V Brně uvedl světovou premiéru *Divadla za branou* Bohuslava Martinů (1936), Novákovu *Signorinu Gioventù* (1937), Rossiniho *Vzpouru hraček* (1937), Janáčkova *Rákose Rákoczyho* (1938), *Z pohádky do pohádky* (1939) a *Hloupého Honzu* (1940) Oskara Nedbala, Stravinského *Petrušku* (1940)

mobilizace a byly nepokrytým vyjádřením odporu proti nacismu. Muži rukovali do války a řadu jejich rolí musely tehdy odtančit dívky.[108], (další choreografie večera:).

Téhož roku (30. prosince 1938) režíruje a choreografuje nezapomenutelné dílo Prokofjevovo *Romeo a Julii* jakožto světovou premiéru (ruskými muzikology často opomíjená[109]). V představení tančil sám roli Romea, Zora Šemberová první Julii. Bohužel představení mělo díky politické situaci pouze šest repríz.

Obrázek 14: Romeo a Julie

Foto z prvního uvedení Prokofjevova baletu v roce 1938

Zdroj: http://operaplus.cz/[110]

Obrázek 15: Julie

Zora Šemberová v roli Julie

Zdroj: http://www.divadelni-noviny.cz/[111]

[108] IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc

[109] KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913

[110] Dostupné z: http://operaplus.cz/zora-semberova-na-stastne-planete/

[111] Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/zemrela-zora-semberova

Obrázek 16: Julie s chuvou

Zora Šemberová – Julie, Marie Zavadilová - Chůva

Zdroj: http://operaplus.cz/[112]

Československo se dostalo do válečného stavu a Psota utíká před německou okupací do newyorské Metropolitní opery. Zde nastudovává opět *Slovanské tance*, pod názvem *Slavonica*. V roce 1942 přechází opět do souboru Ballets Russes, kde se stal po čase zástupcem generálního ředitele de Basila[113] a projezdil se souborem celý americký kontinent.

V roce 1946 se stane tvůrcem národního brazilského baletu Yara. Porazí pět konkurenčních choreografů a svoje choreografické pojetí mýtu o bohyni vody Yaře milované střídavě životodárným Měsícem a spalujícím Sluncem, nabídne v Sao Paulu Teatru Municipal. Na rozdíl od Brna tady Psotovi odhalí - na znamení grandiózního úspěchu – pamětní mramorovou desku.

„V Sao Paulu Psotovi při repríze ve zdejším amfiteátru tleská 80 tisíc lidí, později skandují jeho jméno při reprízách Yary v Rio de Janeiru, New Yorku, Los Angeles nebo Chicagu.“[114]

Obrázek 17: Inscenace Yara v Sao Paulu

Zdroj: http://brno.idnes.cz/[115]

[112] Dostupné z: http://operaplus.cz/zora-semberova-na-stastne-planete/

[113]KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913

[114]IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc

Psotu to ale táhne domů, a tak hned jak se situace v Československu uklidní, vrací se na místo uměleckého šéfa brněnského Národního divadla (1947). Hned v prvním roce obnovuje představení Romeo a Julie[116] a mnoho dalších inscenací[117]. Poslední choreografií, kterou nastudoval a připravil, byla *Spící krasavice* na hudbu P.I. Čajkovského, ale premiéry se již nedočkal, zemřel 16. února 1952.

V brněnském studiu o této legendě českého baletu vznikl dokumentární film. Padesátiminutový snímek nazval režisér Petr Hajn výmluvně: Mistr.[118]

„Ivo Váňa Psota, jemuž osud vyměřil pouze nedožitých čtyřiačtyřicet let života, dokázal za cenu vlastního sebezničení vytvořit neuvěřitelné.“[119]

„V roce 2003 byla ve vestibulu Janáčkova divadla v Brně odhalena Psotova busta, jejímž autorem je sochař Nikos Armutidis.“[120]

„Je hořkým paradoxem, že o čtyři roky dříve byla sňata Psotova pamětní deska z domu v Kaplanově ulici, kde mimořádný umělec mezi lety 1939 a 1952 žil. Dílo architekta Luďka Řehoříka muselo z průčelí mezi okny zmizet a bylo uklizeno do sbírek Muzea města Brna. Důvod byl ryze prozaický. Noví majitelé objektu si nepřáli Psotovu připomínku. Třeba se chtěli vyhnout nežádoucímu okukování a fotografování zahraničních turistů z Francie, Brazílie, USA a Japonska, kteří dodnes do Brna přijíždějí objevit památku a místo, kde respektovaný umělec žil.“[121]

Psota přinesl do Brna profesionální práci, *„zužitkoval zkušenosti, jež načerpal v zahraničí a zprostředkoval zde umělecké postupy ruské baletní školy, kterou poznal prostřednictvím ruských emigrantů v Ballets Russes“*.[122]

Využil svých zkušeností nejen jako choreograf, ale i pedagog a vychoval tak celou generaci kvalitních tanečních umělců.

---

[115] Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc

[116] Součásti premiérového večera byly i Polovecké tance z opery *Kníže Igor* Alexandra Porfirjeviče Borodina.

[117] Straussův *Ples kadetů* (1948), *Symfonii života* na hudbu Petra Iljiče Čajkovského (1949) či *Krále Ječmínka* Karla Horkého (1951). Světově uznaný balet *Yara* – ač z jeho provedení v Sao Paolu přivezl část dekorací – však uvést nesměl.

[118] IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc

[119] NÁRODNÍ DIVADLO BRNO. O divadle/Síň slávy Národního divadla Brno/Psota Ivo Váňa. [online]. Dostupné z: http://www.ndbrno.cz/o-divadle/psota-ivo-vana

[120] KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913

[121] IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc

[122] KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913

Obrázek 18: Rozloučení s Ivem Váňou Psotem před Mahenovým divadlem v Brně

Zdroj: http://brno.idnes.cz/[123]

„Kariéra krátká, ale závratná. A světová. Tanečník, který z Brna vyšel, načež se sem jako mezinárodní eso vrátil. A narazil na nepochopení a malost poměrů. Zaplatil za to životem v pouhých čtyřiačtyřiceti letech.“[124]

1.13 JOE JENČÍK

Na počátku 20. Století vyzrála českému baletnímu umění bohatá a mnohostranná umělecká osobnost ve Viscusiho žáku **Joe Jenčíkovi** (1893—1945).[125]

„ …překročil práh baletních šablon a svou příkladnou tvůrčí činností inspiroval československé skladatele a choreografy k původní progresivní tvorbě“.[126]

Obrázek 19: Joe Jenčík

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[127]

[123] Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc
[124] IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc
[125] BURIAN, K. V. Hvězdy baletu. s. 166. Praha: PANTON. 1971.
[126] MALCEV, V. In: BURIAN, K. V. Hvězdy baletu. s. 166. Praha: PANTON. 1971.
[127] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=13988

„Jenčík přišel do Osvobozeného z kabaretu Lucerna a přivedl s sebou svých "šest děvčátek Lucerny", která pak vystupovala a byla známá jako "Jenčíkovy girls". Joe Jenčík byl na své svěřenkyně neobyčejně přísný. Měl heslo, že nejtěžší taneční krok jim musí působit při tanci takové starosti jako vidlička při obědě. Jeho skupina byla opravdu vysoce ceněna odborníky.“[128]

Joe Jenčík (vlastním jménem Josef Jenčík) byl nejen tanečník a choreograf, ale také výborný pedagog, publicista a herec. Narodil se v Praze 22. října 1893. V mládí se vyučil strojním zámečníkem (1910) a krátce pracoval jako montér v továrně a pak v tiskárně Národních listů. Nakonec však zvítězilo jeho umělecké nadání a v sedmnácti letech začal soukromě studovat tanec u Achille Viscusiho. S jeho skupinou v letech 1912 – 1913 tančil v divadle Hipodrom v Londýně.[129]

V roce 1913 se stal na krátkou dobu tanečníkem sboru baletu Národního divadla v Praze, ale brzy odešel pro neshody s Augustinem Bergerem. Začal cestovat a tančil na vídeňských scénách Volksoper a Karlstheater. V roce 1914 se vrátil do Čech, stal se sólistou Městského divadla na Královských Vinohradech (dnešní Vinohradské divadlo).[130]

Do jeho umělecké kariéry zasáhla 1. světová válka. Musel nastoupit do armády a odejít na frontu v Haliči.

Po návratu působil na pražských činoherních, operních a operetních scénách a dále získával užitečné jevištní zkušenosti jako tanečník i jako choreograf. Z pražských scén to byly: tabarin Parlament, kabaret Červená sedma, bar Gri-Gri, divadlo Varieté, smíchovská Aréna, Eden, Rokoko, Vinohradská zpěvohra, v roce 1927 a 1932 Národní divadlo. Ze zahraničních Neues Deutsches Theater a další německé scény.[131]

V této době byla jeho společnicí manželka Hana Škrdlantová – Jenčíková, herečka a tanečnice.

Mimo divadla se věnoval i choreografiím pro společenské civilní účely. Efektní „davová“ vystoupení byly v té době velmi žádány. Vytvořil choreografie: *Nová Oresteia* pro původně nedivadelní prostor průmyslového paláce na Výstavišti (1923), *Prací k svobodě*, skladbu pro II. Dělnickou olympiádu (1927), tance kněžek *Tyršova snu* na IX. Všesokolském sletu (1932) a *Osvobozená práce* na II. Dělnické olympiádě (1934).

[128]Filipovský František, zdroj: http://zivotopis.osobnosti.cz/joe-jencik.php
[129] ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/
[130] NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Joe (Josef) Jenčík. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2218&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa
[131] HOLEŇOVÁ, JANA a kolektiv. Český taneční slovník. s. 121. Praha: Divadelní ústav.

Byl velice tvůrčí osobností, která využila všech možností k umělecké práci. Stal se na čas uměleckým ředitelem a choreografem kabaretu Lucerna (1928 - 1929), kde také založil známou a vysoce hodnocenou taneční skupinu *Šest děvčátek z Lucerny*, které se brzy staly slavné pod názvem *Jenčíkovy girls*.

Obrázek 20: Joe Jenčík a jeho Girls

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[132]

To už měl cestu otevřenou do angažmá v Osvobozeném divadle, kde připravil choreografie pro celou řadu představení Voskovce a Wericha. Přivedl sem i svou taneční skupinu Jenčíkovy girls. Do roku 1936 připravil choreografie pro revue: *Fata morgana, Svět za mřížemi, Kat a blázen, Caesar.* Jako hostující umělec nadále spolupracoval s Novým divadlem, Divadlem na Vinohradech a Komorním divadlem.

Jako choreograf se podílel na více než sedmdesáti českých filmech a s filmovou společností začal spolupracovat již od éry němého filmu. Psal náměty a scénáře: *Setřelé písmo, Proudy, Křižovatky* a režíroval: *Palimpsest*, velice rád sám hrál, například: *A vášeň vítězí* (Apač v krčmě), *Billy v Praze* (pasák holek), *Sestřelené písmo* (mezinárodní podvodník Greeman), *Proudy* (syn Jiří), *Mrtví živí* (přízrak), *Drvoštěp* (penězokaz), *Píseň života* (policejní komisař), *Vdavky Nanynky Kulichovy* (pianista), *Parnasie* (Dr. Toman), *Řina* (Vavrečka), *Bludné duše* (kaplan), *Květ ze Šumavy* (Mefisto), *Bahno Prahy* (JUC. Václav Tatar), *Děvče z tabákové továrny* (houpačkář Tomy) a *Směry života* (baletní mistr).[133]

Ve zvukovém filmu se vždy uplatnil jako zdatný choreograf, například komedie a klasická dramata: *Děvčátko, Neříkej ne!, Prodaná nevěsta, Jánošík, Filosofská historie, Peřeje, Směry života, Muzikantská Liduška, Fibichův poem, Počestné paní pardubické*.[134]

[132] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=23733
[133] ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/
[134] ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/

Nejznámější a nejcennější je spolupráce na filmu patří *Pudr a benzin* (1931, režie: Jindřich Honzl) s hudbou Jaroslava Ježka. Námět a scénář vytvořili Jiří Voskovec a Jan Werich. Joe Jenčík si zde zahrál choreografa Joe Brocka. Pro oba komiky Jiřího Voskovce a Jana Wericha to nebyla první zkušenost se zvukovým filmem. Evropská pobočka amerického Paramountu je angažovala pro českou verzi prestižního hudebního velkofilmu Paramount revue.[135]

Na natáčení v Praze a okolí byla zapůjčena pojízdná zvuková aparatura firmy Gaumont, interiérové scény byly natočeny ve Francii. Diváci film milovali, byl to ten pravý díl zábavy: propojení hudebních pasáží s mistrovským herectvím a kvalitní pohybová spolupráce s herci i tanečníky. I nové generace diváků promíjejí technické nedostatky a značné opotřebení – kopie jsou ve velmi špatném stavu a jen těžko mohou být použity pro veřejné promítání.[136]

Joe Jenčík, i přes množství práce u filmu a divadla, zůstal věrný Lucerně. Inspirovala ho nadále populární hudba silně ovlivněná jazzem. Jeho čtrnáctičlenný balet vystupoval v *Lucerně* v představení *Deset klavírů–pantomima–jazz* (1940).[137]

Závěrem své umělecké kariéry byl hostujícím choreografem a baletním mistrem pražského Národního divadla (od roku 1932) a stal se znovu i řádným členem baletu (od roku 1937).[138]

Za svého působení zde vytvořil pohybovou spolupráci k řadě operních inscenací a choreografie pro „velké balety“: *Lašské tance Leoše Janáčka, Krysaře Pavla Bořkovce, Krále Lávru Jaroslava Křičky* a další.[139]

Zastavme se u inscenace *Špalíček,* pro kterou vytvořil nejen choreografii, ale inscenaci také režíroval. Libretem byly lidové hry, pohádky a říkadla, které si vybral hudební skladatel Bohuslav Martinů. Balet měl premiéru v Národním divadle 19. září 1933. Různé pohádkové motivy jsou propojeny tak, že se děti ocitají ve třech jednáních v různých pohádkových světech a situacích (pohádka o Kohoutkovi, Kocour se zázračnou zaječí pacičkou, Princ osvobodí zemi od čaroděje, Švec a princezna proti obru a černému muži, Legenda o svaté Dorotě, Vynášení smrti, hra na Zlatou bránu a

[135] ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/
[136] ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/
[137] SOBOTKOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 12. 3. 2008 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3983
[138] NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Joe (Josef) Jenčík. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2218&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa
[139] NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Joe (Josef) Jenčík. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2218&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

nakonec O Popelce s pořádnou veselicí na závěr). To dalo Jenčíkovi možnost kreativně režírovat i choreografovat. Dětská představení byla pro něho výzvou, věděl, že z „malých“ diváků vyrostou budoucí návštěvníci baletu a divadla jako takového.[140]

V Národním divadle začal spolupracovat s baletní mistrovou ruského původu Jelizavetou Nikolskou, ale oba byli výrazné osobnosti zcela rozdílných povah. Kvůli své levicové orientaci a novátorským přístupům k tanci byl v roce 1943 z Národního divadla propuštěn a mohl zde nadále pracovat pouze pohostinsky.

Vedle odborných studií a článků o tanci a jeho vývoji psal i autobiografické taneční romány, například: *Zloděj kroků (1935), Byly ztráty na mrtvých (1948*), odborné statě: *Tanec a jeho vyjádření* (1926), *Taneční letopisy* (1946), *Skoky do prázdna* (1947) a baletní libreta.[141]

Před koncem okupace vypracoval projekt poválečné organizace českého baletu, ale předčasná smrt mu zabránila podílet se na její proměně. Válka a celoživotní pracovní vypětí se podepsaly na jeho předčasném konci. Z vytoužené svobody se radoval jen pár dnů. Zemřel 10. května 1945 v Praze.[142]

Jenčík byl pro vývoj scénického tanečního nezastupitelnou osobností. Byl to expresivní, na tu dobu velmi avantgardní umělec, který ve svých promyšlených choreografiích využíval prvky moderní akrobacie, výrazového tance a jazzu. Odmítal zastaralé postupy a závislost na tradici. Hledal neustále něco nového a jeho autorská práce nesla protiválečné a protiměšťácké ideové prvky.

1.14 SAŠA MACHOV

Světová válka zasáhla do veškeré kultury a pozastavila její vývoj. Po osvobození žil ještě odkaz a inspirace z prací Joe Jenčíka, ale taneční umění volalo po osobnosti, která by se dokázala ujmout jeho odkazu a dále ho rozvíjet. [143]

Tato osobnost se v blízké budoucnosti našla, byl jí **Saša Machov** (František Maťha 1903 – 1951).

„…osobnost a dílo choreografa Saši Machova podávají klíč k pochopení celého vývoje československého baletu po druhé světové válce. Pokud jej přímo neurčily, pak alespoň nasměrovaly a silně, plodně a nadlouho ovlivnily.“[144]

[140] NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Joe (Josef) Jenčík. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2218&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa
[141] ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/
[142] ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/
[143] BURIAN, K. V. Hvězdy baletu. s. 168. Praha: PANTON. 1971.
[144] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 5. Praha: Panorama, 1986.

Obrázek 21: Saša Machov

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[145]

„Choreografické dílo Saši Machova je různorodé, zahrnovalo vedle inscenací tanečního divadla tvorbu tanečních pasáží v operách, činoherních představeních a revue, příležitostně také ve filmu. Jeho osobitý choreografický styl se utvářel v kontextu dobových choreografických koncepcí, spojoval v sobě podněty moderního baletu a výrazového tance a z něj vyrostlého tanečního divadla bez ohledu na ideologické nesváry existující mezi těmito liniemi uměleckého tance mezi světovými válkami. „ [146]

„Jeho umělecké názory se formovaly v kontaktu jak s tradiční ruskou formou baletního umění, které mu zprostředkovala především Jelizaveta Nikolská, tak s taneční modernou českou (avantgardní scény) i světovou (řada významných osobností hostovala mezi světovými válkami v Praze). Tímto tolerantním postojem v době převládajícího vzájemného despektu mezi zastánci baletu a nových tendencí předznamenal budoucí syntetizující proud v tanečním umění po druhé světové válce.“[147]

Narodil se ve Zhoři u Pacova jako jeden z devíti dětí, díky dobrým studijním odjel studovat do Prahy. Po roce na gymnáziu přestoupil na chemické oddělení Státní průmyslové školy. Již během studií pracoval jako statista sboru Národního divadla a jako loutkoherec.

Až v devatenácti letech začal studovat tanec ve škole mladé ruské tanečnice Jelizavety Nikolské[148] (jako výjimečný talent nemusel platit školné). Nikolská ho seznámila s metodikou ruské baletní školy (v té době nejprogresivnější pedagogická metoda v Evropě).

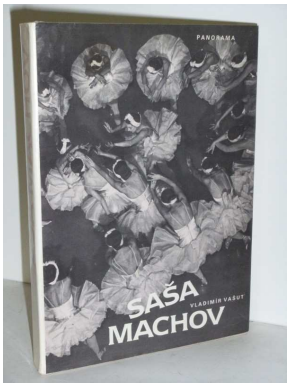
[145] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=14035

[146] GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 21. 1. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4310

[147]GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 21. 1. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4310

[148] Jelizaveta Nikolská (vl.j.de Boulkinová) byla původem ruská tanečnice – baletka, primabalerína Národního divadla v Praze, choreografka a baletní pedagožka, ve své soukromé baletní škole vychovala mnoho vynikajících interpretů (například Naďu Hajdašovou, Viktora Malceva, Jiřího Němečka, Eduarda Borovanského aj.)

Obrázek 22: Kniha o Sašu Machovi



Zdroj: foto knihy: VAŠUT, VLADIMÍR. Saša Machov. Praha: Panorama, 1986. 403-22-856

UMĚLECKÉ POČÁTKY

Saša Machov rychle rozvinul svůj taneční talent: měl tělesné předpoklady, cit pro hudbu a dobrou pohybovou paměť. Přesto se začal živit jako chemik v laboratoři, ale to mu vydrželo jen několik měsíců. Umělecká dráha mu byla bližší, začal se živit jako tanečník na volné noze v programech různé kvality na různých scénách. V roce 1924 nebyl přijat do baletního sboru Národního divadla, ale Jiří Frejka mu zprostředkoval spolupráci s avantgardní scénou, s Joe Jenčíkem, možnost uplatnění nalezl v představeních školy Jelizavety Nikolské a ta mu zprostředkovala účinkování v bulvárním divadélku Komedia[149].
Přijal umělecké jméno Saša Machov (pravděpodobně kvůli otci, který se nadále nesmiřoval s myšlenkou, že by se syn věnoval divadlu).

SPOLUPRÁCE S AVANTGARDNÍMI SCÉNAMI

V roce 1926 dochází k významné události moderního českého divadelnictví, umělecká složka Děvětsil zakládá nejprogresivnější avantgardní scénu: Osvobozené divadlo.

„Jak už to tak v umění chodí, každá nová, nastupující generace projevuje ke generaci (někdy i generacím) předcházející pramalou úctu. Osvobozené divadlo nebylo v tomto směru žádná výjimka. Mělo v nelásce přezrálé plody oficiálních scén stejně jako pláňata bulvárních a revuálních jevišť (…) Vysmívalo se dutému patosu stejně jako sentimentální náladovosti. (…) Osvobozené divadlo bouřilo proti společnosti, v níž se lidé dělili na bohaté a chudé. Stálo jednoznačně na straně těch, kteří si vydělávají na svůj denní chléb v potu tváře, na straně politického pokroku, na straně proletariátu. Nechtělo se však ani dát spoutat krátkodechou agitačně-politickou aktuálností a jevištně ilustrovat „obsah včerejších novin“ (Frejka). Otázky formy a stylu měly v této první vývojové fázi vrch nad obsahem.“[150]

Do činnosti Osvobozeného divadla se Machov zapojil jako interpret roku 1927, ale jeho první premiéra se neuskutečnila (Cocteauovo *Svatebčané na Eiffelce*[151]*). Došlo* k roztržce „dvou kohoutů na jednom smetišti“: mezi Honzlem a Frejkou. Machov rád

[149] Palác Lucerna na Václavském náměstí.
[150] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 19. Praha: Panorama, 1986.
[151] Hudba Jaroslav Ježek, choreografie Milča Mayerová, premiéra v Umělecké besedě 9. dubna 1927.

spolupracoval s oběma, jejich boje byly jen mocenské, umělecky by se shodli. Frejka se se svými „věrnými“ (vedle Machova mezi jinými i tanečnice Holzbachová a Mayerová) odtrhl od Osvobozeného divadla a vytvořil vlastní skupinu DADA.[152] Premiéra se nakonec uskutečnila v sále Umělecké besedy.

V témže roce vytvořil choreografii pro inscenaci *Vest pocket revue*[153] Voskovce a Wericha. *„Stalo se však to, co nikdo nečekal: představení mělo obrovský úspěch, o kterém si záhy povídala celá Praha. Inscenace se dokonale strefila do mentálního i citového klimatu doby, do svého publika. Není divu, že nakonec udělala víc než 200 repríz.“*[154]

V roce 1928 se Machov podílel na představení skupiny Jarmily Kröschlové jako tanečník v Musorgského *Kartinek* (pod názvem Obrazy z galerie) a jako choreograf na jedné z jeho prvních rozsáhlejších choreografiích Láska kouzelnice Manuela de Fally, (tančil postavu mladého cikána).

Machův nástup na profesionální uměleckou dráhu ovšem ani zdaleka neznamenal, že by měl pevné existenční zajištění. Dostával nepatrný honorář za jednotlivá vystoupení, pokud to stav pokladny vůbec dovolil. V tomto směru byla inscenace *Vest pocket revue* výjimkou.

Přesto, že byl absolventem ortodoxní ruské školy, v avantgardním prostředí se rychle zorientoval a tendence nového divadla ho ovlivnily v celé jeho budoucí kariéře.

PRO NÁRODNÍ DIVADLO

„Stalo se, že kumštýř dosud zcela „neopeřený“, ani ne pětadvacetiletý mladík byl pozván nastudovat balet v Národním divadle. (…) To by se podlomila kolena i ostřílenému kozákovi. Sašovi nikoliv.“[155]

Nastudoval pohostinsky choreografii baletu Emila Františka Buriana Fagot a flétna[156]. Zásluhu na uvedení inscenace měl právě Burian, kterému se podařilo dostat tento balet na repertoár.

„Byl to tedy zřejmě Burian, kdo si vyžádal za choreografa svého dílka kamaráda z Osvobozeného divadla, jehož tvůrčím schopnostem důvěřoval a na jehož talent sázel.“[157]

Pro Machova to byl dobrý vstup do „oficiálního“ baletního divadelního prostředí, a to i přesto, že jeho choreografická práce měla u kritiky rozdílné ohlasy. Jako tanečník v roli Fagotu uspěl, méně už Milča Mayerová v roli Flétny. Machov především dokázal, že má odvahu pracovat s velkým souborem na velké scéně, že dokáže využít svého talentu i zdravého sebevědomí.

[152] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 20. Praha: Panorama, 1986.
[153] V Umělecké besedě premiéra 19. dubna 1927.
[154] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 22. Praha: Panorama, 1986.
[155] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 27. Praha: Panorama, 1986.
[156] Premiéra 2. 2. 1929, režie Ferdinand Pujman, dirigent Otakar Ostrčil, výprava František Zelenka, libreto Vítězslav Nezval.
[157] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 27. Praha: Panorama, 1986.

Obrázek 23: Saša Machov při práci

Zdroj: http://www.ceskatelevize.cz/[158]

„Národní divadlo tvořilo samé jádro celého československého divadelnictví, jeho produkce byla podrobně sledována referenty kulturních rubrik všech časopisů. (…) Dalo se tu „udělat jméno“ – a to Machov potřeboval. V oblasti tzv. vážného umění ho vlastně dosud nikdo nebral na vědomí.“[159]

NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKO-SLEZSKÉ

Po premiéře se dál pohyboval mezi avantgardní scénou Osvobozeného divadla a tradičním kamenným divadlem, až mu pomohla náhoda k prvnímu stálému zaměstnání. Po jednom představení „Vestpoketky“ v roce 1929 přišli z ředitelství Divadla moravsko-slezského v Ostravě a nabídli mu místo baletního mistra a choreografa.

Ostravský balet založil Viscusi v roce 1919, ale pak se střídali ředitelé a balet „čekal“ na vůdčí osobnost.

Machov „hýčkal“ ostravský balet po celých pět let (1929 – 1934), znamenalo to zásadní posun v jeho kariéře a ztvrzení toho, že má schopnost zformovat soubor, využít choreografického talentu a ukázat profesionální zdatnost. Naprosto proměnil chod souboru a tanečníky vedl ke každodenní profesionální práci. Získal si popularitu i respekt a jeho baletní soubor na něho nedal dopustit.

„V divadle měl u svého souboru naprostý respekt – zato mimo ně byl všem výborný kamarád, rádce a důvěrník. Se svým souborem nejenže trávil drtivou většinu času v divadle (dny, kdy balet nebyl zapojen do provozu, prakticky neexistovaly), ale i mimo ně. (…) vesele s nimi přestupoval divadelní nařízení, které například zakazovalo tanečníkům – lyžovat.„ [160]

„Neustále se zhoršující, často až kritické podmínky existence ostravského divadla nákladný a náročný balet z repertoáru nemilosrdně vytlačily. Nezapomeňme, že Machov zde působil v čase nejhorší bídy a nezaměstnanosti. V klasických průmyslových centrech, jako byla právě Ostrava, byla situace nejtíživější.“[161]

Byl tu nucen dělat kdeco, a hlavně rychle s minimem lidí i peněz. Osvojil si tu potřebnou divadelní rutinu, poznal líc i rub vícesouborového „kamenného“ divadla, jeho uměleckou, ekonomickou, provozní, návštěvnickou problematiku. Teprve tady,

[158] Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/403235100101003/
[159] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 27. Praha: Panorama, 1986.
[160] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 36. Praha: Panorama, 1986.
[161] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 36 - 37. Praha: Panorama, 1986.

v Ostravě, se stal skutečným divadelním profesionálem.[162] Získal zkušenosti jako choreograf: 5 kratších baletů[163], 29 oper a 51 operet (či revuí)[164], 3 činohry[165]), i jako sólový tanečník a baletní mistr.

DO PRAHY DO DÉČKA[166]

V Ostravě se mu dařilo, ale když mu roku 1934 nabídl Burian angažmá ve svém Déčku („D35“), neváhal a vydal se opět cestou avantgardy.

Ještě před začátkem nové sezony v Déčku spolupracoval pohostinsky jako choreograf se souborem Československý balet Jelizavety Nikolské[167] a s režisérem Eugenem Thielehem na filmu T*atranská romance*.

V divadle u Buriana opět pronikl do světa novátorských činů, vedle spolupráce toužil vytvořit taneční skupinu, která by produkovala vlastní představení – velkorysý plán, ale v malém divadle prakticky neproveditelný. Hledal tento druh práce jinde, v Neues Deutsches Thaeter v Praze se svolením Déčka mohl představení choreografovat i tančit[168].

V Déčku se podílel na inscenacích[169] nejen jako tanečník, choreograf a baletní mistr, ale i jako herec a asistent režie.

Již v druhé premiéře *Písně písní*[170] byl podtitul voicebandová a baletní kantáta, což prozrazovalo, že tanec bude mít v inscenaci důležité místo (měl k dispozici malý soubor se sólistkou Ninou Jirsíkovou). Kritiky byli velmi rozdílné, chvála za nový pohybový slovník a rytmizaci tanečních variací, stejně jako kritika za zbytečně komplikovaný pohyb bez stupňovaného výrazu až po naivitu „bolševizujícího“ divadla. Pro Machova však v každém případě znamenala tato inscenace úspěšný vstup do pražské divadelní arény.[171]

---

[162] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 45. Praha: Panorama, 1986.
[163] *Láska kouzelnice* Manuela de Fally doplněna jednoaktovým baletem Camilla Saint-Saënse *Javotta*, 1929; *Harlekýnovy milióny* Riccarda Driga, *Princezna z Tragantu* Oscara Strausse, 1930; *Iris* Constantina C. Nottary, 1931.
[164] Operní tituly: Verdiho *Aidě*, Saint-Saënsově *Samsonu a Dalile*, Novákově *Lucerně*, Straussově *Salome*, Mozartově *Únosu ze serailu*, Bizetově *Carmen*, Čajovského *Evženu Oněginovi*, Wagnerově *Lohengrinovi*, Charpentierově *Louise*, *Z mrtvého domu* Leoše Janáčka, Offenbachových *Hoffmannových povídkách*, Lortzingově *Caru a tesoři*, Dvořákova *Jakobína*, Křičkova *Bílého pána*, Weissova *Polského žida*, Dvořákova *Šelmu sedláka*, Alexander Borodina *Knížete Igora* s Poloveckými tanci, Verdiho *Falstaffa*, Karlovu *Smrt kmotřičku*, Wagnerova *Tannhäusera s bacchanále*, Smetanovy *Branibory v Čechách.*
[165] Byl jeden z iniciátorů založení moderního činoherního studia, působil zde jako herec, jednou jako činoherní režisér. Zdroj: VAŠUT, V. Saša Machov. s. 43 - 44. Praha: Panorama, 1986
[166] Divadlo Tzv. Déčko měnilo název každý rok: vždy písmeno „D“ + poslední dvě číslice letopočtu. Divadlo založil roku 1933 Emil František Burian, jehož cílem bylo dělat levicově, prokomunisticky orientované divadlo. Název D 34 zvolil v roce 1933 - divadlo zahajovalo činnost 16. září.
[167] Chystala se na zájezdy po Americe.
[168] Nastudoval choreografii baletu Igora Stravinského *Lišák*, operní jednoaktovku *Chudý námořník* Daria Milhauda a *Saul* Hermanna Reuttera.
[169]*Kupec benátský* v režii E.F. Buriana (1934), *Žebrácká opera* Bertolda Brechta a Kurta Weilla (1934), Haškův Dobrý voják Švejk (1935), Pogodinovi *Aristokrati* (1935), Nezvalovi *Milenci z kiosku* (1935), *Mistr Pleticha* neznámého autora (1936).
[170] Hrálo se v úpravě Maxe Broda, s prologem Jaroslava Seiferta, v režii E. F. Buriana a na jednoduché scéně Kouřila, Novotného a Rabana.
[171] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 54. Praha: Panorama, 1986.

Vrcholem Machovovy choreografické tvorby v Déčku byl podíl na inscenaci Vojna.[172]

„Vojna nejenže byla umělecký čin par excellence – byl to i čin objevitelský; snad poprvé se tu na soudobé scéně ukázala čistota, básnivost, hloubka, ale i úderná síla a aktuální platnost lidového umění jakožto věčného pramene národní existence i skutečného lidství.“[173]

Pro choreografii využil prvky folklorního tance a dokázal je autenticky zapojit do svého tanečního slovníku.

Další prací pro Déčko byla premiéra *Máje* (1935) vytvořená k výročí úmrtí Karla Hynka Máchy.

„Machov Máchu miloval neméně než E. F. Burian. (…) V utváření zvláštní, snové, přízračné (místy až surrealisticky působící) atmosféry měla důležité místo i Machovova choreografie, interpretovaná pouhými dvěma tanečnicemi.“[174]

V inscenaci *Mistr Pleticha*[175] Machov dokázal, jakou širokou škálu dokáže pojmout. Uplatnil se jako herec, tanečník, choreograf a asistent režie.

O taneční složce inscenace napsal v programu: *„Tanec na jevišti v rámci divadelního projevu se liší ve své podstatě od všech jiných tanečních forem. Jako součástka určitého představení je tanec včleněn do celku a stává se organickou složkou. (…) Moje spolupráce s E. F. Burianem se vyvinula v tom směru, že tanec a pohyb se stal stejně důležitou stránkou jevištní realizace jako světlo, barva a hudba. Odpovídá to Burianově i mému pojetí funkce tance. Každý pohybový projev, ať jednotlivce či skupiny, musí mít svou dramatickou funkčnost, chce-li dospět k účinnému uměleckému výrazu. (…) Pohybem lze vyjádřit vnitřní prožitky, které se někdy těžko dají definovat slovem. Lidské tělo v pohybu – toť nekonečná stupnice kombinací od nejjemnějších do nejprudších citových záchvěvů, od úzce osobních a intimních zážitků do záměrných, syntetických obrazů, odhalujících vnitřní podstatu sociálních poměrů určitého období lidských dějin, nebo jedné určité společenské vrstvy.“*[176]

První samostatné taneční představení v rámci matiné s voicebandem se uskutečnilo v roce 1936. Uvedeny byly dvě choreografie: *Allegro barbaro* Bély Bartóka – tančila Jirsíková s Machovem a *Šest lašských tanců* Leoše Janáčka, ke kterým se později několikrát vrátil.

S Déčkem se rozloučil v roce 1936. Burian cítil, že Machovi nemůže dát takové choreografické úkoly, na kterých by mohl plně rozvinout svůj talent.

„Burian dal Machovi mimořádně cenné poznatky a podněty pro jeho další umělecký život, například pro jeho budoucí práci s tanečníkem jako hercem, pro celou jeho následující režisérskou i režijně-choreografickou praxi. Od Buriana se Machov naučil vést lidi a zapalovat je pro společnou věc; od něho se naučil věčné nespokojenosti s jednou již nalezenými jistotami, nechuti opakovat se, kurážné vynalézavosti i nutnosti poctivé, hluboké, intelektuální, odborné přípravy na každé nově studované dílo. Od Buriana se učil umělecké kázni – i umělecké svobodě. Tomu, že umění slouží, ale neposluhuje.“[177]

---

[172] Texty ze sbírky *Prostonárodní písně a říkadla* Karla Jaromíra Erbena, hudba Emil František Burian.
[173] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 56. Praha: Panorama, 1986.
[174] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 58. Praha: Panorama, 1986.
[175] Starofrancouzská fraška neznámého autora, premiéra 11. února 1936 v překladu N. Havla, s hudbou K. Reinera.
[176] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 62. Praha: Panorama, 1986.
[177] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 67. Praha: Panorama, 1986.

Burian měl, oproti ostatním avantgardním umělcům, přímo osvícený názor na baletní „řemeslo“: *„Především nechť se tanečníci vrátí ke studiu klasického baletu. Stejně tak jako v hudbě není možný hudební pokrok bez důkladného studia klasické harmonie a kontrapunktu, není možná taneční pokrok bez studia klasické techniky. Ať už konečně zmizí z jeviště ony „výrazové“ nesmysly bez ladu a skladu, ukazované za doprovodu nějaké té hudby! (…) Tanečník je především umělec dokonale trénovaného těla.“*[178]

OSVOBOZENÉ DIVADLO

Ještě v roce 1936 využil nabídky Voskovce a Wericha[179] a vrátil se do osvobozeného divadla na místo Joe Jenčíka[180]- to byla šance a také čest.[181]

Machov se podílel na mnoha inscenacích.[182] Nemusel si zvykat, že tanec je součástí podřízenou celkovému jevištnímu záměru, tak tomu bylo i v Déčku, ale dostal mnohem větší prostor pro svůj tvořivý podíl na inscenaci. Charakter Osvobozeného divadla plně vyhovovat jeho naturelu – občanskému i uměleckému.

„Osvobozené divadlo co do své poetiky, aktuálnosti, zápalného myšlenkového vkladu, jenž si vynašel adekvátní inscenačně-interpretační podobu, nemělo v té době srovnatelného partnera v celé Evropě. Původní volná revuální forma dostávala stále pevnější ideově dramaturgickou vazbu…“[183]

V roce 1937 dostal šanci vytvořit samostatný baletní večer v Osvobozeném divadle, obsahoval *Hořké balady* Roberta Davida, Janáčkovy *Lašské tance*[184] a Ravelovo *Bolero*[185]. Kritika se v hodnocení představení natolik lišila, že je nyní těžké říci, jaké úrovně inscenace skutečně dosáhla, jedno je však jisté, Machov dostal šanci tvořit a jeho choreografický talent nezahálel.

Nikdo netušil, že sezóna 1937/38 bude pro Osvobozené divadlo poslední. Voskovec a Werich bojovali proti politické situaci umělecky po svém, až jim byla Zemským úřadem odňata divadelní koncese s vysvětlením, že *„divadelní hnízdo „bolševismu“ bylo zlikvidováno.“*[186]

Machov prožil v Osvobozeném divadle dva roky krásné tvůrčí práce v inspirativním prostředí.

„Machov navázal na to, co zde vybudoval před ním Joe Jenčík – a už sama skutečnost, že nezůstal ve stínu svého velkého předchůdce, že dokonce dovedl vývoj specifické divadelně-taneční poetiky Osvobozených dále, svědčí o jeho způsobilosti, umu, a jeho tvůrčím formátu (…) Samozřejmě: byl to Jenčík, kdo dal základy. Na nich však Machov

[178] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 68. Praha: Panorama, 1986.
[179] V té době se vraceli z Rokoka do Osvobozeného divadla.
[180] Joe Jenčík odešel do Národního divadla.
[181] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 69. Praha: Panorama, 1986.
[182] *Komenského Labyrint světa a ráj srdce* (1935, hudba Ježek, choreografie překvapivě již Machov a ne osvědčený Jenčík), *Balada z hadrů* (1936), *Nebe na zemi* (1936), *Rub a líc* (1936).
[183] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 71 - 72. Praha: Panorama, 1986.
[184] Nová verze tohoto baletu.
[185] Premiéra 8. května 1937, úvodní slovo k programu pronesl E. A. Saudek, *Hořké balady* recitoval V. Šmeral, který přešel z Déčka do Osvobozeného divadla zároveň s Machovem.
[186] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 83. Praha: Panorama, 1986.

stavěl výše, neopakoval mechanicky prověřené postupy, ale – poučen prací v Déčku – propojil tanec ještě těsněji s celým divadelním organismem her V + W.“[187]

Po uzavření divadla Ježek, Voskovec a Werich emigrovali. Machov odešel jako většina umělců do operetního Divadla U Nováků (dál tančil a choreografoval), hostoval v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, baletní soubor byl jeho způsobem práce nadšen.

DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA

Nakonec se mu podařilo vymanit z dosahu pravomoci nacistických úřadů a na podzim roku 1939, odjel na necelý rok do Athén, kde pokračoval v práci baletního mistra, choreografa[188], tanečníka, a především šéfa baletu v Královském divadle. V novém prostředí se rychle zorientoval a dokázal strhnout soubor svým elánem ke kvalitní práci. Svou příslušnost a lásku k českému národu a k jeho kultuře projevoval při každé příležitosti. Pomáhal uprchlíkům z protektorátu, nabízel jim ubytování i peníze.[189] Nadále sledoval bedlivě válečnou situaci v Evropě a začal vážně uvažovat o vstupu do armády (již po příjezdu do Řecka se hlásil jako dobrovolník do československé armády ve Francii, byl ale odmítnut).

Podal písemnou přihlášku do naší zahraniční armády vojenské mise britského velvyslanectví v Athénách, která byla tentokrát vyřízena kladně. Přesto, že v divadle nadále slavil úspěchy, byl 28. února 1941 odveden jako řadový vojín do Afriky.[190]

„Divadelní scénu na více než dva roky nahradila bezútěšná scenérie vyprahlých pouští Asie a Afriky, salvy potlesku dunění děl (…) kukátko v oponě průzor zaměřovače…“[191]

Po základním výcviku se účastnil bojů v Libyi a Sýrii jako obsluha protiletadlového kulometu a nakonec byl z Tobruku s československými jednotkami přesunut do Anglie.

Obrázek 24: Saša Machov v zahraničí

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[192]

[187] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 83 - 84. Praha: Panorama, 1986.
[188] Komedie španělského dramatika J. Bonavente *Hra zájmů* (1939), Straussův *Netopýr* (1940), Pucciniho *Madame Butterfly* (1940), opereta Franze von Suppé *Boccaccio.*
[189] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 91. Praha: Panorama, 1986.
[190] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 94. Praha: Panorama, 1986.
[191] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 95. Praha: Panorama, 1986.
[192] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=18018

Divadlo Sadler´s Wells Opera v roce 1943 zařadila na repertoár Prodanou nevěstu[193] a vedení divadla hledalo všechny možné cesty, aby se o české kultuře dozvěděli co nejvíce a dílo bylo autentické. Z toho důvodu bylo vyhověno žádosti, aby Machova uvolnili z vojenské služby, aby se mohl zapojit do realizace inscenace.

Machov byl zbaven vojenských povinností (mimo povinnosti nosit uniformu) a stal se opět baletním mistrem a sólovým tanečníkem, věnoval se i operní režii.[194] Toužil připravit vlastní choreografický večer už jen proto, že viděl denně skvělou práci špičkového anglického souboru Sadler´s Wells Ballet. Anglický balet kladl důraz na režijní koncepci představení a psychologické vedení postav. Tato choreografická tendence[195] zasáhla v letech kolem druhé světové války celou Evropu a Machov se s tím stylem práce umělecky ztotožnil.

Pobyt v Anglii podpořil jeho sebevědomí a přesvědčil ho v tom, že by měl své zkušenosti využít doma. Po skončení války nepřijal zahraniční nabídky a do Československa se vracel s jasnými uměleckými vizemi, jak by se měl balet u nás vyvíjet.

ZPĚT ČESKOSLOVENSKO

Po smrti Joe Jenčíka nebyl lepší kandidát na místo šéfa baletu Národního divadla. Přes londýnské úspěchy dveře Zlaté kapličky pro něho zůstaly (zatím) uzavřeny.[196] Jediné, jak by se dala hájit neznalost jeho uměleckých kvalit, je práce na avantgardních scénách, kde většinou netvořil samostatné balety, Ostrava byla od Prahy „příliš daleko“, natož pak Řecko a Anglie.

„Z dnešního hlediska se zdají okolky a průtahy s Machovým povoláním na naši první scénu nepochopitelné, ale tehdejší baletní „optika“ byla zcela jiná. A – jak už to často u velkých souborů tzv. kamenných divadel bývá – značně konzervativní.“[197]

Nakonec přijal angažmá v Národním divadle v Brně, byla to jen jedna sezóna 1945/46, za kterou nebylo možné dosáhnout větších úspěchů. Věnoval se především operní režii (například opět choreografoval Smetanovu *Prodanou nevěstu*[198]).

Konečně nastoupil na místo šéfa baletu Národního divadla v Praze, ale po předchozích zkušenostech si s ředitelem Václavem Vydrou vyjednal striktní podmínky.

---

[193] Překlad ředitelka Sadler´s Wells Opera Joan Crossová, režisér Erik Crozier, tančil a choreografoval Saša Machov.

[194] Vedle choreografií pro žáky baletní školy (několik *Slovanských tanců* Antonína Dvořáka, 1944) nastudoval choreografie pro soubor The London Ballet, který patřil do sítě uměleckých těles působících pro armádní kulturní účely (*Caprice Viennois* na hudbu Johanna Strausse, *Cirkus* na hudbu z *Prodané nevěsty* Bedřicha Smetany, 1945), byl režisérem oper *Cosi fan tutte* Wolfganga Amadea Mozarta (soubor Sadler´s Wells Opera, divadlo Princes, 1944) a *Madam Butterfly* Giacoma Pucciniho (tentýž soubor, King´s Theatre, 1945) a uplatnil se i ve filmu (tance pro film *Bevare of Pity* podle novely Stefana Zweiga, 1945).

[195] Choreografie Ninette de Valois, Roberta Helpmana a Frederica Ashtona s interprety jako Margot Fonteyn, Robert Helpman, Michael Somes.

[196] Ředitel Václav Vydra nabídl místo šéfa baletu Ivo Váňu Psotu

[197] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 120. Praha: Panorama, 1986.

[198] Předtím již Praha a Ústí nad Labem 1925, Ostrava 1929, České Budějovice 1939, Athény 1940, Londýn 1943).

Machov mu napsal: *„Nevyhýbám se spolupráci s ND, naopak považuji ji za svou povinnost a čest. Avšak způsob, jímž je dnes organizována a řízena správa činnosti a působnosti baletu ND není přijatelná žádnému poctivě smýšlejícímu umělci, který chce úspěšně pracovat ve prospěch našeho českého tanečního umění.“*[199]

V říjnu 1946 převzal uměleckou zprávu baletu a podmínky, které si „vynutil“ byly vyhovující. Vedení mu nebránilo ani plnit závazky v Anglii, pokud nebude zásadně rušen provoz baletu.

Saša Machov o své dramaturgické práci v Národním divadle: *„Naexperimentoval jsem se dost, když mi bylo dvacet. Teď chci dělat vkusný, srozumitelný balet, kterému by rozumělo tisíce lidí. V neposlední řadě potřebujeme generaci seriózních choreografů (kteří se nepodepíší pod cizí choreografii atd.). Toto divadlo není zde pro mne ani pro jiného jednotlivce. Je to Národní divadlo, které si postavil Národ sobě.“*[200]

Jan Rey otiskl článek[201] Chvála choreografa: *„Máme-li v Machovovi dnes zralého umělce a osobnost všestranně schopnou vést náš balet přinejmenším k evropskému formátu, je též bezpodmínečně nutno, aby vedoucí činitelé – správa Národního divadla především – si uvědomili, že, má-li tento úkol být splněn v době co nejkratší, musí se choreografovi dostat pracovních podmínek co nejlepších a pravomoci – umělecké především – co nejširší. Že nesmí být rušen nejistotou a vlivy a zásahy nežádoucími, lidmi neschopnými a jeho záměry křížícími. (…) S plnou odpovědností můžeme říci, že si Machov tuto důvěru zaslouží. Nemáme talentů – a choreografických nejméně – nazbyt. Nemůžeme s nimi hazardovat.“*[202]

Baletní soubor, který převzal, nebyl zcela jednotný, technická vyspělost tanečníků se lišila, stejně jako věk. Machov viděl dobrý potenciál v mladých šikovných interpretech ve sboru. V Národním divadle za jeho působení vyrostla řada vynikajících interpretačních individualit, všestranně zaměřených, se schopností hereckého výkonu (Zora Šemberová, Miroslav Kůra, Antonín Landa, Vlastimil Jílek aj.) i budoucích choreografů (Miroslav Kůra, Jiří Blažek, Luboš Ogoun a jiní). Nutno dodat, že taneční oddělení na hudební konzervatoři mělo první absolventy až v roce 1949, do té doby pracoval v baletu každý, kdo měl minimální pohybové vzdělání a určitý talent. Svaz československého herectva založil komisi, jejímž členem byl i Machov, která podrobila tanečníky[203] ve všech divadlech kvalifikačním zkouškám.[204]

V roce 1947 již připravoval první baletní premiéru. Komponovaný večer byl složen ze čtyř jednoaktových baletů: *Jarní symfonie* Jana Václava Stamice, *Svatby* Václava Nelhýbla, *Noc na Lysé hoře* Modesta Petroviče Musorgského, *Lašské tance* Leoše Janáčka – originální choreografie na původně nebaletní hudbu.

Saša Machov k inscenaci: *„Chtěl jsem ukázat, jakými cestami by se měl balet Národního divadla dát. Obnovil jsem komorní dílo jednoho z našich českých klasiků J.*

[199] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 121. Praha: Panorama, 1986.
[200] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 146. Praha: Panorama, 1986.
[201] Jan Rey, 27. 2. 1947 v Kulturní politice.
[202] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 139. Praha: Panorama, 1986.
[203] Všichni, kteří přišli k divadlu po 1.9.1938.
[204] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 127. Praha: Panorama, 1986.

Stamice. Z nepochopitelných důvodů bývali u nás klasikové, zejména pak čeští klasikové, opomíjeni a pro akademický tanec vybírána díla výhradně romantická.“[205]

Machov si nevybral osvědčený titul, ale komponovaný večer. Z dramaturgického hlediska byl tento odvážný a imponující čin. O premiéře psala nejen odborná kritika, ale zprávu přinesly i populární časopisy, představení se stalo kulturní událostí.

Po úspěchu komponovaného představení odjel znovu do Anglie, kde v Sadler´s Wells Opera obnovil inscenaci Prodané nevěsty.

Ještě téhož roku spolupracoval s operou Národního divadla[206] a stačil uvést ještě jeden balet, *Rudý mák*[207] Reingolda Gliera.

K uvedení této inscenace napsal: *„Byl zakoupen již před mým příchodem do Národního divadla. Pro líbivý a nedomyšlený námět nebyl lehkým oříškem. Zdramatizoval jsem a zdynamizoval spád děje co nejvíc. (…) Rudý mák považuji za mezník ve výběru nových baletů, kterým jsem vyřešil různé ty Z pohádky do pohádky atd.“*[208]

Kritika potvrdila, že Machov jde dál cestou úspěchu a plní předsevzaté cíle.

Úspěšně zahájil Machov další sezónu, a to *Večerem W. A. Mozarta* (1947), režíroval operu Bastien a Bastienka a vytvořil libreto a choreografii k baletu Maličkosti[209].

Další dvě opery byly Musorgského *Chovanština* (1947) a Verdiho *Aida* (1948). Machov prokázal schopnost pracovat kvalitně s operními zpěváky, které dokázal rozpohybovat, naučil je mimice a přirozenému jevištnímu projevu.

S velkou premiérou přišel balet v roce 1948. *Popelka*[210] na Prokofjevovu hudbu bylo první provedení této pohádky mimo hranice Ruska (SSSR). Premiéry se zúčastnila řada oficiálních osobností, včetně Ivo Váni Psoty, který se definitivně vrátil z Ameriky a stal se šéfem baletu Národního divadla v Brně.[211]

Machov si tuto inscenaci pro děti a dospělé vybral, aby předvedl v Praze vrchol sovětských děl tehdejší doby. Sklidila úspěch, nejenže Popelka dosáhla hned napoprvé 62 repríz, ale po Machově smrti byla obnovena v roce 1952 na dalších jedenáct let (se 117 reprízami) a znovu v roce 1965. Ze všech machovovských inscenací se udržela na repertoáru nejdéle a celkově dosáhla 212 repríz. Popelka inspirovala i další tvůrce (například plzeňskou verzi L. Ogouna z roku 1959) a zařadila se do dlouhé řady klasických baletů uváděných pravidelně v kamenných divadlech. [212]

---

[205] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 132. Praha: Panorama, 1986.
[206] Foerstrova *Kupce benátského*, Mazartovu *Figarovu svatbu*, Dvořákovu *Čert a Káču* a Bizetovu *Carmen.*
[207] *Rudý mák* je první balet z Ruska, který byl uveden na československé scéně, v roce 1935 ho inscenovala Máša Cvejičová v Brně. Poprvé byl uveden v Moskvě v roce 1927 a dodnes znamená mezník ve vývoji sovětského baletu, první model celovečerního tanečního dramatu ze současnosti a s pokrokovou dramaturgickou náplní, první rázné vykročení sovětského baletu ze sféry pohádek, bájí a dávné minulosti na cestu realistického tanečního divadla Zdroj: VAŠUT, V. Saša Machov. s. 141. Praha: Panorama, 1986.
[208] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 146. Praha: Panorama, 1986.
[209] *Maličkosti* inscenoval v Národním divadle poprvé v roce 1937 Joe Jenčík, režie Frejka.
[210] Premiéra 8. ledna 1948, orchestr řídil Karel Nedbal, scénu a kostýmy navrhl Václav Gottlieb.
[211] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 153. Praha: Panorama, 1986.
[212] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 152. Praha: Panorama, 1986.

V roce 1948 se Saša Machov vrací k pohostinské spolupráci s osobnostmi Voskovcem a Werichem. Choreografie amerického muzikálu *Divotvorný hrnec*[213] byla pro něho výzvou. První uvedení tohoto muzikálu na evropském kontinentu bylo premiérováno v Divadle Voskovce a Wericha a po zrušení divadla[214] přeneseno do divadla Umění lidu (Karlín).

Divotvorný herec nebyl kritikou přijat tak pozitivně, jako diváky. V době revoluční atmosféry, kdy se rozhodovalo o budoucnosti země, jim tato „americká opereta" nepřipadala příliš pokroková.[215]

„Diváci však zamítavé referáty buď nečetli, anebo je prostě nebrali na vědomí; Divotvorný hrnec se stal na dlouhou dobu skutečným divadelním hitem a otevřel dveře dalším muzikálům."[216]

Hrál se dvě sezóny a stal se se 300 reprízami nejčastěji hranou inscenací na československé scéně.

Na počátku roku 1948 „rozpohyboval" další dvě opery: Miroslava Krejčího *Posledního hejtmana*[217] (březen 1948) a *Veroniku*[218] Rafaela Kubelíka (duben 1948).

Baletní soubor se v květnu 1948 představil premiérou jednoaktových baletů. Komponovaný večer byl hotovým dramaturgickým festivalem slovanské vzájemnosti: jednoaktový balet polského skladatele Jana Adama Maklakiewicze *Cagliostro ve Varšavě* (veselý komický balet), roztančené *Symfonické kolo* Jugoslávsce Jakova Gotovace, *Petruška* Igora Stravinského a osvědčené *Lašské tance* Leoše Janáčka.[219]

Začátek sezóny 1948/49 se neobešel bez organizačních problémů a to díky propojení Velké opery 5. května[220] s Národním divadlem. Machov navrhoval, aby byl vytvořen jeden silný baletní soubor a menší operní balet (tato myšlenka se ale uskutečnila až daleko později). Oba soubory zůstaly odděleny, Machov odpovídal za dramaturgii obou, ale choreograficky Velkou operu 5. Května vedla Nina Jirsíková s Robertem Braunem.[221]

Na začátku sezóny se Machov přes všechny problémy soustředil vedle opery[222] na premiéru Čajkovského *Spící krasavici* (uváděné jako *Šípkovou Růženku*[223]).

„Pro Machova samotného bylo nastudování Šípkové Růženky opravdovým prubířským kamenem. Neměl klasiku takříkajíc v krvi, sám v žádném romantickém klasickém díle netančil, jeho dosavadní umělecký vývoj se ubíral jinými cestami. Spící krasavici však znal dobře jako stálý návštěvník produkcí baletu Sadler´s Wells v Londýně…"[224]

---

[213] *Divotvorný hrnec* skladatele Burtona Lanea a libretistů E. Y. Harburga, překlad, úprava a režie Voskovec a Werich, premiéra 6. března 1948.
[214] V březnu 1948.
[215] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 157. Praha: Panorama, 1986.
[216] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 158. Praha: Panorama, 1986.
[217] Libreto E. Klenová podle Jiráska, režie F. Pujman, pohybová spolupráce Machov.
[218] Režie F. Pujman.
[219] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 159. Praha: Panorama, 1986.
[220] Smetanova divadla respektive Státní Opery.
[221] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 162. Praha: Panorama, 1986.
[222] Dvořákova opera Dimitrij s premiérou v prosinci 1948.
[223] V Národním divadle ji uvedl již v roce 1924 Remislav Remislavský. Nyní se premiéra (22. prosince 1948) konala v rámci oslav narozenin J. V. Stalina.
[224] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 162. Praha: Panorama, 1986.

Machov o své práci řekl: *„Když jsem o letošních prázdninách trávil hodiny a hodiny nad klavírním výtahem Spící krasavice a zhmotňoval si okouzlující melodie Čajkovského v pevné charaktery pohádkových postav, velmi mne rušila cize a vznešeně znějící jejich jména jako Aurora, Desiré… (…) Uchyloval jsem se proto k četbě našich pohádek s jejich Honzy, Sněhurkami, Karkulkami… (…) Rozhodl jsem se proto překřtít postavy baletu Čajkovského a tak k vonnému jménu Růženčinu připojil jsem další kvítky našich mezí, luhů a hájů. (…) Odtažitost, neskutečnost pohádkového námětu, jež hudba Čajkovského zdolává svým lyrismem a dramatismem, snažil jsem se zkonkrétnit propracováním a odlišením charakterů jednotlivých postav i tanců, jejich vnitřní zdůvodněním a – mohu-li tak říct – zlidštěním až k pravdivosti.“*[225]

Šípková Růženka se stala hitem a nejhranějším titulem. Na repertoáru vydržela jedenáct sezón.

Obrázek 25: Saša Machov - Šípková Růženka, přípravy

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[226]

Koncem roku 1948 vydal Machov (za pomoci profesora Reimosera) dramaturgický plán na několik let. Obhospodařit Národní divadlo i Divadlo 5. Května vyžadovalo dobré plánování. Na repertoáru chtěl udržet jak velké příběhové balety (*Popelka, Šípková Růženka, Rudý mák*), tak balety jednoaktové (*Svatby, Noc na Lysé hoře, Jarní symfonie, Lašské tance, Maličkosti, Petruška* aj.).

Na počátku sezóny 1949/50 ministr školství, věd a umění prof. Nejedlý jmenoval Machova správcem baletu Národního divadla a zároveň členem ředitelství ND.[227] Machovi to přineslo pouze více „papírování“, na jeho pravomocích se to neprojevilo. Ubylo mu ale povinností vůči opeře (tu plnila Nina Jirsíková a Robert Braun), Machov si nechal jen svou oblíbenou *Prodanou nevěstu* a Foerstrovy *Debory* (1949)[228], v roce 1950 pak Čajkovského *Evžena Oněgina*.

Na konec sezóny připravil balet, tentokrát v Divadle 5. Května, složený z *Moravských tanců* Leoše Janáčka, *Chopiniany* Fryderyka Chopina a *Filozofské historie* Zbyňka Vostřáka.

[225] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 163. Praha: Panorama, 1986.
[226] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=18020
[227] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 172 - 173. Praha: Panorama, 1986.
[228] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 167. Praha: Panorama, 1986.

„Skladba večera byla účinně kontrastní: jeden nenarativní, folklórem inspirovaný balet, jeden tzv. atmosférický v novoromantickém tónu (jakýsi mladší pendant fokinských Sylfid) a konečně dějový balet, vyprávějící příběh konkrétních hrdinů konkrétní doby, balet nového, realistického typu, jaký vlastně do té doby naše baletní literatura – alespoň v takto vyhraněné podobě – neznala. Balet, který svým způsobem anticipoval budoucí směřování žánru, kdy model realistického tanečního dramatu se stal závazným estetickým ideálem.“[229]

A přišel na řadu Machův další velký balet, energii ušetřenou na operách vložil do *Romea a Julie*[230] Sergeje Prokofjeva (1950). Dobře věděl, že je možné srovnávat jeho inscenaci se světovou premiérou Romea a Julie v Brně od rivala Iva Váni Psoty. Tuto rivalitu choreografů, ale i souborů, často s radostí přiživovala odborná veřejnost.

Obrázek 26: Saša Machov při práci

Zdroj: http://www.ceskatelevize.cz/[231]

„Šlo o představení na svou dobu výjimečné, předznamenávající celý další vývoj baletního žánru v našich zemích, představení modelové. Na samém počátku desetiletí předznamenalo vývoj baletních padesátých let, let favorizujících typ realistického tanečního dramatu.“[232]

Machov ke své práci: *„Prostudoval jsem nejdříve důkladně klavírní výtah s partiturou, abych se seznámil s Prokofjevem, pak jsem začal studovat Shakespearova Romea a Julii. (…) Hlavní práce byla tyto dva póly spojit a sladit v jeden celek, abych v rámci Prokofjevovy hudby udržel čistou shakespearovskou linii. Bylo třeba přesně určit každé figuře její dramatický úkol a udržet ji realisticky srozumitelnou. Připomínám, že pokládám Shakespeara za jednoho z nejrealističtějších dramatiků, a proto jsem dbal zvláště, abych žádnou postavu nepokazil nějakou formalistickou chybou. Snažil jsem se, aby na jevišti chodili a tančili živí lidé se svými problémy, radostmi, láskou a trápením…“*[233]

K závěru sezóny 1949/50 připočtěme ještě jednu premiéru složenou z *České suity* Antonína Dvořáka a nového baletu *Viktorka* Zbyňka Vostřáka[234]. Po necelých dvaceti

[229] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 168. Praha: Panorama, 1986.
[230] Premiéra 28. ledna 1950 v Národním divadle.
[231] Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/403235100101003/
[232] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 175. Praha: Panorama, 1986.
[233] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 173. Praha: Panorama, 1986.
[234] Libreto *Viktorky* inspirované *Babičkou* Boženy Němcové.

reprízách byl jednoaktový balet Viktora uváděn s *Českou suitou*, komponovaný večer vydržel na repertoáru deset sezón.

„Viktorka se stala naším nejhranějším poválečným baletem – a stala se jím právem. Je to výsledek šťastné tvůrčí shody tří výrazných tvůrčích osobností – libretisty Jana Reye, skladatele Zbyňka Vostřáka a choreografa Saši Machova. (…) Machovovo nastudování dalo Viktorce přímo ideální jevištní start, dílo se z Národního divadla rychle rozběhlo po dalších scénách.“[235]

Obrázek 27: Inscenace Viktorka - 1950

Zora Šemberová – Viktorka, Oldřich Stodola jako Černý myslivec

Zdroj: http://operaplus.cz/[236]

Národní divadlo získalo v roce 1950 na Divadelní žatvě mnoho cen, bylo to hlavně ocenění Machovovi mnohaleté náročné práce. První cenu získal Saša Machov (inscenace Romea a Julie - za choreografické umění, za úsilí o nový původní domácí repertoár a za uplatňování nových zásad v československém tanečním umění) a Zora Šemberová (inscenace Viktorka – za hluboce prožitý výkon v úloze Viktorky), druhou cenu Miroslav Kůra (inscenace Romeo a Julie – za přesvědčivý výkon a technické mistrovství v roli Merkucia) a třetí cenu Oldřich Stodola (též Romeo a Julie – role Tybalta).[237]

Labutí jezero[238], „balet baletů“, byla poslední inscenace, kterou Machov pro Národní divadlo vytvořil.

„Český balet má k Labutímu jezeru zvlášť hluboký vztah. Choreografem světové premiéry tohoto nesmrtelného díla v moskevském Velkém divadle v roce 1877 byl Václav Reisinger, později první baletní mistr Národního divadla; rovněž poprvé mimo hranice Ruska bylo toto dílo (byť jen jeho část – 2. Jednání) provedeno při Čajkovského návštěvě v Praze na scéně Národního divadla v roce 1888 v choreografii Augustina Bergra. Kompletní provedení přišlo v roce 1907 v choreografii Achilla Viscusiho.“[239]

Machov vytvořil dílo v duchu klasického baletu, ale jednotlivé detaily dramaturgie si upravil po svém, protože nechtěl jen opakovat stereotypně práci jiných autorů.

[235] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 182. Praha: Panorama, 1986.
[236] Dostupné z: http://operaplus.cz/zora-semberova-na-stastne-planete/
[237] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 179. Praha: Panorama, 1986.
[238] Premiéra 26. ledna 1951, na hudbu P. I. Čajkovského.
[239] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 190. Praha: Panorama, 1986.

„Labutí jezero se stalo i Machovovou labutí písní. (…) Po skvělých výsledcích s dramatickými látkami (Romeo a Julie, Viktorka) dokázal přesvědčivě ztvárnit i vrcholné dílo tradičního pozdně romantického baletního odkazu. Úspěch to byl o to větší, že klasický repertoár skutečně nebyl jeho doménou. Sám nikdy neprošel běžným vývojem „baleťáka" takzvaného kamenného divadla, v žádném z velkých opusů nikdy netančil, neměl tento základní stylový typus baletu, jak se říká, v krvi. To všechno se však ukázalo jako určitá výhoda – Machov zde totiž nebyl svázán tradiční optikou, neměl onu bezvýhradnou úctu k výchozímu petrohradskému inscenačnímu tvaru. (…) Poučení z tradice pro něho bylo odrazovým můstkem k vlastní tvorbě, nikoli povinný korzet, bránící fantazii v svobodném rozletu. (…) Dokázal to svým dramaturgickým a režijním citem, jemnou dramaturgickou úpravou, prohloubením charakterů jednotlivých postav, zlogičtěním jejich vzájemných vztahů a vazeb…"[240]

Na počátku padesátých let Machov neprošel prověrkami KSČ[241] (většina členů strany hlasovala pro jeho vyškrtnutí). Vyloučení z komunistické strany pro něho znamenalo osobní prohru. Někomu vadila pravděpodobně jeho minulost (umělecká práce „na západě"), jinému dosažené úspěchy. Pochopitelně byla ohrožena i pozice šéfa baletu Národního divadla. Tento osobní neúspěch nesl velmi těžce a psychicky se zhroutil.

V dubnu 1951 se vzdal funkce, ale vedení divadla (v čele s ředitelem Ladislavem Boháčem) na jeho rezignaci písemně nereagovalo.

Machov ale nechtěl setrvávat v nejisté situaci: *„Na této výpovědi trvám a žádám o brzké kladné vyřízení. Úkoly, které jsou na mne kladeny v Národním divadle, jsou tak závažného rázu, že nemohu riskovat opětné nervové zhroucení. Prosím, aby o tomto mém rozhodnutí bylo současně vyrozuměno ministerstvo školství, věd a umění."*[242]

Vytvořil ještě choreografii pro operetu *Akulina*[243] v režii Frejky v Divadle státního filmu v Karlíně.

„Zajímavá shoda okolností: na scénu pokrokového českého divadla vstoupil Machov jako třiadvacetiletý mladík ve Frejkově režii Svatebčanů na Eiffelce – a opustil ji opět v inscenaci svého krajana a přítele ve svých necelých osmačtyřiceti. Je tu pak i shoda životních osudů – rok po Machovově sebevraždě si dobrovolně bere život i o rok mladší Frejka."[244]

Situace v Národním divadle se nijak neuklidnila. Večer, 19. června, po představení Labutího jezera odešel domů a spáchal sebevraždu. Přesto, že se ho pokusili lékaři zachránit, zemřel 23. 6. 1951.

[240] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 192 - 193. Praha: Panorama, 1986.
[241] KSČ neboli Komunistická strana Československa.
[242] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 194. Praha: Panorama, 1986.
[243] Premiéra 23. května 1951, opereta sovětského skladatele Nikolaje Kovnera na libreto Nikolaje Adujeva, režie J. Frejka.
[244] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 195. Praha: Panorama, 1986.

Obrázek 5: Saša machov a jeho herci

Národní divadlo 1947

Zdroj: http://www.vaclavchochola.cz/[245]

„Zvláštním rysem Machovovy povahy byla jeho tolerantnost, nestrannost. Tak jako zůstal „vedle“ nebo „nad“ žabomyší vojnou mezi honzlovci a frejkovci, mezi V + W a EFB, tak se nedal poznamenat ani letitou vzájemnou záští mezi „baleťáky“ a „novodobářkami“(…) „Klasikáři“ hluboce opovrhovali amatérskými bosonožkami, ty zase hanobily zkostnatělost, sterilitu, kasárenský dril a myšlenkovou prázdnotu toho, co a jak se tančilo v „kamenných divadlech“ s Národním v čele.“[246]

„V odstupu časové perspektivy už nepřipadají ani v nejmenším nadsazená slova švédského znalce baletu Bengt Hagera, který před více než dvaceti lety napsal: „Saša Machov není nic menšího, než národní majetek“…“[247]

1.15 EMERICH GABZDYL

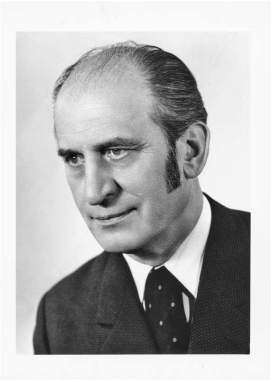
Jednou z dalších choreografických osobností je **Emerich Gabzdyl** (1908 – 1993). Na ostravskou scénu se dostal již ve svých 14 letech díky svému učiteli Achille Viscusimu (1923 se stal sborovým tanečníkem, od 1926 byl sólistou). Byl mladý a plný elánu, jako choreograf[248] se představil již v osmnácti letech, zpočátku především v opeře a operetě.

„Ve své nejslavnější, nejbohatší a nejdelší (32 let) éře tančil, hrál, zpíval i režíroval. Interpretoval přes osmdesát velkých rolí nejširšího stylového záběru (Romeo v Romeovi a Julii, 1950; Girej v Bachčisarajské fontáně, 1955; Rudovous v Labutím jezeře, 1952; titulní role v Straussově Donu Juanovi, 1957 a jiné). Byl autorem choreografií a režií

[245] Dostupné z: http://www.vaclavchochola.cz/Images/divadlo4.jpg
[246] VAŠUT, V. Saša Machov. s. 24. Praha: Panorama, 1986.
[247] BURIAN, K. V. Hvězdy baletu. s. 169. Praha: PANTON. 1971.
[248] Podílel se na vzniku novinek, které sám inscenoval: Ilja Hurník: *Ondráš*, Jiří Šust: *Mír*, 1951; Jarmil Burghauser: *Honza a čert*, 1954; Karel Kupka: *Florella*, 1960; Arnošt Košťál: *Studna lásky* a Jaromír Bažant: *Maryčka Magdónova*, kde vytvořil jako šedesátiletý přesvědčivě roli otce Magdóna (1968). V Drážďanech inscenoval Beethovenova *Prométhea* (1964).

přes sedmdesát pět baletů, tanců do sto dvaceti oper, sto třiceti operet a dvaceti pěti činoher.“[249]

Obrázek 28: Emerich Gabzdyl



Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[250]

„Významná se stala v roce 1927 role Josefa v Straussově Legendě o Josefovi, pro kterou si ho v rámci ostravského nastudování vybral režisér Max Semmler, který s touto inscenací objížděl velkou část evropských divadel“[251]

Později tančil tuto roli i ve verzi Viscusiho, za kterým odešel do Bratislavy (1929).

Do Brna se vrátil v roce 1932 a jeho interpretační kariéra[252] pokračovala dalších šest let.

V roce 1938 se vrací do své rodné Ostravy, ale již jako zkušený umělec (první sólista, baletní mistr a choreograf[253]). Rozšířil baletní soubor a pozvedl jeho technickou úroveň. Jeho práci pozastavila válka, ale po roce 1945 pokračoval v dosažení svých cílů. Mezi roky 1961 až 1964 k sobě přijal jako choreografa Pavla Šmoka, dramaturgie baletu se mohla pyšnit novou technikou a novými interpretačními přístupy.

V roce 1970 byl na čtyři roky povolán do pražského Národního divadla, ve funkci šéfa a choreografa[254] ho vystřídal Miroslav Kůra.

[249] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5115

[250] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=8894

[251] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5115

[252] Byly mu svěřeny větší úkoly, ve *Hrách o Marii* Bohuslava Martinů tančil roli Ďábla (1935) a nastudoval balet Sergeje Prokofjeva *O bláznu, který jiných sedm bláznů přelstil*, interpretoval hlavní roli Šuta.

[253] Inscenace: Ondráš 1951, Honza a čert 1954, Don Juan 1957, Kamenný kvítek 1958, Florella 1960, Podivuhodný mandarín 1961, Paraboly 1966, Maryčka Magdónova 1977 aj.

[254] Inscenace: Svěcení jara 1972, Lowiczské tance a Ondráše 1974.

Obrázek 29: Inscenace Lowiczské tance – 25. 4. 1974

Lowiczské tance - 25.04.1974, Marta Drottnerová (Dívka), Vlastimil Harapes (Chlapec)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[255]

Pracoval pohostinsky na mnoha scénách (Ostrava, Košice, Olomouc, Ústí nad Labem aj.), byl činný jako pedagog a psal aktivně do Tanečních listů. Ve svých souborech vychoval mnoho vynikajících českých interpretů (v roce 1963 byl jmenován Zasloužilým umělcem).

„Patřil k výrazným vedoucím osobnostem českého baletu 20. století, kultivovaně a s širokou odbornou divadelní a hudební orientací se aktivně vyjadřoval k problematice stavu československého baletu na baletních seminářích, aktivech, festivalech, byl členem řady porot a komisí.“[256]

POVÁLEČNÝ ČESKOSLOVENSKÝ BALET

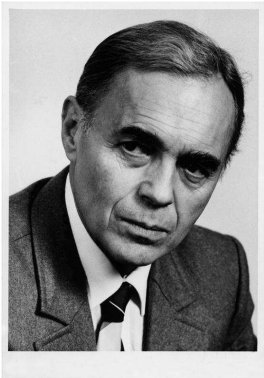
V 50. letech 20. století prožívá československá kultura, tedy i divadlo a balet, zásadní krizi, vyvolanou mimořádně agresívním komunistickým režimem. V baletu je po smrti dvou velkých uměleckých osobností Saši Machova (1951) a Ivo Váni Psoty (1952) personální vakuum, vyplněné především zásadním vlivem realistických dramat sovětského baletu.
Koncem 50. let se ale začíná formovat nová generace, později označená obecně jako „nová vlna“ nebo „generace zlatých šedesátých let“. Jakoby se komunističtí cenzoři a politrukové již unavili nebo rezignovali a ze Západu začínají v 60. letech pronikat moderní vlivy hudební, filmové, divadelní … a nakonec i taneční.

[255] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=2550&abc=0&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa
[256] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5115

1.16 JIŘÍ BLAŽEK

Jednou z prvních osobností této taneční generace byl **Jiří Blažek** (nar. 1923), který začal velmi nadějnou taneční kariéru. Mezi jeho učiteli jsou doma J. Nikolská, Z. Zabylová a R. Macharovský, samozřejmě pak následovala studia v SSSR (moskevský GITIS – R. Zacharov, L Lavrovskij).

Obrázek 30: Jiří Blažek



Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[257]

Angažmá získal zprvu ve Švandově divadle na Smíchově (1943/44), poté v Divadle 5. května[258] (1945/46). Od roku 1946 se stal tanečníkem Národního divadla v Praze (sólistou od roku 1949), zároveň promoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (národopis, dějiny umění).[259]

Jako tanečník byl noblesní, přesvědčivý, spontánní, temperamentní (Popelka, Filosofská historie, Romeo a Julie, Labutí jezero, Mládí, Faust, Louskáček atd.), jako choreograf na sebe brzy upozornil[260]. Jsou to balety plné fantazie, nespoutané invence a velkorysých tanečních obrazů, nakonec se vrátil k tradičním klasickým dílům: Louskáček (1964), Šípková Růženka (1966), Giselle 1969), Esmeralda (1988).[261]

[257] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=422&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

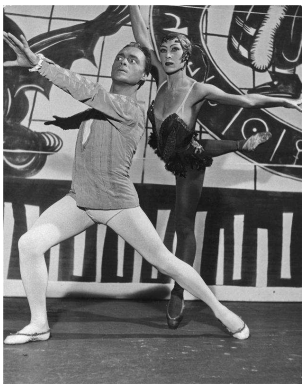
[258] Neboli státní Opera Praha.

[259] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5115

[260] *Louskáčkem* (SND Bratislava 1956), ale především v ND Praha - *Spartakus* (1957), *Faust* (1958), *Dafnis a Chloe* (1960), *Petruška* (1962), *Vítr ve vlasech* (1962), *Istar* (1964), *Milá sedmi loupežníků* (1968), *Serenáda in C* (1979), *Zlatý Kolovrat* (1984), *Broučci* (1992).

[261] HOLEŇOVÁ, JANA a kolektiv. Český taneční slovník. s. 23. Praha: Divadelní ústav.

Obrázek 31: Doktor Faust - 18.07.1958

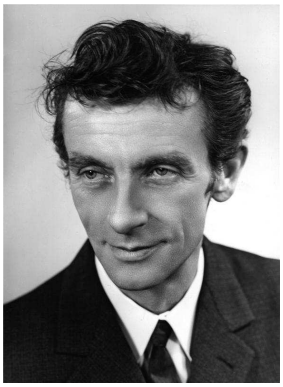


Jiří Blažek (Faust), Olga Skálová (Mefistofela)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[262]

1.17 JIŘÍ NĚMEČEK

Obrázek 32: Jiří Němeček



Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[263]

Jiří Němeček (1924 – 1991) získal první angažmá jako externista v Národním divadle v Praze v roce 1939, kde ho na profesionální dráhu připravovala Jelizaveta Bukolská. Než se stal členem sboru Národního divadla v roce 1942, pracoval v baletu operety Tylova divadla v Nuslích (1940–42). V období druhé světové války přečkal jako tanečník německého divadla v obsazené polské Vratislavi. Zde se mohl uplatnit jako sólový tanečník.

Po osvobození se vrátil do Prahy, ale jen na několik měsíců. V roce 1945 ho šéf baletu Josef Škoda přijal do nově otevřeného českého divadla v Opavě. Byl zde tři roky sólistou a choreografem[264], od roku 1946 na několik let šéfem baletu.

[262] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2573&sz=0&zz=BAL&ob=0&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

[263] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=14102

Obrázek 33: Inscenace Z pohádky do pohádky – 20. 12. 1968

1: Jaroslav Slavický (Princ Radoslav), Michaela Vítková (Zlatovláska)
2: Marta Drottnerová, Ladislav Tajovský (Motýli)
3: Karel Vrtiška, Karel Kmoch, Pavel Ždichynec (Petrovští)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[265]

Jako většina regionálních šéfů nejen choreografoval, ale i tančil (například Franze ve Škodově *Coppélii* a Otroka ve své choreografii *Šeherezády*).[266]

Cestování po Československu ale nezanechal, nejdříve se stal na tři roky choreografem a sólistou v Brně (1948–51), nato šéfem baletu v Plzni (1951–57). Vedle choreografické práce[267] tančil dál sólové role[268].

„Zde se začala prosazovat a zrát nekonvenční originalita osobnosti precizního, logického a systematického choreografa, nejúspěšnějšího českého tvůrce realistických celovečerních tanečních dramat s přehledným režijním plánem, dramatickými konflikty a katarzemi psychologicky věrohodně jednajících postav.“[269]

Po zkušenostech s vedením regionálních divadel přišla v roce 1957 chvíle vrátit se do Zlaté kapličky. Toto jeho nejdelší angažmá v baletu Národního divadla v Praze bylo v letech 1957 – 1990[270] a poskytlo mu lepší podmínky pro profesionální práci. Zde se již jako interpret představil jen v jediné roli[271], koncentroval se na vedení souboru a

---

[264] Jeho první inscenací byl balet *Z pohádky do pohádky*, dále *Šeherezáda*, *Královna loutek* a *Princezna Hyacinta.*

[265] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=2662&abc=0&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

[266] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2689

[267] Viktorka, Romeo a Julie, Louskáček, Jánošík, Labutí jezero, Svatební košile, Mládí

[268] prince v Louskáčkovi, Merkucia v Romeovi a Julii

[269] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2689

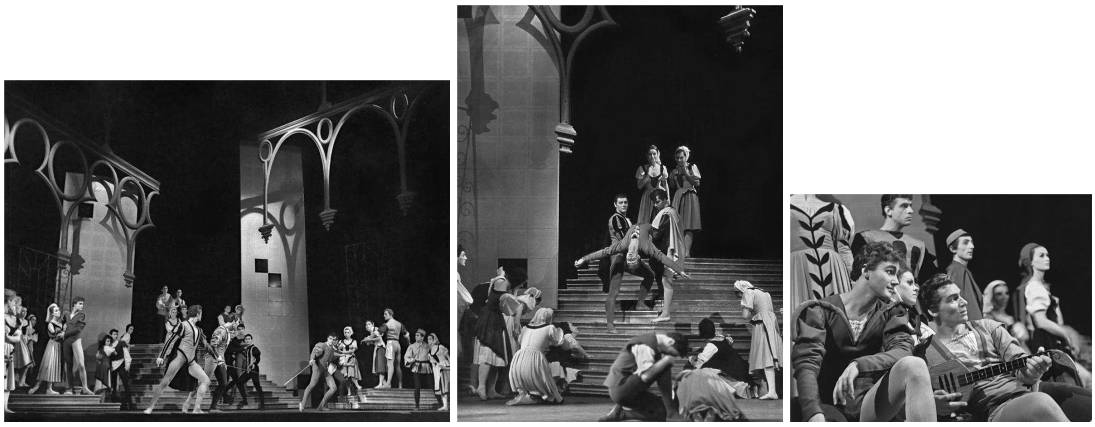
[270] V sezónách 1970 - 77 současně vedl balet karlínské operety – v Národním divadle zůstával choreografem a v období 1974 - 77 zůstal ve svazku Národního divadla, ale byl z funkce uvolněn pro vedení baletu Národního divadla v Brně, v Národním divadle v Praze byl 1977–79 choreografem a od 1979 opět šéfem.

[271] Federiga ve *Sluhovi dvou pánů.*

choreografickou práci. Vytvořil přes třicet baletů[272] a mnoho dalších komponovaných večerů. Spolupracoval s Jiřím Blažkem, Miroslavem Kůrou a Danielem Wiesnerem, ze zahraničních například Jurij Grigorovičem a Alicií Alfonso.

Hostoval nejen v Brně[273], ale i v zahraničí (Sofie, Havana, Amsterdam aj.), tvořil taneční vložky do oper, operet, muzikálu i pro televizi. Jako externí profesor učil na Akademii múzických umění obor choreografie.

Obrázek 34: Inscenace Romeo a Julie



Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[274]

„Byl nekompromisním šéfem a organizační a manažérské schopnosti předvedl již v Opavě a zejména v Plzni, kdy za jeho éry patřil baletní ansámbl k nejlepším u nás (své základy zde získával Luboš Ogoun, Pavel Šmok,Marta Synáčková a další) a z baletu Národního divadla v Praze vybudoval velký soubor (sto padesát členů) *s výraznými sólistickými osobnostmi. Všechny inscenace, s dramaturgickým kompromisem mezi politickými požadavky doby a evropskou baletní dramaturgií, měly vysoký profesionální standard, Němeček důsledně pečoval o kvalitu repríz a profesionálně hladký chod divadelního organismu.“*[275]

Jeho politická angažovanost a umělecké výsledky mu přinesly ocenění jako Zasloužilý umělec (1963), Národní umělec (1981) a Řád práce (1984).

[272] *Sluha dvou pánů*, 1958*; Othello*, 1959, 1968; *Mládí*, 1959; *Kamenný kvítek*, 1960; *Romeo a Julie*, 1962; *Rapsodie v modrém*, 1963; *Marnotratný syn*, 1963*; Náměsíčná*, 1963; *Labutí jezero*, 1963 choreografie s Růženou Mazalovou, 1982;*Svědomí* [*Hirošima*], 1964; *Popelka* [choreografie dle Machova], 1965; *Poslední pampeliška*, 1965; *Coppélia*, 1965; Šeherezáda, 1965, 1973; *Polovecké tance*, 1966, 1973*; Medusa*, 1968; *Meteor*, 1968; *Podivuhodný mandarín*, 1970; *Signorina Gioventú*, 1970; *Don Juan* Richarda Strausse, 1972; *Mládí* Leoše Janáčka, 1978; *Kamenný kvítek*, 1981 a tanečně provedený melodram *Médea* Jiřího Antonína Bendy(1979).

[273] *Spartaka* (1975) a *Matčino pole* (1977).

[274] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=2922&abc=0&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

[275] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2689

1.18 LUBOŠ OGOUN

Luboš Ogoun (rozený Bohumil Ogoun, 1924 – 2009) patří k dalším významným osobnostem českého tanečního divadla.

„Ogounovu choreografickou osobnost charakterizuje taneční inscenátorská pohotovost, originalita, fantazie pohybových tvarů a dramatických zkratek, sepjatých dějových scén, náročných až artistních i působivých duet.“[276]

Obrázek 35: Luboš Ogoun

Zdroj: http://kultura.idnes.cz/[277]

„Působil jako pedagog, mimo jiné externí profesor choreografie na katedře tance Vysoké školy múzických umení Bratislava 1986–90. Byl jmenován Zasloužilým umělcem (1966), získal Prémii Českého literárního fondu (1991) za první uvedení baletu Bohuslava Martinů Škrtič a roku 1998 cenu Nadace Českého literárního fondu za celoživotní tvorbu, v roce 2002 mu udělil prezident Václav Havel cenu Za vynikající umělecké výsledky.“[278]

V roce 1945 nastoupil jako tanečník do Národního divadla v Praze. Po absolutoriu Ústavu pro vzdělávání profesorů tělesné výchovy (1948) vystudoval choreografii na katedře tance divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze (1953)[279].

Jako tanečník těžil především ze svých sportovních zkušeností, které získal v mládí jako atlet, později jako trenér československého družstva gymnastek.

Jako choreograf se začal prezentovat v Armádních uměleckých souborech, pedagogem a choreografem Národního divadla byl v sezóně 1956/57. První šéfovský post získal po Jiřím Němečkovi v Plzni (1957 – 1961) a začal se vyvíjet jako choreograf[280], tříbil svůj pohybový slovník, začínal více přemýšlet o dramaturgii. V tomto směru následoval

[276] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6193

[277] Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/divadlo.aspx?c=A090216_134049_divadlo_ob

[278] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6193

[279] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6193

[280] *Rudý mák* (1958), *Popelku* (1959), a především *Baladu o námořníkovi* (1961).

Sašu Machova, který netvořil fascinující efektní díla, ale lidská dramata za pomoci propojení tance, hereckého projevu a zpěvu.

Klasickou taneční techniku považoval za základ, ale dokázal ji doplnit novými expresivními pohyby, gymnastikou a akrobacií. V letech 1957 – 1961 byl uměleckým šéfem v Plzni a nadále se aktivně účastnil československého baletního dění (festivaly, semináře, konference aj.).

Svou tvorbou je úzce spojen především s Brnem (1961-64 šéfem a choreografem), vrcholné choreografie, užívající symbolu, metafory a náznaku vytvořil právě tam[281]. V té době význam brněnské scény narušil prvenství scény pražské.

Brno sice opustil, ale aby založil významnou experimentální skupinu moderního tance Studio Balet Praha (Balet Praha) spolu s Pavlem Šmokem a Vladimírem Vašutem. Jako šéf a choreograf zde tvořil čtyři roky[282] (1964 – 1968), kdy uvolnil prostor Pavlu Šmokovi a vrátil se zpět do Brna, do velkého kamenného divadla, kde se snažil skloubit tradici klasického a nově vznikajícího moderního tance.

Zde působil v různých funkcích až do roku 1991 (šéfem Národního divadla v Brně v letech 1968 – 1970 a na rok v roce 1990, v roce 1970 na skok v Praze uměleckým šéfem Laterny Magiky a zpět v Brně). Působil jako choreograf a režisér nejen pro balet, ale také v opeře, činohře a muzikálu.[283]

„Jeho druhá manželka Ludmila Ledecká byla dlouholetou přední balerínou brněnského divadla a byla ideální, tvárnou a přesvědčivou interpretkou Ogounova náročného choreografického stylu.“[284]

„S Brnem se rozloučil v roce 1992 nastudováním Vostřákova baletu Viktorka, díla, které na jeviště poprvé uvedl o 40 let dříve jeho učitel S. Machov.“[285]

Po odchodu z divadla v devadesátých letech dál pracoval pohostinsky jako choreograf a působil jako pedagog tance.

---

[281] Šostakovičova *Leningradská symfonie* (1962), Janáčkův *Taras Bulba* (1963) a *Hirošima* na konkrétní hudbu Bukového (1963) či Stravinského *Svěcení jara* (1964).

[282] *Podivuhodný mandarín* s hudbou Bartóka, 1964, *Hirošima* na hudbu Bukovského, 1964. Získal Cena Serge Lifara v Paříži 1967.

[283] *Slzy nože* Bohuslava Martinů 1969, *Kníže Igor* Alexandra Borodina 1973, *Malý princ* M. Háby 1979; z muzikálů *Romance o lásce* Miloše Štědroně 1974, *Cyrano z předměstí* Pavla Hammela a Mariána Vargy 1978), pohybově spolupracoval na *Muži z kraje La Mancha* (Karlín 1967), *West Side Story* (Karlín 1970), *Zbojníci a žandáři aneb Jánošík* (Brno 1972), *Kytice* (Semafor 1972), *Ze života hmyzu* (NS Bratislava 1984). Z baletů nastudoval v tomto období Janáčkovo *Concertino* (1979), *Šach králi* (1980), *Sen noci svatojanské* (Brno 1984, Ostrava 1988, zfilmováno 1986), *Carmina Burana* (1981), *Paní mezi stíny* (1987), *Škrtič* (1990). Uvedl světovou premiéru baletu inspirovaného dílem a životem Boženy Němcové (*Paní mezi stíny*, 1987, libreto Z. Kaloč).

[284] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6193

[285] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6193

Obrázek 36: Luboš Ogoun při práci

Luboš Ogoun s Evou Bosákovou

Zdroj: http://kultura.idnes.cz/[286]

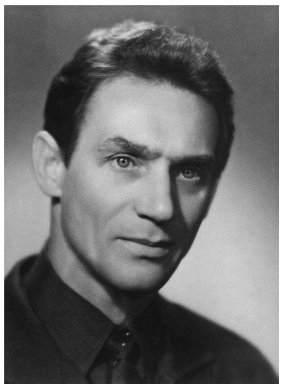
Po celou dobu své tvůrčí kariéry spolupracoval také s televizí a filmem jako choreograf: *Císařův pekař* a *Pekařův císař*, *Rozmarné léto*, *Adéla ještě nevečeřela*, jako herec: *Únos*, *O něčem jiném*, *Třicet panen* a *Pythagoras.*[287]

Zemřel pouhé čtyři dny před dovršením 85. narozenin.

1.19 MIROSLAV KŮRA

Další velkou osobností byl v této době **Miroslav Kůra** (nar. 1924), který byl zpočátku kariéry především vynikající interpret, jednou z nejlepších, kterou české taneční umění kdy mělo.

Obrázek 37: Miroslav Kůra



Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[288]

Byl žákem Iva Váni Psoty a v brněnském Národním divadle také vstoupil na profesionální jeviště[289]. Za okupace byla brněnská scéna uzavřena, Kůra odešel do angažmá[290] německých divadel.[291]

---

[286] Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/divadlo.aspx?c=A090216_134049_divadlo_ob

[287] ENCYKLOPEDIE DĚJIN MĚSTA BRNA. Osobnosti. Luboš Ogoun. [online]. © 17. 4. 2013. Dostupné z: http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=18614

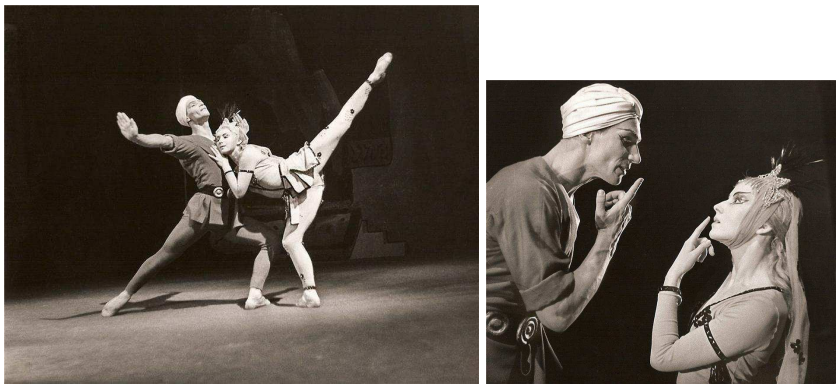
[288] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=422&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

[289] Prvním sólovým úkolem byla Tarantella v Psotově *Labutím jezeře*, 1941.

[290] Byl sólistou v Katovicích (1941–43) a Norimberku (1943–44).

Po válce se vrátil do Brna a dostal mnoho sólových příležitostí[292]. Tančil i v době, kdy plnil povinnost vojenské prezenční služby (1946–48), kdy byl sólistou a debutujícím choreografem ve Slovenském národním divadle v Bratislavě.[293]

Obrázek 38: Inscenace Legenda o lásce - 28. 6. 1963



Miroslav Kůra (Ferchad), Marta Drottnerová (Širín)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[294]

Od roku 1949 je již v Národním divadle v Praze, kde působil ve třech etapách: 1948–51, 1954–64, 1974–91. Intenzívně spolupracuje se Sašou Machovem.

Obrázek 39: Miroslav Kůra (jako Princ Labutí jezero - 26.01.1951)

Věra Ždichyncová (Kněžna), Miroslav Kůra (Princ)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[295]

---

[291] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4296

[292] Rybář-Holub v *Suita rustica a Lastura*, Princ ve *Z pohádky do pohádky*, Sólo ve *Slovanských tancích*, Jean de Brienn *v Raymondě.*

[293] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4296

[294] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=422&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

"První éra, kdy za Machova excelentně tančil Prince v Šípkové Růžence, zejména Merkutia, později i Pátera Lorenza a Romea v Romeovi a Julii, Sólo v České suitě, Černého myslivce ve Viktorce, Prince v Labutím jezeře vyvrcholila politickým rozhodnutím o Kůrově odchodu z Národního divadla z důvodu jeho většího úspěchu u publika, než který měli sovětští hosté. Kůra byl přeložen do Košic."[296]

Přes Slovenské národní divadlo Bratislava 1953–54 se vrátil na deset let do Národního divadla v Praze (1954–64), také se dostal do Sovětského svazu (Akademie Vaganové v Leningradu, 1955-56).

Z Prahy odešel do Brna, kde byl deset let (1963–73) (jen v sezóně 1966–67 byl šéfem baletu v jugoslávské Skopje) V brně působil v různých funkcích (šéf baletu a choreograf).

Mezi lety 1974 – 1978 se stal opět šéfem baletu Národního divadla v Praze, po návratu Jiřího Němečka do funkce šéfa baletu dostal smlouvu opět jako choreograf[297].[298]

Ztvárnil hlavní role v *Labutím jezeře, Spící krasavici, Raymondě, Giselle, Rudém máku, Spartakovi, Viktorce, Othelovi* a dalších.

Jako choreograf vytvořil přes 40 děl, mezi nejslavnější patří kultovní inscenace Petra Weigla *Romeo a Julie* z roku 1971, dále *Labutí jezero, Stvoření světa, Giselle, Špalíček, Carmen, Petruška*. Podílel se také na několika filmových baletních projektech – většinou s režisérem Petrem Weiglem.

1.20 PAVEL ŠMOK

Po Sašovi Machovovi patří k nejvýraznějším osobnostem českého tanečního umění Pavel Šmok. Jeho autorské taneční divadlo má osobitý jedinečný styl, který posunul na profesionální úroveň, přestoupil i hranice Československa, jím založené soubory Balet Praha a později Pražský komorní balet vychovaly celou generaci umělců i diváků.

---

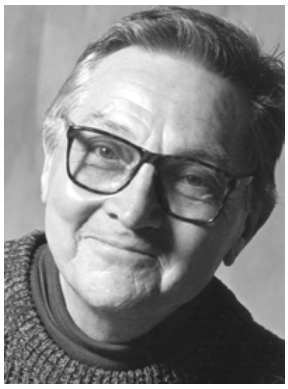
[295] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=422&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

[296] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4296

[297] Do roku 1991.

[298] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4296

Obrázek 40: Pavel Šmok



Zdroj: http://prazskykomornibalet.cz/[299]

Pavel Šmok se narodil na Slovensku v Levoči, což ovlivnilo celý jeho tvůrčí život. Velkou inspirací mu byl lidový tanec, ale i temperament a způsob života tamních lidí. Otec byl Čech a maminka Moravanka a tak oba synové jsou tedy skutečnými Čechoslováky.

„Pavel se občas rád kasá, že kořeny Šmoků sahají až k Slavníkovcům (takže svatý Vojtěch by byl nějaký jeho prapraapraatdstrýček). Tůdle! Když jsem to po něm chtěl černé na bílém, dotáhl to sotva do poloviny 17.století…“[300]

Kvůli otcovu zaměstnání se rodina často stěhovala, nakonec se usadila definitivně v Čechách.

Přesto, že se pokoušel o seriózní vzdělání (na žádost rodičů, doba byla těžká) táhlo ho to k divadlu již od mládí. Nudné studium Českého vysokého učení technického si zpestřoval ochotničením[301].

„Divadelní ochotničení má u nás velkou tradici. Jestliže už před pár staletími platilo „co Čech, to muzikant“, pak někdy od obrození by mohlo být doplněno o „co Čech, to liboherec“, vždyť „divadlo“ se dělalo v kdejaké větší vesnici.“[302]

UMĚLECKÉ POČÁTKY

Bylo mu doporučeno studium na konzervatoři, kam byl v roce 1948 přijat. Navštěvoval hodiny dramatického oddělení a nechal se inspirovat osobnostmi jako Krejča, Lukavský či Plachý. Jeho zájem o tanec byl ale větší než kariéra herecká, přešel na taneční oddělení a ve věku dvaceti šesti let školu dokončil.[303]

Získal zkušenosti v klasickém tanci od Marie Anny Tymichové, lidovém tanci od sólistky Národního divadla Zory Šemberové a novodobém tanci od Laurette Hrdinové.

Dalo by se říci, že pro taneční kariéru se rozhodl poměrně pozdě, ale jako umělec cítil touhu tvořit a i pedagogové konzervatoře ho inspirovali k choreografii. Před

[299] Dostupné z: http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/pavel-smok/
[300] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 11. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[301] V Divadle mladých pionýrů nebo v Divadlo Na Slupi, mimo to i tancováním u Vycpálkovců.
[302] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 13. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[303] Školu dokončil v roce 1953.

profesionální prací umělce ho nezastavila ani operace páteře (posunutí obratle), z které se zotavil, přesto, že mu lékaři doporučovali vybrat si jiné povolání.

Obecně by se dalo říci, že byl Pavel Šmok na počátku divadelní kariéry ovlivněn třemi vlivy:

1. Sport

„U sportu je podstatné slovíčko „kolik“ (…) V tancování je zase nejdůležitější slůvko „jak“…“[304]

Ve sportu byl juniorským mistrem ČSR v krasobruslení, při tréninku se setkal s klasickou taneční technikou. Vystupoval v ledních revue, tvořil choreografie pro soutěžní čísla, byl člen groteskního tria Syblík-Šmok-Krapeš. Sportu zanechal po příchodu na konzervatoř, hlavně z časových důvodů, jezdil nadále pouze v revuích.

Ke skokům do vody ho přivedla láska k druhé ženě Hatině (Marie).

2. Herectví

Významně ho ovlivnila spolupráce s našimi avantgardními režiséry, v Déčku to byla spolupráce s E. F. Burianem.

„Bystrému zraku E. F. Buriana neunikl: „Tak vy s herectvím na konzervatoři musíte končit?... Hm… A nechcete u mne dělat malé role? Rok v divadle vám dá víc než dva na konzervatoři!“[305]

Pavel Šmok hluboce obdivoval tohoto geniálního umělce, především pro jeho všestrannost, dokázal být hercem, spisovatelem, dramaturgem, skladatelem a především režisérem v jedné osobě. Po Sašu Machovovi byl Pavel Šmok druhá významná osobnost tanečního umění, kterou Burian svou prací ovlivnil.

„Zora Šemberová byla pro mě učitelkou stejně významnou jako E. F. Burian, u kterého jsem hrál tři roky jako herec. Oba mně dali nejvíc do života. Zora především obrovskou citlivost k hudbě, Burian celkové vnímání divadla. Ty věci se těžko definují, ale jsou“.[306]

Práce Šmoka jako herce skončila, když byl vybrán pro jednu z hlavních rolí ve filmu[307], na činoherní prkna se již nevrátil.

3. Lidový tanec

Po druhé světové válce využil zkušeností z rodného Slovenska a lidovému tanci se věnoval v souboru Josefa Vycpálka.

[304] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 15. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[305] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 13. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[306] HOŠKOVÁ, JANA. OPERAPLUS. Baletní událost: jubileum Pavla Šmoka. [online]. © 22. 10. 2012. Dostupné z: http://operaplus.cz/baletni-udalost-jubileum-pavla-smoka/?pa=1
[307] Film *Zítra se bude tančit všude* roku 1951 v režii Vladimíra Vlčka.

PROFESIONÁLNÍ ANGAŽMÁ

Profesionální angažmá získal u choreografa a zkušeného pedagoga Luboše Ogouna v Armádní opeře, ještě jako student konzervatoře. Nemohl tušit, že jejich setkání je předzvěst pozdější mnohaleté spolupráce. V souboru mohl pravidelně vystupovat (uváděl i celovečerní balety) a vyhnul se povinné vojenské službě.

„U Ogouna se tanečníci naučili hodně. Jako výborný trenér i pedagog (jakkoli v tomto ohledu naprostý samouk!) dokázal ze svého „vojska“ vyždímat maximum. S Ogounem byla na sále vždy dobrá nálada, humor a psina, práce šla od ruky (či od nohy?) a nikoho ani nenapadlo dívat se po hodinách, kdy „padne“.“[308]

Po zrušení souboru odešel na šest dní do Národního divadla.

„Proč tak krátce? Inu, chtěl tančit, ne postávat někde u zadního prospektu a „dělat křoví“.“[309]

Další taneční angažmá získal v Plzni, kde baletní soubor pod vedením Jiřího Němečka prožíval dobu rozkvětu. Šmok prokázal interpretační schopnosti.

„Soupiska rolí překvapí na první pohled svou kontrastní pestrostí. Je tu všechno od prince po chuďase, od sotva zletilého dítka po starce nad hrobem, od hrdiny po padoucha, od „čisté“ klasiky po party sycené především výrazem. „[310]

Němeček tvořil baletní představení s množstvím pantomimicko-hereckých výstupů, což Šmokovi jako interpretovi vyhovovalo.

„Kam až lze na této cestě dojít, ukázala právě Němečkova inscenace Čulakiho Mládí[311]*, spíš než o balet tu šlo o jakousi roztancovanou činohru. Bylo to však představení skutečně silné, režijně příkladně propracované, přesvědčivé.“*[312]

Šmok se v baletu představil rolí Peťky, což mu přineslo pozornost kritiky, protože inscenace byla oceněna jako nejlepší představení roku 1956.

„V postavě Peťky jsem tuším viděl Pavla tančit poprvé, jako herce jsem si ho pamatoval z Déčka. Mohu-li se spolehnout na paměť, řekl bych, že v baletu byl lepší po herecké než taneční stránce. Byl to slušný sólista takříkajíc krajského formátu“ středně vysoký, trochu podsaditý tanečník demi-charakterního typu, který má vždycky blíž k lidovým figurám než ke klasickým princům.“[313]

Tím ale jeho interpretační kariéra začala i skončila, dál se chtěl věnovat především choreografii, tato tvůrčí práce mu doslova učarovala. V Plzni to byla operní a operetní představení[314], pohybová spolupráce do činoherních představení, práce pro film a televizi.

---

[308] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 19. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[309] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 19. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[310] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 20. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[311] Úspěch této inscenace Jiřímu Němečkovi „otevřel dveře“ do Národního divadla
[312] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 21. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[313] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 22. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[314] Oskar Nedbal: Vinobraní; Franz Lehár: Paganini; Jaques Offenbach: Krásná Helena; Giuseppe Verdi: Maškarní ples

V roce 1958 nastoupil jako šéf baletu ve Státním divadle v Ústí nad Labem[315]. Zde ale soubor nebyl zdaleka na takové úrovni jako v Plzni (ranní trénink se například konal na betonové podlaze divadelního foyeru), ale Šmok se pustil s chutí do práce. Výsledkem byla premiéra tří baletů: *Valčíků* Antonína Dvořáka, *Svatebních košil* od Jana Nováka a Schumannova *Karnevalu.*

Představení Valčíky již naznačilo Šmokův choreografický směr tohoto umělce a obdiv k Dvořákově hudbě se ho držel po celý život.

„Ve Svatebních košilích dokázal, čemu se pozorně naučil pod vedením Jiřího Němečka i jiných – ne kopírováním, nýbrž přemýšlivou prací. Ve Valčících prokázal citlivou, talentovanou ruku. Vytvořil něco, co si troufám nazvat českou obdobou slavných Sylfid, vrácených ze snu skutečnosti. Bylo by předčasné prorokovat, že se narodil nový choreograf. Ale je možno se těšit na další práci mladého, nadaného člověka, který se citlivě a vážně dívá na svoje tvůrčí úkoly.“[316]

Zde se teprve mohl plně umělecky rozvinout[317], sjednotil technicky i umělecky nesourodý soubor, učil se choreografovat i šéfovat a vyrovnat se s řadou úkolů, které vyplývaly ze spolupráce baletního souboru s operou[318] a činohrou.[319]

Svůj komický talent využil v baletu Sluha dvou pánů, který předvedl na Festivalu současného tance v Brně (1960).

„Festival – to byla opravdu mimořádná a závažná událost, zřetelný mezník ve vývoji našeho tanečního umění. Na brněnském jevišti se vystřídalo sedm předních českých a slovenských souborů, které v deseti inscenacích ukázaly svou vlastní úroveň, ale v souhrnu i celkový profil tehdejšího baletu. Jeho síly i slabiny: myšlenkovou povrchnost, prázdnou dekorativní vnějškovost, plytké pojetí baletu jako okázalé „pastvy pro oči“, hrubé podceňování tvarové stránky, choreografie. (…) Festival se zaplaťpánbu nespokojil s obligátním velebením dosažených úspěchů. Naopak, vyprovokoval zdravě kritickou nespokojenost s dosavadním stavem. S choreografickou chudobou, zaostalostí a uniformitou, s hypertrofií semaforské posunčiny i významovou degradací tance, s šedou popisností baletů zatížených literaturou, často jen nedokrevných a naivně zploštělých odvarů činoherních či románových předloh. Přišlo se na to, že klasický tanec není jediným možným a přípustným pohybovým systémem, že choreografie je zkrátka svobodná umělecká tvorba a nikoli řemeslnické lepení ultrakonvenčních prvků a vazeb. Ale hlavně: ve volání po poetickém, básnickém baletním umění se ozvala – po mnohaletém půstu – snaha o nalezení žánrové specifičnosti, po navrácení baletu tanci. V Brně se ale mluvilo i o věcech, které byly dosud bezmála tabu: o „čistém“, nedějovém baletu, o stylu, individuálním rukopisu, o

[315] V letech 1958 – 1960.
[316] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 23. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[317] *Valčíky* (A.Dvořák), *Svatební košile* (J.Novák), *Karneval* (R.Schumann) *Sedm krasavic* (K.Karajan 1959), *Sluha dvou pánů* (J.Burghauser 1959), *Louskáček* (P.I.Čajkovskij 1960) a poslední *Nová Odyssea* (V.Burns 1960).
[318] Charles Gounod: *Faust a Markétka,* Léo Delibes: *Lakmé,* Georges Bizet: *Carmen.*
[319] GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001760

symbolice a metaforičnosti tance. Ukázalo se, že baletní kumštýři dovedou přemýšlet, by přímo samostatně myslet.“[320]

Festival v Brně Šmoka ovlivnil hned v jeho další práci. Poslední představení v Ústí nad Labem *Nová Odyssea* na hudbu Viktora Burnse se zapsalo do dějin tance právě díky zásadní proměně přístupu k choreografické práci. Přes nesourodost ústeckého baletního souboru měla tato inscenace mimořádnou působivost a stala se nejlepším baletním představením sezóny 1960–61.[321]

„Pro něho samého to byla jakási „zkouška ohněm“. Byl rozhodnut – pokud by neuspěl – vrátit se pokorně k aktivnímu tancování a definitivně se rozloučit s kariérou choreografa.“[322]

Během brněnského festivalu dostal nabídku na místo druhého choreografa, vedle Emericha Gabzdyla, ve Státním divadle v Ostravě. Dlouho se nerozmýšlel, podmínky v Ostravě byly daleko lepší, soubor třikrát větší, mohl se naplno věnovat taneční režii a choreografii. Zbavil se odpovědnosti za vedení souboru a ve výběru repertoáru měl volnou ruku.

„Tradiční repertoár, divácky vděčnější celovečeráky, si ponechal šéf Gabzdyl. Šmok v zásadě pokračoval ve směru, který naznačila Nová Odyssea. Pozvolna dotvářel, vyhraňoval, obohacoval a rozšiřoval svůj choreografický rukopis. Jeho inscenace se od standardních Gabzdylových samozřejmě lišily, reprezentovaly nový názor a získávaly si přízeň mladé divácké generace.“[323]

Hledal nové cesty pohybového vyjádření, jeho tvorba se zdála nesourodá. Bylo to období hledání, hledání osobitého vyjadřovacího pohybového slovníku a choreografického stylu[324]. Taneční vazby a skladba choreografie se již neopírala o mimotaneční obsah, tanec byl nedějový, ale s logickým hudebně-režijním záměrem.[325]

„Lašské tance Leoše Janáčka znamenaly první Šmokovo choreografické setkání s hudbou skladatele, k němuž se později obracel ve svých stěžejních dílech.“[326]

V Ostravě pokračoval i ve spolupráci s operou, tvořil pro operetní představení, činohru a film[327]. Jezdil hostovat do Brna[328] k Luboši Ogounovi.

„Ogoun v té době, od začátku šedesátých let, byl sám ve vrcholné formě. To, že si k realizaci svého programu přizval právě Pavla Šmoka, nebyla žádná náhoda. Znal ho

---

[320] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 23. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[321] GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001760
[322] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 24. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[323] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 25. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[324] *Viktorka* Zbyňka Vostřáka, 1961, *Lašské tance* Janáčka, 1962, *Američan v Paříži* Gershwina, 1962, *Čarodějná láska* Fally, 1963, *Pygmalión* Duchoně, 1963, *Rossiniáda* Rossiniho, 1963, *Závrať* Čestmíra Gregora, 1964, *Milostná píseň* Ebena, 1964, *Svědomí* Bukového, 1964 v Otravě a *Capriccio* Jana Nováka v Brně.
[325] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 25. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[326] GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001760
[327] Například slavný český film *Kdyby tisíc klarinetů* (1963).
[328] *Sedmi smrtelných hříchů maloměšťáků* (B.Brecht/K.Weill 1962), *Bertolda Brechta* a *Rapsodii v modrém* (G.Gershwin 1962) a *Capriccio* (J.Novák 1964).

už od školy, Pavel u něho tančil v Armádní opeře a pak krátce v Plzni, byli nejen staří kolegové, ale skuteční přátelé. A po roce 1960, po brněnském Festivalu, byli právě oni nejvýraznější představitelé toho, čemu se začalo říkat „nová vlna“. Nová vlna československé choreografie.“[329]

„Brno – to byly i desítky a desítky hodin, kdy se spolu s Lubošem Ogounem přetahovali o to, kdo z nich vymyslí nezvyklejší, „odvážnější“, krkolomnější a bláznivější pohyb (…) Měli vždy k ruce pár oddaných tanečníků, kteří rádi sloužili jako pokusní králíci.“[330]

Pavla Šmoka zaujalo působení v televizi, tehdy zcela novém médiu. Stál u zrodu české taneční tvorby určené televiznímu divákovi. Podílel se na desítkách pořadů jako choreograf a režisér u nás i v zahraničí (spolupracoval s televizními společnostmi v Rakousku, Velké Británii, Německé spolkové republice, Švýcarsku[331], Jugoslávii a aj.) Získal ocenění na Zlaté Praze (dvakrát), v Montrealu, Helsinkách atd.

„Žádný jiný český choreograf nebyl televizí tak využíván, žádný jiný k ní neměl tak blízko a tak jí nerozuměl.“[332]

„Na obrazovku převedl řadu opusů ze svého divadelního repertoáru, mnoho jiných však vytvořil přímo pro ni. Největší díl práce patřil nicméně zábavným televizním programům: revuím, přehlídkám, soutěžím a oblíbeným seriálům jako Možná přijde i kouzelník, Televarieté a silvestrovské pořady. Právě tady dokázal Šmok skoro nemožné: že totiž taneční „spotřební“ miniatury, „lehké zboží“, vyráběné v chvatu na zakázku, může mít vtip, nápady, inteligenci a úroveň.

„Konec padesátých let a šedesátá léta však byla dobou, která divadlu přála. Nekonformní, atypické malé scény rostly jak houby po dešti.“[333]

BALET PRAHA

Skutečný zlom ve Šmokově kariéře nastal, když s Lubošem Ogounem založil v roce 1964 Balet Praha, respektive původně Studio Balet Praha.

Dvojice Ogoun-Šmok, to byl dobrý tým s podobným uměleckým cítěním a jako šéfové a tvůrci se nebáli experimentu. Pro český tanec to znamenalo založení souboru, kde se mohly naplno rozvinout novátorské aktivity.

[329] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 26. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[330] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 26. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[331] Soubor choreografií na hudbu Igora Stravinského pro švýcarskou televizi – *Lišák, Les Noces, Historie vojáka* aj. 1980–82
[332] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 27. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[333] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 30. Praha: AKROPOLIS, 1997.

Obrázek 41: Studio Balet Praha

STUDIO BALET PRAHA

je pojem dosud neznámý

CO JE TO?

Je to nová experimentální baletní skupina; necelá dvacítka tanečníků bezmála z celé republiky, odhodlaná prorazit hráz vžitých konvencí a vytvářet opravdu moderní balet roku 1964.

PROČ JE TO?

Protože skupina podobného typu v našem divadelnictví dosud neexistovala, ač by existovat měla. Proto, aby mohla vzniknout skutečná experimentální dílna, jakási výzkumná laboratoř baletu, kde by se hledaly nové možnosti a odkrývaly nové perspektivy žánru, poutaného až dosud tak silně vlivy tradic.

JAK TO BUDE VYPADAT?

Nejlépe, když se přijdete podívat sami, rozhodně nečekejte nic à la Labutí jezero, žádné zakleté princezny, nyjící prince, žádné pohádky o romantický sladkobol. Tady půjde o pohybový výraz dneška – a k tomu patří i dynamická škála pohybů, jaké znáte spíš z akrobatiky, gymnastiky a sportu, než z běžných baletních inscenací.

KDO SKUPINU VEDE?

Šéfem a choreografem je Luboš Ogoun; znáte ho z filmu V. Chytilové „O něčem jiném", kde hrál sama sebe – trenéra Evy Bosákové. Choreografem je Pavel Smok, jeden z nejprogresivnějších tvůrců současného baletu.

KDE BUDE STUDIO PŮSOBIT?

V Praze rozbilo svůj hlavní stan v Hudebním divadle v Nuslích, kde je uvidíte dvakrát týdně, pokud nebude zrovna na zájezdech.

KDY ZAHÁJÍ SVOU ČINNOST?

Zahajovací premiéru uvede 13. listopadu; bude složena ze čtyř krátších baletů: komediální, rozmarné Rossiniany, baletní grotesky na hudbu z Rossiniho slavných operních předeher, Bartókova Podivuhodného mandarina, jednoho ze stěžejních děl moderní baletní literatury, Reflexů, což je původní novinka s hudbou skladatele Z. Zouhara a konečně Budového Hirošimy, psychologického baletního dramatu o osudu letce, který svrhl první atomovou pumu na Japonsko.

KUDY PŮJDE SOUBOR DÁLE?

Nejdříve za jazzem: začátkem jara se představí s prvním celovečerním pořadem jazzbaletu v dějinách naší Terpsychory. Bude to pořad, věnovaný mladým – mladým věkem a duchem.

STUDIO BALET PRAHA

je mladší sourozenec SEMAFORU, PARAVANU, ČERNÉHO DIVADLA a dalších souborů, sdružených při Státním divadelním studiu. Stejně jako ony chce nalézt cestu k srdci pražských diváků. Přijďte se přesvědčit, jak se jim jejich program zdaří.

NEZAPOMEŇTE: STUDIO BALET PRAHA, Hudební divadlo v Nuslích.

PREMIÉRA dne 13. listopadu 1964 v 19.30 hod.!

St 107 - F 5987

Zdroj: http://operaplus.cz/[334]

Tanečníci souboru byli z Brna (Synáčková, Koželuh, Janečka), z Ostravy (Martiníková, Brom) a dalších pět absolventů konzervatoře bylo vybráno konkurzem.“[335] Stal se z nich kolektiv dvaceti tanečníků, kteří byli připraveni a především ochotni následovat vize souboru přes veškerou nejistotu.

„Nepočetný, nezávislý taneční soubor umožňoval oběma choreografům realizovat představy o podobě tanečního umění vyvázaného z područí literárních předloh a celovečerních divadelních forem; v něm mohli pracovat na vytvoření osobitého tanečního tvarosloví, pohybového kánonu, který byl schopen komunikovat jen prostřednictvím vlastních významů, odpovídajících výrazovému rejstříku tanečního média.“[336]

Nabídek na podporu souboru měli hned několik, ale nakonec nejlogičtější bylo zastřešení pod Státní divadelní studio (podobně jako další studiová činoherní divadla).

Program Baletu Praha, který se jim podařilo naplnit: „Smyslem a posláním Studia je stát se jakousi vývojovou zkušebnou a experimentální laboratoří československého baletního umění (…) Vzít na sebe riziko hledání, riziko omylů a neúspěchů. Studio bude usilovat o balet nekonformní, netradiční, moderní. Moderní je mu tolik co současný – myšlenkou i uměleckým tvarem, obsahem i formou. (…) Studio je soubor bez minulosti. V jeho budoucnost však pevně věříme.“

[334] Dostupné z: http://operaplus.cz/baletni-udalost-jubileum-pavla-smoka/

[335] PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET. Oficiální stránky. . [online]. © 2013. Dostupné http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/pavel-smok/

[336] GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001760

„Balet Praha jako první a jediný divadelní soubor v republice nabízel každému jen jednoroční termínovanou smlouvu, což se zcela vymykalo pracovněprávní praxi.“[337]

Produkce choreografů souboru Šmoka a Ogouna byla rozsáhlá. Vystupovali doma i v zahraničí, mohli srovnávat svoji práci s evropským vývojem a to je inspirovalo k další práci.

Z dvaadvaceti titulů jen jeden tvořili společně, ostatní každý zvlášť (10 Ogoun a 11 Šmok).

K nejvýraznějším Šmokovým dílům tohoto období patří *Rossiniáda* (1964), *Fresky* Bohuslava Martinů (1965), *Jazzová suita* Karla Krautgartnera (1965), *Reflexy* Zdeňka Zouhara (1964), komediální dílo Oskara Nedbala *Nedbalky*, a především *Listy důvěrné* Leoše Janáčka (1968), jedna ze stěžejních choreografií jeho díla.[338]

V roce 1968 jejich společné „soužití“ skončilo, Luboš Ogoun se rozhodl vrátit se na velkou brněnskou scénu. Pavel Šmok převzal pozici šéfa. Mohl využít svých zkušeností z Ústí nad Labem, ale existenční podmínky souboru byly tak špatné, že došlo k ukončení činnosti souboru.

ANGAŽMÁ V ZAHRANIČÍ

Šmok odchází do zahraničí – naštěstí ne navždy!

Pavel Šmok své do té doby nejlepší choreografie uplatňuje ve Švýcarsku jako šéf baletu v Basileji[339] (1970 – 1973), tvoří díla nová[340] a hostuje v Brně[341], v německém Norimberku[342] a Darmstadtu[343], švýcarském Bernu[344], Tessinu[345] a Bratislavě[346].

„Z Baletu Praha jich sem přišlo se Šmokem a za Šmokem deset (…) Češi tak tvořili víc než polovinu basilejského baletu.“[347]

Po všech nejistotách politického režimu v Československu a „boji“ o existenci Baletu Praha přichází alespoň relativní klid na práci.

Šmokovi bylo v Basileji nabídnuto prodloužení smlouvy (na pět let), ale československý Pragokoncert se rozhodl, že už nebude podporovat angažmá našich umělců za hranicemi. Kdo chtěl zůstat venku, musel se stát emigrantem.[348]

Zde mohl nastat zlomový bod ve vývoji českého tanečního umění. Před Kyliánem to mohl být právě Šmok, který by zůstal v zahraničí, ujala by se ho jedna z pokrokových

[337] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 32. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[338] VAŠUT, VLADIMÍR. Dramaturgie baletu v ČSSR 1945 - 1980. s. 64. Praha: Státní pedagogické nakladatelství n. p.
[339] VAŠUT, VLADIMÍR. Dramaturgie baletu v ČSSR 1945 - 1980. s. 25. Praha: Státní pedagogické nakladatelství n. p. 1983.
[340] Nově vytvořil celkem 14 baletů – *Dona Juana* (Ch.W.Gluck 1971), *Sinfoniettu* (L.Janáček 1971) a *Šeherezádu* (N.Rimskij-Korsakov 1972).
[341] *Glagolská mše* (L.Janáček 1969).
[342] *Strašáci do zelí* (A.Reimann 1971).
[343] *Rossiniáda* (1973), *Listy důvěrné* (1975).
[344] *Poeme élektronique* (E.Varese 1972).
[345] *Maličkosti* (W.A.Mozart 1972).
[346] Díla *Listy důvěrné*, *Pták Ohnivák* v roce 1973.
[347] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 35. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[348] PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET. Oficiální stránky. . [online]. © 2013. Dostupné http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/pavel-smok/

divadelních scén, stoprocentně by využil svůj talent - a „doma“ bychom ho už nikdy neviděli. Emigrantem se stát nechtěl, a tak se roku 1973 vrátil.

ZPĚT V ČESKOSLOVENSKU

Socialistický režim se však postaral o „vřelé“ přijetí, *„o zdaleka nejlepšího českého choreografa“ doma nikdo nestál. Ve vedoucích funkcích se zahnízdila „pokroková“, stranicky a mocensky silná garnitura, pro niž bylo jméno Šmok synonymem všeho zlého: emigrant, který na Západě neuspěl a který se vrátil, jen aby v socialisticky spořádaných poměrech kalil vodu. Protirežimní (…) element, po právu vyloučený z KSČ. Bezideový modernista a formalista, nepřítel posvěceného klasického baletu. Choreograf, který ničí tanečníky na duchu i na těle.“*[349]

Šmokovi nebyla nabídnuta žádná smlouva ani možnost hostování. Pomoc přišla až ze Slovenska, od Borise Slováka, který mu z pozice šéfa baletu Slovenského národního divadla v Bratislavě nabídl možnost spolupráce[350], nastudování Ptáka Ohniváka.

„Po premiéře došlo ke skandálu – soudruhům se nelíbila scéna, při níž spustí Carevič Ivan zlatou klec na Ptáka Ohniváka, což na ně působilo jako jinotaj na nedávné „osvobození od kontrarevoluce“. „[351]

Tyto názory byly „vodou na mlýn“ soudruhů[352] v Česku pečujících o naši kulturu a Šmok další tři roky nedostal žádnou seriózní divadelní práci. Svoje tvůrčí ambice a talent věnoval opět televizi, opeře, operetě nebo činohře.

PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET

Pomoc nakonec přišla z malého divadla Rokoko[353], byla to nabídka spolupráce od Miloše Hercíka (ředitele divadla). Šmok viděl možnost opět tvořit něco nového a nevídaného. Získal prostor a podporu. Jako první představení vytvořil na malém jevišťátku Rokoka večer nazvaný *Jak se dělá balet*[354] (1975). Představení Šmok moderoval a bylo z části improvizované. Ve večeru vystupovali tanečníci z různých divadel, studenti konzervatoře a Boris Hybner. Úspěch představení zavdal myšlence vytvořit malý baletní soubor.

„Šmok ji pomalounku polehounku začal uskutečňovat. V rámci Městských divadel pražských, pod něž bylo mezitím Rokoko při jedné z nekonečných reorganizací divadelní sítě zařazeno, začal budovat souborek, s nímž na malém jevišťátku Rokoka nastudoval tři celovečerní premiéry (Sondy 1976, Kontrasty 1977, Baletogramy 1978).“[355]

Šmok s tanečníky založil soubor pod názvem Pražský komorní balet, bylo ale nutné podat hromadnou výpověď (1980) a tak na počátku mimo názvu neměli vůbec nic.

---

[349] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 36. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[350] *Ptáka Ohniváka* (I.Stravikskij) a *Listů důvěrných* v roce 1973.
[351] PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET. Oficiální stránky. . [online]. © 2013. Dostupné http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/pavel-smok/
[352] Všem „to ukázal“ až později, když byl jmenován zasloužilým umělcem, to už museli soudruzi překousnout navždy.
[353] Na Václavském náměstí pasáž Lucerna.
[354] Toto zábavně-vzdělávací představení mělo od té doby více jak 850 repríz.
[355] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 40. Praha: AKROPOLIS, 1997.

Tradice Baletu Praha (Studia Baletu Praha) tak mohla pokračovat. Nutno však dodat, že přes významné postavení v našich dějinách tance, ho ekonomické problémy provázely po celou dobu existence. Soubor si ale během desítek let získal renomé doma i v zahraničí a vychoval celou generaci vynikajících umělců.

„Organizačně, dramaturgicky i interpretačně vyhraněný baletní soubor bez vlastní stálé scény založil 1975 Pavel Šmok s Kateřinou Frankovou, Vladimírem Kloubkem a Janem Klárem; dlouholetým dramaturgem souboru byl Vladimír Vašut.“[356]

Obrázek 42: Kniha Vladimíra Vašuta o Pavlu Šmokovi

Zdroj: http://baletky.webgarden.cz/[357]

„V tehdejší době to byl soubor zcela unikátní – jediný baletní organismus, existující jaksi načerno, zcela mimo „regulérní“ státně divadelní strukturu (a to v rámci celého tehdejšího „socialistického tábora“) a bez jediné koruny státní subvence. Dnes bychom řekli tvrdý underground.“[358]

Vedle úspěšných zájezdů (například turné po Austrálii), vystupovali pro televizi a film, peníze sháněli, kde se dalo. V této souvislosti je třeba zmínit jméno Jiřího Opěly, tehdy pracovníka Středočeské agentury a pozdějšího ředitele souboru, který souboru zprostředkovával pohostinská představení a tím zajišťoval jeho životaschopnost.

Pražský komorní balet nevyžadoval od svých interpretů akademickou přesnost po technické stránce, hledal interpretační individuality, které by byli schopné herecky precizního emocionálního výkonu, který je základem výrazového tance. Šmokův přístup k choreografické práci a jeho maximální souznění s hudebním podkladem bylo něco, co se zdálo vedle zkostnatělé klasiky jako naprosté novátorství.

„Co tedy Pražský komorní balet vlastně je? Je to kolektiv, jenž si s obecenstvem tyká. Je pevně zakořeněn v emocionálním a duchovním světě svého národa. Nachází

[356] HOLEŇOVÁ, JANA a kolektiv. Český taneční slovník. s. 264. Praha: Divadelní ústav.
[357] Dostupné z: http://baletky.webgarden.cz/rubriky/knihy/3-zivotopisy
[358] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 40. Praha: AKROPOLIS, 1997.

nevysychající inspirační pramen v klasické a moderní národní hudbě, v historických skutečnostech i soudobých ideách. Prostřednictvím tance činí z člověka a člověčenství důvěrný, povzbuzující, otřesný, utěšující, aktivizující zážitek.“[359]

Ke stěžejním dílům sedmdesátých let patří *Americký kvartet* na hudbu Antonína Dvořáka. Premiéru měl v roce 1977 na mezinárodním festivalu v Nancy. Práce ve studiu probíhala několik měsíců, výsledkem je jedno ze stěžejních děl Pavla Šmoka. Ukazuje genialitu jeho práce a souznění s hudbou, hru s gesty a symboly abstraktního tanečního umění.[360]

Obrázek 43: Inscenace Americký kvartet – 3. 10. 1995

ND Praha: 1: Jeanetta Bartalová, Jakub Červenka, Marie Lepíčková, Daniel Slabý
2: Ivan Dinev, Jiří Pokorný

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[361]

Milena Petříková z Gramorevue: „… *Americký kvartet je opravdovostí provedení strhující. Šmok se vyhnul vší sentimentalitě a nabízí výklad živoucí vzpomínky na vzdálenou vlast. (…) Šmok již od expozice přesvědčuje, že zdánlivý klid symetrie, určovaný jejím řádem, má napětí i krásu formy. Těla tanečníků se proměňují v hudební nástroje a vyslovují, co po nich hudby žádá. (…) Aniž ji koloroval, hudbu jednoznačně umocnil a převedl do svého jazyka, kterému je vlastní silná, podmanivá emocionálnost a jehož občasná (ovšem záměrná) lyrizující subtilnost, laborující s nejjemnějšími detaily, má překvapivou údernost.“*[362]

Americký kvartet byl nastudován v mnoha zahraničních souborech, například Komische Oper Berlin, Leningradské miniatury, maďarská Pécs, Národní divadlo v Praze.[363]

K dalším z jeho kvartetů (vedle *Listů důvěrných* a *Amerického kvartetu*) patří choreografie *Z mého života* (1983). Dokázal využit Smetanovy programní hudby a její sonátovou formu dokázal velmi citlivě pohybově ztvárnit. Pohyb tanečníků, jejich gesta i dynamika tance přesně odpovídá hudebnímu podkladu.

[359] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 41. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[360] VAŠUT, VLADIMÍR. Dramaturgie baletu v ČSSR 1945 - 1980. s. 55. Praha: Státní pedagogické nakladatelství n. p.
[361] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=1233&sz=285&zz=BAL
[362] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 42 - 43. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[363] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 41. Praha: AKROPOLIS, 1997.

Ministerstvo kultury nakonec vzalo Pražský komorní balet pod svou ochranu a zařadilo ho do státních (tedy podporovaných) divadel. Ale kam soubor umístit nebylo jasné. Od roku 1984 – 1986 byl soubor pod Českým hudebním fondem, 1986 – 1989 byl přiřazen k Pragokoncertu, po sametové revoluci v roce 1989 byl pět let – do roku 1994 - součástí Českého uměleckého studia, nato jednu sezónu 1995/1996 pod Divadelním ústavem. V roce 1994 se stal ředitelem souboru dlouholetý neúnavný manažer „šmokovců" Jiří Opěla, uměleckým šéfem a choreografem samozřejmě zůstává Pavel Šmok. Nakonec se roku 1996 soubor osamostatnil jako společnost s ručením omezením se Šmokem a Opělou jako podnikateli.

Autorem více než poloviny choreografií[364] tohoto období byl Pavel Šmok.

Obrázek 44: Inscenace Stabat

Zdroj: http://www.opera.snd.sk/[365]

Zjasněná noc na složitou hudbu smyčcového sextetu Arnolda Schönberga měla premiéru v roce 1986.

„Po zcela „čistém", bezsyžetovém (…) Americkém kvartetu a po Smetanově Z mého života, „dovyprávěném" ve volných, velkodechých obrazových metaforách, představuje Zjasněná noc zcela jiný typ baletu. Je to drtivě silné psychologické drama, dosahující až na samu mez realizmu v tanci. (…) Tady pohyb mluví tak naléhavě a zřetelně, že nepřítomnost slova si nikdo ani neuvědomí, natož aby je postrádal…"[366]

[364] *Pia fraus* Karla Odstrčila 1982, *Musica Slovana* Ilji Zelenky 1983, opět Janáčkova *Sinfonietta* 1985, *Zjasněná noc* Schoenberga 1986, Bedřicha Smetany *Trio g moll* 1991, Leoša Janáčka *Zápisník zmizelého* 1992, Antonína Dvořáka *Holoubek* 1993, Antonína Dvořáka *Stabat* 1995.
[365] Dostupné z: http://www.opera.snd.sk/?fotogaleria&galeria=1521&fotografia=6856&stranka=2
[366] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 46. Praha: AKROPOLIS, 1997.

Obrázek 45: Inscenace Zjasněná noc

Zdroj: http://prazskykomornibalet.cz/[367]

Hlavní postavou příběhu je žena, která vypráví svému nastávajícímu o tristním životě v ghettu a své lásce k odsouzenému spoluvězni, s kterým čeká dítě. Příběh ve dvou rovinách vypráví jak smutný příběh ženy, tak pocity muže, který překonává žárlivost, vztek i bezmocnost dané situace. Dojde k smíření, muž se dokáže srovnat s realitou, jeho láska k ženě je mocnější. V choreografii je zřetelná psychologie postav, víra v mravní hodnoty a činy postav jsou ospravedlněny osudovostí životní situace.

„Je to balet, který se zarývá do srdce citlivého diváka jako pluh do čerstvé půdy. Jeden z největších choreografických výkonů, jaké se kdy objevily na české taneční scéně.“[368]

Na hudbu Antonína Dvořáka vytváří v roce 1993 choreografii *Holoubek.*

Pavel Šmok napsal do programu: *„Dvořák ve svém Holoubkovi nesleduje Erbenovu baladu nijak ‚doslovně'. Nepopisuje tedy chronologicky příběh ženy, která otráví svého manžela, rachle ser vdá z mladého nápadníka a posléze, pronásledována svědomím, spáchá sebevraždu; dává se vésti zákonitostmi hudební formy. Proto ani moje taneční ztvárnění ‚nevypráví' děj přímočaře. Zvolil jsem tu formu ‚divadla na divadle' a zasadil příběh do prostředí podivného masopustu; příběh se proměňuje jakoby ve vdovin zlý sen, noční můru, a něžný holoubek ve smrtihlava.“*[369]

Úprava libreta je čeho si na díle vážíme nejvíce, přímo demonstruje Šmokův přístup k úpravě libreta. Na prvním místě zde není tanec, ale taneční pohybové divadlo. Šmok si pokládá otázku co, až potom jak.

Maškarní prostředí mu umožnilo hru s rekvizitami, které používá způsobem symbolistů (stůl představuje i lože, materiál položený na stole v jednu chvíli ubrus, jindy šátek nebo při pohybu v prostoru tok řeky). Dramaturgie díla přechází ze snových částí do realistických scén ze života. V přístupu k režii vidíme vliv Buriana.[370]

Vedle komických čísel pro televizní produkci tvořil Šmok i taneční humoresky. K nim patří hned na začátku existence Pražského komorního baletu divácky populární *Záskok* s premiérou v roce 1977 na hudební koláž skladatele Franz von Suppého. Televizní záznam tohoto představení získal na soutěži v Montreux ocenění: Bronzová růže. Tak,

[367] Dostupné z: http://prazskykomornibalet.cz/repertoar/zjasnena-noc/
[368] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 46. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[369] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 47. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[370] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 48. Praha: AKROPOLIS, 1997.

jak název napovídá, jedná se o veselé dílko z divadelního prostředí. Herecká schopnost Jaroslava Čejky se mohla ukázat v celé své škále. Divácky populární dílko má na svém kontě přes 200 repríz.

Dalšími komediálními čísly jsou na hudbu Mozarta *Špásování* a *Šmokoviny*.

Špásování je hra mladých lidí na vesnici. Jejich milostní špásování ukazuje groteskně charakter mužů a žen, to vše pomocí karikování baletní taneční techniky.

Šmokoviny hledají humor v tanci jako takovém: klasickém i moderním, ve hře s rekvizitou i zaplaveném jevišti vodou.

„Baletů „pro smích" je ve Šmokově tvorbě celý seriál. Začal už v Ostravě Rossiniádou, v Baletu Praha následovaly Nedbalky a Poněkud černá koláž, v Pražském komorním baletu (kde „komedie" tvořily takřka pravidelné závěry představení) po záskoku a Špásování Fantom baletu, Šmokoviny, Rossiniáda II, Divertimento, Titanic II… a přidejme k tomu Gregorovu Plovárnu, nafilmovanou pražskou televizí."[371]

Jak říká sám Pavel Šmok: „Ono totiž dělat humor pohybem není žádná sranda".

Šmok dával ve svém souboru prostor pro hostující choreografy: J. Hartmanna, O. Šotha, D. Wiesnera, L. Ogouna, K. Frankovou, V. Kloubka, B. Roznose. F. Tyce, Z. Koželuha aj., ze zahraničních R. Northa, G. Bohnera a konečně slavného českého emigranta Jiřího Kyliána (Dvořákovy Večerní písně – v roce 1986 – tedy ještě před revolucí, což byl tehdy malý zázrak). Dále pak Jiřího Kyliána *Piccolo Mondo* na hudbu M. Praetoria a *Stoolgame* na hudbu Arnolda Nordheima, choreografie Petra Zusky *Seul* na písně J. Brela a Janáčkovo *V mlhách*, Libor Vaculík přidal Janáčkovu *Pohádku pro violoncello a klavír a* v roce 1997 se jediným celovečerním titulem Pražského komorního baletu stal balet Z. Matějů *Komboloi* v choreografii Petra Zusky.

Obrázek 46: Pavel Šmok s Jiřím Kyliánem

Ve Stavovském divadla 20. října 2012 pod názvem Fenomém Šmok

Zdroj: http://scena.cz/[372]

P. Šmok předal 1998 umělecké vedení souboru Liboru Vaculíkovi, který zde pokračoval v linii komorní tvorby – především na hudbu Gustava Mahlera v dílech *Moře plné slz,*

[371] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 51. Praha: AKROPOLIS, 1997.
[372] Dostupné z: http://scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=17817&r=10

Chlapec a smrt, Rozloučení, Fresky. Pavel Šmok a Kateřina Dedková-Franková nastudovali *Po zarostlém chodníčku* a Jiří Kylián *Šest tanců*.

V roce 1999 se soubor opět vrátil k názvu Balet Praha, ředitelem byl jmenován Antonín Schneider s uměleckým šéfem Liborem Vaculíkem. Ten dále obohatil repertoár o*Slovanské dvojspěvy* – kompilace Slovanských tanců a Moravských dvojzpěvů Antonína Dvořáka. Petr Zuska přispěl Janáčkovou *Sonátou*, Kateřina Dedková-Franková nastudovala Z domoviny a Pavel Šmok Stravinského Svatbu (2000). Ze zahraničních tvůrců mohli díky dotaci Praha 2000 spolupracovat se souborem osobnosti jako Christopher Bruce (*Sergeant Earle's Dream*), Patrick Delacroix *(Son Chemin)* a Bruce Taylor *(Rock me Gently)*.

Z vynikajících interpretů, kteří tímto souborem prošli, jmenujme alespoň:
K. Franková, L. Rajn, V. Kloubek, J. Klár, J. Kavková, P. Zuska, L. Ovsová, M. Plzáková, M. Blahoutová, P. Kolář, K. Rejmanová P. Ďumbala L. Holánková, L. Kvaček,. M. Plzáková R. Šolc, P. Tyc, J. Vrátil, R. Vrátil, P. Zuska a další.

Obrázek 47: Sinfonietta a Stabat

Sólový pár Kateřina Benešová – Rejmanová a Petr Kolář (Ve Stavovském divadla 20. října 2012 pod názvem Fenomém Šmok)

Zdroj: http://operaplus.cz/[373]

Dbal o výchovu nové generace choreografů[374] na taneční katedře Akademie múzických umění v Praze (žáci např. M. Blahutová, M. Eliášová, L.Holánková).

Vedle svého souboru nezavíral dveře nabídkám ze zahraničí (nikdy však nechtěl přijmout dlouhodobou pracovní smlouvu, přesto, že mu takové nabídky ze zahraničí přicházeli). Pohostinsky pracoval pro Laternu Magiku a Národní divadlo v Praze, řadu choreografií vytvořil v opeře a činohře. Svá díla nastudoval i na scénách jiných československých divadel, například v Brně, Olomouci, Ostravě, Bratislavě a dalších), ze zahraničních Polski Teatr tańca v Poznani (1976,1982), Komisches Oper v Berlíně (1979,1982), Nederlands Dans Theater 2 (1981), nebo se souborem Choreografičeskije miniatury v Leningradě (1983, 1986, 1987) a jiné.[375]

Výroční pětadvacátý rok trvání (18. 11. 2000) oslavilo vedení bývalého ansámblu PKB představením Šmokových choreografií (*Jak se dělá balet, Holoubek, Stabat Mater*) a přidalo premiéru slavného baletu – tentokrát v choreografii Libora Vaculíka Hirošima.

[373] Dostupné z: http://operaplus.cz/jdete-na-smoka/?pa=1 a
[374] Od roku 1990.
[375] HOLEŇOVÁ, JANA a kolektiv. Český taneční slovník. s. 264. Praha: Divadelní ústav.

Na počátku 2001 se vedení souboru opět ujal Pavel Šmok s Jiřím Opělou. Od roku 2003 následuje zdánlivě nadějné období Pražského komorního baletu, kdy si hledá zázemí ve Státní opeře a je zařazen přímo do statutu baletního souboru SOP pod vedením Pavla Ďumbaly. Soubor sice konečně získá profesionální "střechu nad hlavou", ale postupně ztrácí kontrolu nad dramaturgií a uměleckým profilem, postupně dochází k odchýlení od idejí původního Šmokova PKB.

Obrázek 48: Cena Thálie za celoživotní mistrovství - 2006

Zdroj: http://kultura.idnes.cz/[376]

Ta se navrací až v roce 2007, kdy se soubor opět hrdě ocitá "na ulici" a Pavel Šmok předává definitivně vedení souboru mladé tanečnici a nadějné choreografce Lucie Holánkové. Lucie Holánková vrátí soubor do šmokovských kolejí, vrací část jeho repertoáru a snaží se udržet v těžkých ekonomických podmínkách jako Balet Praha – Pražský komorní balet Pavla Šmoka[377] s pomocí nové nadšené manažerky Ing. Ladislavy Jandové.

„Přiznám se, že jsem při skončení své umělecké činnosti a definitivním odchodu do neuměleckého důchodu měl při nejmenším velké pochybnosti, spíš neblahou jistotu o budoucnosti PKB. Štěstí mi ale přálo, jako ostatně po celý život. Stal se trochu zázrak. Našli se mladí, kteří se dali podobnou cestou, jakou šel náš soubor od začátku. Bohužel však se stejně obtížnými podmínkami. Možná dokonce ještě těžšími…"[378]

[376] Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/v-tv-jsou-i-horsi-veci-nez-thalie-treba-na-ulici-fqx-/filmvideo.aspx?c=465100
[377] Bez zřizovatele, zprostředkování prostřednictvím Opera Balet.cz s.r.o.
[378] Pavel Šmok k 35. výročí. Zdroj: DIVADLO.CZ. Pražský komorní balet oslaví neuvěřitelné 35. Narozeniny. [online]. © 2. 11. 2010. Dostupné z: http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=22668

Obrázek 49: Představení u příležitosti 85. narozenin

Ve Stavovském divadla 20. října 2012 pod názvem Fenomém Šmok

Zdroj: http://operaplus.cz/[379]

„Dnes už sotvakdo bude pochybovat o tom, že Šmok dal ideji českého baletu trvalý, skálopevný základ. Vedle něho a spolu s ním mladší Jiří lián. Oba stojí jako příklad a vzor, naznačují mladší směr, odkrývají dalekou perspektivu. (…) Jak rozdílné je například češství šmoka a Kyliána! Pokusíme-li se pojmenovat to základní, co je spojuje, stejně se musíme uchýlit k pojmům tak mlhavým jako je zpěvnost, lyrismus, niternost, pravdivost, vroucnost, obsažnost, naléhavost… Ale jinak: Šmokovo dionýství vedle Kyliánova apollinství, profánnost vedle sakrálnosti, plebejskost vedle vybranosti, dur a moll. A zjevné rozdíly v pohybových prostředcích (dané do jisté míry i odlišným „tanečním materiálem“, jaký mají ve svých souborech k dispozici). Obrazně řečeno šmok jako by pracoval s dřevem a hlínou, Kylián s křehkým porculánem a drahými kovy…“[380]

1.21 DANIEL WIESNER

Z další generace domácích tanečních tvůrců lze zmínit **Daniela Wiesnera** (nar. 1947), který přinesl do Národního divadla v Praze další nové pohledy a inspirace. Jako jeden z prvních českých tanečníků poválečné éry absolvoval uměleckou stáž na zapovězeném Západě – a hned v Bruselu u Maurice Béjarta (1977).

Jako tanečník byl v jediném angažmá v Národním divadle v Praze v letech 1967–90 (od 1972 sólista, od 1984 choreograf) a souběžně byl choreografem v Národním divadle v Brně v letech 1981–84, kde se věnoval dějovým a dramatickým baletům[381].[382]

[379] Dostupné z: http://operaplus.cz/baletni-udalost-jubileum-pavla-smoka/ a http://operaplus.cz/prazsky-komorni-balet-jak-dal/

[380] VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. s. 55. Praha: AKROPOLIS, 1997.

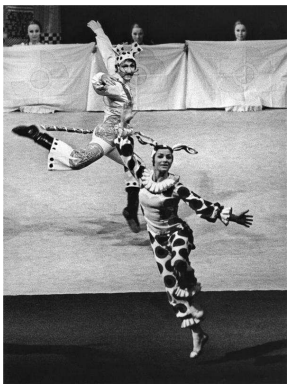
[381] *Pták Ohnivák*, 1980; *Ikaros*, Brno 1981; *Pierot*, Brno 1982, Ostrava 1996; *Zkrocení zlé ženy*, 1985

[382] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001171

Obrázek 50: Daniel Wiesner

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[383]

Obrázek 51: Špalíček - 07.12.1972,



Daniel Wiesner (Kocourek), Marcela Martiníková (Zajíc)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[384]

V choreografické tvorbě se věnoval abstraktním i dějovým baletům[385], uvedl řadu novinek, ke kterým napsal i libreto[386]. Tvořil celovečerní plochy i jednoaktovky, inspirovala ho i zcela nebaletní hudba, architektura a výtvarné umění a k řadě svých děl sám navrhl kostýmy a scénografii – v 80. letech stále ještě zcela novátorský pohled na scénickou taneční tvorbu.[387]

[383] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=122&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=356affcc-f302-3000-85ff-c11223344aaa

[384] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=122&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=356affcc-f302-3000-85ff-c11223344aaa

[385] *Romeo a Julie* (1971), *Labutí jezero* (1971), *Louskáček* (1971), *Svěcení jara* (1972), *Podivuhodný mandarin* (1972), *Ferda Mravenec* (1976) a další.

[386] *Arkánum/451° Fahrenheita, Jennifer, Macbeth, Mimikry, Poklad z Kytice, Princ Bajaja, nerealizovaný Nero.*

[387] HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001171

Obrázek 52: Svěcení jara - 13.05.1972

Astrid Štúrová (Žena), Vlastimil Harapes (Muž)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[388]

Jeho choreografickou tvorbu sledujeme od roku 1984, kdy ho Jiří Němeček nechá pracovat s baletem ND.

Wiesner se věnoval také muzikálové choreografii: *Starci na chmelu, Jedno jaro v Paříži, Vest Pocket Revue, Zpívání v dešti* atd.

1.22 LIBOR VACULÍK

Koncem 80. let na sebe ještě stačil upozornit představitel poslední choreografické generace **Libor Vaculík** (nar. 1957), vynikající tanečník s velkým rozptylem výrazových možností – od klasického „danser noble“ k charakterním rolím současného tanečního divadla.

Obrázek 53: Libor Vaculík

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[389]

[388] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=3616&abc=0&pn=356affcc-f302-3000-85ff-c11223344aaa

Většinu své kariéry strávil v SND Bratislava (1977 – 91) exceloval v rolích jako Romeo a Julie (1977), Anna Karenina (1977), Marné opatrnosti (1977), Popelka (1978), Carmen (1979), Coppelia (1980), Spartakus (1981), Zvoník od Matky Boží (1982), Labutí jezero (1985), Podivuhodný Mandarin (1989), Odysseus (Laterna magika 1991) a další.[390]

Také hostuje na evropských scénách v San Antoniu, Nancy, Paříži, Miláně, Barceloně a Monte Carlu. Již v Bratislavě začíná Vaculík choreografovat – dokonce zakládá vlastní soubor Balet Bratislava (1985 – 90).

Ihned po revoluci začíná externě spolupracovat s baletem Národního divadla v Praze, oficiálním domácím tvůrcem je zde v letech 1994 – 99. Často odjížděl také do brněnského ND, kde vytvořil kolekci významných celovečerních projektů.

Zapojil se do pomoci „záchrany" Pražského komorního baletu (1998 – 2000), „na volné noze" se věnoval především muzikálové choreografii.[391]

Obrázek 54: Malý pan Friedemann - 21.05.1993

1: Taťána Juřicová, Petr Zuska (Malý pan Friedemann)
2: Taťána Juřicová, Pavel Ďumbala, Petr Zuska (Malý pan Friedemann)
3: Jiří Pokorný (Psycho)

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[392]

[389] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=405&sz=0&zz=BAL&ob=0&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa
[390] VACULÍK, LIBOR. Oficiální stránky Libora Vaculíka. ART&MIS webdesign. [online]. © 2005 Dostupné z: http://vali.studio-artemis.cz/index_flash.php
[391] KAZÁROVÁ, HELENA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001688
[392] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=877&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

Obrázek 55: Někdo to rád horké - 14.04.1994

Michaela Černá a Pavel Ďumbala, Petr Zuska

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[393]

Seznam Vaculíkových děl obsahuje přes 60 titulů, mezi nejvýznamnější patří *Písně potulného tovaryše* (1989), *Romeo a Julie* (1989), *Dáma s kaméliemi* (1990), Sněhurka a sedem pretekárov (1991), Oči plné slz (1992), Stmíváníčko (1992), *Notre Dame de Paris* (1993), *Někdo to rád …* (1994), *Coppelia* (1995), *Jana z Arcu na hranici* (1995), *Mauglí* (1996), *Romeo a Julie* (1998), *Marie Stuartovna* (1998), *Edith – Vrabčák z předměstí* (2000), *Oedipus Rex* (2000).

Velmi významné tvůrčí období představuje spolupráce s velkou režisérskou osobností Jozefem Bednárikem v baletu Národního divadla v Praze - *Malý pan Friedemann, Psycho* (1993), *Čajkovskij* (1994) a *Isadora Duncan* (1999).

Během šéfování PKB vytvořil *Slovanské dvojzpěvy* (1999), *Hirošima* (2000) a *Tance podle Brahmse* (2001).[394]

1.23 PETR ZUSKA

Nejmladším choreografickým fenoménem – již plně zakotveným ve svobodné kultuře 90. let 20. století - je **Petr Zuska** (nar. 1968), přes deset let šéfem baletu Národního divadla v Praze.

Začíná se současným tancem v Tanečním centru UK, vystuduje pantomimu na HAMU, ale neomylně ho to táhne do tanečního divadla. Je výjimečně eklektickým tanečníkem se „současným“ vybavením, technikou i výrazem, které se na domácích jevištích zatím nevyskytovaly.

[393] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=877&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

[394] VACULÍK, LIBOR. Oficiální stránky Libora Vaculíka. ART&MIS webdesign. [online]. © 2005 Dostupné z: http://vali.studio-artemis.cz/index_flash.php

Obrázek 56: Petr Zuska

Zdroj: http://operaplus.cz/[395]

Je členem Pantomimy Na zábradlí (1987 – 89), sólistou v Pražského komorníhu baletu (1989 – 92), sólistou baletu Národního divadla v Praze (1992 – 98), další léta tráví v zahraničí (Mnichov, Augsburg, Montreal v 1998 – 2002).[396]

Mezi jeho významné intrerpretační zkušenosti lze zařadit Na zábradlí: *Sny, Funambulles 77, Noss,* v PKB: *Trio g moll, Zjasněná noc, Špásování, Zápisník zmizelého, Smrt a dívka, Chlapec a smrt,* v baletu ND Praha: *Polní mše, Návrat do neznámé země, Malý pan Friedemann, Psycho, Někdo to rád …, Čajkovský, Carmen, Romeo a Julie, Isadora Duncan,* balet ND Brno: *Zvoník od Matky Boží,* balet Mnichov: *Going to Dark, Stamping Ground, Julliet Letters* a další.[397]

[395] Dostupné z: http://operaplus.cz/petr-zuska-a-jeho-devata-sefovska-sezona/
[396] ZUSKA, PETR. Oficiální stránky Petra Zusky. [online]. © 2013 Dostupné z: http://www.petrzuska.cz/cs/intro
[397] ZUSKA, PETR. Oficiální stránky Petra Zusky. [online]. © 2013 Dostupné z: http://www.petrzuska.cz/cs/intro

Obrázek 57: Inscenace Čajkovskij v choreografii Libora Vaculíka - 22.12.1994

1: Ingrid Seidlová, Petr Zuska, Jiří Pokorný
2: Petr Zuska, Taťána Juřicová
3: Jiří Pokorný, Jan Kadlec, Petr Zuska

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[398]

Obrázek 58: Jardí Tancat v choreografii Nacha Duata – 21. 11. 2002

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[399]

[398] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=877&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa
[399] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=877&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

Od července 2002 nastupuje na místo nejprestižnější: šéfa baletu Národního divadla, které zastává dosud.

Jeho choreografická práce je přes jeho mládí rozsáhlá. Tvorbu zahájil v roce 1991 na HAMU - *Pan Theodor Mundstock*, pro balet ND - *Ven z hlubiny* (1994), pro PKB: *Šibeničky* (1994), *Seul* (1995), *V mlhách* (1996), *Komboloi* (1997), *Sonáta* (1999), *Mariin sen* (2002, nyní v repertoáru ND Praha, West Australian Ballet), pro Mnichov: *Triple Self* (1999, oceněno Prix Dom Perignon), pro Drážďany: *The Ways (2001, nyní také ND Praha)*, pro Laternu magiku*: Les Bras de Mer (2002,* dále v ND Praha, Mariinském divadle v Moskvě, Dánském královském baletu*)*, pro Lotyšské ND*: Clear Invisible,* Pro Taneční konzervatoř hl. m. Praha: *Bolero* (2003, nyní také ve West Australian Ballet), pro Augsburg: *Last Photo…?* (2004), pro ND v Brně: *D.M.J. 1953–1977* (2006 - cena za Nejlepší choreografii), pro Düsseldorf *A Little Extreme* (2006).[400]

Obrázek 59: Les Bras de Mer, choreografie Petr Zuska – 10. 6. 2004

Zuzana Susová a Petr Zuska

Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz[401]

Již ve funkci uměleckého šéfa baletu Národního divadla vytváří díla*: Mezi horami* (2003), *Ways* (2003), umělecko vzdělávací celovečerní projekt *Baletománie* (2005), *Ibbur aneb Pražské mystérium* (2006), *Requiem* (2006), *BREL - VYSOCKIJ - KRYL / Sólo pro tři* (2007).

Patří mezi osobnosti, které píší historii českého tanečního umění přelomu 20. a 21. století.

[400] ZUSKA, PETR. Oficiální stránky Petra Zusky. [online]. © 2013 Dostupné z: http://www.petrzuska.cz/cs/intro

[401] Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=877&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

PRAKTICKÁ ČÁST

1 ATTILA EGERHÁZI

Attila Egerházi je pro mne významnou osobností tanečního umění. Tvoříme spolu přes deset let tandem choreograf-asistent, znám jeho práci i způsob přístupu k tanečnímu umění.

Nejvíce si vážím jeho niterného odhodlání tvořit, kdykoli a v podstatě za jakékoli situace. Je typem umělce, který programově nevytváří inscenace, ale má potřebu se umělecky realizovat. Svůj talent využívá intuitivně, nenutí se do napodobování vzorů ani opakování ověřené cesty, vychází z vidění podstaty. Divákovi se nepodbízí, snaží se vést dialog, inspirovat diváka k zamyšlení a niternému prožitku.

Egerházi pečlivě vnímá a prezentuje estetickou i dramatickou funkci tanečního projevu, je schopen inscenovat zcela nenarativní abstraktní choreografie - většinou na hudbu, která nebyla určena přímo pro taneční zpracování (Johann Sebastian Bach, Philip Glass, Arvo Pärt, Nicola Porpora…) anebo naopak zcela konkrétní a psychologicky závažná témata, příběhy, jejichž libreta zkušený divák dobře zná.

1.24 STRUKTURA REPERTOÁRU

- celovečerní nebo jednoaktové dějové balety na živou hudbu (v případě, že je zajištěna kvalitní interpretace díla orchestrem), inscenované současnými metodami, ale s velkou úctou k tradici klasického baletního odkazu 19. a 20. století (*Louskáček, Carmen, Romeo a Julie, Pták Ohnivák, Podivuhodný mandarín, Sen noci svatojánské* aj.)

- jednoaktové balety - nedějové kompozice, celková atmosféra důsledně těží z hudebního materiálu a výjimečné pohybové invence tvůrce i interpretů (*Bolero, Zero Gravity, In and Out, Closed Curtain, Lost Senes, Painted Rainbow, Run Through* aj.)

- komorní čísla pro gala večery - sóla a duety vystavěné do taneční suity, kde těžištěm je excelentní sólový a partnerský výkon (*Closed Curtain, Zero Gravity, 1+1, Something Stupid, Mirabell* aj.)

- taneční revue s využitím jazzového tance a výrazových komediálních poloh (*So In Love, Curtain Up, Carioca, Třpyt a prach, Odd Couples* aj.)

1.25 PRÁCE S INTERPRETY

Attila Egeházi při obsazování baletu pečlivě zvažuje výběr jednotlivých rolí, důležitý je pro něho charakter postavy a její prezentace v rámci inscenace, nenechá se ovlivnit rozdělením souboru na sólisty a sbor. Obecně je pro něho na prvním místě jeho umělecký záměr.

Při práci v baletním studiu klade důraz na techniku i výraz jak v sólových, tak sborových číslech (sborové části jsou často ty nejnáročnější). Interpret souboru Attily Egerháziho musí mít eklektické vzdělání, musí se opírat o bezpečné ovládnutí klasické (včetně práce na špičkách) i současné taneční techniky, ovládat základy jazzového tance, akrobacie, a především originální výrazové polohy.

Attila Egerházi je ve své tvorbě choreograf, režisér i dramaturg v jedné osobě. Je schopen vyvolat v interpretovi pocit, že bez něho by byl on, choreograf, jen pouhou figurkou. Požaduje po interpretovi prožitek (jak u abstraktních, tak dějových baletů), žádá nadstavbu, odhalení vnitřní podstaty role, hledání cest a východisek. Je zásadně proti formalismu, každodenní rutině a stereotypu.

Často připomíná, že on jako choreograf neznamená nic, pokud se interpret neztotožní s jeho záměry a vizí, zbude z díla jen „mechanické lepení kroků a docela solidní gymnastika“.

1.26 ATTILA EGERHÁZI V ČESKÉ REPUBLICE

Attila Egerházi má dlouholetou zkušenost ve vedení kulturních institucí a od roku 1998 aktivně prezentuje svoji práci a umělecké ambice v rámci Evropy. V České republice se v posledních třinácti letech účastnil deseti uměleckých turné, s 80 tanečníky, z osmi různých států. Vytvořil taneční repertoár v délce 500 minut.

Od počátku roku 2009 všechny své umělecké aktivity a zkušenosti směřoval do Českých Budějovic, kde získal od vedení divadla plnou důvěru k reorganizaci baletu a uskutečnění svých uměleckých vizí.

Do jižních Čech soustředil umělce na vysoké umělecké úrovni. Soubor je mezinárodní (Maďarsko, Španělsko, Rumunsko, Itálie, ČR) a každý tanečník musí projít sérií konkurzů.

K nejbližším spolupracovníkům, kteří přišli spolu s Egerházim z Maďarska patří: asistenti choreografie: Béla Kéri Nagy (od roku 2001) a Linda Schneiderová (od roku 2002), sólisté: Petronela Bohdan (od roku 2004), Viktor Svidró (od roku 204) a Cristina Porres Mormeneo (od roku 2008).

Vedle angažmá v Českých Budějovicích se Egerházi aktivně věnuje pedagogické činnosti, především na konzervatoři Taneční centrum Praha. Pro studentský soubor Balet Praha Junior tvoří pravidelně jednoaktové balety, v roce 2013 s nimi vytvořil pro Stavovské divadlo celovečerní balet na Mozartovu hudbu Kouzelná flétna. Nejlepší studenty pravidelně zve na hostování do Baletu Jihočeského divadla (*Sen noci svatojánské, Romeo a Julie, Carmen, Louskáček* aj.), z nich si pak vybírá budoucí členy souboru (Patrik Čermák, Natálie Housková, Filip Lőbl, Šimon Kubáň, Jakub Sadílek, Nikol Šneiderová, Adéla Andul Khalegová)

2 JIHOČESKÉ DIVADLO

Významnou kulturní institucí jižních Čech je městské Jihočeské divadlo. Současným ředitelem je Mgr. Jiří Šesták, který všemi prostředky usiluje ochránit existenci největší kulturní příspěvkové organizace v Jihočeském kraji.

„Může se stát regionální divadlo kulturním centrem? Otázka je pokládána nikoli akademicky, ale s velmi osobním zaujetím, neboť velká část mé práce u divadla i mimo ně představovala různé podoby poměřování se s touto výzvou. (…) Úsilí o vymanění Jihočeského divadla v Českých Budějovicích z jeho osudu „zapomenutého divadla“, posílení jeho nadregionálního významu v kontextu uměleckém i společenském představovalo – řekněme – strategický záměr mé aktivity.“[402]

Regionální kultura má mimořádný potenciál, není zasažena „překotnými“ změnami velkoměsta a může se opřít o silnou tradici – o chápavé a tolerantní diváky, kteří do divadla nejen přijdou, ale u svých přátel pak ústní formou zajistí tu nejlepší (a nejlevnější) propagaci. Přesto však divadlo musí respektovat základní pravidla showbyznysu a udržet hlavní náplň a svůj hlavní cíl jako silné kulturní instituce. Musí mít odvahu čerpat z místních etnických kořenů a zdůrazňovat všechny výjimečnosti svého regionu, který bude dále vhodně reprezentovat, stejně jako se musí odvážit zvát nové tvůrce, jít i cestou experimentu a hlavně sledovat vývojové tendence a potřeby celé společnosti, zkrátka „neusnout na vavřínech“.

„Region není, respektive nemusí být provincie, má-li dostatek tvořivých a ctižádostivých občanů, kteří dostanou prostor své vize realizovat. Vize regionálního divadla je neodmyslitelná od kulturní úrovně regionu, od podmínek života společnosti, ale také od povědomí historického a geografického, vůbec kontextů. Divadlo by nemělo minout nejen kontext národní, nota bene starý ani ne dvě stě let, a svým způsobem uměle vytvořený, ale především kontext evropský, který nás spoluutvářel přes tisíc let. Vize a cíle mohou být nejrozličnější, musí ale být reálně uchopitelné a pochopitelné.“[403]

Dnešní Jihočeské divadlo integruje čtyři samostatně působící umělecké soubory: činohru, operu, balet a od roku 2004 i soubor loutkohry. V jejich čele stojí Attila Egerházi (balet), Martin Glaser (činohra), Zdeněk Jecelín (loutkohra) a Miloslav Veselý (opera).[404]

„Vícesouborová divadelní instituce má výjimečnou pozici - může integrálně propojit prestiž a potenciál několika divadelních žánrů, tvůrců a osobností a podobně jako antické divadlo zapůsobit komplexně… buď pouze koordinovaně nebo dokonce společně. Balet je ovšem ve vícesouborovém divadle mnohde chápán jako roztomilá nenáročná Popelka, ale vzpomeňme si, jak ten příběh končí!“[405]

[402] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 7. Praha: KANT. 2012.
[403] HERMAN, JOSEF. Divadelní noviny. Z provincie do světa aneb Příběh proměny divadla. Příloha 19. Vydané 15. 11. 2011.
[404] JIHOČESKÉ DIVADLO. Oficiální stránky. O divadle. Historie a současnost. [online]. © 2013 Dostupné z:
http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle
[405] SCHNEIDER, ANTONÍN. Almanach Jihočeského divadla pro sezónu 2010/2011. Kapitola Balet Jihočeského divadla. 2011.

Obrázek 60: Logo Baletu Jihočeského divadla

Zdroj: http://www.jihoceskedivadlo.cz/

1.27 HISTORIE DIVADLA

Historická budova Jihočeského divadla stojí v nejstarší části Českých Budějovic.

V roce 1763 na stávajícím místě město postavilo skladiště piva pro městský pivovar. O rok později část skladu přebudovalo na jednoduché divadlo pro zhruba 400 diváků, v němž se - pouze německy - hrálo až do roku 1817. Nová divadelní budova byla na tomto místě otevřena 26. 12. 1819. Divadlo bylo v průběhu let mnohokrát přestavováno (poslední dokončená rekonstrukce je z roku 1990).

První česká hra se tu hrála roku 1838 (Štěpánkův *Čech a Němec*, provozovaná ovšem německou společností). Se Zöllnerovou společností zde vystoupil naposledy ve svém životě i J. K. Tyl (ve vlastní hře - Chudý kejklíř).

Vznik JND (Jihočeského Národního Divadla) spadá až do roku 1919, historicky prvním uměleckým ředitelem divadla se stal režisér Karel Dostal. Umělecké oživení nastalo až počátkem 30. let (ředitel Bedřich Jeřábek, dále jeho žena Monika).

Během tzv. Protektorátu Čechy a Morava byla divadelní budova zabrána pro německý soubor. Český soubor byl vyhoštěn z Českých Budějovic a JND zahájilo další etapu své činnosti v Táboře.

Do své divadelní budovy na břehu Malše se soubor vrátil až 12. května 1945.

„Regionální divadla začínala za druhé světové války na troskách německých městských divadel nebo usazením kočovných trup. Nejprve se jim říkalo „krajová“, komunisté je jako „oblastní“ začlenili do ideologického „inženýrství lidských duší“. Dnes jsou to divadla „městská“ a vyžadujeme od nich „veřejnou službu“…“.[406]

Po válce se opět formovaly nové umělecké soubory. K činohře, jež nikdy nepřerušila svou činnost úplně, se od roku 1959 připojil samostatný operní a baletní soubor. K důležitým érám poválečné historie Jihočeského divadla patří mj. působení režisérů M. Macháčka (1952 - 1956), O. Hasse (1956 - 1959, pak pravidelný host); v opeře éra dirigentů E. Křepelky, a zejména K. Noska (1962 - 1986), v baletu M. Hojdyse (1962 - 1986).[407]

[406] HERMAN, JOSEF. Divadelní noviny. Z provincie do světa aneb Příběh proměny divadla. Příloha 19. Vydané 15. 11. 2011.
[407] JIHOČESKÉ DIVADLO. Oficiální stránky. O divadle. Historie a současnost. [online]. © 2013 Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle

„Regionální divadla měla za socialismu poněkud pejorativní přídomek oblastní, který jakoby automaticky evokoval provinčnost a byl spojený s představou nižší kvality.“[408]

„Po roce 1989 již nejsou divadla v takové izolaci. Myslím si, že i umělecká úroveň se značně vyrovnala s divadly v centrech, ale budovat sebevědomou a úspěšnou uměleckou instituci v regionu je stále velice náročné.“[409]

Bohužel i v současnosti se umělci Jihočeského divadla musí spokojit s malým jevištním prostorem v Historické budově (neměli to štěstí a nebylo zde vybudováno kvalitní „městské“ divadlo jako např. J.K.Tyla v Plzni, F.X.Šaldy v Liberci, Dvořákovo v Ostravě či Mahelovo v Brně), dále s architektonicky strohým Domem kultury Metropol, Malou scénou, která patří loutkohře.

Podmínky kulturního domu Metropol omezují „rozlet“ dramaturgie Jihočeského divadla, a především návštěvnost – lidé jsou prostě zvyklí na určitý komfort divadelního prostředí, je součástí prožitku, chtějí se cítit noblesně a nechat na sebe působit divadelní atmosférou. Kulturní dům Metropol má do očekávané atmosféry velmi daleko: „Zlatou kapličku“, bohužel, v Českých Budějovicích nenajdete.

Samozřejmě umělci mají k dispozici jedinečné Otáčivé hlediště v Krumlově. Účinkování před Otáčivým hledištěm v zámeckém parku Českého Krumlova je součástí umělecké činnosti JD již od konce 50. let minulého století.

„…aktivity spojené s otáčivým hledištěm jsou patrně nejnápadnější součástí práce Jihočeského divadla. Tvoří ovšem pouze polovinu příběhu Jihočeského divadla o jeho vykročení z rámce domnělé osudové „oblastní“ předurčenosti. Tou druhou je velmi usilovná a dlouhodobá práce dramaturgická, inscenační a vzdělávací, která je asi méně nápadná, ale tvoří základ i té „nápadnější“.[410]

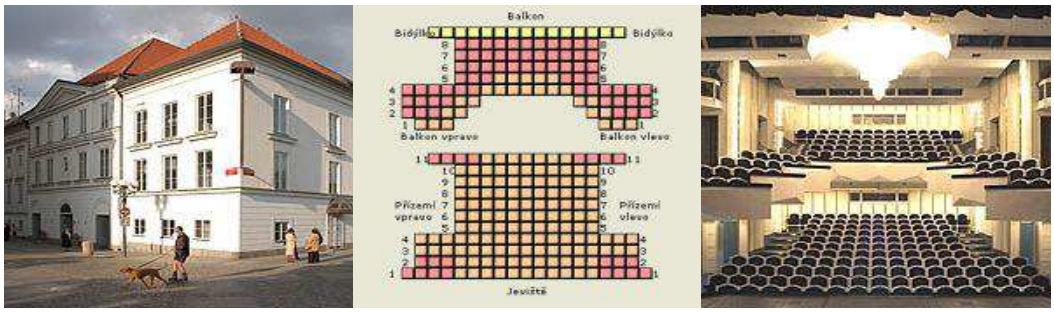
1.28 DIVADELNÍ SCÉNY JIHOČESKÉHO DIVADLA

HISTORICKÁ BUDOVA
Dr. Stejskala 19, 370 47 České Budějovice

Budova se nachází na atraktivním místě na břehu Malše, v těsné blízkosti Náměstí Přemysla Otakara II. V budově je i personální zázemí: vedení divadla, ekonomický úsek a zkušební prostory pro soubory činohry a baletu.

[408] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 18. Praha: KANT. 2012.
[409] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 18 - 19. Praha: KANT. 2012.
[410] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 16. Praha: KANT. 2012.

Obrázek 61: Historická budova Jihočeského divadla

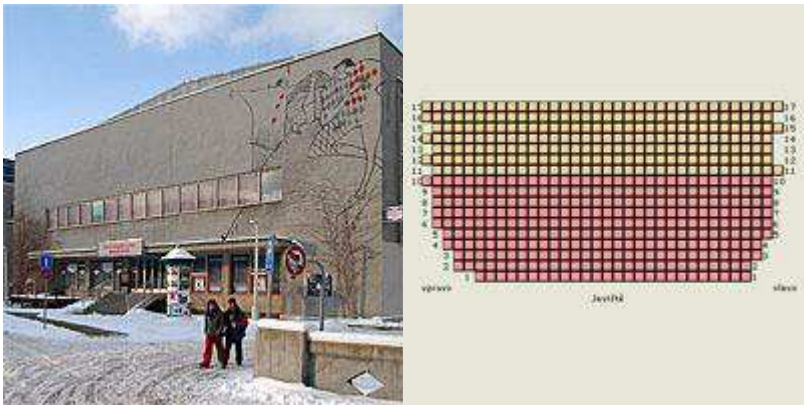


Zdroj: http://jihoceskedivadlo.cz/[411]

Divadlo je sice malé (pro necelých 300 diváků), ale divácky nejatraktivnější. Uvádí zde svá představení činohra, opera i balet.[412]

DIVADELNÍ SÁL DK METROPOL
Senovážné nám. 2, České Budějovice (vchod z ulice U Tří lvů)

Obrázek 62: Divadelní sál DK Metropol



Budova a hlediště

Zdroj: http://jihoceskedivadlo.cz/[413]

Metropol se nachází na Senovážném náměstí v centru Českých Budějovic. Jde o víceúčelový komplex budov s jednacími prostory a ubytovacími kapacitami, vhodný pro pořádání konferencí, sympozií, výstav i menších porad či komorních událostí.

V objektu se nachází divadelní sál, který je v celoročním nájmu Jihočeského divadla - na scéně se střídají inscenace baletního a operního repertoáru.

Přesto, že se jedná o kulturní dům a technické podmínky omezují inscenační prostředky, Jihočeské divadlo zde představuje programy na vysoké umělecké úrovni.

[411] Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle
[412] JIHOČESKÉ DIVADLO. Oficiální stránky. O divadle. Historie a současnost. [online]. © 2013 Dostupné z:
http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle
[413] Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle

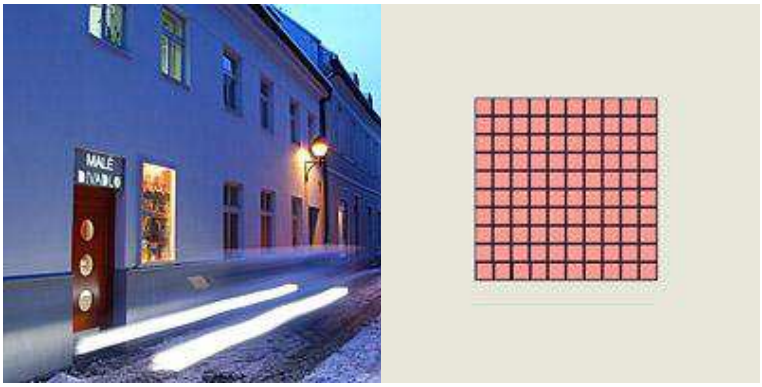
Pro diváky je záporem chladně působící strohé foyer a hlediště připomínající kino, které nevytváří dostatečně divadelní atmosféru.

Obrázek 63: Hlediště a foyer

Zdroj: http://jihoceskedivadlo.cz/[414]

MALÉ DIVADLO
Hradební ulice 18, České Budějovice
Malé divadlo se nachází v malé uličce historického centra, nedaleko náměstí Přemysla Otakara II. Jedná se o domácí scénu loutkového divadla, činohra toto jeviště využívá na činoherní představení „studiového“ typu.[415]

Obrázek 64: Malé divadlo



Zdroj: http://jihoceskedivadlo.cz/[416]

OTÁČIVÉ HLEDIŠTĚ ČESKÝ KRUMLOV

Jihočeské divadlo je správcem a provozovatelem Otáčivého hlediště v Českém Krumlově – od Českých Budějovic cca 25 Km. Zajišťuje veškerá představení personálně i umělecky. Tento divadelní prostor je více než půl století významným a ve světovém měřítku i ojedinělým reprezentantem přírodního plenérového divadla

[414] Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle
[415] JIHOČESKÉ DIVADLO. Oficiální stránky. O divadle. Historie a současnost. [online]. © 2013 Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle
[416] Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle

s originálním řešením využití scénického prostoru: „Divadlo s nejvyšším stropem na světe".

Princip otáčivého hlediště je znám již několik století, v českém divadle je s tímto divadelním fenoménem spojen architekt a scénograf evropského významu Joan Brehms. V roce 1958 projektoval hlediště zasazené do okolní přírody, které díky obousměrnému otáčení kolem své osy umožňuje divákům vnímat děj panoramaticky. Hlediště se otáčí během představení na příslušné místo „jevištní akce", jedná se o prostor o rozloze okolo jednoho hektaru. Hrací plocha je unikátní tím, že nemá samostatně postavená jeviště či pódia, je tvořena rozlehlým prostorem okolního zámeckého parku. Samotnou scénografií jsou tak ojedinělé scenérie zámecké zahrady se staletými stromy, loukou, po staletí vytvářeného zámeckého lesoparku a rokokovým zámečkem Bellarie. Takovou možností nedisponují ani velmi slavné „open-air" scény jako jezerní jeviště Bregenz, aréna ve Veroně či řecké amfiteátry.[417]

„Příroda je zde chápána jako dramatický prostor. A divák má možnost – aniž přestává vnímat hranice, které ho od tohoto prostoru oddělují – cítit se také jeho součástí.„ [418]

Obrázek 65: Otáčivé hlediště

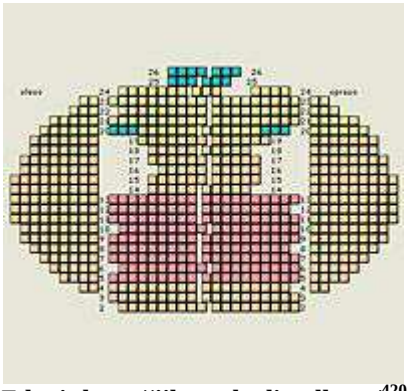
Zdroj: http://jihoceskedivadlo.cz/[419]

Technické údaje:

Počet míst: 644
Celková váha konstrukce 650 t, průměr základny 21,3 m, elevace 7,6 m
Pohon 4 elektromotory o síle 15 KW (1460 ot./min)
Počet kol nesoucích točnu 120 ks

[417] JIHOČESKÉ DIVADLO. Oficiální stránky. O divadle. Historie a současnost. [online]. © 2013 Dostupné z:
http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle
[418] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 15. Praha: KANT. 2012.
[419] Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle

Obrázek 66: Nákres hlediště



Zdroj: http://jihoceskedivadlo.cz/[420]

1.29 BALET JIHOČESKÉHO DIVADLA OD ROKU 2009

Šéf baletu: Attila Egerházi
Dramaturg: Ing. Antonín Schneider
Zástupce šéfa baletu: Linda Schneiderová
Tajemnice: Jana Lecáková

Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích je čtyřsouborové a balet čerpá veškerou ekonomickou, personální i společenskou kapacitu v souladu se společnou strategií instituce. V roce 2009 prošel Balet Jihočeského divadla reorganizací – personální, strukturální, ekonomickou - jeho umělecké cíle se změnily. Jihočeská metropole se otevřela světu, a to především díky smělým krokům ředitele divadla Jiřího Šestáka.

„Věděl jsem, že zásadní obměna baletního souboru (…) a změna samotného charakteru práce, která přináší větší autonomii souboru a klade velké nároky na uměleckotechnický personál, se nesetkají vždy a všude s pochopením a mohou vyvolat další napětí. (…) Protože tento krok umělecké transformace baletního souboru byl ojedinělý i v kontextu ostatních baletních souborů v republice, nebylo možné poukázat na úspěšné příklady. Otevírala se však šance, která mohla přinést kvalitní posun našeho baletního souboru a zvýraznění Jihočeského divadla jako celku.“[421]

Ke spolupráci si přizval ředitele Hungarian Ballet Theateru v Budapešti Attilu Egerháziho, který se stal šéfem baletu a podílí se na všech koncepčních rozhodnutích spolu s vedením a ostatními uměleckými šéfy jednotlivých souborů.

„Samozřejmě, že zahraniční umělečtí šéfové jsou v českých divadlech jevem neobvyklým. Až do nedávné minulosti našeho divadla také. Už proto, že v baletu je dnes provozní řečí angličtina (jen polovina umělců je české národnosti)…. Ale vůdčí umělecké osobnosti ze zahraničí zvyšují uměleckou úroveň produkce i souborů a zároveň prověřují samotný mechanismus instituce. Výrazné umělecké osobnosti se

[420] Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle
[421] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 112. Praha: KANT. 2012.

nespokojují s průměrností. Brání si svou uměleckou minulost a budují svou uměleckou budoucnost. Je to mnohdy jízda na tygru, kterou někteří nepřežijí a schopné bolí.“[422]

Attila Egerházi přišel do souboru Jihočeského divadla jako zkušený umělec. Měl jasný dramaturgický plán na čtyři roky a znal vedení baletu oblastního divadla z Národního divadla v Pécsi a Debrecenu (Maďarsko). Jako choreograf měl přesné vize a umělecké plány, a především jasnou představu, jak dosáhnout vytyčených cílů.
„Egerházi začal okamžitě realizovat koncept výrazně autorské dramaturgie. Namísto obvyklé regionální baletní eklektiky se na repertoár dostávají moderní skladby, progresivní choreografové a takřka výhradně komornější díla. Základem zůstává baletní tvarosloví, avšak originálně využívané. Namísto jinde vídaného lepení kroků z baletního slabikáře je nyní v Českých Budějovicích k vidění permanentní hledání nových a neobvyklých tanečních vazeb, tvarů, témat. Co je však nejpodstatnější, s Egerházim získalo Jihočeské divadlo tvůrce s vlastním čitelným rukopisem. A takových je v České republice věru málo.“[423]

„Znamenalo to ale definitivní osamostatnění souboru s dopady na plánování spolupráce opery a baletu na jednotlivých inscenacích. De facto tak Jihočeské divadlo zvolilo cestu oddělení opery a baletu na dva zcela samostatné subjekty se zcela autonomními uměleckými i provozními plány.“[424]

Attila Egerházi má možnost využít významné mezinárodní kontakty na úrovni tvůrců, asistentů, baletních mistrů i uměleckých agentur. K tomuto účelu divadlo založilo Nadaci Jihočeského divadla, která úzce spolupracuje s nadací Foundation Hungarian Ballet v Budapešti. Nadace zapůjčuje části inscenací, scénografii i kostýmy (*Carmen, Bolero, Podivuhodný mandarín, So In Love, Painted Rainbow, Hungarian Dances, Run Through* aj.) pomáhá tak výrazně rozpočtu jednotlivých premiér. Maďarská Nadace se také necelým jedním milionem korun podílela na realizaci projektu „Un Ballo“ v rámci komponovaného večera *Taneční delikatesy*.

BALET POD VEDENÍM ATTILY EGERHÁZIHO

Základem vize Attily Egerháziho jako šéfa baletu je od počátku taneční umění, které přestupuje hranice města, regionu i státu. Snaží se zlepšovat povědomí o proměně baletu a jeho významných aktivitách - především změně přístupu k baletnímu umění a prezentaci nových forem tanečního divadla 21. století.

Zásadně proměnil dramaturgii baletu, dokonce zvýšil počet premiér na dvě v průběhu sezóny a jednu pro Otáčivé hlediště Český Krumlov. Rozšířil ale aktivity souboru i mimo rámec dramaturgického plánu a předplatného (uvádí premiéry inscenací v rámci Gala večerů, na festivalech, spolupracuje s dalšími kulturními centry, umožňuje externí práci studentům konzervatoří aj.). Často ve velmi zajímavém mezinárodním obsazení a ve vysoké kvalitě prezentuje české taneční umění u nás i v zahraničí.

„Vybudovat „nový“ soubor nebylo tak těžké – s Egerházim přichází pestrá mezinárodní společnost sólistů Hungarian Ballet Theater, další třetinu tvoří nejlepší tanečníci původního jihočeského baletního souboru Libuše Králové a poslední skupinu tvoří

[422] HERMAN, JOSEF. Divadelní noviny. Z provincie do světa aneb Příběh proměny divadla. Příloha 19. Vydané 15. 11. 2011.
[423] ROMAN, VAŠEK. Divadelní noviny. Příběh baletu. Příloha 19. Vydané 15. 11. 2011.
[424] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 111. Praha: KANT. 2012.

nejlepší absolventi konzervatoře Taneční centrum Praha, které si Egerházi na českých jevištích pečlivě vychovává již od roku 1999. Daleko těžší je zajistit souboru alespoň základní podmínky k práci – ve skromném prostředí regionálně financovaného vícesouborového divadla neplatí žádné profesionální standardy evropského divadla – ekonomické, personální ani provozní. Je třeba neustále improvizovat, utahovat již dávno utažené opasky a snažit se uvařit prakticky z vody úžasnou jihočeskou bramboračku!“[425]

Při tvorbě dramaturgie jsou pro Egerháziho na prvním místě umělecké vize, bojuje za zachování kvality svojí práce a kontinuity vývoje tanečního divadla na počátku 21. století. Až za druhé sleduje statistiky návštěvnosti či módní trendy. Obecně bychom mohli říct, že se snaží přibližovat umění všem diváků, ale pouze v mezích svých uměleckých představ.

„Nový baletní soubor si hned v prvním roce získal přízeň velké části publika a přivedl do hlediště nad očekávání mnoho mladých lidí. Dostalo se mu také hned několika prestižních ocenění: Zdeněk Mládek obdržel celostátní Cenu Thálie a Attila Egerházi Cenu Divadelních novin za choreografii Ptáka Ohniváka uvedeného v roce 2010. Získali jsme také autorská práva na realizaci choreografie Jiřího Kyliána.“[426]

„Pokud se týká "tanečního divadla", je v posledním desetiletí neustále ostřelováno různými postmoderními "pohybovými" aktivitami, které se tváří jako současné trendy a nepříjemně dezorientují a doslova deptají tradičního tanečního a baletního diváka. Proto se musíme důsledně věnovat osvětě, tvořit a propagovat především díla inteligentní, emocionální a humanistická… dokonale řemeslně zpracovaná, laskavá k divákovi a současně náročná, která osloví velmi širokou cílovou skupinu - od šéfredaktora "Dance Magazine" až po skladníka z Lidlu - takovou kulturní komunitu, na které musí být postavena a ospravedlněna existence každého divadla.“[427]

„Balet Jihočeského divadla zkrátka vykročil na smělou cestu progresivního tělesa, které svůj region soustavně a zdárně překračuje. Zajímavý příklad pro naše jiné krajské balety.“[428]

[425] SCHNEIDER, ANTONÍN. Almanach Jihočeského divadla pro sezónu 2010/2011. Kapitola Balet Jihočeského divadla. 2011.
[426] ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. s. 115. Praha: KANT. 2012.
[427] SCHNEIDER, ANTONÍN. Almanach Jihočeského divadla pro sezónu 2010/2011. Kapitola Balet Jihočeského divadla. 2011.
[428] ROMAN, VAŠEK. Divadelní noviny. Příběh baletu. Příloha 19. Vydané 15. 11. 2011.

ZÁVĚR

V dějinách divadla bylo již mnohokrát definováno, jaké má divadlo funkce, jaká je jeho role ve společnosti. Docházelo k neustálému vývoji dvou základních linií. Na jedné straně lidové (plebejské) divadlo a na straně druhé divadla oficiální (liturgické, dvorské, měšťanské). Původní smysl: uspokojit potřebu sdělování zážitků, dvorská společnost rozšířila o fenomén místa setkávání a společenské zábavy. A to setkávání všech společenských vrstev, na které působí stejná síla živého jevištního umění.

Během vývoje vznikla potřeba speciálního místa, určená jen divadlu: antické amfiteátry, dřevěné a později kamenné budovy, které skýtaly hercům lepší zázemí. Společnost svým vývojem došla až k diferenciaci na ty, co předvádějí a ty, co se dívají. Dnes už se hraje divadlo doslova všude. Tvůrci vyhledávají netradiční prostory, hraje se na různých alternativních místech, jako jsou malé kluby, náměstí, zahrady, továrny a jiná industriální místa. Současné divadlo si neklade žádné hranice.

Umění citově zasahuje každého diváka bez ohledu na vzdělání a předchozí zkušenosti. Samozřejmě vzdělaný a zkušený divák si může „vzít“ více, sám si vyhledávat příležitosti k opakování prožitku z umění, může ho využívat jako terapii v každodennosti, má své oblíbené autory, díla atd. Vzdělávací instituce by měly mít umění jako součást výchovně vzdělávacího procesu, měly by umět vybrat kvalitu.

V současném materiálně zaměřeném a specializovaném světě jsme hodně odkázáni sami na sebe a umíme si poradit. Potřeba setkávání se a společného prožívání, vzájemný kontakt, komunikace, soucit, pomoc nejsou v módě. Morálka i estetika „není v módě“.

Bohužel ani pokrok ve sdělovacích prostředcích, zvl. televize, nepřinesl kýžený efekt rozšíření a zprostředkování umění. Sdělovací prostředky nejsou nositeli estetiky v žádném ohledu, nejsou inspirací pro prožitek či již zmíněné nezaplatitelné hodnoty.

Ekonomické principy ovládly všechny složky našeho života, skrze ekonomické principy nahlížíme na umění, vzdělání, ale i vědu. Není dostatek politické vůle to změnit.

Snad to nebudou jen živelné pohromy nebo atomové reaktory, nad kterými ztratíme kontrolu a příroda, která nám ukáže, jak jsme malí a bezvýznamní ve srovnání s vesmírem. Věřím, že lidé z nějakého důvodu opět pocítí význam morálky, etiky a estetiky.

Pokud uvažuji o funkci divadla ve 21. století, je to stále důležitá a jak se ukazuje naprosto nezbytná potřeba v našem přetechnizovaném a proměnlivém světě. V divadle toužíme po zážitku, abychom zapomněli na čas. Pomáhá nám odpoutat se od každodennosti a dává možnost pochopit a vidět nové souvislosti. Nastavuje nám zrcadlo, nutí nám klást si otázky, zažít satisfakci, ztotožnění a smíření.

Dnešní doba potřebuje tvůrčí přístup k celému životu (dynamika doby je rychlá jako nikdy předtím), živé umění by mělo mít podporu, respekt a nezastupitelné místo ve společnosti.

„Divadlo jsou tři prkna, dvě postavy a jedna vášeň“.[429]

[429] Motto: Lope de Vega.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

BROCKETT, OSCAR G. Dějiny divadla, 1. vyd. Nakladatelství Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7008-096-5 (DÚ)

BURIAN, K. V. Hvězdy baletu. 1. vyd. Praha: PANTON. 1971. 35-842-71

HOLEŇOVÁ, JANA a kolektiv. Český taneční slovník. 1. Vyd. Praha: Divadelní ústav. 2001. ISBN 80-7008-112-0

KAMILOV, S. a kolektiv. Taneční umění. Praha: Plachý a spol., 1932.

KAZDA, JAROMÍR. Kapitoly z dějin divadla. 1. vyd. Jinočany: H&H. 1998. ISBN 80-86022-25-0

KLOUBKOVÁ, IVANA. Výrazový tanec v ČSR. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. 17-305-88

ŠESTÁK, JIŘÍ. Divadlo - kultura - podmínky. 1. vyd. Praha: KANT. 2012. ISBN 978-80-7437-079-3

VAŠUT, V. Pavel Šmok na přeskáčku. 1. vyd. Praha: AKROPOLIS, 1997.
ISBN 80-85770-53-9.

VAŠUT, VLADIMÍR. Dramaturgie baletu v ČSSR 1945 - 1980. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství n. p. 1983. 17-613-82.

VAŠUT, VLADIMÍR. Saša Machov. 1. vyd. Praha: Panorama. 1986. 403-22-856

Seznam použitých zahraničních zdrojů

KOEGLER, HORST. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. 2nd ed. Bungay: Clays Ltd. 1982. ISBN 0-19-311330-9 Pbk

Seznam použitých internetových zdrojů

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Tvůrce. Joe Jenčík. [online]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/tvurce/27166-joe-jencik/

DIVADLO.CZ. Pražský komorní balet oslaví neuvěřitelné 35. Narozeniny. [online]. © 2. 11. 2010. Dostupné z: http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=22668

ENCYKLOPEDIE DĚJIN MĚSTA BRNA. Osobnosti. Luboš Ogoun. [online]. © 17. 4. 2013. Dostupné z: http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=18614

GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2053

GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 21. 1. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4310

GREMLICOVÁ, Dorota. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001760

HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5115

HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4296

HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001171

HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2689

HOLEŇOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 3. 2009. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6193

HOŠKOVÁ, JANA. OPERAPLUS. Baletní událost: jubileum Pavla Šmoka. [online]. © 22. 10. 2012. Dostupné z: http://operaplus.cz/baletni-udalost-jubileum-pavla-smoka/?pa=1

IDNES.CZ. Brno a Jižní Morava. Ivo Váňa Psota: baletní mistr, co posunul Brno světu. [online]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/ivo-vana-psota-baletni-mistr-co-posunul-brno-svetu-f8d-/brno-zpravy.aspx?c=A091218_1306902_brno_krc

JIHOČESKÉ DIVADLO. Oficiální stránky. O divadle. Historie a současnost. [online]. © 2013 Dostupné z: http://jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle

KALINA, PETR CH. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 23. 2. 2007 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4913

KAZÁROVÁ, HELENA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=446

KAZÁROVÁ, HELENA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 19. 5. 2005. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001688

NÁRODNÍ DIVADLO BRNO. O divadle/Síň slávy Národního divadla Brno/Hladík Jaroslav. [online]. Dostupné z: http://www.ndbrno.cz/o-divadle/hladik-jaroslav

NÁRODNÍ DIVADLO BRNO. O divadle/Síň slávy Národního divadla Brno/Psota Ivo Váňa. [online]. Dostupné z: http://www.ndbrno.cz/o-divadle/psota-ivo-vana

NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Remislav Remislavský. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3384

NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Joe (Josef) Jenčík. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2218&sz=0&zz=BAL&ob=I&pn=256affcc-f202-2000-85ff-c11223344aaa

NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. Archiv. Remislav Remislavský. [online]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3384

PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET. Oficiální stránky. . [online]. © 2013. Dostupné http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/pavel-smok/

SOBOTKOVÁ, JANA. Český hudební slovník osob a institucí. [online]. © 12. 3. 2008 Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3983

VACULÍK, LIBOR. Oficiální stránky Libora Vaculíka. ART&MIS webdesign. [online]. © 2005 Dostupné z: http://vali.studio-artemis.cz/index_flash.php

ZUSKA, PETR. Oficiální stránky Petra Zusky. [online]. © 2013 Dostupné z: http://www.petrzuska.cz/cs/intro

Seznam ostatních zdrojů

HERMAN, JOSEF. Divadelní noviny. Z provincie do světa aneb Příběh proměny divadla. Příloha 19. Vydané 15. 11. 2011.

ROMAN, VAŠEK. Divadelní noviny. Příběh baletu. Příloha 19. Vydané 15. 11. 2011.

SCHNEIDER, ANTONÍN. Almanach Jihočeského divadla pro sezónu 2010/2011. Kapitola Balet Jihočeského divadla. 2011.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Seznam obrázků

OBRÁZEK 1: VÁCLAV REISINGER 21
OBRÁZEK 2: PROGRAM PŘEDSTAVENÍ INSCENACE HAŠIŠ – 19. 6. 1884 22
OBRÁZEK 3: AUGUSTIN BERGER 22
OBRÁZEK 4: AUGUSTIN BERGER A ŽÁCI 23
OBRÁZEK 5: AUGUSTIN BERGER, BALETNÍ ZKOUŠKA 24
OBRÁZEK 6: INSCENACE EXCELSIOR - 01.08.1885 24
OBRÁZEK 7: ACHILLE VISCUSI 26
OBRÁZEK 8: POHÁDKA O HONZOVI – 24. 1. 1902 26
OBRÁZEK 9: REMISLAV REMISLAVSKÝ 28
OBRÁZEK 10: LABUTÍ JEZERO - 11.02.1924 28
OBRÁZEK 11: JAROSLAV HLADÍK 29
OBRÁZEK 12: INSCENACE NA ZÁLETECH - 24.10.1909 30
OBRÁZEK 13: IVO VÁŇA PSOTA 31
OBRÁZEK 14: ROMEO A JULIE 33
OBRÁZEK 15: JULIE 33
OBRÁZEK 16: JULIE S CHUVOU 34
OBRÁZEK 17: INSCENACE YARA V SAO PAULU 34
OBRÁZEK 18: ROZLOUČENÍ S IVEM VÁŇOU PSOTEM PŘED MAHENOVÝM DIVADLEM V BRNĚ 36
OBRÁZEK 19: JOE JENČÍK 36
OBRÁZEK 20: JOE JENČÍK A JEHO GIRLS 38
OBRÁZEK 21: SAŠA MACHOV 41
OBRÁZEK 22: KNIHA O SAŠU MACHOVI 42
OBRÁZEK 23: SAŠA MACHOV PŘI PRÁCI 44
OBRÁZEK 24: SAŠA MACHOV V ZAHRANIČÍ 48
OBRÁZEK 25: SAŠA MACHOV - ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA, PŘÍPRAVY 53
OBRÁZEK 26: SAŠA MACHOV PŘI PRÁCI 54
OBRÁZEK 27: INSCENACE VIKTORKA - 1950 55
OBRÁZEK 28: EMERICH GABZDYL 58
OBRÁZEK 29: INSCENACE LOWICZSKÉ TANCE – 25. 4. 1974 59
OBRÁZEK 30: JIŘÍ BLAŽEK 60
OBRÁZEK 31: DOKTOR FAUST - 18.07.1958 61
OBRÁZEK 32: JIŘÍ NĚMEČEK 61
OBRÁZEK 33: INSCENACE Z POHÁDKY DO POHÁDKY – 20. 12. 1968 62
OBRÁZEK 34: INSCENACE ROMEO A JULIE 63
OBRÁZEK 35: LUBOŠ OGOUN 64
OBRÁZEK 36: LUBOŠ OGOUN PŘI PRÁCI 66
OBRÁZEK 37: MIROSLAV KŮRA 66
OBRÁZEK 38: INSCENACE LEGENDA O LÁSCE - 28. 6. 1963 67
OBRÁZEK 39: MIROSLAV KŮRA (JAKO PRINC LABUTÍ JEZERO - 26.01.1951) 67
OBRÁZEK 40: PAVEL ŠMOK 69
OBRÁZEK 41: STUDIO BALET PRAHA 75
OBRÁZEK 42: KNIHA VLADIMÍRA VAŠUTA O PAVLU ŠMOKOVI 78
OBRÁZEK 43: INSCENACE AMERICKÝ KVARTET – 3. 10. 1995 79
OBRÁZEK 44: INSCENACE STABAT 80
OBRÁZEK 45: INSCENACE ZJASNĚNÁ NOC 81
OBRÁZEK 46: PAVEL ŠMOK S JIŘÍM KYLIÁNEM 82
OBRÁZEK 47: SINFONIETTA A STABAT 83
OBRÁZEK 48: CENA THÁLIE ZA CELOŽIVOTNÍ MISTROVSTVÍ - 2006 84
OBRÁZEK 49: PŘEDSTAVENÍ U PŘÍLEŽITOSTI 85. NAROZENIN 85
OBRÁZEK 50: DANIEL WIESNER 86
OBRÁZEK 51: ŠPALÍČEK - 07.12.1972, ... 86

OBRÁZEK 52: SVĚCENÍ JARA - 13.05.1972 87
OBRÁZEK 53: LIBOR VACULÍK 87
OBRÁZEK 54: MALÝ PAN FRIEDEMANN - 21.05.1993 88
OBRÁZEK 55: NĚKDO TO RÁD HORKÉ - 14.04.1994 89
OBRÁZEK 56: PETR ZUSKA 90
OBRÁZEK 57: INSCENACE ČAJKOVSKIJ V CHOREOGRAFII LIBORA VACULÍKA - 22.12.1994 91
OBRÁZEK 58: JARDÍ TANCAT V CHOREOGRAFII NACHA DUATA – 21. 11. 2002 91
OBRÁZEK 59: LES BRAS DE MER, CHOREOGRAFIE PETR ZUSKA – 10. 6. 2004 92
OBRÁZEK 60: LOGO BALETU JIHOČESKÉHO DIVADLA 96
OBRÁZEK 61: HISTORICKÁ BUDOVA JIHOČESKÉHO DIVADLA 98
OBRÁZEK 62: DIVADELNÍ SÁL DK METROPOL 98
OBRÁZEK 63: HLEDIŠTĚ A FOYER 99
OBRÁZEK 64: MALÉ DIVADLO 99
OBRÁZEK 65: OTÁČIVÉ HLEDIŠTĚ 100
OBRÁZEK 66: NÁKRES HLEDIŠTĚ 101

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA 1: ŽIVOTOPIS ATTILY EGERHÁZIHO I
PŘÍLOHA 2: ROZVOHOR S ATTILOU EGERHÁZIM IV
PŘÍLOHA 3: REPERTOÁR BALETU JIHOČESKÉHO DIVADLA IX
PŘÍLOHA 4: NEJVÝZNAMNĚJŠÍ UMĚLECKÉ PROJEKTY A OCENĚNÍ OD ZÁŘÍ 2009 XV
PŘÍLOHA 5: ČLENOVÉ BALETU JIHOČESKÉHO DIVADLA XVII
PŘÍLOHA 6: ORGANIZAČNÍ SCHÉMA BALETU JIHOČESKÉHO DIVADLA XVIII

Příloha 1: Životopis Attily Egerháziho

Attila Egerházi

nar. 1964

Vzdělání

- klasický balet a moderní techniky v Budapešti (škola Jeszenzsky Endre)
- získal diplom Mad'arské taneční akademie -obor pedagogika (absolvoval 1998)
- zahraniční studium: Vídeň, Stuttgard, Paříž

pedagogové: André Glegolszky (klasický tanec), Christopher Ferrari (klasický tanec) Milton Mayers (Horton technika), Joe Alegado (Limone technika),Sonia Mota (Falco technigue), Armbgard von Bardelleben (Graham technigue), Matt Mattox (Mattox technigue), José Mayer (jazzový tanec), Carlo Orta, Bruce Taylor, Raza Hamadi

Taneční praxe

- 1986 - 1988 člen Vinna Dance Laboratory (ředitel Ismael Ivo)
- 1989 - 2000 člen Hungarian National Ballet

Pedagogická praxe

- 1989 - 2000 pedagog na Maďarské taneční akademii
- od roku 1990 host, pedagog a choreograf pro různé skupiny a Mezinárodní taneční kurzy (Praha, Vídeň, Norfolk, Buenos Aires, Itálie, Německo, Švýcarsko)

Umělecká a organizační praxe

- 1990 – 1998 zakladatel, pedagog a choreograf Budapest Dance Theater
- 1998 – 2000 umělecký ředitel Choreografického studia v Hungarian National Ballet
- 2001 - 2003 umělecký ředitel Ballet Pécs
- 2004 – 2006 ředitel Debrecen Ballet
- od roku 2006 ředitel a zakladatel Hungarien Ballet Theater
- od září 2009 ředitel Baletu Jihočeského divadla

Ocenění

- 2003 cena Harangozó (za výjmečné umělecké činny v oblasti taneční kultury)
- 2010 cena Divadelních novin za režii a choreografii k inscenaci Pták Ohnivák, Podivuhodný mandarin

Choreografie:

1990 The Home (Budapest Dance Theatre)
1991 Requiem for Youth (Budapest Dance Theatre, Ballet Pécs)
1992 Four seasons (Budapest Dance Theatre)
1994 Appolos and some Venus (Budapest Dance Theatre, Virginia Ballet Theatre)
1996 Porcelain Candle (Hungarian National Ballet)
1998 Reminiscencies (Ballet Pécs),

Talking Bodies (Hungarian National Ballet, Ballet Pécs, Hungarian Ballet Theatre)

1999 Featherless-winged Angels (Buenos Aires, Balleto Argentina-Julio Bocca),
White Lotuses (Budapest Dance Theatre)

2000 Lost Senses (Ballet Prague Junior),
Closed Courtain duet (Hungarian National Ballet, Ballet Prague Junior, Ballet Pécs, Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla)

2001 Play-grounds (Ballet Pécs),
Wind Rises (Ballet Pécs),
Closed courtains (Ballet Pécs,Ballet Debrecen, Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla),
Závislosti (Ballet Prague Junior)

2002 Heavy whoosh (Hungarian National Ballet)
Cuts (Ballet Pécs)
Carmen (Ballet Pécs, Ballet Debrecen, Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla)
Nutcracker (Ballet Pécs, Ballet Debrecen, Hungarian BalleTheatre, Balet Jihočeského divadla)

2003 Glass Angels (Ballet Prague Junior),
The Miraculous Mandarín (Ballet Pécs, Ballet Debrecen, Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla),
So In Love (Balet Prague Junior, Ballet Debrecen, Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla),
Heavy light (Hungarian National Ballet)

2004 Burlesque (Ballet Debrecen),
Firebird (Estonian National Ballet, Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla),
Panta Rei (Ballet Győr)

2005 Painted Rainbow (Finland National Ballet, Ballet Prague Junior, Debrecen Ballet, Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla),
Flash Back (Ballet Prague Junior),
Joseph and the amazing… (Theatre of Debrecen, musical)

2006 Mirabell (Ballet Debrecen, Hungarian Ballet Theatre)

2007 Black in White (Hungarian Ballet Theatre),
White Silence (Hungarian Ballet Theatre),
Carioca (Hungarian Ballet Theatre, Ballet Prague Junior),
Dióhejban (Hungarian Ballet Theatre),
Dottie Annie in Farawayland (Hungarian Ballet Theatre)

2008 Glance (Hungarian Ballet Theatre, Balet Praha Junior),
Bolero (Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla)

2009 Serenade (Hungarian Ballet Theatre, Ballet Prague Junior,
Balet Jihočeského divadla),

Frozen Roses (Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla),
Zero Gravity pas de deux (Hungarian Ballet Theatre, Balet Jihočeského divadla)

2010 Run through (Balet Jihočeského divadla)
In and out (Balet Jihočeského divadla)
A middsummer night's dream (Balet Jihočeského divadla)

2011 1+1 (Balet Jihočeského divadla)
Curtain up! (Ballet Prague Junior, Balet Jihočeského divadla)

2012 Romeo and Juliet (Balet Jihočeského divadla)
Zero Gravity (Balet Jihočeského divadla)
Magic Flute (Ballet Prague Junior)
Odd Couples (Balet Jihočeského divadla)

Dějové balety
Dějové jednoaktové balety
Jednoaktové nedějové balety
Choreografie pro gala představení
Celovečerní nedějové balety

Příloha 2: Rozvohor s Attilou Egerházim

1) Mint balett-igazgató, milyen szempontok szerint alítod össze a balett-tagozat dramaturgiáját az adott évadra?

Jako umělecký šéf, na jakém základě tvoříš dramaturgii baletu?

Elsődleges szempont számomra egy évad bemutatójának program összeállításánál, hogy egy bemutató - illetve azon belül az egyes darabok - miként szolgálják az elképzelt és eltervezett művészi arculat egészét. Egy együttes művészi arculata jó esetben és elsősorban ízlés dolga, de emellett még más számos szempont is tényezőként közre játszik.

Z více pohledů... V prvé řadě je pro mne důležité sestavení dramaturgie pro celou sezónu. Je důležité, jak jsou jednotlivé večery a jednotlivé choreografie zařazeny a nakolik jednotlivé choreografie následují celkovou uměleckou vizi. Umělecká podoba souboru je v prvé řadě otázkou vkusu, ale vedle toho je třeba sledovat i další aspekty.

Mindenképpen határozott és tisztán körvonalazott elképzelésekre van szükség a művészeti vezető részéről. A művészeti vezetőnek - amikor egy évad repertoárját tervezi - alapvetően arra a kérdésre kell tudnia választ adni, hogy mit jelent számára a tánc-színház és abban miként határozza meg az általa vezetett társulatot, magát, munkatársait, a társulat tagjait, a táncosokat. A társulat művészi arculatának, jó esetben karakteresnek kell lennie. Tudni kell, hogy a repertoár milyen művészi irányba halad, illetve, hogy a táncművészet széles stiláris palettáján (néptánc, show tán, balett, kortárs tánc, etc.) mely utat kívánja követni.

V každém případě je třeba, aby umělecký vedoucí měl přesné vize. Když dává dohromady repertoár, musí odpovědět na základní otázku: co pro něho znamená taneční divadlo a jaké postavení má mít jeho soubor uvnitř tohoto žánru, dokonce i jeho vlastní úloha, spolupracovníci, členové souboru – tanečníci. V ideálním případě je třeba, aby umělecká tvář souboru měla určitý rozpoznatelný charakter. Je třeba vědět, jakým směrem se výběr repertoáru bude ubírat, a navíc jak široké paletě stylů (lidový tanec, show dance, balet, moderní tanec..atd.) se bude ubírat.

Az Én esetemben lényegét tekintve művészi identitás, a táncról, színházról, világról alkotott elképzelések és ízlés határozza meg alapvetően a repertoár választás filozófiáját, az egyes évadok bemutatóinak megtervezése esetében.

V mém případě je nejdůležitější a základní moje umělecká identita, jak vidím taneční umění, divadlo a svět a je otázkou vkusu, jaká bude filosofie repertoáru v celé sezóně i v každé jednotlivé premiéře.

Másik fontos szempont anyagi természetű.

Egy társulat vezetőnek figyelembe kell vennie az adott intézmény, színház, együttes - amely égisze alatt a társulat működik – mindenkori anyagi lehetőségeit.

Emellett a célt (alap művészi koncepciót) nem szem elől tévesztve gyakorta kell kompromisszumok mellett megvalósítania terveit.

Egy azonban fontos. Az adott anyagi kondíciókat a legoptimálisabban ki és felhasználva kell megtervezni és megvalósítani az egyes évadok bemutatóit.

Mind emellett az egyes évadok repertoárjainak tervezése közben felmerülhetnek – helyzetenként változó okokból eredő - vállalható, illetve vállalhatatlan kompromisszumok, amely helyzetekben a felmerülő kérdésekre adott válaszok és döntések rendkívül érzékenyek és fontosak.

Egy biztos, a felmerülő problémákra adott válaszoknak, illetve döntéseknek mindenkor a művészeti alapkoncepciót kell szolgálniuk, ami alapvetően nem sérülhet.
Dalším důležitým hlediskem jsou podmínky a prostředky.

Vedoucí musí brát na vědomí možnosti divadla jako instituce i možnosti souboru – a maximálně využít všech dostupných prostředků a nejlépe využít stávající podmínky. Vedle uměleckého cíle je tedy často třeba přijmout kompromis, ale neztratit uměleckou koncepci.

Jedno je ale důležité: přemýšlet globálně a dostupné prostředky optimálně rozdělit, aby se mohli uskutečit všechny připravované premiéry.
I tak se mohou objevit během sezóny další problémy, musím být připraven přijímat přepokládatelné i nepředpokládatelné kompromisy. V takto nastálé situaci musím myslet na všechny detaily a správně se rozhodnout.
Jedno je jisté, veškerá problémy je třeba řešit tak, aby umělecká koncepce neutrpěla, ta by neměla být nikdy narušena.

A repertoár meghatározása bizonyos zeneművek, vagy egyéb témák alapján is történhet.

Lehet például valamilyen tematikus szempontokat figyelembe véve is felállítani egy évad repertoárját. Ilyen szempont lehet például egy nagy zeneszerző születésének, vagy halálának évfordulója, vagy akár más jelentős esemény, illetve téma.

Výběr repertoáru může ovlivnit třeba výročí slavných osobností z oblasti hudby, nebo jiné významné události či aktuální důležitá témata.

2) Te, mint koreográfus széles táncpalettával rendelkezel, absztrakt egyfelvonásos rövid balettek mellet, egész estés cselekményes táncműveid is vannak. Miért érzed mégis fontosnak, hogy ne csak a te darabjaidat táncolja az együttes?

Ty obsahuješ jako choreog širokou škálu repertoáru (jak abstraktní, tak příběhové balety). Proč cítíš jako důležité zvát hostující choreografy pro svůj soubor?

Az Én esetemben nézve a kérdést, kettős minőségben vagyok jelen a társulat életében.

Koreográfusként alapvetően rajzolom meg a társulat művészi arculatát, amely széles palettán, viszont kijelölt irányba halad.

Ez viszont nem jelenti azt, hogy a mindenkori repertoár esetében ne lenne fontos számomra a stílus gazdagság.

V mém případě je pohled na otázku rozdělen na dvě pozice v životě souboru.

Jako choreograf vytvářím základní uměleckou vizi souboru, která zaujímá širokou škálu repertoáru a jde za jedním cílem.

To ale neznamená, že by pro mne nebylo důležité udržet na repertoáru souboru choreografie různých stylů a témat.

Művészeti vezetőként rendkívül fontosnak érzem és gondolom, hogy ne csupán egy koreográfus ízlése, művészi kézjegye határozza meg a repertoárt.

A mindenkori anyagi lehetőségekhez mérten minden évadban igyekszem egy, illetve két vendég koreográfus műveit is bemutatni.

Jako umělecký šéf cítím jako velice důležité, aby repertoár určoval pestrý choreografický styl.

Vzhledem k aktuální finanční situaci se snažím jednou nebo dvakrát za sezónu zvát hostující choreografy.

Fontos szempont, hogy az egyes vendég koreográfusok munkái miként illeszkednek a repertoárba. Műveik által nagymértékben gazdagodik a táncosok művészi kifejező ereje, szakmai felkészültsége. Mind ezek mellett a táncművészek nem "fásulnak bele" a mindig csak egy koreográfussal való művészi együttműködésbe. Ezzel pedig elkerülhetővé válik a sablonosság mind az előadók kifejező ereje, mind pedig a dramaturgia részéről.

Nem utolsó sorban pedig a nézők szempontjából nézve, a több alkotó kézjegyei által megrajzolt repertoár révén változatos és színes művészi élményekben gazdagodhatnak évadról évadra.

Je pro mne důležité, jak se jednotlivé choreografoe hostů začlení do celkové dramaturgie.

Díky jejich choreografiím se interpreti zdokonalují a zlepšuje se jejich odbornost.

Tanečník neustrne v jednom uměleckém tanečním směru. Proto je možné předejít šablonizaci ze strany umělců i ze strany dramaturgie.

A v neposlední řadě i pro diváky je důležitá různorodost repertoáru, díla od více tvůrců zpestřuje jejich zkušenosti a rok od roku dostávají nové umělecké impulsy.

3) Sok koreográfus, ellentétben veled, mint szabadúszó, és vagy projektekben, vagy mint vendégalkotó tevékenykedik. Miért érzed fontosnak egy fix együttesnél dolgozni?

Hodně choreografů pracuje na „volné noze". Proč je pro tebe důležité pracovat se stálým souborem?

A téma jelentőségénél fogva hosszabb kifejtést igényel. Az alábbiakban csak érintőlegesen válaszolnék a kérdésre.

Otázka je natolik důležitá, že je třeba ji vysvětlit přesně. Nyní se celého problému jen dotknu.
A társulati formában való működést tartom a színházi - ugyanúgy a tánc-színházi - lét, illetve működés legmagasabb formájának.

Nejvyšší forma struktury v tanci a jakékoli formy tanečního umění je rozhodně „soubor" jako část divadelní instituce.
Az állandó társulatban való működés nem azt jelenti, hogy "megkövülve" – a változást elkerülendően - kell működni. Ellenkezőleg. Egészségesen, egy társulat örök változásban van, formálódáson keresztül halad előre az útján. Mint egy folyó, amely – bár állandónak tűnik – soha nem ugyanaz. Panta Rhei! Mondták az ókori görögök. Minden mozog, azaz változik.

Viszont fontos, mederben tartani a folyót. Ez a meder jelöli ki az útját, amely meder változatos, maga is folytonos alakulásban van, alakításokon megy keresztül.

Pracovat ve stabilním souboru neznamená, že je třeba pracovat tak, aby nedocházelo ke změnám. Právě naopak. Je správné, pokud se soubor zdravě proměňuje. Soubor se proměňuje a během této cesty se formuje. Jako řeka, která vypadá jako neměnná, ale přitom není nikdy stejná. Panta Rhei! Starořecky. „Vše plyne!"

Je ale důležité „udržet řeku v korytě". Koryto znamená cestu, cestu která je proměnlivá, proměňuje se a je proměňována.

A társulati lét biztonságot - jó esetben nem elkényelmesedett biztonságot - jelent.

A projectek szintjén való működés is komoly értékeket képes létre hozni és vannak kihívásai. Viszont a társulati formában való működéssel szemben kevésbé jelent hosszabb távú biztonságot sem egzisztenciálisan, sem pedig a folytonos működésre és a projectben résztvevők művészi fejlődésére nézve.

Forma souboru znamená určité bezpečí, ale v žádném případě nesmíme podlehnou komfortu tohoto bezpečí a zpohodlnět.

Fungovat na bázi projektů může přinášet důležité umělecké hodnoty a je výzvou. Ale ve srovnání s fungováním souboru neznamená dlouhodobé zázemí, ani existenční a uměleckou kontinuitu a vývoj interpretů.

A társulati formában való működés esetében alkotók és táncművészek számára folyamatosan biztosítva van a lehetőség, hogy együtt csiszolódva állandó "laboratóriumi" munka révén fejlődhessenek. Lehetőség nyílik a hosszú távú kísérletezésre.

Ezzel szemben az alkalmi projectek rövid távú kísérletezésre adnak lehetőséget.

Fungování ve formě souboru je zabezpečena tvůrcům a interpretům kontinuálně možnost společně se vytříbit, zdokonalit. Možnost výzkumné laboratorní práce umožňuje experiment na delší trať.

Projekty mohou zajistit jen kratší časový úsek takového experimentu.

A magam részéről a hosszabb távra tekintő és tervezhető művészi munkát, valamint az értékek védelmében nézve is hosszabb távra tekinthetőséget tartom célra vezetőnek és érdekesnek.

Ezért választottam ez idáig mindig a társulatban, társulattal való munkát.

Já preferuji delší časové úseky spolupráce a delší časový horizont plánování. Je pro mne také důležité udržet hodnoty souboru a nalezl jsem tuto cestu jako nejefektevnější a nejzajímavější.

Proto jsem si vždy vybíral práci v souboru a se souborem.

4) Mi 1999 óta ismerjük egymást és 2002 óta immáron ez a negyedig társulat, színház és város, ahol együtt dolgozunk. Ezen évek alatt mit gondolsz, mi a legjelentősebb dolog, amit együtt a táncszínházi szférában elértünk?

My se známe od roku 1999 a od roku 2002 pracujeme společně již ve čtvrtém souboru. Jaké jsou pracovní úspěchy, které jsme dosáhli?

Az “elért eredményeknél” fontosabbnak tartom azt, hogy már az addig elért művészi határainkat évadonként átlépjük.

Fontosnak tarom, hogy eredményeinkre ne “ráülve” szemlélődjünk, hanem újabb célokat kijelölve, igyekezzünk megvalósítani azokat.

A már elért eredményeinkre újabb “emeleteket” emelve építsük tovább a “házat”.

Egy megvalósult álom (eredmény) számomra csupán tégla az építményben.

Hodnoty, které jsme přunesli cítím jako důležité, že úroveň, kterou jsme dosáhli můžeme vždy překonat.

Cítím jako důležité, že se nespokojíme s výsledky, ale vždy hledáme nové cíle, a snažíme se je uskutečnit.

Na našich výsledcích budujeme další stupně, aby jsme stavěly další patra našeho pomyslného domu.

Jeden ze splněných snů a výsledků je jako jedna z cihel budovaného domu.

Ebben az értelemben véve - és csak is ebben - nem szabad túlontúl nagy jelentőséget tulajdonítani az egyes eredményeknek.

Helyette a teljes képre koncentrálva kell tovább rajzolni a részleteket.

Z tohoto pohledu, ale pouze z tohoto pohledu, není povoleno dávat přehnaně větší vážnost každému jednomu úspěchu.

Na druhou stranu je třeba mít nadhled a koncentrovat se na detaily celého obrazu.

Příloha 3: Repertoár Baletu Jihočeského divadla

Na scénu!

taneční divadlo ve třech obrazech
premiéra: 19. 4. 2013 České Budějovice

Na scénu! (Curtain up!)
Choreografie / Attila Egerházi
Scénografie, kostýmy, světelný design / Attila Egerházi
Nastudování, asistent choreografie / Linda Schneiderová
Hudba / Charles Gounod

Suzan
Choreografie / Mário Radačovský
Světelný design, kostýmy / Mário Radačovský
Asistent choreografie / Béla Kéri Nagy
Hudba / Gustav Mahler

Rozladěné (Odd Couples)
Choreografie / Attila Egerházi
Scénografie, světelný design / Attila Egerházi
Kostýmy / Samiha Maleh
Asistent choreografie / Béla Kéri Nagy
Hudba / Robbie Williams
Artie Shaw
Elvis Presley
The Tommy Dorsey Orchestra
Pink Martini
Nat King Cole

Bez gravitace

čtyři moderní balety
premiéra: 12. 10. 2012 České Budějovice

Běžné případy (Ordinary Events)
Choreografie / Rui Horta
Scénografie, světelný design, kostýmy / Rui Horta
Nastudování, asistent choreografie / Jan Kodet
Hudba / Les Tambours Du Bronx

Ztracené iluze (Lost Senses)
Choreografie / Attila Egerházi
Světelný design, kostýmy / Attila Egerházi
Nastudování, asistent choreografie / Linda Schneiderová
Hudba / Arvo Pärt

Bez gravitace (Zero Gravity)
Choreografie / Attila Egerházi
Scénografie, světelný design / Attila Egerházi
Kostýmy / Daria Koštenko
Asistent choreografie / Béla Kéri Nagy
Hudba / Hildegard von Bingen,
Zbigniew Preisner,
Alva Noto & Sakamoto Ryuichi

Mariin sen
Choreografie / Petr Zuska
Kostýmy / Roman Šolc
Nastudování / Nelly Danko
Hudba / Cesare Pugni, Camille Saint-Saëns

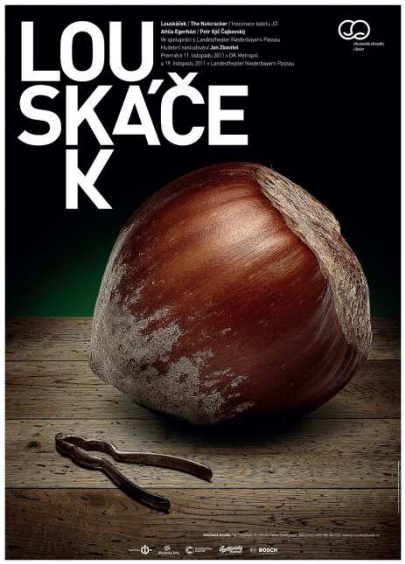
Romeo a Julie /
Otáčivé hlediště
premiéra: 5. 7. 2012 Český Krumlov

Choreografie a režie / Attila Egerházi
Scénografie / Loes Schakenbos
Světelný design / Attila Egerházi
Kostýmy / Bregje Van Balen
Asistenti choreografa / Shirley Esseboom, Linda Schneiderová
Hudba / Sergej Prokofjev

Romeo a Julie
premiéra: 13. 4. 2012 České Budějovice

Choreografie, režie a dramaturgie / Attila Egerházi
Scénografie, světelný design / Loes Schakenbos
Kostýmy / Bregje Van Balen
Asistenti choreografa /
Shirley Esseboom, Linda Schneiderová
Hudba / Sergej Prokofjev

Louskáček

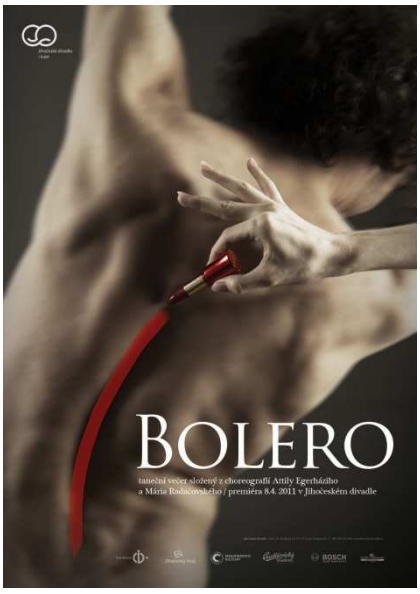


Ve spolupráci s Landestheater Niederbayern Passau
baletní vánoční příběh
premiéra: 11. 11. 2011 České Budějovice
premiéra: 19. 11. 2011 Passau

Choreografie / Attila Egerházi
Scénografie / György Árvai
Světelný design / Attila Egerházi
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Asistenti choreografa / Linda Schneiderová, Béla Kéri Nagy
Hudba / Petr Iljič Čajkovskij
Hudební nastudování / Jan Zbavitel
Dirigenti / Jan Zbavitel, Josef Zaplatílek

Bolero

baletní večer
premiéra: 8. 4. 2011 České Budějovice



1 + 1
Choreografie / **Attila Egerházi**
Světelný design / Attila Egerházi
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Hudba / Artie Shaw, Elvis Presley

Painted Rainbow
Choreografie / **Attila Egerházi**
Světelný design / Péter Kovács Gerzson
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Nastudování a asistent choreografa / Béla Kéri Nagy
Hudba / M. Ravel, J. Sibelius

Dinner
Choreografie / **Mário Radačovský**
Světelný design a scénografie / Mário Radačovský
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Nastudování a asistent choreografie / Béla Kéri Nagy
Hudba / Y. Tiersen, P. Lapointe

Closed Curtain
Choreografie / **Attila Egerházi**
Světelný design / Attila Egerházi
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Nastudování a asistent choreografie / Linda Schneiderová
Hudba / N. Porpora, J. S. Bach

Bolero
Choreografie / **Attila Egerházi**
Světelný design / Péter Kovács Gerzson
Scénografie / György Árvai
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Nastudování a asistent choreografie / Linda Schneiderová
Hudba / M. Ravel

Sen noci svatojánské
taneční burleska
premiéra: 4. 2. 2011 České Budějovice

Choreografie, režie a dramaturgie / Attila Egerházi
Scénografie a kostýmy / Kristina Novotná
Světelný design / Attila Egerházi
Asistenti choreografa / Linda Schneiderová, Béla Kéri Nagy
Hudba / Felix Mendelssohn-Bartholdy
Dirigent / Basil H. E. Coleman, Martin Peschík

Taneční delikatesy
Czech Dance Highlight
baletní večer
premiéra: 19. 11. 2010 České Budějovice

Neen-Ya
Choreografie / Václav Kuneš
Kostýmy / Marianne Nilsson
Světelný design / Loes Schakenbos
Nastudování a asistent choreografie / Rei Watanabe
Hudba / N. Simone

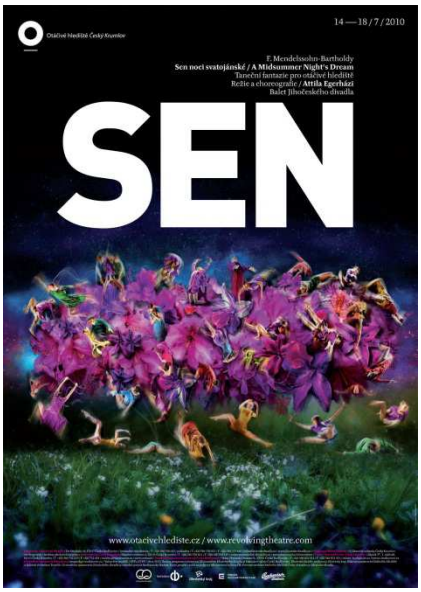
In and out
Choreografie / Attila Egerházi
Scénografie a světelný design / Attila Egerházi
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Asistent choreografie / Linda Schneiderová
Hudba / A. Dvořák

Un Ballo
Choreografie / Jiří Kylián
Scéna a světelný design / Kees Tjebbes
Kostýmy / Joke Visser
Asistent choreografie / Shirley Esseboom
Hudba / M. Ravel

Sen noci svatojánské

Otáčivé hlediště
premiéra: 14. 7. 2010 Český Krumlov

Choreografie, režie a dramaturgie / Attila Egerházi
Scénografie a kostýmy / Kristina Novotná
Světelný design / Attila Egerházi
Asistenti choreografa / Linda Schneiderová, Béla Kéri Nagy
Hudba / Felix Mendelssohn-Bartholdy

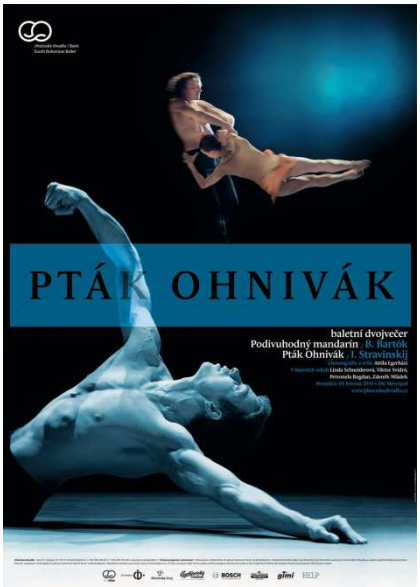


Pták Ohnivák

baletní dvojvečer
premiéra: 19. 3. 2010 České Budějovice

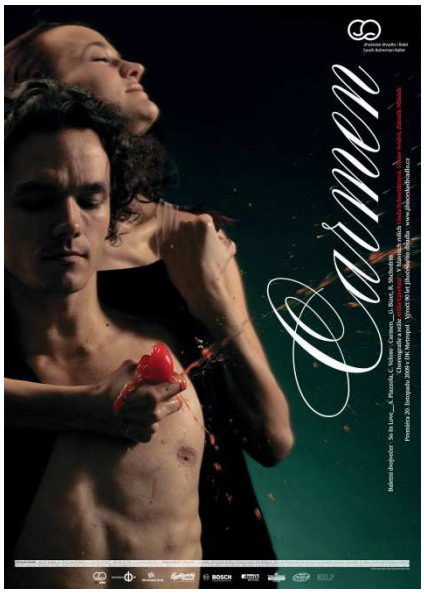
Podivuhodný mandarín
Choreografie / Attila Egerházi
Světelný design / Péter Kovács Gerzson
Scénografie / György Árvai
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Asistenti choreografa / Linda Schneiderová, Béla Kéri Nagy
Hudba / Béla Bartók

Pták Ohnivák
Choreografie / Attila Egerházi
Světelný design / Péter Kovács Gerzson
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Asistenti choreografa / Linda Schneiderová, Béla Kéri Nagy
Projekce / Samiha Maleh, Jan Burian
Hudba / Béla Bartók



Carmen

baletní dvojvečer
premiéra: 20. 11. 2009 České Budějovice



So in love

Choreografie / Attila Egerházi
Světelný design / Péter Kovács Gerzson
Scénografie / György Árvai
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Asistenti choreografa, nastudování /
Linda Schneiderová, Béla Kéri Nagy
Hudba / A. Piazzola, C. Veloso, P. Anka

Carmen

Choreografie / Attila Egerházi
Světelný design / Péter Kovács Gerzson
Scénografie / György Árvai
Kostýmy / Andrea T. Haamer
Asistenti choreografa, nastudování / Linda Schneiderová, Béla Kéri Nagy
Hudba / G. Bizet, R. Shchedrin

Nejvýznamnější umělecké projekty a ocenění od září 2009

- uvedení choreografie světově uznávaného choreografa českého původu Jiřího Kyliána (premiéra Un Ballo, v říjnu 2010 v Budapešti, v listopadu 2010 v Českých Budějovicích)
- spolupráce s dlouholetým sólistou souboru Netherland Dance Theatre Václavem Kunešem (premiéra Neen-ya - říjen 2010 Budapešť)
- spolupráce s dlouholetým sólistou souboru Netherland Dance Theateru Mário Radačovským a zakladatelem Bratislava Balet (premiéra inscenace Dinner – 2011, Suzan - 2013)
- spolupráce s dlouholetým sólistou souboru S.O.A.P. Ruie Horty, choreografem Národního divadla v Praze Janem Kodetem (asistent choreografie Ordinary Events od Ruie Horty 2012)

- Cena Jihočeské Thálie za rok 2009
  pro sólistu baletu Zdeňka Mládka za hlavní roli v inscenaci So In Love
- Cena Jihočeské Thálie za rok 2009
  pro sólistku Lindu Schneiderovou za hlavní roli v inscenaci Carmen
- Cena divadelních novin za rok 2010
  pro režiséra a choreografa Attilu Egerháziho za inscenaci Podivuhodný mandarín/Pták Ohnivák
- celostátní Cena Thálie 2009
  pro sólistu baletu Zdeňka Mládka za hlavní roli v So In Love
- širší nominace na celostátní Cenu Thálií 2009
  pro sólistku Lindu Schneiderovou za hlavní roli v Carmen
- Cena Jihočeské Thálie za rok 2010
  pro sólistku baletu Petronelu Bogdan za hlavní roli v inscenaci Pták Ohnivák
- Cena Jihočeské Thálie za rok 2010
  pro sólistu Bélu Kéri Nagy za roli v inscenaci Sen noci svatojánské
- spolupráce s divadlem Landestheater Niederbayern Passau na premiéře Louskáček
  (premiéra v Německu s passovským orchestrem - listopad 2011, představení ve městech Passov, Landshut a Straubing)
- širší nominace na celostátní Cenu Thálií 2011
  pro sólistu Viktora Svidró za hlavní roli v inscenaci Louskáček
- Cena Jihočeské Thálie za rok 2011
  pro sólistku Cristinu Porres Mormeneo za hlavní roli v inscenaci Louskáček
- Cena Jihočeské Thálie za rok 2011
  pro sólistu Viktora Svidró za hlavní roli v inscenaci Louskáček
- širší nominace na celostátní Cenu Thálií 2013
  pro Nikol Šneiderovou za roli Julie v inscenaci Romeo a Julie
- širší nominace na celostátní Cenu Thálií 2013
  pro Petra Rovó za roli Merkutia v inscenaci Romeo a Julie
- Cena Jihočeské Thálie za rok 2013
  pro sólistku Cristinu Porres Mormeneo za hlavní roli v inscenaci Romeo a Julie
- Cena Jihočeské Thálie za rok 2013
  pro sólistu Petra Rovó za roli Merkutia v inscenaci Romeo a Julie

Zájezdová představení do měst:

Praha, Tábor, Písek, Jablonec nad Nisou, Karlovy Vary, Prachatice, Ostrava, Bechyně, Vranov nad Dyjí, Děčín a další

Budapešť – Maďarsko, Györ – Maďarsko, Passau – Německo, Landshud – Německo, Straubing – Německo

Představení na těchto akcích a festivalech:

Mezinárodní týdny tance (Praha), Letní taneční Workshop (Praha), Gala představení k udílení cen EURO-PAS (Budapešť), Taneční festival VALMEZ (Valašské Meziříčí), Gala představení Viva Balet I. - III. (České Budějovice), Gala představení – předání cen Jihočeské Thálie (České Budějovice), Ples JČD a města Českých Budějovic (Český Krumlov a České Budějovice)

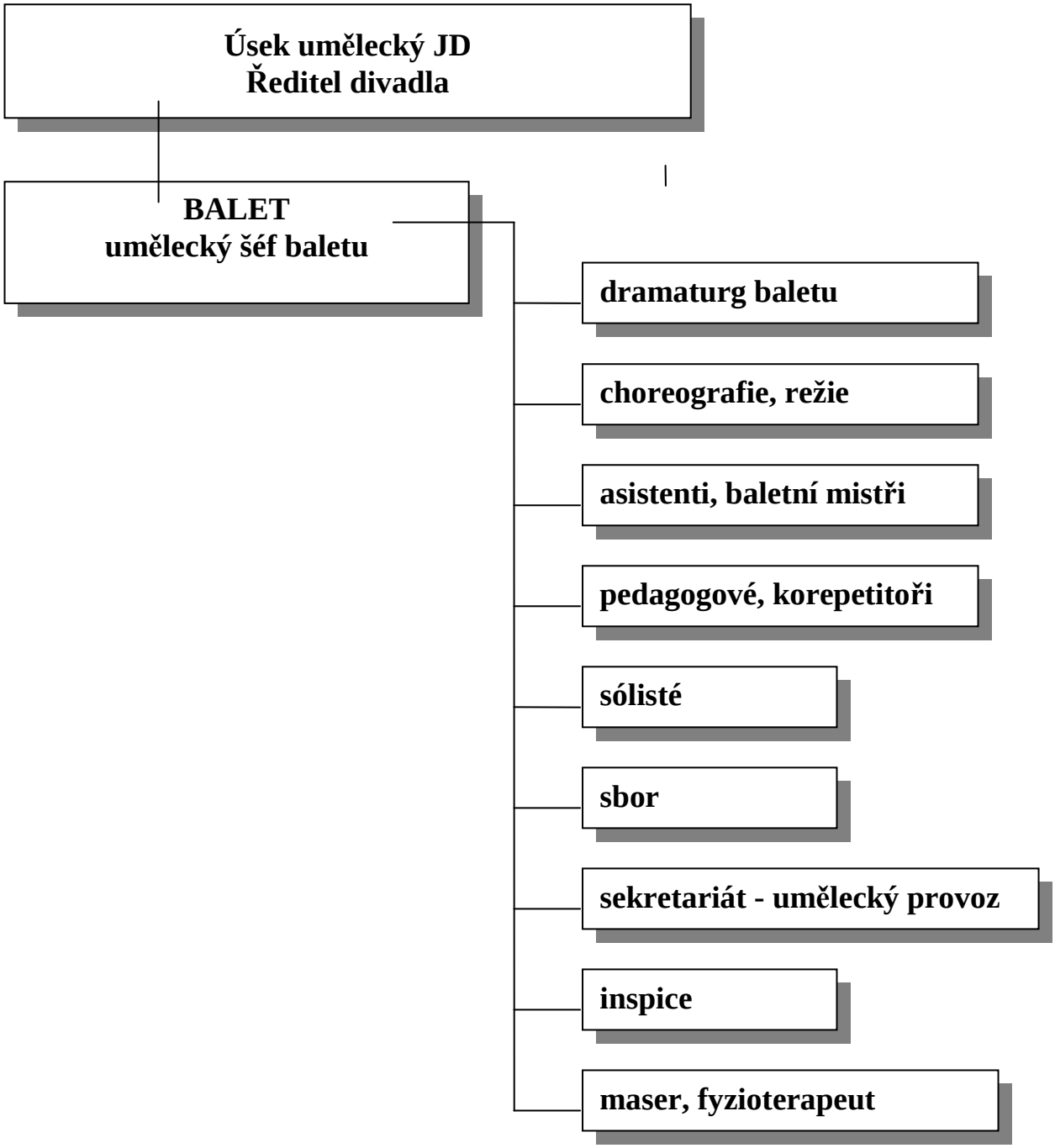
Příloha 5: Členové baletu Jihočeského divadla

Členové Baletu Jihočeského divadla od roku 2009

Alessio Sanna	2013 - současnost
Anna Oubramová	2009 - současnost
Barbora Coufalová	2009 - současnost
Barbora Šťastná	2009 - 2011
Béla Kéri Nagy	2009 - současnost
Cristina Porres Mormeneo	2009 - současnost
Dalma Wéninger	2011 - současnost
Filip Löbl	2010 - 2013
Germans Filipovs	2009 - 2010
Jakub Sadílek	2009 - 2012
Laura Juncal Venero	2012 - současnost
Linda Schneiderová	2009 - současnost
Monika Kadlecová	2009 - 2010
Naďa Kabelová	2009 - 2012
Natalie Housková	2011 - 2012
Nikol Šneiderová	2010 - 2012
Ondřej Martiš	2012 - současnost
Patrik Čermák	2012 - současnost
Péter Rovó	2009 - současnost
Petronela Bogdan	2009 - současnost
Světlana Mládková	2009 - současnost
Šimon Kubáń	2010 - 2012
Viktor Svidró	2009 - současnost
Zdeněk Mládek	2009 - současnost

Příloha 6: Organizační schéma Baletu Jihočeského divadla

Jihočeské divadlo České Budějovice
Organizační schéma



BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Linda Schneiderová

Obor: Scénická a mediální studia

Forma studia: Kombinované studium

Název práce: Autorské taneční divadlo na příkladu osobnosti Attily Egerháziho

Rok: 2013

Počet stran textu bez příloh: 104

Celkový počet stran příloh: 18

Počet titulů českých použitých zdrojů: 10

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 1

Počet internetových zdrojů: 26

Počet ostatních zdrojů: 3

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Václav Janeček, Ph. D.