

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

1.

Balet Praha 60 – Luboš Ogoun 100

V roce 2024 jsme oslavili dvě významná výročí: přesně před 60 lety, na začátku sezony 1964/1965 zahájil svou činnost Balet Praha – první profesionální soubor založený choreografy Pavlem Šmokem a Lubošem Ogounem a dramaturgem Vladimírem Vašutem. Věnoval se tvorbě moderního baletu, choreografií komorního rázu, jak bychom tehdejším jazykem řekli: malých forem.

A před 100 lety se narodil i starší z obou choreografů – Luboš Ogoun (1924–2009), který ovšem většinu své kariéry tvůrce věnoval brněnskému baletnímu souboru. Spolu s Pavlem Šmokem se věnoval hledání nové formy a moderního výrazu tanečního umění, které nesmělo ztratit krok s dobou, jež se měnila před očima, a s lidmi, jejichž životy, starosti i zájmy se měnily stejně překotně.

Soubor Balet Praha zastřešilo Státní divadelní studio vedené Milošem Hercíkem. To postupně zastřešilo divadla malých forem a scény, jako byl Jazz klub Reduta, Semafor, Černé divadlo, Činoherní klub, později třeba také Apollobeat, Nedivadlo, Divadlo Járy Cimrmana, Pantomima Alfréda Jarryho či Lyra Pragensis. Balet Praha měl zprvu název Studio Balet Praha, ale slovo „studio“ z něj vymizelo hned po prvních zájezdech do zahraničí, protože mohlo vyvolat dojem, že jde o školní, nikoliv profesionální těleso.

Všechno se začalo v srpnu 1964, kdy se ve zkušebně Divadla na Fidlovačce sešly dvě skupiny tanečníků, které do Prahy přivedli choreografové Šmok a Ogoun ze svých působišť – Luboš Ogoun oficiálně jako umělecký šéf a Pavel Šmok jako rovnocenný kolega choreograf. Pavel Šmok z Ostravy, Luboš Ogoun z Brna. S Lubošem přišli Marta Cvejnová, Věra Koželuhová-Hradilová, Marta Synáčková, Jiří Halamka, Karel Janečka, Petr Koželuh a Jiří Merta. Z Ostravy pak Marcela Martiníková, Jana Lipovská, Zdena Mašířová a Rudolf Brom. Z Vojenského uměleckého souboru skupinu v konkurzu doplnili Petr Vondruška a Jana Chábová, z pražské státní konzervatoře nastoupila absolventka Helena Richterová a z posledního pátého ročníku Rozina Kamburová, Blanka Modrá, Ivana Pavlová a Vladimír Klos. Z Laterny magiky pak Helena Pejšková.

Chcete-li se začít do osudů Baletu Praha zevrubně a dozvědět se všechny podrobnosti o jeho úspěších, vše najdete v pilotní publikaci naší taneční edice: (Studio) Balet Praha: Nová vlna československé choreografie. Na naší výstavu vybíráme významné choreografie obou tvůrců, které formovaly nejen tvář Baletu Praha, ale ovlivnily i budoucí generace. Za jejich úspěchy se ohlížíme prostřednictvím fotografií, recenzí a vzpomínek: nechte se i vy vtáhnout do atmosféry 60. let.



Ogounova choreografie připomíná energickou pastózní olejomalbu a Šmokova grafickou techniku dřevorezu nebo linorytu.

Vladimír Vašut

Přes rozdílnost choreografického rukopisu snaží se Ogoun i Šmok odstranit z baletních inscenací jakoukoli popisnost, dramatickou rozleklost, formální ornamentálnost, oba z nich se vzdávají závislosti na literatuře i pantomimické gestikulaci, usilují o ryze taneční řešení pohybu.

František Pokorný



Pavel Šmok: *Listy divočné* (Marcela Martiníková; Blanka Modrá, Jana Chábová (Klocová), Rozina Kamburová, Marcela Černáčková), foto Karel Ojka, archiv IPS



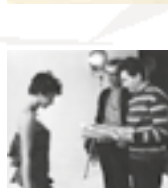
Luboš Ogoun: *Ticho a hluk* (Marcela Martiníková a Marta Synáčková), foto archiv IDU



Luboš Ogoun a Jaroslava Pangrčková, foto archiv IPS



Pavel Šmok a tanečnice na scéně, foto archiv IPS



Marcela Martiníková a Pavel Šmok při natáčení tanečního filmu *Nervy*, foto CSTK, archiv IPS



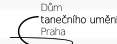
Pavel Šmok (foto Petr Beroušský)



Luboš Ogoun (foto archiv Národního divadla Brno)

Autor textů: PhDr. Lucie Kocourková
Námět a realizace: Mgr. Ladislava Dunovská Jandová
Poděkování: Institut umění – Divadelní ústav
Grafické zpracování: BČA, Jaroslav Cerych
Tisk: Tiskárna Bílý Slon

Výstava „60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)“ vznikla za finanční podpory Hlavního města Prahy, Ministerstva kultury a Státního fondu kultury.



60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

2.

Luboš Ogoun: sólo pro Marcelu Martiníkovou

Podivuhodný mandarin

Jedna žena a tři muži. Holka a zákazníci. Nebo také archetypální setkání se životní energií, která je tak silná, že ji běžný smrtelník nedokáže ovládnout a musí být zahuben. Nakonec setkání dvou zvlů, které se vzájemně pohltí. Touha silnější než smrt, strach ze skutečného života, setkání se smrtí jako prožítí. Marcela Martiníková a Petr Koželuh v inscenaci, která je interpretačně vynesla na první vrchol. A geniální hudba Bély Bartóka.

13. 11. 1964, Hudební divadlo v Nuslicích / Ocenění: Cena Serge Lifara v Paříži, 1967



Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Vladimír Merta, Jiří Halamka, Marcela Martiníková, Petr Koželuh, Rudolf Bröm), foto archiv IPS



Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Marcela Martiníková, Petr Koželuh), foto Jaroslav Krejčí, archiv IPS



Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Pavel Šmok, Marcela Martiníková), foto Zdeněk Vrt, archiv IPS



Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Petr Koželuh, Jiří Merta, Jiří Halamka, Marcela Martiníková), foto z propagační tiskoviny



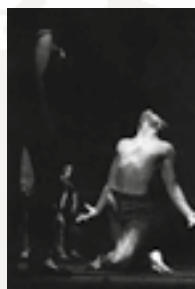
Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Petr Koželuh, Marcela Martiníková), foto archiv IPS

Mandarin se objevil na jevišti v obnošených texasách, bos a do půl těla nahý... vypracované tělo..., se zkříženými rukama na hrudníku. A k němu postupovala diagonálou holka, Marcela Martiníková, v rytmu tepu pulzující krve... Už měla při tvorbě tohoto baletu výhodu, že hudbu Bély Bartóka znala. Tuto roli už tančila v Ostravě, kde Podivuhodného mandarina choreografoval šéf baletu Emerich Gabzdyl. Nepočítala tedy doby, šla po dynamice, po melodii, šla rovnou do hloubky...

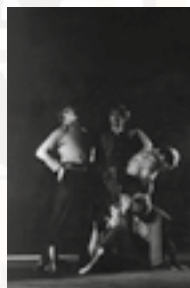
(Ivan Krob, tanečník, manžel M. Martiníkové)

Když jsem Divku nastudovala podruhé, byla jsem samozřejmě o něco zkušenější. Snažila jsem se každý pohyb umocnit. Všechna představení byla neustálým hledáním, ale nedokázala jsem ty drobné okamžiky fixovat. Mandarinů jsme odehráli okolo dvou set. Postupem času se těch dobrých okamžiků objevilo víc a už jsem se také dokázala uhlídat.

(Marcela Martiníková, Taneční listy, 3/1991)



Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Marcela Martiníková, Petr Koželuh), foto archiv IDU



Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Jiří Halamka, Marcela Martiníková, Ivan Krob, Miroslav Vilímek), foto Jaroslav Krejčí, archiv IDU



Luboš Ogoun: Podivuhodný mandarin (Petr Koželuh, Marcela Martiníková), foto z propagační tiskoviny

Na jevišti se nezjevuje exotické monstrum oblečené v tradičním kostýmu mandarina, ani později nedochází k úděsným scénám plným naturalistických detailů. Možná říci, že choreograf šel svým pojetím vysoko nad původní libreto, z exoticky záhadné bytosti dané libretem vytvořil muže, naplněného exaltovanými city a smysly, člověka intenzivně toužícího. Tato touha nemá zdaleka ony patologické rysy tradičního mandarina, má své zdravé lidské dimenze, které jsou schopny vyprovokovat stejně zdravé city v postavě ženy. Ogoun pochopitelně nemohl zcela zbavit choreografii naturalismu libreta, podařilo se mu však velmi účinně posunout základní dramatický půdorys do poetičtější a sevřenější polohy, dát baletu obecnější a humánnější poslání. Z naturalistického konfliktu se mu posléze podařilo vytvořit strhující dialog muže a ženy, metaforu lidské touhy neznačící překážek.

(František Pokorný, Taneční listy, 1/1965)

Výstavním kusem repertoáru (Baletu Praha) je Ogounova strhující, energická a dynamická, silně obrazivá verze Podivuhodného mandarina, který u něj není žádným mandarinem, ale jakýmsi super-sportovcem.

(Horst Kögler, Stuttgarter Zeitung, 3. 11. 1965)

Vedle ústředního příběhu mandarina jako symbolu nezničitelné síly velkého citu (nebo velké myšlenky, chápeme-li platnost symbolu šíře) zdůraznil Ogoun příběh dívky. Obě tendence se střetávají, linie příběhu se lomí, ale nakonec sugestivní choreografie – proti své koncepci – přece jen podtrhává mandarinův příběh jako hlavní. V nesnadné situaci se tím ocitl uýtvarník Z. Seydl. Kešil ji tím, že raději upustil od původních návrhů, které by základní rozpor ještě podtrhly, a ponechal kostýmy i scénu v poloimprovizované poloze. Výkony hlavních představitelů – Martiníkové a Koželuha – dominují celému večeru.

(Dana Paseková, Kulturní tvorba, 19. 11. 1964)

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

3.

Luboš Ogoun: varování lidstvu

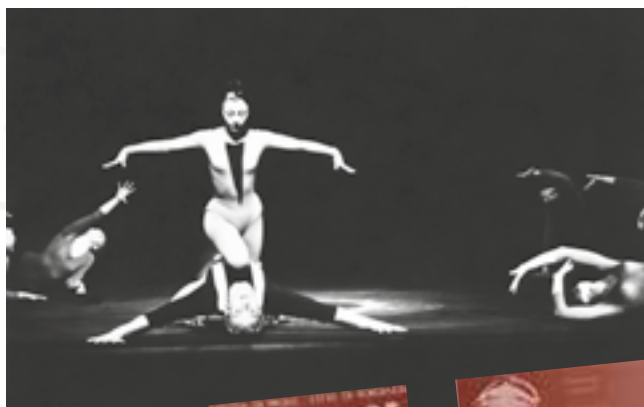
Hirošima / Svědomí / Rozkaz

Je to jedna s emblematických inscenací moderního baletu 60. let. Balet Hirošima, uváděný také pod názvy Svědomí či Rozkaz, uvedl Luboš Ogoun již v Brně v roce 1963. Vlastní verzi vytvořil i Pavel Šmok, ale pro premiéru Baletu Praha zvolili již tehdy slavnou verzi Ogounovu. Dílo s aktuální protiválečnou tematikou na konkrétní hudbu slovenského skladatele Viliama Bukového a s libretem Vladimíra Vašuta nemohlo vyjít nikdy „z módy“. Protože jak napsal sám skladatel a jak je uváděno v brněnském programu: „Vůbec si nemyslím, že by se Rozkaz a jeho splnění týkaly pouze „hirošimského“ pilota. Byly velké Hirošimy a malé Hirošimy. Jsou velké rozkazy a malé rozkazy. Vraždilo se ve velkém a vraždilo se v malém. A život vystavuje účty – s větším či menším úrokem. Tím spíše si myslím, že člověk by měl s dobrým svědomím provádět pouze Rozkazy ve jménu lidskosti! Otázky zodpovědnosti a viny, otázky svědomí, pravdy a lži se dostaly na pořad dne. Lež vede k vině. Vina zatěžuje svědomí, svazuje svobodu ducha. A odtud je jen krůček k slepému plnění Rozkazů.“ Tak jako v Podivuhodném mandarínovi zazářila dvojice Marcela Martiníková – Petr Koželuh, v Hirošimě to byla Marta Synáčková a Karel Janečka, roli Pilotu převzal také Petr Koželuh.

Premiéra 13. 11. 1964, Hudební divadlo v Nuslicích / Ocenění: Cena Serge Lifara za Hirošimu v podobě tanečního filmu, 1967



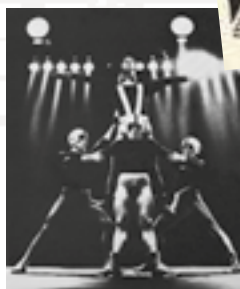
Luboš Ogoun: Hirošima (Marta Synáčková),
foto Miroslav Mirošedl, archiv IDU



Luboš Ogoun: Hirošima (Marta Synáčková, Karel Janečka),
pohlednice z roku 1965



Luboš Ogoun: Hirošima (Marta Synáčková a Petr Koželuh),
foto z propagační tiskoviny



Luboš Ogoun: Hirošima (Marta Synáčková),
foto z propagační tiskoviny

Hirošima – příběh letce zmítaného svědomím – ukazuje vývoj Ogounův od doby, kdy před půl druhým rokem tento balet inscenoval v Brně jako první choreograf u nás. Jen ve scéně oslavy „vítězství“ objevuje se určitá popisnost, je to však z velké části opět vinou kostýmů, které zabíhají do podivných konkrétních detailů. Naproti tomu scéna řešená světlými (s velkým reflektorem obráceným v závěru do publika) je stylisticky jednotná a je také velmi působivá.

(Dana Paseková, Kulturní tvorba, 19. 11. 1964)

Taneční dialog, který se mezi Letcem (K. Janečka) a jeho Svědomím (M. Synáčková) rozvíjí, je interpretačně i choreograficky přesvědčivou psychologickou studií, která ovšem neuplývá v podružných detailech, ale přerůstá v závažnou a výraznou pointu obecného významu.

(František Pokorný, Mladá fronta, 18. 11. 1964)

Protest proti atomové bombě se v umělecké podobě často objevuje otevřeně v dramatické intenzifikaci. Neuvěřitelně silný výraz boje umožňuje sólistům, aby dokázali divákům předat hloubku a intenzitu problému. Způsob, jakým to realizují Marta Synáčková (Svědomí) a Miroslav Vilímek (Pilot) ve svém pas-de-deux, je fascinující. Účinek ještě více podtrhuje sbor ztvárňující oběti. Nabízí velmi náročné taneční umění, které je přesvědčivě předvedeno. Sólisté i sbor vytvořili soudržné choreografické dílo, v němž by jeden bez druhého nikdy nemohl dosáhnout smyslu a napětí. Potlesk, kterým bylo představení plně oceněno, ukázal, jak na diváky „Hirošima“ zapůsobila.

(Švýcarský deník Vorwärts o basilejské verzi, 13. 5. 1971)



Luboš Ogoun: Hirošima (Marta Synáčková, Karel Janečka, Petr Koželuh, Jiří Merta),
foto z propagační tiskoviny



Luboš Ogoun: Hirošima (Karel Janečka),
foto z propagační tiskoviny

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

4.

Luboš Ogoun mezi abstrakcí a humorem

Luboš Ogoun patřil k průkopníkům moderního tvarosloví a hledání nového slovníku pro tanec. Mohl se opřít o své zkušenosti se sportem, jako ostatně celá jeho generace vyrostlá na sokolských myšlenkách. V jednom ze svých článků napsal, že není možné stavět tance na moderní hudby prostředky klasického baletu. Sám se pohyboval na rozhraní: pro Balet Praha vytvořil například duet Ticho a hluk, nedělový abstraktní kus pro tanečnice bez špiček, zdůrazňující čistou linii a geometrii pohybu (na hudební koláž Ivo Kieslicha, Karla Klementa a Libora Peška). Zazářily v něm Marcela Martiníková a Marta Synáčeková. Abstraktní byly také Variace na Mahlerovo téma. Ogoun se však vracel i k milované symfonické hudbě: dopřál si choreografie Prokofjevovy Klasické symfonie a Mozartovy Pražské symfonie. Z docela jiného soudku byl odlehčený humoristický obrazek Ze studentského života inspirovaný Smetanou a Jiráskem nebo westernový komický balet Šťastná sedma.



Luboš Ogoun: Šťastná sedma (Ivan Krob, Jiří Halamek, Miroslav Viliček), foto Pavel Horník, archiv IDU



Luboš Ogoun: Pražská symfonie (Božena Kamburová a Jiří Halamek, Marta Synáčeková a Vladimír Klos, Jana Cháboudová a Ivan Krob), foto z propagační tiskoviny

Pohybová studie bez děje, bez hudebního doprovodu v běžném slova smyslu, jakýsi nástin rodící se nové taneční estetiky. Velké linie plné vnitřní dynamiky, postrádající zdobné detaily, i tu zásadní potřebu lživosti, často až cvičně prosté, účelné či geometricky přísné, plné zvratů a neobvyklých spojů, využívající všech možností lidského těla osvobozeného od konvencí určité soustavy technické i estetické, až na hranice akrobacie. V podání Marcely Martiníkové a Marty Synáčekové je Ticho a hluk nejen zajímavým nástínem nového tanečního slovníku, ale současně dokonalým estetickým zážitkem. Marta Synáčeková tedy ukázala, že její možnosti jsou širší než rejstřík „velké lyrické baleriny“, tradičně jí přisuzovaný. Kostýmy Jarmily Konečné, černobílé trikoty s boční konturou, zdůrazňují v soulase se záměrem choreografa čistou linii pohybu, abych tak řekla, jeho „odosobněný“ tvar.

(Dana Paseková, Taneční listy, 8/1966)



Luboš Ogoun: Klasická symfonie (Helena Pejšková, Blanka Modrá, Marcela Martiníková, Marta Cvojnoudová, Věra Koželuhová (roz. Hradilová)), foto z propagační tiskoviny

Z rozhovoru v Tanečních listech, 1967

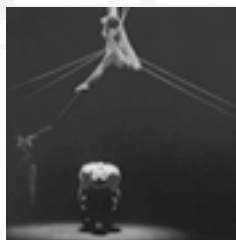
V. Vašut: Mluvil jsi o tom, že soubor musí mít pořádnou klasickou techniku, že je nutné nasazovat do repertoáru věci, jako je Klasická symfonie a Mozart. Jenomže soubor právě v těchto věcech, které slouží k jeho udržbě, neprodukuje něco osobité svého, vypadá mnohem hůř než v inscenacích jako Mandarín, Hirošima, Fresky a další. Je dobré prezentovat soubor v tom, co mu nesedí? Žánr souboru je v dynamičtějším pohybu.

L. Ogoun: Příznám se, že mi někdy v dosti našich inscenacích schází tanec jako pohyb. Je ho tam málo. Pracujeme často s pohybovými symboly, s choreografickými nápady, avšak samotného tance je v některých našich inscenacích skutečně málo.

V. Vašut: Také si myslím, že v každém baletním představení musí být nutné zastoupena složka velkého krásného fyzického výkonu. Ten je nutný skoro ve všech baletech, kde se pohybová škála orientuje na dynamické, dramatické, nasycené pohyby spíš akrobatického než klasického rodu.



Luboš Ogoun: Ticho a hluk (Marcela Martiníková, Marta Synáčeková), foto archiv IPS



Luboš Ogoun: Variace na Mahlerovo téma (Marta Synáčeková, Karel Janečka), foto archiv IDU



Luboš Ogoun: Ze studentského života (Věra Koželuhová (roz. Hradilová) a Jaromír Linhart, Ivana Paulová a Ivan Krob, Marta Cvojnoudová a Vladimír Klos, Zdena Mašitová, Blanka Modrá, Helena Pejšková), foto ČSTK, archiv IPS

Na prvním zájezdu souboru v Sovětském svazu v tehdejší Leningradě choreografii Klasické symfonie ocenil i Boris Bregvadze.

(Ivan Krob, tanečník Baletu Praha)

Tancovali jsme v Itálii v Neapoli v San Carlu, to je obrovské divadlo velké asi jako La scala, a Luboš Ogoun si vymyslel, že tanečníci partneri budou celi v černém, a dívky celé v bílém. Ale bylo tam černé pozadí, takže kritiky tehdy psaly, že tanečnice létají vzduchem a nikdo neví jak. Nebylo vidět tanečnický, kteří je zvedali, a mysleli si, že to je schválně, ale byla to jen náhoda.

(Petr Vondruška, tanečník Baletu Praha)

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

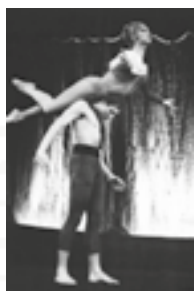
5.

Pavel Šmok lyrický: o lásce, životě a smrti

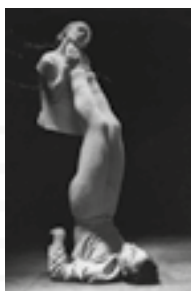
Pavel Šmok sice v 60. letech experimentoval s abstrakcí, v naprosto převažující většině případů však jádrem každé choreografie byly nakonec vztahy. Zkoumal různé polohy, které jej vedly od inspirace výtvarným uměním až po nalezení lyrického vyjádření hlubokých archetypů, od vytváření nových neobvyklých pohybových prvků, drobných náznaků prvků z lidových tanců až po civilní gesto, které ale nepostrádá hloubku symbolu. Ukázkou hledání tanečního tvarosloví, které spojuje hudbu, pohyb a estetiku výtvarnou, jsou nepochybně Mahlerovy Fresky, inspirované renesančními malbami Piera de la Francesca z baziliky San Francesco v Arezzu. Vrcholem hledání lyrického výrazu, v němž vyniká prostota sdělení s nekonečně hlubokým jádrem, jsou Listy důvěrné: koloběh života v jediné choreografii a čtyři mužské i ženské archetypy v pouhých dvou postavách – mistrovsky zatančené Marcelou Martiníkovou a Petrem Koželuhem. Dívka, Žena, Múza a Smrt a muž v jejím náručí dnes, stejně tak jako na počátku všech věků.



Pavel Šmok: Listy důvěrné (Marcela Martiníková, Petr Koželuh), foto Karel Čejka, archiv IPS



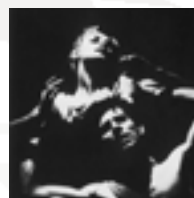
Pavel Šmok: Fresky (Marcela Martiníková, Jaromír Linhart), foto Miroslav Mírvald, archiv IPS



Pavel Šmok: Listy důvěrné (Marcela Martiníková, Petr Koželuh), foto Karel Čejka, archiv IPS



Programová složka k choreografii Listy důvěrné v angličtině



Pavel Šmok: Fresky (Marcela Martiníková, Rudolf Brm), foto Jaroslav Krájčí, archiv IPS

(Fresky) mají ucelenou koncepci, znatelný rukopis svého tvůrce – zaujmou výraznou atmosférou, která souzní skutečným způsobem s emocionálně provokující hudbou; tanec je v nich skutečným sdělovacím prostředkem vnitřních citových hodnot.

(Jana Hošková, Taneční listy, 6/1965)



Pavel Šmok: Fresky (Petr Koželuh, Jaromír Linhart), foto družstvo Fotografie, archiv IPS

Napsali a řekli o Listech důvěrných

V Pavlu Šmokuvi se během let tvorby rozrůstá talent skutečného tvůrce. Text, který uložil tanečnickům – nebo ještě lépe, kterým tanečnický nakazil – je plný lidskosti, jemných postřehů z citového života, fantazie, která je rozvíjí, a vynikajícího kompozičního smyslu.

(Věra Petříková, Květy, 17. 5. 1969)

Všechn ten pohybový materiál jako by pojednou změl, zvládněl a zjemněl. Tam kde Šmok – obrazně řečeno – dříve potřeboval kladivo a dláto, tam nyní lehece a něžně modeluje prsty. Hlavní a základní přednost jeho choreografie, totiž její dramatická „nasyčenost“, je přitom neoslabena, naopak ještě zvidyřněna.

Spojení, prolnutí obsahu a formy je v Listech tak těsné, že divák přestává vnímat formu, skrze níž je obsah tlumočen. To „co“ se říká, je natolik silné, vemlouvavé a tak účinně burčující naše asociace, citovou i myšlenkovou spolupůlangužovanost, že jaksi ani nemáme čas si všimnout onoho „jak“, způsobu, techniky, kterou jsou v nás tyto asociace vybuženy.

(Vladimír Vašut, Divadelní noviny, č. 14/1968)

Pavel Šmok, ne že by se stylizoval, ale on se stal Janáčkem. Z jeho strany šlo o velké pochopení té niternosti, která je v Listech obsažena.

(Ivan Krob, tanečník Baletu Praha)



Pavel Šmok: Listy důvěrné (Marcela Martiníková), foto Jaroslav Kokštein, archiv IPS

Člověk je proto na světě, aby něco stvořil. Muž tvoří hudbu. Žena je hudba. Je jí posedlý, myslí jen na ni, domnívá se, že ji drží v hrsti, ale ona se mu hravě vyhýbá, uniká a opět se orací, dává se polapit, ale jen na chvíli. Je to věčný zápas, je to život. Ten třetí list se jmenuje Hudba.

Kruh se uzavírá. Muž zápasí se smrtí a smrt je žena, milenka, matka. Hraje si s ním jako s děckem, jako s milencem, táž gesta se uracejí, ale naplněná nyní jiným smyslem, hrozným, avšak posléze uklidňujícím. Není zbyti. Ten úděl čeká každého z nás. Podvol se. Milenka, matka, smrt nakonec stejně pevně objímají a tisknou člověka. Je dopsan list čtvrtý: Smrt.

(Věra Petříková, Květy, 19. 5. 1969)

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

6.

Pavel Šmok: kritik a jeho experiment

Pavel Šmok se nevyhýbal ani vážným společenským tématům, kterým se dnes tak často věnuje současný tanec. V choreografii *Sněť* na hudbu Charlese Minguse jej inspiroval pobyt v Londýně a dojmy ze života taneční mládeže. Jednou rovinou choreografie byly opět mezilidské vztahy, další rovinou lidé omámení drogou (choreografie se původně měla jmenovat *LSI*) a nad tím vším jedna větší metafora – postava ženy (Marcela Martiníková) se snaží uniknout z prostoru, který je potměsný a vede z něj jediný žebřík. Ostatní se jí snaží v úniku zabránit, choreografii prostupuje pocit determinismu, marnosti, společenských konvencí, které svazují svobodu jedince a brání mu být sám sebou. Poněkud černá koláž byla Šmokovým největším tuzemským experimentem: černohumorná protiválečná satira, která nezapřela politický nádech. Bylo to dílo postmoderní, bezmála konceptuální, nikdy jindy Pavel Šmok nepopřel jakoukoliv formu a žánr jako v ní.

Napsali o *Sněti*

Sněť je baletem své doby, vyrůstá z její problematiky, z jejích protikladů, zrcadlí její komplikovanost a současně proti ní revoltuje. Je to filosoficky laděná meditace na téma: determinovanost člověka prostředím, společností, dobou. *Sněť* je pojmenování pro celý ten konglomerát sil, které dívky zmitají v hemžícím se klubku.

(Dana Paseková, *Taneční listy*, 8/1966)

Umělecká osobnost Marcely Martiníkové i její bravurní technika dodává strhující přesvědčivosti celému boji o svobodu, o realizování vlastní představy o životě – až po ten vrcholný akrobatický pád z výše nekonečného žebříku.

(Dana Paseková, *Večerní Praha*, 19. 7. 1966)



Pavel Šmok: *Sněť* (Marcela Martiníková, Petr Koželuh), foto archiv IDU

Napsali o *Poněkud černé koláži*

Je to vlastně inscenovaný happening na baletním sále. Nebo hra na svět. Šmok spojuje zdánlivě nesourodé dramatické prvky, a tím se pokouší dosáhnout nečekaných asociací. Tento princip synkrese se v jeho tvorbě vyskytuje poprvé, a jak se zdá, nikoli naposled. V *Poněkud černé koláži* se Šmok ve svém experimentování dostal zatím nejdál.

(František Pokorný, *Divadlo*, říjen–listopad 1968)

Z atmosféry tréninku či zkoušky, z radosti ze hry, ze situačního humoru, na „obnaženém“ jevišti a v improvizovaných, stále se měnících kostýmech, vyrůstá bláznivá taškařice, sled volných, zdánlivě nesmyslných asociací, které však velmi cílevědomě odrážejí nesmyslnost a zmatenost naší doby. Ohňostroj gagů na jevišti, prováděný neutuchajícími salami smíchů v hledišti, vyústí v součtu v tvrdý útok proti přežívajícím konvencím, proti pokrytectví, chorobné touze po moci, proti hrůze a nesmyslnosti války.

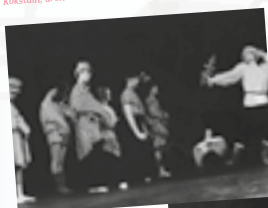
(Dana Paseková, *Taneční listy*, 7/1968)



Pavel Šmok: *Poněkud černá koláž* (Karel Hruška), foto z propagační tiskoviny



Pavel Šmok: *Sněť* (Marcela Martiníková), foto Jaroslav Kokštein, archiv IDU



Pavel Šmok: *Poněkud černá koláž* (Jaromír Linhart a Jana Chabová, Blanka Modrá, Helena Richterová, Magda Pavelková, Vladimír Kloss, Marta Cvojnová), foto archiv IDU



Pavel Šmok: *Poněkud černá koláž* (hejčí Jaromír Linhart a Miroslav Vilímek; dívky Věra Koželuhová (roz. Hradilová), Blanka Modrá, Helena Richterová, Magda Pavelková, Irena Jeřmínková), foto archiv IDU



Pavel Šmok: *Sněť* (Marcela Martiníková, Petr Koželuh a Jiří Halamek), foto ESTK, archiv IPS



Pavel Šmok: *Sněť* (Marcela Martiníková, Petr Koželuh), foto Miroslav Mírvald, archiv IDU

Obecenstvo chvílemi vybuchuje v smích, ten však uzápětí tuhne na rtech při následujícím výjevu. Je těch kontrastů dost a z nich je složená rozsáhlá plocha různorodých zážitků. Pavel Šmok tu objevil a uplatnil metodu, která by měla mít svou budoucnost, poněvadž se ukázala vzrušující a životná.

(Jaroslav Píkrýl, *Večerní Praha*, 28. 5. 1968)

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

7.

Pavel Šmok: humor je životní nutnost

Samozřejmě, co by to bylo za vzpomínání na Balet Praha a Pavla Šmoka bez humoru. Dar dělat na jevišti „legraci“ je vzácný a rozhodně jej nemá každý choreograf a režisér. Pavel Šmok ale rozehrával i komické balety s velkou lehkostí. Také se tyto choreografie držely dlouho na repertoáru, ačkoliv ne vždy byly přístupné i zahraničnímu publiku – přeci jen humor je tak trochu specifickou národní vlastností. Stálíci repertoáru byla Rossiniána, kterou Pavel Šmok inscenoval poprvé už v Ostravě, prostřednictvím milostného n-úhelníku parodovala žánr operety. A pak to ovšem byly Nedbalky, popletený detektivní příběh, ve kterém zločince honí detektiv Herlock Holmes a pes Bjesh. Hudba pocházela z baletní partitury Z pohádky do pohádky Oskara Nedbala. S Nedbalkami Balet Praha hostoval také jako součást československého zábavního programu na EXPO 68 v Montrealu.



Pavel Šmok: Nedbalky (Uana Chabová, Blanka Modrá, Věra Koželuhová (roz. Hradilová), Karel Hruška, Zdena Maltová, Helena Pejšková), foto archiv IPS



Pavel Šmok: Rossiniána (Petr Koželuh a Vladimír Kłos sluhové; Jana Lipovská a Petr Vondruška, Helena Richterová a Věra Koželuhová (roz. Hradilová)), foto z propagační tiskoviny



Pavel Šmok: Rossiniána (Věra Koželuhová (roz. Hradilová), Jiří Merta), foto Jaroslav Krejčí, archiv IPS



Pavel Šmok: Nedbalky (Rozina Kamburová), foto archiv IPS

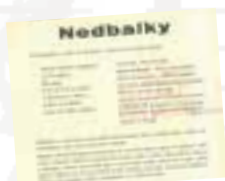
Napsali o Nedbalkách

Ostrovtipná, nápady překypující chaplinovská groteska, níže paroduje baletní přezítka, vymělkovaný půvab mnoha inscenací a vůbec levné průhledné jevištní neumění.

(Věra Petříková, Svobodné slovo, 8. 6. 1966)



Pavel Šmok: Nedbalky (Božena Kamburová, Marta Cvejnová, Ivan Kralj), foto Michal Tůma, archiv IPS



Programová složka k choreografii Nedbalky s poznámkami Pavla Šmoka



Pavel Šmok: Nedbalky (Miroslav Vítmek, Karel Zbraňka), foto Jaroslav Kokštein, archiv IPS



Pavel Šmok: Nedbalky (Jiří Holuňka, Rozina Kamburová, Ivan Kralj, Petr Vondruška), foto Michal Tůma, archiv IPS



Pavel Šmok: Rossiniána (Rudolf Brm, Věra Koželuhová (roz. Hradilová), Jiří Merta), foto archiv IPS



Pavel Šmok: Nedbalky, foto Peter Šteckli (Basilej), archiv IPS

Napsali o Rossiniáně

Byl to skutečný nástup dovedného baletního mládí, rozhazujícího plnými hrstmi vtip i smích. Choreografu Šmokovi se rodí hravé nápady přímo pod rukou. Jeho tvůrčí fantazie je svěží, bez nejmenší stopy únavy nebo monotonie a šťastně inspirované spolupracovníky, ať už jsou to ztělesnitelé figurek rossiniánské parodie nebo výtvarník M. Walter.

(Věra Petříková, Svobodné slovo, 18. 11. 1964)

Rossiniána je ohňostroj humorních nápadů, veselé rozloučení se starodávným baletem a jeho galantními, takřka operetními příběhy. Princip přihluování tanečnicka tanečnici je tu doveden k absolutní dokonalosti zavedením instituce zvláštních služeb na přenášení, vzpírání, podpírání a točení dam.

(Věra Petříková, Kulturní tvorba, 17. 11. 1964)

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

8.

Tři tvoří společnost a za Baletem Praha stojí skutečně osobnosti tři:



Pavel Šmok, foto Petr Berounský



Luboš Ogoun, foto Miroslav Pospíšil



Vladimír Vašut, foto archiv IFS

Pavel Šmok (22. 10. 1927 – 4. 4. 2016)

se narodil na Slovensku v Levoči, ale od 13 let žil s rodiči v Praze. Od studií se věnoval sportu, ale také ochotnickému divadlu a tanci. Ze studií na technické škole zběhl k umění, vystudoval taneční oddělení konzervatoře, v posledním ročníku přijal angažmá v Armádní opeře a v roce 1955 se stal sólistou plzeňského baletu. V roce 1958 nastoupil na místo šéfa baletu a choreografa v Ústí nad Labem, kde vytvořil první významnou inscenaci Nová Odyssea, která znamenala nalezení nového stylu. Následně přijal místo choreografa v ostravském baletu (Viktorka, Lašské tance, Carodějná láska, Pygmalion ad.) Pohostinsky choreografoval také v Brně a v roce 1962 vytvořil první taneční film s názvem Picassiáda.

V roce 1964 spoluzakládá Balet Praha, pro který vytvořil na domácí půdě 11 choreografií, mj. Fresky, Nedbalky, Snět, a především v roce 1968 Listy důvěrné na 2. smyčcový kvartet Leoše Janáčka. V letech 1970–1973 působil jako šéf souboru ve švýcarské Basileji, kde uvedl další choreografie (Don Juan, Brainticket, Šeherezáda, Tenebrae, Opilý koráb, Sinfonietta aj.). V roce 1973 se vrátil do Československa a ve Slovenském národním divadle inscenoval Listy důvěrné a balet Pták Ohnivák.

V roce 1975 se pod Šmokovým vedením začala v Městských divadlech pražských formovat nová taneční skupina, nesoucí od roku 1980 název Pražský komorní balet. Významnými choreografiemi této éry byly Pia Fraus, humorný Záskok a Americký kvartet na hudbu Antonína Dvořáka. Dále Z mého života na hudbu B. Smetany, Musica Slovaca na hudbu Ilji Zeljenky, Zjasněná noc Arnolda Schönberga, Smetanovo Trio g-moll, Dvořákův Holoubek či Kreutzerova sonáta a Stabat Mater.

V letech 1990–2005 působil Pavel Šmok jako pedagog choreografie na pražské HAMU. V roce 2002 se stal Šmok krátce šéfem baletu Státní opery Praha, o rok později odešel do penze, ale pro mladé umělce a své následovníky vždy zůstal mentorem. Pavel Šmok získal dvakrát Cenu Českého literárního fondu, Medaili za zásluhu mu udělil v roce 2002 prezident Václav Havel, v roce 2005 mu byla udělena v rámci Cen Thálie Zvláštní cena kolegia a v roce 2012 Cena ministerstva kultury za celoživotní umělecké zásluhu v rozvoji tanečního a divadelního umění v ČR a propagaci českého umění i české hudby a tanečního umění ve světě.

Luboš Ogoun (18. 2. 1924 – 14. 2. 2009)

se narodil v Praze a dříve než s baletem začal se sportem. S tancem se začal seznamovat jako student reálného gymnázia, základy získal pod vedením R. Brauna a H. Štěpánkové. Po roce 1945 současně se svým prvním angažmá v ND (1945–1952) studoval v Ústavu pro vzdělávání profesorů tělesné výchovy, poté choreografii na Divadelní fakultě AMU a tanec si ho získal naplno. Nadšení pro sport jej ale neopustilo nikdy, byl trenérem gymnastek, včetně Evy Bosákové. V letech 1951–1953 byl vedoucím taneční skupiny Armádního uměleckého souboru Vita Nejedlého, 1953–1955 vedoucím taneční složky Armádní opery. V letech 1955–1957 působil opět v Národním divadle, a to jako pedagog baletu. V letech 1957–1961 byl šéfem baletu v Plzni, 1961–1964 ve Státním divadle Brno.

V letech 1964–1968 byl uměleckým vedoucím souboru Baletu Praha, v roce 1968 se vrátil do Brna. Šéfem souboru byl dva roky, později působil ve funkci choreografa do roku 1990 (s krátkou pauzou v roce 1970, kdy vedl soubor Laterny magiky). Po listopadu 1989 byl rehabilitován a byl dva roky šéfem brněnského baletu, po odchodu z divadla pracoval pohostinsky jako choreograf.

Za svého prvního působení v Brně vytvořil některé své vrcholné inscenace (Leningradská symfonie, Hirošima, Taras Bulba, Svěcení jara), v Baletu Praha uvedl novou verzi Hirošimy, skvěle přijatého Podivuhodného mandarína, choreografie Ticho a hluk, Klasická symfonie, Pražská symfonie, Ze studentského života nebo balet Šťastná sedma. Z baletů pozdějšího období bylo úspěšné Janáčkovy Concertino, Šach králi, Sen noci svatojánské, Pani mezi stíny nebo Škrťi.

Luboš Ogoun vytvořil nejen vynikající baletní inscenace, ale také několik set choreografií v operách, operetách, muzikálech, činohrách, televizi, filmu, ledních revuích aj. V roce 1991 obdržel Premii Českého literárního fondu (ČLF) za balet Škrťi a v roce 1998 cenu Nadace ČLF za celoživotní tvorbu.

Vladimír Vašut (26. 3. 1931 – 2. 3. 2017)

proslul jako taneční kritik, dramaturg a libretista. Vystudoval dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a taneční teorii na divadelní fakultě Akademie múzických umění a specializoval se na taneční umění. V roce 1964 byl spoluzakladatelem souboru Balet Praha a ke spolupráci s Pavlem Šmokem se vrátil v roce 1984 jako dramaturg Pražského komorního baletu, kde působil dalších deset let až do roku 1994. V šedesátých letech také navázal spolupráci se Státním divadlem Brno. Mimo jiné byl přes dvacet let zaměstnán jako odborný pracovník divadelního ústavu Akademie věd ČR (tehdy ČSAV) v Praze.

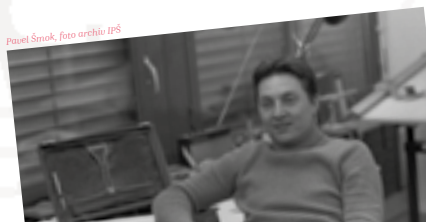
Velkou část svého profesního života věnoval tvorbě baletních libret. Z jeho pera vznikla například díla Batalion, Hirošima/Svědomí, Milá sedmi loupežníků, Plamen, Pygmalion, nebo Toro. Pro Balet Praha vytvořil libreta k baletům a choreografiím Nedbalky a Šťastná sedma, později pro Pražský komorní balet k Zásroku. Vladimír Vašut se věnoval také pedagogice, vyučoval na Filozofické fakultě UK v Praze, či na Taneční katedře hudební fakulty AMU, kde se stal v roce 1993 profesorem, později též vedoucím katedry.

Byl aktivní i v publikační činnosti, napsal množství kritik, ale také studie a články v domácím i zahraničním tisku, byl autorem několika publikací, např. Baletní libreta (Panton 1963), Saša Machov (Panorama 1986), V hlavní roli Emeric Gabzdyl (Profil 1988), Pavel Šmok na přeskáčku (Akropolis 1997), Svět tance a baletu (spolu s Boženou Brodskou, AMU 2004). V roce 1989 získal Národní cenu ČSR za dramaturgickou specializaci.

Luboš Ogoun s Maršou Smáčkovou, foto archiv IFS



Luboš Ogoun, Pavel Šmok, foto archiv IFS



Pavel Šmok, foto archiv IFS

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

9.

Úspěchy a inspirace I

Způsob, jakým fungoval Balet Praha, ilustruje dobře rčení, že doma není nikdo prorokem. Soubor uváděl své komponované programy v premiéře v Praze, ale bez vlastního divadla a zázemí neměl kde získat širokou diváckou základnu, a tak především cestoval, a to zejména do zahraničí – do východní i západní části tehdy rozděleného světa. Ne všude byl repertoár vnímán jako novátorský, ale kritika vždy oceňovala nadšení a zápal mladých tanečníků a talent obou choreografů. Soubor také dvakrát pobýval v zahraničí v dlouhodobém angažmá v muzikálových produkcích: v sezóně 1965/1966 ve vídeňském Theater an der Wien, ve druhé polovině sezony 1966/1967 v mnichovském Deutsches Theater.



V takovémto druhu baletů, které se vzdalují klasické technice a jsou více ovlivněny gymnastikou, spočívá síla souboru. Svědomí bude patřit k dílům s trvalou platností, která vystihují poválečnou dobu, jako jakési pokračování Zeleného stolu Kurta Joose (1932): V něm byla válka politiky rozpoutána, tady se skrze atomový útok odehrává její smrtící závěr.

(Tanges Anzeiger, 3. 10. 1966)

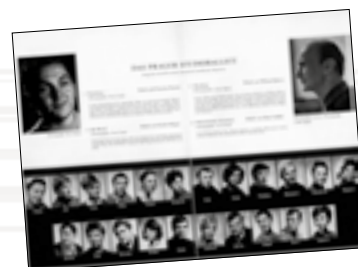
Tady jsou najednou Pražané takoví, jací jsme doufali, že budou (...): srovnatelní s nejlepšími západními soubory díky ohromné intenzitě, s jakou formují a přivádějí toto tvrdé téma k životu. Tam také spočívá jejich největší síla: v choreografickém vyjádření divokých konfliktů.

(Jochen Schmidt, 1967)



Hirošimu s konkrétní hudbou Williama Bukového a libretem Vladimíra Vašuta jsme na žádost pořadatele museli uvádět ve všech představeních a její ohlas u diváků i u kritiků byl opravdu mimořádný. Velký úspěch měla taneční studie Fresky od Bohuslava Martinů v choreografii Pavla Šmoka. Přesto, že tato inscenace není podložena konkrétním libretem, dynamika hudby a její pohybové ztvárnění uvolnily nadšené uznání. Střídali jsme sedm krátkých baletů ve dvou sestavách. Byly to mimo jiné jmenované: Rossiniana, Bartókův Podivuhodný mandarin, Dubussyho Faunovo odpoledne, Prokofjevova Klasická symfonie a Krautgartnerova Jazzová suita. Není mým úkolem hodnotit úspěch našeho zájezdu, ale vyprodaná hlediště, spontánní potlesk a pozvání hostitelů k dalšímu zájezdu jsou pro umělce nejkrásnější odměnou.

(Luboš Ogoun v roce 1965 o zájezdu do Sovětského svazu)



Následovaly Fresky na hudbu B. Martinů, vážná, výrazově silná, freskově výtvarná choreografická práce. S misty fascinující výtvarností je vytvořena choreografie tanečnicků díla Rozkaz na hudbu Williama Bukového, která by samostatně nepůsobila dobře, ale jako zvuková kulisa plní svůj účel. Naproti tomu významná, i jako orchestrální dílo, je hudba, kterou Bartók napsal v roce 1919 ke své pantomimě Podivuhodný mandarin. Provedení Bartókova díla v poutavé choreografii Luboše Ogouna bylo vrcholem večera. Soubor je pozoruhodně ucelený a na vysoké úrovni; vyjímám jenom dvě vynikající tanečnice: Marcelu Martiníkovou a Martu Synáčkovou.

(Die Volksstimme, 1966)

Šmok pracuje s formami a figurami v prostoru; emocionalita není servírována přímo, je uzavřenější stejně jako u Ogouna, který se zdá často sahat k expresivnímu gestu. Dobrý příklad Šmokovy práce nabízejí Fresky na koncertní hudbu Martinů.

(Neues Österreich, 30. 11. 1965)



K významným kritikům baletu své doby patřil mimo jiné Horst Kögler, publicista a autor publikací o osobnostech baletu, který sledoval jako jed z mála pravidelně tvorbu Baletu Praha a Pavla Šmoka. Významný britský kritik John Pervall, jehož názor měl ve své době opravdu velkou váhu, měl možnost soubor Baletu Praha vidět v rámci jejich hostování v londýnském Sadler's Wells Theatre v roce 1969. Co toto velcí muzeové taneční kritiky o jeho tvorbě soudili?

Jestli je Ogoun silným, živelným, se vším hoto-
vým choreografem, pak Šnok je jeho jemnější-
m, citlivějším partnerem, který jemnější modeluje
a je hudebně subtilnější, (...) a je obdařen také
zřídka se vyskytujícími choreografickými smys-
lem pro humor. Je bez diskuze, že oba choreogra-
fové patří k nejpłodnějším autorům své generace!
Tam, kde bývají už dlouho přestávají na místě, sli-
o oni dál a přivádí baletní umění k nové podstatě.

Stručně řečeno, Studio Balet Praha představuje soubor, který začal tam, kde se Bějart před několika lety zastavil – dal znovu do popředí důležitost choreografie a otevřel tak širokou cestu k dobývání panenské choreografické půdy.

Ogounův Podivuhodný mandarin je rozhodně nepěsňobíjivě a nepřesvědčivě verze toho baletu, jaký jsem kdý viděl. (...) Ogoun upustil od veškeré čínské exotiky na jevišti (jeho Mandarin ani už není mandarin, připomíná spíš moderního, štíhlého a turdého sportovního šampiona), tak jako vynesl veškeré, často zbytečné rekvizity. (...) Nemůžu si vzpomenout na jinou choreografii, která by v sobě měla tak elementární, a přitom naprosto ovládanou energii. Bartókovi dědicové by měli hned tuto choreografii prohlásit za povinnou pro všechna příští nastudování jeho díla!

(...) Především je to Šmokova hudební citlivost, a pak něžnost a nuance nálad a neuvěřitelně krásná poezie závěrečných momentů, kdy znovu shrnuje v jednom gestu nebo pohybu citový obsah celé pasáže, to z něj dělá choreografa s velmi jedinečným rukopisem.

Balet Praha vznikl, aby hledal cesty, jak narušit formy klasického baletu. Myslí, že právě proto každý očekává, že budou co nejvíce experimentální, a když se ukáže, že tomu tak není, je jen vytvářeno, že se nesnaží o něco, o co se vlastně vůbec nesnaží. Pravdou ale je, že na tomto souboru je nepřitažlivější to, že chtějí diváka v první řadě pobavit, a dělat to (na mnoha úrovních) s velkou chutí. Šmók a Ogoun („U“) vytvořili velmi kvalitní díla, a mnohdy více než to. A jejich balety tanci skvělý soubor plný osobitých a přitažlivých tanečníků, přitom jsou homogenní skupinou. Připomněli mi, co jednou řekl Bournonville o svém tanečním umění, a sice, že jeho humor a energie vždycky obecnostu potěší, takže ho měli rádi na první pohled, a pak ho začali obdivovat. Přesně takový efekt na mě měl Balet Praha a já doufám, že nebudu muset čekat příliš dlouho, než je zase uvidím.

(John Percival, 1969)

Země	Rok, měsíc	Počet představení
Anglie	1969 květen	11
Belgie	1970 srpen	3
Ekvádor	1968 červenec	2
Finsko	1969 září	4
Francie	1967 listopad	18
Francie	1970 červen	2
Chile	1968 červenec	11
Itálie	1965 červen	3
Itálie	1967 leden	8
Itálie	1968 červen	2
Itálie	1969 duben	8
Jugoslávie	1970 červen	4
Kanada	1967 srpen	10
Kolumbie	1968 červenec/srpen	8
Maďarsko	1970 duben	5
Malta	1967 leden	4
Mexiko	1968 červenec	6
Norsko	1969 červen	2
NSR	1965 říjen	6
NSR	1967 duben	2
NSR	1967 červenec	2
NSR	1968 leden/únor	18
NSR	1969 květen	1
NSR	1969 říjen/listopad	25
NSR	1970 červen	5
Peru	1968 červenec	3
Polsko	1965 květen	6
Rakousko	1965/66 listopad/leden	7
Rakousko	1969 duben	1
Rakousko	1969 červen	1
SSSR	1965 červenec/srpen	29
SSSR	1969 září	4
SSSR	1970 květen	17
Španělsko	1970 únor	16
Švédsko	1969 červen	2
Švýcarsko	1966 říjen	2
Švýcarsko	1968 leden	3
Švýcarsko	1969 listopad	2
Západní Berlín	1965 květen	1
Západní Berlín	1968 březen	2
Západní Berlín	1969 červen	2

Na zahraničních zájezdech uvedl Balet Praha celkem 268 představení.



60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

11.

Ballett Basel: čas experimentu

Sezona 1970/1971 zastihla Pavla Šmoka v Basileji, kam se s ním do angažmá vydala také přibližně polovina členů Baletu Praha: Marta Synáčková, Petr Koželuh, Věra Koželuhová Hradilová, Marcela Martiníková, Ivan Krob, Karel Hruška, Miroslav Vilímek, Silvia Jarošová a Marie-Joséph Gazounaud, Jaromír Linhart a několik nových členů: Jaroslav Slavičský, Vladimír Kloubek, Jan Klár, Kateřina Elšlégrová (provd. Slavická) a Jano Šprlák-Puk z Brna. Pavel Šmok nastupoval do tradičně vedeného baletního souboru a postupně jej přeměnil v experimentální skupinu s důrazem na moderní balet a taneční divadlo, řada premiér představovala komponované programy. Ne všechny inscenace ale byly excentrické či experimentální. Pavel Šmok například v Basileji vytvořil balety Sluha dvou pánů a Šeherezáda, moderní inscenaci Don Juan, abstraktní Tenebrae anebo slavnou Sinfonietta. Luboš Ogoun obnovil Hirošimu, představil druhou řadu Dvořákových Slovanských tanců nebo společně postavili novou verzi baletu Popelka.



Pavel Šmok: Šeherezáda (Bettje Haggmann),
Kateřina Slavická (Elšlégrová), Jaroslav Slavičský
foto archiv IPS



Pavel Šmok: Don Juan (Jano Šprlák-Puk a sbor), foto Peter Stöckli, archiv IPS



Pavel Šmok: Sinfonietta (Kateřina Slavická (Elšlégrová), Jaroslav Slavičský),
foto archiv IPS

Intenzivní hudební napětí Šmoka přimělo, aby nechal emoce [tanečnicků] rozehrávat v nucených postupných změnách mezi agresivitou (jakožto pudem sebezáchovy) a zoufalou snahou o soudržnost. Dokonce jde tak daleko, že choreografii často staví do kontrastu s hudbou, čímž dosahuje maximální míry fascinace, zejména pro nepřipraveného diváka.

(Basler Nachrichten, II. 1. 1971)

Celá koncepce – scénografie i choreografie – svou úspornou strohostí, důsledností, již se musí podřítit i hudba, připomíná mystickou symboliku, někdy i poněkud esoterickou estetiku wuppertalské éry Ericha Waltera/Heinricha Wendela.

(National-Zeitung Basel o Donu Juanovi, II. 1. 1971)

Posledním, čistě koncertantním dílem večera Šmok dokazuje, že zvládl i choreografické řemeslo v jeho nejčistší podobě. Sinfonietta Leoše Janáčka z roku 1926 si prakticky žádá, aby byla převedena do tance. Partitura obsahuje rozmanité prvky moravských lidových písní plných zemitě veselosti, které se ještě lépe projevují cestou, kterou se Šmok vydal. Prazdné bílé jeviště a bílé stylizované selské košile tanečnicků přecházejí celé pole působnosti choreografií. Šmok se drží partituru v každém detailu, do choreografie, kde zaznívá folklorní téma, uplétá jen lehce naznačené mazurkové kroky a k tématům trubek navrhuje harmonické, ale světběné krokové sekvence. (...) Mista, kde se celý soubor objevuje pohromadě, se vynořují a zase rozptýlí v plynuťcích kroků, jako by tanečníky hnál vítr přes moravské obilné pole. Z dechberoucích tanečních obrazů krystalizují estetické vzrůstající figury v pas de deux Katky Elšlégrové a Petra Koželuha.

(Basler Nachrichten, II. 1. 1971)

Druhá premiéra (...) měla takřka jednoznačně příznivý až nadšený ohlas a dokonce i ti nejzavilejší kritičtí odpůrci – a tam si kritici věru neberou k peru rukavičky! – nějak „změkli“ a teď nás pouzbudivě poklepávají po rameni. No, a diváci, ti si nás začínají už tak trochu přivlastňovat, myslím, že zanedlouho budou umět docela správně i čist česká jména na plakátech.

(Pavel Šmok, v rozhovoru pro Svět práce, 17. 3. 1971)



Pavel Šmok: Der Diener zweier Herren | Sluha dvou pánů, foto Peter Stöckli, archiv IPS



Pavel Šmok: Sinfonietta, foto Peter Stöckli, archiv IPS



Pavel Šmok: Sinfonietta, foto Peter Stöckli, archiv IPS



Pavel Šmok: Tenebrae, foto Peter Stöckli, archiv IPS

60 LET STUDIA BALET PRAHA (1964–2024)

NADAČNÍ FOND
A INSTITUT
PAVLA ŠMOKA

12.

Ballett Basel: léčba trochu šokem

V Basileji měl Pavel Šmok poprvé a naposledy k dispozici velké divadlo se vším zázemím. Mohl využívat jevištní mašinerii, stavět skutečnou scénografii, použít více kostýmů a rekvizit. Jen v takových podmínkách mohl vzniknout experimentální *Opilý koráb*, jevištní báseň, v níž se misil tanec, mluvené slovo a černé divadlo a která využila divadelní prostor od forbiny po obnaženou zadní stěnu prázdného jeviště. Marcela Martiníková a Petr Koželuh opět ztvárnili archetypální postavy ženy a muže. Pavel Šmok si také dopřál taneční grotesku – inscenace *Brainticket* byla parodií na motivy z Labutího jezera, ale na hudbu místní rockové kapely, která dala inscenaci i jméno. *Brainticket* II byl naopak situován do starého Egypta. Inscenace s podtitulem *Celestial Ocean* (Nebeský oceán) sledovala rituální cestu boha slunce Ra podsvětím. Pavel Šmok také v Basileji jako první zavedl doprovodný program v podobě naučných pořadů přibližujících divákům práci tanečníků a choreografů – Ballettwerkstatt (Baletní dílna).



Pavel Šmok: *Brainticket* II, foto Peter Stöckli, archiv IPS



Pavel Šmok: *Brainticket* II, foto Peter Stöckli, archiv IPS



Pavel Šmok: *Das trunkene Schiff* / *Opilý koráb* (Petr Koželuh se snuborem), foto ze zkoušky Peter Stöckli, archiv IPS



Nemáme žádný specifický styl. Obecně vzato, snažím se do baletu vnést pravdivost a uvěřitelnost. Pravdivost pohybu. Pro různé výpovědi potřebujeme rozdílné styly. Nesnáším balet, když zůstává jen takzvaným „baletem“, apozaužíjí za směšné utíkat se do „ideálního baletního světa“ nebo do baletního muzea. Chci dělat živé, současné divadlo. Žijeme ve 20. století – to by mělo být hmatatelné i v baletu.

(Pavel Šmok pro měsíčník *Basler Theater*, listopad 1970)



Pavel Šmok: *Brainticket* II (uprostřed Jan Chlup), foto Peter Stöckli, archiv IPS



Program k inscenaci *Brainticket*

Setkání tanečnicka s tanečnicí. – Siegfriedovy narozeniny. – Láska a přísaha. Rudovous s pomocí Odilie plánuje zkázu lásky. – Maskovaný bál. Nevěra Prince. – Odetta je nešťastná. Siegfried se vrací. – Rudovous bojuje s princem. – Láska vítězí. – Odetta je těhotná. – Prince se zblázní. Je operován a umírá. – Odetta porodí krásné dítě. – Odettu přejede auto.

(Scénosled z programu k inscenaci *Brainticket*)



Pavel Šmok: *Brainticket* II, foto Peter Stöckli, archiv IPS



Ještě více než se scénickou kompozicí nebo baletem se zde setkáváme s poměrně vzácným žánrem filozofické básně v choreografické podobě. (...) Šmok má slabost pro choreografické alegorie života – jako už ukázal ve svých dřívějších „Listech důvěrných“ na stejnojmenný Janáčkův smyčcový kvartet, který rovněž zcela zavrhl anekdotického obsahu. „Opilý koráb“, pojatý jako čistá choreografie na základě expresionisticky nabitého klasicismu, jasně ukazuje, zejména v sólových scénách, jak velký vývoj Šmok od svých „Listů důvěrných“ učinil. V každém případě je jeho osobitý choreografický rukopis v tomto díle, které bylo od počátku avizováno jako experiment, nezaměnitelný.

(*Süddeutsche Zeitung*, 7. 2. 1972)



Nepřestává nás udivovat, jak rozmanité jsou výrazové možnosti tanečníků. Tato egyptská báseň je ideální pro působivou ukázkou celé škály, bohatého spektra rytmického a tanečního umění. Pavel Šmok využívá této příležitosti, aby ukázal, co balet dokáže. Tato různorodost sice poněkud rozmělnila soudržnost poezie, ale těžko mohla být rušivá, protože tak mystické téma lze dnes přece jen zpracovat a plně pochopit pouze intelektuálně – a i tam jen s obtížemi.

(Vorwärts, o inscenaci *Brainticket* II, 14. 6. 1973)

