

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Choreografie

DISERTAČNÍ PRÁCE

Tanec v českém hraném filmu 1898-1993

MgA. Klára Lidová

Vedoucí práce: prof. Mgr. Dorota Gremlíková, Ph.D.

Oponent práce: doc. Mgr. Daniela Stavělová, Csc.
doc. Mgr. Tomáš Petráň, Ph.D.
Jaroslav Dušek

Datum obhajoby: 16. června 2017

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art

Choreography

DISSERTATION

Dance In Czech Feature Film 1898-1993

MgA. Klára Lidová

Thesis advisor:	prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.
Examiners:	doc. Mgr. Daniela Stavělová, Csc. doc. Mgr. Tomáš Petráň, Ph.D. Jaroslav Dušek
Date of defense:	16.6.2017
Academic title granted:	Ph.D.

Prague, 2017

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Tanec v českém hraném filmu 1898-1993

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 20.04.2017

.....
podpis diplomanta

UPOZORNĚNÍ

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

První část této práce si klade za cíl podat praktický přehled o fenoménu tance v rámci žánru českého hraného filmu a funkčně systematizovat přehled filmů, v nichž se tanec uplatnil. Druhou část pak tvoří jednotlivé tematické kapitoly (pohádky, detektivní filmy, sci-fi, hudební filmy, filmy s folklorní tematikou, filmy tematizující taneční prostředí nebo taneční profese) věnované specifikům jednotlivých filmových žánrů a funkci tanečních scén v nich obsažených. Obsáhlá příloha obsahuje seznam jednotlivých choreografů a filmové snímky, na nichž se podíleli.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to give a practical overview of the phenomenon of dance in Czech feature film 1898-1993. The theoretical, artistic and cinematic principles that should be taken into consideration when attempting to value a dance performance in a feature film. Second part is divided into six chapters concerning specific function of dance scenes in different film genres. Appendix gives a complete list of choreographers and their artistic film cooperations.

KLÍČOVÁ SLOVA

tanec, hraný film, režie, choreografie, Česko, 20.století

KEY WORDS

dance, feature film, film director, choreography, dance for camera, Czech Lands

PODĚKOVÁNÍ

Velmi děkuji paní prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D. za její noblesu a srdečnost, především pak za jedinečné, přesně mířené připomínky a obdivuhodně trpělivé odborné vedení při zpracování této disertační práce i po celou dobu studia. Za velkoryse poskytnutý čas a erudované postřehy velmi děkuji také prof. Janu Bernardovi, prof. Boženě Brodské, prof. Heleně Kazárové, Mgr. Daniele Stavělové, CSc. a prof. JUDr. Jiřímu Srstkovi.

Disertační práci věnuji své mamince Táně za její péči, podporu a oddanou pomoc v podobě zkoumání televizních programů a stovek hodin nahrávání vybraných filmů na DVD.

OBSAH

Úvod.....	1
Jak se dívat na tanec ve filmu. Zdroje a přístupy ke studiu tance v českém hraném filmu do roku 1993.....	1
Vymezení tématu.....	2
Primární-sekundární data, literární prameny a další studijní materiály.....	5
Pojem <i>pohybová spolupráce</i>	10
1. Tanec v české kinematografii v období 1898-1993.....	12
Éra němého filmu (1898-1930).....	12
Dvacátá léta.....	16
Kinematografie ve třicátých letech.....	25
Tanec v české kinematografii po roce 1945.....	42
Československé filmy v letech 1948-1956.....	45
Tanec v české kinematografii po roce 1956.....	52
Šedesátá léta – nová éra československého filmu.....	56
Tanec v hraném filmu v období normalizace (1970-1989).....	80
Hrané filmy od revoluce do roku 1993.....	111
2. České filmové pohádky okem choreografa.....	116
Různé podoby tance v českých filmových pohádkách.....	122
3. Detektivní žánr.....	135
Tanec v detektivních filmech.....	138
4. Dva obrazy folkloru v českém hraném filmu.....	145
5. Žánr sci-fi.....	163
6. Žánr hudebních filmů.....	173
Období němého filmu.....	173
Období zvukového filmu od roku 1945.....	183
Éra českého filmu 1960-1969.....	186
Období normalizace.....	191
7. Filmy tematizující taneční prostředí nebo taneční profese (role tanečníka, choreografa).....	200
Shrnutí.....	209
Závěr.....	212
Zdroje.....	1
Film.....	1
Sociologie, vizuální antropologie.....	2
Tanec.....	2
Internetové databáze.....	3
Televizní pořady.....	3
Autorské právo.....	4
Přílohy.....	1
Choreografové.....	1
Filmy, u nichž není jméno choreografa uvedeno.....	72
Koprodukční choreografové.....	77
Meziválečné soubory zachycené ve filmech.....	78

ÚVOD

JAK SE DÍVAT NA TANEC VE FILMU. ZDROJE A PŘÍSTUPY KE STUDIU TANCE V ČESKÉM HRANÉM FILMU DO ROKU 1993

Česká filmová tvorba se brzy dočká sto dvacátého výročí a spolu s ní i „filmový tanec“ jako častá součást tohoto média, které výrazně zasáhlo celé 20. století. I když film již řadu desetiletí sledují nejrůznější teoretikové, tanci v hraném filmu dosud nebyla věnována odborná pozornost, stejně tak dějiny filmové hudby¹ zůstávají relativně vzácné.

Svůj aktuální výzkum² proto považuji za první pokus uchopit téma choreografie v českém hraném filmu, s cílem vytvořit určitý základ pro další systematickou práci. Prvním nezbytným krokem bylo vytvoření kompletního seznamu všech českých hraných filmů, v nichž se tančilo (což obnášelo mravenčí práci s titulkovými listinami a dalšími tištěnými materiály v Národním filmovém archivu - NFA), dalším krokem pak byla postupná reflexe filmů.

Pro pochopení specifik propojení tance a filmu je třeba říci, že v žánru hraného filmu se choreograf ocitá v postavení tvůrce podřízeného složitému soukolí filmového průmyslu (jednotlivých tvůrčích profesí od scénáristy po režiséra, střihače, kameramana, kostýmního výtvarníka, hudebního skladatele, producenta), ale i různým ideologickým a komerčním tlakům. To může v ideálním případě vytvořit příjemné a tvůrčímu dialogu nakloněné umělecké prostředí, nebo naopak prostředí z hlediska tvůrčí svobody velmi stísněné, ve kterém bývá tvořivá síla choreografa omezena na aranžérskou práci s komparzem. Při pokusech o hodnocení jednotlivých děl je proto dobré mít na paměti dobové souvislosti i hlubší pohled na osobu choreografa s vědomím jeho celkové umělecké tvorby.

¹ Dobrým pramenem na tomto poli je publikace autorů Antonín Matzner - Jiří Pilka. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.

² Výzkum probíhal v rámci doktorského studia oboru Choreografie a teorie choreografie na katedře tance Hudební a taneční fakulty AMU v Praze jako základ pro disertační práci s názvem *Tanec v českém hraném filmu do roku 1993*.

VYMEZENÍ TÉMATU

Cílem mé práce je postižení různých funkcí tance v českém hraném filmu a jeho osvětlení jako specifické součásti mnoha filmů napříč historií čs. kinematografie. Vzhledem k tomu, že filmové záznamy tanečních představení nebyly ve zkoumaném historickém období časté a naopak hrané filmy představovaly „mainstreamový“, tedy masově oblíbený a finančně podporovaný žánr, zůstávají tyto výstupy často jedinou filmovou ukázkou umělecké práce předešlých generací tanečníků a choreografů. Některé pohybové scény mají čistě epizodní, oddechovou úlohu, jiné ale plní roli svébytné obsahové linky filmu. Samostatných tanečních snímků vzniklo v naší historii poměrně málo, většinou šlo o díla striktně baletní či folklorní (před rokem 1989 jediné dvě oficiálně podporované taneční linie), a tak krátké, méně formálně pojaté taneční výstupy v hraných filmech³, pohádkách a hudebních snímcích v mnoha případech představují jedinou živou ukázkou celkové pestrosti tanečního umění u nás. V několika případech jsou v české kinematografii zachyceny unikátní choreografie, a to i v náročnějším světovém srovnání⁴.

Ve svém uchopení tématu „tanec v českém hraném filmu 1898-1993“ se proto pokouším o spojení tří různých úhlů pohledů. První kapitoly mé práce tvoří systematizace v rámci chronologického přehledu snímků s účastí tance, kde jsou jednotlivé snímky řazeny více méně po jednotlivých historických epochách a zasazeny do základního filmového, kulturního a společenského kontextu doby. Tato část práce se materiálově opírá .1. o mé dlouholeté rešerše v Národním filmovém archivu, dále o pravidelné konzultace s filmovým odborníkem prof. Janem Bernadem, do třetice o skvělou praktickou příručku *Panorama českého filmu*⁵ a v neposlední řadě o vlastní zhlédnutí legálně dostupných filmů a jejich základní žánrovou, tématickou a pohybovou analýzu. Jak už bylo řečeno, chronologické členění ve většině případů odpovídá historickému vývoji českých dějin dvacátého století. Za základní osu chronologického přehledu filmů s taneční složkou jsem po různých experimentech s možnostmi systematizace zvolila **osobnosti jednotlivých režisérů**, neboť z vlastní choreografické praxe vím, že

³ Filmová tvorba = snímky určené do kinodistribuce. (Nikoli televizní a jiné projekty.)

⁴ Již v němých filmech dvacátých let jsou k vidění taneční výstupy, které názorně ilustrují pestrost tanečního světa meziválečné éry.

⁵ *Panorama českého filmu*. ed. Luboš Ptáček. Rubico.Olomouc, 2000.

postava režiséra je u filmu nejdůležitější. Režisér při tvorbě využívá ostatních uměleckých druhů (výtvarné umění, architekturu, tanec a pohyb, hudbu, divadlo), z nichž se pokouší vytvořit syntetický umělecký druh – film. Je v podstatě jako dirigent, který řídí jednotlivé nástroje, aby dosáhl harmonického a vyváženého celku. Stejně jako v hudební skladbě i ve filmu jsou některé složky vedlejší a doplňující, jiné dominantní. Rozdíl je v tom, že dirigent pracuje s hudebními nástroji, muzikanty a partiturami, tedy složkami spadajícími pod umělecký druh zvaný hudba. Složky, které diriguje režisér, nepatří pod jediný umělecký druh, ale vycházejí každý z jiného umění. Je to jako, kdyby dirigent pomocí taktovky ovládal nejen jednotlivé nástroje, ale také odraz vodní hladiny, svit měsíce, šum větru a letní vedro.⁶ Osobnost režiséra vtiskává filmu celkový styl i atmosféru. (Režisér stojí za výběrem tématu, on má představu jak ho chce vyprávět filmovou řečí a je to, v našich podmínkách⁷, stále ještě režisér, kdo si vybírá ideální tým svých spolupracovníků, od kameramana, přes choreografa, autora hudby, architekta, po střihače. Pokud má být ve filmu stylizovaný pohyb nebo přímo tanec, dobrý režisér mívá představu jakou funkci mají tyto scény v jeho filmu mít, jestli chce tanec využít víceméně ornamentálně nebo jako svébytnou symbolickou vyprávěcí linku příběhu.⁸ Oslovený choreograf se pak většinou snaží svým osobitým způsobem vystihnout režisérovu uměleckou vizi, jejíž cestu by v ideálním případě měl sledovat už od přípravy technického scénáře. Z vlastní zkušenosti také vím, že režisér běžně oslovuje umělecky i lidsky spřízněného choreografa, člověka s podobným uměleckým naladěním i s podobným pracovním tempem, protože právě správný rytmus práce je u filmu velmi podstatný. S natočeným materiálem (taneční scénou) následně režisér pracuje ve střižně, aby dosáhl zamýšleného efektu takové scény. Často proto bývají pohybové scény různě prostřihány, hudebně či trikově upraveny, proloženy reakcemi herců, dialogy, nebo dokonce prostřihávány záběry z úplně jiných prostředí. Hodnotit choreografii v rámci hraného filmu je proto mnohem složitější než v případě specificky zaměřených tanečních filmů nebo žánru *dance for camera*, kde hraje pohyb dominantní roli. Choreograf se v rámci hraného

⁶ Michal Horniak: *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: Panorama, s.243.

⁷ Například v Americe funguje producentův systém, v němž nemá režisér zdaleka takový vliv na volbu spolupracovníků, interpretů ani na podobu finálního střihu jak je dosud zvykem v našich končinách.

⁸ Funkčním způsobem vždy pracoval s tancem ve svých snímcích například režisér Karel Kachyňa. Pohybová stylizace a taneční pasáže v jeho snímcích tvoří samostatnou linku, tanec tak přispívá k jejich polysémickému vyznění.

filmu ocitá v podřízené roli, velmi často z jeho práce „na place“ zůstane ve finálním sestřihu jen zlomek. Pokud mohu mluvit o vlastních zkušenostech, ve většině případů se setkávám s hladkou a inspirující spoluprací s režiséry, kameramany, střihači i producenty, ale jsem rovnou připravená na to, že ve výsledném filmu zůstane z původní choreografie zachováno jen torzo, a že při natáčení i ve střihně můžou nastat stresující okamžiky. Třikrát například ve výsledném filmu s mou choreografií (filmy *Karamazovi*⁹, *Tajnosti*¹⁰, *Zvon Lukáš*¹¹) nemohla být použita hudba, na kterou jsme konkrétní taneční scénu vytvořili a natočili, bylo tedy nutné použít hudbu náhradní. Změna hudby k natočenému materiálu znamená citelný zásah do původní choreografie a je podle mě velmi důležité, aby se k finální podobě této změny měl možnost choreograf aktivně vyjadřovat. Ovlivnit výsledek v podobných případech lze, mimo pečlivého zvažování náhradní hudby, především citlivou prací ve střihně. ve standardních smlouvách však choreograf právo na účast ve střihně a na rozhodování o finální podobě natočené taneční scény uvedeno nemá. V případech zmíněných filmů jsem sice k rozhodnutí o náhradní hudbě a poté do střihny byla pozvána, ale vděčím za to hlavně neformálním, kamarádským vztahům s konkrétními filmaři, střihači i producenty.

Z těchto důvodů jsem se ve své práci spíše než na analýzu konkrétních filmových choreografií zaměřila na jejich zasazení do kontextu celého filmu, o pochopení jejich funkce v rámci specifik jednotlivých filmových žánrů.

Tato specifika některých žánrů, na nichž v uceleném pohledu vystane charakteristika českého filmu, ale i historické proměny celé společnosti (české filmové pohádky, detektivky, sci-fi žánr, hudební filmy, snímky s folklorní tematikou, postmoderní filmová díla, téma humoru v českém filmu, filmy tematizující taneční profese) jsem se pokusila podrobněji komentovat ve druhé části mé práce, a sice formou kratších, esejisticky pojatých kapitol, sledujících rozličné funkce tance v kontextu těchto snímků a filmových žánrů.

⁹ *Karamazovi*, režie Petr Zelenka, choreografie Klára Lidová, Jurij Kolva, 2008, hudba byla změněna ve scéně *duet v tovární hale*.

¹⁰ *Tajnosti*, režie Alice Nellis, choreografie Klára Lidová, Jurij Kolva, 2007, hudba byla změněna v taneční scéně *tango na Vítězném náměstí*.

¹¹ *Zvon Lukáš*, režie Jitka Němcová, choreografie Klára Lidová, 2002.

Třetí část disertace pak tvoří abecední přehled osobností choreografů s jejich krátkým curriculum a seznamem filmových choreografií, které vytvořili. Předpokládám, že dějiny českého tance a baletu jsou čtenářům dostatečně známé, hlouběji se jimi tedy na ploše své disertace nezabývám, samozřejmě s vědomím toho, že zvolené mezioborové téma si v budoucnosti zaslouží další výzkum, který by přinesl hlubší strukturální pohled na pronikání obou uměleckých druhů.

PRIMÁRNÍ-SEKUNDÁRNÍ DATA, LITERÁRNÍ PRAMENY A DALŠÍ STUDIJNÍ MATERIÁLY

Žádné choreografické poznámky jako přípravy filmových choreografií se, pokud vím, nedochovaly, mimoto by představovaly jen pomocný materiál, jelikož během natáčení i střihu se tanec dále modifikuje, což v původním pracovním zápisu choreografa většinou zaneseno není a nemůže být. Primárním zdrojem informací jsou tedy filmy samy (a případně další filmové záznamy - dochované vystřižené scény, dokumentární záběry z natáčení apod.) a související filmové anotace, titulkové listiny a doplňující informace (viz. kapitola Práce s katalogy NFA). To vše se nachází ve správě Národního filmového archivu, který umožňuje projekce jen některých snímků, přičemž poplatek za každou jednotlivou projekci bez výjimek podléhá přísnému sazebníku. Mnohá díla navíc v NFA zcela chybějí, některá jsou velice poškozená. Film jako výchozí pramen byl z tohoto zůvodu obtížně dostupný. Další velký problém je, že v titulcích často chybí jméno choreografa (více k tématu v samostatné kapitole), ve všech těchto případech se stává důležitým zdrojem informací osobní svědectví pamětníků (především z řad tanečníků a choreografů).

Titulkové listiny NFA bohužel u jednotlivých filmů většinou nerozlišují tanečníky a ostatní malé vedlejší role, což v praxi znamená, že pokud chce badatel z katalogových dat zjistit, kdo v daném snímku tančil, skončí na konci titulkové listiny, kde se nalézá dlouhý a nepřehledný výčet jmen herců komparzních rolí. Mezi nimi se většinou ukrývají jména tanečníků, ta je ovšem třeba znát. Základní podmínka úspěchu je tedy jisté povědomí o tom, jací tanečníci tančili v různých dekádách v rozličných československých divadlech a souborech (divadla v Praze,

Brně, Ostravě, Plzni, Armádní umělecký soubor, VUS UK, folklorní soubory, koncertní skupiny jako Balet Praha a Pražský komorní balet, skupina Franka Towena aj.). V tomto ohledu jsou dobrým pomocníkem archivy jednotlivých českých divadel (často již přístupné na internetu) a samozřejmě *Český taneční slovník*¹². Další informace může poskytnout dobový odborný tisk a specializovaná taneční literatura, především memoáry a biografie českých tanečníků a choreografů¹³.

Vzhledem k tomu, že v tématu tance v československém hraném filmu se prolíná několik uměleckých žánrů, je nutné při snaze o širší kontext pátrat po informacích také v související filmové, hudební i divadelní literatuře. V této souvislosti bych zmínila publikaci autorů Matznera a Pilky *Česká filmová hudba*, knihu Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému*, různé biografie filmových tvůrců (Jiří Weiss, Otakar Vávra, Jan Němec, Miloš Havel aj.) nebo zajímavou obrazovou historii barrandovských ateliérů od Pavla Jirase¹⁴.

Pro způsob, jak vnímat a analyzovat jednotlivé filmové snímky se ukazuje jako velmi inspirativní metodologie vizuální antropologie. Zásadními příručkami v tomto oboru jsou učebnice Gillian Roseové *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* a habilitační práce Tomáše Petráně s názvem *Ecce Homo: Esej o vizuální antropologii*. Osobitý, navíc velmi „zábavný“ sémiologický přístup k analýze konkrétních jevů masové kultury přináší Roland Barthes v knize *Mytologie*.

¹² Kol. autorů. *Český taneční slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0

¹³ Existují samostatné publikace mapující například umělecký život Joe Jenčíka, Zory Šemberové, Saši Machova, Pavla Šmoka, Vlastimila Harapese, Jiřího Kyliána aj. Více viz. zdroje Taneční literatura.

¹⁴ Viz. zdroje Filmová literatura.

PRIMÁRNÍ DATA - PRÁCE S MATERIÁLY NFA

Národní filmový archiv v Praze patří k deseti nejstarším a největším filmovým archivům na světě. V současné době pečuje o více než 150 milionů metrů filmu, přes 500 tisíc fotografií, více než 30 tisíc plakátů, 134 tisíc propagačních materiálů, rozsáhlý archiv českého filmu a filmovou knihovnu. Sbírký NFA zahrnují: filmy, fotografie, plakáty, pozůstalosti, fondy institucí, reklamní materiály, titulkové a dialogové listiny, rozhovory a zvukové záznamy.

Pro výzkum tance v českém hraném filmu slouží jako základní rešeršní materiál pro vytvoření seznamu filmových snímků (žádaných dále k projekci) šestidílný katalog *Český hraný film I.-VI.* Katalog zahrnuje filmové snímky vzniklé mezi roky 1895 a 1993, přičemž se snaží u každého snímku poskytnout následující informace: obsah a poznámky, filmografie a rejstříky, obrazová dokumentace, prameny, bibliografie, ceny, filmové materiály, literatura. První díl řady se věnuje nejstarší historii českého filmu, od jeho vzniku až do konce němého období v roce 1930. Druhá část se zabývá zvukovým filmem třicátých let a filmem za nacistické okupace, třetí díl mapuje dobu od konce války v roce 1945, kdy byl film dekretem prezidenta Edvarda Beneše zestátněn, do roku 1960. Čtvrtý díl je věnován jednomu z nejúspěšnějších období českého filmu - létům šedesátým. Pátý díl obsahuje české filmy vzniklé v období tzv. normalizace, po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa (v tomto období už byla většina celovečerních hraných filmů natočena převážně na barevný filmový materiál.). Šestý díl mapuje české hrané filmy od roku 1981 do konce roku 1993, kdy byl zrušen státní monopol na podnikání v oblasti české kinematografie. Publikace obsahuje i filmy natočené v tomto období už soukromými producenty.

Publikace *Český hraný film* zahrnuje:

- všechny zjištěné hrané filmy české výroby;
- všechny zjištěné hrané reklamní a osvětové filmy;
- filmy koprodukční (filmy vyrobené s finančním podílem české strany a uváděné od jejich vzniku ve všech zemích zúčastněných na produkci jako koprodukční);
- hrané filmy (etudy a školní filmy) Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění (FAMU). Vzhledem k tomu, že FAMU nemohla

poskytnout Národnímu filmovému archivu úplný seznam a údaje ke snímkům vyrobeným na této škole, obsahuje publikace pouze ty filmy, které jsou uloženy v NFA.

Publikace nezahrnuje:

- filmy s účastí českých umělců, vyrobené v zahraničí, na nichž se česká strana nepodílela kapitálově;
- slovenskou produkci;
- filmy ohlašované v tisku, ale nerealizované.

I v náročném světovém srovnání jde o jedinečný materiál, což je dáno především následujícími skutečnostmi:

Národní filmový archiv shromáždil díky státnímu monopolu v letech 1945-1993 téměř 100% české hrané tvorby, což je ze světového hlediska unikátní.

Systematickou prací Identifikační komise¹⁵ filmového archivu, která byla ustavena před více než padesáti lety z filmových pracovníků (režisérů, kameramanů, herců, filmových historiků a archivářů), bylo určeno velké množství herců ve vedlejších a epizodních rolích a také tanečníků a komparzu.

Zpracovatelé jednotlivých částí (obsah a poznámky, filmografie a rejstříky, obrazová dokumentace, prameny, bibliografie, ceny, filmové materiály, literatura) odvedli mimořádně precizní práci.

¹⁵ Členové Identifikační komise filmového archivu NFA od roku 1952 do roku 1993: Miloslav Bagár, František Balšán, Luboš Bartošek, Ladislav Emil Berka, Jan Bernard, Václav Binovec, Hana Blasková, Michal Bregant, Jaroslav Brož, Eva Cieslarová, Květa Čáslavská, Karel Čáslavský, Ivanka Dymičová, Myrtil Frída, Věroslav Hába, Jiří Havelka, Zlatuše Chlastáková, Jan Jaroš, Oldřich Jelínek, Sláva Kamilov, Jindra Karasová, Josef Kazda, Alena Klímová, Václav Králíček, Taťana Kolárová, Jan Stanislav Kolár, Petra Korábová, František Krčma, Miroslav J. Krňanský, Petr Kubista, Jaromír (Miki) Kučera, Miloslav Kulik, Dagmar Malá, Věra Matrasová, Václav Merhaut, René Karel Moláček, p. Nádvorník, Jiří Nehyba, Vladimír Opěla, Kateřina Palečková, Marta Palečková, Jitka Panznerová, Eva Pavlíková, Milica Pechánková (Zdražilová), Alena Prokopová, Jana Přikrylová, Olga Rejšová, p. Rieder, Jiří Rápek, Vladimír Slavínský, Táňa Slánská, Jana Stefanová, Eva Strusková, Miroslav Svoboda, Květa Šamajová, Miloslav Šiling, Jaromír Šmaha, Zdeněk Štábla, Ludvík Šváb, Karel Tabery, Pavel Taussig, Ingrid Tětková, Eva Urbanová, Blažena Urgošíková, Bohumil Veselý, Ludvík Venclík, Marie Vozábová, Andrea Vrabcová, Sylva Vydrová, Václav Wasserman, Miloš Zahradník, Antonín Zelenka, Ladislava Zemánková, Marie Ziebikerová.

Primárním zdrojem informací ve všech sledovaných kategoriích byly filmové kopie a negativy. Z úvodních titulků, pokud byly prokazatelně původní, a z přímého zhlédnutí filmů pracovníci NFA získali informace o přesném znění názvů, výrobců, distributora (výhradním distributorem v Československu byla v letech 1957 - 1991 Ústřední půjčovna filmů), názvy ateliérů, míst exteriérů, údaje o režii, námětu, literární předloze, členech filmového štábu, o autorech hudby a písni, choreografie, informace o hercích a jejich rolích, o obsahu atd.

Údaje z primárních zdrojů doplňovali pracovníci NFA údaji ze sekundárních zdrojů, kterými byly technické scénáře, honorářové listiny, soudobý filmový i nefilmový tisk, ročenky, memoárové knihy, rozhovory s pamětníky, filmografické práce, publikace o hercích a divadlech, soupis hradů, zámků, obcí, obrazové publikace aj.

Poslední, šestý díl končí rokem 1993, kdy bylo 11. listopadu ukončeno výhradní oprávnění státu k provozu filmových ateliérů, k výrobě filmů, k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání a k dovozu a vývozu filmů. Skončila tak éra státního filmu a začala éra mnoha soukromých producentských subjektů, bez přímé návaznosti na činnost NFA. Tím se značně zkomplikovaly podmínky pro další systematickou práci, nicméně NFA se postupně snaží o katalogizaci i v méně „přehledné“ době po roce 1993.

Přes obecně vysokou úroveň dat se bohužel v katalogizaci NFA při zúžení pohledu na taneční tematiku objevuje mnoho chyb a bílých míst. Jméno choreografa snímku v mnoha (ve většině) případech není uvedeno, tanečníci jsou jako tanečníci uvedeni jen občas, většinou se ukrývají, jak už bylo řečeno, v seznamu vedlejších nebo komparzních rolí. V jejich jménech bývají chyby a nepřesnosti, u některých snímků, ve kterých se tančí, chybějí tyto informace úplně. Je to dáno .1. tím, že objem dat ve zmíněném katalogu je gigantický a výskyt chyb je tedy pochopitelný, a částečně také tím, že v Identifikační komisi nebyli v odpovídajícím počtu zastoupeni taneční teoretici (v komisi pracoval pouze S.Kamilov).

Samostatnou podkapitolu pak tvoří problematika terminologie, konkrétně termín *pohybová spolupráce*, a s tím spojený status takto označeného fakticky choreografa.

POJEM *POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE*

Tento termín je v naší zemi obecně přijat, ačkoli nikde na světě jsem se s ním nesešla. ve všech zemích, kde jsem měla možnost pracovat jako choreografka, se choreograf nazývá choreografem, ať už je výsledkem jeho práce celovečerní dílo nebo jen krátký výstup v činoherní, operní, případně filmové či televizní inscenaci. Choreograf zároveň bývá uveden v programu či titulcích a na jeho práci (jakéhokoli rozsahu) se vztahuje, alespoň v zemích Evropské Unie, autorský zákon. U nás je choreograf menších tanečních výstupů většinou označen za *pohybového spolupracovníka*, což ho zpravidla odsouvá kamsi na periferii tvůrčích profesí a navíc ho vyvádí mimo pole zákonných autorských práv. Pokud inscenace či film, na kterém se choreograficky podílel, cestuje do zahraničí, setkává se často s tím, že kolonka *pohybová spolupráce* je z místní jazykové verze programu vymazána, jelikož místní dramaturgové netuší, co vlastně tento pojem znamená. (Setkala jsem se i s tím, že v německé a anglické verzi programu byl tento matoucí pojem přeložen jako šéf jevištní techniky.)

V konkrétním případě tance v českém hraném filmu tento pojem vedl doslova k vymazání několika generací tvůrců z titulků českých filmů. ze všech českých filmů, ve kterých se tančilo, je jméno choreografa v titulcích uvedeno v necelých deseti procentech! Vzhledem k tomu, že fenomén *pohybové spolupráce* považují za velmi problematický, často záměrně institucionálně zneužívaný a pro společenský status choreografa nešťastný, pokusila jsem se pátrat po jeho původu. Pro svou hypotézu zatím nemám pádné důkazy, ale domnívám se, že tento termín má původ u Jarmily Kröschlové, která, inspirována německým výrazovým tancem, své choreografie nazývala *divadlem pohybu*.

S konkrétním označením *pohybová spolupráce* jsem se v rešerši poprvé setkala právě v souvislosti s její *pohybovou spoluprací* na inscenaci *Smrt Tintagilova* (Maurice Maeterlinck) v roce 1925. Před rokem 1925 jsem na tento termín nenarazila. Ať už byla autorkou tohoto pojmu Jarmila Kröschlová nebo někdo zcela jiný, věřím, že původní motivace užití specifické terminologie byly pozitivní (pohybovou spoluprací Kröschlová chápala jako výsostně uměleckou v intencích dobového pojetí činoherní režie, v níž pohyb včetně tance hrál významnou roli). Nicméně, zůstali jsme v této snaze o zavedení nového pojmosloví v rámci

uměleckého světa osamělí. S jistou nadsázkou tak lze říci, že zatímco se v celosvětovém kontextu na počátku 20.století tvůrčí profese choreografa konečně společensky etablovala (což dříve nebylo automatické - viz. neuvedení Fokinova jména jako choreografa baletu *Les Sylphides* na divadelních cedulích v Paříži v roce 1909), u nás došlo k tomu, že důležitá oblast práce choreografa coby spoluautora operní, činoherní či filmové inscenace, byla nahrazena ve všech ohledech méněcenným pojmem *pohybová spolupráce*.

Autorský zákon¹⁶ přitom hovoří jasně: v §2 stanoví tři základní kritériální znaky, za splnění kterých se jedná o autorské dílo. Vyjmenuji pouze ty, jež se týkají choreografie. V první řadě musí jít o dílo umělecké, tedy artificiální, v druhé řadě pak o jedinečný výsledek tvůrčí činnosti autora, který je neopakovatelný. Kromě toho je choreografie obsažena v demonstrativním výčtu druhů autorských děl, který též obsahuje §2 AZ.

Právní teorie se věnuje choreografii jako autorskému dílu spíše okrajově a uvádí zejména, že v praxi se jedná o balety, scénické tance, společenské tance atd. Vzhledem k posunu výrazových prostředků pohybového umění nelze s tímto omezeným výčtem souhlasit, což potvrzuje i přední odborník v oboru autorského práva JUDr. Jiří Srstka. Choreografií pak je, podle slov JUDr. Jiřího Srstky „každý umělecký (ve smyslu nepřirozeného, avšak estetického pohybu) výraz lidského těla, jenž je dostatečně zřetězen do té míry, aby vykázal neopakovatelnost, jinými slovy řečeno statistickou jedinečnost. Naopak pohybová spolupráce se omezuje pouze na to, aby herec či zpěvák po scéně správně chodil, aby při monologu či zpěvu árie nepohyboval nepřirozeně rukama, či aby věděl, jak se kupříkladu v realitě pohybuje figura, kterou ztvárňuje - kněz se pohybuje jinak než dělník či úředník.“¹⁷

¹⁶ *Autorský zákon* [online].2015 [cit.12.10.2015]. Dostupné z: <http://www.pracepropravniky.cz./zakony/autorsky-zakon-o-pravu-autorskem-uplneznen>.

¹⁷ Jiří Srstka. „Sekce Právo“. *Dilia – věstník*. 2015, léto, s. 25.

1. TANEC V ČESKÉ KINEMATOGRAFII V OBDOBÍ 1898-1993¹⁸

ÉRA NĚMÉHO FILMU (1898-1930)

Počátky české kinematografie, která byla součástí kinematografického systému Rakousko-Uherska, jsou obecně spojeny s emancipací filmu jako uměleckého druhu. První kinematografická představení měla charakter pouťové jarmareční atrakce, technické hříčky bez estetické hodnoty. Hlavní přednosti „oživlých obrázků“ byly do budoucna spatřovány ve vzdělávací, výchovně, popř. zábavné funkci. První snímky však byly převážně fraškovité skeče určené nenáročnému publiku, typické napodobováním divadelních praktik. Ostatně kinematografie byla až do konce 20. let považována za zvláštní druh divadla. Podle vzoru divadelního scénického prostoru se veškerá filmová akce vyčerpávala v jednom přehledném statickém záběru točeném nehybnou kamerou. V prvním stadiu českého němého filmu převládal komediální žánr, přičemž situační komika námětově čerpala z frašky, burlesky a žertu. Oblíbená byla především milostná tematika a nejčastějším vedlejším motivem bylo dohazování nebo kladení milostných léček. Stavba jednoduchých komických situací byla založena na záměně věci, pohlaví, změně vizáže apod. Prostopášník byl většinou potrestán věkově nerovným sňatkem, sexualita se projevovala šťastným objetím nebo sladkou hubičkou.

JEDNOTLIVÍ REŽISÉŘI A JEJICH SNÍMKY S ÚČASTÍ TANCE¹⁹

V roce 1895 se nezávisle na sobě konala v různých zemích první kinematografická představení. Za nejvýznamnější je filmovými historiky

¹⁸ Pro snazší orientaci v následujícím přehledovém textu uvádím jména pojednávaných REŽISÉŘŮ velkými písmeny, **názvy komentovaných filmů** tučně kurzívou a jméno zúčastněného **choreografa** nebo **tanečníka** tučně.

¹⁹ Seznam všech zmíněných snímků, jmen tanečníků a choreografů vznikl na základě mých dlouholetých rešerší v NFA. Celospolečenský kontext a faktografické informace týkající se jednotlivých režisérů vycházejí z konzultací s filmovým historikem prof. Janem Bernardem, z biografií vybraných filmařů a konečně z filmového přehledu *Panorama českého filmu*. ed. Luboš Ptáček. Vydal Antonín Franek. 2000. ISBN: 80-85839-54-7.

považováno veřejné představení bratří Lumiérů z Lyonu, které se konalo 28.12.1895 na bulváru Kapucínů v Paříži. První filmová projekce na našem území se uskutečnila 15.7.1896 v Karlových Varech. Brzy následovala představení v Mariánských Lázních, Brně, Ústí nad Labem, Moravské Ostravě. Prahu navštívily francouzské a anglické kinematografické podniky až v říjnu a listopadu. Z údivu nad věrně reprodukováným pohybem „oživené fotografie“ vzešel u tuzemských podnikavců zájem o tento nový prostor k investici či případný zdroj obživy. V letech 1896-1898 bylo v Čechách uděleno domácím žadatelům patnáct kinematografických licencí. V roce 1898 při příležitosti Výstavy architektury a inženýrství zahájil svou činnost Český kinematograf Jana Kříženeckého.

JAN KRÍŽENECKÝ, fotograf, nedostudovaný architekt a toho času úředník pražského magistrátu, zakoupil pro tento účel přístroj přímo z Lumiérových továren. Brzy se nespokojil s pouhým předváděním „oživlých fotografií“ a začal natáčet vlastní dokumentární hrané snímky. Vedle pražských „aktualit“ natočil snímky Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech, Polední výstřel z děla na baště sv. Tomáše, Svatojánskou pouť v československé vesnici atd.

Návštěvníci výstavy také zhlédli první české hrané „oživené obrazy“.

Dostaveníčko ve mlýnici, Výstavní párkař a lepič plakátů, Smích a pláč (1898) byly žertovnými příhodami v jednom záběru. Všechny jsou spojeny se jménem hlavního představitele, písničkáře, kabaretiéra, knihkupce a vydavatele Josefa Švába Malostranského, jenž k nim dal bezprostřední popud a stal se prvním českým filmovým hercem. V režii Josefa Švába Malostranského vznikla také komedie **Pět smyslů člověka** (1913), v níž tančí v roli malého Amorka Marie Klimešová (choreograf není uveden).

Je třeba říci, že do roku 1900 nebyl rozvoj kinematografie u nás ani ve světě podmíněn systematickým budováním stálých biografů, nýbrž živelným působením kočovných kin. Dosud se plně nerozvinula filmová výroba a omezený počet filmových kopií se u kočovných podniků (při neustálé změně působiště a vysokém počtu repríz) využíval až do úplného opotřebení. Počáteční opojení z filmového pohybu pominulo a stereotypní programová i tematická náplň kinematografických představení se stávala pro diváka nudnou. Pro uchování diváckého zájmu proto musela být doplněna o rozmanité kouzelnické nebo kabaretní výstupy, hudební čísla apod. po roce 1907 přestala být kočovná kina

nejvýnosnější formou filmového podnikání a pozvolna je začaly nahrazovat stálé biografy.

Povolení ke zřízení prvního stálého kina v Čechách získal VIKTOR PONREPO (vl. jm. Dismas Šlambor). Svůj podnik, který vznikl přebudováním starého šantánu, otevřel 15. září 1907 v Praze v domě U Modré štiky na Starém Městě v Karlově ulici č. p. 180. Z hlediska světového vývoje Kříženecký svým nadšeným filmovým amatérismem zařadil českou kinematografii mezi desítku zemí, v kterých vznikly první hrané snímky. Jeho zásluhou byla Praha vůbec prvním městem rakousko-uherského mocnářství s původní filmovou „tvorbou“. V roce 1910 uzavřel obchodní dohodu s Antonínem Pechem. po rozchodu s Kříženeckým stanul Antonín Pech v čele první české filmové společnosti KINOFA, ekonomicky podporované pražskými průmyslníky a obchodníky. Prvními snímky, které Kinofa v roce 1911 vyrobila, byly krátké grotesky o zbrklém mládenci Rudim, režírované ANTONÍNEM PECEM a Emilem Arthurem Longenem. ve všech vytvořil titulní roli herec, kabaretiér, malíř a spisovatel E. A. Longen. Další nedochované snímky z produkce Kinofy v Pechově režii byly: veselohra *Hubička* (1911), drama *Pro peníze* (1912) a první český pokus o western **Sokové** (1911). Z tohoto westernu se naštěstí dochovala právě taneční scéna, ve které tančí dvě dívky – černá a bílá, ani jednu se mi na projekci v NFA nepodařilo identifikovat. Celého snímku se dochovalo jen 265,5 metrů. Komerčně nejúspěšnějším filmem Kinofy vůbec byla opět v Pechově režii **Reportáž ze VI. všesokolského sletu** natočená v roce 1912. Tato reportáž spolu se záznamem IV. všesokolského sletu z roku 1901 v režii Jana Kříženeckého tvoří nejpozoruhodnější filmové reportáže své doby. Kinofa dosáhla i významného zahraničního úspěchu. Přírodní snímek *Svatojanské proudy* získal zlatou medaili na I. mezinárodní filmové výstavě ve Vídni.

Druhou českou filmovou společností byl ILLUSIONFILM, kterou založil Alois Jalovec se svým švagrem Františkem Tichým. Tato společnost se zpočátku zaměřila na výrobu aktualit a na filmovou žurnalistiku, ale brzy přešla k hranému filmu. Třetí výrobní společnost ASUM založil roku 1912 architekt Max Urban spolu se svou ženou, tehdy velmi populární herečkou Národního divadla Annou (Andulou) Sedláčkovou. Tato společnost se snažila produkovat umělecky náročnější snímky a často do nich obsazovala známé divadelní herce. V dějinách

české kinematografie reprezentují jejich díla první odmítavou reakcí na pojetí filmu jako nenáročné zábavy.

Roku 1912 MAX URBAN natočil snímek **Živé modely**. Šlo o alegorické obrazy, z nichž jeden je stylizovaný valčík, bohužel jméno choreografa zůstává obestřeno tajemstvím. Roku 1913 Urban režíroval záznam Smetanovy opery **Prodaná nevěsta** v provedení herců Národního divadla. Šlo o první pokus o zfilmování Smetanovy *Prodané nevěsty*, kterou soubor ND několikrát provedl ve zkrácené verzi na jevišti přírodního divadla v Šárce. (Prodaná nevěsta byla provedena v nastudování Karla Kovařovice.) Choreografii vytvořil **Augustin Berger**, tančil baletní soubor Národního divadla. Naneštěstí se ani jedna kopie filmu nedochovala. Augustin Berger pravděpodobně vytvořil choreografii také do komedie **Andula žárilí** (1914) v režii OTAKARA ŠTÁFLA, v níž tančily tehdejší členky baletu Národního divadla. Pro ilustraci uvádím roztomilý děj tohoto snímku: žena najde v manželově kapse dopis a začne žárlit na neznámou milenkou. Nakonec se ukáže, že její sokyně Bellina je pes. Filmové materiály se bohužel nedochovaly. Roku 1914 musela Kinofa svou činnost ukončit. Brzy po vypuknutí 1. světové války narukovali na frontu programový ředitel Illusionu Alois Jalovec a šéf Asumu Max Urban. Výroba filmů se v jejich společnostech zastavila, čímž byla produkce českých hraných filmů víceméně zlikvidována.

Vybřednout z nepříznivého útlumu filmového podnikání se pokusila roku 1915 filmová společnost LUCERNAFILM Václava Havla. Jejím hlavním režisérem se stal divadelník, herec, podnikatel a spisovatel Antonín Fencel a nejúspěšnějšími snímky Lucernafilmu se staly jeho komedie. Tyto humorné obrázky ze života měšťanstva našly u soudobého publika bouřlivou odezvu a na dlouhou dobu se staly pro český film zásadní tematickou inspirací. ve své době však sehrály důležitou „obrodnou“ roli, protože daly impuls k obnově české hrané filmové tvorby.

Česká filmová tvorba do roku 1918 neměla pevné finanční zázemí. Byla charakteristická nízkou uměleckou kvalitou, danou omezenými prostředky na výrobu a distribuci filmů, hlavně ale nedostatečnými tvůrčími schopnostmi jednotlivých režisérů. České filmové tvorbě také nijak neprospívala složitá národnostněpolitická situace. Rakousko-uherské cenzurní sbory se na rozvoj kinematografie na našem území dívaly s despektem, dvě třetiny kin v českých

zemích vlastnili němečtí podnikatelé a ti přirozeně vedle snímků z německých ateliérů upřednostňovali nesrovnatelně kvalitnější francouzské, anglické a dánské filmy. Pokud jde o účast tance, bez zajímavosti není snímek a **vášeň vítězí** (1918) v režii VÁCLAVA BINOVCÉ, ve které tančí **Joe Jenčík** coby "Plavý ďábel" oblíbené indiánské sólo apače (v krčmě). Pro ilustraci opět uvádím stručný děj filmu: Žena bankéře le Marville, Suzanne, se nudí. Její muž jí připadá příliš chladný, a tak koketuje s Dr. Drymem. Jednoho večera si rozmarná žena vypůjčí šaty své komorné Zo a jde s ní tančit do krčmy. Tam se seznámí s milencem Zo, apačem Fredem, zvaným Plavý ďábel. Když se strhne rvačka, Suzanne uteče domů. Zo Fredovi prozradí, že krásná žena je její paní, a Fred se rozhodne pomstít panský rozmar...

DVACÁTÁ LÉTA

Česká filmová produkce 20. let byla stále na periférii společenského i diváckého zájmu, ve vleku brakové literatury, bulvárního divadla a lidové operety. Přitom ve světové komerční kinematografii po první světové válce udávaly tempo americké filmové společnosti. V éře klasického Hollywoodu („továrny na sny“) došlo ke dvěma zásadním jevům: k expanzi ideologického vlivu na filmového diváka (filmový kult hereckých hvězd, masový vliv na životní styl, módu apod.), a k tomu, že studiový systém filmové výroby získal značný vliv na utváření formální podoby nových filmových stylů a žánrů. Mezi dominantní žánry tohoto období amerického filmu patřil western, sentimentální melodrama, dobrodružná kostýmní komedie, gangsterské drama a společenská komedie. Umělecky nejoriginálnější žánry reprezentovala pohybová groteska s komiky Charlie Chaplinem, Busterem Keatonem, Haroldem Lloydem a dále společenskokritické drama, reprezentované především ironickou tvorbou Ericha von Stroheima.

Dvacátá léta dvacátého století jsou současně dobou vzestupu uměleckých avantgard a experimentálního filmu v západní, střední i východní Evropě. První vlna francouzského avantgardního impresionismu obohatila světovou kinematografii vizuálně působivými díly Louise Dettuca a Jeana Epsteina. Tzv. „druhá avantgarda“ ve Francii položila důraz na filmový rytmus, nové možnosti filmového střihu, optiku a extrémní způsoby snímání, které podtrhávaly celkově

hravou, ironickou výpověď. Vedle filmů René Claira se především jedná o stylizovaný poetický expresionismus Jeana Renoira a surrealistické filmy se sexuální symbolikou Luise Buñuela, Salvátora Dalího a Jeana Cocteaua. Německý film v období Výmarské republiky (1919-1927) dal světové kinematografii vedle abstraktně figurativní avantgardy také expresionismus (např. film *Metropolis* z roku 1927 v režii Fritze Langa) a realismus ve stylu tzv. „nové věčnosti“ (*Ulička, kde není radosti* z roku 1925, v režii Georga Wilhelma Pabsta). Novátorské výboje východní kinematografie 20. let reprezentuje sovětský němý film, v žánrové poloze agitky a excentrické komedie (*Dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků* v režii Lva Kulešova, *Dobrodružství Oktjabriny* v režii Sergeje Gerasimova a Sergeje Jutkeviče, oba snímky jsou z roku 1924). Ideovou a intelektuální stavbu při rekonstruování revolučních událostí rozvinul ve svých filmech Sergej Michajlovič Ejzenštejn (*Stávka* - 1925, *Křižník Potěmkin* - 1925, *Deset dní, které otřásly světem* - 1927). Velká díla sovětského filmu také představuje venkovská kolektivistická poéma Alexandra Petroviče Dovženka *Země* (1930) a *Muž s kinoaparátom* (1929) Dzigy Vertova. I když jde o filmy z rozdílných prostředí, oba vynikají výtvarně působivou vizuální kompozicí a promyšleným pohybem.

Modernismus světové filmové avantgardy se českého němému filmu prakticky nedotkl. Nastupující generace Devětsilu byla sice oslněna pulzujícím tepem poválečného světa, levicovým protiměšťáckým radikalismem a novými uměleckými formami a jako reakce na kýčovitost měšťácké filmové produkce byla poetisty (v čele s Karlem Teigem) rozpracována avantgardistická filmová koncepce (založená na pocitech z dynamické hry světla a tvarů). Ideál filmu jako obrazové poezie ale nedostal, kromě nerealizovaných scénářů, v českém němém filmu příležitost. Pro nedostatek kvalitních tvůrců a výrobního kapitálu český film zaostával za vyspělými světovými kinematografiemi. Byl pro něj typický provincialismus, vázaný na kulturní potřeby tuzemského diváka. Převládaly komedie, dobrodružné filmy a melodramata. Jejich umělecká hodnota byla ještě snížena neumělými režijními postupy, rozpačitou dramaturgií, triviálními scénáři, primitivní stříhovou skladbou a přepjatě patetickými hereckými výkony. Převažovaly vypravěčské stereotypy, soustředěné do tematických okruhů typu lásky nebo stavovské cti. Poměrně častá byla i filmová zpracování zločinu přímo spojeného s penězi. Peníze a jiné materiální statky jsou ostatně nejčastějším

vedlejšími tématy. Řídí jak milostné, tak rodinné vztahy, nejčastěji zasazené do společenského prostředí středních vrstev. Společenské prostředí aristokracie, bohémy nebo proletariátu se vyskytovalo méně často. Ústřední dějovou osnovu tvořila banální milostná tematika. Láska byla reprezentována jako vášnivá fatální síla, jíž jsou kladeny překážky (závist, chamtivost, postava svůdce apod.), nakonec však dospěje k sentimentálnímu happy-endu. Sexuální a erotické vztahy byly obvykle podány v naivní formě objetí nebo polibku. Pohlavní akt byl maximálně symbolizován výmluvnými, ale decentními náznaky (*Erotikon*). Přímé zobrazení obnaženého těla, sexuálních praktik bylo cenzurně zapovězeno. Propagace oficiální ideologie se zaměřila na filmové mytizování legionářsko-sokolské tematiky. Kladný mužský filmový hrdina výrazně převažoval nad ženskou emancipovanou hrdinkou. Nejfrekventovanější veseloherní žánr tak sice pomalu opouštěl humor operetních frašek, ale pořád nepřekročil úroveň měšťáckého sentimentalismu.

Přesto se z pohledu tance najdou mezi snímky dané epochy zajímavé tituly.

V roce 1918 Antonín Fencel založil vlastní filmovou společnost PRAGAFILM. Pod její hlavičkou natočil režisér VLADIMÍR MAJER v roce 1919 hned tři melodramatické filmy: *Dáma s růží*, *Píseň lásky* a film ***Tanečnice***, ve kterém tančily členky tehdejšího baletu Národního divadla, pravděpodobně v choreografii **AUGUSTINA BERGERA**. Šlo o nenáročnou historku o mladé varietní umělkyni, která i přes nemorální chování divadelního ředitele jde za svým tanečním snem, snímek se nedochoval.

V popřevratových letech zahájila provoz celá řada nových filmových společností. SPOLEČNOSTI BRATŘÍ DEGLŮ, založené po rozpadu Lucernafilmu, náležely dva primáty: v roce 1918 v režii JOSEFA FOLPRECHTA a KARLA DEGLA vyrobila první český hraný film s národopisnou tematikou *O děvčicu*. V této společnosti byl také natočen historický film *Stavitel chrámu* (1919), jeden z prvních světových úspěchů české kinematografie. U Deglů vznikla i řada filmů režisérů Lamače, Slavínského, Rovenského, Pražského.

Za mnohými šiframi v názvech nových výrobních filmových společností se skrývaly iniciály jednotlivých filmařů. Například K.L.I.M byla obchodní značka společnosti, na níž se podíleli režiséři Kollár, Lamač, Innemann, Machatý. Gustav

Machatý založil i vlastní společnost GEEM-FILM. za zkratkou KALOS-FILM byli skryti KAREL LAMAČ a ANNY ONDRÁKOVÁ (Karel-Anny-Lamač-Ondraazev). POJA-FILM tvoří zkratka utvořená z původního jména režiséra Slavínského a jména jeho společníka (Pitrman Otakar-Jalovec Alois). Režisérka ZET MOLAS (vlastním jménem Zdena Smolová) založila společnost MOLAS-FILM.

Režisérské kvality v českém němém filmu reprezentovali Karel Anton, Gustav Machatý a díky jednomu svému filmu také Martin Frič s Přemyslem Pražským. Jinak ale kvality běžné domácí kinematografie dokládají slova Karla Teigehe z roku 1929: *„Dnešní konvenční film je neorganickou směsí a groteskních kompilací, obludný, Gesamtkunstwerk' v nejfalešnějším možném smyslu této estetické koncepce. Všecka umění spolupracují tu na filmu, aniž by vytvářela nějakou celistvou a syntetickou jednotu, nějakou báseň (...). Přínos jednotlivých uměleckých oborů je tu periferický, nikoliv organický a podstatný. Kino cizopasí na literatuře a režijně je závislé na divadle, vypůjčuje si efekty od malířství (...), shledáváme všeobecnou filmovou produkci ve stavu tak bědném a úzkosti budícím, v jaký snad dosud nikdy neupadla. Tato krize a degenerace, léčená toliko obchodními spekulacemi filmových podnikatelů, ženoucích se za ‚superfilmy' a ‚nadúspěchy', stává se chronickou: prosperita a kasovní zřetele korumpují režiséry i autory scénárií, stejně jako slavomam, megalomanie a snobismus jsou zhoubnou posedlostí div a stars. Posléze kritika, jejíž povinností by bylo rozsuzovat, upozorňovat a varovat, je větším dílem, alespoň na všech vlivných a rozhodujících místech, nekompetentní a prodejná. To vše dohromady dává jako výsledek dnešní stav filmu, evidentní stagnaci, stav sentimentální pasivity a komerciální diktatury.“²⁰*

REŽISÉŘI DVACÁTÝCH LET DVACÁTÉHO STOLETÍ

Nejoriginálnější uměleckou osobností němé éry byl GUSTAV MACHATÝ. Machatý začínal u filmu téměř bez praktické zkušenosti a intelektuální přípravy, po roce 1918 se nejprve uvedl jako herec, scenárista a nakonec jako samostatný režisér. V letech 1921 -1924 působil Machatý v Americe (o jeho tehdejšímu pobytu v Hollywoodu existuje řada neucelených a zkreslujících informací, nesporné je, že tam Machatý získal praktické zkušenosti, které se otiskly do jeho novátorského

²⁰ *Panorama českého filmu*, s.22.

režijního stylu). Pro jeho vrcholné režijní období je charakteristická promyšlená obrazová stylizace s důrazem na metaforickou funkci kompozice záběru (svícení, netradiční užití rekvizit, dynamické významové pohyby kamery se změnami úhlů a velikostmi záběrů, promyšlená stříhová skladba). Typická pro Machatého filmy je také propracovaná pohybová stránka a psychologická kresba s důrazem na sexuální motivaci. Tyto aspekty obsahují Machatého nejvýznamnější němé filmy **Kreutzerova sonáta** (1926) a **Erotikon** (1929), inspirované německým expresionismem. Tyto Machatého filmy (včetně zvukové **Extase**) pracují se vzorcem intimního milostného trojúhelníku, efektně doplněného decentním, ve své době odvážným, symbolicko-erotickým senzualizmem. **Kreutzerova sonáta**, natočená podle stejnojmenné novely Lva Nikolajeviče Tolstého, vznikla v produkci nezávislého výrobce Julia Schmitta. Film se natáčel v pražských ateliérech na Kavalírce a částečně i ve Vídni-Schoenbrunnu. Komorní drama rozpadajícího se manželství se odehrávalo ve výtvarně předimenzovaných interiérech architekta Viléma Rittershaina, snímaných kamerou Otto Hellera. V titulcích filmu sice není choreograf uveden, ale ve filmu je několik výrazných barových scén s tancem. Scénář k **Erotikonu** napsal Machatý ve spolupráci s básníkem Vítězslavem Nezvalem, přičemž námět filmu připomínal syžet Puškinova *Staničního dozorce*. Andrea, dcera železničního hlídače, poskytne za deštivé noci přístřeší mladému cizinci Georgovi, který ji svede a ráno opustí. Dívka čeká dítě, to se však narodí mrtvé. Andrea se posléze provdá za jiného muže, po letech se znovu setká s Georgem a opustí manžela. Záletný George je zastřelen žárlivým manželem jedné ze svých obdivovatelek. Andrea prozře a vrátí se ke svému muži. V režijní koncepci kosmopolitního *Erotikonu* ale nemá děj hlavní postavení. Hlavní je symbolická mluva erotického senzualizmu, vystihnutí těžké atmosféry, potlačovaných milostných citů a unaveně afektovaný pohled na snobský a dekadentní život měšťanstva. To vše Machatý s Víchem znázornili v pohybově expresivním obrazovém pojetí, kterému vévodil víceznačný psychologický projev herců. Vizuální stylizace tak v *Erotikonu* neutralizuje dějové slabiny příběhu. *Erotikon* byl v roce 1933 dodatečně ozvučen v české a německé verzi s hudbou Erno Košťála.

Mezi kvalitnější díla českého němého filmu patří i snímky komediografů MARTINA FRIČE a PŘEMYSLA PRAŽSKÉHO. Nejlepší film Přemysla Pražského **Batalion** (1927), natočený podle románu a divadelní hry Josefa Haise-Týneckého,

převyšuje rozsáhlou, podprůměrnou komediální produkci 20. let. Líčí dramatický osudový příběh doktora Uhra (Karel Hašler), který společensky upadne mezi městskou spodinu a upije se k smrti ve vykřičené putyce, vyděděneckým lumpenproletariátem nazývané Batalion. V putyce tančí **Joe Jenčík**. Přínos němého *Batalionu* spočívá v pokusu o nalomení tradiční, lineárně jednoduché dějové konstrukce ve filmovém vyprávění. Pražský totiž uplatnil ve své době unikátní paralelní rozvíjení několika dějových linií a přinesl tak zajímavě rozostřený sociálně kritický obraz (romantický střet individuálního osudu se společenskou realitou). Nutno říci, že takovýto pokus o filmové sociální drama ostatně jistě názorově konvenoval i oslovenému choreografovi Joe Jenčíkovi.

Jiný zajímavý snímek té doby se sociální tematikou - ***Ulička hříchu a lásky*** z roku 1922 obsahoval (podle dobové anotace distributora) zajímavý expresivní obraz, zpodobněný tanečnický, snímek se bohužel nedochoval. V roce 1926 natočil Přemysl Pražský komedii *Prach a broky*, obsahující taneční scénu s **Betty Kysilkovou**. Materiály tohoto snímku jsou sice považovány za ztracené, ale pracovní záběry s jmenovanou taneční scénou jsou k vidění ve filmu *Jak se u nás kdysi filmovalo* z roku 1960.

Po skončení 1. světové války se česká filmová produkce rozvíjela s průkopnickým nadšením. Snaha natáčet prověřené literární látky snižující finanční rizika byla doména energického, ale málo talentovaného režiséra, scenáristy a producenta Václava Binovce.

VÁCLAV BINOVEC v roce 1918 založil v Praze vlastní filmovou společnost WETEB-FILM, jejíž produkce zahrnovala detektivní žánr i dramata. Binovec v roce 1918 natočil již zmíněné drama a ***vášeň vítězí***, s apačským tancem **JOE JENČÍKA**.

Dalším Binovského dramatem s taneční scénou jsou ***Plameny života*** (1921), které reprezentují jeden z mála českých filmů, výrazně inspirovaných symbolismem a německým expresionismem, a to od scénáře přes režii až po výpravu a taneční prolog. Film začínal mystickým expresionisticky laděným obrazem, v němž bílé oblečné víly tančily kolem vysoké nádoby, ve které hořely „plameny života“ (autor choreografie neznámý).

Člověk, jehož jméno se stalo synonymem pro nevkusnou brakovou filmovou produkci, byl režisér, scenárista, herec a tvrdošíjný podnikatel VLADIMÍR SLAVÍNSKÝ (vl. jm. Otakar Pitterman), který krátce po vyhlášení státní samostatnosti založil spolu s Aloisem Jalovcem společnost Poja Film. Slavínského finančně nenáročné němé filmy se vyznačovaly dramatickým, dobrodružným dějem a řemeslnou rutinou. (Slavínský se také představil jako herec, vynikající mimořádnou fyzickou obratností.) Hospodářská krize vedoucí k likvidaci firmy mu na čas znemožnila aktivní filmovou práci. po nucené přestávce byl jako režisér angažován filmovou společností Bratři Deglové. V roce 1925 pro ni natočil snímek **Syn hor**, kde v roli mladého horala opět uplatnil své akrobatické schopnosti. ve snímku se jako sólová tanečnice objevila **Mimi Grünwaldová-Kohoutová**. Další Slavínského počín s pohybovou složkou bylo melodrama **Z lásky** (1928), jehož reklama slibovala nákladnou výpravu, mořské lázně, indickou vesnici, autozávody a velkolepé taneční atrakce! Jméno choreografa není nikde uvedeno a snímek se zatím považuje za ztracený.

Psychologické drama dalšího filmového průkopníka STANISLAVA KOLLÁRA **Mrtví žijí** (1922) obsahovalo taneční scénu s **Joe Jenčíkem** v roli přízraku (i v tomto případě jsou materiály považovány za tracené). po nucené přestávce způsobené těžkou nemocí se Kollár k filmové režii vrátil až v roce 1926 adaptací společenského románu Rudolfa J. Kronbauera **Řina**, kde tančil opět **Joe Jenčík, s Mírou Holzbachovou**. **Holzbachová** zatančila také výstřední tanec v komedii **Děvčata, vdávejte se** (1921) v režii Jana Justa Rozvody (materiály jsou považovány za tracené).

Režisér SVATOPLUK INNEMANN se v období němého filmu specializoval na veseloherní žánr s drsnými, místy až obscénními prvky. Jedna z těchto hruborzných komedií s názvem **Zelený automobil** (1921), obsahovala ve své době velmi oblíbený kabaretní tanec apače a apačky v podání **Joe Jenčíka** a jeho ženy **Hany Jenčíkové**. Jediným Innemannovým nekomedialním dílem v němé éře byl životopisný film podle literární předlohy J. L. Turnovského **Josef Kaetan Tyl** (1925), ve kterém se objevil **Bronislav Szynglarski** v úloze tanečního mistra. V roce 1929 se Innemann opět vrátil k prověřenému žánru frašky filmem **Nevíňátka(Snib a Snob)**, kde v roli baletky tančila **Marie Kohoutová**. Mimo jiné tento film zachytil slavné výstupy Ference Futuristy a

Járy Kohouta ze Smíchovské Arény, jejichž dada humoru tehdy tleskala celá Praha.

Ke komerčním režisérům patřili i MIROSLAV JOSEF KRŇANSKÝ a VÁCLAV KUBÁSEK. Kubásek v roce 1924 natočil komedii **Jindra, hraběnka Ostrovínová**, ve které je zachyceno hned několik tanců v choreografii **Joe Jenčíka**. i Krňanský natočil několik snímků s Joe Jenčíkem, a sice tři krátké komedie **Billy v Praze, Známost z inzerátu, Trampoty divadelního ředitele** (1920). O osm let později natočil snímek **Modrý dýmant** (1928), detektivní komedii plnou prapodivných náhod. Film nebyl kvůli nečekanému úmrtí jednoho z herců dokončen, dochovaly se ale zajímavé taneční scény odehrávající se v nočních podnikách *Alhambra*, v baru *Pigalle* a v hotelu *Steiner* na Starém Městě (jde o barové taneční scény proložené spiritistickými seancemi a cvičením artistů).

K režisérům němého filmu patří i jméno JOSEFA ROVENSKÉHO, kterému se na rozdíl od jeho hereckého působení nepodařilo v němém filmu režisérsky prorazit. Jeho filmy **Setřelé písmo** (1920), ve kterém tančí **Joe Jenčík s Hanou Jenčíkovou** a melodrama **Děti osudu** (1921, tančí **Hana Jenčíková**, materiály jsou považovány za ztracené) splynuly s průměrnou dobovou produkcí. Režisérského triumfu se Rovenský dočkal až ve zvukové éře mezinárodně oceněným poetickým filmem *Řeka* (1933).

Po záznamu plenérového představení Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* z roku 1913 v režii Maxe Urbana se stejné látky znovu chopil v roce 1922 podprůměrný režisér OLDŘICH KMÍNEK. **Prodaná nevěsta** byla teprve jeho druhou samostatnou režijní prací. Film vyvolal řadu afér a prudkých reakcí od mnoha osobností české kultury. „Znesvěcení národního skvostu“ v podobě Kmínkova filmu posloužilo jako exemplární příklad pro odsouzení a diskvalifikaci celé české kinematografie. po tomto neúspěchu se Kmínkovou doménou staly adaptace dívčích románek jako film **Dar svatební noci** (1926, tančí Božena Kazdová).

Kmínek nebyl jediný filmový diletant, statečně mu sekundoval např. specialista na dobrodružný žánr LEO MARTEN. Ten natočil v roce 1929 v koprodukcii s Francií drama **Džungle velkoměsta**, které zmiňují proto, že v něm tančila

prvorepubliková herečka Ly Corelli (vl.jménem Marta Korelová). Film je považován za ztracený.

Kameraman hraných a propagačních snímků JOSEF KOKEISL zfilmoval v roce 1925 dva krátké hudební filmy **Humoreska a Slovanský tanec č.1**, oba s choreografií Joe Jenčíka. **Joe Jenčík** v těchto snímcích sám tančí, spolu se souborem tanečníků divadla Aréna. Jde o krátké filmové ilustrace skladeb Antonína Dvořáka, později i Hašlerových písní *Podej štěstí prst a ono ti dá ruku, Silnice bílá přede mnou, Neříkej hochu, že mě máš rád, Vdávala se jedna panna*. Specialistou na okrajové literární předlohy byl režisér JOSEF MEDEOTTI-BOHÁČ. Jeho filmová adaptace divadelní veselohry **Mořská panna** (1926) byla komedie o trojici stárnoucích seladonů, kteří v mořských lázních podlehnou nástrahám protřelé svůdnice. Titulní roli vytvořila herečka **Lu de Val**, údajně pařížská tanečnice a primabalerína pařížské opery, kde vystupovala pod jménem Lya de Wall. Patrně ale šlo o jméno české debutantky, která se pak již v českém filmu neobjevila. V roce 1929 zfilmoval bez výraznějšího úspěchu drama **Hanba**, kde si tančícího hosta v baru zatančil **Bronislav Szynglarski**. Hlavní postavou filmu je žena všeobecně váženého soudního úředníka, která vystupuje pod pseudonymem jako tanečnice v tabarinu a ohrozí tak manželovo postavení. Dochovala se jen malá část tohoto snímku.

K dalším filmům němé éry patří melodrama **Odplata** (1920) v režii Paula L. Wintera, ve kterém opět účinkuje oblíbené kabaretní duo apače a apačky v podání **Hany Jenčíkové a Joe Jenčíka**. Hosta na večírku hraje Bonda Szynglarski. Neslavně dopadlo také krátkometrážní drama v režii Hanse Otta **Dáma z baru** (1924), což byla původně jedna část německého filmu *Moderne Ehen (Hříchy v manželství)*, dotočená v české produkci s českými herci. V roce 1930 byla znovuvedena, tentokrát jako samostatný krátký film pod názvem *Dáma z baru*. ve filmu tančili **Joe Jenčík** a Ella Hrabánková coby dětská tanečnice, objevil se zde i Bonda Szynglarski v hrané roli číšníka. Ani **Zlatý květ** (1929) v režii Jaromíra Schäfera a Ady Pellové-Czivišové nepatří ke klenotům němé kinematografie. Choreografii vytvořila **Štěpánka Klimešová-Poláková** a ve filmu tančí děti z její baletní školy.

Ačkoli filmové režisérky nejsou ve světovém filmu do roku 1930 častým jevem, i v této převážně „mužské“ profesi se najdou výjimky²¹. V kontextu českého filmu jde především o režisérky Olgu Rautenkranzovou, Theu (vl. jm. Tereza) Červenkovou a Zet Molas (vl. jm. Zdena Smolová). V žádném snímku jmenovaných režisérek není taneční výstup. V roce 1926 nicméně natočila méně slavná režisérka MARY JANSOVÁ krátkometrážní ilustraci písníčky Karla Hašlera ***Neříkej hochu, že mě máš rád*** (1926), ve které tančil roli Pierota **Bonda Szynglarski**.

V kategorii němých filmů se mi podařilo najít i dvě kuriozity – hudební film v podobě zfilmované balady ***Svatební košile*** (1926) v režii THEODORA PIŠTĚKA. Z celého snímku se v NFA dochovala pouze scéna v márnici (tedy 110,8m filmu), ve které tančil **Joe Jenčík** přízrak. Pozoruhodný je také Pištěkův film ***Takový je život z*** roku 1929, v němž tančila německá výrazová tanečnice Valeska Gertová. V roce 1959 tento film upravil a ozvučil (hudbu složil Zdeněk Liška) režisér Elmar Klos.

KINEMATOGRAFIE VE TŘICÁTÝCH LETECH

Kinematografii 30. let nejnvýrazněji poznamenal vynález umožňující zachytit a následně reprodukovat zvukový záznam přímo z filmového pásu. Už v polovině dvacátých let americká společnost Warner Brothers jako první na světě předvedla veřejnosti dlouhometrážní hraný snímek doprovázený synchronním zvukem. V případě *Dona Juana* (1926) šlo pouze o hudbu reprodukovanou speciálně upraveným gramofonem, ale 6. října 1927 při premiéře *Jazzového zpěváka* už měli diváci možnost slyšet kromě hudebních a pěveckých čísel i mluvené slovo pronášené hrdiny z filmového plátna. Na rozdíl od návštěvníků kin, kteří většinou s nadšením vítali zesílení iluze skutečnosti filmových příběhů, nepřijali všichni tvůrci nový výrazový prostředek s bezvýhradným nadšením. Dokazují to počáteční reakce René Claira, Charlie Chaplina a manifest ruských režisérů, Grigorije Alexandrova, Sergeje Ejzenštejna a Vsevoloda Pudovkina.

²¹ Předně jde o francouzskou avantgardní režisérku, scenáristku a teoretičku Germaine Dulacovou, ruskou dokumentaristku Esfir Šubovou, německou animátorku Lotte Reinigerovou, scenáristku Theu von Harbou, proslavenou zejména spoluprací s Fritzem Langem. Další významné režisérky jako Leni Riefenstahlová nebo Leontine Saganová debutovaly až ve 30. letech.

V prostředí české filmové veřejnosti neprobíhaly tak vášnivé diskuse o kladech a záporech zvukových filmů. Převažoval silný komerční tlak ze strany výrobců a producentů, kteří preferovali filmově nepříliš vynalézavá díla. Ovšem právě jejich zásluhou se u nás vytvořily kvalitní technické podmínky natáčení, umožňující vznik prvního českého zvukového snímku **Když struny lkají** (1930). Režisérem tohoto melodramatu byl FRIEDRICH FEHÉR a snímek se pyšní i taneční scénou (tanec na stole tančí Zdeňka Mášová). Nutno dodat, že tento český pokus vznikl pouze o rok později než zvukové prvotiny předních evropských kinematografií - německé (E. A. Dupont: *Atlantic*), anglické (A. Hitchcock: *Její zpověď*) a francouzské (A. Hugon: *Tři masky*).

Do konce roku 1929 se u nás objevilo celkem 20 zvukových snímků. Velký divácký ohlas prokázal jejich obchodní perspektivu a aktivizoval dosud váhající podnikatele. Počátkem roku 1930 existovalo v Čechách a na Moravě 10 zvukových kin, na jeho konci už to bylo 40 biografů (jimž distributoři nabídli neuvěřitelných 196 ozvučených titulů většinou americké produkce, mezi nimi i pět českých). Na konci února 1930 se jako první představil českému publiku film **Tonka Šibenice** režiséra Karla Antona, původně natočený jako němý film a později doplněný hudbou a několika scénami se zpěvem a dialogy, pořízenými ve studiu Joinville u Paříže. V té době šlo o běžný způsob jak kopírovat nový trend. Prvenství a všeobecně uznávaný titul „první český zvukový film“ získalo již zmíněné melodrama **Když struny lkají**, jež mělo premiéru 19. září v pražském biografu Alfa. Dojemný příběh manželstvím zklamané ženy, která s malým synkem uteče od neurvalého muže, se nesetkal s příznivým ohlasem ani u diváků, ani u kritiky, což dokládá název jedné z četných záporných recenzí: „*Nehlásíme se k filmu, který je naší celonárodní ostudou*“. Po zklamání z Fehérova zvukového debutu se pražské publikum dočkalo dalších mluvících snímků. Rychlou záplavu mluveného slova zakončila v roce 1930 adaptace Tylovy vlastenecké hry **Fidlovačka** v režii SVATOPLUKA INNEMANNA, na jejíž premiéru se dostavil i prezident republiky T. G. Masaryk. Choreografii (roztančený průvod po rozkvetlých loukách) vytvořil **Bonda Szynglarski**, ve filmu tančí on a jeho taneční soubor.

Součástí obchodní politiky českých výrobců zvukových filmů byla realizace cizojazyčných verzí, na nichž se finančně podíleli evropští koproducenti. Naopak

americké společnosti se spolehly na vlastní síly a snažily se upoutat pozornost českého obecnstva nejprve propagačními snímky *Paramount revue* a *Hollywood revue*, ve kterých byla série varietních vystoupení amerických hvězd aktuálně doplněna českými konferenciéry, hudebníky a komiky. České publikum nicméně paramountské revue nepřijalo.

Domácí žánrové nabídce nadále dominovaly různé typy veseloher, dojemná melodramata, adaptace klasické a populární literatury a přepisy divadelních her. Specifickou tematickou skupinu tvořily tzv. legionářské filmy, jejichž vlastenecký tón se s postupnou hrozbou německé expanze objevoval i ve snímcích jiných žánrů. Podstatné datum byl 23. listopad 1931, kdy společnost A-B Miloše Havla zahájila výstavbu nových ateliérů na Barrandově, která počítala s produkcí až 40 snímků ročně. Provinciálnost české kinematografie, v níž kvantita dominovala nad uměleckou kvalitou, se nicméně stala terčem domácí kritiky. S cílem zvýšit profesionální úroveň české kinematografie bylo v roce 1934 založeno *Filmové studio*, nejprve jako nadace a později jako samostatná instituce finančně dotovaná státem. V rámci vlastních aktivit FS se vyhlašovaly různé ankety a konkurzy hledající kvalitní náměty a scénáře. Důležitou činností Studia bylo pořádání přednášek a seminářů pod vedením zkušených filmových odborníků (Otakar Vávra, dr. Otto Rádl a další). Výsadní postavení zde měla Havlova společnost A-B, která podle vzoru velkých hollywoodských studií kolem sebe vytvářela zářivou atmosféru nedostupného „nadpozemského“ světa obydleného obdivuhodnými hereckými hvězdami (Vlasta Burian, Hugo Haas, Oldřich Nový, Lída Baarová, Adina Mandlová, Nataša Gollová a mnoho jiných). Ty se na rozdíl od ostatních filmařských profesí (režisérů, scenáristů, kameramanů a scénografů), staly synonymem českého filmu třicátých let. Až na pár výjimek, jmenujme např. Gustava Machatého, se filmoví tvůrci snažili naplnit divácká očekávání, což znamenalo setrvávat u zavedených konvencí filmového vyprávění. Jediné srovnatelné se zahraniční produkcí byly výkony našich kameramanů. Citlivá práce s filmovým obrazem (Jan Stallich, Karel Plicka) se také zasloužila o jeden z největších mezinárodních úspěchů české kinematografie ve třicátých letech, kdy v roce 1934 získaly v Benátkách čtyři naše filmy (*Extase*, *Řeka*, *Bouře nad Tatrami* a *Zem spieva*) nejvyšší ocenění.

REŽISÉŘI A JEJICH FILMY S TANEČNÍMI SCÉNAMI

Počáteční skepsi ohledně domácí kinematografie prolomil režisér KAREL LAMAČ sérií invenčních komedií s Vlastou Burianem v hlavní roli. S výjimkou adaptace Jiráskovy hry **Lucerna** (1938) se Lamač věnoval veselohernímu žánru. Kromě dvou nepovedených prepisů divadelních operet - **Polská krev** (1934) a na **tý louce zelený** (1936, ve kterém tančila cikánský tanec **Lída Vosyková**) točil především konverzační komedie s hvězdným hereckým obsazením²². ve filmu **Důvod k rozvodu** (1937), tančila opět Lída Vosyková. O rok později natočil komedii z cirkusového prostředí **Pozor straší** (1938), ve které tančila **Nad'a Hajdašová** divoký tanec na večírku. Poté, v roce 1939 Lamač emigroval přes Holandsko do Anglie.

Jestliže Karel Lamač prokázal životaschopnost českého zvukového filmu z hlediska kasovního úspěchu, tak GUSTAV MACHATÝ má největší zásluhu na prosazení těch nejprogresivnějších tvůrčích postupů v naší kinematografii. Přitom snaha Machatého o umělecké využití zvuku v rámci moderního filmového jazyka se více prosadila v jeho prvním mluveném filmu ze **soboty na neděli** (1931) než v mezinárodně proslavenější **Extasi** (1932), která je zahraničními encyklopediemi nejčastěji zmiňovaný titul české produkce třicátých let. K realizaci psychologického dramatu ze **soboty na neděli** se Machatému podařilo získat mladé talentované spolupracovníky (Vítězslava Nezvala, Jaroslava Ježka, Emila Hackenschmieda), jejichž vliv se projevil ve zvláštním propojení realismu a poetického vidění všedního městského života. ve snímku se tančilo v baru (tančili **Leo Marten, Milada Matysová, Aša Vašátková, Ludvík Hradský**), jméno choreografa v titulcích není uvedeno. Stejně jako přední světoví režiséři, také Machatý si byl vědom toho, že lpění na realističnosti obrazu a zvuku svazuje filmové vyprávění, proto scény rozčlenil do řady detailů (předmětů a postav) a tyto „útržky“ pak stmelil hudbou nebo mluveným slovem v ucelenou, srozumitelnou sekvenci. V atmosféře jeho filmu hraje zvuk důležitou roli jako znak reálného prostředí (ruch hospody) a konkrétních předmětů, které svojí hlučností „vpadnou“ do záběru. Komické možnosti odděleného zvuku a obrazu režisér vtipně využil např. při „odhalení“ obtlouklého rozhlasového hlasatele pronášejícího povely ranního cvičení. Není pochyb, že Machatého

²² Spolupracoval nejen s osvědčeným Burianem, ale také s Oldřichem Novým a s novou ženskou komediální hvězdou Věrou Ferbasovou.

snímek výrazně předčil uměleckou úroveň dosavadní domácí produkci. Počátek třicátých let, Machatého mimořádně aktivní období vyvrcholilo **Extasí** (1932), kterou zakončil své působení v českém filmu. Výrobna Elektafilm hodlala realizovat atraktivní titul prodejný i do ciziny, a proto přistoupila na mezinárodní herecké obsazení v čele s Hedy Kieslerovou, představitelkou titulní úlohy mladé, manželstvím se starším mužem zklamané ženy. Plánované německé ozvučení a realizace francouzské verze byly jedním z důvodů, proč se těžiště filmového ztvárnění přesunulo jednoznačně na obrazovou složku, jejímž tvůrcem byl kameraman Jan Stallich. Podobně jako v Kreutzerově sonátě se Machatý soustředil na drama milostného trojúhelníku, přičemž způsobem snímání, četnými záběry přírody, zdůraznil pudovost chování vitální ženy. Snímek obsahuje také excentrický tanec na barrandovské terase (tančil Jan Sviták). Film vyvolal velký ohlas také v zahraničním tisku (i kvůli přítomnosti nahé herečky na filmovém plátně). na MFF v Benátkách v roce 1934 získal ocenění za nejlepší režii, což urychlilo Machatého odchod do ciziny (Rakousko, Itálie, USA), kde se ale nedokázal výrazněji prosadit.

Do filmu zvukové éry volně přešel i zkušený režisér němých filmů MAC (Martin) FRIČ. Nad běžnou českou produkcí třicátých let se výrazně povznesla jeho spolupráce s autorskými tvůrci *Osvobozeného divadla*, Jiřím Voskovcem a Janem Werichem. za dramatický vrchol Fričovy tvorby třicátých let však bývá označována adaptace Mahenova dramatu **Jánošík** (1935). Frič vyrostlý na amerických filmech a zároveň poučený ruskými folklórními snímky v *Jánošíkovi* povedeně skloubil oboje ve výrazné výtvarné stránce, vynikajícím střihu a svěžím tempu. Celý autorský tým (na scénáři spolupracoval Frič s Karlem Hašlerem, poradcem byl v počátcích příprav Karel Plicka, choreografii vytvořil **Joe Jenčík**) dal vzniknout napínavému příběhu, z něhož vystupuje Jánošík jako realistická a zároveň symbolická postava bojující proti útlaku, mocenské svévoli a sociální nespravedlnosti. Jánošík obsahuje zdravou dávku životní pravdivosti i poezii zbojnických legend. Folkloristickou vrstvu snímku posilovala hudba (Miloš Smatek), vycházející z lidových písní. Důležitou složkou byly i neobyčejně krásné záběry kamery, ale hlavním poznávacím znamením Fričovy akční režie byl střih. (Snaha o čistý filmový jazyk byla ve své době v Čechách téměř experimentem). Frič omezil dialogy a *Jánošíka* postavil

na vysokém tempu, rychlém střihu, propracovaném rytmu a neustálé gradaci. Snímek dosáhl úspěchu na festivalu v Benátkách.

Samostatnou kapitolu tvoří již zmíněná dvojice JIŘÍ VOSKOVEC a JAN WERICH. *Osvobozené divadlo* vzniklo již v polovině dvacátých let jako experimentální scéna uměleckého sdružení *Devětsil*, ale největší slávy dosáhlo až pod uměleckým vedením dvojice V+W, která přinesla na jeviště inteligentní zábavu založenou na citlivé práci s jazykem a pohotové improvizaci. Voskovcovy a Werichovy filmové recenze z dvacátých let dokazují, že stejně jako divadlem, byli oba okouzleni i kinematografem. Dřív, než je politická situace donutila opustit Československo (na přelomu let 1938 a 1939), spolu natočili čtyři filmy, v nichž se s větším či menším úspěchem projevila jejich herecká a autorská originalita, ať už pod režijním vedením Jindřicha Honzla nebo Martina Friče. Nejprve se představili v již zmíněném americkém „propagačním“ snímku *Paramount revue* (1930), kde kromě uvádění jednotlivých čísel zámořských studiových hvězd předvedli i vlastní hudební scénku s písní *Tři strážníci*. Krátce poté se pustili do samostatné práce a s technickým vybavením pronajatým od firmy Gaumont natočili hudební komedii ***Pudr a benzin*** (1931), ke které vytvořil choreografii vytvořil **Joe Jenčík**, jenž ve snímku také hrál postavu choreografa Brocha. ve snímku dále tančily Ella Šárková, Nina Jirsíková (role baletky) a ostatní Jenčíkovy „girls“²³. Druhá část filmu obsahovala parodii klasického baletu z představení *Smoking revue*. Bohužel se na filmovém debutu V+W až příliš projevily vliv divadla (což bylo způsobeno převzetím úspěšných jevištních výstupů a režii nezkušeného J. Honzla). i když snímek obsahuje několik sekvencí, které se „našly“ i v odlišné poetice filmové řeči (např. kouzelné taneční extempore v lese), z hlediska celkové stavby a rytmu nazapře nedostatky.

Stejný autorský tým, v němž měl důležité místo skladatel Jaroslav Ježek, stál u vzniku následující veselohry ***Peníze nebo život*** (1932). V něm se V+W zaměřili na zvukovou složku, která zesilovala komično situací (např. dialog rytmizovaný hudbou nebo zvukové charakteristiky rodinných příbuzných jednoho

²³ Pro kabaret Lucerna sestavil Jenčík dívčí taneční skupinu Šest děvčátek z Lucerny, později přejmenované na Jenčíkovy girls. Tato skupina se skládala z tanečnic: Nina Jirsíková, Jiřina Ašerová, Jana Černá, Anna Fulínová, Zdeňka Rubínová a Marie Špaková. Jednalo se o šest univerzálních a výborných tanečnic, schopných zatančit téměř vše od klasického baletu po kankán, což se v jeho revuích silně prolínalo. Revue Joe Jenčíka byly progresivní, pokrokové, odlišné od revuí jiných choreografů, což se průměrnému divákovi příliš nelíbilo.

ze dvou hlavních hrdinů). Jednotlivé slovní a situační gagy spojovala, podle vzoru amerických grotesek a francouzských frašek, jednoduchá dějová linie bláznivé honičky za ukradeným šperkem.

V meziválečné filmografii V + W znamená výrazný kvalitativní posun satirická veselohra **Hej rup!** (1934). „Pročištění“ dialogů, přesné načasování pointy vtipu, humor založený na opakování situací, dynamičtější střih, paralelní střih atd. - to vše dalo tomuto snímku i následující komedii **Svět patří nám** (1937) moderní tvar. Důležitou kvalitou dvou posledních filmů Voskovce a Wericha je jejich sociální a politická angažovanost. **Hej rup!** zareagoval na těžkou sociální situaci v období hospodářské krize, **Svět patří nám**, který vznikl podle hry V + W *Rub a líc*, otevřeně upozornil na nebezpečí postupujícího fašismu. Oba dva filmy jsou výjimečné společenskou aktuálností a angažovaností, ale také (na české poměry) překvapujícím vědomím světových filmových souvislostí. Obsahují parodie sovětských filmů nebo citace z Chaplinovy *Moderní doby*, některé scény zase dýchají společenskou atmosférou podobnou francouzským filmům.

Další režisérská osobnost, uplatňující ve filmech tanec, byl VLADISLAV VANČURA. Vančura patřil k uznávaným českým spisovatelům, kteří se pokusili své literární schopnosti uplatnit také ve filmové tvorbě. Jeho první kontakty s filmem souvisely s uměleckým avantgardním sdružením *Devětsil*, jehož členové se netajili nadšením pro nový druh umění. Šance natočit svůj první film *Před maturitou* se Vančurovi naskytla v roce 1932. Slušný divácký ohlas Vančurova debutu přesvědčil vedení A-B, aby mu svěřilo samostatnou režii filmu na **sluneční straně** (1933). Námět byl společným dílem básníka Vítězslava Nezvala, Miloslava Dismana a jazykovědce Romana Jakobsona, výsledný film však nezapřel špatné vedení herců, těžkopádnost vyprávění, spojující sociální kritičnost se sentimentem až na hranici kýče. Jméno choreografa bohužel není v titulcích uvedeno, nicméně ve filmu je barová taneční scéna, v níž tančili Vladimír Čech, Alexandr Svoboda a Jaroslav Horáček.

Režisér VLADIMÍR SLAVÍNSKÝ, vlastním jménem Otto Pittermann, vyrůstal v chudé dělnické rodině. Je klasickým případem „selfmademana“, který dosáhl úspěchu díky vlastním schopnostem. Začínal jako herec, scenárista a režisér němých filmů. Ačkoli byl většinou kritikou odsuzován pro pokleslý vkus, patřil Slavínský k nejpilnějším českým režisérům vůbec. V jednom roce zvládal běžně

natočit tři až pět filmů. Šlo většinou o lidové příběhy plné svérázných, stereotypně se opakujících figurek pražského maloměšťáckého života (hlavním objevem Slavínského filmů se stala komická Věra Ferbasová, velice populární herečka s charakteristicky špatnou dikcí, ale s velkým pohybovým nadáním). Další skupinu pak tvořily příběhy červené knihovny. V roce 1933 natočil Slavínský komedii **Okénko**, ve které si barovou tanečnici zatančila **Nad'a Hajdašová**. Taneční scéna je i v jeho komedii **Rozkošný příběh** (1936), ve které je k vidění populární taneční duo **Josef Fuksa a Iška Košťálová** a dále tehdejší **baletní soubor Tylova divadla**. Duo **Josef Fuksa-Iška Košťálová** tančí i ve Slavínského ztřeštěné komedii **Holka nebo kluk?** z roku 1938.

Krátkým avantgardním snímkem *Světlo proniká tmou*, natočeným v roce 1931, začala filmová kariéra OTAKARA VÁVRY, nepřehlédnutelné režisérské osobnosti, které se podařilo udržet si navzdory proměňujícím se společenským a politickým podmínkám tvůrčí kontinuitu téměř šedesát let. Renomé spolehlivého profesionála umožnilo Vávrovi natočit renesanční veselohru **Cech panen kutnohorských** (1938), ve své době nejdražší český film. ve filmu tančí **Jelizaveta Nikolská** v roli cikánské tanečnice. S Nikolskou jako choreografkou spolupracoval Vávra i nadále, v roce 1939 pro něj choreograficky vystavěla rozvířený baletní výstup představující maškarní rej do kostýmního melodramatického velkofilmu **Maskovaná milenka**, ve kterém tančily členky jejího souboru.

V mnoha směrech unikátní, na české poměry nezvykle realisticky ztvárněné sociální drama natočil režisér VÁCLAV WASSERMAN v roce 1936. Jde o film **Trhani** (1936), ke kterému, inspirován dílem J. Nerudy, napsal Wasserman vlastní scénář. Filmový příběh ze života chudých stavebních dělníků byl pozoruhodný už tím, že vznikl mimo sféru vlivu výrobní společnosti A-B, v nepoměrně skromnějších technických podmínkách holešovického ateliéru A. Vlase. Absence snímací zvukové aparatury nutila filmaře omezit mluvené slovo, posílit pohybovou složku (ve snímku tančily **girls Švandova divadla**) a dialogové scény komponovat tak, aby promlouvající postava byla pokud možno mimo záběr.

Jak bylo řečeno, meziválečný systém filmové výroby dával přednost levnému, a tedy hlavně rychlému způsobu natáčení, přičemž málokterý z režisérů se těmto

požadavkům producentů tak ochotně a úspěšně přizpůsobil jako MIROSLAV CIKÁN. po vystřídání několika rolí ve filmovém oboru se v roce 1933 dostal k první režii, která odstartovala příval průměrných snímků všech možných žánrů. Tanec se výrazněji prosadil ve dvou jeho předválečných snímcích, v hudební komedii na **růžích ustláno** z roku 1934, v jejímž operetním finále tančili Karel Štěpánek a **Josef Fuksa** a rok nato v komedii **Barbora řádí** (1935) ve které tančili **Boris Milec a Nad'a Hajdašová**, pravděpodobně ve vlastní choreografii.

Již v úvodním komentáři zmíněné jméno režiséra SVATOPLUKA INNEMANNA představovalo pro producenty spolehlivou záruku diváckého snímku bez očitých řemeslných lapsů i bez zbytečných uměleckých experimentů. V roce 1933, k 50. výročí Bedřicha Smetany, zfilmoval Innemann **Prodanou nevěstu**, jejíž choreografii vytvořil **Joe Jenčík**. Film vzbudil značný odpor hudebních i filmových kritiků, o čem svědčí slova Františka Bartoše, jenž ho označil za „*zrůdu z nejstrašnějších, jaké jsme poznali*“. Zároveň je to ale cenný dokument kvalit tehdejšího baletního **souboru Národního divadla**. po několika komediích, z nichž stojí za to jmenovat film **Sňatková kancelář** z roku 1932, ve které tančí **taneční duo Farinti** a melodrama **Sextánka** (1936), ve které tančila **Nad'a Hajdašová**, natočil roce 1937 svoje poslední celovečerní hrané dílo - přepis Tylovy hry **Švanda dudák**, v choreografii **Jelizavety Nikolské**.

Zkušený producent němých filmů a bývalý mistr v boxu VÁCLAV BINOVEC vstoupil do zvukové éry kýčovitým snímkem **Pepina Rejholcová** (1932), který vznikl na motivy tehdy oblíbeného časopisového kresleného seriálu o služtičce přicházející za prací do Prahy. Choreografii vytvořila **Marta Aubrechtová**, ve snímku tančí sólové party **Rudolf Macharovský** v roli Indiána, **Jája Štěpková** v roli Havajanky a dále **baletní soubor divadla Aréna**. i v následující Binovcově komedii **Žena, která ví co chce** (1934) vytvořila choreografii **Marta Aubrechtová** (tančí Bonda Szynglarski). V roce 1938 pak přichází sentimentální melodrama **Bláhové děvče**, ve kterém tančili **Rudolf Macharovský a Eliška Slancová**, pravděpodobně ve vlastní choreografii.

Dvěma režijním pokusům VLADIMÍRA BORSKÉHO (vl. jm. Vladimír Fuks) z třicátých let předcházelo studium herectví na konzervatoři a bohaté praktické zkušenosti z divadla a filmu. V roce 1937 natočil drama **Jan Výrava**, které obsahuje dvě teatrálně pojaté taneční scény (hostinu a tanec na zámku)

v choreografii **Vladimira Pirnikova**. Dobová filmová kritika tento film ocenila, především pro režisérovo citlivé vedení herců a celkovou pečlivost.

Divadelní a filmový herec a režisér JAN SVITÁK začínal u filmu jako herec a jeho vzorem se stal Josef Rovenský, s nímž často spolupracoval. Snímek **Dokud máš maminku** (1934) mýnil Sviták jak propagaci československého letectví a státnosti, ale spíše jde o lidovou konvenční zábavu. Snímek je zajímavý tím, že v ději pracuje i s motivem taneční školy (tzv. "rytmika"). Členku školy tančila Běla Tringerová, v roli asistentky ve škole rytmiky se objevila **Míla Pecáková**.

Ctižádostivý absolvent pražské konzervatoře, herec, režisér a producent LADISLAV BROM patřil mezi nejrozporuplnější postavy české kinematografie. Celá jeho tvorba střídala ambiciózní, společensky angažované projekty s nenáročnými, často pokleslými žánry. ze skupiny nenáročných snímků je komedie **Kariéra matky Lízalky** (1937), ve které tančil tehdejší **baletní soubor Velké operety**.

Režisér OLDŘICH KMÍNEK se pokusil velmi záhy prosadit v nastupující epoše zvukové kinematografie, ale celou jeho režijní kariéru provázela nedůslednost a malá tvůrčí invence. Když několikrát neuspěl, soustředil se Kmínek na, v českém filmu dosud zcela opomíjenou oblast, filmové pohádky – Jako první vznikla **Sněhurka a sedm trpaslíků** (1933), v níž tančila Ela Šárková a dětský baletní **soubor Františka Bubly** v rolích trpaslíků.

Nevalný režisér němých filmů a jejich německých verzí JOSEF MEDEOTTI BOHÁČ natočil ve třicátých letech pouze jeden, velice podprůměrný, český film, operetu **Děvčátko, neříkej ne!** (1932), která je zajímavá tím, že jde o debut Hany Vítové a Adiny Mandlové a faktem, že choreografii vytvořil **Joe Jenčík**.

Další nevalný film je **Exekutor v kabaretu** (1933) – komedie v režii ROBERTA ZDRÁHALA, s choreografií **Borise Milce** (tančí Milec a **Milcovy girls**), stejně jako Zdráhalovo melodrama **Srdce v soumraku** (1936), kde jako barovní tanečníci účinkovali Božena Stehlíčková a Jiří Hron.

Kýčovitě působí i komedie **Panenka** (1938) v režii ROBERTA LANDA, ve které tančil **Rudolf Macharovský**, nebo melodrama režiséra Leo Martena **Diagnosa X**

(1933), ve kterém tančí **Jenčíkovy girls a Ela Šárková** jako sólová tanečnice. Jistou zajímavostí je, že tento snímek existuje i v němém verzi.

V pohledu na kinematografii třicátých let jsou z hlediska uchopení slovanského folkloru zajímavé dva snímky: komedie **Strýček z Ameriky** (1933), ve které tančil **Jaro Häusler** (ruský a slovenský tanec), Lia Wagnerová (ruský tanec), I. Wraskoffová (slovenský tanec) a dále koprodukční drama podle předlohy Alexandra Ostrovského **Výkřik do sibiřské noci** (1935) v režii V.Ch.Vladimirova, kde byl zachycen tehdejší **ruský soubor Zlatý kohout**.

V roce 1934 byl natočen také krátký němý film (220m) **Příběh vojáka** v režii Vladimíra Šmejkal, ve kterém **.1. Chlapcová** tančí Baletku-Múzu.

KINEMATOGRAFIE V RÁMCI PROTEKTORÁTU ČECHY A MORAVA

V březnu 1939 začala faktická okupace a s ní období Protektorátu Čechy a Morava. Soustředěný tlak okupantů se logicky nevyhnul ani oblasti filmu. Naopak, nacistická propaganda v čele s Josephem Goebbelsem přikládala filmu důležitou roli. Technické zázemí moderních barrandovských ateliérů a také relativní bezpečí a klid na našem území nabízely výhodné podmínky pro německou filmovou výrobu. Protektorát se měl stát také významným polem pro distribuci německých filmů. Velice rychle tak v českém filmovém průmyslu nastoupila arizace. Už od počátku Protektorátu docházelo k masivnímu cenzurním zákazům vybraných zahraničních i českých filmů. Celkem bylo mezi lety 1939 až 1944 zakázáno 113 starších českých hraných filmů. Zároveň během válečných let došlo v kinech, stejně jako v divadlech, k výraznému nárůstu divácké návštěvnosti. Diváci nacházeli v kině únik před realitou Protektorátu a až na povinný týdeník a uvádění filmů v německo-české dvojjazyčné verzi nebyli většinou vystaveni přímému tlaku nacistické propagandy. Filmová spolupráce mezi Německem a Československem existovala už celé meziválečné období. V době, kdy německé filmové společnosti zabraly české ateliéry, začaly kromě technického zázemí využívat i lidský potenciál. Němci plánovali zařídit na Barrandově ateliéry světové úrovně. Během jejich vlády došlo mimo jiné k rozsáhlým přístavbám a modernizacím, jimž paradoxně vděčil český poválečný

film za velkou část ateliérového zázemí. Ne každý se však hodlal smířit s nacistickou nadvládou. Čechy museli pro svůj neárijský původ nebo politické přesvědčení opustit režisér Karel Lamač a budoucí režisér Jiří Weiss, herci Hugo Haas, Jiří Voskovec, Jan Werich, kameramani Otto Heller a Alexander Hackenschmied, animátor Karel Dodal, spisovatelé František Langer, Egon Erwin Kisch, hudební skladatel Jaroslav Ježek a další. Mnozí z nich se z emigrace nevrátili. Skupina demokraticky a levicově orientovaných intelektuálů v českém filmu, kteří se rozhodli zůstat ve vlasti, byla před existenční nejistotou a pracovními úřady často chráněna z nejvyšších míst v českém filmu (Miloš Havel z Lucernafilmu a Karel Feix z Nationalfilmu uzavřeli pracovní smlouvy, a tím vzali pod svou ochranu řadu českých kulturních a filmových pracovníků a umělců). Těsně po příchodu okupantů měly nacistické úřady velké problémy s masovými protesty českých návštěvníků kin, kteří bojkotovali a zesměšňovali povinné propagandistické týdeníky, letáky a reklamy a dávali svou návštěvností nezpokrytě najevo podporu domácí kinematografii a nezájem o německou. Tuto, pro okupační úřady, nepříjemnou skutečnost se podařilo postupně zlomit kontrolami a důmyslným systémem zvýhodňování distribuce německých filmů a omezováním distribuce snímků českých. Vyrábět české hrané filmy bylo umožněno postupně jen dvěma českým produkčním společnostmi: Lucernafilmu a Nationalfilmu. Poněkud paradoxně může na první pohled působit fakt, že pod vlivem nacistické správy a různých omezení nedošlo k poklesu kvality nových českých filmů, spíše naopak. Díky cenzurnímu dohledu i přirozeným obavám producentů se kladl větší důraz na literární přípravu filmů, což se odrazilo na kvalitě tvorby. Česká kinematografie byla civilnější, s inteligentnějším a jemnějším humorem, méně křečovitá v dramatických a tragických polohách. Protektorátní období bylo pro českou kinematografii také dobou nástupu několika významných osobností: režisérů Františka Čápa a Václava Kršky.

Žánrově se valná část dobové produkce řadila, stejně jako v meziválečném období, mezi komedie. Diváci v kinech hledali rozptýlení, veleúspěšná byla například Fričova romantická komedie *Kristián* (1939). Mezi další oblíbené žánry patřily sentimentální příběhy, operety a detektivky. Ojedinělý byl v české zvukové kinematografii do roku 1945 žánr parodie. Vážnější polohu reprezentovala poměrně častá psychologická a společenská dramata. Lyrické, poetické příběhy se do české kinematografie vrátily s osobou Václava Kršky.

Samostatnou kapitolu pak tvořila filmová díla s vlasteneckou tematikou, přičemž většinou šlo o adaptace děl českých klasiků.

MARTIN FRIČ patřil k nejvýznamnějším a nejpracovitějším filmovým tvůrcům meziválečné a válečné éry českého filmu. Mimo režijní práce si většinu filmů i sám stříhal, příležitostně hrával a nebránil se ani funkci pomocného režiséra. Přesto, že nebyl nejinvenčnějším ani nejoriginálnějším z českých filmařů, patřil bezpochyby k těm nejprofesionálnějším. Na jeho dílo mělo velký vliv to, že si pečlivě vybíral své spolupracovníky. Choreografii k jeho filmům vytvářel většinou **Joe Jenčík**. do vlny venkovské a vlastenecké tematiky tehdejšího českého filmu zapadl Fričův film z roku 1940 **Muzikantská liduška**, pro kterou **Jenčík** vytvořil stylizované variace na tance z venkovského prostředí. V roce 1944 natočil Frič komedii **Počestné paní pardubické** - opět s Jenčíkovou choreografií. V tomto směru ale nutno dodat, že choreografická postava Jenčíka celkově v kinematografii protektorátního období dominuje, spolu s Jelizavetou Nikolskou a Rudolfem Macharovským.

Po obsazení českého území nacistickými vojsky zůstal OTAKAR VÁVRA jedním z mála režisérů, kteří po celé období okupace odolávali pracovním nabídkám vedení německého filmu. Těžiště jeho tvorby spočívalo i nadále v kvalitních literárních předlohách, které si sám scenáristicky upravoval. Pro Vávrovu filmografii 40. let byla charakteristická stálá spolupráce s nejpopulárnějšími herečkami domácí kinematografie a choreograficky s **Jelizavetou Nikolskou**. Film **Maskovaná milenka** z roku 1940 s Lídou Baarovou obsahuje nákladnou choreografii rozvířeného maškarního reje, kterou vytvořila Nikolská a sama v ní, spolu se svým tanečním souborem tančí.

V období protektorátu debutoval mladý režisér FRANTIŠEK ČÁP, jemuž byl blízký filmový poetismus a lyrismus. V roce 1943 natočil melodrama **Tanečnice** (1943), ve kterém jsou k vidění poměrně působivé baletní scény, inspirované Degasovými impresionistickými obrazy - v choreografii **Jelizavety Nikolské** (tančili: Viktor Malcev tanec za Karla Högra, Jelizaveta Nikolská jako madame Risetti/primabalerína ND/tanec za Marii Glázrovou), dále Elena Smirnovová, Miloslava Chmelová, Naděžda Sobotková, Eva Roučková).

Nenáročnými komediemi i za okupace obveseloval své diváky VLADIMÍR SLAVÍNSKÝ. V roce 1940 nicméně natočil kvalitní film **Přítelkyně pana ministra**. Scénář, který napsal Slavínský přímo pro Adinu Mandlovou, reagoval na vlnu dohadů, které se kolem slavné herečky vedly kvůli jejím údajným stykům s nacistickými pohlaváry. Vznikla neobyčejně svěží veselohra s civilními hereckými výkony a překvapivým, jemně ironickým nádechem. V tomto filmu je taneční scéna ve vinárně, ve které tančí **Eliška Slancová a Táňa Černá**.

Dalším pilným režisérem protektorátu byl MIROSLAV CIKÁN²⁴. Vedle konverzačních veseloher natočil i dvě hudební komedie z divadelního prostředí. V roce 1939 to byla **Veselá bída**, v níž tančil **baletní soubor Velké operety a Ema Karlová** v roli tanečnice. O rok později natočil **Šťěstí pro dva** (1940) s choreografiemi **Rudolfa Macharovského** (tančí: Eliška Slancová, Táňa Černá, Rudolf Macharovský, Viktor Malcev, Jan Regal, Jaroslav Pelc, Jaroslav Jaroš, Jan Nosek). ve stejném roce stihl premiérovat ještě melodrama **Pro kamaráda** (1940), které obsahuje barový tanec v podání **Vlasty Podrabské**.

Nepochybným a otevřeným spolupracovníkem nacistického režimu se během válečných let stal tvůrce legionářských filmů, funkcionář českých filmových organizací a dlouholetý importér ruských filmů do Československa VÁCLAV BINOVEC. ve filmové tvorbě pokračoval i v době okupace – v žánru nenáročných kýčovitých filmů, v nichž se tanec nijak výjimečně neuplatnil.

V roce 1942 nicméně Binovec natočil krátký reklamní šot **Půlnoční sen** - sen nočního vrátného v obchodním domě ARA, ve kterém o půlnoci ožijí figuríny a tančí v jednotlivých prodejních odděleních. V této filmové reklamě tančil tehdejší **baletní soubor Kohoutova divadla**. Poslední Binovcův film, drama **Bludná pouť** (1945) s Karlem Högrem a Zdenou Sulanovou už zastihl konec války, a nebyl dokončen (dochovalo se ale jen 2.564 metrů materiálu). ve filmu nicméně dle titulkové listiny NFA tančili **Viktor Malcev, Eliška Slancová a Dana Ledecká**. Václav Binovec se k filmování z důvodů evidentní kolaborace už nikdy nemohl vrátit.

²⁴ Jako řada dalších českých režisérů, kameramanů a herců se Miroslav Cikán nevyhnul práci pro německou, nacisty ovládanou kinematografii a podobně jako oni musel přijmout „umělecký“ pseudonym - Friedrich Zittau.

Prvním protektorátním filmem JIŘÍHO SLAVÍČKA byla **Hvězda z poslední štace** (1939) - zábavný pohled na život kočovných divadelníků na přelomu století. **Směry života** (1940), do tehdejší "současnosti" převedená adaptace hry F. X. Svobody, sice ztratila část původní atmosféry, ale stále ještě díky vynikajícímu scénáři Karla Steklého a hereckým výkonům patří k zajímavým snímkům své doby. ve filmu je zachycen tehdejší **baletní soubor Národního divadla**, Vlasta Podrabská, .1. Velíšková, v **choreografii Joe Jenčíka**.

V natáčení nenáročné produkce i v průběhu válečných let pokračoval JAN SVITÁK. Dokládá to například melodrama **Srdce v celofánu** (1939) s choreografií **Rudolfa Macharovského** (tančí taneční skupina Rudolfa Macharovského, Viktor Malcev). Post ředitele radlických ateliérů Foja přivedl Jana Svitáka, který měl vždy blízko k německé myšlence, až ke kolaboraci s nacistickým režimem. ve dnech Pražského povstání 1945 byl proto v ulicích Prahy drasticky ubit k smrti.

Výrazný filmový herec ČENĚK ŠLÉGL režijně spolupracoval již v druhé polovině 30.let s Jiřím Slavíčkem. Tanec se objevil v jeho nenáročném hudebním filmu **Vy neznáte Alberta?** (1940) s choreografií tajemného **Vladimíra Smetany** a s tancem **Emy Karlové**.

V českém filmu atypickou cestou k režisérskému povolání šel GINA HAŠLER. Syn legendárního písničkáře se po dlouholetém působení za střihačským stolem postavil i za filmovou kameru. Úspěšný začátek v nové profesi v roce 1939 znamenala komedie **Svátek věřitelů. ve** filmu vystupuje tanečnice Zuzi, kterou hraje a tančí **Eliška Pleyová**. Poté následoval v roce 1940 další hudební film s postavou tanečnice - **Okénko do nebe** (tanečnici Sylvu Flori tančila **Eva Vrchlická nejmladší**).

Režisér KAREL ŠPELINA byl autorem filmařsky podprůměrných filmů jako **Adam a Eva** (1940) nebo **Peřeje** (1940). V komedii **Adam a Eva** se choreografie ujal **Rudolf Macharovský**, ve snímku tančí Lída Vosyková, Eliška Slancová, Rudolf Macharovský, baletní soubor Rudolfa Macharovského. Snímek **Peřeje** je zajímavý tím, že jde o pohled do cirkusového prostředí, ve kterém jsou zároveň k vidění poměrně ucelené baletní scény – cikánský tanec, revuální taneční scéna

a baletní scéna nazvaná Morfium, vše v choreografii **Joe Jenčíka**, který ve snímku spolu se svými "girls" tančí.

Ve stejném roce vytvořil Jenčík choreografii i k dalšímu (z "tanečního" pohledu) zajímavému filmu **Fibichův poem** (1940, režie Ludvík Guba). Jednoduchý příběh ilustruje část Fibichovy skladby: za letního soumraku sedí na louce dívka s chlapcem. Dívka plete věneček a chlapec se zajímá o světlušky, které létají nad hladinou rybníka. Světlušky se v jeho očích mění ve víly, které tančí a lákají ho k sobě. Chlapec se zvedne a jde po hrázi blíž k vílám, chce ještě utrhnout dívce leknín, ale příliš se nakloní, spadne do vody a utopí se. Víly tančily **Jenčíkovy girls**.

V roce 1941 natočil J.A.HOLMAN melodrama **Rukavička**, v jehož titulkové listině sice není choreograf uveden, nicméně ve snímku tančí **taneční soubor divadla D 41** (tanečníci kankánu). Předpokládám, že choreografii pro D41 v té době vytvořila **Nina Jirsíková**.

Závěrem pro zajímavost uvádím vybrané dokumentární krátké filmy s taneční tematikou, které se dochovaly v NFA (stav v létě 2001). Nejzajímavější z nich je experimentálně laděný dokumentární snímek z roku 1941 **Rytmus** (režie Jiří Lehovec), který vzájemně propojuje různé podoby hudby a rytmu – od pozorování zvukových vln na oscilografu a výtvarného ztvárnění hudby, přes tanec a rytmus filmového střihu. ve snímku v pasážích věnovaných tanci tančilo **pět žaček Jarmily Jeřábkové** (Šramlíková, Víchová, Mulnerová,...) na hudbu Buriana a Sternvalda.

A. snímky bezpečně dochované - obecně řečeno jde zhruba o 20% z celkové tehdejší produkce

1929 – J.Nikolská tančí

30.léta bez přesné datace – taneční mistr Červinka předvádí „pražský fox“

Nový tanec – swing

1934 – Garden patry ČsČK – tančící girls Milči Majerové

1937 - Amerika tančí Big Apple

1938 –Sjezd výstředních tanečníků v Chicagu – např. Stepař Billy Robinson

1938 – Tančíme „po našem“ - česká obdoba Lambeth walku

- 1939 – Jak se má tančit „po našem” - Česká beseda
- 1940 – Baletní škola R.Macharovského (zvukový snímek)
- 1941 – Kurs národních tanců v Třeboni
- 1941 - Rytmus
- 1942 – Balet v ND:Werner Egk: „Joan ze Zarissy” v nastudování J.Nikolské
- 1943 – Tance ze 17.století – předvádí skupina Běly Friedländerové
- 1943 – Lidové divadlo předvádí staré dvorské tance
- 1944 – Step – cvičení pružnosti
- 1945 – Step jako tanec i cvičení

B. snímky nedochované - s určitou šancí na znovuobjevení (něco z protektorátních snímků má zcela jistě Bundes Archiv v Koblenzi)

- 1925 – Dvořákův Slovanský tanec č.1 – Joe Jenčík
- 1925 – Dvořákova Humoreska - Joe Jenčík a baletní sbor
- 1925 – Mečové válečné tance v ČSR a SHR (Slovinsko) – 1300m filmu
- 1939 – Skupina Milči Majerové tančí „Furianta”
- 1941 – Skupina Maryny Hradilové tančí Slovanský tanec č.15
- 1942 – Matiné tanečních skupin z Protektorátu – z dobové anotace plyne, že akci (večer všech slavných protektorátních skupin) pořádal svaz Tanec-Rytmika-Gymnastika, tedy Siblík, a to ve Smetanově síni Obecního domu
- 1943 – Tanec na Nerudovu Polku
- 1944 – Slovanské tance – Milča Majerová
- 1937 – Tanec na motivy Beethovena – německý snímek, Laxenburg (1min)
- 1937 – Baskové tančí
- 1937 – Indiánský tanec – šot USA
- 1940 – Tancem a gymnastikou ke kráse – nové moderní trendy v německém školství

Oddělení zahraniční dokumenty

Josephine Baker

- 1924 – Anna Pavlovová – zkušební test choreografie pro Douglase Fairbankse (měly by to být dva výstupy, americká rekonstrukce)

TANEC V ČESKÉ KINEMATOGRAFII PO ROCE 1945

Pražské květnové povstání a kapitulace fašistického Německa ukončily na území Československa 2. světovou válku. V dalších měsících bylo třeba zajistit stabilitu osvobozeného území a dovést republiku k volbám. Poválečná touha po spravedlivé odplatě okupantům a všem, kdo s nimi kolaborovali, vnesla do poválečné atmosféry strach, subjektivní vnímání spravedlnosti a uplatňování principu kolektivní viny. V rámci denacifikačního procesu byli vyslýcháni i čeští herci a filmaři (Lída Baarová, Adina Mandlová, Václav Binovec, Miloš Havel, Svatopluk Inemann a řada dalších). Popularita Sovětského svazu jako osvoboditele od fašismu, aktuální antipatie k politické pravici, celoevropská socializace i promyšlená strategie komunistické strany, vedly k přesvědčivému volebnímu vítězství komunistů v prvních poválečných volbách roku 1946. Předsedou vlády byl jmenován Klement Gottwald a na české politické scéně se objevily nové praktiky: provokační akce, zneužití odborových stávek k mocenskému boji. Potíže vyplývající z restrukturalizace ale přibližovaly stupňující se politickou krizi, k jejímuž vyvrcholení došlo v únoru 1948. Svévolné jednání komunistického ministerstva vnitra bylo rozhodujícím momentem, který přiměl dvanáct nekomunistických ministrů k podání demise. V roce 1948 proběhly zmanipulované volby, jejichž výsledkem bylo téměř devadesát procent hlasů na kandidátce Národní fronty, která byla zástěrkou faktické vlády jedné strany, nástupu totality a zavádění stalinistických praktik v Československu.

Přes všechny politické peripetie a složitost konsolidačního procesu byla léta těsně po válce obdobím rozkvětu vědy a kultury, navazujících na nejlepší předválečnou tradici. Umělci, kteří se vrátili z emigrace, přinášeli do vlasti nové inspirační zdroje, populární zahraniční rozhlasové stanice hrály nejmodernější jazz. Divadla, koncertní sály i galerie doháněly několikaletou ztrátu a představovaly aktuální tendence ve světovém i domácím umění. Příznivci tance a baletu zažili v Praze hostování zahraničních souborů (Švédský soubor Birgit Cullbergové nebo Anglický královský balet). V kinech mohli diváci konečně vidět nejnovější hollywoodskou produkci i s kreslenými „kasovními trháky“ ze studia Walta Disneye. Náročnější divácká obec obdivovala díla sovětských filmařů a sociálně laděnou italskou produkci. Největší zájem ale vzbuzovaly projekty domácí

kinematografie, která ve válečných letech musela omezit svůj potenciál směrem k salonním komediím a románům pro ženy.

PROCES ZESTÁTNĚNÍ KINEMATOGRAFIE

Už začátkem války se uvažovalo o možných cestách státní kontroly budoucí osvobozené kinematografie, jejímž cílem měl být film jako plnohodnotný kulturní fenomén působící v národním zájmu, součást kulturního dědictví národa. Filmaři doufali, že poválečné uspořádání filmového průmyslu v rámci státního hospodářství přinese nezávislost tvůrců na komerčních zájmech investorů. Během válečných let pak především pod záštitou ilegálního Národně revolučního výboru inteligence, jehož předsedou byl Vladislav Vančura, a Československé filmové společnosti probíhaly intenzivní práce na modelu poválečného zestátnění české kinematografie. po osvobození republiky byl systém budoucí národní kinematografie dokonale připraven a již 9. května 1945 s povolením České národní rady začalo (částečně spontánní) vyvlastňování kin a výrobních prostředků z německého a soukromého držení.

Dekretem prezidenta republiky Edvarda Beneše z 11. srpna 1945 bylo řečeno, že *„k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických (v dalším jen filmů), k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradě stát“*. Kinematografie se tak stala prvním zestátněným odvětvím státního hospodářství v poválečné historii naší země. Cílem příprav restrukturalizace české kinematografie nebylo pouze zestátnění, ale i ustavení profesních institucí: byl zřízen Československý filmový ústav a rovněž dlouho zamýšlená filmová škola jako samostatný obor při Akademii múzických umění, dnešní FAMU (na její koncepci pracovali především Otakar Vávra a Jindřich Honzl).

Tvůrčí základnu v tomto období tvořili především zkušení profesionálové s prvorepublikovou a protektorátní praxí: Miroslav Cikán, Vladimír Slavínský, Martin Frič, Jiří Slavíček, Václav Kubásek, Miroslav Krňanský, Vladimír Borský. Střední generaci zastupovali Otakar Vávra, František Čáp a scenárista Karel Steklý, spíše svým naturelem než věkem k ní patřil i Václav Krška. Objevilo

se také několik mimořádně talentovaných debutantů: Jiří Weiss, Jiří Krejčík, Bořivoj Zeman, Josef Mach.

První tři roky po válce se nesly ve znamení boomu animovaného filmu, jehož umělecké kvality převýšily filmy hrané. Český animovaný film, jenž ve dvacátých letech vznikl původně především pro reklamní účely a v letech okupace zažil spoustu organizačních a tvůrčích zvrátů, se dostal na vrchol. Díky státní záštitě se ze studií zlínské firmy Baťa (za války pod německou správou) mohlo stát pracoviště se zaměřením na film naučný a animovaný, kde v pomyslném politickém "závětrí" pracovali Hermína Týrlová a Karel Zeman. V Praze zase existence AFTO (Ateliér filmových triků, za okupace rovněž v rukou Němců) dala vzniknout studiu Bratři v triku s Jiřím Trnkou, Jiřím Brdečkou. Na světových filmových festivalech získali ceny Hermína Týrlová s půvabnou *Vzpourou hraček* a Jiří Trnka folklórním *Špalíčkem* a exotickým *Císařovým slavíkem*. Karel Zeman se k těmto úspěchům přidal s rozpohybovanými skleněnými figurkami ve snové féerii *Inspirace*. Světový věhlas českého animovaného filmu tak rok od roku vzrůstal.

V roce 1946 dokončil OTAKAR VÁVRA, který se s oblibou pro náměty obracel k osvědčeným literárním dílům, film **Nezbedný bakalář** (1946) podle povídky, která byla časopisecky publikována již roku 1883 v rámci Winterových *Obrázků z Rakovnicka* a její dramaturgie se ujal roku 1940 herec Zdeněk Štěpánek (který v Rakovníku prožil dětství, a tudíž měl k tématu osobní vztah). Kronikářsky doložená postava učitelského bouřliváka, jenž se vzepře omezeným maloměstským poměrům. Kulisami snímku je Rakovník roku 1587, který je povýšen na královské město a pro zvýšení prestiže města je do školy pozván z Prahy bakalář Jan. Variace na dobové choreografie do filmu vytvořila **Eva Vrchlická** mladší.

VÁCLAV KRŠKA natočil roku 1947 **Housle a sen**, filmový hold virtuóznímu houslistovi a skladateli obrozeneckého období Josefu Slavíkovi, významné postavě českého umění první poloviny 19. století. Ze Slavíkova života byla použita pouze rámcová fakta, důraz byl kladen na spojení hudby a obrazu (virtuos v horečce bloudí Vídní, vzpomíná na svůj umělecký život, na setkání s Paganinim, s Chopinem, na svůj milostný život i neslavný konec...) ve filmu zní skladby autorů, se kterými se Slavík stýkal, Paganiniho a Chopina, originální

kvalitu ale dodává režijní snaha propojit realitu s horečnatými vizemi, která z filmu tvoří lyrickou filmovou báseň. Snaha neurčovat dataci děje pomocí kulis či kostýmů měla podpořit myšlenku o nadčasovosti umění. Choreografii vytvořila **Nina Jirsíková**, v tanečních scénách tančí Baletní soubor Velké opery a Baletní soubor Národního divadla. po premiérovém uvedení byl film krácen, nicméně i podle slov profesora Jana Bernarda se dodnes jedná o expresionistický, zajímavý film, zachycující citlivě i homosexuální tematiku.

Ve stejném se roce Krška pokusil převést na plátno psychologické drama Emy Řezáčové **Až se vrátíš** (1947). Snímek, jehož atmosféru tvoří přelidněný pavlačový dům na pražské periferii, byl pokusem o sociální velkoměstskou baladu. V několika scénách filmu se tančilo (tančili Viktor Malcev, Jaroslav Švec), choreografii vytvořil **Boris Milec**.

V seznamu snímků s účastí tance musím zmínit režiséra FRANTIŠKA SÁDKA, který natočil v prvních poválečných letech secesní komedii **Parohy** (1947), na níž spolupracovali Jiří Brdečka a Alfréd Radok. Choreografii vytvořil **Boris Milec**.

Režisér FRANTIŠEK ČÁP, který za okupace natočil několik dobrých filmů, byl zbaven obvinění ze sympatií k německým okupantům a do své emigrace v roce 1948 stačil natočit ještě několik děl. Jedním z nich je **Znamení kotvy** (1947). Autor námětu a scénáře Jan Drda se zhlédl v osobité poetice francouzských filmů „černé série“, a triviální příběh o osvobození dívky ovládané hypnotizérem zasadil do obskurních kulis dunajského přístaviště. Choreografii vytvořil **Boris Milec** a vedle H. Mimrové, Jaroslava Švece ve snímku zatančila také **stepařská skupina Jenny a Byrnes**.

ČESKOSLOVENSKÉ FILMY V LETECH 1948-1956

Proměna politického klimatu po únorovém komunistickém puči nabrala rychlý spád. po abdikaci Edvarda Beneše se prezidentem republiky stal Klement Gottwald, na uvolněné místo předsedy vlády usedl Antonín Zápotocký a IX. sjezd KSČ uzákonil vedoucí úlohu komunistické strany. do táborů nucených prací byli na dlouhá léta internováni představitelé církví a domácího i zahraničního

protifašistického odboje, v politických procesech následujících let bylo postiženo na čtvrt milionu občanů Československa. Změnila se také struktura národního hospodářství: země se postupně měnila na zbrojnici východního bloku, převládat mělo těžké strojírenství, hutnictví a důlní průmysl. V zemi s plánovaným hospodářstvím a bujícím byrokratickým systémem přestávaly fungovat služby a hroutil se spotřební průmysl, vážlo zásobování energií i potravinami, na hranicích vyrostla „železná opona“ z ostnatých drátů. Zatímco oficiální propaganda hlásala radostnou přítomnost a světlé zítřky, Státní bezpečnost zatýkala statkáře i podezřelou inteligenci. V kulturní sféře byl veden boj proti přežitkům buržoazního myšlení, individualismu a formalismu, novou obsahovou náplň umění měl zajistit primitivní schematismus a propaganda.

Období mezi lety 1948-1956 je považováno nejen za éru politického stalinismu, ale i za dobu nejtěžšího propadu vědy, umění, kultury. Na rozdíl od jiných uměleckých druhů, které nejsou do takové míry závislé na výrobních prostředcích a svou cestu k divákovi hledají snadněji, byla filmová tvorba podřízena ideologickému diktátu téměř bez výjimky. Vládní nařízení z dubna roku 1948 a projevy vládních činitelů jasně formulovaly, že filmové umění má být služkou ideologie a zpracovávat nařízená témata předepsaným způsobem. Požadavky a nátlak stranických ideologů zesílily počátkem 50. let, kdy se naivní filmové hříčky a upřímná budovatelská vyznání změnila na agresivní propagandistické plakáty. Filmaři se zpovídali z prohřešků proti vágně formulovaným pravidlům socialistického realismu a v zájmu „společenské objednávky“ rezignovali na tvůrčí svobodu. Z této doby jen velmi málo titulů snese srovnání se zahraniční produkcí a jen několik tvůrčích osobností si dokázalo vytvořit a vyvzdorovat osobitý styl (Radok, Weiss, Krejčík, Kadár s Klosem).

Hned po roce 1948 se začala ustavovat zřetelná schémata ve stavbě dramatických situací, přičemž postavy byly založeny na jednostranných typizovaných charakterech. Rok 1949 byl první sezónou, která českému filmu přinesla převahu slaboduchého schematismu v různorodém žánrovém zařazení: komedie se z prvorepublikové měšťácké nevázanosti posouvaly směrem k naivním příkladům budovatelského nasazení, často bojkotovaném sabotéřem, nebo k politické agitaci.

ŽÁNŘ FILMOVÉ AGITKY

Ukázkové budovatelské drama je například **Veliká příležitost** (1949) v režii K.M.WALLÓ. Pod choreografií k této protibaťovské agitce je podepsána **Zora Šemberová**, tančil Pavel Šmok.

Na venkovskou církev, trapně zosobněnou Vlastou Burianem, útočil snímek OLDŘICHA LIPSKÉHO **Slepice a kostelník** (1950). Děj se odehrával na konci žní, velký prostor tak ve snímku dostával i tanec (tančil **Čs. soubor národních písní a tanců a lidoví tanečníci z Moravského Slovácka.**)

K ideologickým účelům zneužil folklór i VLADIMÍR VLČEK ve svém proslulém opusu **Zítřka se bude tančit všude** (1952, snímek vznikl podle scénáře Pavla Kohouta). V tomto hudebním filmu figuruje tanec v choreografii **Františka Bonuše** od začátku do konce, neboť hlavním tématem snímku je snaha o zformování uvědomělého folklorního souboru podle ruského vzoru (ve filmu jako nedostizhý vzor tančí slavní „Mojsejevci“). Tomuto pozoruhodnému snímku se podrobně věnují v samostatné kapitole věnované filmovému uchopení folkloru.

FILMOVÉ KOMEDIE

Kromě titulů, které byly motivovány postranními politickými úmysly, vzniklo několik vynikajících veseloher. ve filmu **Cirkus bude** (1954) sice režisér LIPSKÝ spojil pŕvaby cirkusového prostředí se socialistickým uvažováním, vypracoval si ale vlastní druh humoru. Jiný pokus o renesanci hudební komedie byla **Hudba z Marsu** (1955) režisérů KADÁRA a KLOSE. Jde v podstatě o přesný opak ideologického vyznění filmu *Zítřka se bude tančit všude*. Kolektivního hrdinu zde zastupuje amatérská kapela nábytkářského podniku Mars, film byl mimo kritizován i za popularizaci jazzové hudby, která směla být spojována pouze se jménem Jaroslava Ježka (jenž ji používal ke kritice kapitalistického zřízení). i tomuto snímku se konkrétněji věnují v kapitole pojednávající o folkloru, proto je stručně - choreografii lidových tanců vytvořil **Štefan Nosál'**, tančí Soubor písní a tanců Lúčnica.

Neobyčejné filmové dílo byla RADOKOVA hudební komedie z roku 1952 ***Divotvorný klobouk***. V tomto filmu se Radokovi dokonale povedlo rozpohybovat a oživit původní předlohu Klimenta Klicpery. Při schvalovacím řízení byl ale film označen jako formalistický a kosmopolitní a před uvedením do distribuce byl výrazně zkrácen. Choreografii (rytmické stylizace pohybů herců, režii druhého plánu) vytvořil **Bedřich Füsseger**, díky němuž film získal vitální, v podstatě muzikálový rozměr.

DOBRODRUŽNÉ FILMY

Pokud se propaganda uplatňovala v komediálním žánru, ještě mnohem agresivnější a přesvědčivější byla ve filmu dobrodružném. ve zločincích zde byli neomylně odsouzeni příslušníci nežádoucích skupin obyvatelstva, nekomunistického politického spektra, nábožensky smýšlející lidé a kulaci. do tohoto vzorce zapadá drama ***Jestřáb kontra Hrdlička*** z roku 1953 v režii VLADIMÍRA BORSKÉHO, ve kterém tančí pár **Manon Chafour a Bedřich Füsseger**.

Snaživost filmařů, kteří se chtěli zavděčit komunistickému režimu, ale časem přesáhla snesitelnou mez i pro stranické orgány. na zasedání ÚV KSČ roku 1950 proto byla přijata rezoluce o filmu, varující před přílišným zjednodušováním a zplošťováním skutečnosti. po odmítavé reakci diváků na křečovitá zpolitizovaná dramata se měli tvůrci do budoucna snažit, aby film nebyl jen didaktický, ale aby požadovaná tematika a nadiktované sdělení měly i přitažlivé balení. Jen tak se podle kulturních úředníků mohla obnovit a zintenzivnit jeho působivost. Vysoce hodnocen byl například špionážní příběh s milostnou zápletkou, přičemž často se v takto laděných snímcích uplatnily odlehčené "tanečky", většinou spojené s prostředím dekadentního podsvětí.

HISTORICKÉ FILMY

Počátkem padesátých reprezentoval film nejdůležitě masové umění, zprostředkovatele historického poslání dělnické třídy. Hledali se nezpochybnitelní národní hrdinové, aby mohl být patřičně vyzvednut jejich lidový charakter.

Romány Aloise Jiráska, jejichž ideová východiska kontrastovala s moderním dějepisným zkoumáním, byly prohlášeny za objektivně pravdivé (výsledky této kampaně ovlivňují obraz českých dějin v obecném povědomí dodnes).

O důslednosti, se kterou byla akce uváděna do mediální praxe, svědčí počet filmů na motivy Jiráskových románů a povídek v prvním popřevratovém desetiletí:

Temno (1950) – choreografie **Růžena Gottliebová**, režie Karel Steklý, **Ztracenci** (1956, r. M. Makovec), **Psohlavci** (1955) - choreografie **Zora Šemberová, Oldřich Stodola**, režie Martin Frič.

Zásadní místo přitom zaujímá husitská trilogie O.VÁVRY **Jan Hus** (1955), **Jan Žižka** (1956), **Proti všem** (1957). (Přes půl desetiletí věnoval Otakar Vávra monumentální husitské trilogii jejíž nákladnost a ambice dodnes snesou srovnání jen se Svatým Václavem z roku 1929.) V historickém dramatu **Jan Hus** pověřil Vávra vytvořením choreografie **Zoru Šemberovou**, tentokrát v **tvůrčím tandemu s Laurette Hrdinovou**. Navzdory sestupné kvalitě celé trilogie i její historické nevěrohodnosti a patosu natočil Otakar Vávra výpravný kostýmní spektakl, o jehož dlouhodobé popularitě nemohou být spory. V případě posledního dílu této trilogie z dob husitských válek **Proti všem** (1957) spolupracoval O.Vávra s choreografem **Jiřím Němečkem**. V tomto filmu tančí tanečníci Divadla J.K.Tyla v Plzni a členové Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého.

Velký úspěch měla výpravná historická komedie ve dvou dílech **Císařův pekař a Pekařův císař**, kterou natočil režisér MARTIN FRIČ v roce 1951. Děj byl situován do doby císaře Rudolfa II., kde žil nejen tento vladař, bezmezně milující alchymii a umění, ale i pekař Matěj a mnoho dalších postaviček císařského dvora. Šlo o jakýsi mix historie, divadelní hry, nadpřirozena, staré legendy, politické agitky, satiry a komedie nabité inteligentním humorem. Film stál především na výkonu Jana Wericha v hlavní dvojroli, ostatně inspirací filmu se stala hra *Golem* uváděná o 20 let dříve v Osvobozeném divadle (pod autory filmového scénáře jsou vedle Wericha podepsáni také Jiří Brdečka a Martin Frič). Frič se ujal režie poté, co mezi Werichem a původním režisérem Jiřím Krejčíkem vypukly neshody. Některé scény se proto musely přetočit, protože se změnilo i herecké obsazení (původní představitele nahradili převážně herci z bývalého Osvobozeného divadla). Císař Rudolf II. je ve filmu vylíčen jako komická figurka,

kteřá si s vládnutím nijak neláme hlavu a touží pro svoje zálety získat elixír mládí. Ten se sice jeho alchymistům vyrobit nepodaří, díky nechtěné záměně s mladším pekařem Matějem Kotrbou si ale všichni myslí, že císař vskutku omládl. Matěj je přitom pravý Rudolfův protipól – poctivý dělník, který se dočasně ujme role panovníka a vládne moudře a spravedlivě. Překazí spiknutí proti císaři a v duchu budovatelských filmů té doby využije sílu bájného Golema ve prospěch lidu – konkrétně na pečení chleba. Nezbytnou součástí všech představení Osvobozeného divadla byla Ježkova hudba s Werichovými a Voskovcovými písňovými texty, z nichž však do Fričova filmu nepronikla ani jedna. Nicméně svůj evergreen Císařův pekař a Pekařův císař má - Jan Werich spolu s hudebním skladatelem Zdeňkem Petrem pro film napsali od té doby velmi populární píseň „*Ten dělá to a ten zas tohle*“, která ve filmu hraje agitační roli roztančené budovatelské apoteózy²⁵. Její choreografii (optimistická davová polka na náměstí) vytvořili společně **Luboš Ogoun a Jiřina Kottová**. Ačkoli jsou ve filmu jen tři souvislejší taneční plochy (v první části akrobatický výstup kejkliřů a v následující scéně krátký komický taneček Rudolfa, který učí tančit umělou dívku Siracl, ve druhé části pak zmíněná závěrečná optimistická apoteóza), má celý snímek výraznou pohybovou stylizaci (pohyb jednotlivých figurek, formace stráží, vojska i dvořanů jsou choreograficky a rytmicky vyladěné). Kameramanem snímku byl Jan Stallich, který v roce 1936 točil v barrandovských ateliérech film Golem francouzského režiséra Juliána Duviviera, jenž rovněž zpracoval toto téma staropražské legendy, ovšem nikoli jako veselohru. Císařův pekař - Pekařův císař má dvě části v délce 80 a 64 minut. Kromě dvoudílné verze byla sestřihána i exportní jednodílná verze trvající 112 minut pod názvem Císařův pekař a pekařův císař; z této zkrácené verze byly vystřihány nejvíce ideologicky zaměřené pasáže, především píseň *Ten dělá to a ten zas tohle*. Exportní využití filmu bylo také hlavním důvodem, proč byl natáčen barevně. Dva filmy se uváděly jako dvojprogram za dvojnásobné vstupné, až od šedesátých let se promítala zkrácená jednodílná verze. Ta byla také uvedena mimo jiné ve Švédsku, Finsku, Francii či Belgii, ale také v USA, kde měl snímek *The Emperor and the Golem* premiéru v lednu 1955.

²⁵ Jak mě upozornil profesor Jan Bernard, závěrečný optimistický tanec ve filmu sloužil v kinematografiích zemí RVHP jako typický symbol doby padesátých let, kterým se vyjadřovala zářná budoucnost sovětského bloku. Toto propagandistické klišé je pak zparodováno ve Svěrákových ve *Třech veteránech*.

FILMOVÉ POHÁDKY

Vrchol politické krize pro českou společnost znamenal rok 1952, ve znamení hroutícího se hospodářství a státního terorismu, exekučních procesů s politickými oponenty a bezostyšné propagandy. Teprve v letech po smrti Stalina a Gottwalda (1953) se poměry v české kinematografii lehce uvolnily, alespoň co se týká postoje režimu k humoru a k filmu pro děti.

Pohádky z padesátých let díky tomu obstojí i dnes - ideologické podbarvení jim příliš neublížilo. Režisér MARTIN FRIČ sice sklídl kritiku za dramaturgickou nejasnost ***Princezny se zlatou hvězdou na čele*** (1959, choreografie **Bedřich Füsseger**), nicméně dnes tvoří tento snímek, kterému se věnuji v kapitole filmových pohádek, tzv. "zlatý fond" české pohádkové tvorby.

Pozoruhodně vysoký standard v pohádkové tvorbě reprezentoval BOŘIVOJ ZEMAN. Režisér, který se stal z úředníka filmařem ve zlínských filmových ateliérech, sáhl pro náměty k dílu Boženy Němcové - podle *Potrestané pýchy* natočil natočil nejúspěšnější český film všech dob, pohádku ***Pyšná princezna*** (1952). Také v dalším pohádkovém filmu se Zeman pro námět obrátil k dílu Boženy Němcové a podle pohádky *Sůl nad zlato* natočil film ***Byl jednou jeden král*** (1954). na scénáři spolupracovali Oldřich Kautský, Jiří Brdečka a Jan Werich, který se objevil i v hlavní roli. Choreografii vytvořila **Marie Anna Tymichová**. na úspěchy předchozích pohádek později Zeman navázal ještě moderně vyprávěnou ***Šíleně smutnou princeznou*** (1968) a snímkem ***Honza málem králem*** (1976) (do hlavních rolí obou filmů angažoval soudobé hvězdy pop-music).

JOSEF MACH, dříve herec, novinář a scenárista, natočil podle divadelní hry Jana Drdy ***Hrátky s čertem*** (1956), pohádku, která sice nese stopy divadelních inscenačních postupů, "ladovský" kolorit a herecké výkony, ale nakonec vyústila v příjemnou komedii. ve filmu je orientální taneční číslo, které tančí **Ismenia Lehárová**.

VÁCLAV KRŠKA si vydobyl v českém poválečném filmu mimořádné postavení. Jeho aktivita, vždy dost daleko od hlavního proudu, přinesla i v žánru pohádky dva neobvyklé projekty: orientální pohádky ***Legenda o lásce*** a ***Labakan*** (oba 1956). Oba filmy byly natáčeny v exotických exteriérech v Bulharsku.

Choreografii Labakana vytvořila **Růžena Gottliebová**, jako tanečník u sultána se na plátně objevil **Miroslav Kůra**. Oba snímky zmiňuji v kapitole věnované žánru filmových pohádek.

Zmíním ještě pohádkový příběh **Strakonický dudák** (1955) režiséra KARLA STEKLÉHO, ke kterému vytvořil choreografii **Vlastimil Jílek** (ve filmu i sám tančí spolu s Oldřichem Stodolou a neidentifikovanými vílami). Režisér Tylovu předlohu prodchnul exotikou a ozvláštnil filmovými triky a jistou perličkou, na kterou mě upozornil profesor Bernard je to, že o děj této pohádky se opírá normalizační muzikál **Hvězda padá vzhůru**, s Karlem Gottem jako strakonickým dudákem (tento snímek musel K.Gott natočit coby úlitbu režimu po absolvování zahraničního turné).

TANEC V ČESKÉ KINEMATOGRAFII PO ROCE 1956

Významnou mezinárodně-politickou událostí, která nakrátko uvolnila napětí studené války, se stal XX. sjezd KSSS, jenž se konal roku 1956. Nikita Chruščov zde opatrně prozradil temné praktiky stalinismu a zahájil kritiku kultu osobnosti. S kritikou stalinismu si sice setrvačná KSČ nevěděla rady, a s diskusí na toto téma nijak nespěchala, ale požadavek revize uplynulých let byl přesto nastolen (a to nejen z řad stranických liberálů). i ve filmu tak přišlo krátké uvolnění, které přineslo odklon od schémat a propagandistických dramaturgických záměrů. Prohloubila se psychologie postav, které začaly žít reálnější životy, řešily problémy intimní i všednodenní (přičemž výsledná podoba měla často předobraz v italském neorealismu).

Deset let po komunistickém převzetí moci se tak českému filmu začínalo dařit. Výraznou změnu a uvolnění atmosféry na Barrandově přinesl nástup Eduarda Hofmana (režiséra animovaných filmů) do funkce ředitele Studia hraných filmů. Jeho zásluhou se na plátnech kin objevila díla Vojtěcha Jasného, Karla Kachyni, Zbyňka Brynycha, Ladislava Helgeho a dalších. do filmových studií vstoupila skupina dosud neznámých režisérů, kteří prošli studiem na FAMU nebo asistováním u zkušenějších kolegů Vávry, Krejčíka, Klose, Radoka. Mezi režiséry tak najdeme mimo zmíněných také Ivo Nováka, Ladislava Rychmana, Zdeňka

Podskalského, Oldřicha Daňka, Jaroslava Balíka, Vladimíra Síse, Otu Hofmana, Jindřicha Poláka. V Armádním filmu se na přestup k dlouhometrážní tvorbě připravoval František Vláčil. U kamer stáli mladí tvůrci důstojně pokračující v tradici české kameramanské školy.

Časem ale stoupala nespokojenost ideologických revizorů s díly, která nenabízela pozitivní a nekomplikovaný pohled na život v socialistickém státě. Vadila nízká angažovanost a intimní zaměření, zavládla nespokojenost s dramaturgií Filmových studií Barrandov. Vedení Barrandova bylo nuceno vypsat scenáristickou soutěž na téma vesnice a průmyslové výroby (tvůrcům byl doporučován dlouhodobý pobyt mezi dělnickým lidem). Ideologické zásahy do směřování československé kinematografie pak vyvrcholily ve dnech od 22. února do 1. března 1959, kdy proběhl v Banské Bystrici *1. festival československého filmu*. Tam měly být zhodnoceny výsledky kinematografie, resp. její nedostatky. po kritice, kterou již dříve vyslovil prezident a první tajemník KSČ Antonín Novotný, přišly referáty ze strany ministerstva školství a kultury. V příspěvcích dogmatických kritiků, ať už z řad komunistických aparátníků nebo filmových profesionálů, byly odsouzeny především filmy Kadára a Klose a Václava Kršky (za negativistické nazírání skutečnosti a věnování se okrajovým společenským jevům). O faktu, že šlo spíše o administrativní zásah než o ideovou debatu, svědčí i to, že většina delegátů odsouzené filmy vůbec neviděla. Brzy po banskobystričské přehlídce byla stažena z distribuce řada filmů pro svůj údajně revizionistický postoj. od filmové práce byli odstaveni Václav Krška i Kadár s Klosem. Bylo vyměněno vedení Barrandovského studia za nové, které mělo lépe kontrolovat látky určené do výroby. Dramaturgické plány měly do budoucna počítat opět více s tematikou výstavby socialismu a jeho světlé budoucnosti. Zavládlo zastrašování a autocenzura. Nová generace režisérů a scenáristů však dokázala udržet progresivní linii alespoň do té míry, že se mohla výrazně rozvinout na počátku šedesátých let.

REŽISÉŘI A SNÍMKY PADESÁTÝCH LET, VE KTERÝCH SE UPLATNIL TANEC:

Režisér JIŘÍ WEISS se ve snímku *Můj přítel Fabián* (1954) pokusil reflektovat problematiku romského etnika na Ostravsku. Film je adaptací krátké prózy

Ludvíka Aškenazyho a jak trefně poznamenal prof. Bernard, židé natočili film o cikánech (scénář Ludvík Aškenazy, režie Jiří Weiss, hraje Dušan Klein). Snímek sice nese některé znaky žánru agitky, ale přesto zůstává výborným filmem. Choreografii k němu vytvořil **Boris Milec**, ve snímku je zachycena scéna z opery Carmen, jejíž natáčení proběhlo ve Smetanově divadle.

JOSEF MACH, dříve herec, novinář a scenárista, slibný začátek postupně rozmělnil ve filmech, které byly pozoruhodně poplatné režimu. Komédie **Ještě svatba nebyla... z** roku 1954 pojednává o tom, že na každoroční slavnosti ve Stáznici se s nevolí setkávají dávní soupeři - družstevníci z Dubnice a Bojanova. Dubničtí si ale ve Strážnici vedou lépe, jejich klobásy jdou na odbyt a i v soutěži mají svůj folklorní soubor. po návratu ze slavnosti mladí v Bojanově založí vlastní pěvecký a taneční soubor. na pozadí této rivality se pak rozvíjí peripetická lovestory, ve stylu Romea a Julie. ve filmu tančí **Slovácký soubor písní a tanců Hradišťan**, v choreografii **Jiřího Hrabala**.

Podobně ideologicky zaměřené je i Machovo filmové drama z roku 1958 s názvem **Zatoulané dělo**, v němž tančí **Taneční skupina Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého**. Přesto je posledně jmenovaný koprodukční snímek z roku 1958 (koprodukce Filmové studio Barrandov - Zespolny autorow filmowych) zajímavý tím, že v něm před kamerou tančili **Andrzej Kostenko a Roman Polanski**, dnes slavný režisér.

Zajímavé dramatické téma má film režiséra VLADIMÍRA VLČKA (natočil snímek *Zítřka se bude tančit všude*) podle Olbrachtových **Komediantů** (1953). Jde o příběh chudých artistů kočujících po českém venkově. Choreografii vytvořili **Zora Šemberová a Luboš Ogoun**, ve filmu účinkovali artisté Karel Haase, Jaroslav Kryl, Miroslav Merbs, Jindřich Merbs, Soňa Merbsová, Vlasta Landová.

VÁCLAV KRŠKA si vydobyl v českém poválečném filmu mimořádné postavení. V roce 1954 natočil adaptaci Šrámkova **Stříbrného větru**, pojatou jako variaci na téma mládí. ve filmu je akcentována opozice studenta Ratkina vůči společenským konvencím, jeho vzpoura proti rodině a škole je bojem za svobodu a právo na lásku. K choreografické spolupráci Krška oslovil **Emericha Gabzdyla**. K životu a dílu Bedřicha Smetany se Václav Krška obrátil filmem **Z mého života** (1955)- opět v choreografii **Emericha Gabzdyla** (tančí Baletní soubor ND, Čs.

státní soubor písní a tanců, Umělecký vojenský soubor, Umělecký soubor Ministerstva vnitra ČSR, Vysokoškolský soubor, Balet Státního divadla v Karlíně). To vše završil Krška o rok později neobvyklým experimentem, zfilmováním opery **Dalibor** (1956). Velmi pečlivé přípravy a studium Smetanova díla posílily funkčnost vztahů mezi hudební partiturou, dějem a skladbou filmového záznamu. Jako choreografa oslovil Krška tradičně osvědčeného **Emericha Gabzdyla**.

V roce 1960 mělo premiéru Krškovo filmové družstevní drama pro mládež s názvem **Osení**. Choreografii vytvořil **Frank Townen** (tanec se uplatnil ve scéně stavění májky).

Rok 1954 přinesl první hraný film čerstvého absolventa FAMU KARLA KACHYNI, který se se svým spolužákem Vojtěchem Jasným do té doby věnoval dokumentu. Jeho drama **Dnes večer všechno skončí** (1954) je v podstatě špionážní příběh s milostnou zápletkou, odehrávající se ve vojenském prostředí (nedaleko vojenského výcvikového tábora na Šumavě jsou po automobilové honičce zatčeni nepřátelští agenti – stříh - vojenský pěvecký soubor vystupuje na oslavě splnění družstevního plánu – stříh - následuje taneční zábava, na které se dvěma kamarádům zalíbí stejná dívka, atd.). Choreografii k tomuto bizarnímu filmu vytvořil **Pavel Šmok**.

V roce 1959 natočil VLADIMÍR SÍS komedii **Ledoví muži**, která je situována do hokejového prostředí (hokejové mužstvo Slavoj Hudební nástroje zoufale potřebuje posilu, do klubu se tak dostane mladý Havránek, ale brzy se ukáže, že vůbec neumí bruslit... šéf ho tedy svěří své dceři krasobruslařce). Pro choreografii oslovil pohotového, multižánrového choreografa **Franka Townena**.

Naopak poměrně temnou tečku za padesátými léty reprezentuje historické drama VLADIMÍRA ČECHA **Pochodně** (1960). Vladimír Čech, řečený Volod'a, byl přítelem Kamila Pixy (spoluzakladatele STB), zanícený agent STB a tento film natočil k 40.výročí založení KSČ. Choreografii k tomuto opusu vytvořil **Miloslav Lipinský**, přičemž tanec je ve snímku použit ideologicky, v kabaretní scéně, jako ukázka dekadentní Prahy v sedmdesátých letech 19.století.

ŠEDESÁTÁ LÉTA – NOVÁ ÉRA ČESKOSLOVENSKEHO FILMU

Po krátkém nadechnutí (v druhé polovině padesátých let), které vystřídalo dejá vu neostalinského dogmatismu, přišla konečně nová dekáda, která pro československou společnost a její kulturu reprezentovala období nebývalého rozmachu. Zlepšila se obecná informovanost o dění ve světě, zvýšila se životní úroveň obyvatelstva, což dokázalo upozadit některé společenské jevy, které byly nepřímým důsledkem nenormálního systému vládnutí (vysoká rozvodovost, zevlující mládež, nulová úcta k osobnímu vlastnictví, životní deziluze atd.). V Československu se v důsledku kolapsu třetí pětiletky začalo vážně debatovat o podílu volného trhu v rámci centrálně plánovaného hospodářství. Stejně progresivní bylo uvažování na půdě akademické a umělecké. Na stránkách kulturních periodik publikovali spisovatelé, filosofové a teoretikové mění, kteří se nemínili smířit se současným stavem společnosti (Milan Kundera, Ivan Klíma, Ludvík Vaculík, Karel Kosík, Jan Sviták, Jan Grossman, Václav Havel), množily se nekonformní divadelní scény (*Divadlo na Zábradlí*, *Semafor*, *Večerní Brno*, *StudioY*), v *Redutě* a *Virole* se hrál jazz, recitovala se soudobá poezie.

Film se na konci padesátých let probíral z šoku po banskobystřickém sjezdu. Filmaři postupně opouštěli strategii úhybných manévřů a po XII. sjezdu KSČ, který se konal na konci roku 1962, se vrátila do hry společenskokritická témata. Pro filmaře i pro další umělce byly inspirací novinky zahraničních filmových produkcí - ze Sovětského svazu se do československých kin už dávno neimportovaly jen agitky. Filmy Sergeje Bondarčuka, Grigorije Čuchrajova, Andreje Tarkovského a Michaila Kalatazova přinesly nový emocionální náboj a moderní tvarosloví. Italský film, stále ještě pod vlivem neorealismu, ukazoval ve snímcích Michelangela Antonioniho, Luchina Viscontiho, Piera Paola Pasoliniho obavy z odcizení v poválečném světě. Veristické snahy vyvrcholily tvorbou režisérů francouzské „nové vlny“, Françoise Truffauta, Agnes Vardové, Jean-Luca Godarda. Filozofující kinematografii zastupovali Luis Buñuel, Ingmar Bergman a Alain Resnais.

Všechny tyto filmy byly studentům FAMU dostatečně známé. Absolventské filmy ročníků 1960-1963 jasně signalizovaly, že se československý film nebude ubírat zavedenými cestami. Filmy jako *Transport z ráje* (1962, režie Zdeněk Brynych),

Až přijde kocour (1963, režie Vojtěch Jasný) přinesly důležitou společenskou sebereflexi. Film Zdeňka Podskalského a Jaroslava Dietla *Einstein kontra Babinský* (1963) se potutelně uchechtával české povaze a malosti zdejších poměrů. ze sedmatřiceti celovečerních filmů, které byly v roce 1963 natočeny v československé produkci, bylo jedenáct debutů - přičemž mezi začátečníky byla jména takových talentů, jako Jaromil Jireš, Miloš Forman, Věra Chytilová. Osm filmů ten rok získalo zahraniční ocenění. V tisku se začalo mluvit o jaru československého filmu a o nástupu české „Nové vlny“, jejímiž poznávacími znaky se stalo angažování neherců, černobílý materiál a natáčení v reálném prostředí, stejně jako prostor pro improvizaci a všední hrdina. a především - osobní potřeba tvůrců vyjadřovat se filmem. Filmaři ignorovali výchovný aspekt svých děl. Jejich filmy měly mluvit samy za sebe, nezávisle na politické objednávce. Štěstí pro nastupující filmařskou generace bylo, že cenzurní zásahy vzhledem k všeobecnému společenskokritickému trendu zeslábly a diskuse se přesunula nad hotové filmy. Vedle filmařů tzv. české *Nové vlny* (Věra Chytilová, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Ivan Passer, Pavel Juráček, Jiří Menzel, Evald Schorm, Jan Němec, Jaroslav Papošek, Jan Schmidt) a jejich solitérních souputníků (František Vlácil, Zdeněk Sirový, Hynek Bočan, Juraj Herz, Antonín Máša) se na renesanci českého filmu stejně významně podíleli filmaři s dlouholetými zkušenostmi (Otokar Vávra, Ján Kadár s Elmarem Klosem, Jiří Krejčík, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Jiří Weiss).

Myšlenková hloubka a originální témata přicházely k filmu z literatury a divadla, celá řada spisovatelů a dramatiků spolupracovala na scénářích, jiní fungovali v profesi dramaturgů. Ještě nikdy nebyl český film tak pestrý, jako v šedesátých letech. na rozdíl od prvoplánové formy filmů přicházejí ke slovu šifrovaná podobenství - *O slavnosti a hostech* (1965, r. J. Němec), *Hotel pro cizince* (1966, r. A. Máša). Velkou popularitu získávají muzikály (*Starci na chmelu* - 1964, r. L Rychman, *Kdyby tisíc klarinetů* - 1964, r. J. Roháč, V. Svitáček), veristická větev upřednostňuje „směšně-trapné“ komedie (*Lásky jedné plavovlásky* - 1965. r. M. Forman).

Společenský vývoj v Československu kulminoval v červnu 1967, kdy proběhl IV. sjezd Svazu československých spisovatelů, kde Milan Kundera, Ivan Klíma, Pavel Kohout a Alexandr Kliment žádali zrušení cenzury jako trapného přežitku

z totalitních režimů. Poprvé se zde veřejně zpochybnila role KSČ v padesátých letech, přičemž došlo i na tázání se po jejím současném morálním kreditu. Vrcholu dosáhla všeobecná nespokojenost na podzim, kdy se kvůli přerušovaným dodávkám elektrické energie vydali studenti ze strahovských kolejí do ulic. Jejich spontánní demonstrace s provoláváním hesla „Chceme světlo!“ skončila brutálním zásahem policie v Nerudově ulici. Poté už vzaly události rychlý spád: vedení strany si s nezvládnutelnou situací poradilo výměnou na postu prvního tajemníka a Novotného tak vystřídal sympatický reformátor s neformálním vystupováním a dobráckým úsměvem Alexander Dubček. Za něj došlo k definitivnímu pádu cenzury a evropsky ojedinělému zvýšení prestiže kulturní sféry. Z atmosféry Pražského jara čerpala i kinematografie, do distribuce se vrátily trezorové filmy Evalda Schorma, Jaromila Jireše, Vojtěcha Jasného, Juraje Herze.

Radostný rok 1968 měl ale smutný závěr v podobě okupace Československa armádami zemí Varšavské smlouvy. Třičtvrtě miliónu vojáků na okupovaném území potvrdilo drsnou převahu diktujících. Prorůstání státních orgánů ambiciózními Brežněvovými příznivci, hrubý vojenský nátlak, inscenované provokace a znovuzavedení cenzury během dvou let přeměnily československou společnost na normalizovanou zónu nesvobody, udavačství, průměrnosti a tichého odporu. Hned na začátku Husákovy éry došlo k výměně vedení ve filmových institucích (rovnou z ÚV KSČ byl do vedení Československé kinematografie poslán Jiří Purš). Filmy ze šedesátých let a vybraná díla z let předchozích se staly důkazním materiálem proti ideálům komunismu, byla popřena jejich kvalita a zdůrazněn „jednoznačný politický podtext“. Český film tak přišel o světově uznávané tvůrce. Někteří nesměli svobodně tvořit a byli odstrčeni k podružným pracím, nebo byly jejich záměry nivelizovány podmínkami (Věra Chytilová, Evald Schorm, Jiří Krejčík, Zdeněk Sirový, Jaroslav Papoušek, Jan Schmidt). Jiní to nevydrželi a sami emigrovali (Jan Němec, Ivan Passer, Miloš Forman).

PROFILY REŽISÉRŮ ŠEDESÁTÝCH LET A JEJICH SNÍMKY OBSAHUJÍCÍ TANEC

Z režisérské generace tvořící v předchozím desetiletí do šedesátých let nejdůrazněji zasáhli Otakar Vávra, Ján Kádár s Elmarem Klosem, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa a další mimořádný talent stojící věkově mimo Novou vlnu, František Vlácil.

OTAKAR VÁVRA, který se u filmu pohyboval od svých vysokoškolských studií v třicátých letech, už roku 1960 ohlásil *Srpnovou nedělí* změnu svého filmařského vidění, posun k lyrickému a náznakovému filmu. Hořce lyrická je i jeho *Romance pro křídlovku* (1966), které dominuje setkání mládí s láskou a se smrtí, oscilace mezi omamnou smyslností a ideálem krásy. Scénář ***Kladiva na čarodějnice*** (1969), rekonstrukce tzv. šumpersko-losinských čarodějnických procesů, chtěl Vávra původně postavit na rozsáhlém bádání v archivech, které sám podnikl na místech tragických událostí. Neutříditelné množství historických pramenů ho ale záhy donutilo k návratu ke knize Václava Kaplického. Jeho film o zrůdných podobách moci byl ze zřejmých důvodů jedním z prvních, které normalizační cenzura zamkla v trezoru. ve filmu tančili Zdeněk Derka, Vladimír Šebesta, I. Bobková, J. Janovcová, O. Mazůrek a M. Žďánská.

Tandem KÁDÁR-KLOS natočil (jako tečku umělecké spolupráce) v roce 1969 v americké koprodukci filmovou baladu ***Touha zvaná Anada***, značně stylizovaný film, jehož hlavní postavou je tajemná krásná dívka (pravděpodobně víla) Anada.²⁶ Snímek je pohybově prokomponovaný, především scény s odhalenou Anadou působí i na dnešní poměry velmi smyslně. Vedle celkové pohybové stylizace je v úvodu filmu krátký tanec vesnických žen na návsi (tančí Viktoria Brezováková, Katarína Csütörtökyová, Ľuba Desetová, Alžběta Dráfyová, Milada Eckertová, Valeria Farkašová, Katarína Hajtášová, Mária Hajtášová, Mária Janková, Mária Martinčíčová, Dana Mayerová, Libuše Mayerová, Beatrix Nagyová, Zdena Nererová, Beatrix Špergerová, Dana Teslíková, Natalia Tomanová). Režisér Kádár na konto zahraničního úspěchu této česko-americké koprodukce záhy emigroval.

²⁶ Anadu z moře vylovil rybář Jánoš a s pomocí své ženy Zuzky jí vrátil život. Dívka u nich na přání Jánošovy ženy zůstala, Jánoš ale začal být ovládán milostnou vášní. po noci, kdy se Anada stala Jánošovou milenkou, onemocněla Zuzka tyfem. Jánoš, neschopný vyřešit svoji situaci, doufal, že za něho smrt vše rozhodne.

V roce 1963 (rok nástupu české Nové vlny) natočil VOJTĚCH JASNÝ proslulou komedii **Až přijde kocour**²⁷, která byla příležitostí jak pro Jana Wericha v dvojroli (podílel se i na scénáři), tak pro kameramana Jaroslava Kučeru, který ve filmu využil netradiční barevné efekty. Choreografii vytvořil **Ladislav Fialka** (ve filmu tančil Pantomimický soubor divadla na zábradlí a Státní divadelní studio soubor Černé divadlo). Tanec má v tomto snímku zásadní roli, prolíná celým filmem, přičemž skutečné charaktery a emoce jednotlivých postav se ukazují právě v rámci stylizovaných tanečních scén, které jsou kouzlem moudrého kocoura. Filmu dominuje psychedelická rocknrollová taneční zábava, v rámci které se pomocí pohybové i barevné stylizace ukazuje pravda o jednotlivých obyvatelích městečka. ve filmu je také výrazná pantomimická scéna černého divadla, na kterou se hlavní aktéři dívají jako diváci. za zmínku stojí i to, že roli zamilovaného muže hraje choreograf, mim, tanečník Jiří Kaftan.

Podle povídek Ilji Erenburga natočil v roce 1966 Jasný anekdotický triptych **Dýmky** (všechny peripetie se točí kolem kultovního předmětu – dýmky), k němuž choreografii vytvořil **Josef Koníček**.

Na konci padesátých let nebyla vhodná doba ke schválení námětu o kolektivizaci vesnice, ale díky Pražskému jaru ten čas nastal. Jasný tak prosadil svůj životní scénář, kterému byla podkladem prožitá a detailně zapsaná historie jeho rodné vesnice Kelč. Protože Jasný byl založením lyrik, jsou **Všichni dobří rodáci** (1968) laskavá nostalgická balada. Východomoravská vesnice, jejíž obyvatelé žijí v souladu se staletými tradicemi a rituály, je zaskočena združstevňováním půdy. František (R. Brzobohatý), rozvážně a moudře hospodařící na svém gruntu, je za otevřený odpor proti kolektivizaci odsouzen do vězení. po letech se vrací a stává se předsedou družstva. To je dějová kostra, která ale nepostihuje pestrost jednotlivých listů kroniky, na nichž jsou popsány osudy a charaktery každého z vesnice. Tanec je ve snímku použit symptomaticky na masopustní zábavě - choreografii vytvořili **Karel Vrtiška a Olga Frebauerová**.

²⁷ Film *Až přijde kocour* režiséra Vojtěcha Jasného z roku 1963 (hlavní dvojroli ztvárnil Jan Werich) je moderní pohádka pro dospělé. Děj se odehrává v malém městečku kam přijíždí kouzelník s krásnou dívkou Dianou a kouzelným kocourem. Kocour má na očích brýle a když mu je někdo sejme, lidé se pod jeho pohledem zbarví podle svých charakterů a skutků. Lháři zfialovějí, zloději zešedivějí, nevěrníci zežloutnou – a zamilovaní zčervenají.

Režisér ZBYNĚK BRYNYCH začínal v dokumentární tvorbě a vyučil se ve zlínských ateliérech. V šedesátých letech natočil několik snímků s nevyrovnanou kvalitou, ty nejlepší se pojily k tématice 2. světové války. ve špionážním dramatu **Smyk** (1960) se pokusil spojit napínavý příběh agenta cizí tajné služby s úvahou o lidské identitě a o místě člověka ve společnosti.²⁸ Vzhledem k tomu, že se velká část děje odehrává ve varieté, je ve snímku velký prostor věnován pohybu, jehož choreografii vytvořil **Luboš Ogoun** (ve snímku tančí .1. Zahrynovská a další tanečníci). Podle sbírky povídek Arnošta Lustiga *Noc a naděje* natočil Brynych **Transport z ráje** (1962), film s nekonvenčním pohledem na život v terezínském koncentračním táboře. Prostřednictvím mozaiky lidských osudů zobrazil dusivou atmosféru ghetta s cílem ukázat, že ani v totálním ponížení neztrácejí lidé důstojnost a dovedou se vzepřít.²⁹ Sugestivní kamera vykresluje prostory vězeňského města, které je paradoxně rájem pro ty, kdo odsud odjíždějí do vyhlazovacího tábora Birkenau. Titulková listina sice neuvádí choreografa, ale ve filmu se tančilo, v úvodu, kde jsou mladí židé vykresleni jako floutci tančící v rytmu jazzu.

Působivý je i další Brynychův střet s tematikou válečných let, film...**a pátý jezdec je strach** (1964), adaptace povídky *Bez krásy, bez límce* spisovatelky Hany Bělohradské. Expresivní kamera zachycuje skladiště věcí zabavených transponovaným Židům. Nekonečné množství veteše a starožitností, které už nemají majitele, funguje jako působivá metafora holocaustu. Hlídačem skladiště je lékař, který náhodou ošetří muže hledaného gestapem. Je udán a v bezvýchodné situaci spáchá sebevraždu. Zbyněk Brynych tak podruhé na „malých“ příbězích demonstroval zřůdnost fašistického systému i to, jak zasáhl do životů obyčejných lidí. ve filmu tančí Eva Rohanová. Tento film se proslavil i v zahraničí, dostal se do distribuce v Americe, kde ovlivnil několik amerických režisérů.

²⁸ Děj se odehrává v roce 1948, z Prahy utíká uprchlík, který za hranicemi mění identitu a stává se z něj špion. Následně se vrací do Prahy v krycím povolání varietního klauna.

²⁹ V úvodu filmu vidíme Terezín jako klidné a šťastné město, jehož dobře oblečení obyvatelé mají radost ze života. Ukáže se ale, že je to iluze, vytvořená pro natáčení německé propagandistické reportáže. Generál SS Knecht, který do Terezína jede na inspekci, nařídí transport do vyhlazovacího tábora. Seznam obětí má svým podpisem potvrdit i předseda židovské Rady starších David Löwenbach. Zpráva o chystaném transportu smrti se dostane mezi obyvatele ghetta.

Z filmové tvorby režiséra WEISSE v šedesátých letech vyniká baladická pohádka pro dospělé **Zlaté kapradí** (1963), podle předlohy Jana Drdy. Pohádka má úžasnou atmosféru, kterou vytváří sugestivní kamera, kontrastní svícení i použití černobílého materiálu umocňují psychologické pochody hlavního hrdiny Jury (Vít Olmer) a víly Lesanky. Vše, včetně pohybu a zvuku je velmi expresivní, občas až hororové, přičemž tanec má ve filmu důležité místo, neboť symbolicky obnažuje duševní pochody a konflikty hlavního hrdiny Jury.³⁰ Choreografii vytvořil **František Halmazňa**, tančí Vysokoškolský umělecký soubor, balet ND v Praze. Blíže se této pohádce věnuji ve zvláštní kapitole věnované filmovým pohádkám.

MILOŠ MAKOVEC, původně dokumentarista, se k hranému filmu dostal režírováním hraných sekvencí Trnkova *Císařova slavíka* (1948). Z jeho tvorby zahrnuje tanec hudební komedie **Dva z onoho světa** (1962), která i přes naivitu ilustruje společenskou změnu poměrů (Oldřich Nový jako vzorný učitel hudby čelí návštěvě svého bratra-dvojčete z USA, přičemž americký jazzman je chvílemi vykreslen přívětivěji než jeho rigidní socialistický bratr). Choreografii vytvořil **Josef Koníček**.

Josef Koníček uplatnil svůj choreografický talent také v komedii JAROSLAVA BALÍKA **Jak se krade milion**, natočené v roce 1967.

ANTONÍN KACHLÍK natočil v roce 1966 příznačně nazvanou detektivku **Smrt za oponou** (1966), v níž hraje tanec důležitou roli. Děj tohoto filmu se proplétá s baletním prostředím³¹. Choreografkou tohoto filmu byla **Věra Untermüllerová** a ve snímku tančili tehdejší členové baletu Divadla J.K. Tyla v Plzni (Jana Heyduková, Jiří Hoščálek, Eva Hřebenářová, Věra Chocová, Milan Ječmínek, Eva

³⁰ Víla Lesanka u muziky před zraky ostatních doslova „utancuje“ hlavního hrdinu Juru, což funguje jako spouštěč zla. Jura se v tanci cítí ponížěn a ze vzdoru se nechá naverbovat k vojákům. od Lesanky dostane kouzelnou košili, se všitým semínkem zlatého kapradí, který ho chrání před kulkami. ve válce se prokáže jako hrdina, je vyznamenán, na základě toho ho začne ho svádět generálova dcera. Jura se nechá omámit jejím kouzlem – právě když s ní poprvé tančí.

I poslední – třetí tanec je významotvorný, jde o stylizovaný, velmi uměle až strnule působící tanec generálovy dcery a vysokých důstojníků (všichni s maskami). Tento tanec otevře Jurovi oči, najednou jasně vidí, že mezi generálskou elitou, její škrobenost a přetvářku nikdy nebude a ani nechce patřit.

³¹ Pašeráci heroinu posílají novou cestou zásilku drogy z Francie do Itálie přes Švédsko, NDR a Československo - ve Fibichově divadle v Praze panuje před premiérou baletu nervózní atmosféra - představení je na samém začátku přerušeno, protože primabalerína Milada Havlová (hraje Květa Fialová) je nalezena mrtvá ve své šatně. Nitky přitom vedou k choreografovi Laubemu (hraje Lubomír Lipský).

Kaprálová, Jarmila Kostlivá, Miroslava Krčálová, Miroslav Kydlíček, Petr Novák, Jiří Paclík, Marie Plášilová, Ludmila Rašplíčková, Zdeněk Sudek, Věra Sudková, Dana Špedlová, Pavel Vitinger, Zdeňka Zvonařová, Jiří Žalud, P. Režná, Kaštánková).

JIŘÍ SEQUENS natočil v šedesátých letech dvě detektivky s účastí tance, ***Smrt na Cukrovém ostrově*** (1961) s choreografií **Franka Towena** (ve filmu tančili Said Ami, Hagi Amina, Moh Aša, Sharad Pawar, Ali Paydar, Ola Samuel, Rana Shiva, Milada Štekrová, Renata Tůmová, I. Černý, J. Folprecht, J. Forejtek, E. Hanková, J. Husák, A. Kovaříková, A. Křesáková, H. Nováková, J. Prudký, T. Přerovský, P. Rešl, M. Rothová, G. Stará, J. Štichová, D. Šustrová, B. Tomčeva, Vavroušková, J. Vosátková, Dvořáčková, Mironovová, Pulchartová) a pozdější detektivku ***Pěnička a Paraplíčko*** (1970) bez udaného jména choreografa. ve filmu se nicméně tančí (Elena Lindauerová, K. Samková, Březinová, Ditrichová, Dufková, Duchoňová, Janusová, Zdeněk Blažek, Antonín Loužecký).

REŽISÉŘI A SNÍMKY TZV. NOVÉ VLNY S TANCEM

Fenomén české "Nové vlny" obecně zapadá do vzorce uměleckých hnutí šedesátých let. V jedné generaci se sešlo několik talentovaných filmařů, kteří natočili v poměrně krátkém časovém období filmy uznávané dodnes téměř na celém světě. Nutno ale říci, že tato šťastná konstelace byla typická pro svět filmu obecně, ostatně stejně jako pro celé kulturní hnutí šedesátých let. Vznik české Nové vlny v tomto směru umožnil (kromě uvolněné atmosféry 60. let) především mocný inspirační proud ze zahraničí (dozvuky italského neorealismu, francouzské nové vlny, anglického free-cinema, progresivní tendence v sovětském filmu). Současně na profesionální dráhu nastoupila mladá generace režisérů, kameramanů, scénáristů, kteří prošli studiem na FAMU, a to právě ve šťastné době, kdy zavládlo částečné politické uvolnění umožňující vyslovování otevřenějších názorů i postupné naleptávání uměleckých dogmat socialistického realismu. Ideologické odsouzení "nesocialistických" filmů z padesátých let na konferenci v Banské Bystrici (1959) postupně ztrácelo na síle. Povinný optimismus socialistického realismu vystřídala skepse, místo nadšení z jasných zítřků a z hrdinné minulosti převládlo rozčarování. Nastupující generace žila

v pocitech vykořeněnosti a beznaděje. do pozadí ustoupily klasické žánry detektivního filmu a komedie (jednoduché komedie a detektivní filmy točili většinou tvůrci stojící mimo Novou vlnu). Příběh filmu často stavěl na groteskním nebo absurdním nápadu, přičemž mnohem důležitější než zápletka se stalo zachycení emocionálních stavů a nálad. Zavládl civilní pohled, pojmu jako „hrdina z lidu, obyčejný příběh“ daly filmy Nové vlny nový smysl, v drtivé většině s obráceným znaménkem než požadovala státní ideologie. Hrdina se obvykle cítil izolován (postrádal heroické atributy i vůli ke změně), převládala nedůvěra, život ztratil smysl stejně jako ideály, začal dominovat socialistický způsob konzumu. Povinná společenská angažovanost, přetrvávající z 50. let, se ukázala být spíše cynickým postojem kamuflujícím vlastní prospěchářství. Filmy často měly formu podobenství s různou mírou stylizace, přičemž některá se odehrávala v reálné současnosti (*Návrat ztraceného syna*), jiná byla umístěna do neurčité minulosti (*Hotel pro cizince*), další se ocitla mimo reálný prostor a čas (*O slavnosti a hostech*, *Ovoce stromů rajských jíme*). Filmy analyzující stalinistické období (*Skřiváci na niti*, *Každý den odvalu*, *Žert*, *Smuteční slavnost*, *Bloudění*) nezobrazovaly padesátá léta jako uzavřenou historii, děj se odehrával v současnosti a k historii se vracel v subjektivních vzpomínkách postav stojících mimo velké dějiny. na světlo se dostala také témata do té doby běžně nezobrazovaná - ošklivost, stáří, trapnost.

Podobně jako ve světové kinematografii 60. let uplatnili filmaři Nové vlny experimentální postupy inspirované dokumentární tvorbou a avantgardou (použití ruční kamery, barevných filtrů, objektivů deformujících klasickou perspektivu, snímání ob jedno políčko, zrychlené, zpomalené záběry, časosběrné záběry). Filmové scénáře mnohdy nedodržovaly klasickou dramatickou stavbu, často splýval rozdíl mezi přítomným časem, retrospektivou a vizí. Herecký projev byl různorodý, podřizoval se osobě režiséra, žánru, tématu, přecházel od civilního projevu k vypjatě stylizovanému výrazu, tvůrci také často obsazovali neherce.

Pokud jde o konkrétní jména, nebyla Nová vlna jednolitý blok autorů, kteří by se prezentovali společným manifestem (podobně jako jednotlivé směry umělecké avantgardy meziválečného období), jejich tvorbu dokonce nespojoval ani společný autorský rukopis. Z českých režisérů převažoval u Němce, Chytilové, Schorma, Juráčka především filosofický postoj, komediálně groteskní pohled

preferovali Forman, Passer, Papoušek. Jejich filmy se převážně soustředily na jednotlivce, vynechaly širší společenský rámec, hrdinové těchto filmů se o politiku ani o společenské dění nezajímají. Naopak filmy Evalda Schorma (*Každý den odvalu*), Hynka Bočana (*Nikdo se nebude smát*), Pavla Juráčka (*Každý mladý muž*) se snažily zachytit širší společenský kontext. Někdy vážně, někdy se zdánlivě komediálním nadhledem se vyjadřovaly ke konkrétním společenským problémům. Schormův film *Návrat ztraceného syna* dodržel realistický rámec, prvky novozákonního podobenství se uplatnily spíše v druhém plánu. Film Jana Němce *O slavnosti a hostech* je žánrově alegorie, naopak *Mučedníci lásky* jsou surrealistická hříčka bez přímé vazby na realitu.

Tak jako neexistuje žádný autorský manifest, neexistují ani seznamy jmen, které by určovaly, kdo byl a kdo nebyl příslušníkem Nové vlny. Nechuť k jakékoli organizaci a schůzování byla po hysterickém organizování veřejného i uměleckého života v 50. letech jasná. do základní sestavy lze počítat autory povídkového filmu podle knihy Bohumila Hrabala *Perličky na dně* (Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jaromil Jireš). Druhé křídlo tvoří Miloš Forman, Ivan Passer a Jaroslav Papoušek. do Nové vlny rozhodně náleží Pavel Juráček a v závěsu i jeho spolupracovník Jan Schmidt. Dále k nim lze volně přiřadit Hynka Bočana a Antonína Mášu. ze slovenských autorů se k české Nové vlně počítá Juraj Herz.

Největší část společenského apelu Nové vlny lze najít v díle EVALDA SCHORMA. Osamělostí solitéra, mírou skepse a způsobem přesné a nemilosrdné analýzy společnosti bývá přirovnáván k francouzskému tvůrci Robertu Bressonovi. Schormův patos byl civilní, nenápadný, hrdinové jeho snímků si uvědomovali bezútěšnost života. Jejich vzpoura, pramenící z nespokojenosti se současným stavem, byla předem odsouzena k neúspěchu a režisér své hrdiny zpravidla opouštěl v ještě horším morálním rozpoložení a společenském postavení než na počátku filmu. po natočení několika dokumentů Schorm debutoval celovečerním hraným filmem ***Každý den odvalu*** (1964), který vypráví osudy zapáleného funkcionáře v době, kdy z ostatních revoluční nadšení (opravdové i předstírané) vyprchalo. "Donquijotské" úsilí hrdiny (vycházející z naivity a společenské nepřizpůsobivosti) a proklamované revoluční ideály narážejí v lepším případě na nedůvěru, uzavřenost, v horším na cynismus a vypočítavost. Hrdina si

tuto „zradu“ revoluce vybíjí na okolí i na své přítelkyni. ve filmu si zatančila sólistka ND **Nad'a Sobotková**, kterou se Schormem pojilo dlouholeté přátelství.

V komplikované „současnosti“ se odehrávalo i civilně laděné podobenství **Návrat ztraceného syna** (1966). V námětu Schorm vyšel ze statistického údaje, že Československo v 60. letech zaujímalo čelné místo v počtu sebevrahů. Zmatené chování hlavního hrdiny (aktéra nepovedené sebevraždy) nesloužilo k vykreslení psychického obrazu jedince, ale ke studii okolí, kde každá epizoda i gesto odkazují k diagnóze společenské schizofrenie. Většina děje se odehrává v psychiatrické léčebně, kde najde hlavní hrdina spřízněnou duši v postavě dalšího pacienta psychiatrické léčebny, mladého tanečníka, kterého hrál a tančil mladý **Jiří Kylián**. ve filmu tančí také Milan Maryška (tančící mladík).

Povídka **Chlebové střevíčky** z filmu **Pražské noci** (1968) pracuje s faustovským tématem v téměř hororovém stylu³². Choreografii vytvořila **Růžena Mazalová**, tančil Zbyněk Vaňous.

Schormovým divácky nejúspěšnějším filmem se i přes složitou stavbu stal **Farářův konec** (1968), jakási parafráze Nového zákona. Kristův úděl na sebe bere kostelník z města, který se vydává za faráře. Podvod je odhalen, kostelník je lynčován a jako oběť zfanatizovaného davu, s pokorným úsměvem Kristovým, umírá v kostele. Rámec příběhu i jeho kontrapunkt vytváří scény jarmarečního divadla, jejichž choreografii vytvořil **Josef Koníček**.

Protiklad k Schormovu existenciálně laděnému dílu tvoří filmy JIŘÍHO MENZELA. Jeho nostalgické snímky často vycházely z literárních předloh, které problémy běžného života poetizovaly lyrikou (Bohumil Hrabal, Vladislav Vančura).

Menzelův humor nebyl krutý a demaskující, ale spíš shovívavý, jeho filmy jsou u diváků už řadu let velmi oblíbené. Film **Rozmarné léto** (1967) podle románu Vladislava Vančury je v podstatě o ničem. Tři stárnoucí maloměšťáci tráví svůj život na plovárně, večer se pak chodí kochat pohledem na cirkusovou tanečnici, jíž jsou nepokrytě uchváteni. Pokouší se ji svést, ale pouze v rámci svých chatrných možností: majitel plovárny poskytuje masáž, kanovník smaží ryby, major je velkodušný hostitel, jenž usíná s hlavou v záňadří. Z dálky vše kvituje její partner, provazochodec Arnoštek (v podání samotného režiséra). Půvab a

³² Film vypravuje legendu o hraběnce, která si v době hladomoru objedná na bál chlebové střevíčky.

působivost snímku tvoří rozpor mezi barokně metaforickým jazykem („velký“ literární styl) a zachycováním rozmarného letního nic („malinký“ obsah). Prostor k vlastní interpretaci si přitom režisér Menzel ponechal v náznacích toho, co se (ne) stalo mezi třemi hrdiny a tanečnicí. Jako choreograf na *Rozmarném létu* spolupracoval **Luboš Ogoun**, který celý film prodchl kouzelnou pohybovou stylizací. Odvážné akrobaticko-taneční kreace ve snímku předvádí i sám režisér v postavě kouzelníka Arnoštka, jako tanečnice mu statečně sekunduje pohybově výborně vyškolená herečka Jana Preissová.

Režisér PAVEL JURÁČEK vystudoval scenáristiku na FAMU (je autorem scénářů k filmům *Ikárie XB-1*, *Bláznova kronika*, *Sedmikrásky*). V jeho filmech se nejzřetelněji projevuje „kafkovská“ inspirace. Vrcholným Juráčkovým opusem je filmové podobenství **Případ pro začínajícího kata** (1969), kterému jako základ posloužil román *Gulliverovy cesty*. Juráček ale k Swiftově společenské satirě přidal kafkovskou existenciální tíhu (inspirovanou i životem pokrytecké socialistické společnosti) a obraz vnitřního stavu hrdiny. Vzhledem k tomu, že fenoménu Nové vlny nevěnuji samostatnou kapitolu, pokusím se v následujících odstavcích tento snímek (a funkci tanečních pasáží v něm) v hlavních rysech okomentovat. Swiftův Lemuel Gulliver se dostává do země Pultanela (ve filmu Balnibarbi), nad kterou se vznáší létající hlavní město Laputa, kde v utajení žijí vládci země. Juráčekův moderní Gulliver ovšem vstupuje do (s)nové země nešťastným omylem (přejetím zákazu vjezdu - pomyslným překročením bludného kořene). Jeho pobyt se brzy proměňuje v noční můru, proto je Gulliver rád, že nakonec může (za doprovodu obecního blba) tuto divnou zemi opustit. V Juráčkově Balnibarbi i na Laputě panuje bizarní stísnující atmosféra, zatěžkaná neidentifikovatelným nebezpečím. Juráček byl jedním z mála tvůrců, který dokázal prostřednictvím filmové řeči navodit kafkovskou atmosféru a zároveň vypointovat zlověstné atributy všudypřítomného ticha. Gulliverova cesta vlastní pamětí (on jako dítě, jeho první láska, rodiče) dostává podobu města (resp. dvou měst), do nichž pronikají společenské ozvěny 50. a 60. let (fízlové, vyšetřování, zničená krajina). Gulliver se v divné zemi brzy stane nepohodlným, protože pravdu, která narušuje základní jistoty společenství, nikdo nechce. Gulliver bloudí městem stejně jako záhyby svého svědomí a vzpomínek. Jeho nedobrovolné putování ztrácí smysl, tíží ho skutky z minulosti. Juráčkově Balnibarbi, kam Gulliver nedobrovolně doputuje svým automobilem, se proměnilo

v groteskní alegorii socialismu, kterému nikdo nevěří, ale všichni se mu podřizují. Touto nadčasovou mozaikou režisér nastínil existenciálně absurdní orwellovskou vizi. Na létající Laputě, k níž obyvatelé Balnibarbi s nadějí vzhlížejí, zbyli jen sluhové, strach a nostalgie, panstvo dávno prchlo. i když **jméno choreografa není v titulkové listině uvedeno**, tanec má v tomto alegorickém snímku důležité symbolické místo. Když se Lemuel Gulliver po autonehodě dostane do země Balnibar, postupně zjišťuje, že zemi vládou podivné zákony (zákaz mluvení), rituály a instituce, přičemž vše má absurdní, surreální rozměr. První a zásadní konflikt nastává v okamžiku, kdy je Gulliver pozván na večírek balnibarské elity. Na slavnosti se tančí národní balnibarský tanec³³ (choreograficky jde o poskoky v řadách typu „vláček“, doprovázené bizarními gesty, výjev by byl dost podobný opilému karnevalovému dovádění, nebýt toho, že všichni se takto pohybují s obřadnou vážností). Gulliver by rád dal najevo sympatie, proto se přidává k tančícím - následkem toho ale sál stichne, Gulliver je označen za nestydatého provokatéra a je nemilosrdně eskortován. Začíná být jasné, že Gulliver při národním tanci udělal jakési faux-pas. Zdvořile se omlouvá, rád by tušil, co udělal špatně, nikdo mu však neodpovídá, nastává zlověstné mlčení. od této chvíle je vtažen do absurdní „kafkovské“ mašinerie balnibarského státního aparátu – Gulliver se dostává před soud, kde je z neznámých důvodů nucen se přiznat (nevíme k čemu) a je odsouzen. Je odveden na slavnostní veřejnou popravu, která ale překvapivě vyústí v Gulliverovo pozvání na všemi uctívaný plovoucí ostrov Laputa, který je podle všech sídlem krále. Že to není tak docela pravda, jsem uvedla už v úvodu... Pro úplnost dodám, že Juráčkův výjimečný *Případ pro začínajícího kata* šel hned do trezoru a režisér k filmové režii už nikdy nedostal příležitost.

JAROMIL JIREŠ na FAMU vystudoval kameru a režii. V druhé polovině šedesátých let se věnoval dokumentu, k hranému filmu se vrátil až ke konci dekády. V adaptaci stejnojmenného románu Milana Kundery **Žert** (1968) zpodobnil obdobnou skepsi k spravedlnosti dějin jako autor stejnojmenné předlohy Milan Kundera. Hlavní hrdina, oběť padesátých let, se potácí v bludném kruhu a marně hledá řešení, přičemž nepomáhá pomsta ani odpuštění. Zatímco v románu jsou vypravěči čtyři postavy, ve filmu je hlavní postava pouze Ludvík Jahn (jemuž zůstala část jeho románových vnitřních monologů). Jireš dodržel rámcovou

³³ Ve filmu tančili Karel Bodnár, Žofie Futerová, Marie Grofová, Antonín Klepáč, .1. Živná, J. Hladký, E. Poláková.

zápletku, Jahnovu snahu pomstít se svému nepříteli tím, že mu svede manželku. V filmu akcentoval drama člověka neschopného prožívat přítomnost kvůli minulosti a tuto myšlenku podpořil propojením časových rovin: minulost rozleptává Ludvíkovu současnost, Ludvík dávné situace a jejich aktéry potkává na ulici, ve snu, v pohledu do zrcadla, minulost k němu proniká i jako zvuková ozvěna. Naopak hlavní viník Zemánek se ze zapáleného funkcionáře přeměnil v oportunistu bez skrupulí, který bez obtíží propluje jakýmkoli režimem. Svoji ženu opustil se stejným úsměvem, jako opustil stalinismus. Vedlejším tématem, podobně jako u Kundery, je ideologické zneužití moravského folklóru. Ačkoli v **titulcích není uveden choreograf**, tanec v tomto snímku slouží ideologicky v rámci expozici doby po roce 1949, ve smyslu kolektivního socialistického nadšení. Uvědomělost hrdinky je vykreslena jejím tancem v duchu budovatelského folklóru (obdobné zneužití lidových slavností krutě demaskuje dokument Karla Vachka *Moravská Hellas*). V tomto duchu - symptomaticky jsou v Žertu využity i výjevy z tradičního Masopustu a Jízdy králů.

Jirešův následující film **Valérie a týden divů** (1970) je vysoce stylizovaná adaptace novely V. Nezvala (psáno roku 1935). Sám básník svou knihu označil za „černý román“, přičemž filmový teoretik Michal Horniak ji komentoval jako „vcelku dětskou obludnou novelkou, která mísí momenty carollovské fantastiky a pseudosadeovský náruživého kýče“³⁴. Třináctiletá Valérie, která ztratila rodiče a žije pouze s babičkou, prochází ve filmu dobrodružnou známostí s Tchořem (upír) a jeho chovancem Orlíkem, díky nimž poznává zákoutí městečka i vlastních podvědomých tužeb. Příběh je dokonale surreálný, Tchoř, bytost mnoha tváří a neidentifikovatelného stáří, se živí krví slepic, babička se proměňuje v nebezpečně krásnou mladici, Valérie prodělá dva pokusy o znásilnění, Orlík miluje Valérii, ale ukáže se, že je její bratr, a jako vrchol všeho se zjeví pohřešování rodiče. Z vcelku brakové, upíří, deviantně sentimentální novelky se Jirešovi podařilo vykouzlit podivně sugestivní, surrealistickou filmovou báseň, ve které se odrazilo jak Jirešovo výjimečně výtvarné záběrování (původně studoval kameru), tak neotřelé nápady Ester Krumbachové, která měla na starost výtvarnou stránku filmu. Každé prostředí filmu nese výraznou stylizaci (Valériin pokoj, podzemní komnata atd.), postavy se odlišují kostýmy a barevnou symbolikou, ve snímku je množství výtvarně koncipovaných detailů (obrazy

³⁴ Michal Horniak: Filmové adaptace v české kinematografii. In: Panorama českého filmu, s.258.

dlouhých vlasů, květy, věnce a dívčí těla) a na druhé straně znepokojivá disproporce mezi obrazem a zvukem, k čemuž přispívá motiv chorálu.

Stylizovaný pohyb ve filmu umocňuje dekadentní linku příběhu, výrazná je scéna milostného laskání Valerie a jejích přítelkyň (až lesbický motiv, otevřená nahota), v níž symbolicky Valérie podlehne "zakázanému ovoci", přičemž celý tento obraz rozpoutané smyslnosti v sobě nese hororové tóny smrti. ve filmu si zatačily Eva Hnátková, Kristina Maarová, Z. Bláhová.

V žánru filmového hororu dosáhl (v sedmdesátých letech) pomyslného Olympu slovenský režisér JURAJE HERZ. Herz po vystudování oboru fotografie v Bratislavě přesídlil do Prahy, kde vystudoval režii a herectví na AMU (katedra loutky) a do odchodu do zahraničí tu natáčel i většinu svých filmů. Bývá proto označován za českého režiséra slovenského původu. Jeho vrcholným dílem ze šedesátých let je **Spalovač mrtvol** (1968), natočený podle stejnojmenné předlohy Ladislava Fukse, film, ve kterém Herz naplno rozvinul typickou groteskní stylizaci. Ústřední hrdina filmu - pan Kopfrkingl - pracovník krematoria, vzorný manžel, starostlivý otec se z bezvýznamného úředníka vypracuje na projektanta spalovacích pecí třetí říše, přičemž jen vyvraždí celou svou rodinu, pro kterou si přeje jen to nejlepší, a svým činem ji vlastně ušetří nucené deportace (manželka je židovského původu). Absurdita námětu a výrazná stylizace se ve filmu prolíná s věrohodnou psychopatologickou analýzou zla. Pomalá rozvázná gesta, řeč, která halí i obyčejná slova do vznešeného hávu. Rudolf Hrušínský v hlavní roli proplouvá dějem jako by v hypnotickém stavu, ve kterém dokáže vydávat vraždu ženy a syna za jejich vysvobození. Znepokojující atmosféra vychází z konfrontace zruďného charakteru a jeho přirozeného začlenění do společenského systému. Jak jsem již naznačila, celý snímek je pohybově stylizovaný, ve filmu je ale také varietní scéna, ve které v akrobaticky stylizovaném pohybu tančily V. Koželuhová, V. Malečová, E. Tichá.

Vynikající film, ačkoli oficiálně nezapadá do Nové vlny je psychologické drama **Dita Saxová** (1967), které natočil tehdy začínající režisér ANTONÍN MOSKALYK.

Problém válečného traumatu Židů se promítl do osudu mladé dívky Dity, která přežila jako jediná ze své rodiny koncentrační tábor. V Praze a ani poté ve Švýcarsku nenalézá zázemí, nedaří se jí najít smysl další existence, okolí jí

nedokáže pomoci. ve filmu tančí .1. Lombardová, choreografii vytvořil **Jiří Blažek**.

Filmová Nová vlna brutálně skončila vpádem ruských tanků a následnou normalizací, což z ní však zároveň do určité míry učinilo legendu. Na začátku normalizace vycítilo šanci několik druhořadých autorů a bývalých politických pracovníků z padesátých let (v čele s novým ředitelem Čs. filmu RSDr. Jiřím Puršem). Byl vyměněn ředitel Barrandova i vedoucí jednotlivých studií. V roce 1970 byly čtyři filmy přímo zakázány a uloženy do trezorů, výroba dalších čtrnácti filmů se zastavila. Řada režisérů odešla do zahraničí. Z těch, kteří zůstali v Čechách, se mnozí přizpůsobili novému režimu a svoje filmy otevřeli ideologickým požadavkům, nebo volili úniková témata. Evald Schorm našel východisko v divadelní režii. Věra Chytilová se k další tvorbě dostala až v roce 1976 a její dílo tvoří jednu z mála světlých výjimek z fádní produkce filmů 70. a 80. let. Pavel Juráček už žádný film nenatočil.

Pro šedesátá léta ale nebyla příznačná jen tzv. Nová vlna, nýbrž i bohatá produkce filmových muzikálů, vážných i nevážných hudebních filmů, crazy-komedií a parodií. Tento boom umožnilo politické uvolnění a následné zmírnění cenzurních praktik - humor se uvolnil od ideologických šablon a režiséři se mohli otevřeněji vyjadřovat ke stávající realitě.³⁵ do distribuce se dostaly do té doby zakázané snímky ze zahraničí, které znamenaly významný (i když ne hlavní) inspirační zdroj pro naše filmaře. Svobodnější poměry přinesly znovuobjevení crazy komedie, sci-fi komedie, parodie, satiry, hudební komedie a tyto žánry se u nás brzy staly hájemstvím svobodného experimentování a kreativity, v oblasti formální i myšlenkové.

Začali se také profilovat noví režiséři, kteří se věnovali výhradně komediální tvorbě. po režiséru Martinu Fričovi, který svým dílem výrazně zasáhl do vývoje české komedie, v 60. letech ale natáčel už jen zřídka, se objevili například režiséři Oldřich Lipský a Zdeněk Podskalský.

³⁵ Zdeněk Hudec - Andrea Novobilská: Filmová komedie. IN: *Panorama českého filmu*. Rubico.2000. s.287

FILMOVÉ KOMEDIE

Umělecká dráha OLDŘICHA LIPSKÉHO začala po válce v Divadle satiry, kde režíroval. po jeho zrušení v roce 1949 se Lipského pozornost obrátila k filmu - debutoval v roce 1950 již zmíněnou tendenční proticírkevní veselohrou s Vlastou Burianem *Slepice a kostelník* (1950). Oldřicha Lipského fascinoval cirkus, který se stal hlavním dějištěm několika jeho komedií *Cirkus bude* (1954), *Cirkus jede* (1960), *Šest medvědů s Cibulkou* (1972) a méně zdařilého koprodukčního filmu *Cirkus v cirkuse* (1975) s účinkováním moskevských artistů.

Vrcholným dílem Lipského tvorby šedesátých let je parodická komedie ***Limonádový Joe aneb Koňská opera*** (1964). Recesistickou variací na sešitové příběhy z Divokého západu převedl její autor Jiří Brdečka do podoby filmového scénáře a Lipský podle něj natočil nápaditou parodii westernového žánru. Hlavní postavou je "kladás" Joe, propagátor lihuprosté kolalokovy limonády, který houževnatě bojuje proti alkoholu a neřesti v zapadlém arizonském městečku Stetson City. Výborně napsané dialogy, slovní hříčky, vtipné písňové texty, propracovaná pohybová stylizace jednotlivých postav i pěstních soubojů spolu s hudbou dodaly snímku svižný rytmus. Choreografii vytvořil **Josef Koníček**, který vtipně odstínil „westernový“ pohybový styl jednotlivých charakterů, navrhl nápadité choreografie rvaček opilých zločinců i dekadentní kankánové scény v lokálu, kde po večerech zpívá arizonská pěnice Tornádo Lú (v podání Květy Fialové). ve stavbě scén se Lipský inspiroval poetikou němých grotesek, jejich styl ale využil k vlastnímu parodickému záměru. Využil také princip barevně tónovaného černobílého materiálu, tzv. vitráž. Film měl velký úspěch nejen u nás, ale i v zahraničí, největší paradoxně ve Spojených státech, odkud westernový žánr pochází.

Režisér ZDENĚK PODSKALSKÝ patřil k prvním absolventům režie na pražské FAMU, absolvoval také Institut kinematografie v SSSR (obhajobou disertační práce „Otázky vytvoření komické postavy ve filmu“). Postupně si vytvořil svůj stabilní herecký tým, do něhož patřili Vlastimil Brodský, Jiří Sovák, Miloš Kopecký, Jiřina Bohdalová, Rudolf Hrušínský. V roce 1963 se spojil se scenáristou Jaroslavem Dietlem a společně natočili komedii ***Einstein kontra Babinský***, komunální satiru o podvodnících, kterým se daří proplouvat státním hospodářským systémem. Jednotlivé části tohoto retrospektivního vyprávění jsou

stylizované do různých filmových žánrů (od grotesky přes budovatelskou agitku až po Novou vlnu). ve filmu tančí Heda Škrdlantová.

Podskalského komediální tvorba let šedesátých vyvrcholila komedií **Světáci** (1969), v podstatě variací na pygmalionský motiv, vypointovaný do satirického obrazu lidské upachtěnosti. Trojice fasádníků si chce užít Prahu a rozhodne se strávit večer v luxusním podniku. na plánovanou akci se všichni pečlivě připravují pod vedením emeritního profesora tance a společenské výchovy. V podniku jim pak dělají společnost tři lehké ženy obdobně vyškolené svou ochránitelkou. Situační komiku vytvářejí výborně napsané i zahrané dialogy, vylepšené hereckou improvizací, svižný rytmus a vtipné písně. Taneční party v luxusním tanečním baru vytvořily Olga Jungová, Jiřina Machalická, L. Smejkalová, V. Zavřelová, jméno choreografa titulkové listiny neuvádějí.

Dokonalý komediální tandem vytvořili scenárista MILOŠ MACOUREK a režisér VÁCLAV VORLÍČEK. Už v prvních filmech této dvojice byly patrné zárodky osobitého vypravěčského stylu čerpajícího z poetiky sci-fi, přičemž fantaskní motivy sloužily autorům k rozvíjení spletitých komediálních zápletek. První společnou práci obou tvůrců byla komedie **Kdo chce zabít Jessii?** (1966), fantaskní zápletka o ožvlých komiksových postavách. ve filmu je nespočet komických a parodických pohybových gagů, vycházejících z originálního principu dorozumívání se prostřednictvím trikových komiksových bublin.

Originalitu neztratil ani na začátku šedesátých let zkušený režisér KAREL ZEMAN. V roce 1961 natočil **Barona Prášila**, v jehož výtvarné stylizaci vycházel z knižních ilustrací Gustava Dobrého. na převyprávění příběhu, akcentujícím fantaskní a snovou rovinu předlohy, se podíleli Josef Kainar a Jiří Brdečka, velkou zásluhu na ornamentálním stylu filmu mají i výtvarník scény Zdeněk Ostrčil a choreograf **Jiří Němeček**, přičemž obojí, pohyb i scénografie jdou ruku v ruce. ve filmu je například krásná triková scéna plná erotiky a jemného humoru, ve které tanečnice tančí vedle obrovského vinného hroznu. Tuto scénu často a rád zmiňuje jako svůj inspirační zdroj režisér Terry Gilliam ze skupiny Monty Python.³⁶ V každém případě Karel Zeman natočil nádherný trikový film o kráse

³⁶ viz. tv dokument *Filmový dobrodruh Karel Zeman (2015, režie Tomáš Hodan)*.
<http://www.csfd.cz/film/385083-filmovy-dobrodruh-karel-zeman/prehled/>

nespoutanosti a fantazie - Baron Prášil není vykreslený jako směšný žvanil, ale jako okouzující romantický hrdina.

Výzaznou trikovou stylizaci má také Zemanův film o putování dvou vojáků krajinou třicetileté války - **Bláznova kronika** (1964). Na scénáři spolupracoval Pavel Juráček. Choreografii vytvořil **Luboš Ogoun**, ve filmu je k vidění také několik krásných šermířských pasáží.

Další ze Zemanových náročných projektů bylo podobenství (podle Julese Verna) s názvem na **kometě** (1970), ve kterém si v orientálně stylizovaném tanci zatančily Blažena Kramešová, Marta Richterová, Eva Rubínová, Lolka Šoupalová a Taťána Unkurovová. Zeman i tento fantastický příběh pojal naprosto originálně. Nechal se ovlivnit původními "verneovskými" ilustracemi dvojice kreslířů Rion-Bennet a zkombinoval kreslený, loutkový a hraný film. Triky záměrně naivizoval po způsobu raných fantastických snímků Georgese Méliése ze začátku století a všechny tyto výtvarné prvky prodchl jemnou ironickou nadsázkou. Výsledkem je zvláštní poetické dílo, s nenápadným humorem, skvělou zvukovou kulisou i pohybovou stylizací.

HUDEBNÍ KOMEDIE

Do šedesátých let spadá boom české hudební komedie, která je spojena především se jmény scenáristy Vratislava Blažka a režiséra LADISLAVA RYCHMANA. Už koncem 50. let Rychman natočil v právě založené Československé televizi několik tzv. filmových písniček, které se dají pokládat za předchůdce dnešních videoklipů. Rychmanův zájem o hudebně-dramatickou formu vyvrcholil v roce 1964 natočením prvního českého filmového muzikálu **Starci na chmelu** podle scénáře Vratislava Blažka. Na příběhu prvního milostného vzplanutí uzavřeno Filipa k sličné spolužačce, které se ale setká s nepochopením okolí, Blažek rozvinul hned několik témat: konflikt jedince a společnosti, konflikt dvou odlišných pojetí morálky a konečně konflikt generační. Moralizující nádech je ve filmu vyvážený lyrickými pasážemi, humorem a celkovým satirickým podtextem. Pro Rychmana představovali *Starci na chmelu* režijní triumf. Výborně si poradil s importovanou muzikálovou formou, s velkou precizností a citlivostí zaranžoval hudebně-taneční scény, které nenásilně

vkomponoval do klasických dramatických sekvencí. Nesporný choreografický talent v tomto filmu potvrdil **Josef Koníček**. Seznam tanečníků v tomto snímku je úctyhodný, zahrnuje mnoho známých jmen (i pozdějších choreografů) – Vlastimil Harapes, Jan Klár, Boris Milec, Josef Pivonka, Daniel Wiesner aj.³⁷ i když byl snímek po formální stránce srovnáván s americkým muzikálem *West Side Story* (1962), jeho „českost“, která se promítá jak v reáliích, tak především v tématice a stylu, z něj dělá naprosto svébytné dílo.

Rychmanova “zpěvohra” ***Dáma na kolejích*** (1966) o řidičce tramvaje, která ve své představě zosnuje pomstu nevěrnému manželovi, otevřela aktuální společenské téma postavení ženy ve společnosti. Moralizující linku příběhu opět vyvažuje komika, která má na rozdíl od předchozího filmu blíž k lidové zábavě. Inscenování hudebních čísel svou stylizací připomínalo operetním výstupy, taneční složka³⁸ - v choreografii **Josefa Koníčka** ale tentokrát nedostala větší prostor. (Tomuto kompozičně poněkud nevyrovnanému filmu tak dominuje především herecký a pěvecký výkon Jiřiny Bohdalové.)

V roce 1969 natočil Rychman nepříliš vydařenou detektivní komedii ***Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?***, ve které tančila Věra Kramešová, film je přesto zajímavý výtvarnou stylizací.

Režiséři JÁN ROHÁČ a VLADIMÍR SVITÁČEK natočili v šedesátých letech film ***Kdyby tisíc klarinetů*** (1964) - muzikál co do diváckého úspěchu srovnatelný

³⁷ Tančí: Josef Koníček, Jiřina Barášová, Vlastimil Harapes, Jan Klár, Ivana Kubicová, Petr Boria, Jaroslav Dlask, Jana Houkalová, Karel Hruška, Renata Jirousová, Jiří Kaftan, Regina Kestlová, Ivana Kudlová, Mahulena Kulendíková, Věra Masaříková, Boris Milec, Josef Pivonka, Zbyněk Pohlídal, Hana Stachová, Priska Steidlerová, Stanislav Šimek, Jiří Šindelář, .1. Štvánová, Jan Šváb, Eva Víšková, Drahomíra Vlachová, Daniel Wiesner, Jiří Wohanka, Libuše Zátková, Jitka Zelenohorská, Alena Žáková, P. Bartošová, L. Bechný, D. Bondyová, J. Dvořáčková, J. Goldbach, J. Hanzl, P. Holubová, B. Horáčková, A. Janoušková, M. Králíková, L. Macek, J. Mach, F. Mazal, K. Micka, E. Mikolášová, E. Musil, L. Němcová, J. Nová, B. Nováček, J. Novotný, L. Pavlátová, L. Petras, L. Procházková, M. Příhoda, P. Režná, J. Rosegnalová, V. Roškotová, I. Sághyová, H. Sedláčková, D. Silvínová, J. Stehlík, E. Škirejová, J. Tůma, J. Uhrová, Z. Vepřeková, F. Wachtl, J. Zemanová.

³⁸ Tančí: Marta Beránková, Táňa Blažejová, Jana Braunschlegerová, Marcela Březinová, Jana Čížinská, Alena Dušková, Bohuslava Dvořáčková, Marta Fialová, Soňa Fulková, Saša Grossová, Karla Hetešová, Sonja Holarová, Jana Houkalová, Petra Hrubá, Jana Kopecká, .1. Koudelková, .1. Kudelová, Daniela Lamplová, Jiřina Machalická, Judita Martínková, Stanislava Martínková, Věra Masaříková, Olga Míčková, .1. Nikodémová, Gita Picková, Dana Sikorová, Jana Šebestová, Jaroslav Dlask, Karel Hruška, Jiří Kaftan, Lubomír Mohyla, František Němec, Jaroslav Pešek, Jaromír Petřík, Zbyněk Pohlídal, Jiří Sýkora, Jan Šváb, Ladislav Tajovský, Miloš Zavadil

se *Starci na chmelu*. Velkorysý prostor v něm dostala choreografie **Pavla Šmoka**³⁹, který pro tento muzikál vytvořil velké choreografické plochy, působící ale konvenčněji než v legendárních „*Starcích*“.

Do žánru hudební komedie spadá i ***Lov na mamuta*** (1964) v režii OLDŘICHA DAŇKA, s choreografiemi **Jiřího Blažka** a **Josefa Pivonky**.

Z hlediska tématizování tanečního prostředí je zajímavý hudební film (režimu oddaného režiséra) VLADIMÍRA ČECHA ***Bylo čtvrt a bude půl*** z roku 1968, kde mají herecký prostor role tanečnic. Mladý automechanik Honza si vyzpívá druhé místo v soutěži amatérských zpěváků v pražské Lucerně, načež přijme nabídku ředitele libereckého hudebního divadla *Alfa* a nastoupí právě v okamžiku, kdy předchozí zpěvák po hádce s ředitelem odchází. Seznámí se s muzikanty a tanečnicemi⁴⁰. Honza neumí noty, což vedoucí divadelní kapely okamžitě pozná, ale smíří se s tím, když zjistí, že je nový zpěvák schopen dobře zpívat podle sluchu. Honza má pocit, že všechno umí, že už se nic nemusí učit. Jednou je mezi diváky režisér z pražské televize a pozve Honzu na zkoušku. Nafoukaný mladík je přesvědčen, že je předem přijat a dá v divadle výpověď, jeho necvičený hlas ale zklame a Honza se pokorně vrací do Liberce. Tam ale ředitel mezitím přijal nového zpěváka a Honzovi škodolibě nabídne místo řidiče zájezdového divadelního autobusu. Uražený Honza napřed odmítne, pak zváží svoji situaci a nabídku přijme. Choreografii vytvořil **Pavel Šmok**. V NFA se dochovalo celkem 97 fotografií dokumentujících průběh natáčení.

Bizarní počín reprezentuje Čechův „muzikál z kulis Starého Města“ ***Svatá hříšnice*** (1970). Z mého hlediska je však tento počín zajímavý choreografií **Vlastimila Jílka** a účinkováním baletu ND v Praze se sóly Michaely Vítkové a Naděždy Sobotkové. Mimo nich dostal ve filmu prostor i Státní soubor písní a tanců.

³⁹ Pod vedením P. Šmoka ve filmu tančili: balet divadla Alhambra, balet Hudebního divadla v Karlíně, Zdenka Asmusová, Marta Bursáková, Jana Heyduková, Věra Chocová, Eva Kaprálová, Jarmila Kostlivá, .1. Koudelková, Eva Melicharová, Renáta Pospíšilová, Věra Sudková, Soňa Šroubková, Olga Šulcová, Marcela Trsková, Věra Vaštová, Eva Víšková, Antonie Zaccalová, .1. Zahrynowská, S. Mrázková, M. Vávrová, Rudolf Brom, Jaroslav Čejka, Jiří Kaftan, Lubomír Melichar, Jaromír Petřík, Josef Pivonka, Josef Starosta, Vladimír Šedivý, Lubomír Mohyla.

⁴⁰ Jako tanečnice Milada ve filmu vystupovala Marta Richterová, dále tančily Saša Grossová (tanečnice Marta), Naděžda Sobotková (tanečnice Dáša), Regina Kociánová (tanečnice Tonička).

Rozpaky může přinést i zhlédnutí historické komedie v režii dalšího prorežimního režiséra, KARLA STEKLÉHO, s mnohé napovídajícím názvem ***Slasti Otce vlasti*** (1969), jehož děj se točí kolem mladého Karla IV., který je vychováván na francouzském dvoře ve společnosti snoubenky Blanky z Valois. ve filmu tančí (v duchu nepříliš poučených variací na historické tance) Magdalena Čechová, Jana Homolová, Eva Polášková, Eva Zakouřilová, M. Čepová, P. Marek, M. Pecholt, J. Prokeš, Pavel Ruta, T. Štúr, Jiří Trojan, K. Volková.

DALŠÍ REŽISÉŘI 60.LET

Jméno režiséra JINDŘICHA POLÁKA, který na Barrandově asistoval zkušenějším kolegům, se ve filmových titulcích v kolonce režisér poprvé objevilo roku 1958. V šedesátých letech natočil dvě filmová díla s taneční složkou. V roce 1965 šla do kin koprodukční hudební komedie ***Strašná žena (Eine schreckliche Frau)***, ve které účinkovala Pražská lední revue, balet Státního divadla v Drážďanech, balet Friedrichstadtpalastu, v choreografiích **Luboše Ogouna a Míly Novákové**. Druhý zmiňovaný Polákův počin je filosofická sci-fi ***Ikarie XB-1*** (1963), jejíž pohybovou stylizaci a choreografii vytvořil **František Halmazňa**. Děj filmu (adaptace románu Stanislawo Lema) se odehrává v roce 2163 kdy se vydá raketa (v podstatě vesmírné městečko pro 40 lidí) Ikarie XB 1 s posádkou k planetám Alfy Centauri. Pohyb a tanec zde tedy funkčně slouží k vykreslení představ o životě lidské společnosti v roce 2163. Podrobně se filmu Ikarie XB-1 věnuji v samostatné kapitole.

Nejocetovanější Polákův film je drama ***Nebeští jezdci*** (1968), příběh českých letců sloužících za války v Anglii. ve filmu tančí Karel Hruška, Josef Chrastil a S. Stropnická, v taneční scéně z anglického baru.

O rok později, v roce 1969, šel do kin první díl z Polákovy filmové trilogie pro celou rodinu s podivným němým mužíkem Panem Tau a jeho kouzelnou buřinkou (***Pan Tau a samá voda, Pan Tau jde do školy, Pan Tau přichází***), jejichž choreografii vytvořil **Bedřich Füsseger** (tančily Jana Čížinská, Marta Fialová, Elena Lindauerová, Dana Sikorová, Bobina Staňková, Táňa Zavřelová). V roce 1988 vznikl další film ***Pan Tau***, jehož choreografie vystavěl Pavel Šmok.

Zastavím-li se ještě u žánru tzv. rodinného filmu, pak zajímavý snímek (o dětské psychice) reprezentuje film **Červená kůlna** (1968) režiséra JIŘÍHO HANIBALA, v němž tančily Jarmila Novotná, Y. Bernauerová, J. Dejmková, S. Formánková, R. Francová, S. Francová, P. Gründler, K. Jindrová, J. Kříhová, D. Kynclová, D. Prosová, D. Roubíčková, H. Šmídová, Z. Švehla, G. Tesárková, M. Trejtnar, S. Vališová, R. Ventrubová.

Vedle zkušeného MARTINA FRIČE, který v roce 1966 natočil snímek **Lidé z maringotek** (choreografie Jiřina Kottová) pokračoval v tvorbě i ostřílený režisér VÁCLAV KRŠKA. Jeho **Komedie s klikou** (1964) byla ve své době divácky veleúspěšná. Tančili v ní Jarmila Belšanová, Růžena Beníšková, Miloslava Rejholcová, Lucie Seidlová, Václav Štádler, S. Huja.

Zvláštní výtvarnou stylizací je zajímavá Krškova komedie **Poslední růže od Casanovy** (1966) s choreografií Vlastimila Jílka. ve filmu tančili tanečníci baletního souboru Národního divadla v Praze, Naděžda Blažíčková, Věra Burešová, Jaroslav Dlask, Jiří Hladík, Hana Krásová, Tomáš Němeček, Jaromír Petřík, Jana Šandová, Astrid Štúrová, Jan Valchař.

O rok později Krška natočil lyrickou komedii **Dívka s třemi velbloudy** (1967), v němž kamera zachytila tanečnický **Bohumila Kliku a Jana Minaříka**.

Posledním Krškovým filmem jsou **Jarní vody** (1968) s choreografií Viktora Malceva (tančila Albína Kliková).

V přehledu šedesátých let musím jmenovat postavu dirigenta, operního skladatele a režiséra VÁCLAVA KAŠLÍKA a jeho filmový záznam opery **Rusalka** (1962) v choreografii Jiřího Němečka. Václav Kašlík byl zručný operní režisér, který své řemeslo naplno rozvinul v sedmdesátých a osmdesátých letech. Jak mě upozornil prof. Bernard, filmová *Rusalka* získala Zlatou cenu na festivalu v Teheránu. ve filmu je zachycen tehdejší baletní soubor ND v Praze⁴¹.

⁴¹ V Rusalce tančili: Zdeňka Fröhlichová, Jarmila Belšanová, .1. Holubová, Jana Braunschlägerová, Jiří Kaftan, Zdena Bronislavská, Karel Kmoch, Věra Burešová, Drahomíra Konárská, Stanislav Buzek, Alena Martinovská, František Doleček, Tomáš Němeček, Josef Fajta, Jiřka Ogounová, Richard Fröhlich, Zdeněk Pašek, Hana Slouková, Hladík, Otto Šanda, Král, Olga Šulcová, Lederer, Gustav Voborník, Ludvík, Eliška Boňková, Dagmar Novotná, Davídek, Nový, Dolečková, Heda Pašková, Drahotová, Podešvová, Fraňková, Blanka Rendlová, Ladislav Glaser, Lubomír Rešl, Roučková, Zajíc, Sedláček, Evžen Souček, Švingerová, Tichý, Dimitrij Turčanin, Valchař, Viktorina Viktorinová, Výmolová.

V šedesátých letech vzniklo také několik zajímavých ročníkových cvičení FAMU a koprodukčních snímků s cizokrajnými tanečnicemi nebo choreografy.

Dvanáctého (1963) byl krátký film studenta FAMU Rudolfa Adlera (pod vedením Bořivoje Zemana.) Ten se rozhodl natočit mikropříběh stárnoucí tanečnice - tančí Táňa Césarová (tanečnice), Gustav Voborník (choreograf), Jana Andrsová, Věra Nováková, .1. Pejšková. Choreografie se ujal Gustav Voborník.

Čo ja o tom viem alebo Záznam o sklamaní (1968) bylo ročníkové cvičení Juliuse Matuly, ve kterém tančila Marta Rašlová.

V koprodukčním filmu **Pražské blues** (1963, režie Georgis Skalenakis), příběhu o tom, jak africký student Omar končí v Praze studium medicíny, zároveň hraje ve studentském orchestru na basu a zažívá milostná vzplanutí můžeme spatřit Les Ballets Africains de Guinée v choreografii Sissoko Amadu.

Dalším, poměrně zajímavým koprodukčním filmem byl **Ezop** z roku 1969, který vznikl díky česko-bulharské koprodukci v režii Rangela Vančanova, jehož lze přirovnat k našemu Jiřímu Menzelovi (Vančanov točil osobitě stylizované, alegorické filmy). V **Ezopovi** tančí Zdena Bronislavská, Marcela Březinová, Jana Kopecká, Gita Picková, Eva Poslušná, Jana Rychmanová, Eva Zakouřilová.

První kopie filmu byla vyrobena v roce 1969, film ale nebyl v Československu schválen a uveden do distribuce, celá léta ležel v trezoru a premiéry se dočkal až v roce 1990. V Bulharsku proběhla premiéra už v roce 1970.

Stejně jako Ezop skončil v trezoru i koprodukční psychologický snímek **Tělo Diany (Le Corps de Diane)** z roku 1969 v režii Jeana - Louise Richarda. i když jde o celkem nevydařený, až lehce kýčovitý film, je zajímavý tím, že si v něm zatančil tedejší soubor Balet Praha⁴² pod choreografickým vedením **Pavla Šmoka**.

⁴² Tančili: Olga Buzková, Lidia Campo-Longhi, Ariane Cortese, Marta Cvejnová, Marcela Husáková, Silvia Jarošová, Rozina Kamburová, Jana Klocová, Zdeněk Koželuh, Věra Koželuhová, Libuše Králová, Nicole Helen Nogaret, Carolyne Page, .1. Richterová, Dominique Robierová, Stěpánka Řeháková, Joan Settinová, Marta Synáčková, Marcela Tomaierová, M. Sodomková, K. Volková.

TANEC V HRANÉM FILMU V OBDOBÍ NORMALIZACE (1970-1989)⁴³

Po ukončení Pražského jara a nástupu nového stranického vedení v čele s Gustavem Husákem nastaly nové časy i v českém filmu. do vedoucí funkce v Československém filmu se dostal hned v roce 1969 Jiří Purš, který zásadním způsobem změnil dramaturgii, po roce 1971 (a XIV. sjezdu KSČ) zavedl tvrdou cenzuru a filmy Nové vlny označil za nežádoucí. na druhou stranu, z hlediska počtu natočených filmů byla tzv. normalizace jedno z nejplodnějších období českého filmu (natačelo se kolem 200 celovečerních filmů za pětiletku). za masivní státní dotace vyžadoval režim dvojí službu. Vedle ideologické podpory to byl především zdánlivě ideologicky neutrální požadavek „masové zábavy“, která se stala neoddělitelnou součástí konzumního života většiny společnosti. Filmy, které se vymykaly těmto dvěma trendům přesto vznikaly, zřídka, normalizátorům navzdory, a především díky neústupnosti a osobní odvaze jednotlivých režisérů.

V distribuci zahraničních filmů dostávaly přednost především evropské koprodukční filmy (a samozřejmě filmová tvorba zemí RVHP). Zejména francouzské a italské koprodukční filmy měly na českou filmovou tvorbu větší vliv než hollywoodské trendy. Kromě toho také mnoho českých režisérů pracovalo zároveň pro film i televizi, což se do mnoha děl promítlo.

S nástupem normalizace museli z Barrandova odejít někteří režiséři, hlavně protagonisté Nové vlny, kteří svými podobenstvími přímo kritizovali režim nebo se nějak jinak dotýkali podstaty režimní zvrůle (J. Němec, P. Juráček, M. Forman, I. Passer, J. Papoušek, E. Schorm, V. Chytilová aj.). Režiséry, kteří zůstali, lze rozdělit do dvou proudů. Jedni volili neutrální témata, jako např. K. Kachyňa, který hned v roce 1970 natočil nový film, určený pro mládež, *Už zase skáču přes kaluže* a rok na to biografický film o životě Alexandra Dumase **Tajemství velkého vypravěče** (choreografie **Eva Kröschlová**, hudba Zdeněk Liška). Podobně na ro šli také další režiséři starší generace, F. Vlácil či J. Krejčík. Točit nepřestal ani O. Vávra - jeho prvním normalizačním projektem byla v sovětské

⁴³ Brigita Ptáčková: Hraný film v období normalizace (1970-1989). In: Panorama českého filmu, s.155.

koprodukcí natočená trilogie *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976).

Další režiséři, kteří dostali prostor, aktivně vyjádřili podporu normalizačnímu režimu, např. Jaroslav Balík, do té doby známý hlavně díky adaptaci knihy J. Fučíka *Reportáž psaná na oprátce*, Vladimír Čech, který v roce 1971 jako první zrežiroval film poplatný novému směru - drama z období protektorátu *Klíč*, pojednávající o předsedovi ilegálního výboru KSČ Janu Zikovi. Antonín Kachlík natočil film o kolektivizaci vesnice ***O moravské zemi*** (1977), pojednávající o tom, kdo ještě nevstoupil do JZD a kdo už tam je. Dost prostoru v tomto filmu Kachlík vzhledem k lidové tematice věnoval tanci a hudbě a do folklorních scén obsadil **Soubor písní a tanců Hradišťtan** (který v tomto snímku vystoupil pravděpodobně v rámci úlitby režimu za možnost jezdit do zahraničí). Mezi režiséry, kteří se přizpůsobili novým pořádkům patřil také Vojtěch TRAPL, jenž natočil film podle vlastní divadelní hry ***Tobě hrana zvonit nebude*** (1975), prorežimní opus kritizující stávku v taxislužbě (ve filmu tančila Ivana Kučerová).

O interpretaci atmosféry let šedesátých v duchu normalizace se pokoušel i Karel Steklý. V komunistické satíře na téma disidentů s názvem ***Hroch*** (1973) Steklý navíc zneužil motiv Dostojevského povídky *Krokodýl*, přičemž děj filmu se odehrával ve Florencii 14.století. Film obsahuje taneční scénu (pavana) v belvederu⁴⁴.

FILMOVÉ KOMEDIE A HUDEBNÍ VESELOHRY

Dva oblíbené, ideologicky vcelku neutrální žánry v době normalizace byly komedie (což navazuje už na protektorátní oblíbenost českých veseloher) a kriminální příběhy. Mezi bláznivé komedie s uplatněním tance se počítají například snímky ***Zítřka to roztočíme, drahoušku!*** (1976, režie Petr Schulhoff, choreografie **Vlastimil Jílek**), excentrická komedie ***Jen ho nechte, ať se bojí***

⁴⁴ Tančili Olga Fleischerová, Tomáš Hanták, Anna Hantáková, Marie Libigerová, Lubomír Mohyla, Běla Sobotková, Václav Štádler, Jiří Vrzal, Gabriela Kaclerová, Alexandra Koutná, Zdena Návratová, .1. Postránecká, Jarmila Rašilovová, Izmenie Siegelová, Naděžda Zátková, Miroslav Běloušek, Zdeněk Boubelík, Josef Cmíral, René Gabzdyl, Petko Gančev, Jaroslav Hrdlička, Karel Klement, Ladislav Kouklík, Miroslav Kovář, Zdeněk Sedláček, Jaroslav Šmída, Otakar Šnajdr, Jan Špachta, Vladimír Štúr, Jiří Urych.

(1977, režie Ladislav Rychman, choreografie **Josef Koníček**), střeštěná komedie **Co je doma to se počítá, pánové...** (1980) opět v režii Petra Schulhoffa

(s choreografií **Franka Towena**) nebo komedie **Konečně si rozumíme** z roku 1976, jejíž součástí je scéna z baletu *Radúz a Mahulena* v choreografii **Miroslava Kůry** – v níž tančil Vlastimil Harapes (Radúz), Jana Kůrová (Mahulena), Jiří Hansel, Jan Kolomazník, Oldřich Král, Karel Mašek, Jiří Merta, Jiří Paclík, Jan Pirner, Ladislav Tajovský, Jiří Trojan.

Mistrem těchto komedií se v sedmdesátých letech stal zejména OLDŘICH LIPSKÝ. V roce 1977 natočil kultovní idylickou retro parodii na prvorepublikové sešitové detektivky s Nickem Carterem **Adéla ještě nevečeřela** s výrazným choreografickým řešením **Luboše Ogouna**⁴⁵. Děj se odehrává v secesní Praze, kam přijíždí proslulý detektiv Nick Carter s cílem odhalit rafinovaného zločince, který, vydávaje se za seriózního vědce, vraždí pomocí masožravé rostliny⁴⁶. Celý snímek má výraznou pohybovou stylizaci s pohybovými gagy odkazujícími na tradici americké grotesky, ucelené taneční pasáže pak dokreslují dekadentní prostředí pražského kabaretu (kde se v kankánovou poběhlici mění přes den upjatě spořádaná služebná). V česko-sovětské koprodukcí natočil v roce 1975 Lipský hudební komedii **Cirkus v cirkuse**, která, podobně jako jiné normalizační koprodukční hudební komedie, těžila z oblíbenosti televizních estrád a zábavných pořadů (Televarieté apod.), odvozených od megalomanských hudebních show sovětského a východoněmeckého typu. Choreografii zmíněného snímku vytvořil ruský umělec **P. Grodnický**, pod jehož vedením tančili čeští tanečníci - Saša Aišmanová, Ingrid Bernáthová, Sabina Folprechtová, Dalimila Fröhlichová, Jitka Kloubková, Radoslava Knechtová, Eva Sodomová, Pavel Veselý.

Podobný ideový předpoklad měl také RYCHMANŮV muzikál **Hvězda padá vzhůru** z roku 1974, alegorie na motivy *Švandy dudáka*. ze Švandy dudáka se stal malíř pokojů s pěveckým talentem, jenž místo k sultánovi do Orientu odešel do „zlé kapitalistické nahrávací firmy.“ Brzy ale zjistil, že sláva není v životě to nejdůležitější a vrátil se z velkoměsta zpět domů. Hlavním hrdinou byl Karel Gott, na vrcholu svých uměleckých sil, který tento snímek natočil výměnou

⁴⁵ Tančily Ivana Beranová, Dana Daňková, Dana Horáková, Elena Lindauerová, Jindřiška Šulcová, Marcela Šulcová, Eva Tichá, Jitka Vašutová (kankánové tanečnice), Miloslava Dlhá (hadí žena).

⁴⁶ Animovanou masožravou rostlinu Adélu do filmu vytvořil surrealista Jan Švankmajer.

za možnost vycestovat na turné po USA. Choreografii vytvořil **Josef Koníček**, ve filmu je tak k vidění mnoho pěkných tanečních čísel (tanečníci u Kalendy, zedníci baletáci, baletky v televizi, tanečníci u Ferrera)⁴⁷.

Trend nevkusných hudebních filmů v roce 1980 parodoval **Trhák** režiséra ZDENĚKA PODSKALSKÉHO s choreografií **Pavla Šmoka**, ve kterém si zatančilo několik souborů - vedle Šmokova Baletu Praha to byl tehdejší Balet Československé televize a Baletní soubor Laterny Magiky.⁴⁸

Ve vážnějším tónu natočil v roce 1973 ZDENĚK PODSKALSKÝ komediální muzikál **Noc na Karlštejně**. ve filmu se uplatnila řada tanečníků⁴⁹ v choreografiích **Josefa Koníčka**.

⁴⁷ Miro Grisa, Tomáš Němeček (tanečníci u Kalendy), Stanislav Bruder, Tomáš Hanták, Vladimír Jícha, Miroslav Kovář, Rudolf Mošna, Rudolf Papežík (zedníci-balet), Zuzana Boříková, Eva Boubelíková, Hana Čížková, Jiří Čumpelík, Tomáš Gottlieb, Magda Hrnčířová, Michaela Klocová, Alexandra Koutná, .1. Kratochvílová, Ivana Kuchařová, Elvíra Matoušková, Jitka Ogounová, Jana Vostrá, Olga Przygodská, Zdeňka Táborská, Jaroslava Vejmelková, Dino Vrettas (tanečníci u Kalendy), Saša Aišmanová, Růžena Beníšková, Olga Fleischerová, Anna Hantáková, Marie Libigerová, Jana Rychmanová (tanečnice u Kalendy/baletky v televizi), Marcela Baťková, Naděžda Bílá, Zdeněk Boubelík, Josef Cmíral, Jana Čížinská, Aja Farkačová, Ladislav Fürbacher, Petko Gančev, Zuzana Gančevová, Ján Goga, Marcela Hrušková, Olga Jungová, Vladimír Kloubek, Jana Kopecká, Dana Kyznarová, Irma Lehárová-Cieglerová, Elena Lindauerová, Josef Machan, Vratislav Mikšaník, Lubomír Mohyla, Dagmar Najdenová, Veronika Orličková, Stanislava Pešková-Tomšovská, Jaromír Petřík, Zbyněk Pohlídal, Josef Radil, Milada Rožková-Havlíková, Karel Sobotka, Bobina Staňková, Jaroslav Šmída, Vladimír Štúr, Ladislav Tajovský, Miroslav Vilímek, Karel Vrtiška, Petr Zámossný, Táňa Zavřelová, Pavel Žďichynec (tanečníci u Ferrera)

⁴⁸ Tančili: Baletní skupina Pavla Šmoka, Baletní soubor Československé televize, Baletní soubor Laterny magiky Eva Asterová, Ludmila Bílková, Štěpán Beláz, Vítězslav Bouchner, Josef Brozman, Erna Březinová, Pravoslava Buřvalová, Jana Čepková, Marcela Černačová, Karel Červinka, Kateřina Franková, Jan Hannich, Naděžda Izakovičová, Vladimíra Kartousová, Jan Klár, Radoslava Knechtová, Jana Kovaříková, Věra Kramešová, Ivan Krob, Ivana Krystlíková, Ivana Kubicová, Libuše Kudláčková, Ivana Kuchřová, Monika Lichtágová, Elena Lindauerová, Vratislav Marek, Stanislava Martínková, Marie Marmazinská, Vladimír Pohořelý, Ladislav Rajn, Pavel Šmok, Kateřina Štorkánová, Jana Tomicová, Jitka Vašutová, Pavel Veselý, Miroslav Vilímek, Blažena Vrzalová, J. Gajzler, H. Hubičková, V. Koubek, L. Kovařík, K. Mahrová, O. Pavlíková, F. Petřík, R. Racková, A. Veselá, L. Veselá, B. Vítová

⁴⁹ Tančili: Marcela Baťková, Zdeněk Boubelík, Eva Boubelíková, Josej Brozman, Josef Cmíral, Jana Čížinská, Dana Daňková, Jaroslav Doleček, Miroslav Fabiánek, Aja Farkačová, Marta Fialová, Tomáš Hanták, Anna Hantáková, Jaroslav Hostaša, Marcela Hrušková, Eva Kaprálová, Karel Klement, Jan Kolenatý, Jana Kopecká, Elena Lindauerová, Stanislava Martínková, Elvíra Matoušková, Rudolf Mošna, Dagmar Najdenová, Tomáš Němeček, Zdeněk Pešek, Zbyněk Pohlídal, .1. Postránecká, Pavel Ruta, Bobina Staňková, Ivana Suchá, Stanislav Šimek, Jaroslav Šmída, Vladimír Štúr, Ladislav Tajovský, Jitka Vašutová, Jaroslava Vejmelková, Jiří Vrzal, Eva Zakouřilová, Petr Zámossný.

Méně úspěšný byl muzikál z kulis Starého Města **Svatá hříšnice**, který natočil v roce 1970 VLADIMÍR ČECH podle hry Františka Langerera *Obracení Ferdýse Pištory*. Choreografii vytvořil **Vlastimil Jílek**, ve filmu tančil Státní soubor písní a tanců, balet ND v Praze se sóly Michaely Vítkové a Naděždy Sobotkové.

Zajímavý hudební film (zakázaný, posléze hodně přestříhaný) ve stylu muzikálu natočil v roce 1973 PAVEL HOBL pod názvem **Třicet panen a Pythagoras**, jehož choreografii vytvořil **Luboš Ogoun**.

FILMOVÉ ADAPTACE DIVADELNÍCH INSCENACÍ

Vedle oblíbených hudebních filmů vzniklo v době normalizace také několik filmových verzí pozoruhodných divadelních představení. ve své době šlo o snímky "pro náročné", které ocenili především znalci. Režisér VLADIMÍR SÍS převedl v roce 1978 do filmu legendární představení brněnského Divadla na provázku **Balada pro banditu** (podle divadelní hry Milana Uhdeho), v roce 1985 balet **Sen noci...** a v roce 1988 pásmo Jiřího Suchého **Jonáš II aneb Jak je důležité míti Melicharovou** (1988, choreografie **Erna Březinová**, v křehké baletce poznáme Marcelu Černačovou).

Choreografii **Balady pro banditu** vytvořil **Jan Hartmann** (na hudbu Miloše Štědrone) s tanečnicí Vysokoškolského uměleckého souboru a nutno říci, že jeho autorský rukopis v duchu „modern dance“ se vine celým filmem. Všechny scény od začátku do konce jsou rozpořehované, Hartmann originálně pracoval s velkými skupinami lidí (tržiště, průvody flagelantů, tanečně stylizované orgie, atd.) pohybově charakterizoval i jednotlivé postavy (vysoce stylizovaným pohybem vyčnívá hlavně postava ztvárněná mimem Bolkem Polívkou). Film ve své době působil jako zjevení, získal Cenu za nejlepší kameru a hudbu na II. týdnu hudebních a choreografických filmů Santander a druhou cenu na XX. přehlídce avantgardních neorealistických filmů v italském Avellinu.

V roce 1985 (k příležitosti Mezinárodního roku) hudby SÍS natočil balet **Sen noci...** (1985), v choreografii **Luboše Ogouna**. Filmový balet začínal citátem ze Saudkova překladu hry W. Shakespeara *Sen noci svatojánské*, doprovobeným obrazy Jana Součka z cyklu *Chraňte si krajiny svých snů*. Podkladem baletu byla

hudba Václava Trojana pro loutkový film Jiřího Trnky *Sen noci svatojánské* (1959). Film zachytil v Ogounově choreografii tehdejší baletní soubor ND Brno - tančili Jiří Kyselák (Theseus), Dagmar Maštalířová (Hippolyta), Lubomír Večeřa (Lysandr), Soňa Zejdová (Hermie), Zdeněk Kárný (Demetrius), Eva Trnková (.1.), Zdeněk Hanzlovský (Oberon), Jarmila Bařínková (Titanie), Antonín Michna (Puk), Milan Potůček (Klubko/Hejkal) a další.⁵⁰

V roce 1975 na natočil režisér, dirigent a skladatel VÁCLAV KAŠLÍK herci zahranou operu („na playback“) **Prodaná nevěsta**, s choreografií **Luboše Ogouna a Jiřiny Mlíkovské**, v níž tančí Československý státní soubor písní a tanců a Jihočeský soubor písní a tanců.

Principu herci hrané opery (na playback operních pěvců) využila i citlivě natočená hraná⁵¹ opera **Rusalka** (1977) v režii zkušeného režiséra PETRA WEIGLA, který se zapsal do dějin tance mnoha výjimečnými baletními televizními inscenacemi i dlouholetou spoluprací s baletem ND a s Laternou Magikou⁵². Choreografii *Rusalky*, která patří do filmové tvorby (nevznikla jako televizní projekt), vytvořil **Miroslav Kůra**, ve snímku se v rolích dvořanů a dvořanek objevila celá plejáda tanečnicků (Jarmila Burková, Pavel Czirkrai, Olga Čecháková, Zdeněk Formánek, René Gabzdyl, Jan Hartmann, Ludmila Houdková, Bohumil Klika, Jan Kolomazník, Eva Landová, Luděk Ludvík, Karel Mašek, Bohumír Nekut, Tomáš Němeček, Renáta Sabongui, Hana Smékalová, Astrid Štúrová, Ladislav Tajovský, Věra Vašutová, Josef Vrabc).

⁵⁰ Dále tančili: Stanislav Olbricht (Štěbenec/Hejkal), Nikola Pecháček (Okápek/Hejkal), Petr Příbyl (Pevný/Hejkal), Ivan Příkaský (Hladoled/Hejkal), Vladimír Mrkvička (Poříz/Hejkal), Josef Kubálek (Egeus), Jaroslav Šimek (Filostrates), Jiří Šimek (Býk/Hejkal), Jarmila Dostálová, Alena Nechvátalová, Vanda Skopalová, Stáňa Zapletalová (Elfové Titanie), Renata Poláčková (Pavouk/Kytička), Marta Bursáková (Žába/Můra), Štěpánka Králová (Amazonka/Keř), Magdalena Hrnčálová, Šárka Pecháčková, Eva Roučková (Amazonky), Pavel Trčka (Hejkal/Plivník), Marie Šlezingerová (Laň/Kytička), Ivana Císařová, Dana Dvořáková, Eva Janečková, Ivana Kašparová, Ludmila Plíhalová, V. Podhrázká (Keře), Miluše Doležalová, Eva Dvořáková, Julie Kubaláková, Libuše Ovsová, A. Kolegarová, A. Pánková (Kytičky), Zdeňka Hanzlovská, Henriette Holešovská, Miroslava Klemsová, Jarmila Kopecká, Vlasta Prášilová (Můry), Boris Hanák (Jelen), Petr Klubal, Vlastimil Kolegar, Ivo Lepold, Pavel Ploch (Plivníci/Hejkalové), Juraj Dubovec, Antonín Schuster, O. Skopal (Hejkalové), Roman Eppert, Ladislav Lahoda, Jaroslav Šanda (kaskadéři).

⁵¹ Hrají Magda Vášáryová jako Rusalka, Milan Kňazko jako Princ, zpívá Gabriela Beňačková, Peter Dvorský.

⁵² Obširně se Petru Weiglovi a jeho baletní tvorbě věnovala Monika Čižmáriková v bakalářské práci *Petr Weigl jako režisér baletních filmů* (HAMU, 2015).

DETEKTIVNÍ FILMY

Vedle komedií se nejpreferovanějším normalizačním žánrem a pilířem lidové zábavy stala detektivka - žánr s přesně vymezenými pravidly. Detektivní žánr měl navíc tu přednost, že v něm vystupovali detektivové v roli kladných hrdinů. Pro totalitní moc, opírající se o represivní složky, armádu, policii a zejména státní policii, jejíž příslušníci nenosili uniformy (stejně jako detektivové), měl tedy tento žánr velký přínos, podpořený i tím, že čas od času mohl na plátno přenést výsledek skutečné kriminalistické práce (film *Černá punčocha* nebo Polákův film *Smrt stopařek* - 1979). Díky pevně stanoveným pravidlům detektivky nezáleželo příliš na prostředí a času, a tak oblibu získaly třeba Sequensovy *Hříšní lidé města pražského*, navazující na oblíbený seriál, natočený v retro stylu První republiky (*Pěnička a Paraplíčko*, *Partie krásného dragouna* - oba 1970, *Vražda v hotelu Excelsior*, *Smrt černého krále* - oba 1971). Oblíbený byl i seriál *Třicet případů majora Zemana*, kde prvorepublikovou "mordpartu" rady Vacátka bez větších problémů nahradila skupinka stejně svérázných figurek směřující kriminalisty a příslušníky StB. Postupně se detektivky vyvíjely směrem k vykreslení psychiky detektiva i pachatele, k podrobnějšímu rozkrývání motivů zločinu a technického postupu pátrání. V tomto žánru, stejně jako v jiných dobrodružných žánrech, se časem asi díky diktátu komiksového střihu a klipového rytmu osmdesátých let zvyšoval požadavek akce. Přesto s nástupem "perestrojky" zájem o detektivky postupně opadal - snad poslední předrevoluční detektivkou byla Fukova **Černá punčocha** z roku 1986, inspirovaná případem tzv. spartakiádního vraha, s choreografií **Radomila Čecha**, ve které jsou tematizované postavy choreografa (hraje Frank Townen) a tanečnicků (dvojčata Luboš a Mirek Hajnové, Simona Cendelínová).

DOZVUKY NOVÉ VLNY

Postupně se opět objevili někteří protagonisté Nové vlny, kteří neodešli do emigrace a bylo jim opět dovoleno natáčet. Mezi ně patřili J. Papoušek (zejména díky tomu, že režíroval úspěšné komedie) nebo Hynek Bočan, který v roce 1975 režíroval povídkový film o problémech učňů **Tak láska začíná** (tančila .1. Karasová). V roce 1976 se na plátna kin vrátila Věra Chytilová s filmem **Hra o jablko**. Snímek sice pojala ve střízlivějším aranžmá než své

experimenty ze šedesátých let (*Sedmikrásky, Ovoce stromů rajských jíme*), ale i tentokrát, ve zdánlivě realistických kulisách, promlouvala o stejných problémech.

HISTORICKÉ FILMY

Paralelně se rozvíjel žánr historického filmu. Na historické filmy se specializovali zejména staří zkušení režiséři, Karel Kachyňa, Otakar Vávra a František Vlácil.

K tomuto žánru se dají řadit i filmy životopisné. Mezi ně patří **KREJČÍKOVA Božská Ema** 1979 o pěvkyni Emě Destinové - ve scéně z opery Carmen tančilo mnoho tanečníků z tehdejšího baletu ND⁵³.

K hraným bioografiím patří i film OTY KOVALA⁵⁴ **Julek** (1979) o dětství Julia Fučíka s choreografií **Vlastimila Jílka**⁵⁵.

OTAKAR VÁVRA, proslulý megalomanskými davovými scénami, natočil několik více či méně vkusných historických dramát s podílem choreografické složky. do kategorie životopisných filmů spadá jeho film **Příběh lásky a cti** (1977) o vztahu Jana Nerudy a Karolíny Světlé, jemuž vévodí obrovská plesová scéna. Nepříliš vydařeně dopadl Vávův snímek **Putování Jana Amose** (1983) s choreografií **Ladislava Fialky**. Fialkovo jméno je poněkud překvapivé, vzhledem k tomu, že ve snímku tančili členové souboru Chorea Bohemica⁵⁶. Film trvá dvě a půl hodiny (šlo o nejdražší projekt čs. kinematografie první poloviny 80. let) a výsledek je pozoruhodně poplatný režimu svou interpretací Komenského jako skrytého ateisty. Rok po tomto velkofilmu se Vávra vrátil ke

⁵³ Naděžda Blažíčková, Jiří Čumpelík, Nelly Danko, Jitka Gauggová, Jiří Hansel, Jiří Hladík, Olga Hlavsová, Jaroslav Holeček, Ludmila Houdková, Aranka Hovorková, Irena Jedličková, Zuzana Jiráčková, .1. Joklová, Jan Kadlec, Marigula Karastathi, Karel Kmoch, Jan Kolomazník, Eva Landová, Luděk Ludvík, Marcela Martiníková, Eva Maříková, Karel Mašek, Jiří Merta, Bohumír Nekut, Jiří Němeček ml., Milada Němečková, Jarmila Novotná, Heda Pašková, Miloslava Rešlová, Alena Stránská, Michal Šebor, Jindřiška Šulcová, Hana Tomsová, Jiří Trojan, Jitka Trojanová, Zdeněk Václavík, Eliška Vitanovská, Monika Vjazovcová, Daniel Wiesner, Bohumil Klika, Ivan Krob, Richard Ivar a Jaromír Petřík jako toreador.

⁵⁴ Ota Koval byl kvlitní režisér, celý život se pohyboval na invalidním vozíčku.

⁵⁵ Ve filmu tančili Věra Burešová, Marie Jílková, Eva Landová, Heda Pašková, Jaroslava Petráková, Hana Šulcová, Věra Vašutová, Štěpán Baláž, Marjan Bernacik, Jan Hannich, Josef Kotěšovský, Jan Kuchař, Vratislav Marek.

⁵⁶ Tančili Jasněna Davidová, Ludmila Jiříčková, Anna Fišerová, Miroslav Husek, Jana Indráková, Petr Krajíc, Anna Krákorová, Petr Nedvěd, Alena Nováková, Petr Šafus, Renata Socháňová, Tomáš Sychra, Jan Šilar.

komornímu dramatu v historických reáliích. Natočil film **Komediant** (1984), jehož hlavním hrdinou je shakespearovský herec Vavřinec, který se v době třicetileté války protlouká se skupinou komediantů Čechami. Všude naráží na smrt a zmar, jeho jediným rozptýlením jsou jednoduché frašky. Přesto se hlavní hrdina snaží inscenovat pravé umění - Shakespearovu hru *Romeo a Julie*. Pro choreografii oslovil Vávra **Alenu Skálovou**⁵⁷, v pozici *pohybová spolupráce* je v titulcích uveden **Ladislav Fialka**. ve stejném roce natočil Vávra další historický film **Oldřich a Božena** (1984), ke kterému přizval choreografa **Luboše Ogouna** a skladatele Zdeňaka Lišku (čímž Vávra stejně jako v případě předchozích snímků potvrdil svůj cit pro výběr skvělých tvůrčích spolupracovníků). V drsném příběhu lásky knížete k prosté ženě bohužel zdůraznil protiněmecký a protináboženský postoj, čímž film získal nádech poplatnosti komunistické ideologii.

Jiným způsobem Vávra postupoval při adaptaci Čapkova Krakatitu. Film **Temné slunce** (1980) aktualizoval v duchu prosovětské protiatomové kampaně a umístil do značně neurčité současnosti, podobné té, v níž se odehrávala většina normalizačních komedií. Choreograf Pavel Šmok pro "americké scény" vytvořil divoké choreografie stylizované v duchu hnutí hippies (tance se tak ideologicky zneužilo). ve filmu tančili členové Pražského komorního baletu Eva Asterová, Kateřina Franková, Marie Marmazinská, Jan Klár, Vladimír Kloubek, Ladislav Rajn.

FILMOVÉ POHÁDKY

V době normalizace se obrovskému zájmu těšil také žánr filmové pohádky, čemuž výrazně napomohlo rozhodnutí Československé televize uvádět tradičně na Štědrý večer právě filmovou pohádku (což ostatně platí dodnes).

Slavným pohádkám skvělých režisérů (jako byl Karel Kachyňa, Jiří Weiss nebo Juraj Herz) natočeným v sedmdesátých letech se věnuji v profilech těchto

⁵⁷ Ve filmu tančili členové souboru Chorea Bohemica Vlasta Bejčková, Josef Bělohlávek, Martin Čumpelík, Anna Čumpelíková, Jiří Fiala, Anna Fišerová, Vlastimil Indrák, Ondřej Jiříček, Ludmila Jiříčková, Anna Krákorová, Václav Krůta, Eva Kubištová, Alena Martínková, Jaroslav Marušák, Hana Matoušková, Jan Schmidt, Alena Skálová, Renata Socháňová, Tomáš Sychra, Jan Šilar, Josef Šilha, Jiří Trapek, Ludmila Trapková, E. Hanzlíková, B. Chromá, J. Zvelebil

režisérů (text navazuje po přehledu jednotlivých žánrů), vybraným snímkům pak i v samostatné kapitole věnované českým filmovým pohádkám, proto zde, v rámci přehledu žánrů, krátce zmíním méně známou pohádkovou produkci osmdesátých let, v níž se tančilo. Rok 1981 zahájil folklorně laděný pohádkový film ***Pohádka svatojánské noci*** ZDEŇKA ZYDRONĚ, valašský příběh natočený podle knihy *Jak se vaří ze sekyrky polévka*⁵⁸. ve filmu se v choreografiích **Františka Hlaváčka** uplatnili folklorní tanečníci⁵⁹.

PETR ŠVÉDA natočil v roce 1983 pohádku O ***statečném kováři***, na motivy pohádky B. Němcové O *Mikešovi*⁶⁰. Tanečníci se v pohádce (typicky pro tento žánr) uplatnili v rámci expozice prostředí královského dvoru, v choreografii **Danuše Hájkové** tančili Ivana Fišerová, Boris Hanák, Roman Nevěčný, Pavel Prokeš, Sonja Raabová, Karel Riegel, Hana Solaříková, Irena Visnarová.

K méně známým filmovým pohádkám osmdesátých let patří také ***Čarovné dědictví*** (1985)⁶¹ režiséra ZDEŇKA ZELENKY, žáka Bořivoje Zemana. V titulcích je uvedeno velké množství tanečníků, kteří se, jak předpokládám, uplatnili v rolích tančících dvořanů. Jméno choreografa chybí.

Pro úplnost tohoto přehledu dodám, že nepříliš úspěšný režisér JÚLIUS MATULA v roce 1988 natočil pohádku ***Nebojsa***, s choreografií **Dagmar Puobišové**.

Poměrně raritní je ***Pohádka o Malíčkově***, kterou v roce 1985 natočil v česko-sovětské (lotyšské) koprodukcí jeden z nejlepších lotyšských režisérů GAUNÁRS PIESIS. Choreografii svěřil zkušenému **Františku Pokornému**⁶², autorem hudby byl lotyšský autor Imants Kalniņš.

⁵⁸ Chytrý vysloužilý voják Martin v ní vypráví dětem, jak napálil lakomého sedláka.

⁵⁹ Vladimír Andryšek, Alena Dukátková, Olga Hanuliaková, Jaromír Holub, Miroslav Holub, Marie Holubová, Alena Juříčková, Ilona Klanicová, Margita Kovářová, Josef Králík, Miľan Ludvík, Rudolf Magdon, Jitka Magdonová, Marie Matůšů, Vladimír Pavelka, Štěpán Pírek, Jarmila Pírková, František Růžička, Lubomír Růžička, Dagmar Růžičková, Marcela Růžičková, Bohumil Šmarda, Oldřich Štroblík, Miroslava Zapletalová.

⁶⁰ Kovář Mikeš se vydá do světa na zkušenou, vysvobodí tři zakleté princezny, s tou nejkrásnější se ožení a stane se králem.

⁶¹ Vítek objeví ve staré truhle kouzelnou čepici, která plní svému majiteli všechna přání. Lakomý a zlý vévoda se lstivě snaží čepice zmocnit. V pohádce nečekaně došlo na zásahy cenzury, protože se v ní čarovalo s černobýlem.

⁶² V pohádce tančili Renata Fučíková, .1. Jelínková, Karel Littera, Petr Novák, Stanislav Olbricht, Simona Polcarová, Bronislav Roznos, Cyril Štampach, M. Bláha, S. Fišerová, O. Jedličková, I. Kotásková, P. Kubal, R. Pálenský, P. Šmeralová, J. Veselá.

K nejzdařilejším snímkům z tvorby pro děti patřil poslední LIPSKÉHO film - pohádka pro děti i dospělé **Tři veteráni** (1983), kterou napsal Jan Werich a pro film ji upravil Zdeněk Svěrák. Vtipný příběh o vysloužilých vojácích, kteří díky své ješitnosti přijdou o získané dary, má mimo jiné výrazný pacifistický nádech. Více o tomto filmu pojednávám v kapitole věnované filmovým pohádkám.

FILMY PRO MLADÉHO DIVÁKA

Vedle pohádek se v normalizační době rozvíjel také žánr dětského filmu a filmu pro mládež. Obecně jde o specifickou disciplínu - takový film musí odpovídat psychice dítěte a jeho vnímání, ale měl by zrcadlit i svět dětských snů. Proto je nejpříhodnější taková fabule filmu, v níž se dětský hrdina stává zprostředkovatelem příběhu, přičemž tradiční schéma bývá následující: základní konfliktem je spor mezi dětskou verzí světa a racionálním světem dospělých, kteří stojí v opozici (rodiče, lékaři, vedoucí, učitelé, domovníci, školníci atd.). Dětský hrdina má své sny, přání, touhy, ale i potíže a problémy „Dospěláci“ ale nechápou jejich závažnost. Malému hrdinovi tak nezbyvá nic jiného, než vyřešit si to sám - na vlastní pěst. To ho přivádí do situací komických i dobrodružných. Vše má obvykle šťastný konec, protože postavy dospělých dočasně dětský svět pochopí. Základní vzorec se dá obměňovat různě, důležité ale je, aby film obsahoval prvky dobrodružné, pohádkové a fantastické. Dětský divák film vnímá jako spoluhráče, proto je potřeba, aby byl věrohodný a vyhnul se umělé vykonstruovanosti dramatických zápletek, prostředí i charakterů postav. Dětská kinematografie má velkou žánrovou pestrost (téměř stejného rozsahu jako hraná tvorba pro dospělé diváky. Najdeme tu hudební filmy, grotesky, psychologické filmy, historické, dobrodružné, detektivní snímky. Vzhledem k tomu, že filmy mají na psychiku dětí výrazně silnější vliv než na psychiku dospělých, stává se chování dětských hrdinů vzorem. Filmy často pomáhají dětem spoluvytvářet základní žebříček hodnot, prostřednictvím identifikace s dětským hrdinou, nikoliv prostřednictvím, „moudrých“ rad dospělých. Totalitní režimy, včetně toho československého, se snažily toho využít a snažily se ideologická témata uplatnit i v dětském filmu (naštěstí často podcenily rozlišovací schopnost dětí i vliv rodinného prostředí).

Z hlediska dějin českého dětského filmu byl zásadní mezník vznik zlínské skupiny hraného filmu pro děti a mládež a založení festivalu dětských filmů v pozdních šedesátých letech. Díky tomu nastal v sedmdesátých letech boom dětské filmové tvorby, včetně vzniku mnoha televizních seriálů. i počet režisérů, kteří své filmy adresovali dětem, rychle vzrostl. K nejvýznamnějším patřili Josef Pinkava, Karel Kachyňa, Věra Plívová-Šimková, Jiří Hanibal či Radim Cvrček.

Originální pokus o dětský muzikál reprezentoval snímek ***Přijela k nám pouť*** (1973) v režii VĚRY PLÍVOVÉ ŠIMKOVÉ, který vypráví o soupeření dvou chlapeckých part z různých vesnic, stejně jako o dívčím přátelství „na život a na smrt“. Pod choreografií je podepsána **Ema Šlechtová**. Film ***Páni kluci*** natočila PLÍVOVÁ v roce 1975, podle známé knihy Marka Twaina *Dobrodružství Toma Sawyera*. Děj ale situovala do českého maloměsta Levína roku 1900. Tři kamarádi - Tomáš, Hubert a Jožka - podnikají typické klukoviny a zažívají různá dobrodružství, což zpravidla přinese pořádný malér. Celý film má dokonalou pohybovou stylizaci, každá figurka městečka (ředitel školy, inspektor, ustarané matky) má originální pohybový styl, vše se nese na vlně jemného situačního humoru. Pohybově propracovaná je také většina skupinových scén s dětmi. Choreografkou snímku byla **Alena Skálová**, která zde potvrdila svůj neobyčejný cit pro situační humor, pohybovou pointu i pro citlivou práci s dětskými herci. Autorský film ***Jak se točí Rozmarýny*** (1977) s choreografiemi **Jiřiny Kottové** dětské diváky obeznámil s prostředím filmového natáčení. Dějovou linku tvoří režisérčino dlouhé hledání představitelky hlavní role - vybraná malá Růženka „Rozmarýnka“ pak hraje s plným nasazením; když její postavě vypadají vlasy, nechá se sama ostříhat dohola...

Další film oblíbený u malých i dospělých diváků je hudební komedie OLDŘICHA LIPSKÉHO s písničkami Jaroslava Uhlíře a Zdeňka Svěráka ***Ať žijí duchové!*** (1977). Parta dětí se skamarádí s princeznou Leontýnkou, se kterou prožijí prázdniny plné kouzel a setkání se strašidly, hlavně pak s jejím otcem - rytířem Brtníkem. Filmu obsahuje náročné triky i dost prostoru pro choreografie. Ty v duchu dětského muzikálu vytvořila **Jiřina Kottová**. Výsledkem je roztomilá dětská komedie, která získala hlavní cenu poroty dospělých na 1.MF dětských filmů v Ekvádoru.

Filmům pro mládež se věnoval také JAN SCHMIDT, který natočil roku 1977 pravěkou trilogii podle románů Eduarda Štorcha - **Osada Havranů, na Veliké řece, Volání rodu** – která vypráví o kamarádství chlapců Sokola a Havranpírka. Ke všem třem snímkům vytvořil choreografii, resp. pohybový styl **Frank Townen**.

O drogách kolujících mezi mladými kluky z internátu odborného učiliště strojírenského pojednával hudební film RADIMA CVRČKA **Mezi námi kluky** (1982), jehož choreografii vytvořil **Jiří Hrabal**.

Zajímavý dětský film, tematizující prostředí folklorního tance, je snímek ZDENKA FLÍDRA **Všichni mají talent** (1984). Děj se točí kolem valašského folklorního souboru Palášek (ve filmu tančí soubory Javorníček z Brna, Malá Jasénka ze Vsetína a Podskaláček z Rožnova). Autorem hudby je Jaroslav Krček, choreografii vytvořila **Alena Skálová**.

Moderní dětský horor **Kočí princ** natočil v roce 1978 OTA KOVAL. Děti zámeckého kastelána se vydají na dobrodružnou cestu za živou vodou, během ní potkávají různé postavy ze známých legend. Autor choreografií je **Vlastimil Jílek** a pro zajímavost dodám, že poprvé se tu ve filmu objevila malá Tereza Brodská (jako myší princezna). i další Kovalův film **Nechci nic slyšet** (1978) pracoval s dětskou tematikou, i když nakonec oslovil spíš dospělé diváky. Příběh malého Marka, který na rozdíl od svých rodičů přežil autohavárii, si klade otázku, jak se s něčím takovým vyrovnat a jestli je to v dětském věku vůbec možné. ve filmu jsou scény pantomimického souboru, v choreografii **Jana Kratochvíla**. Další Kovalův dětský film je snímek **UF-Oni jsou tady** (1988), ve kterém malý Jirka přijde na to, že mimozemšťané jsou vlastně obyčejní zloději. Choreografii vytvořil **Jaroslav Langmajer**. Zmíním ještě Kovalův film **Hry pro mírně pokročilé** (1986) v němž kamera zachytila jedny z prvních tanečníků stylu **break dance** u nás Daniela Pavelku a Milana Zábranského.

V roce 1988 vznikl v česko-německé koprodukci další film o tichém mužíkovi s tanečním krokem a kouzelnou buřinkou **Pan Tau**⁶³ v režii JINDŘICHA POLÁKA s choreografiemi **Pavla Šmoka**. Tato filmová verze z roku 1988 se ale

⁶³ První díl televizního seriálu o Panu Tau vznikl již v roce 1966 v koprodukci ČST a Carla Pontiho, dalších 32 dílů se natáčelo ve spolupráci s rakouskými a německými partnery. Díky velké popularitě mezi diváky byly od roku 1971 uváděny některé díly i v kinech, a to buď v dětských pásmech anebo ve spojení do celovečerního programu.

původnímu pohádkovému žánru překvapivě vymyká - jde o příběh bilancujícího herce, který vzpomíná na léta zašlé slávy. Stárnoucí herec Karásek vystupuje jako Pan Tau už jen na zájezdových představeních pochybné kvality, navíc je evidentní, že má problémy s alkoholem. Žije v napjaté atmosféře se dvěma vnuky a rozvedenou dcerou, která ho trochu terorizuje. Jednoho dne ale přijde lákavá nabídka z Barrandova na natáčení celovečerního comebacku Pana Tau po patnácti letech, v novém moderním duchu, s mimozemšťany. Hned první natáčecí den se ale ukáže, že herec Karásek už není schopný podat požadovaný taneční výkon (jednoduché taneční kroky, piruety), na který byli diváci Pana Tau zvyklí (lehkonohý Pan Tau se vždycky pohyboval tanečním krokem, nikdy neváhal zastepovat, ladně poskočit – choreografie dříve vytvářel Josef Koníček). Záhy tedy vstoupí na scénu jeho záhadný dvojník... Filmový **Pan Tau** z roku 1988 rozhodně zaujme věrnou reflexí průběhu filmového natáčení, jednotlivých postav štábu, včetně postavy choreografa, který dává „na place“ připomínky (zahrál ho sám Pavel Šmok). Úvodu filmu dominuje dlouhá taneční pasáž, ve které náměsíčník (Petr Tyc) pronásleduje po pražských střechách houf baletek (stálice souboru Pražský komorní balet Kateřina Franková, Iveta Hubičková, Johana Kavková, Kateřina Rajmanová, Pavlína Železníková). ve chvíli, kdy tento rej nabývá obludných rysů, zazní pověstné „STOP“ a zjistíme, že se díváme na filmové natáčení v dekoraci na Barrandově. Choreograf provede několik drobných změn, celá scéna se točí znovu, vinou pyrotechnika ale dojde k výbuchu a zničení celé nákladné dekorace. Aby producent zachránil rozpočet i svou „židli“, rozhodne se vzniklou situaci řešit natočením rychlého „kasaštyku“ navazujícího na úspěšné televizní seriály o Panu Tau.

Rodinnému publiku adresovala komedii *S **tebou mě baví svět*** (1982) režisérka MARIE POLEDŇÁKOVÁ. Filmová mozaika komických situací vypráví o tom, jak to dopadne, když se s malými dětmi vydají do hor pouze jejich otcové⁶⁴. Herecky filmu dominují Pavel Nový, Václav Postránecký a Julius Satinský, kterým sekundují citlivě vedení dětské interpreti. Choreografii vytvořil **Jan Hartmann**, což možná v případě dětského filmu zprvu trochu zarazí, nicméně v komedii *S tebou mě baví svět* najdeme i lechtivou scénu z nočního klubu horské chaty, kde vystupuje jedna z maminek jako popová zpěvačka (choreografie pro Zdenu

⁶⁴ Tři tlupy dětí pod vedením tatínků Alberta, Pepy a Michala tráví zimní dovolenou na horské chalupě...maminkám se po dětech zasteskne a přijedou na návštěvu v tu nejnevhodnější chvíli.

Studénkovou a její „křoví“ v písni *Sladké mámení*). Jan Hartmann se evidentně střelil do černého, na internetovém kanálu Youtube.com žije tato retro scéna i v současnosti úspěšný život, alespoň co do počtu diváků a komentářů⁶⁵. Ostatně komedie *S tebou mě baví svět* zvítězila v divácké soutěži o nejlepší komedii století.

Původně pro televizi natočila MARIE POLEDŇÁKOVÁ komedii ***Jak vytrhnout velrybě stoličku*** (1978) o klučínovi, který pro sebe hledá tátu a pro svou povoláním baletky vytiženou matku manžela. Na film navázalo o rok později volné pokračování ***Jak dostat tatínka do polepšovny*** (1979), kde už úplná rodina tráví letní prázdniny u svérázného dědy. Oba díly jsou zajímavé mimořádně věrným zobrazením denní rutiny sólistky baletu ND, včetně jejího komplikovaného vztahu s uměleckým šéfem (Vlastimil Harapes), únavy z dlouhých zkoušek a večerních představení a pracovního zranění. Více se tímto tématem zabývám ve zvláštní kapitole pojednávající o snímcích tematizujících taneční profesi a prostředí.

Divácký úspěch měly i vážnější filmy, které se pokoušely o reflexi složité situace mladého člověka ve společnosti. Často takové snímky vycházely z kriminálních filmů nebo filmů o psychických problémech mládeže (zejména Kachyňovy filmy). Do této kategorie patří film JIŘÍHO SVOBODY ***Dívka s mušlí*** (1980), který cílí na problematiku dětí v rodinách alkoholiků. Choreografii vytvořila **Alena Skálová**, tančí soubor Chorea Bohemica.

Problematickou mládež zvětšil JAROSLAV SOUKUP filmem *Vítr v kapse* (1982), ve kterém poprvé obsadil oblíbenou dvojici Lukáš Vaculík a Sagvan Tofi, která zazářila v dalším, mnohem komerčněji pojatém filmu ***Kamarád do deště*** (1988), v němž se tančilo, příznačně v dekadentním prostředí pražské vinárny (tančily Ivana Lachová, Jaroslava Malíková, Renata Schmiedtmajerová, Z.Chybová, choreograf neveden). Film z dnešního pohledu upoutá zachycením atmosféry pololegálního světa pražské mládeže na konci osmdesátých let.

Mladý absolvent FAMU MIROSLAV BALAJKA, který tíhl k undergroundu, natočil v roce 1987 příběh pro mladé ***Pravidla kruhu***, v němž se na plátně v choreografii **Michala Cabana** objevila Baletní jednotka Křeč.

⁶⁵ Dostupné [on-line] na: <https://www.youtube.com/watch?v=o7WupyzPcd8> [cit. 27. ledna 2017].

Neobvykle hodně snímků pro dětské a dospívající publikum se natočilo v době těsně před sametovou revolucí. RADOVAN URBAN, nový režisér v oblasti dětského filmu, natočil v roce 1989 snímek **Můj přítel d'Artagnan**, v němž zachytil svět třináctiletého Mildy, pohlceného četbou Dumasových Tří mušketýrů natolik, že se prolínají i do jeho prázdninových dobrodružství. Choreografii vytvořila **Marcela Benoniová**.

Dospívající mládeži byl určený snímek **Království za kytaru** (1989) v režii DRAHOMÍRY KRÁLOVÉ, která v dřívějších letech spolupracovala s Věrou Plívovou-Šimkovou. Mladý Hynek touží po elektrické kytáře, což si ale rodinný rozpočet nemůže dovolit. Proto hledá všemožné způsoby, např. si vydělává hraním za peníze. Jenže z mladého hudebního nadšence se pomalu stává sobec. ve filmu se uplatnili mistři společenského tance **Dušan Konečný a M. Tlachová**.

Snímek brněnského televizního režiséra EUGENA SOKOLOVSKÉHO ML. **Poklad rytíře Miloty** (1989) je kombinace historického příběhu ze sedmnáctého století a normalizační pionýrské komedie. Choreografii vytvořila **Marie Turková**.

JEDNOTLIVÍ REŽISÉŘI AKTIVNÍ V OBDOBÍ NORMALIZACE

STARŠÍ GENERACE TVŮRCŮ

JIŘÍ KREJČÍK se v roce 1972 přidal k vlně kriminálních filmů a natočil nepříliš podařenou detektivku z diplomatického prostředí **Podezření**, s hudbou Zdeňka Lišky a s choreografiemi **Karla Bednáře**.

Naopak, k několika málo filmům vypovídajícím o skutečném stavu společnosti a absurdní beznaději normalizační existence patří **Prodavač humoru** (1984). Pod povrchem zdánlivé satiry (na fenomén všudypřítomného úplatkářství v jedné pražské umělecké agentuře) podal Krejčík zprávu o stavu soudobé kultury, o „šmíře“ a kýči nejen na pódiu, ale i ve vztazích celé tehdejší společnosti. Příběh sleduje pád ředitele agentury *Radost* Jožina Petránka (Julius Satinský), který je průhlednými intrikami ze svého postu sesazený až na místo řadového náboráře, v němž je nucen objíždět podnikové odboráře a vnucovat jim (vesměs pomocí

stále vyšších úplatků) show olezlého entertainera Kandrta s názvem *Humor na cestách*. Kandrtův estrádní program se prolíná do samotného příběhu a připomíná noční můry socialismu. Vystoupení kýčovitě show a lidí s ní spojených se postupně mění v podivný danse macabre, do něhož je hlavní hrdina stále více zatahován. ve své době šlo o stěžejní alegorický film, demaskující kýč entertainmentu, do kterého lze snadno zabřednout. Choreografii vytvořil **Jaroslav Brůha**, ve filmu tančí Jaroslav Brůha, Ivana Srncová (Havajanka), Martina Hanáková (Havajanka), Marie Fišerová (Slunečnice), Milan Forman, Jan Hanzlík (tanečníci Slunečnice), Zdeněk Křížek, Marie Kulajová, Irena Strouhalová, Pavel Veselý.

KAREL KACHYŇA byl jedním z nejplodnějších režisérů českých hraných filmů. Koncem 60. let spolupracoval se scenáristou Janem Procházkou, který se ale dostal na index nepohodlných, takže jejich společné filmy skončily v trezoru. Kachyňa z Barrandova odejít nemusel a začal točil filmy s neutrální tematikou odehrávající se až na výjimky v minulosti nebo filmy určené pro mládež. do neutrální kategorie patří například psychologický příběh ***Smrt mouchy*** (1976), ve kterém tančily Eva Chaloupková a Marie Sýkorová, hudbu složil Zdeněk Liška.

V roce 1975 natočil film ***Škaredá dědina*** o drsném kopaničářském kraji (obec Žitková, ve filmu se mihne i téma žitkovských bohyní) v době před druhou světovou válkou, který sice dlouho odolává vnějším tlakům, ale nakonec i tam tradiční vztahy a řád komunity fatálním způsobem rozleptá nastupující industrializace. Choreografkou poetických scén⁶⁶, které vystihují proměny tradičního hospodářského roku, byla **Alena Skálová**.

O rok později natočil Kachyňa filmovou pohádku ***Malá mořská víla*** (1976), ke které napsala spolu s O.Hofmanem vtipný, společenskokritický moderní pohádkový scénář. Výsledkem byla poetická i vtipná, obrazově propracovaná pohádka, natáčená v efektních lokacích (Rusko - Jalta, důl Mořina, Prachovské skály, Veltrusy). Choreografii vytvořil **Pavel Šmok**, který si ve filmu zahrál roli

⁶⁶ Ve filmu tančili členové souboru Chorea Bohemica (Miloš Bejček, Martin Cejp, Jiří Fiala, Jiří Leitgeb, Vratislav Marek, Michael Pohl, Tomáš Sychra, Josef Šilha, Jiří Trapek, Jiří Vajčner), i uměleckou vizí spřízněný soubor Vonica ze Zlína (tanec v hospodě), který se v sedmdesátých letech držel spíše v undergroundu (působili v něm anonymně lidé, kteří byli na indexu zakázaných). do dětských rolí obsadila Skálová děti ze souboru Malá Rusava.

dirigenta (tančili Zdeněk Boubelík, Eva Boubelíková, dále členové Vysokoškolského uměleckého souboru a členové tanečního kroužku.

JKP Jičín). Tanec v *Malé mořské víle* podrobněji komentuji v kapitole věnované filmovým pohádkám.

Ke snímkům pro děti lze řadit i Kachyňův film ***Lásky mezi kapkami deště*** (1979), poetický obraz vyhnání z ráje dětství do trpkého života pražské periferie za První republiky. ve filmu jsou atraktivní scény z prostředí prvorepublikového kabaretu, které vytvořil choreograf **Josef Koníček**, který také sám hraje inspicienta v tabarinu. Dále tančí Edita Dindělová (žena/kočka/tanečnice/víla), Eva Asterová, Jana Jandová, Eliška Janečková, Pravoslava Petránková, .1. Šafránková, Elvíra Šmídová, Daniela Voráčková (baletky), Marcela Baťková, Jana Kopecká, .1. Landovská, Jan Knapeš, Jiří Konšel, Josef Linhart, Mojmír Müller, Tomáš Kunc (tanečnice a tanečníci).

V roce 1981 natočil Kachyňa úspěšný film ***Pozor, vizita!***, který těžil z herectví Rudolfa Hrušínského v roli světoběžníka Prepsla, internovaného jako bacilonosiče na uzavřeném oddělení maloměstské nemocnice. Choreografii filmu vytvořil **Karel Bednář**.

V roce 1986 měl premiéru film ***Smrt krásných srnců***, který Kachyňa natočil podle povídek Oty Pavla. Z kaleidoskopických, často humorně laděných příhod rodiny Popperových, roztroušených filmem jako ožvlé fotografie z rodinného alba, se postupně skládá tragický příběh české židovské rodiny v době nástupu fašismu. Choreografii vytvořil **Michal Urban**.

Jako poslední Kachyňův snímek předrevolučního období zde zmíním film ze současnosti (1986) ***Dobré světlo***. Hlavní hrdina, architekt Viktor Průcha, uniká ke svému dávnému koníčku, k fotografování aktů, symbolu čisté krásy (název filmu evokuje nejen pozdrav fotografů, ale i film *Modré světlo* režisérky Leni Riefenstahlové, jehož hlavní hrdinka jde za modrým světlem jako za vysněným ideálem). Víří tím ale zatuchlou morálku českého maloměsta a naráží na nepochopení a odmítání okolí. Choreografii vytvořil **Karel Bednář**.

ZDENĚK PODSKALSKÝ, autor proslulých českých crazy-komedí a již zmíněného svěže parodického ***Trháku*** (1980), natočil v roce 1982 v koprodukcii Barrandov –

Kazachfilm komediální **Revue na zakázku** pojednávající o tom, jak se agentura Pragokonzert spojí s kazašskou agenturou a plánují vyvézt do ciziny velkolepou krasobruslařskou revue. ve filmu účinkují soubor Moskevského baletu na ledě, Dětská lední revue, folklorní soubory Kokešatu, Otrar Sazy, Jan Barták a Jana Beránková jako sólový taneční pár, dále tanečníci Baletu Praha Eva Asterová, Kateřina Franková, Vladimír Kloubek, Jan Klár, Petr a Zdeněk Koželuhovi, Marie Marmazinská, Ladislav Rajn. Choreografii za kazašskou stranu vytvořil **Vladimir Tichonov**, za českou stranu **Pavel Šmok**. ve filmu se objevil i **Frank Townen** v postavě starého choreografa. Film měl být pokusem o muzikál, výsledkem je spíše bizarní pásmo scén, na rozdíl od *Trháku* myšlené vážně.

KAREL STEKLÝ roku 1971 adaptoval stejnojmenný román Josefa Kadlece **Svět otevřený náhodám**, jehož hrdina je mladý nezaměstnaný komunista, který v závěru odjíždí bojovat proti fašismu ve Španělsku. Choreografii v duchu prvorepublikového reترا vytvořil **Luboš Ogoun**. po satirických komediích účtujících s děním Pražského jara natočil v roce 1978 historický film **Skandál v Gri-Gri baru**, odehrávající se ve 20. letech (a pro změnu účtující se sociálnědemokratickými politiky). Choreografii v duchu show z první republiky vytvořil **Frank Townen**⁶⁷. O rok později zrežíroval další historický film **Každému jeho nebe** (1981), opřený o motivy ze života Xeny Longenové. Choreografii vytvořil **Petr Jirsa**⁶⁸.

GENERACE NOVÉ VLNY ŠEDESÁTÝCH LET

VĚRA CHYTILOVÁ roku 1987 natočila přepis divadelní hry Bolka Polívky **Šašek a královna**, kterou stylizovala jako vícevrstevnaté podobenství. na postavách Šaška (Boleslav Polívka) a Královny (Chantal Poulain) ukázala dva vyhraněné životní postoje, Šaškův životný a tvůrčí a neživotný a ničivý Královny. Příběh se ve filmu zdvojuje (skutečnost a sen) a posléze ztrojuje (skutečnost, sen a sen ve snu), aby oba principy, konstruktivní a destruktivní, předvedl v závěrečné

⁶⁷ Ve filmu tančili Michaela Černá, Antonín Dvořák, Dana Kubálková, Karel Landsfeld, Zdeněk Landsfeld, Miloslava Landsfeldová, Pavla Landsfeldová, M. Dvoráková, E. Heyrovský, J. Heyrovská, R. Janoud, J. Janoudová, J. Kalík, I. Kalíková, J. Kopečný, Z. Knobloch, V. Nerad, V. Říhová, V. Šimáček, J. Weigerber, I. Weigerberová.

⁶⁸ Tančili Saša Aišmanová, Olga Buzková, Karla Celerová, Jana Čepková, Květuše Homolová, Jana Hřebejková, Jana Jelenová, Jana Kittnarová-Čížinská, Ivana Krystlíková, Libuše Kudláčková, Marcela Loučimová, Eva Merunková, Irena Pokorná, Eva Polášková, Jana Tomicová, Stanislava Tomšovská.

pointě, která následuje po Šaškově vzpouře. Až moc rafinovaná stavba vlastního příběhu, umocněná divadelními kulisami zabudovanými do reálu, z dnešního pohledu působí poněkud přestylizovaně a manýristicky, snímek ale uvádím pro jeho celkovou výraznou pohybovou stylizaci.

JURAJ HERZ natočil v roce 1972 film **Morgiana**, adaptaci románu Alexandra Grina *Jessie a Morgiana*. Dekadentně laděný film s Ivou Janžurovou v hlavní dvojroli vypráví o dvou sestřích, černé zlé Viktorii a bílé hodné Kláře. Kromě výtvarné stránky, inspirované Muchovými secesními plakáty, je pozoruhodný zejména snovou atmosférou, stírající rozdíl mezi halucinací, snem a skutečností. Velká část filmu se natáčela v Bulharsku na Balčiku, včetně taneční scény, ve které tančila Bulharka **Luka Rubanovičová**. Choreograf není v titulkové listině uveden. Film byl velmi úspěšný i v zahraničí, na filmovém festivalu v Chicagu získal cenu *Zlatý Hugo*.

Jeden z nejúspěšnějších snímků druhé poloviny 70. let. byl Herzův psychologický film **Den pro mou lásku** (1976), příběh mladých manželů, kteří se musí vyrovnat se smrtí dítěte. V hlavní roli Petra vystupuje Vlastimil Harapes, jeho žena Marie je v příběhu fotografka, v jejímž ateliéru se střídají různí zákazníci, mimo jiné baletka, kterou tančila Olga Fleischerová.

Juraj Herz natočil roku 1978 také dvě hororové pohádky zasazené do víceméně stejného prostředí.⁶⁹ **Deváté Srdce**⁷⁰ je z nich ta méně známá, ale stejně jako její "dvojče" **Panna a netvor** má velice působivou atmosféru a výbornou hudbu Petra Hapky. Filmu dominuje ponurá podzemní plesová taneční scéna (stylizovaná do počátku 19.stol.), působivý tanec neživých, dotvořený zpomalenými pohyby všech tanečníků a nepřítomným výrazem princezny, která v tu chvíli tančí, ale není vzhůru. Choreografii vytvořil **Jaroslav Pokorný**.

⁶⁹ Oba filmy měly společný rozpočet a také částečně dekorace. V ateliéru č. 6 na Barrandově vytvořil architekt Vladimír Labský multifunkční dekoraci, která byla po úpravách využita rovněž při natáčení filmů "*Tajemství Ocelového města*" a "*Kočičí princ*".

⁷⁰ Děj *Devátého srdce* vypráví příběh potulném studentu Martinovi, který se přihlásí, že uzdraví princeznu Adrianu, trpící podivnou nemocí. Netuší, že princezna je v moci obludného čaroděje Aldo Brandiniho, který si připravuje omlazovací elixír z krve devíti lidských srdcí. (Za výtvarnou stylizací podzemní laboratoře, kde ďábelský alchymista vyrábí svůj koktejl stál Jan Švankmajer, nechybí tedy zaprášené bizarní čelisti a kostry, po kterých se plazí chameleoni a jiná havěť.) Obludně šilhavý Brandini si Adrianu obtočí kouzly kolem prstu a nutí ji po nocích ploužit se s ním po tanečním parketu.

Pohádka **Panna a netvor** je zajímavá už tím, že roli netvora hraje **Vlastimil Harapes**, který ve vlajícím ptačím kostýmu stylizovaným pohybem dotváří hrůznou atmosféru zakletého ptačího prince i jeho zámku (trhané, ptačí pohyby hlavy, rychlé přeběhy, zastavení v bizarních pozicích). Oběma snímkům se věnují v kapitole věnované filmovým pohádkám.

V roce 1983 natočil Juraj Herz středověký příběh o podvodném mastičkáři, protřelém zlodějce a naivním mládenci **Straka v hrsti**. Film se nesnažil kopírovat dobové reálie, Herz zvolil poněkud roztříštěné „divadlo na divadle“, zvláštní kombinaci středověkých maškar a současnosti osmdesátých let s hudbou Pražského výběru (který byl tehdy zakázán). V úvodní scéně se mladí tanečníci převlékají do oblečení poházeného na zemi a střihem se ocitají na bizarním středověkém tržišti. Choreografie tohoto felliniového reje masek se ujal **Jan Hartmann** (tančili Nina Vangeli a Jaroslav Hulec jako Trhovci, jako herec Děd Frank Townen). Natáčení bylo přerušeno (z politických důvodů kvůli účasti Michaela Kocába) - oficiálně proto, že se ve filmu objevilo nahé tělo.⁷¹ Následně byl film označen za obscénní a nesměl se promítat v kinech (promítal se v zahraničí a později u nás koloval na videokazetách). Krátce poté Juraj Herz emigroval.

JIŘÍ MENZEL, další z protagonistů Nové vlny, natočil v roce 1978 retro příběh **Báječní muži s klikou** (1978), výtvarně stylizovanou komedii o počátcích české kinematografie (postavy Viktora Ponrepa, majitele prvního stálého biografu, režiséra Jana Kříženeckého a herce Josefa Švába Malostranského). ve filmu tančily Ivana Vítová (mimka/tanečnice), Soňa Holečková a Jindra Janoušková. Film vyhrál první cenu na MFF v americkém Houstonu.

JAROMIL JIREŠ, o kterém byla řeč ve spojení s fantaskním hororem **Valerie a týden divů** (1970), řazeném ke snímkům Nové vlny, natočil v roce 1977, jako normalizační úlitbu, komediální sci-fi **Talíře nad Velkým Malíkovem**. Jde o příběh mimozemšťanů, kteří spadnou na venkov a postupně objevují a obdivují vymoženosti moderní komunistické vesnice, zvláště pak model JZD. Hudbu složil

⁷¹ Více o tom píše Juraj Herz ve své autobiografii s názvem *Autopsie* Mladá Fronta. 2015.

Zdeněk Liška, choreograf bohužel není uveden, ve filmu tančili členové amatérského (v té době ideově undergroundového) souboru Moravský krúžek⁷².

O deset let později (1981) natočil Jaromil Jireš další film z vesnického prostředí - **Opera ve vinici** (podle scénáře Vladimíra Mertvy *Mikulecké pole*). Jireš ji nazval hraným dokumentem o střetu městské kultury s kulturou venkovskou (slováckou) a „o spontaneitě lidské tvořivosti“, ve skutečnosti ve filmu demýtizoval folklórní zkazky o zpěvu tryskajícím z duše (postavou autora „lidových písní“ Fanoše Mikuleckého). Jedna z hlavních postav je nepřiliš úspěšný student etnografie a zpěvák rockové skupiny Honza, který tančí v rámci sázky v centru Prahy v kroji parafrázi na lidový tanec⁷³.

V roce 1986 natočil Jaromil Jireš životopisný film o Leoši Janáčkovi **Lev s bílou hřívou**. Jeho příběh ozvláštnil zvláštními surrealistickými obrazy, podporujícími nezvykle niterné uchopení života umělce⁷⁴. Jireš, který měl velký cit pro spojení hudby a pohybu a pro své snímky si vždycky vybíral zajímavé choreografy⁷⁵ v tomto případě oslovil **Daniela Wiesnera**.

HYNEK BOČAN natočil v roce 1980 komedii **Půl domu bez ženicha**. Vykreslil v ní venkovský generační konflikt, kde se děti vzbouří proti světu rodičů (hlavně proti otci, matka je spíš prostředník mezi oběma světy) a pohrdnou jejich nepoctivě nabytým majetkem a luxusem. Dominantní otec (Vladimír Menšík) si léčí své komplexy z toho, že má nejnuznější dům ve vsi stavbou luxusní vily. ve filmu tančila Marcela Loučimová v roli sousedky, která je tanečnice.

⁷² Soňa Kultová, Don Sparling, Jaroslav Tomsa, Jiří Trapek, I. Bernášek, J. Čančík, A. Čumpelíková, J. Doležal, J. Dubský, P. Fiala, M. Hlaváčová, H. Chroustová, J. Látařová, St. Malík, E. Pazourová, E. Polednová, L. Renéová, M. Říha, Z. Sochorová, H. Šalová.

⁷³ Ve filmu dále tančili folklorní tanečníci Jarmila Balúnová, Zdeněk Bařka, Bořena Ducháčková, Josef Dvořáček, Lubomír Dvořáček, Jaroslava Glosová, Miroslav Hubačka, Ludmila Jeřová, Miroslav Jurásek, Věra Kocmanová, Jiří Kolovrátek, Jan Kosík, Lenka Králová, Hana Marková, Petr Nerád, Miroslava Pavková, Naďa Pindová, Stanislav Výmola, Miroslava Výmolová.

⁷⁴ Podobně postupoval např. Václav Krška v již zmíněném filmu *Housle a sen* (1947) nebo František Vlácil v *Koncertu na konci léta* (1979).

⁷⁵ Jireš natočil i množství televizních inscenací, často a rád spolupracoval například s Alenou Skálovou a Choreou Bohemicou.

GENERAČNÍ SOUČASNÍCI NOVÉ VLNY

ANTONÍN KACHLÍK do 70. let vstoupil s kriminálním filmem **Zločin v Modré hvězdě** (1973), odehrávajícím se v roce 1920 (kdy se sociálně demokratická strana rozštěpila a její levice vedla dělnickou třídu v generální stávce).

Choreograf **Josef Koníček** rozehrál před kamerou variace na oblíbené kabaretní tance z 20.let⁷⁶. V roce 1977 Kachlík natočil poému O **moravské zemi**, podle novely regionálního spisovatele Fanka Jílka. Svérázný humor vinaře Josefa a jeho přátel doplňuje fenomén kolektivizace vesnice, který "nenápadně" tvoří pozadí filmu. ve filmu má důležité místo hudba a tanec, pro filmovou spolupráci Kachlík oslovil soubor písní a tanců Hradišťan. Jak upozornil prof. Bernard, ve filmu je cítit snaha o parodii na Jasného trezorový film *Všichni dobří rodáci*, vyznívající zcela opačně. Ne náhodou si Kachlík od historiků v Národním filmovém archivu vysloužil nálepku „politicky nejvyzrálejší tvůrce českého filmu“.

Jak už jsem uvedla, sedmdesátá léta byla (po padesátých letech) druhé nejplodnější období české filmové pohádky. K nezvykle strašidelným pohádkám této doby (*Zlaté kapradí*, *Malá mořská víla*, *Deváté srdce a Panna a netvor*) patřil i Kachlíkův **Princ Bajaja** (1971), adaptace pohádky B. Němcové⁷⁷. Pohádka sice působí trochu těžkopádně, přesto je v ní k vidění velmi povedená loutka draka a také pěkné taneční scény v choreografii **Jiřiny Kottové**.

JAROSLAV BALÍK byl jeden z předních normalizačních tvůrců (za což byl oceněn funkcí místopředsedy Svazu dramatických umělců). V roce 1980 natočil ideologické drama **Rytmus 1934**, přepis románu Václava Řezáče *Černé světlo*. Jde o příběh ctižádostivého slabocha, který uspokojuje touhu po moci různými podrazy. Film, primárně kritizující baťovství⁷⁸, je situován do doby, kdy se začíná rozmáhat fašismus. Choreografii "buržoazních tanců" vytvořil **Josef Koníček**⁷⁹.

⁷⁶ Tančily Renáta Fröhlichová (tanečnice ohlašující čísla), Eva Boubelíková, Marcela Hrušková, Jana Kopecká, Dagmar Najdenová, Květa Střížková-Paulová, .1. Šafránková.

⁷⁷ Princ Bajaja se vydá .1. štěstí a vysvobodit princeznu Slavěnu z područí draka, přitom mu pomáhá jeho moudrý kůň, který mu dává cenné rady. Bajaja předstírá, že je němý, obstojí ve všech zkouškách, zabije draka a dostane ruku princezny.

⁷⁸ Původní příběh se odehrával v Praze, Balík ale jeho začátek přesunul do Zlína, protože právě zde mohl být charakter hlavního hrdiny Karla Kubáta patřičně vykreslen jako „dravý a chladný buržoazní pragmatismus“.

⁷⁹ Ve filmu tančili Stanislav Šimek, Bobina Šimková (taneční pár v baru), Vlasta Aplová, Erna Březinová, Karla Celerová, Jana Čížinská, Aja Farkačová, Dana Horáková, Daniela Jeriová, Marie Kadeřábková, .1. Karasová, Naďa Krucká, Alena Kuncová, Stanislava Martínková, Veronika Orlíčková, Jana Ostrá, .1. Štěrbová, Kateřina Štorkánová,

Do období po 1. světové válce situoval Balík svůj film **Šílený kankán** (1982), který měl ukázat rozkladnou moc peněz v kapitalistické společnosti. Osnovu filmu tvoří podivný „třídně nesmiřitelný“ a přitom sentimentální vztah mezi dvěma muži, bývalým sluhou, židem Scholefem a jeho bývalým pánem, hochštaplerem Krumkem. *Šílený kankán* se odehrával v Rakousku a byl točen v koprodukcii s rakouskými partnery. Taneční scény jsou tu využity typicky v duchu potřeb politického filmu – jako rozptýlení, které diváky alespoň na chvíli odvede od zatěžkaného děje a přenesení je do atraktivního prostředí šantánu. Choreograf není v titulkové listině uveden, ve filmu jsou ale barové taneční scény⁸⁰.

VÁCLAV VORLÍČEK se poté, co natočil sérii úspěšných komedií, věnoval převážně pohádkám. V roce 1973 natočil legendární pohádku **Tři oříšky pro Popelku**, která sice nemá v titulcích uvedeno jméno choreografa, ale obsahuje vtipné, choreograficky velmi pěkně řešené taneční plesové scény (kontrastní duet prince a éterické Popelky, vystřídaný komickým tancem princezny Droběny).

JIŘÍ SEQUENS natočil v roce 1970 dva celovečerní filmy, vycházející z televizního seriálu *Hříšní lidé města pražského: Partie krásného dragouna a Pěnička a Paraplíčko*. Oba filmy se odehrávaly za první republiky a jsou stejně barvotiskově stylizované jako oblíbená Lipského komedie *Adéla ještě nevečeřela*. Zatímco v prvním filmu šlo o idylické zpracování pikantní prvorepublikové soudničky (podvodníček svádí dívky z lepších rodin, aby dohazoval práci pokoutní potratářce), film *Pěnička a Paraplíčko* byl ambicióznější gangsterka z prostředí žižkovského podsvětí. Úvodu filmu dominuje roztančená písnička (hudba Zdeněk Liška) opilého kabaretiéra a jeho dvou partnerek, zakončená tím, že umělci nad ránem najdou ve Vltavě mrtvolu. Film ale není detektivka v pravém slova smyslu, v popředí je spíše týmová práce pražské policejní “mordparty” v čele s radou Vacátkem. Kromě zmíněné úvodní scény se ve filmu, pro tento žánr příznačně, tančilo v gangsterské krčmě⁸¹.

Dagmar Vlčková.

⁸⁰ Tančily Erna Březinová, Monika Bolardová, Zdeňka Gabzdylová, Naděžda Izakovičová, Nataša Lukaničová, Renata Schmiedtmajerová, .1. Štěrbová a Jitka Zámečnicková.

⁸¹ Tančili Elena Lindauerová, K. Samková, Březinová, Ditrichová, Dufková, Duchoňová, Janusová, Zdeněk Blažek a Antonín Loužecký.

Policejní rada Vacátko a jeho tým vyšetřují zločiny i v dalších dvou filmech z roku 1971, v nichž se tanec uplatnil v rámci patřičného vykreslení dekadentní atmosféry: **Vražda v hotelu Excelsior**⁸² a **Smrt černého krále**⁸³.

Podle divadelní hry Oldřicha Daňka natočil v roce 1986 Jiří Sequens středověkou romanci se zpěvy a tanci **Dva na koni, jeden na oslu**. Na tomto kostýmním snímku jsou pozoruhodné zejména hudba Vítězslava Hádlá, oscilující mezi gotickou instrumentací a současnou melodikou, a choreografie Jana Hartmanna a Richarda Hese (ve filmu tančí Balet Laterny magiky, Čs. soubor písní a tanců, Společenský taneční klub DKDP Praha, Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy). Výsledný film tedy rozhodně nevyznívá jako zamýšlený středověký muzikál, jde spíše o bizarní stylisticky eklektický tvar.

DUŠAN KLEIN je režisér, kterého lze považovat za klasika české filmové detektivky (z uvedených režisérů byl v sedmdesátých letech jediný, kdo se kriminálnímu žánru věnoval opravdu soustavně). V 80. letech, zřejmě pod vlivem uvolněnější společenské atmosféry, začal točit komedie. Velký úspěch u diváků měla jeho „básnická“ trilogie⁸⁴, mapující mládí a zrání Štěpána Šafránka a jeho nejlepšího přítele Kendyho. V prvním dílu trilogie dominuje poetická hravost mládí, druhý díl je hektická komedie z vysokoškolského života, třetí díl postupně nabírá temnějších tónů a ústí v reflexi absurdní společenské situace hroutícího se socialismu. První část **Jak svět přichází o básníky** (1982) líčí peripetie kolem nastudování netradičního divadelního představení, jehož iniciátory jsou „básníci“ Štěpán Šafránek a jeho kamarád Kendy. Inscenování Tylovy *Lesní panny* slouží k rozehrání celé škály komických výstupů, jejichž protagonisty jsou především svérázné figurky místního maloměsta - zanícený ochotník Valerián, režisér Čermáček, saunař Bouchal a kouzelně pojatá postava baletního mistra Hugo Snowdena (Luděk Kopřiva), jehož filmové choreografické „hlášky“ zlidověly i mezi běžným, baletem nedotknutým publikem. Vtipnou choreografii (nacvičování tanečních scén – především tanečky lesních družek panny Lesany) vytvořil **Gustav Voborník**.

⁸² Tančily Dana Bučková, Alice Hašová, Celestina Horwitzová, Alena Janošková, .1. Kaplická, Olga Navrátilová, Charlota Novotná, H. Ruprichová, J. Smolíková, R. Vedralová, L. Walterová.

⁸³ Tančili Eva Cízlová, Zuzana Gančevová, Slávka Hamouzová, Karel Hovorka, Milan Charvát, Antonín Loužecký, Olga Švejdarová.

⁸⁴ *Jak svět přichází o básníky* (1982), *Jak básníci přicházejí o iluze* (1984), *Jak básníkům chutná život* (1987).

OTAKAR FUKA natočil v roce 1972 normalizační sci-fi **Akce Bororo**. Jednoduchou historku o mimozemšťanech, kteří shánějí v ČSSR vzácný lék pro svou planetu, zatímco agenti imperialistických rozvědek jim jejich plány kazí, natočil zcela podle normalizačních receptů lidové zábavy. Choreografii vytvořil **Václav Štádler**, na hudbu Petra Hapky ve filmu tančili exotičtí tanečníci Luis Veles, E. Gabezas, A. Grkov, A. Makavez, A. Mendoza, Testino.

VLADIMÍR SÍS původně natáčel dokumenty, v 70. a 80. letech se věnoval zejména stříhovým filmům, poskládaným z oblíbených českých hudebních komedií. Tohoto druhu jsou snímky **Zpívající film**⁸⁵ (1972, choreograf neuveden), **Hudba kolonád**⁸⁶ (1975) a **Blues pro EFB** (1980). Choreografii k poslední jmenovanému filmu vytvořil **Jan Hartmann**, ve filmu tančí řada tanečníků⁸⁷ včetně členů Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy, roli choreografky hraje Eva Machová. Vedle toho se Sís věnoval také filmovým verzím divadelních představení⁸⁸.

ŠTĚPÁN SKALSKÝ natočil v roce 1981 pro mládež film z období dělnických bouří 30. let **Zakázaný výlet**, jehož choreografii vytvořila **Ivana Kubicová**, která ve snímku sama tančí spolu s Stanislavou Martínkovou, Janou Ostrou a Helenou Štěrbovou.

VLADIMÍR ČECH byl typický filmový řemeslník, pravidelně dodávající do kin prorežimní snímky (ostatně pro svůj vstřícný postoj k normalizaci a k STB byl

⁸⁵ Film pojednávající o tom jak W. Matuška a H. Vondráčková podnikají exkurzi do světa českých hudebních filmů. Tančili Antonín Dvořák, H. Bartíková, M. Dvořáková, J. Laštovka, M. Laštovková, V. Nerad, A. Rejhon, I. Sladkovská, V. Smejkal, J. Smejkalová, L. Vávra, D. Vávrová.

⁸⁶ Tančili Miloslava Landsfeldová, Pavla Landsfeldová, D. Benešová, Z. Fusová, Z. Houžvičková, O. Kosinová, D. Radvaničová, T. Sádlová, Miloš Hojda, Petr Hora, Jiří Kuboš, Karel Landsfeld, Zdeněk Landsfeld, J. Klusoň, St. Matoušek, P. Stavinoha, F. Šrejma

⁸⁷ Tančili Monika Bolardová, Erna Březinová, Michaela Černá, Eva Kovářová, Dana Křepinská, Jarmila Marešová, Zuzana Martinovičová, Hana Morávková, Hana Nachtmanová, Jarmila Novotná, Julie Soukupová, Alena Sýkorová, Dana Škapová, Renata Šrettová, Eva Štefková, Kateřina Štorkánová, Zuzana Wenzelová, Jana Žáková, Libor Bernklau, Jan Doubrava, Maichal Janků, Jan Kadlec, Josef Kotěšovský, František Král, Václav Kuropata, Vratislav Marek, Oldřich Martinovič, Vladimír Nečas, Vladimír Pohořelý, Antonín Schneider, Petr Šimek, Zdeněk Štokr, Zdeněk Václavík, Igor Vejsada, Jan Zmelík, Pavel Ždichynec, Aleš Žemlička.

⁸⁸ V roce 1978 do filmu převedl legendární představení brněnského Divadla na provázku Balada pro banditu (podle divadelní hry Milana Uhdeho, choreografie Jan Hartmann), v roce 1985 balet Sen noci... (choreografie Luboš Ogoun) a v roce 1988 pásmo Jiřího Suchého Jonáš II aneb Jak je důležité mít Melicharovou (1988, choreografie Erna Březinová, v křehké baletce poznáme Marcelu Černačovou

přezdíván Volodá). V roce 1973 natočil film **Vysoká modrá zed'**, vyprávějící o letcích, střežících vzdušný prostor naší republiky. Značně schematický děj tohoto filmu byl umístěn do období po únoru 1948. ve filmu tančili Michal Blahout, Antonín Dvořák, Josef Luňák, Blanka Podlešáková, Božena Rejmíšová, Libuše Růžková a Evžen Růžek jako sólový tanečník. Komedialní film **Jak napálit advokáta** (1980), jehož pracovní název zněl *Historiky z motorismu*, obstál díky herectví Miloše Kopeckého v roli advokáta vyšetřujícího dopravní přestupky. ve filmu tančili Jana Jandová, Dana Kyznarová, Marcela Loučimová, .1. Šafránková, Daniela Vondráčková, Josef Starosta a Petr Zámotný.

IVO TOMAN natočil v koprodukcii s východoněmeckou Defou **Výstřely v Mariánských Lázních** (1973), film o vyšetřování vraždy antifašistického vědce Theodora Lessinga, k níž skutečně došlo v roce 1933. Film obsahuje barové taneční scény, jméno choreografa však v titulkové listině uvedeno není⁸⁹. V roce 1976 natočil detektivku **Smrt na černo**, na které jako choreograf spolupracoval **Josef Starosta**⁹⁰. Z Tomanovy filmografie lehce vybočuje hudební komedie V **hlavní roli Oldřich Nový**. Jde o stříhové pásmo ze starších snímků divadla Semafor⁹¹ - film o tom, jak se připravuje oslava narozenin Oldřicha Nového. V titulkové listině není choreograf uveden, ve své době nicméně s divadlem Semafor spolupracoval např. Josef Koníček. Jisté je, že snímku tančily Aja Farkačová, Bobina Staňková, Jana Pragerová, Z. Tomsová.

VOJTĚCH TRAPL byl režisér asi nejvíce poplatný režimu (bývalý filmový kritik, který díky svému zapojení do „konsolidačního procesu“ získal místo vedoucího jedné z dramaturgických skupin Filmového studia Barrandov a spolurozhodoval o tom, co se bude točit a co nebude). V roce 1975 natočil podle vlastní divadelní hry prorežimní film kritizující stávkou v taxislužbě **Tobě hrana zvonit nebude**. V tomto filmu tančila Ivana Kučerová, ve scéně ideologicky dokreslující prostředí buržoazie.

V roce 1977 natočil Trapl celovečerní hraný dokument s názvem **Vítězný lid**. Film vyprávějící o tom, jak v pátek 13. února 1948 získala KSČ v Československu

⁸⁹ Tančily Olga Buzková, Jana Čížinská, Květuše Homolová, Karla Horká-Míchalová, Eva Krásná, Karla Krausová, Elena Lindauerová, Ivana Suchá, Jitka Vašutová, Eva Zakouřilová.

⁹⁰ Tančily Dana Kyznarová, .1. Šafránková, Daniela Vondráčková, Ema Slezáková.

⁹¹ Název divadla Semafor = zkratka Sedm malých forem.

politickou moc na dalších 40 let, získal hlavní cenu na 19. přehlídce avantgardních a neorealistických filmů v italském Avellinu. ve snímku tančili Věra Vašutová, Jiří Linhart, Josef Machan, Ivan Muchka, Miroslav Vilímek, jméno choreografa není uvedeno.

NOVÁ GENERACE REŽISÉRŮ

JIŘÍ SVOBODA se soustředil především na psychologický film. V roce 1980 natočil drama **Dívka s muší**, příběh dospívající dívky Venduly, která se snaží udržet pohromadě rodinu rozpadající se vinou frivolní alkoholické matky, nakonec ale končí i se sourozenci v dětském domově. Filmem probleskují krátké snové karnevalové momentky, v některé z masek vždycky rozeznáme někoho z Venduliny rodiny. Tyto snové momentky zvětšují Vendulin vnitřní svět, její sny i obavy. Finální scéna filmu, kdy všichni sourozenci nešťastně skončí v dětském domově je pojata čistě jako hudebně-pohybový obraz masopustního reje masek na zahradě dětského domova, kterým se opuštěně proplétá nešťastná Vendula. Masopustní scéna (která se už v průběhu filmu objevovala v útržcích Venduliných představ) tak přispívá k zobrazení absurdity Vendulina života. Autor choreografie není v titulkové listině uveden, s jistotou ji ale vytvořila **Alena Skálová**.

V roce 1987 natočil Jiří Svoboda retro-snímek **Svět nic neví** podle románu autora z 30. let, Miloslava Nohejla. Hlavní hrdina je mladý ctižádostivý hochštapler Jakl, který bezohledně postupuje po společenském žebříčku a po zásluze špatně skončí. Choreografie vytvořil **Josef Koníček**, ve filmu tančili Pavel Vangeli, Milan Pěkný, Milan Slabihoud, Gaston Šubert.

Další z mladé generace režisérů JAROSLAV SOUKUP natočil v roce 1986 film **Pěsti ve tmě** (1986), odehrávající se na počátku 2. světové války. Hlavním hrdinou je český boxer Vilda (Marek Vašut), který se v roce 1936 v Berlíně utká s reprezentantem Německa Kurtem Schallerem a kvůli zásahu manažera prohraje. Poté se má v Praze konat odvěta, jež je ovšem také zpolitizovaná. Příběh byl volně inspirován osudem boxera Vildy Jakše (1910-1943), který zahynul jako příslušník 311.perutě RAF za druhé světové války. Výsledkem je zajímavý pokus o politický film, pojatý jako drama jedince, za zmínku stojí i fyzický výkon herce Marka Vašuta. Film byl ve své době velmi populární,

částečně i proto, že čerpal z podobné tematiky jako americké filmy *Rocky I.* nebo *Zuřící býk*. ve filmu jsou taneční scény⁹², choreograf neuveden.

O rok později se Soukup soustředil na cílovou skupinu dospívající mládeže, bouřící se proti konvencím rodičů a natočil divácky přitažlivý film ***Discopříběh*** (1987). Choreografii k tomuto popovému snímku vytvořil **Jiří Rebec**.

V návaznosti na úspěch zmíněného snímku natočil Soukup obdobně cílený, na *Discopříběh* tematicky navazující film ***Kamarád do deště*** (1988) s oblíbenou hereckou dvojicí Lukáš Vaculík - Sagvan Tofi. Jde opět o poměrně podbízivý film, který ale dnes zaujme zachycením atmosféry pololegálního světa pražské mládeže. ve filmu tančí (ve scénách z nočních podniků) Ivana Lachová, Jaroslava Malíková, Renata Schmiedtmajerová, Z.Chybová.

Herec a režisér VÍT OLMER natočil v roce 1984 špionážní detektivku ***Druhý tah pěšcem***. Choreografii vytvořil **Jan Hartmann**, více o tomto snímku ve zvláštní kapitole věnované detektivkám.

Jméno Jana Hartmanna se výrazně pojí s dalším režisérem mladé generace, VÁCLAVEM MATĚJKOU. Ten v roce 1978 adaptoval román Valji Stýblové *Rychlík z Norimberka* do filmu ***Sólo pro starou dámu*** (o tom, jak se stará dáma vrací z kapitalistické ciziny zemřít do své vlasti). V choreografii **Jana Hartmanna** tančili Erna Březinová, Naděžda Izakovičová, Jana Ostrá, Kateřina Štorkánová a Josef Kotěšovský.

V roce 1982 natočil Matějka film ***Má láska s Jakubem***, jehož ústředním motivem je vztah pražské učitelky Petry k maloměstskému inženýrovi Jakobovi - Petra musí volit mezi ctižádostivým Jakubem, který by se rád stal ředitelem papírny, a spravedlností. Matějka se (podobně jako v 60. letech Vojtěch Jasný ve filmu *Všichni dobří rodáci* nebo jako Svoboda ve snímku *Dívka s mušlí*) pokusil o ireální přesah alegorickými zjevy masopustních masek. se zážitky mladé učitelky Petry se tak prolíná masopustní slavnost, jejíž choreografem byl **Jan Hartmann** (tančili členové Vysokoškolského uměleckého souboru VUS UK).

⁹² Tančili Renata Babungo, Jan Gariš, Rimma Charvátová, Jan Kolomazník, Mojmír Miler, Radoslav Ostrůvek, Iivi Zajedová, Zdena Zimová.

O rok později natočil Matějka hudební komedii z prostředí nevěstince pro velkoměstskou smetánku **Anděl s ďáblem v těle** (1983). Příběh byl situován do roku 1928, do doby jazzu a dada. Výsledný film je ale podobný spíš televizním kabaretům a zábavným pořadům typu televariaté, hlavně kvůli kostrbatému propojení příběhů postav a zpívaných čísel. Choreografii tentokrát vytvořil tandem **Jan Hartmann spolu s Walterem Schumanem**. V jednotlivých kabaretních číslech tančily Eva Čechová, Zdeňka Gabzdyllová, Naděžda Izakovičová, Jana Lojkásková, Nataša Lukaničová, Dagmar Vlčková.

V roce 1988 pak natočil Matějka volné pokračování, **Anděl svádí ďábla**, kde je u titulku choreografie uvedeno trio - **Jana Hartmann, Radomil Čech a Jiří Korn**.⁹³

V roce 1984 zfilmoval Václav Matějka, opět s choreografickou spoluprací **Jana Hartmanna**, povídku jihomoravského spisovatele Jiřího Křenka **Noc smaragdového měsíce**. Psychologicky zde konfrontuje tři bratry, z nichž jeden je profesor, druhý hamižný sedlák a třetí trestanec. Bratři musí během „noci smaragdového měsíce“ vlastnoručně vykopat hrob své matce, protože se pohádali s hrobníky.

Jan Hartmann vytvořil choreografii i k Matějkově filmu **Můj hříšný muž** (1986), kde na hudbu Michaela Kocába tančily Monika Bolardová a Michaela Štěpánková.

Jediným Matějkovým vybočením ve smyslu jména osloveného choreografa Pavla Šmoka je historický film **Hodina života** (1981), natočený na počest 60. výročí založení KSČ, podle námětu J. S. Kupky. Hlavní figura příběhu z prostředí anarchistů je Josef Hybeš, skutečná historická postava, vydavatel *Dělnických listů* a organizátor dělnického hnutí. i v tomto snímku měl tanec, jako v případě většiny prorežimních snímků, rozptylující funkci (cílem bylo vnést do filmu alespoň něco atraktivního – například prostředí šantánu, lechtivý „taneček“). V choreografii **Pavla Šmoka** tančila základní sestava jeho souboru *PKB* Eva Asterová, Marcela Černačová, Kateřina Franková, Irena Hahnová, Jitka Havlíčková, Iveta Hubičková, Jan Klár, Vladimír Kloubek, Kristina Maarová, Alena

⁹³ Tančili: Pravoslava Buřvalová, Naděžda Izakovičová, Petr Jirsa, Bronislava Kaloudová, Marcela Macáková, Kateřina Prosová, Renata Schmiedtmajerová, Naděžda Urbánková, Ernest Valko, Petr Veleta.

Majerová, Marie Marmazinská, Ladislav Rajn, Jitka Vašutová. Film získal 2. cenu v italském Avellinu za režii neorealistických filmů.

Tajemstvím obestřený režisér STANISLAV ČERNÝ, o němž ani filmový teoretik prof. Jan Bernard nikdy neslyšel, natočil v roce 1973 drama **Počkám až zabiješ**, které se částečně odehrávalo v prostředí cirkusu, jehož choreografie vytvořila **Jiřina Kottová**.

ČERSTVÁ NASTUPUJÍCÍ GENERACE

Koncem 80. let vstoupila do kin se svými debuty nejmladší filmařská generace. Uvolňující se atmosféra umožnila debutujícím režisérům vyjádřit se po svém k čtyřicetiletému fenoménu komunistické nadvlády, přičemž stěžejní vyprávěcí formou se stala ironie, nadsázka a parodie. Nejvýraznějším zjevem zmíněného proudu byl režisér TOMÁŠ VOREL (na FAMU studoval pod vedením Václava Vorlíčka), který v roce 1988 natočil postmoderní povídkový snímek **Pražská pětka**. Podrobně se fenoménu souborů "Pražské 5" věnuji ve zvláštní kapitole, nyní tedy jen ve zkratce: jde o Vorlův celovečerní experimentální debut, v němž lektor dr. Milan Šteindler, CSc. - s ulízanými vlasy a velmi formálně - uvádí pět filmových představení mladých divadel alternativní scény (pantomimické skupiny *Mimóza*, výtvarného divadla *Kolotoč*, recitační skupiny *Vpřed*, baletní jednotky *Křeč* a divadla *Sklep*), která tu prezentují vlastní poetiku a styl prostřednictvím pěti povídek (groteska *Výlet na Karlštejn*, výtvarné divadlo *Bersidejsi*, recitační horor *Oldův večírek*, taneční film *Barvy* a parodie na agitku na *brigádě*), propojených zmíněným satirickým komentářem Milana Šteindlera. ve své době šlo o kultovní snímek české pozdně socialistické kinematografie, na svou dobu nebývale odvážný, první film skutečně pro mladou generaci (bez pachuti oficiální, podbízivé kinematografie cílené na "mladého socialistického diváka"). Nastupující umělecká generace využila dobu tlejícího socialismu a udělala si film po svém. Choreograficky či pohybově je v *Pražské pětce* řešeno úplně všechno, nejen „dance for camera“ *Barvy* Michala a Šimona Cabanových a baletní jednotky *Křeč*. ve filmu zaujmou mnohé detaily a novátorská technika režie, skladba povídek je ale poměrně nevyrovnaná. Z filmu po všech stránkách vystupuje choreograficky i výtvarně propracovaná taneční povídka *Barvy* v podání Baletní jednotky *Křeč* v choreografii bratrů Cabanů (více v samostatné kapitole věnované

postmoderně). Jiné povídky nezapřou scenáristické výpadky, které kamuflovala tehdy ještě svěží, neohraná herecká garda (Eva Holubová, Tomáš Hanák, Milan Šteindler aj).

Nutno zmínit, že režisér Tomáš Vorel si získal pozornost diváků i kritiky už během studia na FAMU. ve svých krátkometrážních snímcích systematicky exploatoval groteskno (*Kašpárek, Dáreček*), černý humor (*Ze života popelnic*) a parodii (*Rychlé šípy, Zákon samurajů*). Sjednocujícím znakem jeho filmů se stal překvapivě vypointovaný příběh, jehož komická forma většinou skrývala temnější společenskou výpověď.

Vorel ukončil studium absolventským filmem **Ing.** (rok 1985), recitačně stylizovaným příběhem mladého inženýra, jehož mladické nadšení narazí na byrokratický chod socialistického podniku. Vorel tuto groteskní satiru na socialistické poměry pojmenoval jako rytmikál (recitačně stylizované promluvy volně navazují na písňové a taneční scény). Pod choreografií jsou v titulcích uvedeni mimo **Michala a Šimona Cabanových** také **Eva Jeníčková, Tomáš Vorel a Sylvie Randová**. Celý film má výraznou pohybovou stylizaci, nicméně to, co skutečně zaujme, je propracovaná taneční pasáž na schodišti výrobního podniku, kde spojili své síly tři pohybové skupiny *Křeč, Impuls, VUS*.

HRANÉ FILMY OD REVOLUCE DO ROKU 1993⁹⁴

Zhroucení komunistického režimu způsobilo proměnu celé kinematografie, především v politické a ekonomické oblasti. Znárodněná kinematografie před rokem 1989 zaručovala státu možnost kontrolovat ideologický obsah děl a tvůrcům zároveň zaručovala určité ekonomické jistoty. Počet filmů byl předem naplánován a loajálními filmaři nehrozily existenční potíže. To se na počátku devadesátých let změnilo místy až do opačného extrému. Filmové studio Barrandov, dřívější největší filmový výrobce u nás, bylo zprivatizováno. Jeho osudy v devadesátých letech jsou spojeny s osobou generálního ředitele Václava Marhoulu, někdejšího člena divadla *Sklep*, který razil tvrdě pragmatický přístup k filmové výrobě. Jeho společnost AB Barrandov radikálně zredukovala filmové

⁹⁴ Zdroj: Jakub Grombář: *Hraný film v devadesátých letech*. IN. Panorama č.filmu, s.195.

aktivity a soustředila se na komerčně výhodné projekty. V dalším období došlo k neprůhledným přesunům majetku, především zásluhou firmy Moravia Steel, což činnost Barrandova ještě více oslabilo. Dalším nepříznivým faktorem byl nečekaně výrazný pokles návštěvnosti, způsobený změnou životního stylu v nové individualistické době.

Jedním z hlavních témat české kinematografie devadesátých let byla snaha vyrovnat se s komunistickou minulostí, přičemž první vlna těchto filmů se soustředila spíše na ventilování marginálních osobních křivd a výsledek byl často trapný. Naopak v devadesátých letech vzniklo překvapivě málo filmů ze současnosti. Všechny alespoň trochu ambicióznější tvůrce české kinematografie devadesátých spojoval jeden sympatický trend, a sice obecný soucit s outsidersy, zmapování „okraje společnosti“ a otevírání témat, o nichž oficiální kruhy nechtějí slyšet.

Obecně lze v české hrané kinematografii devadesátých let rozlišit tři základní proudy: první skupinu tvoří filmy jednoznačně komerčně zaměřené, většinou filmy soukromě produkované, které neměly nárok na státní podporu. V této kategorii dominoval žánr komediální a akční.

Druhou skupinu, jakýsi „střední proud“, tvořily filmy natočené tradičním způsobem zkušenými režiséry (většinou šlo o historické látky nebo adaptace známých literárních děl). V této oblasti u nás dominovali zejména Jaromil Jireš a Karel Kachyňa.

Třetí rozsáhlou skupinu tvořily filmy experimentálního charakteru, které natáčeli především mladí režiséři závislí na grantech ministerstva kultury, případně šlo o absolventské filmy FAMU. Pokud jde o herecké obsazení, dominovali v nich začínající herci a neherci.

REŽISÉŘI STARŠÍ GENERACE

KAREL KACHYŇA v roce 1990 natočil v česko-francouzské koproduci stylizované drama z prostředí koncentračního tábora ***Poslední motýl***. Děj byl částečně

situován do prostředí pařížského kabaretu, choreografie kabaretních scén vytvořili **Radomil Čech a Boris Hybner**.

JAN NĚMEC natočil po návratu z emigrace hodně diskutovaný film *V žáru královské lásky* (1990) inspirovaný skandálním románem Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha*. Divoká eklektičnost filmu přinesla do české kinematografie postmoderní trendy. Celý film je výtvarně i pohybově stylizovaný, dominuje mu hudba Jana Hammera. V úvodu je taneční scéna plesu v Lucerně ve stylu 80.let, dále scéna sexuálních orgií, v obou účinkují členky taneční skupiny **Jarky Calábkové**.

REŽISÉŘI STŘEDNÍ A MLADÉ GENERACE

KAREL SMYCZEK natočil v roce 1990 film o osudech rockové skupiny *Pražský výběr* nazvaný *Pražákům, těm je hej*, který ovšem zarezonoval pouze v okruhu zasvěcených. Můj osobní dojem je takový, že výsledný film je spíše ukázkou toho, jak Smyczek režijně neukočíroval Kocába. Film měl také nešťastný "timing", původně byl sice zamýšlený proti režimu, ovšem v roce 1990 už to nikoho nezajímalo. Choreografii vytvořil **Michal Caban**, tančil soubor Baletní jednotka Křeč.

Další režisér střední generace JAROSLAV SOUKUP si i v novém systému podržel pozici pilného režiséra komerčně úspěšných filmů. Relativně méně úspěšná byla v tomto smyslu jeho hororová komedie *Svatba upírů* (1993), s choreografií **Jiřího Ševčíka** a účinkováním členů Studia Bohemia. Přesto si myslím, že to je ve svém žánru celkem povedený film, který je jistou aluzí na Polanského kultovní *Ples upírů* z roku 1967.

TOMÁŠ VOREL, největší režisérský talent přelomu osmdesátých a devadesátých let, doplatil na změnu společenského klimatu. Jeho hořký industriální muzikál *Kouř* (1990), vycházející ze staršího absolventského snímku *Ing.*, byl pro skeptický pohled na „sametovou revoluci“ nepochopen, nicméně s odstupem času si myslím, že reprezentuje jeden z mála skutečně zajímavých snímků na toto téma, které u nás vznikly. Téměř všechny scény v tomto snímku jsou choreograficky řešené (**choreografie Michala Cabana**), ať jde o taneční scénu

oslav MDŽ, breakdanceový výkon Davida Vávry za barem, nebo skupinové formace. Konkrétněji se rozboru **Kouře** věnují v sekci jednotlivých choreografů.

BRATŘI CABANOVÉ jsou tvůrci na pomezí mezi filmem a výtvarným uměním. Režijně se podíleli na "dance for camera" *Barvy* v rámci filmu *Pražská pětka*.

V roce 1992 pak natočili svůj vlastní autorský film **Don Gio** (1992), pozoruhodný ironický komentář k mozartovskému výročí, pojatý v postmoderním duchu s výraznou kostýmní a choreografickou stylizací. *Don Gio* prezentovali jako „expresivní morální kulturní horor o těch, kteří se smyslem o morbiditu, amorálnost a business oslavují úmrtí a hrají Mozarta tak, aby se obracel v hrobě a tak konečně našli, kde je pohřben“. V režii bratrů Cabanů tak vznikla bizarní postmoderní opera zpracovaná jako videoklip pro filmové plátno. Celý film je velice fyzický až drastický, je evidentní, že všechny scény byly pečlivě choreografované, ačkoli taneční scéna v pravém slova smyslu v něm není.⁹⁵ Nutno říci, že po filmech *Žiletky* a *V žáru královské lásky* jde o třetí a také poslední český postmoderní film.

ZMĚNY PO ROCE 1993

Rok 1990 je posledním rokem monopolní distribuce. Období 1991 až 1993 bylo obdobím transformace, privatizace a hledání cest v nových podmínkách.

V letech 1991 a 1992 ještě oficiálně platila všechna ustanovení tzv. znárodňovacího dekretu 50/1945, avšak všichni předpokládali, že nový zákon o kinematografii, ať už bude jakýkoli, rozhodně soukromé podnikání v oblasti výroby a distribuce filmů umožní. V následujícím období následně vznikly dva klíčové právní dokumenty ovlivňující filmovou distribuci dodnes. Zákon 241/1992 Sb. o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (dále jen zákon o fondu) a zákon 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů (dále jen zákon o audiovizi). První zákon umožnil vznik Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (dále jen Státní fond), který sehrál určitou roli při financování české

⁹⁵ Z Baletní jednotky Křeč ve filmu účinkovali Jana Krňanská, Martina Ridelbauchová, David Konečný, Dita Špačková, Petra Zelenková.

kinematografie, ačkoli prakticky po celé zmíněné období trpěl nedostatkem prostředků. Druhý zákon stanovil některé definice a upravil některé náležitosti distribuce, ale jeho nejpodstatnější částí je předposlední paragraf, který zní: „Zrušují se §1, §3 odst. 2 a §4 dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu“.

Zákon o audiovizí ze dne 15. října 1993 tak až nabytím účinnosti zveřejněním zlegalizoval soukromé podnikání v oblasti filmové tvorby a distribuce (které v té době již v praxi existovalo). Byl tak pomyslným bodem nula novodobé historie české filmové distribuce, neboť legálně v českém distribučním prostředí vznikla konkurence. Celý tento proces provázely bouřlivé diskuse o uspořádání kinematografie ve svobodné společnosti, přičemž jak už bylo řečeno, skutečný vývoj se ubíral svým vlastním směrem a legislativní proces jednoznačně předběhl. Dobře to vystihl Miloš Forman bonmotem o přechodu české kinematografie ze skleníku do džungle⁹⁶.

Co se týče konkrétních filmů, s dnešním odstupem lze říci, že český film na počátku devadesátých obtížně hledal zlatou střední cestu mezi podbízivou komercí a experimentováním za každou cenu. Nejpřesvědčivěji (v rámci filmů s účastí tance) dopadl podle mého názoru celovečerní debut Jana Hřebejka - originálně pojatá hudební tragikomedie **Šakalí léta** (1993) s nápaditými retro-choreografiemi **Josefa Prouzy**, zasazenými do doby padesátých let.

⁹⁶ Aleš Danielis: *Česká filmová distribuce po roce 1989*. Iluminace. Roč.19, 2007. Dostupné [on-line] na: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obsahy/danielis_iluminace_1_2007.pdf. [cit. 27. ledna 2017].

2. ČESKÉ FILMOVÉ POHÁDKY OKEM CHOREOGRAFA

V této kapitole se zamýšlím nad domácími filmovými pohádkami zkoumaného období, které považuji za nadčasové, ikonické nebo jiným způsobem výjimečné. Záměrně přitom vybírám snímky, které poukazují na různé možnosti tvůrčího řešení tanečních pasáží, případně na různé funkce, které může tanec ve filmovém snímku nést.

KDE JSOU KOŘENY POHÁDKOVÝCH VYPRÁVĚNÍ?

Při pátrání po původu pohádkového vyprávění se před námi otevře řada možných přístupů. Zvolíme-li například kulturně-antropologický úhel pohledu, ocitneme se hluboko v historii, neboť podle antropologů navazují pohádky na důležité postavení mýtu v nejstarších lidských kulturách. Jeden z možných výkladů říká, že vznik pohádky předznamenaly určité typy mýtů⁹⁷, náboženské a magické představy, které ztratily svůj původní význam v důsledku transformace a rozpadu tradičních náboženských systémů. Tedy, že mýtus změnil svoji původní funkci a dále se transformoval do vyprávění ve formě pohádky⁹⁸.

.1. konkrétní literární kořeny pohádkového vyprávění na našem území je velmi složité, jelikož z období desátého až dvanáctého století se dochovalo jen málo pramenů, navíc jen minimum bylo napsáno češtinou. Také termín *pohádka* ještě neexistoval. Jisté kořeny pravděpodobně můžeme .1. ve středověkých exemplech, podkladech pro kázání, druhá a zcela zásadní vrstva pak spočívala v ústní tradici, která se předávala a postupně různě variovala, přičemž propojovala původní příběhy s dalšími vlivy, až vzniklo cosi, co dnes považujeme za ustálený tvar.

⁹⁷ Teorii odvozování pohádkového vyprávění od mýtů se věnovali například folkloristé a literární historici J.V.Propp a J.M.Meletinský. Toto odvození se týká pouze jednoho typu pohádek, a sice pohádek *kouzelných*. Nikoli pohádek didaktických (*Jak se Honza učil latinsky*) nebo novějších novelistických typů pohádek. Pohádku jako pozůstatek dávných mýtů chápali i pohádkáři bratři Grimmové, nebo u nás K.J. Erben.

⁹⁸ Tomuto tématu se do hloubky věnuje literární historička Hana Šmahelová ve studii *Prolamování struktur*. Praha. Karolinum. 2002

Ačkoli se nad původem pohádek z historického hlediska vznášejí mnohé otázky (odvození pohádek od mýtů je jen jednou z možných teorií⁹⁹), je jisté, že pohádková vyprávění již v dávných dobách ukazovala na lidskou potřebu oddávat se kouzelným příběhům. Za dlouhých zimních večerů, obvykle poté co šly děti spát, se lidé setkávali u ohniště nebo při draní peří a společně naslouchali vyprávění. Většinou šlo o příběhy, které všichni znali, nicméně sdílené vyprávění v sobě mělo důležitý ritualizační prvek a posilovalo společenské vazby a soudržnost komunity. K původním lidovým pohádkám (ve smyslu vyprávění, kterými se baví především dospělí) patřilo také to, že vypravěč reagoval na své posluchače a příběh různě varioval a pozměňoval. Vyprávěné příběhy nutně nekončily vítězstvím dobra, leckdy obsahovaly různé krutosti, krvavé, kanibalistické či erotické motivy.¹⁰⁰ Lze říci, že původní pohádky, ve smyslu vyprávění pro dospělé, fungovaly jako jakási šifrovaná výpověď o světě. Vyprávění často obsahovala odpovědi na základní životní situace, jakýsi návod jak správně .1. - což je ostatně jeden z častých rysů pohádek, který je možné nalézt v celosvětovém kulturním kontextu. Kouzelné vyprávění se může odehrávat v různých kulisách (v různých národech mají pohádky různý kolorit¹⁰¹), přesto existuje mnoho nadčasových motivů, které se vinou napříč stoletími i kulturami. Základní model pohádky bývá velmi často stejný – v úvodu je nastolen určitý problém, následně je povolán hlavní hrdina, který tento problém dobrodružnou cestou vyřeší (obvykle za pomoci kouzelných bytostí či předmětů). Pohádkové vyprávění se tak stává určitým exemplem, příkladem toho, že i složité životní situace lze vyřešit.

POHÁDKY JAKO LITERÁRNÍ ÚTVAR - SPECIFIČNOST ČESKÝCH POHÁDEK

Pravděpodobné kořeny pohádek se sice nacházejí v ústní tradici, ovšem je dobré si uvědomit, že lidové prostředí nebylo v úplné izolaci od písemné kultury.

⁹⁹ Např. teorie her chápe pohádku jako svébytné vyprávění založené na principu hry – na odvěké potřebě lidí bavit se příběhy, které se pravděpodobně nikdy nestaly, sledovat dobrodružství hlavního hrdiny. Pohádkami a pohádkovou divadelní tvorbou se systematicky zabývá doc. Jaroslav Provozník (Katedra výchovné dramatiky DAMU).

¹⁰⁰ Pěkně to dokládají např. *Romské pohádky* od Mileny Hübschmannové, která pracovala s relativně čerstvými záznamy lidových příběhů z 50. a 60. let 20. stol.

¹⁰¹ Srovnání evropských pohádek viz. BODZAŠOVÁ, Aneta. *Národní pohádky v evropském kontextu*. Olomouc, 2013. bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Pedagogická fakulta

po vynálezu knihtisku a zvláště pak v 16.století bylo na našem území velmi oblíbené tzv. lidové čtení, vzniklé postupným smísením tradice vyprávění s literaturou. V rámci tohoto procesu se vysoká literatura (hagiografie, rytířské romány) porůznu adaptovala pro prostší publikum, zároveň se od 17. století v různých zemích objevovaly tendence sběratelů vyrážet do terénu, sbírat a zapisovat lidová pohádková vyprávění. Jednou z prvních sbírek v evropské literatuře jsou *Příběhy a pohádky ze starých časů s ponaučením* od francouzského sběratele Charlese Perraulta z roku 1697. Analogií v Německu byli bratři Grimmové, kteří se sbírání lidových pohádkových motivů věnovali na počátku 19. století a v roce 1812 vydali první díl obsáhlé sbírky *Kinder und Haus Märchen*. První sbírku českých pohádek *Lidové pohádky z Čech* napsal v roce 1818 (v němčině) český Němec Wolfgang Gerle. Hlavní proud sběratelů (napříč evropskými zeměmi) se však vydal do terénu až ke konci 19.století. Často se ovšem tito sběratelé neseťkávali s autentickou lidovou pohádkou, ale s různě kontaminovanými látkami, v mnoha případech šlo o zvláštní nesouvislé propletence, přičemž někdy vyprávěný příběh ani nedával smysl. Například folklorista Václav Tylle vyrazil na Valašsko a s rozčarováním zjistil, že v tom co slyší od místních lidí, se proplétá řada úryvků z rytířských románů, ve vyprávěních zachytil vliv německého romantismu i různé renesanční ozvuky, včetně fantazií z francouzských pohádek. Nakonec Tylle v podstatě dospěl k názoru, že nic takového jako autentická lidová pohádka neexistuje.

Vedle vědou motivovaných sběratelů se však objevili také svébytní autoři s ambicí pohádky různě upravovat, adaptovat. Tyto snahy u nás sahají do období druhé poloviny devatenáctého století, kdy se původních folklorních příběhů chopili literáti, kteří v rámci snah o *národní obrození* začali pohádková vyprávění nejen zaznamenávat, ale autorským způsobem literarizovat a především začali příběhy proměňovat vzhledem k dětskému publiku. Spisovatelé jako Karel Jaromír Erben¹⁰², Božena Němcová¹⁰³ či Josef Kajetán Tyl pohádky různě transponovali, přizpůsobovali dobovému literárnímu úzu, čímž pohádky dostaly zcela nové dimenze. Například Erben tvořil v podstatě umělé příběhy, dohromady spojoval motivy z různých okruhů slovanských pohádek a z tohoto materiálu vytvářel vlastní literární příběh, o němž byl přesvědčen, že je tou nejpůsobivější

¹⁰² Erben nejprve sbíral písně, lidové zvyky, přísloví, neboť byl přesvědčen, že v písni se ukrývá pravá duše národa – viz. sbírka *Prostonárodní české písně a říkadla*, 1864.

¹⁰³ Němcová provedla důležitý sběr lidových příběhů na území Chodska.

variantou. Nutno říci, že akcentování principu slovanství bylo od druhé poloviny 19. století v českém kulturním kontextu velice oblíbené, vzhledem ke snaze o národní identifikaci v nově konstituovaném evropském prostoru. Zároveň se v době národního obrození v českých pohádkách projevila také výrazná didaktická tendence, snaha o výchovu dětí skrze pohádku¹⁰⁴. a tak začalo v příbězích obecně vítězit dobro nad zlem, z hlavních hrdinů, kteří v původních příbězích nebyli vždy nutně morálně „čistí“, se začali stávat kladní hrdinové a z jejich protivníků zástupci zla. Došlo také ke značnému zjemnění krvavých, kanibalistických a sexuální motivů. Dobře patrné je to na rozdílů našich pohádek a pohádek německých, které mívají sice obdobnou příběhovou linii, ale vyskytují se v nich surovější motivy¹⁰⁵. Drsnější motivy jsou patrné také u pohádek francouzských, ruských nebo anglických¹⁰⁶. Výrazná je v našich pohádkách také tendence idealizovat a estetizovat venkov a život prostého lidu, české pohádky jsou v tomto směru protipólem pohádek francouzských (Perrault), které s oblibou vykreslují měšťanské a šlechtické prostředí, kultivované chování a vyjadřování lidí z vyšších vrstev.

I když se ukazuje, že naše národní pohádky jsou spíše umělé než původní, je zároveň velké štěstí, že se jim u nás v padesátých letech 19. století věnovali skutečně kvalitní autoři, kteří pohádkové příběhy transformovali literárně vysoce kultivovaným způsobem¹⁰⁷.

To však s úplnou jistotou nelze tvrdit o autorech moderních pohádek¹⁰⁸, kteří mívají tendenci z pohádkových příběhů odstranit zlo a posunout děj směrem k odlehčenému situačnímu humoru (různému šaškování hlavních postav),

¹⁰⁴ V rámci didaktické tendence vznikaly i pohádky typu *Jak se Honza učil latinsky*, které postrádaly kouzelnou linii a byly psány s čistě agitační dikcí. Tyto pohádky by dnes byly těžko akceptovatelné.

¹⁰⁵ V německých pohádkách rodiče často sekají dětem hlavy a ruce, časté jsou kruté vraždy či kanibalistické motivy (macecha zabije nevlastního syna, rozseká ho a uvaří, následně ho dá k večeři sníst jeho otci). Například německá verze pohádky *Popelka* pracuje s o poznání surovějšími motivy – matka oběma sestrám Popelky uřeže kus nohy, aby se vešly do střevočku, který jim princ nasadí. po Popelčině svatbě se s ní sestry stěhují na zámek, kde jim ovšem na za trest ptáci vyklovou oči.

¹⁰⁶ Například ve francouzské verzi *Šípkové Růženky* princ Růženku najde, ale nechá ji spát. Růženka mu ve spánku porodí dvě děti, probudí jí teprve křik hladového dítěte. Pohádka pokračuje dalšími násilnými a kanibalistickými motivy.

¹⁰⁷ Zároveň si každý z těchto autorů zachoval svou osobitost - zatímco Erbenovy pohádky jsou psány hutným, úsporným jazykem (ani spojku nelze vynechat) a jsou nabitě dramatickými situacemi, pro Němcovou jsou typické dlouhé popisy situací a různé odbočky od děje.

¹⁰⁸ Již autoři jako Jan Drda či Josef Lada výrazně posunuli původní pohádkový žánr.

případně pojmu žánr pohádky jako jakousi akční fantasy. Na mnoha moderních pohádkách se ukazuje, že ve chvíli, kdy z příběhu vymizí archetypální boj dobra proti zlu, vytratí se i určitá nadčasová kvalita. Přesto v literárním žánru tzv. moderní pohádky můžeme najít osobité autory¹⁰⁹, kteří navazují na kvalitní pohádkovou tradici. V případě autorské pohádky však platí, že velmi záleží na tom, jaký autor se tohoto žánru chopí a zda dokáže v pohádce zachovat určitou nadčasovou symboliku.

MOC FILMOVÝCH POHÁDEK

Filmové pohádky, ať už jde o adaptace původních textů prověřených autorů pohádkového žánru či o pokusy ryze moderní, autorské, se ocitají ve stejné situaci - úroveň výsledného snímku se většinou odvíjí od toho, jaký režisér a jeho umělecký tým se chopí realizace. Vyprávění nebo čtení pohádky podněcuje fantazii, a tak také kouzlo původních textů pohádek Erbeny či Němcové spočívá mimo jiné v tom, že kruté jevy se jednoduše konstatují, nezachází se do detailních popisů, netečou potoky krve. Filmoví tvůrci naopak někdy mají tendenci pohádku pojmout realisticky a ulpí právě na těchto explicitních výjevech - například půvabnou, původně zábavnou Erbenovu pohádku *Otesánek*¹¹⁰ posunul režisér Jiří Švankmajer ve své výrazné autorské interpretaci k žánru psychohororu, čímž ovšem do značné míry vymizela podstata této pohádky, založená na půvabné nadsázce (co všechno se ještě vejde do břicha).

Z podstaty filmového žánru¹¹¹ vyplývá snaha vyprávět děj především obrazem a zvukem, vizuální a hudební složka v případě filmu hraje stejně důležitou roli jako scénář. Problém v případě pohádek může nastat, když filmoví tvůrci příliš ulpí

¹⁰⁹ Zakladateli „moderní pohádky“ byli společně s J. Ladou i K. Čapek, V. Nezval, J. Vančura či F. Hrubín, na ně navázali Jan Werich, Zdeněk Svěrák, Pavel Šrut aj.

¹¹⁰ *Otesánek* je vtipná kumulativní pohádka-hra s tím, co všechno se dá spolknout.

¹¹¹ Důležitým teoretikem filmového umění byl italský spisovatel a hudební estetik Ricciotto Canudo. od roku 1902 žil v Paříži, spolu s francouzským kubofuturistickým básníkem Guillaumem Apollinaiem byl zakladatelem avantgardního hnutí, jehož členové pořádali pravidelné debaty o filmu a umění v Café Napolitan. Zájem o film vykrystalizoval v to, že Canudo založil v roce 1920 Club des Amis du Septième Art (CASA), jehož cílem bylo legitimizovat film jako vznešené kulturní odvětví. Sám Canudo film označuje jako dokonalou syntézu všech umění do jednoho celku, ovšem nejen těchto umění, ale i veškerých dosavadních znalostí a technologií, rytmu prostoru a času, emocí, vědy i umění. Pojmenovává ho jako plastické umění v pohybu či totální umění. Později byl film nazván jako *sedmé umění* (či *desátá múza*). (zdroj: přednáška KFS FF UK).

na vizuální stránce, akčnosti, filmových efektech a tricích, zatímco symbolická rovina pohádky se kamsi vytratí. Stejná situace může nastat, pokud převáží snaha o zábavnost, případně když se středobodem filmu stanou písničkové výstupy a výsledná filmová pohádka pak začne připomínat spíše muzikálové pásmo. Ošemetné mohou být také různé ideologické tlaky – klima padesátých let se projevilo například na jedné z prvních československých pohádek *Pyšná princezna* z roku 1951, natočené podle původní pohádky Boženy Němcové *Potrestaná pýcha*. Navzdory silnému autorskému týmu (režie Bořivoj Zeman, texty písní Fr. Hrubín) je *Pyšná princezna* protkaná komunistickými jinotaji a budovatelskými symboly (ideologicky laděné postavy, písňové texty i pohybové symboly - viz. finální průvod dětí *zlatou branou*, která v padesátých letech fungovala jako odkaz na „směřování k zářným zítřkům“).

Obecně lze říci, že česká kinematografie patřila od sedmdesátých let v pohádkovém žánru ke světové špičce. Navzdory normalizaci u nás vznikly nadčasové snímky, které dokázaly zachovat pohádkovou podstatu příběhu a v průběhu let si získaly velkou diváckou oblibu jak u nás, tak i jinde ve světě, přičemž některé z nich získaly výjimečné postavení – například pohádka *Tři oříšky pro Popelku* je každoročním vánočním fenoménem nejen v Čechách a na Slovensku, ale i v Německu, v Rakousku, ve Skandinávii a dalších zemích.

VIZUÁLNÍ ESTETIKA FILMOVÝCH POHÁDEK

Pohádky, pokud ctí tradiční symbolickou a etickou rovinu, ukazují v čisté archetypální podobě rozlišení: toto je dobro, toto je zlo. Pohádkový příběh může mluvit tajemně šifrovanou řečí, ale základní kontrast zůstává jasný: toto jednání je dobré, toto jednání je zlé. Zajímavým specifickým filmových pohádek je to, že stejná optika se dá uplatnit i v pohledu na celkovou vizuální i pohybovou kulturu pohádkových postav: takto se chovat, pohybovat se, tančit, je normální, dobré, naopak chovat se, či pohybovat se jiným způsobem je přinejmenším podezřelé, nenormální, často dokonce zlé. Skrze populární a široce přístupný žánr filmové pohádky tak diváci už od malička vnímají určité hodnoty a estetické kánony, a to i v oblasti pohybové kultury. Vnímají účinek kompozice, rytmizace a frázování pohybu, dynamiky, harmonie, efekty sborových formací, zvláštnosti stylizovaných pohybů cizích národů, zvířat či pohádkových bytostí.

Podíváme-li se na filmové pohádky z hlediska choreografické práce, objevíme mimořádně bohatý materiál. Tanec bývá obvyklou součástí těchto snímků, většinou se objevuje již v úvodní pohádkové expozici, v rámci které je třeba co možná nejlépe vykreslit dané prostředí (přepych královského dvora, exotika cizích zemí, stylizace pohádkového světa a kouzelných bytostí atd.). Naopak lze najít jen poměrně málo pohádek, kde se netančí, absence tance dokonce často symbolizuje hlubší problém¹¹². Pokud se v pohádce netančí, souvisí to obvykle s hlavní zápletkou a ukazuje to, že s danou zemí či postavou není od základu cosi v pořádku a bude úkolem hlavního hrdiny, aby tento stav napravil.

RŮZNÉ PODOBY TANCE V ČESKÝCH FILMOVÝCH POHÁDKÁCH

PŘEDVÁLEČNÉ POHÁDKY¹¹³

Pohádky němé éry (1920-1930) byly točeny úsporně a nekvalitně (vzhledem k zatím neprozkoumaným možnostem filmu). V roce 1920 natočil S. Inemann první filmovou pohádku **Červená Karkulka**, která se (jako většina tehdejších snímků) do dnešní doby nedochovala. V pohádce nevystupoval vlk, byla laděna humorně. Přidány byly postavy čtyř veselých brachů, jejichž pohybové gagy byly největším zdrojem komična. V roce 1927 vznikla jediná pohádka, kde vystupovala tradiční česká postava Kašpárka - *Kašpárek kouzelníkem* - která se však nedochovala. Režisér J. Kokeisl ji natočil na zakázku pro Pražské mlékárny. Kašpárek dá pokyn, aby chřadnoucímu králi podali pasterizované mléko, a tím mu navrátili zdraví. Film byl natočen pod heslem: „Více mléka dětem“.¹¹⁴ Ne náhodou doboví kritici (J. Brož a M. Frída) hovořili o filmech pro mladé diváky v němém období naší kinematografie jako o „nejzanedbávanějším žánru“, přičemž situace se nezměnila ani v prvním období zvukového filmu.

¹¹² To je dobře vidět třeba na zákazu zpěvu a tance ve „zlém“ *půlnočním království* v pohádce *Pyšná princezna*, nebo v orientální pohádce *Labakan*, kde je podivný charakter krejčovského učně Labakana dokreslen tím, že na rozdíl od všech ostatních odmítá tančit.

¹¹³ Faktografické informace vycházejí z katalogů NFA *Český hraný film I-VI*. a ze sborníku *Panorama českého filmu*, ed. Luboš Ptáček. Olomouc. Rubico. 2000.

¹¹⁴ Podobný „product placement“ obsahuje i oblíbený pohádkový muzikál *Ať žijí duchové* z r.1976, ve kterém děti hromadně opěvují *Pribináček* - „Pramen zdraví z Posázaví“.

Dětský film byl neziskový, často nutil režiséry k tomu, aby film natočili s minimálními náklady, a tím většinou nekvalitně. Jediné filmy pro děti, které v té době vznikly, byly nepříliš vydařené pohádky režiséra O. Kmínka.

Ten v roce 1933 neuměle natočil **Sněhurku** (v rolích trpaslíků tančily děti z taneční skupiny Františka Bubly), ve stejném roce následovala pohádka **Perníková chaloupka**. Ani jeden snímek se v NFA do dnešních dnů nedochoval.

FILMOVÉ POHÁDKY PO VÁLCE¹¹⁵

Dobová atmosféra padesátých let donutila některé režiséry, aby se uchýlili k pohádkovému žánru, ale ani dětské filmy a pohádky se nevyhnuly ideologickým tendencím. od padesátých let do sametové revoluce na konci osmdesátých let se v pohádkách často objevovaly motivy, které podporovaly soulad s komunistickými názory. Tradičně v rámci tohoto modelu zvítězil chudý nad bohatým a představitel buržoazie (král) byl vykreslen jako směšná figura, mimo jiné proto, že patřil k vládnoucí vrstvě. V roce 1952 natočil B. Zeman pohádku **Pyšná princezna**, která se stala nejúspěšnější českou pohádkou všech dob a započala tradici českých filmových pohádek. Byla natočena na motivy pohádky B. Němcové *Potrestaná pýcha* a vypráví o pyšné princezně Krasomile, kterou napraví moudrý a spravedlivý král Miroslav. *Pyšná princezna* není roztančená pohádka, naopak, zajímavé na ní je to, že absence tance je zde záměrná a spoluvytváří ideologický kontext. Jediná taneční scén je euforický taneček, kdy si starý švec, který žije svůj každodenní život v temném půlnočním království, v němž je zakázáno zpívat a tančit, odskočí přes hranici do krátké emigrace svobodně zatančit a zazpívat. Zákaz tance v pohádce podporuje vykreslení obrazu temného Půlnočního království, které v mnoha jinotajích odkazuje na pochmurný kapitalistický „Západ“ (v Půlnočním království, kterému panuje lehce manipulovatelný senilní stařík, se vybírají striktní daně, klade se důraz na produktivní činnosti, produkující pouze hmotné statky, z čehož pramení všudypřítomný zákaz zpěvu a tance). Naopak země krále Miroslava je prozářena paprsky socialistického optimismu, lásky a radosti.

¹¹⁵ Zdrojem dat opět katalog NFA *Český hraný film I-VI*. a sborník *Panorama českého filmu*, ed. Luboš Ptáček. Olomouc. Rubico. 2000.

Když se na české filmové pohádky podíváme z perspektivy tanečního umění, pak za ikonický snímek můžeme považovat pohádku **Princezna se zlatou hvězdou** z roku 1959, v režii zkušeného autora filmových veseloher Martina Friče.

(Princezna Lada v přestrojení za Myší kožíšek odejde na zámek prince Radovana, aby se zachránila před zlým, válkami posedlým princem Kazisvětem.

Ušmudlaného Myšího kožíšku se zželí královskému kuchaři a nechá ji pomáhat v kuchyni. do tajemné princezny Lady, která se náhle objeví na královském plese, se zamiluje princ a daruje jí svůj prsten. Příští den pošle Lada prsten v polévce princovi. Radovan ji odhalí pod myším kožíškem a koná se královská svatba.) *Princezna se zlatou hvězdou* je výpravná, obrazově vytríbená pohádka, která navíc zůstala, navzdory své netypicky veršované formě, svěže civilní a vtipná. Její kvalita je mimo jiné ve výrazné hudební i choreografické prokomponovanosti jednotlivých scén (choreografii vytvořili společně Bedřich Füsseger a Jiřina Kottová), ať jde o nápaditou pohybovou stylizaci postav vojáků, krejčíků, princezny i prince Kazisvěta, nebo o samostatné baletní plochy. Velkou plochu v rámci filmu dostala například scéna nacvičování dvorského baletu kolem kašny, i její pozdější představení před králem. V proporcích hraného filmu jde o poměrně ucelený obraz baletek v romantických bílých "tutu" tančících v dokonalém unisonu éterický, baletně exponovaný valse kolem kašny. Dále pohádka obsahuje tři efektní sólové výstupy tanečnic¹¹⁶, předvádějících trojici přepychových šatů (v lyrickém duchu, opět na základě noblesního klasického baletního pohybového slovníku). se zmíněnými výstupy pak dynamicky kontrastuje energická „hadí“ tarantella cikánské tanečnice v kejklířské scéně. Efektivnost tanečních scén dotváří kamera Jana Rotha - baletní scéna kolem kašny nabízí mimo jiné pohledy kamery z ptačí perspektivy, které dávají vyniknout celkové formaci tanečnic, subtilní atmosféru celého výstupu pak dotvářejí výrazné světelné proměny.

Jinou zajímavou pohádkou z počátků československé kinematografie, ve které se výrazně uplatnil tanec v rámci expozice prostředí, je orientální pohádka **Labakan** (1956), na námět Hauffovy pohádky o líném krejčovském tovaryši Labakanovi, který sní o životě sultána, oblékne se do přepychových šatů pro bohatého emíra a když vidí jak uctivě jej lidé na tržnici zdraví, využije příležitosti, která se mu nečekaně naskytne. Celá pohádka je nezvykle temná, zvláštním

¹¹⁶ Sólové baletní výstupy tančí: A.Štúrová, Z.Doskočilová, Z. Bronislavská, O.Jungová.

způsobem balancuje na hraně mezi banálním příběhem a pokusem o psychologické vykreslení souboje temných sil v člověku, čemuž napomáhá výrazná výtvarná a pohybová stylizace. Choreografii *Labakana* vytvořila Růžena Gottliebová a pojala ji ve stylu orientální stylizace klasického baletního tvarosloví. Expozice exotického prostředí pohádky je řešena velkou roztančenou scénou na tureckém tržišti – tanečníci a herci v rychlém tempu víří v obrovském kruhu, výrazné je jejich stylizované vedení paží. Pohybová stylizace je patrná i ve scéně vítání přijíždějícího prince, kde kamera sleduje dlouhý alegorický průvod sultánových vojáků a dvořanů. Nejvýraznější scény celé pohádky ale bezpochyby tvoří tři tance na sultánově dvoře – nejprve výhrůžně působící kruhový tanec tří polonahých bojovníků (jedním z nich je Miroslav Kůra), kteří předvádějí v rychlém tempu virtuózní skoky klasického baletního slovníku, poté lyričtěji pojatý arabský tanec čtyř služebnic s podnosy plnými jídla. Tuto dvojici tanečnických výstupů završuje erotický tanec tří otrokyň tančících kolem Labakanovy postele. Závěr patří davovému divokému tanci na tržišti, pojatému podobně jako v úvodní expozici filmu.

Druhé nejplodnější období české filmové pohádky (vedle padesátých let) byla sedmdesátá léta. V této době se také ustálila tradice vysílat v televizi o vánočních svátcích v hlavním vysílacím čase pohádky. Nejvýraznější režisér sedmdesátých let byl Václav Vorlíček, jehož největší filmový pohádkový úspěch jsou ***Tři oříšky pro Popelku*** (1974)¹¹⁷. Vorlíčkova Popelka vyniká romantickou pohádkovou atmosférou a moderním ztvárněním postavy Popelky, která střílí z kuše, jezdí na koni a zároveň zůstává krásnou „princeznou“¹¹⁸. Pohádkovou atmosféru vytvářejí záběry zasněženého lesa, hluboké závěje a bílé rozlehlé pláně, které přímo asociují kouzlo Vánoc. Jak už bylo řečeno, postava Popelky je symptaticky moderní – Popelka je aktivní, sama bere osud do svých rukou a má evidentně navrch nad mladistvě nezodpovědným princem, který je naopak figurou spíše pasivní. Komedialní prvky jsou v pohádce milé, ale víceméně okrajové (poštuchování královských rodičů, žertíky královských výrostků). Patří k nim i roztomilý tanec prince a obtloustlé princezny Droběny (rozložitá, nicméně

¹¹⁷ Pohádka vznikla na motivy pohádky B. Němcové s pomocí německé koprodukce.

¹¹⁸ Popelka žije s macechou a nevlastní sestrou Dorou, které jí nepřejí nic dobrého. Ke štěstí pomůže Popelce sluha Vincek, který jí z města přiveze tři kouzelné oříšky s různými převleky. Jednou je umouněná Popelka, podruhé mladý odvážný lovec a potřetí krásná princezna, která ztratí střevíček a získá srdce prince.

díky baletnímu drilu v dětství výborně pohybově vybavená .1. Růžičková). Jméno choreografa v titulkové listině není uvedeno.

Pohybová stylizace exponující prostředí je patrná ve filmové pohádce **Malá mořská víla** (1976) režiséra Karla Kachyni. Kachyňa (který byl v té době režimem odstaven od filmové práce a tato pohádka pro něj nadlouho znamenala jedinou filmovou příležitost) natočil andersenovskou pohádku s tragickým koncem, na který není český divák příliš zvyklý. Pohádka se zpracováním odlišuje od původní předlohy, kde víla obětuje život, ale získává duši (stranou požadovaný ateismus tak potlačil původní Andersenův závěr přinášející novou naději). Kromě absolutního sebeobětování hlavní hrdinky je atypická i přítomnost vznešených vážně laděných postav, jakými jsou Mořský král a jeho dvůr. Kachyňa dokázal harmonicky propojit svoji vizi s dalšími tvůrčími osobnostmi – od autora filmové hudby Zdeňka Lišky, přes výtvarné pojetí kulis a kostýmů Ester Krumbachové, po choreografické řešení Pavla Šmoka. Pavel Šmok dokázal citlivě, bez zbytečné „baleťácké“ exhibice vykreslit svět pod mořskou hladinou a kontrastní svět suchozemských lidí. Choreografie má v této pohádce důležitou funkci - Malá mořská víla vymění s čarodějnici svůj krásný hlas za možnost chodit po souši, v pozemské říši lidí je tedy nemá. S princem, který ji vylovil z vln, se dorozumívá především prostřednictvím svého éterického tance, zcela odlišného od těžkopádných tanců suchozemských dvořanů. Šmokovo choreografické vedení je patrné v celém filmu, ať už jde o stylizovaný pohyb podmořských bytostí, ozvláštňený trikem lehkého zpomalení (běh po skalním schodišti, apod.), plovoucími pohyby paží a houpavými pohyby imitujícími život bytostí v podmořském světě, nebo o slavnostní průvody vládců světových moří, narozeninový ples Malé mořské víly, podmořský tanec se snoubencem. ve druhé půlce naopak Šmok jasně odlišil pozemský tanec dvořanů (v zemitém skočném tempu, s poskoky, chassés). První společný tanec mořské víly a prince, který zvoleným pohybovým slovníkem odráží právě rozdílnost obou světů (a předznamenává tak tragický konec) je opravdu dojemný.

Odborník na televizní baletní tvorbu režisér Petr Weigl použil přepracovanou verzi divadelní hry J. Zeyera a natočil (původně pro televizi) pohádku **Radúz a Mahulena** (1970) o tom, jak velká a opravdová láska Radúze a Mahuleny zlomí prokletí zlé královny Runy. Nejednalo se o pohádku explicitně určenou dětem -

scénář napsal dramatik Josef Topol, film doprovodila hudba Josefa Suka a zajímavé bylo rovněž výtvarné řešení záběrů, které byly komponovány podle obrazů symbolistního malíře Jana Preislera. Obdobím symbolismu byly inspirovány také kostýmy. Celá pohádka byla natáčena v plenéru, není v ní jediný záběr interiéru. Choreografii vytvořila Jarmila Jeřábková. Tanec má typickou funkci v rámci expozice prostředí. Stylizované dvorské tance na louce v království krále Svojmíra (tančí 8 párů dvořanů¹¹⁹ a tři královské dcery) evokují bezstarostnou lehkost a harmonické sepjetí s přírodou. Tomu napomáhají i secesní účesy, vzdušné pestrobarevné tuniky a vlající závoje a bosé nohy tančících dvořanů i princezen. Jednotlivé tance této dvorské suity (skočný tanec - vážnější pavana se střídáním kruhů a řad - a opět skočný tanec s divokými průplety) jsou po každé části násilně prostřihávané hrozivě působícím nájezdem vojsk zlé královny Runy, čímž je symbolicky předznamenán nadcházející dramatický konflikt. Nutno říci, že tato pohádka vyniká nádhernými dynamickými skupinovými jízdami (choreografiemi) koní (více než 20 koní s jezdci).

V roce 1978 natočil Petr Weigl další přepis pohádkové klasiky, Dvořákovu operu **Rusalka** (v hlavních rolích M. Vašáryová a M. Kňážko). V tomto snímku, původně také určeném pro televizi, akcentoval baladičnost, krutost a beznadějnost příběhu, čímž se zajímavě odlišil od běžného klasického divadelního pojetí. Choreografii Rusalky vytvořil Miroslav Kůra, který byl tehdy už zkušený choreograf.

Podle netradičních literárních předloh vznikly dvě temné pohádky *Deváté srdce* (1978) a *Panna a netvor* (1978) režiséra Juraje Herze. Děj pohádky **Deváté srdce** vypráví o potulném studentu Martinovi, který se rozhodne uzdravit princeznu Adrianu, trpící podivnou nemocí. Martin netuší, že princezna je v moci čaroděje Aldo Brandiniho, který ve své laboratoři pracuje na omlazovacím elixíru z krve devíti lidských srdcí. Brandini má Adrianu zcela ve své moci, v hypnotickém polospánku ji pravidelně nutí ploužit se s ním po nocích po tanečním parketu ponurého podzemního paláce. Výtvarnou stylizaci podzemní laboratoře, kde ďábelský alchymista připravuje omlazující výtažek z devíti srdcí, vytvořil Jan Švankmajer, interiér tak zdobí zaprášené bizarní čelisti a kostry, po kterých se plazí chameleoni a jiná havěť. Film má mimořádně hutnou hororovou atmosféru, přičemž snímku vévodí dokonale ponurá podzemní plesová

¹¹⁹ Taneční skupina Jarmily Jeřábkové a Miroslav Kůra.

scéna, hypnotický tanec neživých vycházející ze zpomalených pohybů, nepřítomných výrazů a děsivého faktu, že princezna tančí, ale neví o sobě. Její choreografii vytvořil František Pokorný, ve filmu tančili tanečníci z Laterny Magiky a dalších pražských souborů.¹²⁰ Jako kontrast k této hrozivé scéně působí nablýskaný ples na dvoře vévody, výtvarně i pohybově stylizovaný do počátku 19. století. Pohádka obsahuje také cirkusově laděné scény potulných kejklířů (v podání varieté Jung).

Působivou estetikou ponurosti zaujme také druhá Herzova pohádka ***Panna a netvor***, která čerpá z divadelní hry F. Hrubína *Kráska a zvíře*¹²¹. Hrubínovu strašidelnou pohádku¹²² postavil režisér Juraj Herz na tajuplných, stísněných interiérech, pohybové stylizaci a lyricky laděném vyprávění. Působivost hlavního hrdiny v podání Vlastimila Harapese dotváří trhaná stylizace jeho gest, pohybů, přeběhů a letmých skoků. Kromě toho pohádka ukazuje výjev „domácího“ plesu¹²³, kam se na chvíli hlavní hrdinka přenesse díky průchodu kouzelnými dveřmi, přičemž na pozadí tohoto tance odhalí chlad a chamtivost svých sester. Obě pohádky měly velký úspěch na festivalu hororových filmů v Madridu. Jistou zajímavostí je, že tento pohádkový horor měl společný rozpočet, a také částečně dekorace, s již zmíněnou pohádkou *Deváté srdce*. (V ateliéru č. 6 na Barrandově vytvořil architekt Vladimír Labský multifunkční dekoraci, která byla po úpravách využita i pro natáčení pohádky *Kočičí princ*.)

Tanec coby vizuální ornament sloužící expozici prostředí je však jen jednou z možností uplatnění choreografie ve výsledném snímku. V mnoha filmových

¹²⁰ Tančí: Marcela Černačová, Anna Červinková, Alena Dostalíková, Eva Gabajová, Monika Horanová, Jarmila Jarošová, Věra Kramešová, Monika Lichtágová, Stanislava Martínková, Eva Mikovcová, Dagmar Mikulová, Jaroslava Mládková, Elena Nagyová, Eliška Novotná, Jana Resslerová, Krista Šorsáková, Vlasta Vindušková, Blažena Vrzalová, Dagmar Weinlichová, Blanka Žehová, Vítězslav Bouchner, Miloslav Horáček, Jiří Chládek, Antonín Klepáč, Josef Kotěšovský, Zdeněk Kozlík, Jan Kuchař, Jiří Melichar, Petr Novák, František Pokorný, Jiří Slezáček, Jiří Staněk, Oldřich Stodola, Walter Syrový, František Szepessy, Zdeněk Tomeš, Jiří Vrzal, Miroslav Walter, Petr Zenkl.

¹²¹ František Hrubín přepracoval původně francouzskou pohádku.

¹²² Náhle zchudlý kupec chce zachránit svůj život a majetek, proto slíbí netvorovi s ptačí hlavou jednu ze svých dcer. Zachránit tatínka se rozhodne nejmladší, nejkrásnější dcera. Vydá se do zakletého zámku a svou láskou promění zakletého netvora zpět do podoby krásného prince

¹²³ V této scéně tančili Tomáš Cmíral, Magdalena Čechová, Gerhard Černač, Olga Fleischnerová, Tomáš Hanták, Miloslav Horáček, Naďa Kašivová, Antonín Klepáč, Marie Libigerová, Eva Lichtenbergová, Zdena Lutnerová, Jiří Melichar, Lubomír Mohyla, Veronika Orlíčková, .1. Štěrbová, Václav Tůma, Jaroslav Vesecký a J. Peček.

pohádkách hraje tanec strukturální roli - stává se svébytným komunikačním prostředkem. Například v již zmíněných pohádkách **Tři ořísky pro Popelku** (1973, chor. neuveden), **Malá mořská víla** (1976, chor. Pavel Šmok) nebo v pozoruhodném moderním pohádkovém filmu Vojtěcha Jasného **Až přijde kocour** (1963, chor. Josef Pivonka) se zásadní citová vyznání a proměny hlavních postav odvíjejí právě v průběhu tance, který tak získává symbolickou hodnotu a v tomto smyslu ve filmu funguje jako svébytný narativ. Symbolickou rovinu reprezentuje například tanec v pohádce **Zlaté kapradí**, kterou podle stejnojmenné pohádky Jana Drdy ze sbírky *České pohádky* natočil v roce 1963 režisér Jiří Weiss. *Zlaté kapradí* je mnohem více než pohádka pro děti psychologická balada o lásce, věrnosti a zradě, prolíná se v ní reálný svět lidí s pohádkovou říší lesních víl, strážkyň nejvzácnějšího lesního pokladu - zlatého kapradí¹²⁴. Tento film se tématicky i žánrově odlišuje od všeho, co Jiří Weiss natočil doma i během pobytu v zahraničí. K adaptaci Drdova pohádkového námětu přistoupil nekonvenčně a osobitě - výrazně stylizovanou filmovou řečí vyjádřil psychologické drama hlavní postavy i romantickou poezii milostného příběhu. Výsledný snímek má intenzivní, dusnou až hororovou atmosféru, kterou podporuje hudba Jiřího Srnky. Pozoruhodný je i násilný erotický náboj milostných scén. Pohádka obsahuje tři taneční výstupy v choreografii Františka Halmazni, přičemž všechny tři mají ve filmu funkční roli - jeden po druhém odkrývají problematické duševní pochody hlavního hrdiny Jury a podporují tak bez slov dramatickou linku vyprávění.¹²⁵

Zvláštní choreografickou linii tvoří komická nebo parodická stylizace mnoha českých filmových pohádek. Ostatně toho, že pro českou pohádku je nezbytný prvek humor, si všiml už Karel Čapek ve svých úvahách na okraj literatury¹²⁶.

¹²⁴ Tragickým hrdinou příběhu je prostý ovčák Jura, který si o svatojanské noci s pomocí zlatého kapradí získá lásku lesní víly Lesanky. Zradí ji však pro vášeň ke krásné a vznešené generálově dceři a nakonec je po zásluze potrestán - Lesanka je pro něj navždy ztracena.

¹²⁵ První tanec exponuje hlavní psychologický konflikt hrdiny - Jura jde se svou krásnou Lesankou k muzice (aby se ukázal před ostatními), Lesanka se však ukáže jako zdatnější tanečnice, v divokém vířivém tanci Juru doslova utančí. Ten zpocený padá na zem, všichni se mu smějí... Jura zuří, aby potvrdil své chlapáctví, nechá se naverbovat do války proti Turkům. / Druhý tanec: Jako voják se sblíží s velitelovou dcerou - k osudovému sblížení dochází opět prostřednictvím divokého tance. / Třetí tanec - stylizovaný menuet s maskami, který tančí velitelova dcera s vysokými důstojníky, symbolizuje Jurovo prozření (on mezi ně nikdy nebude patřit) i zoufalství.

¹²⁶ Čapek, K.: *K teorii pohádky. Několikero motivů pohádkových, několik pohádkových osobností*. In: Marsyas čili na okraj literatury. Nakladatelství Fr. Borový, Praha 1941, s.128-165.

Pokud v dějinách naší kinematografie vynecháme první filmové pohádky, natočené v období němého filmu, vítězí co do počtu pohádky s komediálními prvky. Přesila komediálních pohádek pramení i z výběru literárních předloh. Větší oblibě se těší adaptace Boženy Němcové (např. *Pyšná princezna*, *Byl jednou jeden král*, atd.) než pohádky K. J. Erbena (např. *Třetí princ* - 1982, r. Antonín Moskalyk, *Nesmrtelná teta* - 1993, r. Z. Zelenka) nebo cizokrajné národní pohádky (např. *Panna a netvor* - 1978, r. Juraj Herz, *Malá mořská víla* - 1976, r. Karel Kachyňa). Jak už bylo řečeno v úvodu, Erbenovy pohádky ctí původní lidovou podobu, vystupuje v nich daleko více nadpřirozených bytostí, obsahují prvky krutosti a temné baladické motivy. Většina adaptovaných pohádek Boženy Němcové je naopak mírných a laskavých. Nadpřirozené bytosti, které v nich vystupují, nebudí hrůzu, spíše vyvolávají smích. Je proto obvyklé, že žánr pohádky bývá v naší kinematografii spojován s žánrem komedie (většinou jsou pohádky v distribuci nebo v PR článkách označovány jako pohádkové komedie). Také diváci v soutěži o veselohru století řadili pohádky mezi nejznámější české veselohry, čemu odpovídá i fakt, že pohádkový žánr u nás většinou režírují komediální režiséři (Václav Vorlíček, Oldřich Lipský, Bořivoj Zeman, Zdeněk Troška), nebo na nich spolupracují komediální scenáristé Jiří Brdečka, Zdeněk Svěrák).

Komičnost českých filmových pohádkových postav se často odvíjí od změny role, např. u draka čekáme, že bude zlý - a on je to dobrák od kosti, čerti jsou staří, šišlaví a zapomnětliví, čarodějnice jsou hloupé a chytají se do svých vlastních pastí apod. Z hlediska žánru a snad i národního charakteru je evidentní absence heroických hrdinů a většinou i úcty k tradičnímu společenskému řádu reprezentovanému šlechtou. Král Miroslav z *Pyšné princezny*, stejně jako princ Radovan z *Princezny se zlatou hvězdou* sice nepostrádají čest a odvahu, ale svým plebejským chováním se distancují od šlechtického původu. Komický král se poprvé objevil v *Pyšné princezně* a od té doby provází naše pohádky jako nejvýraznější komický charakter. Jiné typy králů (heroické, tragické apod.) v našich pohádkách téměř nevystupují. Role králů jsou většinou obsazovány filmovými komiky (S. Neumann - *Pyšná princezna*, J. Werich - *Byl jednou jeden král*, J. Marvan - *Princezna se zlatou hvězdou* na čele, F. Filipovský - *Honza málem králem*, V. Menšík - *Princ a Večernice*).

Stejně jako humor, provází často české pohádky písničky, které časem zlidoví, např. *Rozvíjej se poupátko* (Pyšná princezna), *Já s písničkou jdu jako ptáček* (Obušku, z pytle ven!), *Není nutno* (Tři veteráni) atd. Logicky se pak v takto laděných snímcích také velmi často uplatňuje nekonvenční, svěže odlehčený choreografický přístup. V autorské pohádce **Tři veteráni** z roku 1983 sáhli Oldřich Lipský (expert na režii filmových komedií) a scénárista Zdeněk Svěrák po knize Jana Wericha *Fimfárum*. Kromě pohádkové zápletky se získáním a ztrátou tří kouzelných darů obsahuje film skryté významy a politické narážky určené primárně dospělým. Svěrák s Lipským pohádku navíc obohatili o originální motivy – filigránské vykreslení svérázného státu Monte Albo a jeho postaviček. V pohádce vystupuje kouzelná postava celníka, který jakoby si odskočil z Rousseauova obrazu, figurka hoteliéra a jeho „fly- boye“ neboli odhaněče všudypřítomných much, nebo taneček velice kypré břišní tanečnice vystupující na prknech bizarního podniku Nocturno Revue, který stojí uprostřed zabláceného dvorku). Tento krátký výstup je přitom vtipnou aluzí na orientální tanec v pohádce *Princezna se zlatou hvězdou* z roku 1959 (přičemž pomyslnou třešinkou na dortu je fakt, že v obou pohádkách vidíme tančit Olgu Jungovou, ve *Třech veteránech* však o 24 let starší a také poněkud rozložitější). Závěrečná písničková scéna *Tří veteránů* pak paroduje další kultovní pohádku, a sice samý závěr *Pyšné princezny*, jenž se nese v duchu budovatelské apoteózy.

Při sledování fenoménu filmové choreografie je možné rozšířit žánr filmové pohádky také o další, veskrze moderní rodinné snímky, v nichž je přítomný výrazný kouzelný nebo fantastický motiv – např. **Pan Tau** (1969, režie Jindřich Polák, choreografie Bedřich Füseger), **Ať žijí duchové** (1977, režie Oldřich Lipský, choreografie Jiřina Kottová), **Chobotnice z druhého patra** (1986, režie Jindřich Polák, jméno choreografa neuvedeno) aj.

Osobitě pojaté choreografie obsahují i české „filmové pohádky pro dospělé“ - např. dvojfilm **Císařův pekař – Pekařův císař** z roku 1951 (rež. Martin Frič, choreografie Luboš Ogoun, Jiřina Kottová) nebo alegorický snímek **Až přijde kocour** (1963, rež. Vojtěch Jasný, chor. Ladislav Fialka). Do stejné kategorie patří **Adéla ještě nevečeřela** (1977, tandem Brdečka-Lipský, choreografie Luboš Ogoun) a **Tajemný hrad v Karpatech** (1981, Brdečka- Lipský, jméno choreografa neuvedeno).

KRÁTKÝ POHLED NA POHÁDKOVOU FILMOVOU TVORBU PO ROCE 1993

Ačkoli toto období překračuje rámec mé aktuální práce, zastavím se krátce u novodobých filmových pohádek a jejich společenskému kontextu. Ten se odvíjí především od tržních mechanismů. V tomto ohledu lze pozorovat, že od devadesátých let vedou problémy s financováním filmu k častějším koprodukcím a různým digitálním „úletům“. Část pohádek má stále tendence zachovávat českou tradici, mnoho současných pohádkových produkcí ale od modelu tradičních pohádek s malým množstvím kouzel a nadpřirozených jevů upouští a snaží se prosadit akčnost příběhu s využitím moderní trikové techniky. Zajímavé je, že nákladná digitální animace ve výsledku často vytlačuje jiné formy vytváření atmosféry, což vede k tomu, že po kvalitní choreografii přestává být mezi současnými režiséry pohádek poptávka. Například tři Vorlíčkovy porevoluční koprodukční pohádky **Kouzelný měšec** (1996), **Pták Ohnivák** (1997) a **Jezerní královna**¹²⁷ (1998) s tancem nepracují, a navíc, na rozdíl od jeho starších snímků, postrádají romantiku a jednoduchou dějovou linii. Mají spletitý děj, jsou překombinované množstvím zápletek a nástrah, které musí hrdinové překonávat. Mezi typ pohádek, který porušuje tradiční model, se dá zařadit i Zelenkova **Nesmrtelná teta** (1993), ke které byl sice přizván choreograf Daniel Wiesner, ale výsledek plný digitálních triků přesto budí rozpaky¹²⁸. Pohádce **Z pekla štěstí** (1999) sice dominuje krásná dekorace pekla od výtvarníka Fero Liptáka, její propracovanost ale kontrastuje s tím, jak nekoordinovaně v ní bloudí komparzisté v rolích čertů. To je podle mého názoru velká škoda, protože přítomnost choreografa ve filmovém týmu mohla tuto pohádku esteticky posunout o kategorii výš.

K zajímavým pokusům patří filmové zpracování čapkovských pohádek scenáristou Z. Svěrákem **Lotrando a Zubejda** (1997). V tomto případě se podařilo vytvořit laskavou a moudrou pohádku, která svou atmosférou i částečným umístěním do exotického prostředí připomíná Lipského *Tři veterány*.

¹²⁷ K natáčení snímku byla sice přizvána choreografka Lenka Ottová a její soubor Domino, ve výsledku ale v pohádce dominují akční bojové scény z dílny Romana Spáčila.

¹²⁸ Dvě postavy - Rozum a Štěstí sobecky ovlivňují děj a osudy hrdinů bez přímého kontaktu s nimi a bez ohledu na spravedlnost. Moudrý a spravedlivý král Ctirad se stane obětí malicherné sázky Rozumu a Štěstí. Zdroj komična u krále nevychází z charakteru postavy samotné, ale z následného zesměšnění pramenícího z jeho náhlého zhroupení.

Nechybí v ní netradičně pojatý loupežník-intelektuál - a šťastný konec, vtipné hrátky s českým jazykem, i krátké taneční scény, které mají ve filmu svou funkci (pěkně odlišují český tanec Lotranda od orientálního tanečního projevu exotické Zubejdy, Zubejda však nakonec díky své české chůvě přece jen s Lotrandem sladí v závěrečném happy-endu svůj taneční krok, což vytváří pěknou symbolickou tečku pohádky).

Ve většině nejnovějších filmových pohádek (r.2011-2015) se s tancem funkčně npracuje, navíc je stále patrnější absence kvalitních pohádkových předloh. Současní filmaři se proto nápadně často uchylují k pohádkovým kolážím a bizarním pásmům (*Autopohádky, Tři bratři* apod.), ze kterých vystupuje tu větší, tu menší míra poučené dramaturgie i celkové estetické přijatelnosti. (Ideu moderní a zároveň tradičně vedené pohádky splňuje snad jen poslední film scénářistky a režisérky Alice Nellis **Sedmero krkavců**, i když tanec v něm chybí.)

Českého diváka, který si (dle interních analýz ČT) tradičně libuje spíše v pomalejším tempu vyprávění i stříhové frekvence, po digitalizační transformaci kin víc než kdy jindy zaplavují zahraniční animované „rodinné snímky“ s naprosto cizí poetikou, etikou, estetikou, rytmem i mírou fyzického násilí. Často v případě výroby těchto snímků nejde ani tak o samotnou filmovou pohádku a její děj, jako spíše o efekt navazujícího „aftermarketu“ a úspěšného „merchandisingu“, tedy o promyšlený následný prodej licencovaných figurek, domečků pro figurky, triček, videoher apod. Je fakt, že některé české děti už si na tento typ animovaných pohádek stačily zvyknout a v tichosti tak nasávají nové estetické normy a kánony, kterým se pak logicky snaží přiblížit i domácí producenti a režiséři. K čemu to v horizontu deseti, dvaceti let povede, nedokážu předvídat. Na internetových diskusích (např. na portálu ČSFD) se ukazuje, že tradičním českým divákům současné filmové pohádky příliš nevyhovují a nadále je oslovují pohádky starší, opřené o kvalitní pohádkové scénáře a citlivé režijní vedení. Diváci ctí a vyžadují národní filmovou tradici, což se ukazuje v tom, jak silný je u nás fenomén vysílání a sledování archivních pohádek. Zdá se, že prvek repetitivnosti je v českém diváckém prostředí velmi důležitý. Ostatně, repetitivnost hraje odpočátku zásadní roli v lidové kultuře a celkově v životě člověka. Jak jsem naznačila v úvodu, příběhy, které si lidé vyprávěli při draní peří

byly v podstatě stále stejné, posluchači je slyšeli už mnohokrát, vypravěči mohli dopředu napovídat, co nastane. Síla a magie pohádky spočívající ve společném sdílení známých příběhů evidentně v naší společnosti přetrvává a tvoří jakýsi tmelící prvek. Snad tak si lze vysvětlit celkem pozoruhodný fakt, že ačkoli v rámci veřejnoprávní televize existuje samostatný dětský kanál Děčko, vysílají televize pohádky velmi často v hlavním programu ve večerním vysílacím čase (tj. v pátek i v sobotu od osmi hodin večer na ČT1, stejně tak na komerčních kanálech). Jde přitom především o pohádky archivní (z tzv. Zlatého fondu čs. kinematografie), které diváci znají téměř nazpaměť, a přesto si na jejich vysílání (např. *Mrazíka* nebo *Popelky*) pravidelně počkají. S tímto fenoménem pravděpodobně souvisí také záměrná žánrová nejednoznačnost českých filmových pohádek v tom smyslu, zda jsou myšleny pro děti nebo pro dospělé. Ostatně, podle interních analýz ČT je druhý nejoblíbenější žánr v ČR detektivka, tedy jakási variace na pohádky pro dospělé.

3. DETEKTIVNÍ ŽÁNŘ

MAJESTÁT ZÁKONA

Po kapitole věnované fenoménu českých filmových pohádek bych se ráda věnovala druhému divácky nejdědnějšímu filmovému žánru, a sice detektivkám, kriminálním příběhům a specifickému podžánru filmového hororu a filmu noir. Inspirací mi byla práce filosofa Miroslava Petříčka *Majestát zákona*¹²⁹, ve které se na základě východisek poststrukturalismu Jacquese Derridy snažil analyzovat fenomén detektivek (Petříček zkoumal především detektivky tzv. drsné školy Raymonda Chandlera, které mají zjednodušenou zápletku a díky tomu se v nich zobrazují věci, které ve složitějších románech zůstávají skryté¹³⁰). Dobrá detektivka podle Petříčka především dodržuje žánr. Její hlavní devizou je hledání spravedlnosti, občas i lehce mimo zákon (na tom stojí institut soukromých detektivů), stále však zůstává v pozadí základní princip - fakt, že prostřednictvím detektiva jsme neustále ve vztahu k určitému tajemství. V detektivním světě je tímto tajemstvím zločin (vražda), který se detektiv snaží vyřešit, přičemž ne vždy se mu toto tajemství daří vyřešit čistě racionální cestou. Zároveň bývá v detektivce přítomen ještě hlubší rozměr, jakási existenciální slepá skvrna - detektiv sice najde vraha, vyřeší problém, ale zůstává otázka: Jak to, že lidé vraždí? V čem tkví masová přitažlivost zla? Proč nás baví se skrze detektivku zla dotýkat, aniž jsme schopní mu rozumět?¹³¹

Na otázku proč je detektivka tak oblíbená, odpovídá Petříček tak, že ať je situace jakkoli komplikovaná (detektiv je například labilní alkoholik s komplikovanými vztahy atd.), v rámci žánru detektivky panuje určitá přehlednost, řád, který často chybí ve společnosti. Oblíbenost detektivek v tomto směru odráží lidskou potřebu přehledného světa. i když může být detektivka zkomplikovaná

¹²⁹ Miroslav Petříček: *Majestát zákona*. Herrman a synové. Praha. 2000.

¹³⁰ Proto podle Petříčka stojí za to zkoumat právě triviální žánry. Běžně žijeme v určité iluzi, že pro pochopení světa je třeba jít do hloubky, přitom nám ale často uniká fakt, že co je v hloubce, vytváří na povrchu ornamenty, projevuje se skrze určité náznaky, šifry. Petříček ve své knize ukazuje, že bude-li se člověk držet těchto věcí, které jsou na povrchu, uvidí hloubku a uvidí jí jasně.

¹³¹ Např. Walter Benjamin vysvětluje proč se detektivky prodávají v kioscích na nádražích tím, že cestující se děsí toho, čemu bude vystaven a svůj děs odreažovává koupí detektivky, která je tak strhující a děsivá, že na hrůzy cesty zapomene.

sociálními, psychologickými či jinými rovinami, stále zůstává v základních osách přehledná. Detektiv může mít divné návyky, může řešit složité existenciální problémy, ale nakonec vraha nějakým způsobem odhalí, zlo je potrestáno a svět je v pořádku. Postava detektiva přináší jasný řád vyšetřování, řád logické dedukce (dokáže hádanky dešifrovat a nakonec dojde ke správnému závěru).¹³² Obliba detektivky takto ukazuje na potřebu cítit ve složitém světě základní jistoty – neboť prostřednictvím dobré detektivky jsou čtenáři nebo diváci ubezpečeni, že přes všechny hrůzy a chaos ve světě nějaký řád je.

Zároveň, zejména ve spojení s filmem a televizí (která svou masovostí a skladbou pořadů de facto určuje témata, kterým je třeba se věnovat) reprezentuje detektivka zajímavou ukázkou toho, že zákon nemusí být nutně to samé, co spravedlnost. Tedy že *legální* nutně nemusí být *legitimní* a vice versa. Na tomto paradoxu ostatně spočívá celý princip soukromého detektiva. Na druhé straně - pokud je vyšetřující instance profesionál (policie, rozvědka), pak zase diváci mohou být klidní, že stát funguje a je schopen se se zlem vypořádat. V tomto ohledu, kupodivu, i když jde o žánr dobrodružný, posiluje klasická filmová detektivka občanskou víru v systém a působí na společnost s pacifikujícím efektem. S tím do jisté míry souvisí i fakt, že detektivka klasického stříhu velmi často posiluje víru v pozitivismus a moderní technologie. (Detektiv často využívá různé složité expertízy, počítačové programy¹³³.) Podobně jako pohádka funguje detektivka jako exemplum. Mimo zmíněných archetypů zprostředkovává modernímu člověku také téma smrti, které je současnou společností zvláštním způsobem tabuizováno. Oblíbenost krvavých příběhů tedy s velkou pravděpodobností, podobně jako pohádky, reprezentuje přirozenou touhu konfrontace s tématem smrti.

Detektivky jsou zajímavé také tím, že zároveň připouštějí hru a ohledávají tenké hranice svého žánru¹³⁴. S přelomovým konceptem „poučené detektivky“ přišel

¹³² Tzv. Drsnou školu (okruh spisovatele Chandlera) naopak charakterizuje přesvědčení, že se zlem se nedá bojovat racionálními prostředky, dedukcí, vyvozováním a odhalováním, ale že je třeba .1. (nejen sedět v křesle a přemýšlet). Proto se drsná škola vyznačuje střílečkami, potyčkami s gangstery.

¹³³ Gabriel Marcel rozlišuje tajemství a problém. Problém je to, co je řešitelné inženýrskými prostředky, tajemství je něco, s čím si nevíme rady a musíme to respektovat. Tak dochází k tomu, že tajemství mizí a je substituováno problémem, který zaručuje, že je technickými prostředky řešitelný.

¹³⁴ Na principu této hry byl vystaven oblíbený televizní seriál *Hříchy pro pátera Knoxe*, natočené v devadesátých letech 20.stol. v režii Dušana .1.. Seriál byl vytvořený na motivy detektivek Josefa Škvoreckého se inspiroval skutečnou postavou Ronalda Arbuthnotta Knoxe, anglického kněze a spisovatele, jenž byl autorem desatera

Umberto Eco v románu *Jméno růže*.¹³⁵ *Jméno růže* tak čtenáře i filmového diváka¹³⁶ dokáže bavit na mnoha úrovních. Nabízí napětí, krev, sex, i náročná filosofická témata a historické poznání.

FILM NOIR

Již za hranicí detektivního žánru se nachází jiný fenomén – film noir. Film noir, podle Viléma Hakla¹³⁷, jenž se tomuto tématu věnuje v rámci svého doktorského programu (přednáška *Chaos noir*, Teritoria umění, GAMU 2015) navazuje na dva prastaré žánry, vyrůstající z fascinace smrtí. Prvním žánrem je danse macabre, tanec mrtvých, těžící z fascinace smrtí, která ruší všechny společenské rozdíly. Jako takový je tanec mrtvých nejen moralitou, ale také žánrem sociální satiry. Odtud se bere i satirická podvratnost filmu noir, který nemá (na rozdíl od klasického detektivního dramatu) diváka uklidňovat stvrzením řádu věcí a těžší naopak z chaosu rozkladu a sebezohavování formy (zločin není vyřešen, protože je překryt jiným zločinem, jehož pachatel spravedlnosti unikne taktéž, nebo jeho vina není prokázána jednoznačně, stopy jsou totiž nejasné nebo mnohoznačné). Druhým žánrem jsou příběhy revenantů, navrátilců ze záhrobí, vycházející z fascinace smrtí jako hranicí, za níž může ještě něco být. Ze záhrobí se ovšem nikdy nevrací mrtvý, který dobře zemřel a byl dobře pohřben. Příběhy revenantů jsou tak pro film noir zdrojem charakteristických syžetů.

Tendence tance mrtvých a příběhů revenantů se v kinematografii nicméně nepropojují jen do fenoménu filmu noir (v užším smyslu tohoto pojmu zahrnujícího film noir americký čtyřicátých a padesátých let dvacátého století), ale do nejrůznějších podob černého filmu obecně. Ty se pak objevují zpravidla v dobách, kdy se nad světem stahují mračna. Německý expresionismus a

pravidel správné detektivky. Měl celkem 10 částí, z nichž každá ve svém příběhu porušila jedno Knoxovo pravidlo (příloha). Pořad byl původně soutěžní a diváci měli možnost na konci každého dílu tipovat, které pravidlo bylo tentokrát porušeno.

¹³⁵ Eco napsal z pozice vzdělance-profesora a vědce detektivní román, na jehož ploše ukázal všechny kvality literatury – i ty vysoké, i ty nízké.

¹³⁶ V roce 1986 byl podle románu natočen v německo-italsko-francouzské koprodukci stejnojmenný film (*Der Name der Rose*). Viz. <http://www.csfd.cz/film/166-jmeno-ruze/prehled/> [cit. 27. ledna 2016]

¹³⁷ MgA. Vilém Hakl (1975) - absolvent katedry scenáristiky a dramaturgie FAMU. od roku 2013 doktorand FAMU, kde se zabývá analýzou stavby chaotických audiovizuálních děl. Věnuje se též filmové publicistice a filmologické esejistice („Film a doba“, „Revolver Revue“, „Kino-Ikon“).

francouzský poetický realismus jsou reakcí na nástup nacismu. Obdobně je americký film noir reakcí na prudký nárůst paranoi státního aparátu Spojených států, především Trumanovské éry s jejími bezhlavými hony na čarodějnice. Poválečný francouzský film noir a neo-noir pak reagují na deziluzi postmoderního světa a studenou válku. Perestrojková černucha je zase reakcí na agonickou stagnaci provázející rozpad sovětského impéria.

Z výše uvedeného vyplývá jistá výstřednost filmu noir jako žánru, jejímž výrazem jsou i výstřednosti ve stavbě. Ty souvisejí s překračováním nebo dokonce stíráním hranic mezi životem a smrtí, mezi vědomím a nevědomím, mezi vyšetřováním zločinu a jeho pácháním, avšak civilními prostředky (na rozdíl od hororu), což znesnadňuje jednoznačnou čitelnost tohoto překračování. Smyslem filmu noir je totiž dezorientace diváka.

TANEC V DETEKTIVNÍCH FILMECH

Jak bylo řečeno v úvodním přehledu domácí kinematografie, zásadní boom zaznamenal žánr filmové detektivky od poloviny sedmdesátých let 20.století. Politický režim v období normalizace (posilovaný monopolem a pevnou ideovou kontrolou televizního vysílání) našel ve filmových detektivkách ideální prostředek, jak znovu posílit a formovat víru lidí v systém. Prostřednictvím detektivek, jako nejsledovanějšího žánru této doby, bylo v totalitním Československu velmi jasně politicky postulováno, kde leží a dobro (a kde zlo) a na jakou stranu železné opony náležíme.

Díky faktu, že běžný „normalizační“ divák se s oblibou díval večer v televizi především na detektivky¹³⁸, i tanec na obrazovce k masovému publiku promlouval do značné míry právě skrze tento žánr. Jak bylo řečeno dříve, detektivka jako žánr pracuje s principem zjednodušení. Stejně tak taneční scény ve filmových „kriminálkách“ bývají obvykle pojaty zjednodušujícím způsobem, jako znak. Zatímco ve filmových pohádkách má tanec velmi často hlubší smysl, funkci paralelního vyprávěcího kódu, v detektivkách bývá použit spíše ornamentálně, a to s negativní konotací. Tanec typicky slouží patřičnému

¹³⁸ Tento fenomén ironicky glosuje například komedie Vesničko má středisková v režii J. Menzela podle scénáře Z. Svěráka. Filmová rodina v ní pravidelně usedá k západní detektivce, která „nastavuje zrcadlo“ konzumní kapitalistické společnosti.

dokreslení atmosféry prostředí zločinu, jako výlet do lechtivého prostředí šantánu, nočního podniku pochybné pověsti. Již meziválečné kriminální příběhy (např. filmové příběhy rady Vacátka) tanec většinou využívají k dokreslení "ušmudlaného" prostředí pražského podsvětí (zakouřené krčmy obydlené postavičkami pražského lumpenproletariátu). Naopak (více či méně propagandistické) detektivky normalizační éry tancem zpravidla podtrhují protilidovou atmosféru nočních barů a luxusních podniků, kde se scházejí cizí podvrtné živly, domácí "smetánka" reprezentovaná veksláky¹³⁹, případně agenti nepřátelských mocností. Jak vtipně poznamenal filmový teoretik prof. Jan Bernard, v každé třetí normalizační detektivce se tančí, právě proto, aby film kromě ideologie divákovi nabídl alespoň něco atraktivního. Tanec je tak ve většině případů redukován na lechtivou zábavu, nejednou na pomezí prostituce. Tomu odpovídají i odvážné kostýmy a lascivnost choreografií. Zásadní roli v takto pojatých výstupech hraje žena-tanečnice jako sexuální objekt. Pokud se v detektivkách objevuje muž-tanečník, pak většinou jako homosexuál, "cirkusák", osoba s podřadným povoláním. Fakt, že běžný divák před r.1994 vnímal tanec ve filmu především prostřednictvím rituálního sledování detektivek, měl podle mého názoru zajímavý efekt na status tanečníků. Na základě mnoha rozhovorů s běžnými lidmi jsem si uvědomila, že v představách mnoha lidí se status tanečníků ustálil právě v této zjednodušující, dehonestující podobě. Jsem přesvědčená, že roli v tomto nechtěném efektu sehrála masová obliba filmových detektivek s jejich zjednodušující, lascivně erotizující prezentací tance. Zatímco povolání „baletka“ se v povědomí běžných lidí obvykle pojí s dřinou, každodenní disciplinou a nutným talentem, označení „tanečnice“ (pokud nešlo o jasně specifikovaný folklor, který divákům zprostředkovaly agitační filmy 50.let) se tradičně pojilo spíše se zábavou, výstupy v nočních podnicích a promiskuitou hraničící s prostitucí (prostředí umělecké bohémy se v detektivkách velmi často volně prolíná s kriminálním podsvětím). Jisté narušení tohoto stereotypu jistě

¹³⁹ Vekslák je slangové označení člověka, který se v komunistickém Československu věnoval nelegálnímu prodeji cizích měn (valut) nebo bonů, jimiž bylo možné nakupovat zahraniční zboží v prodejnách Tuzex. Samotné slovo veksl pochází z německého *der Wechsel*, směna. Veksláci si dokázali běžně vydělat i mnohem více než desetinásobek průměrné měsíční mzdy. Jejich podnikání bylo ovšem v tehdejší době trestné, hrozily jim trestné činy (§124 tr.zák.) nebo (§146 tr. zák.). Postihu za trestný čin příživnictví se bránili tím, že oficiálně byli zaměstnáni např. jako noční hlídači. i přes tento fakt byli systémem vesměs tolerováni. Kulturní fenomén veksláctví se odrazil i v dobové populární kultuře, např. filmu *Bony a klid*.

reprezentovaly filmové muzikály, které se ale nikdy nestaly masovou, celospolečenskou zábavou tak jako detektivky.

VYBRANÉ DETEKTIVKY ČESKOSLOVENSKÉ SOCIALISTICKÉ KINEMATOGRAFIE

Režisér Zbyněk Brynych natočil v roce 1960 špionážní drama **Smyk** podle scénáře Pavla Kohouta¹⁴⁰. Na svou dobu šlo o velkofilm hollywoodského stylu v širokouhlém formátu s avantgardní kamerou a antihrdinou, nabízející poměrně ucelený psychologický portrét muže, nezapomínajícího ani ve své nové identitě na události a okamžiky z minulosti, které jej chtě nechtě zaměstnávají. Příběh je vyprávěn osobou emigranta a špiona sloužícího cizím zájmům. Dnes sice tento přístup - snažící se o "zlidštění" kreatury ze Západu - tolik nevynikne, ale ve své době bylo to, že se snímek věnoval především hlavní záporné postavě a kladným hrdinům vyhradil víceméně epizodické charaktery, skutečně výjimečné. K vykreslení odporného Západu sloužily mimo jiné barové taneční scény v choreografii Luboše Ogouna.

V roce 1966 měla v kinech premiéru detektivka **Smrt za oponou** v režii Antonína Kachlíka. Její děj je zasazen do pražského Fibichova divadla, kde se chystá premiéra nového baletního představení. To je však krátce před začátkem zrušeno, protože ve své šatně je nalezena mrtvá primabalerína Milada Havlová (hraje Květa Fialová). Z pitvy vyplyne, že zemřela na předávkování heroinem. Případem je pověřen kapitán Chrástek, podle kterého nejde o nešťastnou náhodu, nýbrž o vraždu. Rozbíhá se tak vyšetřování, které odhalí nejen napjaté vztahy mezi členy baletního souboru, přičemž nitky vedou k choreografovi Laubemu (hraje Lubomír Lipský), propojenému s mezinárodní sítí pašeráků heroinu. Baletní prostředí a postavy spojené s pašováním drog, "odvážné" scény z Rujány, honička lodí na moři, Waldemar Matuška jako drsný pašerák, komická postava komisaře vedly k tomu, že se tato detektivka vymykala běžné vážné produkci tehdejších českých detektivek. Choreografie

¹⁴⁰ Píše se rok 1948, uprchlíka Františka Krále postihla v emigraci vážná automobilová nehoda a musel se podrobit plastické operaci. S novou tváří a pod změněným jménem se vrací do Prahy v krycím povolání varietního klauna jako nepřátelský agent. Setká se se svou rodinou a začíná pochybovat o smyslu své špionážní činnosti.

baletního souboru vytvořila Věra Untermüllerová (ve snímku tančí balet Divadla J.K. Tyla v Plzni¹⁴¹).

Režisér Jiří Sequens natočil v letech 1970 a 1971 trojici případů populárního rady Vacátka. První z nich - film **Pěnička a Paraplíčko** tanec využívá k dokreslení prostředí bujaré prvorepublikové krčmy zaplněné podvodníky, zločinci a lehkými holkami¹⁴². O rok později natočil další epizodu **Vražda v hotelu Excelsior**, ve které rada Vacátka odhaluje, že i mezi vyšší společností se vraždí stejně jako mezi galerkou, jen důvody jsou trochu jiné. Děj se odehrává v luxusním hotelu Excelsior, kde se pohybují manželé Matoušovi a Janíkovi, Němec Hans-Joachima Kirchmayer, číšník Pepi, pianista Krofta, tajemný perský diplomat Mohameda Rasul Zade a ředitel hotelu Arne Hnízdo. Ti všichni se vzápětí stanou podezřelými z vraždy. Mondénně laděné taneční scény¹⁴³ (na hudbu Zdeňka Lišky) ve filmu pěkně dotváří atmosféru hotelu Esplanade (jehož interiéry se podařilo beze zbytku přenést do barrandovských ateliérů) coby korupčního prvorepublikového prostředí. ve třetí epizodě **Smrt černého krále** se opět vrací zemité tance a songy z místní hospody¹⁴⁴.

Zkušený režisér Jiří Krejčík natočil v roce 1972 zajímavou špiónážní detektivku s přesahem do válečné minulosti hlavních postav s názvem **Podezření**. do Prahy přiletí manželka zahraničního diplomata Klára Bornová. ve skutečnosti není cizinkou, neboť se v Praze narodila, ale nuceně opustila vlast během války, kdy nacisté odvěkli její rodinu do koncentračního tábora v Holandsku. Přežila jen ona a dodnes se nemůže zbavit hrůz, které tam zažila. Její manžel Jacques Born ji odveze do vily, kterou převzal po svém předchůdci profesoru Mortonovi, ten však před časem záhadně zmizel. Když se v českém filmu v normalizační době objevilo např. téma diplomacie, znamenalo to vždy politický problém a citelný zásah do scénáře. Tehdejší cenzura tak velmi okleštila slibný námět odhalování

¹⁴¹ Jana Heyduková, Jiří Hoščálek, Eva Hřebenářová, Věra Chocová, Milan Ječmínek, Eva Kaprálová, Jarmila Kostlivá, Miroslava Krčálová, Miroslav Kydlíček, Petr Novák, Jiří Paclík, Marie Plášilová, Ludmila Rašplíčková, Zdeněk Sudek, Věra Sudková, Dana Špedlová, Pavel Vitinger, Zdeňka Zvonařová, Jiří Žalud, P. Režná, Kaštánková.

¹⁴² Tančili: Elena Lindauerová, K. Samková, Březinová, Ditrichová, Dufková, Duchoňová, Janusová, Zdeněk Blažek, Antonín Loužecký.

¹⁴³ Tančili Dana Bučková, Alice Hašová, Celestina Horwitzová, Alena Janošková, .1. Kaplická, Olga Navrátilová, Charlota Novotná, H. Ruprichová, J. Smolíková, R. Vedralová, L. Walterová. Choregraf není uveden.

¹⁴⁴ Tančili Eva Cízlová, Zuzana Gančevová, Slávka Hamouzová, Karel Hovorka, Milan Charvát, Antonín Loužecký, Olga Švejdárová.

válečných zločinců, z nichž mnoho nebylo dosud rozluštěno, přičemž strůjci zla žili beztrestně a pohodlně dál. Jiří Krejčík k tomuto snímku přizval hudebního skladatele Zdeňka Lišku a choreografa Karla Bednáře.

Normalizační pokus znemožnit prvorepublikovou sociální demokracii, vykreslit ji jako stranu slabochů a kariéristů, reprezentuje detektivní drama Antonína Kachlíka **Zločin v Modré hvězdě** z roku 1973. (Píše se rok 1920, v Praze vzrůstají politické nepokoje a sociální demokraté se chystají zradit své dějinné poslání, když namísto dělnické třídy upřednostní vlastní sobecké zájmy. na sociálně demokratického poslance Jandáka doléhá vyděračská aféra, která jej přiměje, aby zřekl svého přesvědčení. za těchto okolností se v Praze ukrývá těžce nemocný maďarský revolucionář Kerekes, který musel uprchnout z vlasti.) Tento proklamativní film natočil Antonín Kachlík podle vedlejšího motivu z Olbrachtovy Anny proletářky. Závadnou atmosféru prvorepublikového závavního podniku patřičně dotváří pěkné retro choreografie¹⁴⁵ Josefa Koníčka.

Svět špiónů v socialistickém podání zpodobnil v roce 1975 v detektivním dramatu **Akce v Istanbulu** režisér Vladimír Čech. Komunistickému agentovi, který se zdárně uchytil u amerických tajných služeb hrozí odhalení, přesto zachraňuje českého vědce, kterého chtějí západní mocnosti unést. Film měl být psychologický portrét rozvědčíka, vystaveného silným stresům, výsledkem je spíš nezamýšlená parodie. Většina děje se odehrává v baru v západním Berlíně, kde se scházejí agenti a plánují supertajné akce. Honičky (lépe řečeno jízdy autem) se konaly v Rostocku a jinde v NDR, do Západního Berlína byl tehdy vpustěn jen kameraman na několik hodin na pár ilustračních záběrů. V Istanbulu se vůbec nenatáčelo. Patřičnou atmosféru "západu" tak vytváří především barové scény, zvláště pak velmi odvážné striptýzové taneční číslo Jindřišky Šulcové.

Svěží parodii na detektivky staré školy **Adéla ještě nevečeřela** natočil v roce 1977 komediální režisér Oldřich Lipský. do tvůrčího týmu přizval Jana Švankmajera (autor masožravé rostliny Adély) a choreografa Luboše Ogouna, který dal celému snímku vtipnou pohybovou stylizaci a choreografoval krátké taneční výstupy v šantánu¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Ve filmu tančily Renáta Fröhlichová (tanečnice ohlašující čísla), Eva Boubelíková, Marcela Hrušková, Jana Kopecká, Dagmar Najdenová, Květa Střížková- Paulová, .1. Šafránková.

Režisér Vít Olmer natočil v roce 1984 špionážní detektivku ***Druhý tah pěšcem***. Hlavními hrdiny jsou tři pracovníci (dva muži a žena) československé kontrarozvědky, kteří zároveň tvoří i nezvyklý milenecký trojúhelník. Sledují v Praze agenty USA podezřelé z průmyslové špionáže (rádi by se zmocnili československých patentů), přičemž vyšetřování je zavede do nočního klubu Alhambra, kde se scházejí elitní špioni. Pokleslost tohoto podniku dokresluje skupina sedmi tanečnic v bílých celotrikotech (podobných kostýmům tehdy oblíbeného televizního programu *Cvičme v rytmu*) tančící lascivní tanec ve stylu jazz-dance. Spolu s nimi tančí v trikotech i dva muži¹⁴⁷, přičemž bizarnost celého výjevu dotváří trpaslík (Jiří Krytinář), který mezi tanečnicemi pochoduje a snaží se je dirigovat. Ačkoli je v tomto snímku evidentní politická kontaminace, podařilo se režiséru Vítu Olmerovi natočit psychologicky zajímavý, dynamický film, tak trochu ve stylu anglických *Profesionálů*.

Pomalou plynoucí děj, pohled na Prahu, která ještě nezářila čistými omítkami a punková hudba vytváří atmosféru kriminálního filmu ***Tísňové volání*** (1985) v režii Miloše Záborského (Záborský točil zajímavé psychologické filmy pro mládež). Pražské telefonní číslo 158 bylo takzvané tísňové volání na Veřejnou bezpečnost, přičemž práce jedné z tříčlenných hlídek pohotovostní jednotky VB se stala námětem filmu. Dvě noci křížují příslušníci VB pražské ulice a zasahují v nejrůznějších situacích. Jeden z poručíků navíc prožívá strach o dospívajícího syna Pavla, který se nadchl *punkem* a následně se dostal do sporu se zákonem. Z mozaiky napohled nesouvisejících „případů“ (vandalové, narkomanka, divoká diskotéka vystřídaná průzračnou taneční scénou na Starém Městě) se pomalu zrodí nenásilné otcovské i lidské poznání. Obě zmíněné taneční scény (diskotéka i balet) ve snímku fungují atmosféricky a zároveň v symbolické rovině. Titulková listina neuvádí jméno choreografa¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Tančily Ivana Beranová, Dana Daňková, Dana Horáková, Elena Lindauerová, Jindřiška Šulcová, Marcela Šulcová, Eva Tichá, Jitka Vašutová (kankánové tanečnice), Miloslava Dlhá (hadí žena).

¹⁴⁷ Tančili Jan Hartmann, Michaela Hořková, Anna Chrapková, Jan Kolomazník, Eva Králová-Hoffmanová, Jiří Krytinář, Jitka Loužecká, Libor Míka, Renata Schmiedtmajerová, Ivana Šeflová, Zdena Uhlířová-Thunová.

¹⁴⁸ Ve snímku tančili Josef Starosta (role Tanečníka), Regina Zahradníková (role Baletky), Eva Čechová, Erik Farkaš, Ladislav Goral, Eva Hofmanová, Kateřina Kotýnková, Jitka Loužecká, Libor Míka, Renata Schmiedtmajerová, Ivana Šeflová, Stanislav Šimek, Dagmar Vlčková (další tanečníci).

Původně pomocný režisér Otakar Fuka natočil v roce 1986 detektivku **Černá punčocha**, jejíž hrdina je dámský krejčí, nenápadný, zakřiknutý padesátník, pracující v jednom z pražských módních salonů. Všichni ho znají jako slušného a pracovitého člověka, který žije spořádaně v poklidném manželství, chová andulky a po večerech kondičně běhá. Muž ale trpí výsměchem manekýnek, které ho považují za neškodného a bez ostychu se před ním koketně svlékají. Jednoho večera se rozhodne uskutečnit tajné sny o tom, jak škrtní mladé ženy a dívky. Vyhlédne si profesionální fotografku, kterou sleduje z módní přehlídky, na opuštěném místě ji přepadne a uškrtní černou punčochou. Dívka během zápasu zmáčkne spoušť fotoaparátu, vrah ho však zahodí do blízké vodní nádrže. Muž si vyhlédne další oběť, mladou basketbalistku. Fyzicky zdatná dívka se mu však ubrání. Rozjíždí se vyšetřování, do akce jsou zapojeny mladé policistky, ovládající bojová umění. Choreografii vytvořil Radomil Čech (pohybová stylizace provozu módního salonu, choreografie bojových scén aj.), roli choreografa přitom ve filmu hrál skutečný choreograf Frank Townen. Dále tančili Simona Cendelínová a dvojčata Luboš a Miroslav Hajnové.

Film *Černá punčocha* sice nepatří ke klenotům kinematografie, je nicméně zajímavý tím, jak silně je v něm akcentováno téma těla, tělesnosti a nově také ženské fyzické zdatnosti. Symbolicky tak zakončuje moje pátrání po tanci v českých filmových detektivkách, protože v období 1990-1993 žádná detektivka s účastí tance určená pro kinodistribuci nevznikla.

4. DVA OBRAZY FOLKLORU V ČESKÉM HRANÉM FILMU

Období mezi lety 1948-1956 je obecně považováno nejen za éru politického stalinismu, ale i za dobu nejhlubšího propadu vědy, umění, kultury, přičemž filmová tvorba byla podřízena ideologickému diktátu téměř bez výjimky. Vládní nařízení z dubna roku 1948 jasně formulovalo, že filmové umění má být služkou ideologie a zpracovávat nařízená témata předepsaným způsobem. Požadavky a nátlak stranických ideologů zesílily počátkem 50. let, kdy se naivní filmové hříčky a upřímná budovatelská vyznání změnily v agresivní propagandistické plakáty. Hned po roce 1948 se začala ustavovat zřetelná schémata ve stavbě dramatických situací, postavy byly založeny na jednostranných typizovaných charakterech (hospodářské problémy socializujícího se státu zavdaly příčinu k zjednodušujícím obviněním kulaků, sabotérů, intelektuálů).

ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE

Jako emblematická ukázka socialistického realismu a využití folkloru pro ideologické účely může sloužit film z počátku padesátých let ***Zítř se bude tančit všude*** (1952) v režii Vladimíra Vlčka. V tomto hudebním filmu, který poněkud pateticky oslavuje mládežnické organizace, ačkoli vylíčení podlehnutí dobové iluzi nepostrádá určitou bezprostřednost, hraje tanec stěžejní roli od začátku do konce. Jak už jsem naznačila, hlavním tématem filmu je uvědomělá snaha o zformování folklorního souboru podle ruského vzoru (ve filmu jako nedostižný vzor tančí Státní soubor lidových tanců SSSR – slavný soubor I.

Mojsejeva, neformálně zvaný „Mojsejevci“¹⁴⁹, „jenž vystoupil v Praze hned po koci druhé světové války).

Film *Zítřka se bude tančit všude*¹⁵⁰ (pátý český film, který využil barevný systém Agfacolor) natočil Vladimír Vlček jako svůj režijní debut na poli celovečerního hraného filmu. Scénář k němu napsal Vlček ve spolupráci s politickou vedoucí ČSM¹⁵¹ Boženou Šochovou a se známým dramatikem Pavlem Kohoutem, který je podepsán i pod slovy titulní písně (*Zítřka se bude tančit všude, až naše vítězné vlajky rudé na stožáry světa vyletí*¹⁵².) Děj se odehrává v letech 1947 až 1951, během nichž mládežnický soubor provozující lidové písně a tance prodělává vývoj od intelektuálně chladného a neužitečného přístupu k lidovému umění k uvědomění si jeho důležitosti a nutnosti přiblížit se lidu. Úvodní scéna filmu nás přenesení do roku 1947, kdy se v Praze koná 1. světový festival mládeže. V ulicích Prahy pochodují průvody studentů z celého světa, v jejich rozesmátých výrazech je cítit socialistický optimismus poválečné doby. Den pokračuje velkolepým jevištním představením Státního souboru lidových tanců SSSR (Mojsejevců), který studentům předvede dokonalou ukázkou estrádního folkloru, plnou extrémně náročných technických prvků zvládnutých se suverénní přesností,

¹⁴⁹ Igor Alexandrovič Mojsejev se narodil 21. ledna 1906 v Kyjevě. V roce 1924 absolvoval slavnou baletní školu moskevského Velkého divadla, kde tančil až do roku 1939. Tam se proslavil i jako choreograf, známý je hlavně jako jeden z prvních inscenátorů baletu Spartakus. Koncem třicátých let založil Státní akademický soubor lidového tance jako první profesionální soubor tohoto druhu na světě. "Byl to geniální choreograf, který dokázal přivést lidový tanec k dokonalosti a postavit ho do jedné řady s ruskou baletní klasikou," napsala o Mojsejevovi ruská agentura ITAR-TASS. V roce 1943 ke svému souboru, pro nějž vytvořil na 200 choreografií, ještě připojil první profesionální školu lidového tance. Mojsejevova taneční "company" úspěšně dobývala svět, když postupně oslnila Paříž (1955), Londýn (1957) a nakonec i Spojené státy (1958). V roce 1966 se slavný choreograf podílel také na vzniku Státního choreografického a koncertního souboru Mladý balet. V průběhu své kariéry získal Mojsejev řadu státních (sovětských a posléze ruských) i zahraničních cen, byl jmenován profesorem choreografie a členem několika akademií. Svě životní zkušenosti uložil kromě mnoha odborných článků do autobiografie *Vzpomínám - Hostování v dlouhém životě* (2001). Zemřel v roce 2007 ve věku 101 let. [cit. 27. ledna 2017] z http://kultura.zpravy.idnes.cz/zemrel-choreograf-mojsejev-bylo-mu-101-let-ffx-/divadlo.aspx?c=A071102_111308_divadlo_ob

¹⁵⁰ Viz. <http://www.fdb.cz/film/zitka-se-bude-tancit-vsude/obsazeni/24492>. [cit. 11. ledna 2016]

¹⁵¹ Československý svaz mládeže (zkratka ČSM) byla jednotná mládežnická organizace v Československu řízená KSČ. Vznikla v roce 1949 sloučením existujících mládežnických organizací. V roce 1968 se rozpadla, později byla obnovena jako Socialistický svaz mládeže (SSM).

¹⁵² Úryvek textu písně: "Zítřka se bude tančit všude, až naše vítězné vlajky rudé na stožáry světa vyletí! Když dívka v tanci zavlaže, chlapec jí ruku podá, úsměvy letí do kraje rychleji nežli voda. Až do samoty nejtišší pronikne naše píseň, a každý, kdo ji uslyší, ten taky roztančí se!"

s výbušnou energií, v perfektním skupinovém unisonu. Tento zážitek inspiruje svazáky¹⁵³ Lojzu, Věru a Mirka k založení tanečního souboru. Odborným poradcem se stane Pavel Hruběš, od tepu doby odtržený etnograf a vedoucí národopisného semináře na vysoké škole, který s sebou přivede své studenty (čtyři taneční páry studentů, kteří se tanci věnují čistě vědecky, chybí jim taneční technika i energie, o krojích nemluvě). Třetí scéna odhaluje dva podezřelé členy souboru Rudu (J. Adamíra) a Otu (P. Šmok), kteří pionýrské nadšení ostatních evidentně nesdílejí, po večerech pijí whisky, poslouchají jazz a swing a sprádají záškodnické plány, jak snahy ČSM překazit. Nově zformovaný soubor vystoupí na Soutěži tvořivosti mládeže (STM), kde však sklídí kritiku za příliš vědecký přístup k tanci, postrádající radost i pestré kroje. od svazu ČSM dostávají doporučení, aby se spojili s odborníkem, který by z nich vytvořil skutečný folklorní soubor, inspirovaný souborem našich sovětských soudruhů, lépe vystihující radostné naladění našeho lidu. do souboru tedy přichází politická instruktorka svazu mládeže, optimistická Alena, která se stane jejich ideovou vedoucí. Její vztah s Pavlem je zpočátku velmi chladný. Soubor vyjede na zájezd k Máchovu jezeru, aby v rámci kolektivní rekreace předvedl pracujícím lidu folklor a lidový tanec¹⁵⁴. na poněkud bizarním umělém plovoucím pódiu evokujícím leknín tančí nyní již efektně působící soubor v krojích technicky náročný, choreograficky vystavěný obkročák a mateník (choreografie Fr. Bonuše na píseň *Marjánko, stavěj ti máje*). (Natáčení této scény se účastnilo tehdejší jádro Vycpálkovců¹⁵⁵, kteří podobný repertoár udrželi živý až do devadesátých let 20.stol., kdy soubor vedla Eva Konečná-Rejšková). na zájezdu se opije basista Jeníček a Alena za to kritizuje nejen jeho, ale i Pavla, který prý řídí soubor nedemokraticky, elitářsky, nelidově. Nastane dusno, které vyvrcholí tím, že celý

¹⁵³ Svazák = člen Československého svazu mládeže.

¹⁵⁴ Kolektivní rekreační výjezdy se pravidelně konaly pod hlavičkou ROH (Revoluční odborové hnutí). Částečně šlo o snahu režimu provádět nad pracujícím lidem neustálý dozor a výchovu, a to i v době volna. Folklor a tanec tak mimo jiné nesl funkci jakéhosi „ideologického teambuildingu“.

¹⁵⁵ V roce 1947 založil v Praze František Bonuš Soubor písní a tanců J. Vycpálka, který byl dlouho jedním hlavních nositelů novodobého rozvoje českého folklorního hnutí. do svého názvu si dal jméno prof. Josefa Vycpálka (1847-1922), autora ojediné sbírky českých lidových tanců. Zdroj: http://www.rozhlas.cz/archiv/portrety/_zprava/vycpalkovci-aneb-soubor-pisni-a-tancu-josefa-vycpalka—996805. ve filmu kromě herců tančí skuteční Vycpálkovci, konkrétně František Bonuš, Jiří Harčuba, Radomil Rejšek, Jaroslav Šmíd, Jiří Hnízdil, Jiří Pospíšil, Karel Bednář, Rudolf Pazour, Alena Martinovská, Dagmar Porubová-Páclová, Jiřina Ponocná, Evža Milnerová, Marie Crhounková, Liběna Livorová-Hrkalová, Eva Konečná-Rejšková.

soubor radostně vstoupí do ČSM. Následně zástupci souboru odjedou na pozvání zpívající Rozárky na Valašsko, kde s pomocí starých pamětníků sbírají a zapisují autentické lidové písně a tance. Lojza přemlouvá Rozárku, aby se svým krásným hlasem odešla do Prahy a dále tam rozvíjela svůj talent, ale Rozárka nechce do města, musí se s rodiči starat o pole. Lojza Rozárku ujišťuje, že políčka se časem spojí v jedno velké celonárodní pole a bude po dřině. Radostnou pohodu narušuje jen záłudný Ruda, který vydírá Otu a nutí ho k záškodnickým akcím s cílem soubor rozbít. V roce 1949 soubor vyráží na Soutěž tvořivosti mládeže v Ostravě. Tam, díky tomu, že mají za sebou úspěšný terénní sběr materiálu, předvedou nyní již pestrý repertoár různých valašských tanců, včetně náročného Odzemku, mužského tance se sekyrkami i rychlých párových točivých tanců, to vše s patřičnou dekorativností, v autentických krojích. Na soutěži s velkým úspěchem vystoupí i Rozárka. Postavu Rozárky ve skutečnosti zpívá zpěvačka Jiřinka Mikulenková, kterou proslavila soutěž STM a následně se celý život věnovala popularizaci valašských písní. Podobnou dráhu ostatně nabrala i Jarmila Šuláková. Cestou vlakem zpět do Prahy se v Otovi (P.Šmok) pohne svědomí a přede všemi odhalí zlověstné protisocialistické intriky Rudy. Krátce poté soubor úspěšně vystoupí na II. světovém festivalu mládeže v Budapešti a naváže tam družbu s ideově spřátelenými soubory Korejců a Vietnamců. Alena s Pavlem se do sebe zamilují. i Lojza s Rozárkou po sobě pomrkávají, ale do jejich vztahu zlomyslně zasáhne Ruda, nyní již naposledy, protože záhy uteče do Západního Německa. Tanečníci jsou zaskočení, ale Alena jim pohotově vysvětlí, že Ruda byl celou dobu maskovaný fašista. Z Budapešti si Alena odjíždí doplnit vzdělání do Moskvy, čímž se cítí zaskočen pro změnu Pavel. Brzy ale pochopí, že láska musí pro teď ustoupit obecnému blahu, neboť nová doba si žádá nové přístupy a odhodlaná Alena v Moskvě jistě načerpá cenné know-how, kterým po návratu obohatí celý soubor. Je totiž jisté, že i folklorní soubor by měl být schopen v tancích zobrazit novou radostnou realitu, případně být schopen poukázat i na rozmáhající se nešvary společnosti. Nastává rok 1950 a s ním i šance pro soubor ukázat tuto „Novou tvorbu“¹⁵⁶ na III. světovém festivalu mládeže v Berlíně. V Berlíně ostře kontrastují ponuré záběry na rozbombardované trosky města s nádherou a barevností folklorní přehlídky

¹⁵⁶ „Nová tvorba“ byl skutečný požadavek doby, soubory na počátku 50.let dostávaly za úkol znázornit v lidových tancích dobové reálie socialismu i boj proti imperialistům a záškodníkům-kulakům. Tento tlak byl vyvíjen shora, na všechny soubory. Nicméně byl záhy stažen, takže se stal jen krátkou epizodou historie. Informace vychází z konzultace s etnochoreoložkou doc. Danielou Stavělovou.

zaplněné květinami, fábory a transparenty s mírovými hesly. Jako první vystoupí na pódiu dekorovaném portréty Lenina a Stalina nedostižný sovětský soubor (opět záběry točené v Rusku), udivující neuvěřitelným nasazením a technickou dokonalostí stylizovaných variací na téma „Kozáček“. Výstup našeho souboru začíná v poklidném tempu, kdy dívky tančí stylizovanou masopustní sousedskou (*O jarní vrkoč*) kolem opentleného koláče. Taneční materiál se drží tradiční šablony, ale Nová tvorba přesto zlehka probleskuje, v podobě textu písně (budovatelský text s refrémem *závazky jsme splnili*). Masopustní výjev pokračuje rozverným rejem masopustních figur (mix valašských a jihočeských písní a tanců), nejprve těch tradičních v maskách medvěda, kobyly a báby s nůší (P.Šmok). Následuje *Furiant* a přichází záludný Američan s Dolary, následován obtlouklým velkostatkářem. Mix písní pokračuje (s *furiantem* v proměnlivém rytmu se střídá píseň *Strejček Nimra koupil šimla*) - v rámci komické pohybové stylizace spolu imperialista a kulak „kují pikle“, do tance se přidává kladný traktorista, který tuto záškodnickou dvojici s pomocí kobyly a medvěda nakope a vyžene se scény. Ale není všemu zlu konec, záhy do tohoto veselého reje zasáhne temná lidová maškara Perchty¹⁵⁷ s obrovskými zuby, ze které se vyklube Atomová bomba. Náš lid ale její hrozbu odvrátí, čímž celý výjev končí. Berlínské publikum je nadšené, soubor sklízí nadšené ovace. Idylu nečekaně naruší Ruda, který přechází hranici ze Západního Berlína a znovu se pokusí soubor rozbít tím, že láká Pavla do tajných služeb imperialistů coby západního konfidenta. Vše ale končí šťastně, provokatér je odhalen a okamžitě zatčen. Také Rozárka a Lojza se usmíří a uprostřed rozjásaného Berlína všem oznámí svoji svatbu. Zní závěrečná píseň *Zítro se bude tančit všude, až naše vítězné vlajky rudé na stožáry světa vyletí*.

Popularizace lidových písní a tanců byla součástí oficiální politiky tehdejšího režimu, jež se tímto způsobem snažil čelit hudbě a kultuře, která byla označovaná jako „kapitalistická“ či „buržoazní“ a podle soudobých komunistických vůdců byla nositelkou negativních západních vlivů. Přestože má film zjevné nedostatky, můžeme v něm dnes díky tematickému propojení s lidovými písněmi a tanci sledovat, jakým způsobem zneužíval soudobý československý totalitní režim právě tento druh umění pro svou vlastní propagandu. Podle oficiálního dobového textu distributora chce film *„Zítro*

¹⁵⁷ „Perchta“ chodila po vsi a hlídala, zda všichni poctivě dodržují půst. Tomu kdo se nepostil, hrozila špičatými zuby, že mu rozpáře břicho.

se bude tančit všude písní a tancem bojovat za radostný život, za nového člověka, za družbu a přátelství všech národů, za mír. Provádí nás naši krásnou vlastí; s písněmi a tanci naší mládeže se dostaneme až do Berlína, který se stal v roce 1951 na čtrnáct dnů městem světového mládí a ukázal celému světu, že i píseň, tanec a radost bojuje za lepší svět, za mír. Film přináší radostné vyjádření myšlenky mezinárodní solidarity mládeže a vyzdvižení významné úlohy lidové tvořivosti v této mírové družbě."¹⁵⁸

Pavel Kohout k snímku říká, že jde o věrný obraz doby, v níž statisíce lidí ještě měli iluzi. Scénář původně psali režisér Vlček a Božena Šochová (funkcionářka svazu mládeže). Když se dostali do problémů a nevěděli si rady, přizvali ho jako dramatika. Podle svých slov tedy přišel k námětu, který nebyl jeho a pokusil jsem se z něj udělat film, který odpovídal jeho tehdejšímu duševnímu a duchovnímu stavu.¹⁵⁹ Ironií je podle Kohouta fakt, že film, který je považován za jeden z nejkomunističtějších, v podstatě líčí vážný pokus zachránit moravské lidové písně. Tento paradox mě také zaujal a v tomto se s názorem P.Kohouta mohu dobře ztotožnit. Na druhou stranu se komunistická garnitura evidentně snažila tímto filmem vypořádat s populárním, avšak „imperialistickým“ jazzem a swingem, proto je ve filmu skrz naskrz záporný Ruda charakterizován právě tím, že si po večerech na gramofonu přehrává jazzové skladby. Zájem o folklor tak lze číst i jako odsouzení celé tehdejší západní populární hudby. Podle Kohouta i podle tanečnice a choreografky Evy Rejškové, která ve snímku vystupuje a spolu s paní doc. Mgr. Danielou Stavělovou¹⁶⁰, CSc. jsme ji v oddělení Etnomuzikologie

¹⁵⁸ Březina Václav: *Lexikon českého filmu*. Praha. Cinema 1996.

¹⁵⁹ Rozhovor s P. Kohoutem dostupný na serveru iDnes: http://kultura.zpravy.idnes.cz/naivni-agitku-zitra-se-bude-tancit-vsude-opatril-kohout-novym-komentarem-1rd-/filmvideo.aspx?c=A100312_124404_filmvideo_jaz [cit. 27. ledna 2017]

¹⁶⁰ Daniela Stavělová, roz. Tišliarová se narodila 14.2.1954. po maturitě na gymnáziu, v letech 1974-1979 absolvovala národopis a historii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, poté 1980-1983 postgraduálně studovala taneční pedagogiku na pražské HAMU. Lidovým tancem se profesně zabývá od roku 1979, nejprve v někdejší Ústavu pro kulturně-výchovnou činnost, později jako dokumentátorka v Československém státním souboru písní a tanců a pak jako odborná pracovníce pro zájmové umělecké aktivity v pražské Artamě. od roku 1995 je vědeckou pracovnící Etnologického ústavu AV ČR. Jako tanečnice vynikala v Souboru Josefa Vycpálka a v taneční skupině Chorea Bohemica, byla zakladatelkou, uměleckou vedoucí a choreografkou souboru Rustica. Externě spolupracovala s plzeňskou Jiskrou, rokycanskou Rokytou, Lipkou z Pardubic či s Hradišťanem. Kromě práce s folklorními soubory působila jako taneční pedagožka na různých typech škol. od roku 1994 vyučuje na taneční katedře HAMU. Její odborná práce je velmi rozsáhlá, z publikovaných výsledků lze připomenout monografii Lidové tance v guberniálním sběru z roku 1819, v desítkách studií v odborných sbornících a časopisech

AVČR požádaly o komentované zhlédnutí snímku a následující diskusi¹⁶¹, je to věrný obraz doby spočívající v tom, že v té chvíli, kdy se film natáčel, byly ještě statisíce lidí, kteří žili v iluzi o dokonalosti komunismu. Pochyby prý přišly až později, v případě Kohouta až na vojně, kam šel v roce 1952, v případě Evy Rejškové někdy v polovině 50.let, kdy, podle svých slov, zjistila, že v komunistickém systému existují i političtí vězni a lidské oběti¹⁶².

Ostatně celý filmový soubor je složen z nadšených mladých tváří, které hráli později výrazní umělci jako Jiří Vala, Jiří Adamíra nebo Eva Kubešová (měla stejně výraznou roli i v protibaťovské filmové agitce s názvem Botostroj), v čistě tanečních rolích se (mimo zahraničních scén Státního souboru lidových tanců SSSR a tanečníků z Vietnamu a Severní Koreje) objevili členové Vycpálkova tanečního souboru ČSM v čele s Františkem Bonušem¹⁶³, dále Moravský soubor lidových písní a tanců a žáci tanečního oddělení Pražské konzervatoře. K Vycpálkovcům je třeba říci, že první generaci členů tvořili dobře pohybově vybavení chlapci, studenti Fakulty tělesné výchovy (Rejšek, Drdáký aj.), přičemž ženy do souboru přešly převážně z taneční školy duncanistky Jarmily Jeřábkové. Teprve později se k nim zařadily i první absolventky „lidovkářského ročníku“ taneční konzervatoře, kde v té době externě vyučoval František Bonuš¹⁶⁴. Pavel Šmok byl jistou dobu skutečně členem, do souboru přišel jako

se v poslední době věnovala zejména tématům vlčnovské jízdy králů, dále literárnímu dílu v roli pramene pro studium lidové taneční kultury, fenoménu lidového tance na jevišti, historickým způsobům záznamu lidového tance či tanci v genderových a politických souvislostech. Je autorkou vizuální studie doudlebské masopustní koledy na multimediálním DVD *Červená růžičko, proč se nerozvívíš*.

¹⁶¹ Komentovaná projekce proběhla 27.4.2016 v Etnologickém ústavu AVČR.

¹⁶² Informace z komentované projekce filmu.

¹⁶³ Fr. Bonuš ukončil v r. 1947 vysokoškolská studia na UK v Praze (obor: tělesná výchova – hudební pedagogika). do roku 1957 pak působil jako externí lektor pro obor lidový zpěv a hudba na katedře hudební výchovy PF UK, několik let byl externím profesorem lidového tance na Státní konzervatoři v Praze (do r. 1957) a více než třicet let pracoval jako pedagog na taneční katedře AMU v Praze. V roce 1947 založil soubor lidových písní a tanců Josefa Vycpálka. V šedesátých letech založil a vedl dětský taneční soubor Jaro při základní škole v Praze 1, který rozvíjel svou činnost až do sedmdesátých let. Rozsáhlá byla též jeho umělecká spolupráce s významnými folklorními festivaly např. ve Strážnici. K propagaci lidového tance tehdejšího Československa přispělo i jeho působení jako hostujícího profesora na tanečním oddělení Vysoké divadelní školy v Lipsku nebo na amerických univerzitách ve Stocktonu, Cincinnati a Berea. (Zdroj: Národní ústav lidové kultury)

¹⁶⁴ Samostatná „lidovkářská“ třída taneční konzervatoře vznikla až v 70. letech, především za účelem dodávat tanečníky do Čs. souboru písní a tanců. Zanikla v 90. letech spolu se zánikem zmíněného souboru. Ke studentům patřili například Richaar Hes, Martin Pacek, Dymek, členové progresivního souboru UNO, k poslední generaci patřila např. Marie Fričová.

mladý svazák (člen ČSM). Kromě taneční sekce měli Vycpálkovci i část výtvarnou (tu tvořili mladí výtvarníci převážně z UMPRUM – např. Olbram Zoubek nebo bratři Laudové) a sekci hudebně-pěveckou. Eva Rejšková neměla předchozí taneční průpravu, nejprve byla v pěvecké sekci, teprve později přešla mezi tanečnice, kde, jak sama přiznává, musela dohnat pohybově zdatnější kolegyně od Jeřábkové a později studentky z konzervatoře.

Z čistě taneční perspektivy lze film *Zítřka se bude tančit všude* vnímat jako celkem ojedinělý dobový dokument, zachycující počátky souborového hnutí, včetně reálného prolnutí s dobovou politickou doktrínou. Samotný taneční materiál, sestávající převážně ze stylizací původních valašských tanců (které spolu s českými tanci skutečně tvořily v prvních letech působení Vycpálkovců páteřní repertoár), včetně zmíněné finální masopustní scény, reprezentuje ve filmu poměrně věrnou a realistickou linii. Taneční scény přinášejí estetický zážitek, zcela v duchu doby idealizují české a moravské lidové písně a tance. Krásné jsou například záběry kamery na hornatou krajinu Valašska, kam vyráží taneční soubor na terénní sběr. Záběry na starou bugatku šplhající se do moravských kopců působí roztomile a následná scéna, ve které stařeček s babičkou předvádějí členům souboru v zapadlé vesničce staré lidové tance je dojemná. V tomto směru film opravdu věrně mapuje počátky Vycpálkovců, včetně toho, že František Bonuš skutečně absolvoval několik terénních sběrů na Valašsku, posléze také na Kopanicích a Chodsku. Stařeček ve filmu je (podle E.Rejškové a D.Stavělové) skutečný informátor z Valašska, strýc Miškeřík. Reálu odpovídá také spolupráce souboru s křehkou zpěvačkou Jiřinkou Mikulenkovou, neboť soubor už od počátku sázel na technicky i divácky zajímavý valašský repertoár, kombinovaný s jihočeskými a chodskými tanci. ve filmu je věrně zachycen tehdejší repertoár Vycpálkovců (například Vrták a Obkročák-*Sekera motyka*, který tančí soubor na valašském zájezdu) i jejich nepřikrášlené úspěchy na zahraničních festivalech v NDR a v Maďarsku (film se točil více než dva roky 1951-1952, jde tedy o festivalové reálie). Potud tedy snímek reprezentuje celkem cenný stylizovaný dokument. Čistě pro natáčení, tedy mimo běžnou praxi souboru vznikla poněkud uměle působící lyrická ornamentální ostrovní scéna, zobrazující kulturní rekreaci pracujících na Máchově jezeru. Zvláštní plovoucí taneční pódium mělo podle Evy Rejškové znázorňovat leknín. V praxi prý bylo velmi vratké a kluzké, nicméně šlo o jednorázovou akci pro natáčení - „aby byla

ve filmu poezie". E. Rejšková také dodala, že praxe souboru často nebyla tak poetická, tanečníci museli vytvářet úderné jednotky, vlastnoručně například budovali rekreační oblast Lipno. Pravdou je také to, že Vycpálkovci byli v tehdejší Československu jedním z důležitých zakladatelských folklorních souborů, kterým prošla řada zajímavých herců, tanečníků a výtvarníků. Mnoho jeho tanečních členů posléze pokračovalo v profesionálních souborech, např. ve Státním souboru písní a tanců¹⁶⁵.

Ačkoli samotný taneční materiál, sestávající převážně ze stylizací původních valašských a českých tanců zůstává ve filmu vzácně čistý, neplatí to pro poslední scénu filmu. Té dominuje dobový pokus o Nový folklor, jehož výsledkem je originální přeformulování původního masopustního reje masek a (vedle tradičně pojatého tance dívek s koláčem) akcentování postav uvědomělého traktoristy, amerického imperialisty, atomové bomby (aluze na tradiční postavu Perchty). Vše vrcholí komickým tancem "Strýčka Sama" s kulakem a kobyloou. Tato scéna, v níž se tanečníci v krojích vypořádávají s imperialisty, je dost zatížená dobovou ideologií. Skutečně zajímavý komentář k této scéně ale přinesla v rámci zmíněné projekce Eva Rejšková. Podle jejích vzpomínek bylo toto originální masopustní scénické pásmo původní ideou choreografky Aleny Skálové. Soubor Vycpálkovců totiž v roce 1951 skutečně přijal pozvání na berlínský festival, ovšem Alena Skálová, která tehdy působila jako poradkyně Františka Bonuše, nechtěla opakovat šablonu tradičních čistě tanečních folklorních výstupů v kruhu,

¹⁶⁵ *Československý státní soubor písní a tanců* byl založen v roce 1947. Celý soubor započal svou činnost v roce 1948 pod názvem Československý soubor národních tanců. V roce 1950 se rozrostl o pěveckou a orchestrální složku a přejmenoval se na Československý státní soubor písní a tanců. Soubor od počátku byl koncipován jako reprezentační těleso, jehož posláním bylo uchovávat a rozvíjet tradice lidového tance, zpěvu a hudby Československa a propagovat lidové umění v Československu i v zahraničí. V 50. letech existovala řada národopisných souborů, mapujících folklor daného kraje. Československý státní soubor písní a tanců začal prezentovat repertoár tanců a písní všech regionů Čech, Moravy i Slovenska. Dramaturgie se nesla v duchu stylizovaného folkloru, v choreografiích Libuše Hynkové. Soubor slavil úspěchy, převážně v zahraničí, kde navštívil, kromě Austrálie všechny kontinenty. Pravidelně v Praze na Žofíně vystupoval pro zahraniční turisty. Soubor ukončil svou činnost v březnu 1991. Malý český soubor pokračoval v agentuře České umělecké studio spolu s Černým divadlem nebo komorní operou Mozart. Počátkem roku 1994 s podpisem ministra kultury Pavla Tigrida, agentura zanikla a s ní i celý soubor. Za dobu existence prošla souborem celá řada umělců – Karel Plicka, Václav Trojan, Josefína Šarševá a další. Uměleckou osobností souboru byla choreografka Libuše Hynková. Z mladší generace v souboru začínali tanečníci populární taneční skupiny UNO, choreograf Richard Hes nebo choreograf a režisér Martin Pacek, který založil v roce 1992 Taneční divadlo BUFO. Z hudebníků Waldemar Matuška, Nadě Urbánková a skupina Plavci. Zdroj: *Český taneční slovník*. Praha. Divadelní ústav. 2001.

v uniformních řadách a diagonálách. Jako bytostná inovátorka toužila přijít s něčím novým, netradičním. Napadlo ji tedy, že by mohli kreativně pojmout zobrazení Masopustu, pojmout svůj berlínský výstup jako taneční divadlo a vedle tradičních masek medvěda, kobyly, báby s nůží zohlednit i současnost. V té době stále dozníval strach z hrozby atomové bomby, jako první tedy Sklálovou napadlo stylizovat původní postavu Perchty jako atomovou bombu. Bohužel jen u bomby nezůstalo, a následovalo vítězství českého traktoristy (tančil Rejšek) nad imperialisty i domácími kulaky.

Podle vzpomínek Evy Rejškové s tímto lidovým divadlem měli Vycpálkovci v Berlíně obrovský úspěch, skutečně se jim podařilo předvést něco zcela jiného než byla čistě taneční čísla ostatních souborů (Bulharů, Korejců). ve své době tato scéna symbolizovala víru v sílu folklorismu, naději, že pokud do kultury pronikne český duch, bude česká kultura zachráněna. Během padesátých let nicméně tento násilný trend Nového folkloru pomalu slábl, jasný impuls k tomu zaval kritický článek Vladimíra Mináče *Tíha folkloru* uveřejněný v Literárních novinách v roce 1958¹⁶⁶.

Jakkoli reprezentují taneční scény ve filmu samostatnou linii, je můj osobní pohled na celkové vyznění a ideologický apel filmu poněkud kritičtější než nostalgické vzpomínky Evy Rejškové. Tanec v tomto filmu podle mě sloužil agitační kampani komunistického režimu a velkolepé demonstraci jeho „úspěchů“.

Úvodní scéně dominuje sovětský umělecký soubor Mojsejevců, který předvádí dechberoucí (a to i v dnešním měřítku) taneční kreaace. Vezmeme-li v úvahu dobu natáčení, šlo o velmi progresivní a časově i organizačně náročné scény, ostatně tyto záběry byly natočeny ruským filmovým štábem v Moskvě, do filmu *Zítřka se bude tančit všude* byly následně „zastřiženy“ tak, aby to vypadalo, že se odehrávají v Praze¹⁶⁷. V ostrém kontrastu proti tomu stojí následující scény, které ukazují neobratné taneční úsilí československé mládeže. Snímek tak vysílá jasný signál. Vedle tance sehrála ve filmu stejně důležitou agitační roli hudba.

¹⁶⁶ Více k folkornímu hnutí a zmíněnému článku viz diplomová Práce studentky etnologie Masarykovy univerzity Daniely Pivodové *Moravská kultura v činnosti spolků a folklorního hnutí v Praze od druhé poloviny 19. století do současnosti*. Práce dostupná [on-line]: http://is.muni.cz/th/180678/ff_m/Pivodova-Diplomova_prace.pdf [cit. 27. ledna 2016]

¹⁶⁷ Informace pochází od filmového historika prof. Jana Bernarda.

Nejvýraznější je v tomto smyslu píseň příznačně nazvaná *Zítří se bude tančit všude*. Jásavá melodie Ludvíka Podéště a text Pavla Kohouta vytváří až magickou kombinaci, která dobovou mládež motivovala, povzbuzovala její chuť k práci, podněcovala také přátelskou a pracovní solidaritu. Měla, ač je to pro zástupce dnešní mladé generace s podivem, vysoce opojné účinky. Literární historik Vít Schmarc – pravda, s trochou nadsázky – říká: „Tak jako dneska každý poslouchá Chinaski, tehdy lidi ujížděli na *Zítří se bude tančit všude*“¹⁶⁸. Brzy se ovšem píseň dočkala i parodie; už na Silvestra 1953 se ozvala první zesměšňenina politicky angažované písně s názvem *do dlaní tvých*. Interpret se v ní svěřoval: „*Vyměním soustruh za ručku tvou, traktoristko vzorná, píseň moje letí k tobě tmou.*“ Vzniklá parodie slouží jako důkaz toho, že určitá část lidí, kladoucích na kulturu vyšší nároky, bystře a rychle odhalila specifické rysy budovatelských písní a současně jejich šablonovitost a primitivnost.

Jednotlivé roviny tohoto filmu hlasitě a jednohlasně vykřikují názor, že umělecky tvořit může každý obyčejný poctivý člověk. Podmínkou úspěchu nemá být pronikavý talent (viz neprofesionální hodnocení členky komise, že předvedené umění je „takové smutné“), ale radostná chuť k práci a optimismus. Film také ukazuje, že chybovat je lidské a správný komunista by měl umět odpouštět: v souboru se objeví člen, jenž se v nevhodnou chvíli opil, čímž pokazil práci kolektivu. Není ani politicky nejčistší. Zdravý socialistický kolektiv mu ale odpustí. Soudruh se chce polepšit, chce budovat socialismus, jeho osobnost dozrála, tak proč mu nepodat pomocnou ruku? Snímek dále praví, že je třeba vytknout si životní cíl, což jasně na svém příkladu ukazuje uvědomělá soudružka Alena, pro kterou je úspěch souboru vším. Úspěchy souboru v zahraničí značí, že Československo se spřátelilo s těmi „správnými“ národy a současně se zasloužilo o šíření optimistických myšlenek a podtržení důležitosti úlohy lidové tvořivosti v mírové družbě.

Nekonfliktní, poněkud idealizované vidění padesátých let a celkové společenské atmosféry zajímavě korigují autentické rozhovory, tvořící jádro diplomové práce Kateřiny Horové s názvem *Lidová kultura ve vzpomínkách pamětníků narozených ve 20. a 30. letech 20.století*.¹⁶⁹ O zlomových událostech padesátých let, které

¹⁶⁸ Článek Michaely Kašičkové [on-line]: <http://creativeblock.cz/zitra-se-bude-tancit-vsude-560> [cit. 17. ledna 2017]

¹⁶⁹ Kateřina Horová: *Lidová kultura ve vzpomínkách pamětníků narozených ve 20. a 30. letech 20.století*. HAMU, 2015.

tito lidé prožili, se dozvíme zajímavá sdělení. Někteří narátoři si například proces s Miladou Horákovou (podobně jako E. Rejšková) dopodrobna nevybavují s tím, že byli mladí a měli jiné starosti, jiná narátorka ovšem na proces vzpomíná jako na chvíle plné napětí a strachu: „*V té době, kdy se ty procesy odehrávaly, tak já jsem byla ještě doma, to bylo před maturitou. a já si pamatuju, jak jsme seděli všichni v kuchyni u rádia, kde se vysílaly ty záznamy, nebo projevy z těch procesů a já jsem prostě byla hrůzou bez sebe, ale stále jsem si myslela, že snad je to pravda, a otec tehdy pronesl: „Ty se nějak rychle přiznávají. Ale. Tomu to netrvalo ani den.“ Čili jasně naznačil, jak to bylo. a pak samozřejmě ta poprava, to vím, že prostě rodiče byli úplně zdrceni.*”¹⁷⁰

Jedna narátorka vzpomíná, že se oslava masopustu konala jen do konce války, s nástupem komunistického režimu se tento svátek vytratil¹⁷¹.

Tématem pro narátory se stal také film *Zítřka se bude tančit všude*. Narátorům se ve filmu líbily lidové tance a písně, dovednosti tanečnicků a atmosféra vystoupení, na druhou stranu označují film za příliš tendenční. i když chápou, že jinak by se těžko mohl vysílat: „*Já ho viděla jako mladá, mě se to tehdy hodně líbilo, byly tam valašské písničky, které mám ráda, byl to hodně pokrokový film. a nebyl tak strašně politický, jako byly jiné, z těch fabrik, které mně lezly krkem i když jsem byla mladá. To jsem věděla že je blbost. Bylo to zase to národní probuzení, to se mi líbilo. Dnes už je to možná nevhodné, ono je to staré, nemluví to k těmto lidem, ale mluvilo to dobře k lidem po válce, možnost tančit lidové tance, zpívat, my jsme byli vděční za to.*”¹⁷²

Jiný narátor: „*Bylo to hezký, ale už to bylo napsané na tu socialistickou ideologii, ten děj byl ideologický. To muselo být, jinak by to nemohlo být natočené. Myslím si, že to bylo dobře, že se tam tančily národní tance.*”

Narátor (V) pak k filmu říká: „*To jsem viděl, ale to bylo tendenční. Ono to pak táhlo proti anglickým a americkým tancům, takže se forsíroval folklór.*” (Horová, příloha 1, rozhovor 1)

¹⁷⁰ Horová, s. 15.

¹⁷¹ Horová, s.21.

¹⁷² Narátorka JK. Zdroj: Horová, příloha 1, rozhovor 2.

V souvislosti s poněkud bizarní dokumentárně-agitační funkcí filmu je však dobré říci, že skutečná politická vedoucí Vycpálkoviců, Božena Šochová, z jejíhož popudu celá idea filmu vznikla, byla podle slov Evy Rejškové méně urputná. Byla to prý celkem pohodová, nápomocná osoba, která dokázala leccos vyřešit, včetně drobných „škraloupů“ - několika členům souboru například emigroval člen rodiny, přesto mohli dotyční i nadále se souborem vystupovat a cestovat.

Stejně tak ačkoli scéna Masopustu je zcela tendenční, můžeme v ní vidět i na svou dobu celkem originální pokus o lidové scénické divadlo, pestré, roztančené, s pěkně propracovanými detaily i dobře vybudovanou gradací. Tento rys choreografické tvorby Aleny Skálové, která je podle všech indicií autorkou tohoto výstupu, se pak v následujících letech umocňoval, tříbil a naštěstí také zcela očistil od dobových politických nánosů.

V souvislosti s ideologicky agitačním zneužitím tanečního materiálu ve filmu *Zítřejší se bude tančit všude* bych ráda zmínila jiný zajímavý snímek z padesátých let - film **Hudba z Marsu** (1955) režisérů Kádára a Klose, ve které vytvořil choreografii lidových tanců Štefan Nosál se Souborem písní a tanců Lúčnica. Kolektivního hrdinu této hudební komedie zastupuje amatérská kapela nábytkářského podniku Mars, přičemž hlavní téma filmu vyznívá jako v podstatě přímo převrácené *Zítřejší se bude tančit všude*. Že nepůjde o komunistickou agitku napovídá i filmový tým - jedná se o autorský film oscarových režisérů Kádára a Klose (oba jsou vedle režie zároveň autoři námětu a scénáře). Autorem hudby byl Jan Rychlík, původně jazzový skladatel, který se poté ocitl na indexu zakázaných tvůrců a stal se tak další z řady obětí doby. Podobná postava hraje zásadní roli i ve filmu *Hudba z Marsu*, v podání prvorepublikového herce Oldřicha Nového.

Jak již bylo naznačeno, zkratka MARS znamená Maršovské sdružené nábytkárny. Maršovský podnik truhlářů nemá závodní kapelu, což je v nové socialistické společnosti nepřípustné. Iniciativní předseda závodního výboru ROH Řehák v nábytkářském družstvu Mars neuváženě slíbí před náměstkem ministra, že se postará, aby v podniku vznikla třicetičlenná kapela. Zároveň ohlásí svatbu sekretářky Hany s Honzou Tomanem, která se bude konat v dosud nevyužitém závodním klubu. Svatbu oddálí náměstkův dárek - třicet hudebních nástrojů pro kapelu. a tak začnou pracovníci Marsu nacvičovat, nejprve pod vedením Honzy

Tomana, později pod taktovkou profesionálního postaršího skladatele z prvorepublikové swingové éry mistra Karase (Oldřich Nový), který je do Maršova povolán, aby z místních diletantů vytvořil kapelu. Novopečení muzikanti zkoušejí po nocích tak usilovně, že obyvatelé městečka nemohou spát, záhy jsou proto novopečení hudebníci odesláni na rekreaci. na zájezdu nastávají různé groteskní peripetie tohoto značně neumělého tělesa diletantů vedených swingovým elegánem, zároveň však cestou zažijí i první veřejný úspěch na nečekaném vystoupení. Ukáže se, že dovolená, věnovaná jen hudbě, kapele prospěla. po čase se kapela přihlásí do soutěže lidové tvořivosti v Praze. Jejich účasti chce zabránit byrokratický referent, ale muzikanti se dokáží, byť netradičně, vyrovnat i s touto překážkou a suverénně u publika zvítězí. a Hana se může provdat za Honzu, který už nežárlí na postaršího, šarmantního Karase.

Výrazným prvkem filmu je fakt, že vysocí představitelé aparátu mají záporné role, bezesbytku jsou to podlézaví oportunisti. V **Hudbě z Marsu** je tak největším kladným hrdinou postava Mistra Karase - který se sám označuje za „oběť doby“. Celý film svou groteskní formou shazuje Odbory lidové tvořivosti, v rámci kterých byly v padesátých letech v rámci folklorního hnutí celostátně zakládány folklorní soubory. Odbory lidové tvořivosti shora diktovaly podobu lidové kultury jako výrazu budovatelského nadšení, především však z potřeby zabavit pracujícího člověka po práci. Film *Hudba z Marsu* groteskní formou ukazuje, že folklorní nadšení padesátých let s sebou neslo umělé vnucení folkloru městským lidem, mimo kontext, často v estrádní podobě. „Vzorový“ folklorní soubor na přehlídce lidové tvořivosti, reprezentovaný vystoupením Lúčnice, je ve filmu zobrazen jako cosi neautentického, estrádního, protivně unisonního. Tato krátká taneční scéna před koncem má ve snímku důležitou funkci – je poselstvím o tom, že lidová tvořivost nemusí být jen vnucený folklor, ale i něco jiného smysluplného, co lidi skutečně baví. Co se týče groteskní gradace filmu, je taneční scéna s Lúčnicí opravdovým vrcholem snímku. Právě během virtuozního tanečního čísla Lúčnice se zpod nohou tanečníků, doslova z prken praskajícího pódia, vynoří radostná diletantská kapela z Marsu, která právě vystoupala z kanálu, celá od bahna, ovšem s upřímným swingovým nasazením a švihem. Diváci tento neskutečný výjev vítají nadšeným aplausem, folklorní taneční soubor trapně vyklízí pódium, neboť je jasné, že u diváků na celé čáře vítězí autenticita, rozcuchaná radost a swingová lehkost.

Je zajímavé, že už v roce 1955 Kádár s Klosem v tomto filmu otevřeli ožehavé téma, které se pak naplno rozvinulo v roce 1958 kolem již zmíněného článku Vladimíra Mináče *Tíha folkloru*¹⁷³. Mináč v něm kritizoval právě nadbytek folkloru, jeho umělost i celkový anachronismus. Právě díky tomuto článku a následné společenské debatě (diskuse v časopise Lidová tvořivost, zvláště v ročníku 1959, sborník od tradice k dnešku v práci souborů lidových písní a tanců, Praha 1959 aj.¹⁷⁴) se poté začal snižovat počet folklorních ansámbľů. Z mého dnešního pohledu je celkem s podivem, že komunistická garnitura a ideově poplatná kritika tehdy tuto veselohru nezakázaly.

K choreografii lidových tanců, kterou vytvořil Štefan Nosál' pro Soubor písní a tanců Lúčnica a která ve filmu symbolizuje spíše negativní jevy neautentičnosti, uniformity a „estrádnosti“, bych ráda přidala vysvětlující poznámku, která se opírá o společné zhlédnutí filmu spolu s Danielou Stavělovou v Etnologickém ústavu AV ČR.

Ačkoli film zmíněnou taneční scénu využívá jako znak umělého folkloru „na efekt“, pravdou je, že Lúčnica měla mnohem komornější charakter než skutečně poněkud estrádní až kýčovitý SL'UK. Choreograf Štefan Nosál'¹⁷⁵ především v 60. letech vytvářel technicky nabitě choreografie, postavené na přesném unisonu a efektních řadách tanečnic, ale vycházel přitom z regionálního slovenského materiálu, z terénních sběrů. Jím vytvořené tance nesly autentické regionální znaky, které Nosál' posunul směrem k diváckému zážitku tím, že zapojil větší počet tanečníků, využil dekorativnosti lidového tance, především pak ornamentální práci se skupinami tanečníků. Zároveň Nosál' dokázal citlivě pracovat i s párovými choreografiemi. Lze tedy říci, že oproti SL'UKu byla Lúčnica (pod vedením Nosál'a) vkusný folklorní soubor.

¹⁷³ Literární noviny 7, 1958.

¹⁷⁴ Viz. článek v Národopisných aktualitách (Strážnice) z roku 1964, č. 1. Dostupné [online]: <http://na.nulk.cz/1964/1/Nr.html> [cit. 27. ledna 2017]

¹⁷⁵ Nosál' mimo jiné napsal velmi dobrou učebnici choreografie - Choreografia ľudového tanca a dlouhá léta působil jako pedagog, v 80. letech vedl specializovaný obor Choreografie lidového tance na VŠMU (v Praze tato specializace není)

ŠKAREDÁ DĚDINA

Zcela jiný, nepřikrášlený, kontrastně temný pohled na vesnické prostředí a folklorní tematiku přináší film Karla Kachyni z roku 1975 **Škaredá dědina**. Vypráví drsný příběh o kraji Kopanice v době před druhou světovou válkou, který sice dlouho odolává vnějším tlakům, ale nakonec i tam tradiční vztahy a řád fatálním způsobem rozleptá nastupující industrializace. Režisér Kachyňa koncem 60. let spolupracoval se scenáristou Janem Procházkou, který se stal pro režim jedním z nepohodlných. Jejich společné filmy (*Ucho, Vysoká zeď, Noc nevěsty*), které byly výrazně kritické ke komunistickému režimu, tak po nástupu normalizace skončily v trezoru, Procházka se ocitl na indexu. Kachyňa sice z Barrandova odejít nemusel, ale několik let mu nebylo umožněno točit. Když situace trochu roztála, začal točil filmy a televizní projekty určené pro děti (např. *Vlak dětství a naděje, Malá mořská víla*) nebo filmy s neutrální tematikou odehrávající se až na výjimky v minulosti (*Zlatí úhoři, Smrt krásných srnců, Pozor vizita, Kráva*, nebo zmíněná *Škaredá dědina*, odehrávající se ve třicátých letech minulého století).

Pro ilustraci se pokusím ve zkratce nastínit temný děj Škaredé dědiny: vysloužilce Jurga hraje na cimbál a zpívá o škaredé dědině Žitkové. Na Tři krále 1932 přichází hospodáři Juricovi dopis od syna Josefa - krize ho připravila o práci, za kterou před léty odešel do města. Teď by se rád se ženou Marií a malým Jurkou vrátil do rodné chalupy. Mladší syn Vendel je nerad - má pocit, že sami s otcem, matkou, manželkou Terezou a dcerkou Bertinou mají málo. Starý Juřica ale synovi neodmítne, pracovitěho Josefa si váží mnohem víc než Vendela, který má problémy s pitím. Ostatně, kvůli tomu ho doposud neučinil svým nástupcem v hospodářství. Vendel v hospodě spřádá nereálné plány, jak získat peníze. Uzavře pojistku proti požáru - sedlák Hodula totiž před časem vyhořel, vydělal na pojistce a už má postaveno. Bratr Josef s Marií se zabydlí v přístavku a zapojí se do práce. Tereza proti nim Vendela popichuje. Dlouho doufala, že se stane po mužově boku hospodyní, a teď ostrouhala. Vendel má dluhy, skrovné úspory vymámí i z Josefa. Bertina spadne při vynášení Moreny do potoka a těžce onemocní. Marie chce vzít dítě k doktorovi, ale rodiče odmítají a kořenářka (žitkovská bohyně) nepomůže. Dítě zemře. Vendelovo pití a očividná chamtivost způsobí, že se Josef odmítne vzdát podílu na hospodářství, i když ho Marie prosí o návrat do města. Celá rodina mimo Vedela odejde jednoho dne na trh. Vendel

dá venkovskému bláznovi sirky a zavede ho do stodoly. Josef se vrací právě včas, aby uhasil počínající požár. Jen s vypětím sil se ubrání vražednému útoku zuřícího Vendela. Josef, Marie a jejich malý synek opouštějí hospodářství a vracejí se do města.

Zásadním tématem tohoto Kachyňova filmu je začarovaný kruh, kdy půda už lid neuživí, práce ve městě není, tradiční model selhává, stejně jako se otrásá tradiční role muže na počátku industrializace. Na tématu střetu tradice s civilizačním procesem Kachyňa syrovým způsobem dekonstruuje tradiční vesnickou idylu. Na druhou stranu snímek diváka nadchne jemnou poetikou dětských her a lidových zvyků (tříkrálová obchůzka, dětská hra „na Heličku“, Masopust, pochovávání basy, vynášení Smrtky do potoka, pohřební průvod, svatba, procesí ke svatému místu), které se jako lyrická červená nit vinou celým, jinak velmi syrově drsným příběhem. Choreografkou těchto poetických scén, které krásně vystihují proměny tradičního hospodářského roku, byla Alena Skálová, jejíž jedinečný autorský rukopis, cit pro pohybovou zkratku i zvláštní rytmus situací, dýchá z každého záběru. Nutno dodat, že Karel Kachyňa často ve svých snímcích využíval tanec, přičemž choreografii vždy do svých snímků zapojoval promyšleně, funkčně. Pohyb tak v Kachyňových filmech vždy podporuje mnohovrstevnatost příběhu. Ani **Škaredá dědina** neobsahuje tanec jen jako idealizující kulisu, nýbrž jako důležitý strukturální prvek. Hudba, tanec, znalost zvyklostí tradičního lidového prostředí i specifík drsného kopaničářského kraje ve snímku dokonale splývá v jeden silný polysémický celek. Alena Skálová i do lyrických obrazů dětských her dokázala vnést zemitost, určitý dionýský prvek. Do dětských rolí obsadila Skálová děti ze souboru Malá Rusava.

Velmi zajímavé je i dvojí autorství hudby, zatímco Jaroslav Krček vytvořil pro film citlivé úpravy lidových písní, které se obrazově pojí s dětskými hrami a krajovými obyčejí (motivy pro píšťalku a dětské hry – *My tři králové*, *Učeš si hlavičku jako makovičku*, *Oj maměnko, maměnko milá*, dále hudba k Pochovávání basy a k Masopustním výjevům), hudba Zdeňka Lišky reprezentuje psychologizující, temnou, syrově tragickou linii filmového vyprávění. Jako pomyslná červená nit se celým filmem prolíná píseň válečného vysloužilce Jurgy, který obchází kraj, hraje na cimbál a zpívá o škaredé dědině Žitkové (písně *Žitková, Žitková, Zajali, zajali, Ore, šohájek, ore, na vysokej hore, Keď sa Jano do vojny bral*).

Zmíněné snímky ilustrují rozdíl v režijním i choreografickém přístupu k folklornímu materiálu. Zatímco film *Zítřka se bude tančit všude* ustavuje tradiční dekorativní folklorní šablonu a film *Hudba z Marsu* se jí groteskně vysmívá, Kachyňovu nepřikrášlenou, psychologizující vizi *Škaredé dědiny* doplňuje robustní choreografie Aleny Skálové a souboru Chorea Bohemica. Ostatně soubor Chorea Bohemica se s obtížným žánrovým zařazením potýkal dlouhá léta. na folklorních přehlídkách působily taneční příběhy a legendy Aleny Skálové příliš divadelně, na přehlídkách scénického tance zase příliš folklorně.

5. ŽÁNŘ SCI-FI

Vedení zemí tzv. "východního bloku" věnovalo od padesátých let dvacátého století značnou pozornost přesvědčování lidu o tom, že jsou na vrcholu technologického pokroku. Z toho důvodu byl žánr science fiction velmi populární, zvláště poté, co byla v roce 1957 do vesmíru vyslána první umělá družice Sputnik a začaly závody mocností v dobývání kosmu. Není náhoda, že v následujících letech vzniklo v SSSR, Východním Německu, Polsku a Československu mnoho nákladných sci-fi filmů. Zásadní snímek tohoto žánru je ***Ikarie XB-1*** režiséra Jindřicha Poláka, která měla distribuční premiéru v červenci 1963.¹⁷⁶

Ikarie nebyla první socialistická sci-fi, už dříve byly natočeny filmy, které lze řadit k vědecko-fantastickému žánru. Patrně prvním z nich byl film *Melchiad Koloman* (1920) režiséra Rudolfa Liebschera, příběh, který kombinoval dva klasické motivy – kámen mudrců (kámen který mění kov na zlato) a magické oživení mrtvého těla (v tomto případě těla legendárního, ale již dávno mrtvého alchymisty Melchiada Kolomana). V roce 1920 se také v Československu poprvé objevuje slovo robot, konkrétně v Čapkově hře *Rossumovi univerzální roboti* (R.U.R). Označení, které vymyslel Čapkův bratr Josef, mělo v základu dvojznačné české slovo „robota“, odkazující jak k práci tak k otroctví.

Sám Karel Čapek se přitom podílel na dvou českých hraných sci-fi filmech: napsal scénář k filmu *Panenka/Robot Girl No. 1* (1938 – snímek se nedochoval) režiséra Josefa Medeottiho Boháče. Deset let po Čapkově smrti posloužil jeho román *Krakatit* jako předloha stejnojmenného filmu. Film *Krakatit* (1948) nezasatírá své hlavní poselství - zastavení závodů ve zbrojení. Hlavní postavou je chemik, který objeví nesmírně účinnou výbušninu (krakatit, pojmenovaný po vulkánu Krakatoa), ale jelikož si uvědomí důsledky svého objevu, v hloubi duše touží po tom, aby ho byl nikdy neobjevil. Film režíroval Otakar Vávra a asistoval mu Jindřich Polák, který sám režijně debutoval o deset let později.

¹⁷⁶ Text vychází z anglického článku Michaela Brookse, který provázal vydání anglického DVD *Ikarie XB-1* (Michael Brooks: *Ikarie XB 1. a Film by Jindřich Polák. Second Run Ltd. 2013.*). Michael Brooks je filmový historik a publicista, specializuje se na britský a středoevropský film.

V roce 1958 natočil režisér Karel Zeman výtvarný film *Vynález zkázy*, inspirovaný Vernovým románem *Tváří v tvář praporu vlasti*. Jde o příběh vědce, který objeví podobnou výbušninu jako hrdina v Krakatitu a následně je unesen bohatým zlosynem, s úmyslem vynálezu zneužít. Sláva Zemanova filmu pramení z jeho neobyčejné výtvarné stránky, ve které se pokusil navázat na původní knižní ilustrace a rytiny pocházející z devatenáctého století.

Prvky sci-fi obsahovaly i následující Zemanovy filmy *Baron Prášil* (1961) a na *Kometě*¹⁷⁷ (1970). i když *Muž z prvního století* (1962) režiséra Oldřicha Lipského byl inspirován skutečnými událostmi, vypuštěním Sputniku a Gagarinovým letem do vesmíru, a odehrává se ve vzdálené komunistické utopii, šlo v zásadě o komedii, zcela v duchu ostatních filmů tohoto tvůrce. ve stejném roce natočil režisér Jindřich Polák dětský film *Klaun Ferdinand a raketa* (1962), který režíroval bezprostředně před *Ikarií*. ve stejném roce natočil zasloužilý animátor Jiří Trnka krátký film *Kybernetická babička* (1962, stopáž 26 minut), který je jakousi surrealistickou vizí budoucího světa. Mechanické zmanipulování člověka, které je důležitým motivem filmů od snímku *Metropolis* až po současnost (viz např. *Tetsuo*), Trnka vyjádřil postavou mechanické babičky, která se snaží malému chlapci nahradit babičku skutečnou. Babiččina dokonalost (její stálá vlídnost spojená s nepřirozenou fyzickou výkoností) ale působí dost děsivě. Chlapce zachrání až příchod živé babičky a obnovení přirozeného řádu v lidských vztazích.

I přes rané domácí snímky lze říci, že až do pozdních padesátých let byl v rámci tzv. Východního bloku žánr výpravného sci-fi doménou sovětského filmu. První sovětský sci-fi film byl natočen již ve dvacátých letech. Protazanova *Aelita/Kráska z Marsu* (1924) zaznamenala takový zájem, že po hlavní hrdince lidé v SSSR davově pojmenovávali dcery. V následujícím roce spolupracovali uznávaní filmoví teoretici Lev Kulešov a Vsevolod Pudovkin na vědeckofantastickém filmu *Luč smerti* (1925). Přesto se na počátku 30.let žánr sci-fi ocitl v nemilosti, jelikož žánr sci-fi odporoval estetice socialistického realismu.

¹⁷⁷ Na kometě (1970) – film podle Julese Verna, tančili: Blažena Kramešová, Marta Richterová, Eva Rubínová, Lolka Šoupalová, Taťána Unkurovová. Tanec tanečnic na dvoře sultána (ve 20.minutě a poté v 68.minutě filmu). Sólový orientální tanec se stříbrným podnosem před zraký Sultána tančila Taťána Unkurovová.

Po Stalinově smrti v roce 1953 a zvláště pak po Chruščovově kritice kultu osobnosti v roce 1956, následované vypuštěním Sputniku 1, začal zájem o sci-fi opět narůstat. Jedinečný příklad je film *Mlčící hvězda/Der schweigende Stern*¹⁷⁸ (1960) od režiséra Kurta Metziga, vzniklý v koprodukcí Východní Německo-Polsko, který připomíná *Ikarii XB-1* ve smyslu vykreslení představ o budoucí společnosti, postavené na mezinárodní spolupráci a myšlence světového bratrství.

V šedesátých letech byly v Sovětském svazu natočeny kvalitní sci-fi filmy, *Planeta bouří/Planeta bur*¹⁷⁹ (1962) - kultovní sovětské sci-fi, veleúspěšná adaptace románu Alexandra Kazanceva, která patřila ve své době k nejslavnějším sci-fi filmům (film získal početné fanoušky i na "Západě"). Dnes jde o zcela raritní snímek, který se řadí po bok fantasy děl Karla Zemana. Popisuje osudy několika astronautů, kteří jako první lidé přistanou na planetě Venuši a objeví zde prehistorický svět. Sotva vystoupí z kosmické lodi, začnou je ohrožovat nejen mimozemští dinosauři, ale i zákeřná nemoc, na kterou zřejmě neexistuje lék. Další zajímavý film byl *Člověk obojživelník /Čelovek Amfibija* (1962) Vladimira Čebotarjova a Gennadije Kazanského. Silně emotivní příběh kombinuje prvky science fiction, romantiky a napínavého dramatu. Pro svou žánrovou výjimečnost a originalitu příběhu se tento film stal jedním z nejpůsobivějších děl ruské kinematografie. Pozoruhodný svět ruského spisovatele Alexandra Běljajeva ožil na stříbrných plátnech v roce 1962. Legendární dílo popisuje osudy mladíka Ichtandra, kterého nadšený vědec zachránil před smrtí tím, že mu implantoval žábry žraloka. Film přišel s přelomovou představou, že by lidé, sužování věčnými sváry a válkami, mohli žít v míru pod mořskou hladinou¹⁸⁰.

FILM IKARIE XB-1

Ačkoli se to v titulcích konkrétně nepíše, scénář k filmu ***Ikarie XB 1*** je adaptací jednoho z prvních románů polského spisovatele Stanislaw Lema K *mrakům*

¹⁷⁸ Viz. <http://www.csfd.cz/film/41975-mlcici-hvezda/prehled/>[cit. 27. ledna 2017]

¹⁷⁹ Viz. <http://www.csfd.cz/film/201112-planeta-bouri/prehled/>[cit. 27. ledna 2017]

¹⁸⁰ Viz. <http://www.csfd.cz/film/88628-clovek-obozivelnik/prehled/>[cit. 27. ledna 2017]

*Magellanovým/Obłok Magellana*¹⁸¹ z roku 1955¹⁸². Lem byl jedním z nejslavnějších autorů sci-fi, zvláště po vydání románu *Solaris*¹⁸³ v roce 1961. Scénář k *Ikarii XB 1* napsali společně Jindřich Polák a o generaci mladší Pavel Juráček. Juráček byl později důležitá figura Československé nové vlny – a to jako scénárista i režisér. Natočil snímky *Postava k podpírání*, *Každý mladý muž* (1965), *Případ pro začínajícího kata*, (1970), psal scénáře pro filmy Karla Zemana (*Bláznova kronika*, 1964) a Věru Chytilovou (*Sedmikrásky*, 1966).

Kromě natáčení v reálném prostředí televizního vysílače se téměř celý film *Ikarie XB 1* natáčel v Barrandovských studiích. Celkovou výtvarnou podobu filmu vytvořil slavný architekt Jan Zázvorka, který se ve filmovém průmyslu pohyboval již od třicátých let a měl v té době jako filmový architekt na kontě více než 100 filmů (např. *Krakatit*, *Klaun Ferdinand a raketa*, *Muž z prvního století*).

Kameraman Jan Kališ měl na starosti také supervizi triků, dnes označovaných více odborným termínem *special effects/zvláštní efekty*. i když se *Ikarie* vizuálně nedá srovnat s pozdějšími velkorozpočtovými snímky jako je například kultovní Kubrickova *2001: Vesmírná Odysea*¹⁸⁴ (1968), v kontextu počátku šedesátých let byla její výtvarná stylizace výjimečná. Hudbu k filmu složil skladatel Zdeněk Liška, který zvukovou stopu pojal jako zvláštní kombinaci orchestrálních ploch s chladnými, čistě elektronickými zvuky. Liškovy bizarní taneční rytmy *Ikarie* snesou srovnání se soundtracky slavného autora filmové hudby (a Liškova současníka) Juana Garcíi Esquivela označovaného "The King of Space Age Pop"¹⁸⁵.

Na vědeckou kvalitu filmu dohlížela skupina odborných poradců (raketový odborník Milan Ledvina, odborník na aerodynamiku a hydrodynamiku profesor Rudolf Pešek, nestor výzkumu meziplanetární hmoty prof. Vladimír Guth a doktor Milan Morávek, specialista na leteckou medicínu a psychiatrii).

Děj filmu se odehrává v rce 2163 (dvě století po premiéře filmu) a sleduje osudy vesmírné lodi *Ikarie XB 1*, jejíž posádka hledá známky života ve sluneční

¹⁸¹ Viz. https://cs.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Lem [cit. 1. ledna 2017]

¹⁸² Podobnost mezi knihou a filmem je evidentní – obě popisují první cestu lidské posádky na vzdálenou hvězdu a obě obsahují motiv objevení dávno opuštěné rakety, plné zbraní z dob studené války.

¹⁸³ Viz. https://cs.wikipedia.org/wiki/Solaris_%28knihka%29 [cit. 27. ledna 2017]

¹⁸⁴ Viz. <http://www.csfd.cz/film/5393-2001-vesmirna-odysea/prehled/> [cit. 27. ledna 2017]

¹⁸⁵ Viz. https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Garc%C3%ADa_Esquivel [cit. 27. ledna 2017]

soustavě hvězdy *Alfa Centauri*. Jméno lodi *Ikarie* zní jako Ikarus a je v něm obsaženo varování (evokuje hrdinu řecké legendy, který se příliš odvážně přiblížil ke slunci). Posádka vesmírné lodi je multikulturní, genderově vyvážená, tvoří ji přibližně 40 mužů a žen. Úvod filmu se nese v duchu vylíčení každodenního života na palubě, přičemž nezvykle velký prostor je věnován tělesným detailům - vykreslení toho, jak členové posádky jedí, cvičí, tančí, odpočívají a dokonce se společně sprchují. Tanec a pohybová kultura zde slouží jako důležitý prostředek k navození představy o životě lidské společnosti v roce 2163. Lidstvo budoucnosti je (dokud na ně nezačne působit záření temné hvězdy) klidné, kultivované, neagresivní, lidé budoucnosti se pečlivě starají o svá těla. Dějištěm první pohybové scény filmu je tělocvična vesmírné lodi, kde členové posádky trénují svá anticky dokonalá těla, provádějí kliky, cvičí na kružích a skáčou přemety, vše se ale odehrává v rozvážné, pomalé, meditativní atmosféře. Život v raketě má klidný meditativní rytmus, ale po 4 měsících se u lidí začíná projevovat nuda a omrzelost. Vítanou změnou je proto večírek ke 110. narozeninám matematika Antonyho, při kterém se tančí společenské tance budoucnosti¹⁸⁶. Choreograf František Halmazňa večírek pohybově vyřešil jako jakousi futuristickou variaci na renesanční dvorské tance – přičemž vše působí velmi chladně a neemotivně. Nicméně, jak večer postupuje, dojde i na „moderní tance“ mladších členů posádky. Tanečním řešením této části večera je chladná, „odlidštěná“ variace na populární rock'n'roll šedesátých let.

Během letu se ukáže, že jedna z členek posádky, Štefa, je těhotná. To se záhy stane zdrojem vědeckého zájmu (v kosmických podmínkách se dítě ještě nikdy nenarodilo) i žárlivosti druhého velitele MacDonalda, jehož žena Rena měla také letět s *Ikarií*, ale musela se cesty vzdát, když se ukázalo, že je v jiném stavu. V dojemném videotelefonním hovoru s manželkou MacDonald uvažuje o tom, jaké to bude až se poprvé setká se svojí dcerou, které v té době bude patnáct let.

Drama nastává v okamžiku, kdy posádka objeví opuštěnou kosmickou loď jménem *Tornádo*. Astronauti Petr a Ervin proniknou dovnitř a najdou zde dokonale zachovalá těla mrtvých lidí, zemřelých náhle, uprostřed běžných činností. Záhy se zjistí, že šlo o expedici z roku 1987 a to, že posádka byla

¹⁸⁶ Tančili: Naděžda Blažíčková, Věra Burešová, František Halmazňa, Bohumil Klika, Alena Martinovská, J.Podešvová, L.Stejskalová.

pravděpodobně zabita vlastními zbraněmi (konzerva smrtícího plynu Tiger Fun). po návratu obou astronautů zpět na palubu je tým *Ikarie* konfrontován s podivným fenoménem, jakýmsi temným zářením černé hvězdy, které má na členy posádky destruktivní vliv – vyvolává v nich malátnost a příznaky akutního radiačního syndromu. Michal se zblázní a pokusí se o riskantní návrat na Zemi, čímž ohrozí členy posádky a budoucnost celé mise. Nakonec se však Ikarii podaří vymanit se z podivného magnetismu černé hvězdy a pokračovat dál ve vytyčené misi k hvězdě Alfa Centauri.

Je zajímavé, přinejmenším ve srovnání se sovětskými a východoněmeckými sci-fi filmy, jak málo je *Ikarie XB 1* zatížena politickou propagandou. Je zde sice jasný motiv kontrastu mezi úspěšným letem *Ikarie* (společnost fungující na myšlence socialismu) a zánikem *Tornáda* (evidentním produktem militarizované konzumní společnosti), a stejně tak i závěr filmu evokuje, že socialistická vize by se mohla rozšířit až k Alfě Centauri, ale vše je naznačeno skrytě, mezi řádky. Zásahu na tom má jistě scénárista Pavel Juráček a režisér Jindřich Polák (ačkoli je *Ikarie XB-1* vážný film, byl Polák především režisér komedií a velice dobře věděl, kde se nalézají tenké hranice ideologické neúnosnosti).

PODOBA FILMU V ZAHRANIČNÍ DISTRIBUCI

Ikarie XB 1 byla dokončena na jaře 1963 a díky tomu mohla mít světovou premiéru v soutěži prvního ročníku mezinárodního filmového festivalu science fiction v italském Terstu¹⁸⁷, což byl vůbec první festival tohoto zaměření na světě. Tam mu porota složená z osobností jako byli Kingsley Amis, Jacques Bergier, Luigi Berto a Umberto Eco, udělila hlavní cenu, spolu s krátkým filmem *La Jetée* režiséra Chrisa Markera. Trnkova *Kybernetická babička* toho roku zvítězila v kategorii animovaných filmů¹⁸⁸. V Československu šel film do kin krátce poté, 26.7.1963¹⁸⁹.

Díky vítězství v Terstu měla *Ikarie* v zahraničí velký ohlas – i když ji v cizině často nevysílali v původní verzi, kterou znali diváci v Československu. Po mnoho

¹⁸⁷ Viz. <http://www.sciencefictionfestival.org/> [cit. 27. ledna 2017]

¹⁸⁸ Viz. <http://www.sciencefictionfestival.org/archivio-edizioni/festival-internazionale-del-film-di-fantascienza/> [cit. 27. ledna 2017]

¹⁸⁹ *Lexikon českého filmu.*

desítek let znal anglicky mluvící svět tento film pod názvem *Cesta na konec vesmíru*, a to díky značně „upravené“ verzi, kterou na americký trh uvedla společnost American International Pictures.¹⁹⁰ Tato společnost již dříve zakoupila několik sovětských sci-fi filmů od agentury Sovexportfilm, které následně nechala přestříhat, nařídila změnit hudbu, některé části zcela přetočit a samozřejmě předabovat do angličtiny. Ostatně jedním z prvních úkolů režiséra Francise Forda Coppoly ve filmovém průmyslu bylo dohlédnout na přeměnu filmu Michaila Karjukova a Alexandra Kozyra *Nebo zovyot* (1959) na „*Battle beyond the Sun*“ (1962). Tento proces znamenal: přepsat dialogy a odstranit z nich prosovětskou a antiamerickou propagandu, dotočit a zastříhnout do filmu scény dvou bojujících příšer, které původní ruští režiséři nikdy nenatočili.

Další filmy, které prošly podobným „faceliftem“ společnosti AIP byly *Planeta bouří/ Planeta bur*¹⁹¹, která se záhadně proměnila na dva filmy - *Voyage to the Prehistoric Planet* (1965), a na *Voyage to the Planet of Prehistoric Women*¹⁹² (1968). Z fantasy pohádky *Sadko*¹⁹³, od režiséra Alexandra Ptuška (1953), se stala *The Magic Voyage of Sinbad* (1962). a konečně optimisticky laděné sci-fi o spolupráci dvou supervelmocí *Mečte navstreču*¹⁹⁴ režisérů Michajla Karzukova a Otara Koberidzeho (1963), se stalo americkým filmem *Queen of Blood*¹⁹⁵ (1966, pod položkou režie uvedeno jméno Curtis Harrington!) za použití záběrů z již zmíněného filmu *Nebo zovyot* (1959) a také díky novým dotáčkám s americkými herci (např. Denisem Hopperem).

Nutno říci, že ve srovnání se zásahem do jmenovaných snímků zacházela společnost AIP s *Ikarií XB 1* s překvapivým respektem. Zatímco u většiny filmů nahradila AIP původní hudbu žesťovým doprovodem studiového skladatele Lese Baxtera¹⁹⁶, ve *Voyage to the End of the Universe* (americký distribuční název *Ikarie XB 1*) zůstaly zachovány futuristické zvuky Zdeňka Lišky. Film byl samozřejmě předabován do angličtiny a kuriózně „poangličtěny“ byly i závěrečné titulky filmu - namátkou: režisérem filmu se stal Jack Pollack, hlavní role hráli

¹⁹⁰ Michael Brooks: *Ikarie XB 1. a Film by Jinřich Polák*. Second Run Ltd. 2013.

¹⁹¹ Viz. <http://www.csfd.cz/film/201112-planeta-bouri/prehled/>

¹⁹² Viz. <http://www.csfd.cz/film/854-voyage-to-the-planet-of-prehistoric-women/komentare/>

¹⁹³ Viz. <http://www.csfd.cz/film/42547-sadko/prehled/>

¹⁹⁴ Viz. <http://www.csfd.cz/film/284564-mecte-navstrecu/prehled/>

¹⁹⁵ Viz. <http://www.csfd.cz/film/13419-queen-of-blood/prehled/>

¹⁹⁶ Michael Brooks: *Ikarie XB 1. a Film by Jinřich Polák*. Second Run Ltd.:2013.s 12.

Dennis Stephans, Francis Smolen a Dana Meredith (Zdeněk Štěpánek, František Smolík a Dana Medřická), hudbu složil Danny List, kostýmy navrhla Ester Smith (Zdeněk Liška a Ester Krumbachová). Odborný poradce Milan Kauders prodělal změnu pohlaví a stala se z něj Mildred Kaudersová.

Film byl navíc zkrácen o deset minut, některé motivy (jako například těhotenství Štefy a narození jejího dítěte) byly zcela vypuštěny, v pasáži ze ztroskotané lodi *Tornádo* byly vystřiženy nežádoucí narážky, v té době považované za antikapitalistické, jako například zmínka o tom, že členové posádky *Tornáda* zešíleli a vzájemně se povraždili. Také zásobníky s jedovatým plynem Tiger Fun byly z filmu vystřiženy. Největších změn však došel konec filmu, jehož celkový význam se zcela proměnil. Zatímco v původním filmu lidská posádka *Ikarie* letěla na hvězdu Alfa Centauri, ve *Voyage to the End of the Universe* se nakonec ukáže, že původním cílem vesmírné lodi je planeta Země. Z tohoto nechtěného finále tak v podstatě vyplývá, že posádka *Ikarie* byla celou dobu tvořena mimozemšťany, což je nečekaný konec, který sice o pět let předběhl slavnou *Planetu opic*¹⁹⁷, nicméně zcela znehodnotil většinu toho, co se ve filmu odehrálo předtím a co čeští autoři zamýšleli.

NÁSLEDOVNÍCI

V kontextu českého filmu zůstává *Ikarie XB 1* zvláštním solitérem, ve smyslu závažného velkorozpočtového sci-fi filmu na téma vesmírného výzkumu. Vznikly sice i další vážné sci-fi filmy jako postapokalyptická vize režiséra Jana Schmidta *Konec srpna v hotelu Ozon* (1966) a *Akce Bororo*¹⁹⁸ (1973) Otakara Fuky, vyprávějící o dvou návštěvnících z vesmíru, hledajících zázračný lék indiánského kmene Bororo, jenž pomůže zachránit jejich civilizaci.

¹⁹⁷ Viz <http://www.csfd.cz/film/19977-planeta-opic/prehled/> [cit. 27. ledna 2017]

¹⁹⁸ *Akce Bororo* (1972) – Sci-fi, Filmové studio Barrandov, rež. Otakar Fuka, Chor. Václav Štádler. Tančí: Luis Veles, E.Gabzas, A.Grkov, A.Makavez, A.Mendoza, Testino. Více na <http://www.csfd.cz/film/3216-akce-bororo/prehled/>

Na půli cesty mezi vážným filmem a komedií jsou *Talíře nad velkým Malíkovem*¹⁹⁹ (1977), které sice natočil skvělý režisér a představitel československé nové vlny Jaromil Jireš, tento době poplatný film (ve kterém se návštěvníci z vesmíru podivují nad dokonale fungujícím modelem komunistické vesnice) je však považován spíše za profesní neúspěch. Název filmu Ludvíka Ráži *Tajemství Ocelového města*²⁰⁰ (1978) zní sice podobně nebezpečně, jde nicméně o poměrně zábavnou adaptaci Julese Verna (o mírumilovném městě ohrožovaném agresivním Ocelovým městem). Film *Monstrum z galaxie Arkana*²⁰¹ (1981) v režii Dušana Vukotiče, natočený v československo-jugoslávské je nepříliš povedená komedie utahující si ze západní společnosti. To nejzajímavější ve filmu je příšera, kterou vytvořil Jan Švankmajer. K žánru sci-fi přispěl režisér Otakar Vávra na počátku osmdesátých let snímkem *Temné slunce* (1980). Za kamerou stál Miroslav Ondříček, choreografii vytvořil Pavel Šmok. Jde o značně prorežimní Vávřův film s obdobným tématem jako *Krakatit*, nově transformovaným na hrozbu neutronové bomby. Tanečníci²⁰² se uplatnili v ideologicky konotované scéně stylizované jako „hippies“.

Většina následujících českých sci-fi byla natáčena a distribuována s označením komedie. Jde o filmy Oldřicha Lipského *Zabil jsem Einsteina, pánové*²⁰³ z roku 1969 (o cestování časem, přepisování dějin a absurditách z toho plynoucích), *Tajemství hradu v Karpatech*²⁰⁴ (1981, osobitá komedie o šíleném vědci) a *Srdečný pozdrav ze zeměkoule*²⁰⁵ (1983, ústřední dvojice Lasica-Satinský).

Václav Vorlíček, další mistr satirického žánru, natočil v osvědčené spolupráci se scénáristou Milošem Macourkem komedii *Kdo chce zabít Jessii*²⁰⁶ (1966). Komiksy se sice u nás ani v osvícených 60. letech nevydávaly, ale filmaři aspoň měli povoleno je parodovat (a diváci se skvěle bavili, i když původní předlohy

¹⁹⁹ *Talíře nad Velkým Malíkovem* (1977) – Sci-fi komedie, režie Jaromil Jireš, hudba Zdeněk Liška, choreograf neuveden. Tančili: Soňa Kultová, Don Sparling, Jaroslav Tomsa, Jiří Trapek, I. Bernášek, J. Čančík, A. Čumpelíková, J. Doležal, J. Dubský, P. Fiala, M. Hlaváčová, H. Chroustová, J. Látalová, St. Malík, E. Pazourová, E. Polednová, L. Renéová, M. Říha, Z. Sochorová, H. Šalová.

²⁰⁰ Viz. <http://www.csfd.cz/film/8036-tajemstvi-oceloveho-mesta/prehled/>

²⁰¹ Viz. <http://www.csfd.cz/film/27186-monstrum-z-galaxie-arkana/prehled/>

²⁰² Tančili: Eva Asterová, Kateřina Franková, Marie Marmazinská, Jan Klár, Vladimír Kloubek, Ladislav Rajn.

²⁰³ Viz. <http://www.csfd.cz/film/6007-zabil-jsem-einsteina-panove/prehled/>

²⁰⁴ Viz. <http://www.csfd.cz/film/6000-tajemstvi-hradu-v-karpatech/prehled/>

²⁰⁵ Viz <http://www.csfd.cz/film/5998-srdecny-pozdrav-ze-zemekoule/prehled/>

²⁰⁶ Viz <http://www.csfd.cz/film/9415-kdo-chce-zabit-jessii/prehled/>

neznali). ve filmu se podnikavé paní docentce a jejímu muži zhmotní sny a jejich hrdinové vstoupí do běžného světa. Samozřejmě následuje jedna pohybová eskapáda za druhou, zejména průzračně záporný ničema ničí vše, co mu stojí v cestě. V roce 1970 v tandemu Vorlíček-Macourek vznikla komedie *Pane, vy jste vdova*²⁰⁷ (1970).

Režisér *Ikarie XB 1* Jindřich Polák přispěl k žánru komediálního sci-fi filmem *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977), vtipným příběhem nacistů, kteří cestují napříč časem, s cílem vyzbrojit Adolfa Hitlerova v roce 1944 atomovou bombou. V Anglii se z něj stal v osmdesátých letech kultovní snímek (film se vysílal na programu BBC 2 v sobotu večer, v době kdy Británie měla jen tři televizní kanály).

I když se *Ikarie XB-1* celosvětově neproslavila tak jako filmy *Metropolis*, *Zakázaná planeta*, *2001: Vesmírná Odyseja*, *Hvězdné války*, *Vetřelec* nebo *Blade Runner*, přesto jde o velice důležitý snímek v rámci žánru sci-fi. Vědomě se jí inspirovali jak Gene Roddenberry (tvůrce seriálu *Star Trek*)²⁰⁸, tak Stanley Kubrick²⁰⁹ (režisér kultovních snímků *2001: Vesmírná Odyseja*, *Mechanický pomeranč*, *Doktor Divnoláska aneb jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu*, aj.). Když Gene Roddenberry popisoval ředitelství Paramount Pictures svůj koncept *Star Treku*, odkazoval na dva modelové filmy: *Zakázanou planetu* a *Ikarii XB-1*, z níž si pro *Star Trek* vypůjčil posádku složenou z lidí různého stáří, pohlaví a národnosti, kteří žijí a pracují v naprostém souladu.

Pokud jde o režiséra Kubricka, jeho dlouholetý asistent Anthony Fravin potvrdil, že Kubrick si pouštěl sci-fi filmy jako součást přípravy *2001: Vesmírné Odysey*. Kubrickovi se většina zhlédnutých filmů nelíbila (jeden z důvodů, proč se rozhodl natočit *2001: Vesmírnou Odyseu* byl fakt, že z kinematografie postupně mizí inteligentní velkorozpočtové sci-fi), ale *Ikarii* považoval za tématicky i formálně zajímavou a inspirující. Podobnosti najdeme ve výtvarném i koncepčním řešení obou filmů – například skafandry jsou velice podobné, stejně tak výtvarný a světelný styl interiéru (typické osvětlené šestihranné chodby). V obou snímcích je velká pozornost věnovaná detailům (které neposouvají vyprávění), jako například tělesné kultury a aktivnímu odpočinku posádky. Společné je také téma blíže nespecifikované cizí inteligence za hranicemi naší sluneční soustavy.

²⁰⁷ Viz <http://www.csfd.cz/film/9423-pane-vy-jste-vdova/prehled/>

²⁰⁸ Viz https://cs.wikipedia.org/wiki/Gene_Roddenberry

²⁰⁹ Viz https://cs.wikipedia.org/wiki/Stanley_Kubrick

6. ŽÁNŘ HUDEBNÍCH FILMŮ

OBDOBÍ NĚMÉHO FILMU

I když se to zdá neuvěřitelné, i v éře němého filmu²¹⁰ lze psát o filmech hudebních a dokonce operních. Česká kinematografie má v tomto oboru jeden ze světových unikátů (alespoň ve smyslu progresivní snahy, trochu méně už ve smyslu kvality). Kromě pokusu o filmovou adaptaci Gounodova Fausta a Markétky pod názvem *Faust* se zájem soustředil především na dílo Bedřicha Smetany a jeho nejznámější operu ***Prodaná nevěsta***. První pokus o její natočení se datoval do roku 1913 - vznikl ve společnosti Asum, spolupracující s Národním divadlem. Operu inscenovali v tomto roce na přírodní scéně v Šárce (celkem tři představení) a podle svědectví Karla Engelmillera „*podnik setkal se vždy s rozhodným úspěchem uměleckým, po stránce finanční však pro značný náklad, vzdálenost místa i nepřízeň počasí neprosperoval*“²¹¹.

Režisér Max Urban zachytil z opery několik scén, pro něž oslovil choreografa Augustina Bergera (ve filmu tančil tehdejší soubor ND), film se však bohužel ztratil. Zato se dochovalo vzácné literární svědectví o tomto provedení z pera Maxe Broda. Referát určený původně pro některý z pražských německých deníků, *Bohemii* nebo *Prager Tagblatt*, se v roce 1966 objevil ve vzpomínkové knize Brodových „hudebních a divadelních zážitků“ pod názvem *Prager Sternenhimmel*. Brod v něm popisuje Smetanovu mistrovskou operu jako dílo zrozené z božského vnuknutí, které „*rádo, dobrotivě a shovívavě snáší trochu deformace přírodního jeviště*“. Výslovně uvádí, že pro toto scénické ztvárnění stěží nalézám dostatek důlků, přičemž z jeho detailního popisu si můžeme udělat alespoň rámcovou představu o inscenaci:

„Vlevo na stráni veliký bukový les, vpravo příkré, bizarní skály a dole na dně údolí jeviště. za chalupami, studnou s okovem, sochou sv. Jana Nepomuckého na vesnické návsi se nezvedala druhá strán; poloha byla velmi obratně zvolena

²¹⁰ Informace vycházejí z publikace Matznera a Pilky *Česká filmová hudba*. Praha. Dauphin. 2002.

²¹¹ Matzner, Pilka: *Česká filmová hudba* s.50.

tak, že jeviště má za sebou druhý, spadající svah, takže pozadí tvoří už hodně vzdálené vysoké, listnaté šárecké vrchy. Mezitím je nesmírný vzdušný prostor. Trochu blíž, ale také ještě asi v půlhodinové vzdálenosti, se tyto vrchy přibližují k pravé straně jevištní roviny. Tam stál malý kostelíček, a když spustila předehra (bez ouvertury), rozlil se po svahu v kinematografické dáli za tichého vyzvánění zvonů proud pestře nastrojených sedláků a selek, bílé čepce, žluté nohavice, červené punčochy, modré a zelené mašle. Tento zástup došel k jevišti až ke konci prvního jednání - anebo vůbec ne." V tehdejší nastudování Karla Kovařovice účinkovali polský tenorista Tadeusz Dūra (Jeník), Marie Šlechtová (Mařenka) aj. Uvádění v kinech předpokládalo zřejmě angažování přiměřeně disponovaných zpěváků a adaptaci orchestrální verze pro doprovodnou skupinu biografu.

Znovu se **Prodaná nevěsta** dostala na filmové plátno v roce 1922, tentokrát celá. Upravil ji režisér Oldřich Kmínek (1892-1948), který operu vylepšoval, dotvářel a aktualizoval. V úvodu Kecal vypráví u prvomájového ohně vesnické chasy v Dolanech o Praze a láká ji o svatém Janu k návštěvě města. Kecal poté jezdí pražskou tramvají, upustí pecen chleba, ten se kutálí po ulici. Jeník se seznámí s Mařenkou v Praze a přijme zaměstnání v Dolanech. Zbytek již respektuje Sabinovo libreto. po této adaptaci následovalo pobouření, které posléze přerostlo v první velkou aféru české kinematografie. Bylo zformulováno apelativní prohlášení, které film jednoznačně prohlásilo za „hudební i dramatické zhanobení“ Smetanova díla a nekompromisně se ohradilo proti dalšímu veřejnému provozování snímku. 1.10.1922 byly uveřejněny v deníku *Právo lidu* podpisy 150 významných představitelů české kultury a vědy polečně s uměleckými ústavy a spolky. Mezi signatáři petice se objevili J. B. Foerster, Leoš Janáček, Jaroslav Kříčka, Vítězslav Novák, Otakar Ostrčil, Josef Suk, Václav Talich, nechybějí podpisy České filharmonie, Umělecké besedy ad. Nad celou aférou se nesl stesk nad nedostatečnou právní ochranou uměleckých děl.

Brzy poté přicházejí další hudební filmy. Podnikatel, kameraman a režisér Josef Kokeisl (1894-1951) založil v roce 1925 firmu Filmová industrie a v témže roce natočil mimo jiné ilustrace **Dvořákovy Humoresky a Slovanského tance č. 1**. Angažoval pro ně choreografa Joe Jenčíka (později choreografa Osvobozeného divadla) a taneční sbor divadla Aréna. Snímek se bohužel nedochoval, dobové

materiály hovoří o vnějškovosti a laciných efektech. Výhodu těchto filmů lze spatřovat v tom, že Humoreska a Slovanský tanec byly tehdy známé a biografoví hudebníci je mohli dobře interpretovat.

Po nástupu zvukového filmu se němý film pochopitelně jevil jako nedokonalý, samotní tvůrci ho ale nevívali s velkým nadšením. Významní režiséři jako Charlie Chaplin, René Clair, Vsevolod Pudovkin, Sergej Ejzenštejn se v období němého filmu dopracovali k svébytné umělecké řeči, dovedli k dokonalosti vizuální filmové sdělení, oprostili se od potřeby slova (implantovaného do němého filmu v podobě vysvětlujících titulků) a jejich díla se stále výrazněji odlišovala od prostředků divadelních. Jejich filmy představovaly skutečně uzavřený umělecký tvar. Spojení obrazu se zvukem pak představovalo začátek jiného způsobu uměleckého myšlení ve filmu, otevřelo nový estetický druh v kombinaci obrazu, slova, zvuků a hudby.

Z hlediska ohlasů různých žánrů, jak je přinášely zahraniční filmy, dodaly české filmové výrobě inspiraci především filmové operety.²¹² To, že tento typ filmů našel v českém prostředí živnou půdu vycházelo z bohatých vlastních tradic v operetním oboru. Pro obrázek domácí produkce tohoto žánru je charakteristické, že filmový historik Luboš Bartošek zařadil hned první český pokus o původní filmovou operetu ***Děvčátko, neříkej ne!*** (1932) režiséra Josefa Medeotti-Boháče do kategorie „společensky škodlivých snímků“. Scénář a texty napsali Karel Tobis a Ruda Jurist, o hudbu výrobci požádali nestora českých operetních skladatelů Rudolfa Piskáčka, choreografie vytvořil Joe Jenčík.

Shodně s Bartoškovým názorem vyznívá také shrnující hodnocení operety od zasvěceného znalce problematiky hudebního filmu Myrtila Frídy: „*Hlubiny nevkusu a bezradnosti tu slavily své sváteční okamžiky...*“²¹³

²¹² První, s nímž se čeští diváci na začátku 30. let seznámili, byl americký snímek *Píseň pouště* (The Desert Song, režie Roy Del Ruth, 1929), adaptace tehdy tři roky staré jevištní operety v Americe naturalizovaného skladatele maďarského původu Sigmunda Romberga. Promítal se také *Frimlův Král tuláků* (The Vagabond King) ze stejného roku. Původní filmovou operetu - zřejmě první svého druhu vůbec - zastupoval v této řadě snímek režiséra Marcela Silvera *Svatba v Hollywoodu* (Married In Hollywood, 1929), k němuž na požádání výrobce společnosti Fox zkomponoval hudbu Oscar Strauss, spolu s Lehárem poslední představitel postklasické vídeňské operety.

²¹³ *Česká filmová hudba*, s.72.

V konvenční a někdy dokonce vyloženě diletantské poloze zůstala také většina filmových adaptací úspěšných jevištních operet klasického i současného repertoáru. Sem patří **Žena, která ví, co chce** v choreografii Marty Aubrechtové, později např. na **růžích ustláno** Jaromíra Weinbergera se závěrečnou barevnou sekvencí, ve které tančili Karel Štěpánek a Josef Fuksa (1935).

Obrovský úspěch měla revuální opereta na **ty louce zelený** (po Nedbalově Polské krvi byla ve své době nejhranější českou operetou). Režisér Karel Lamač vsadil na atraktivní herecké obsazení. Efekt zaručovaly také hlavní šlágry kusu - titulní valčík na *tý louce zelený roste babyka* a zejména český operetní evergreen *Já bych chtěl mít tvé foto*. ve filmu je cikánský taneček, který tančila Lída Vosyková.

Bulvární kousek *Podej štěstí ruku* přinesl tak pronikavý úspěch, že se režisér Vladimír Slavínský pustil do jeho filmového přepisu několik měsíců po premiéře. Zatímco stěžejní zápletku mileneckého páru prodavačky Heleny a doktora Járy Nerada učinil součástí reálně probíhajícího děje, jiné epizody Slavínského verze operperety s pozměněným názvem **Rozkošný příběh** se odehrávaly přímo v divadle na jejím představení. Obratně využil kasovních úspěchů premiérové inscenace v nuselském Tyláčku, kde ji uvedli 26.6.1936. ve filmu je dán prostor tanečním výstupům Josefa Kuksy s Iškou Košťálovou, v pozadí s baletním souborem Tylova divadla.

Dvě divácky vůbec nejúspěšnější české původní filmové operety, shodně uvedené už na začátku protektorátního období, **Veselá bída** (1939) a **Štěstí pro dva** (1940) spojuje režisér Miroslav Cikán a výrobce Lucernafilm (Miloš Havel). S přístupem zkušených rutinérů poskládali scenáristé příběhy obou filmů z pestré mozaiky tradičních motivů a situací. ve **Veselé bídě** se se hrálo o to, jak o opus neznámých autorů vzbudit zájem slavné subrety. To se podaří díky obvyklé náhodě, jakou je záměna balíčků s módními časopisy a partiturou operety, jejíž autoři však nejsou k sehnání. Přirozeně se nakonec najdou a zpěvohra je vypravena na scéně Komorní operety, a skladatel - chudý jako kostelní myš - a hýčkaná diva, topící se v penězích, nacházejí zalíbení také v sobě. Bývalý společník ve „veselé bídě“ Petr dojde téhož naplnění u zpěvačky Josefíny, nyní obsazené v druhořadém kabaretu „U stonožky“. Zároveň se najde několikrát

ztracené, nalezené a znovu ukradené auto. i když tohle všechno diváci v nějakém jiném vydání už někde viděli, četli nebo slyšeli, přichystali na ně výrobci lákavou past v předtím nevídané podívané s nákladnou výpravou, velkorysími tanečními scénami baletního souboru Velké operety (choreografii vytvořila dvojice Fuksa-Košťálová) a hudbou plnou šlágrů.

Ve filmu **Štěstí pro dva** okořenili tvůrci stejné (kabaretní) prostředí ještě vděčným dětským motivem. Operetní subreta Soňa Jansová skrývá z obav před vrtkavostí svých příznivců i nepřejících kolegů skutečnost, že je provdána, a navíc matkou čtyřleté Evičky. Dítě vydává za svoji neteř, zatímco nešťastný manžel vystupuje na veřejnosti jako právní poradce zpěvačky dr. Svoboda. Skladatel Stelibský vkomponoval do filmu množství hudebních čísel v tradičním operetním duchu (choreografie vytvořil Rudolf Macharovský, tančili Eliška Slancová, Táňa Černá, Rudolf Macharovský, Viktor Malcev, Jan Regal, Jaroslav Pelc, Jaroslav Jaroš, Jan Nosek) uzavřených výstupů.

Typický výtvar oněch let je první zvukový film režiséra Václava Binovce **Pepina Rejholcová**. na podzim roku 1932 upoutal ve třech pražských biographech mimořádný zájem diváků, přitahovaných reklamním sloganem, který sliboval „uzlíček štěstí a zármutku děvčete s čůpkem“. Místo, ve kterém se její příběh odvíjel, bylo prostředí revuálního divadla Trianon, jehož očividným vzorem se stala legendární Aréna na levém vltavském břehu za Palackého mostem. po vzoru lidových frašek okořeněných více či méně izolovanými hudebními vložkami vznikla směs kupletů, milostných vyznání a taneční hudby pro baletní soubor smíchovské Arény a „indiánsko-havajský“ pár Rudolf Macharovský - Jája Štěpková. Choreografii vytvořila Marta Aubrechtová.

V roce 1933 se opět (u příležitosti 50. výročí B. Smetany) objevila na plátnech kin **Prodaná nevěsta**, která byla zfilmována v němé éře dvakrát (1913 a 1922), pokaždé v problematice adaptaci. Tentokrát vzniklo první zvukové zachycení opery. Režie operního představení Národního divadla, z něhož film vycházel, byla dílem Jaroslava Kvapila a Emila Pollerta. Režii filmu vedl Jaroslav Kvapil a Svatopluk Innemann, choreografie vytvořil Joe Jenčík pro tehdejší soubor ND. Ani tato adaptace se nedočkala velkého úspěchu. Pro lidové publikum kin byla i populární Prodaná nevěsta náročná a nezvyklá, především ale neměl žádný z tvůrců zkušenost s převodem operního představení do filmu. Natáčení trvalo

jeden týden, vyžádalo si 1 000 000 Kč a v největších komparzech až 120 účinkujících²¹⁴. Film vzbudil svorný odpor jak hudebních tak filmových kritiků, kritik František Bartoš ho označil za „*zřůdu z nejstrašnějších, jaké jsme poznali*“. Přesto je to ale cenný dokument kvalit tehdejšího souboru Národního divadla.

Na obranu českých filmařů je třeba uvést, že se jednalo o žánr, který se i ve světovém měřítku teprve konstituoval. i z ateliérů největších filmových společností Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount nebo Universal a v Evropě z berlínské Ufy a pařížského Gaumontu, vycházely desítky snímků, které jen tak tak balancovaly na hranici vkusu. Nejštědřejším dodavatelem tvůrčích i hereckých osobností pro film zůstávalo v průkopnických dobách zvukového filmu divadlo, což sarkasticky charakterizoval francouzský filmový teoretik i praktik v jedné osobě Marcel Pagnol, který tehdejší filmové snahy nazval „*divadlo v plechovce od konzerv*“.

Pro dobový hudební výraz, kterému v průběhu 20. let dodaly nové impulzy jazz a populární hudba, se progresivní režiséři obraceli k nové formě hudebního divadla uváděné na newyorské Broadwayi, která přitahovala rozvernou, na pohled i na poslech atraktivní podívanou, inspirovanou vším, co zábavní divadlo v minulosti přineslo v kterékoli zeměpisné šířce i délce. Z tohoto vzájemného spojení vyrostl časem mohutný kmen divadelního a posléze filmového muzikálu. Vedle operetních tradic se v něm spojily vlivy starých francouzských frašek, vaudevillů a burlesky, lidových tingl tanglů a šantánů z periferie i intelektuálnějších literárních kabaretů, inspirace kultem ženskosti, který koncem 19. století nastolily revue na Montmartru, ale také anglickým music hallem a cirkusovou manéží. Amerika tuto podivuhodnou směsici okrášlila vlastními tradicemi v oboru lidové zábavy devatenáctého století a znásobila do podoby typického amerického gigantismu.

Z prvních do ČSR distribuovaných amerických snímků, které se pokoušely přenést tento svět do jazyka filmu a překračovaly přitom rámec zfilmovaných operet, přinesly světové kinematografii nejinspirativnější podněty filmy režisérů Ernsta Lubitsche a Roubena Mamouliana²¹⁵. S jejich jmény je spojená zárodečná

²¹⁴ *Česká filmová hudba*, s.165.

²¹⁵ Oba dva tvůrci shodně vzešli z divadelního prostředí. Lubitsch byl odchovanec berlínských scén, kde se už před první světovou válkou octl v blízkosti Maxe Reinhardta, Mamoulian se během právnických studií připravoval na svou pozdější

fáze přeměny operety ve svébytný tvar filmového muzikálu. Ruku v ruce s jejich formálními objevy, které přispěly ke konstituování daného žánru jako takového, kráčelo směle technické novátorství. Sem patřila třeba Lubitschem důsledně prosazovaná technika postsynchronu, která vrátila filmové kameře její mobilitu.

Český film zůstal v kopírování sugestivních zahraničních vzorů na půli cesty. I když tu a tam domácí filmy přinesly některé vnější rysy, kterými se na první pohled tomuto světu alespoň přibližovaly (také Češi objevili půvab girls, svádivé kouzlo ženských nohou a dráždivý efekt dámského spodního prádla), působil výsledný účinek poněkud obstarožně. Hudebním a tanečním čísům v českém filmu 30. let chyběla (až na výjimky) dějovost, písně zůstávaly pouhými písněmi, stejně jako tanec právě jen tancem. Situační motor, hnací sílu hudby, zpěvu a tance v Lubitschových nebo Mamoulianových filmech, jejich domácí napodobeniny postrádaly.

Většina hudebních komedií a veseloher v českém filmu třicátých let odráží tendenci k uplatnění písní a hudebních čísel pomocí adekvátního prostředí operetních a revuálních divadel, dancingů a barů s jejich typickou mondénní klientelou. Tak vznikla řada snímků, které sice nejsou v doslovném smyslu obdobou amerických *backstage stories*, nicméně využívají zákulisí divadel a nočních podniků i různých epizod z takzvaně bohémského prostředí jako dekorace a zároveň vítané záminky k uplatnění zpěvních nebo tanečních vložek.

V duchu své pověsti „kosmopolitního režiséra nejnižší kategorie“ (Bartošek) natočil v roce 1932 Robert Zdráhal podle vlastního námětu a scénáře veseloheru **Exekutor v kabaretu**. Film doprovázely cupitající girls choreografa Borise Milce a písničky, které jejich autor John Gollwell alias Borůvka „psal jako na běžícím pásu“ a podle toho většinou vypadaly.

Filmový přepis stejnojmenné divadelní hry Olgy Scheinpflugové **Okénko** s H Haasem coby představitelem docenta filozofie Johánka, jehož tento herec ztělesnil už předtím na scéně Národního divadla, natočil ve vinohradských ateliérech pro německou společnost Ufa režisér Slavínský v roce 1933. Podobně jako předloha se odehrává z větší části v domě, který tento podivný vědec obývá společně s rozšafnou domovnicí Dynybylkou a její dospívající dcerou Růženkou.

uměleckou dráhu v inspirativním prostředí Vachtangovova studia v Moskvě jako elév u Stanislavského. Později se oba přesunuli do USA.

Zpráva o nenadálém dědictví po bohatém strýci vytrhuje pana docenta z jeho staromládenecké samoty, přítel advokát Plevka ho uvede do dancingu zapít tuhle jedinečnou událost. Pro režiséra Slavínského to znamenalo příležitost prezentovat v této sekvenci obvyklé taneční výstupy se stepařem Borisem Milcem a jeho partnerkou Nadou Hajdašovou.

Ačkoli například titulní bodrá hrdinka lidové veselohry **Barbora řádí** (1935) Antonie Nedošínská představovala majitelku husí farmy, vešla se do tohoto filmu režiséra Cikána kromě matějské pouti také tradiční varietní scéna s taneční dvojicí Boris Milec - Naďa Hajdašová a s Melody Boys.

Režisér Oldřich Kmínek natočil v roce 1932 film **Zlaté ptáče**, sladkobolný příběh dělníka přicházejícího během krize o práci, avšak náhražkou nalézajícího lásku barové tanečnice (Ella Šárková). Ta posléze nahradí jeho malé Haničce ztracenou maminku.

Vděčný motiv hudebního skladatele, zápasícího o přízeň davů a dívčích srdcí byl osou snímku Zdeňka „Giny“ Hašlera **Okénko do nebe**, natočeného v roce 1940 podle námětu a scénáře spisovatele a dramatika s exotickým jménem Felix de la Cámara. V rodném listě tohoto muže, životního partnera primabaleríny Národního divadla Jelizavety Nikolské, znělo české příjmení docela obyčejně Camra. Film vyprávěl příběh mimořádně úspěšného skladatele šlágrů Ládi Kristena a jeho textaře Jiřího, nerozlučných partnerů nejen v práci, ale také v osobním životě. Spolu sdílejí byt ve starobylém domě na Malé Straně. Přestože na konto jejich úspěchů přibyl nejnověji i vyloženě erotický song *V objetí tvém* (který zpívala tanečnice Sylva Flori, představovaná vnučkou básníka Jaroslava Vrchlického a dcerou herečky téhož jména Evou Vrchlickou, která se na své jediné filmové roli podílela zároveň jako choreografka), jejich vlastní praktické zkušenosti se ženami jsou minimální. Inzerát, v němž dva finančně nezávislí, osmadvacetiletí umělci hledají inspiraci v manželství pod značkou „*okénko do nebe*“, se stane oním příslovečným balvanem, neboť nejenže vzruší nejednu mladou i starší dámu, ale uvede do pohybu sled nepředvídaných událostí, v jejichž důsledku jsou vystaveny zatěžkávací zkoušky také vzájemné vztahy autorské dvojice.

Zvláštní místo v komediálním žánru české kinematografie druhé poloviny 30. a začátku 40. let zaujímaly veselohry s Oldřichem Novým. Nový byl po všech stránkách výjimečná osobnost, vyčníval civilní komikou, inteligencí, vnitřní noblesou a inspiroval reformátorské snahy o nový typ hudebních komedií, které se snažily vymanit z konvencí pozvolna upadající operety. Životní filmovou rolí, kterou se Oldřich Nový definitivně prosadil jako „salonní“ komik nenapodobitelného šarmu a laskavého humoru, se stal jeho **Kristián** ve stejnojmenném filmu Martina Friče (premiéra se uskutečnila už v prvním válečném týdnu 8. září 1939 v biografu Lucerna). Osudy ušlápnutého úředníčka cestovní kanceláře Aloise Nováka, žijícího ve stereotypním manželství se stejně všední ženou Mařenkou, snažícího se překonat jednou měsíčně šed' každodenního života převleky za bonvivána a okouzlujícího donchuána pana Kristiána, který oslovoval neznámé krasavice a prováděl je po tanečním parketu v monděnním prostředí baru Orient, souzněly s tajnými touhami diváků a odlehčovaly celkovou atmosféru doby přinejmenším dočasným únikem z tísnivé reality.

Další z filmů vzešlých ze spolupráce s Oldřichem Novým se objevil na plátnech kin začátkem roku 1940 pod názvem **Dívka v modrém**. Režisér Otakar Vávra ho natočil podle vlastního scénáře na námět už dříve zmíněného Felixe Achilla de la Cámara. Oldřich Nový v úloze mladého notáře Karase se v něm zamiloval do starého obrazu sličné komtesy Blanky z valdštejské doby, představované Lídou Baarovou, která ve filmu vytvořila zároveň roli její současné dvojnice. Dějově poměrně chudý příběh těžil z půvabného kontrastu mezi staročeštinou a současnou mluvou. Zároveň byla v plesové scéně u hraběte Landy použita swingová taneční hudba, jméno choreografa není v titulkové listině uvedeno.

Speciální kapitolu v českém filmu třicátých let představují snímky trojice tvůrců Osvobozeného divadla: Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka. i když je jejich přínos české umělecké avantgardě meziválečného období spatřován především v oblasti divadla, zanechali svými čtyřmi celovečerními filmy výraznou stopu i v dějinách české kinematografie. Ostatně je třeba říci, že pro dvojici V+W znamenal film počáteční inspiraci jejich prvních revue. Také později se k této své společné lásce upřímně hlásili: „*Měli jsme jej rádi mnohem dříve než divadlo, a to, co jsme začali dělat na divadle, naučili jsme se jen a jen z filmu.*“ (Pilka, s. 111). do prvního kontaktu s filmovou výrobou se Ježek a V+W dostali během

českých dotáček k americké *Paramount Revue* památným hudebním číslem *Tři strážníci* ze hry *Skafandr!* uvedené poprvé 12. března 1929 v sále pražského paláce Adria.

V průběhu letních měsíců roku 1931 začal skladatel Ježek s komponováním filmové hudby pro první celovečerní snímek V+W ***Pudr a benzin*** (V+W ho natočili podle vlastního scénáře, recyklovali v něm některé z motivů předchozích revuí z repertoáru Osvobozeného divadla, za režijního vedení Jindřicha Honzla a s finanční spoluúčastí filiálky francouzské výroby Gaumont-Francofilm-Aubert). Divácký dojem z příběhu šoféra (Voskovec), strážníka (Werich) a revuální herečky Marty (Ella Šárková), k němuž v druhém plánu přibyla ještě epizoda s bandou pašeráků drog a milostný románek herečky a divadelního skladatele Davida, byl rozpačitý. Choreografii vytvořil Joe Jenčík - sám hrál postavu choreografa Brocha, ve filmu tančily Jenčíkovy Girls, Ella Šárková, Nina Jirsíková. S odstupem času má jejich první společný film spíš dokumentární hodnotu díky přítomnosti několika scén přímo převzatých z dřívějších her *Smoking Revue* a *Sever proti Jihu* - ze *Smoking Revue* je ve druhé části filmu zařazena parodie klasického baletu.

Rozpaky, sdílené shodně s diváky i kritikou, neodradily tvůrce od dalších projektů. Na jaře 1932 se spolu s Honzlem a s Ježkem pustili do práce na nové filmové komedii ***Peníze nebo život***. Její děj se odvíjel od ukradeného šperku, který se omylem dostane do rukou nezaměstnaného chudáka Tondy (Werich) a jeho prostřednictvím do rodiny Tondova spolužáka Pepíka (Voskovec).

O co jednodušší byla tentokrát dějová kostra filmu, o to více se V+W snažili domyslet komičnost jednotlivých scén v duchu amerických filmových grotesek, přičemž celý snímek je patřičně pohybově stylizovaný.

Síla Osvobozeného divadla jako angažované politické scény (počínaje satirou Caesar) našla odezvu v jejich třetím filmu ***Hej rup!***, uvedeném v říjnu 1934 v pražském kině Alfa. Ten už byl přímým vypovězením boje domácímu fašismu a V+W v něm dovedli do nejvypjatější polohy svůj odpor k frázím a prázdným pojmům. Scénář filmu pod kolektivním pseudonymem Formen (fonetická transkripce anglického four men, tj. čtyři muži) napsali spolu s V+W Václav Wasserman a Martin Frič, jenž se také ujal režie. Zkušenému Fričovi se podařilo

zvládnout to, na čem předtím dvakrát ztroskotal Honzl: skloubit jednotlivé zápletky či uzavřené výstupy V+W a hudební čísla do poměrně organicky sevřeného filmového celku. Statické dialogy se zde napojovaly na bohatou situační komiku s množstvím dodnes působivých gagů. Trvale zůstala v paměti filmových diváků zapsána třeba scéna, v níž V+W jako zahradníci ztroskotají na stříhání „živého mrtvého plotu“, nebo jejich další neúspěšná anabáze s asfaltem (nejdříve utopí řetízkové hodinky v sudu asfaltu a s podobným nezdarem žehlí kalhoty za pomoci parního válce).

Vyvrcholení filmové tvorby V+W a Jaroslava Ježka představoval jejich čtvrtý a zároveň poslední společný film **Svět patří nám**. Premiéra se uskutečnila v pražských biografech Fénix a Lucerna 30. července 1937, sedm měsíců poté, co na měla na jevišti Osvobozeného divadla premiéru divadelní verze s názvem *Rub a líc*. Sociální motiv hry (i její filmové podoby) je zde zasazen do kontextu aktuálních politických souvislostí a fašismu. Začátek filmu, zobrazující zrod fašistického hnutí v panoptiku pozdějšího osnovatele fašistického puče Drexlera doprovází hudba k baletu a pantomimě voskových figurín z revue *Panoptikum*, provozované v Osvobozeném divadle už v roce 1935.

OBDOBÍ ZVUKOVÉHO FILMU OD ROKU 1945

Poslední měsíce a týdny války probíhaly dramaticky. Filmaři na všech svých filmech zdržovali práci, jak to jen šlo, v očekávání možnosti jejich dokončení v lepších podmínkách, na druhé straně probíhaly přípravy na budoucím uspořádání československého filmového průmyslu v osvobozené vlasti. Únor 1948 ale rezolutně skoncoval s doznívajícími formami tvůrčí svobody. První bezprostřední výraz změn na tomto úseku představovala rozsáhlá čistka mezi filmovými pracovníky. Preferované náměty spojené se sociálně historickou a budovatelskou tematikou odsunuly kategorii hudebních filmů na vedlejší kolej. Z oblasti vážné hudby vznikly do roku 1959 jen tři tituly. ve dvou případech se jedná o filmy životopisné, v dalším o zfilmovanou operu. Je ovšem zajímavé, že všechny tři filmy s vážnou hudbou jsou dílem jednoho režiséra - Václava Kršky.

Krška v roce 1946 zpracoval život českého houslisty a skladatele Josefa Slavíka. Film ***Housle a sen*** měl premiéru v lednu 1947. Choreografii vytvořila Nina Jirsíková, ve filmu tančil baletní soubor Velké opery a baletní soubor Národního divadla. Kritikou byl film přijat rozpačitě, některé hlasy odsuzovaly Krškův postup jako přeromantizovaný, ironikové o filmu konstatovali, že v něm stále jen prší²¹⁶ Po devíti letech začal Krška točit životopisný film o Bedřichu Smetanovi s názvem ***Z mého života***. Premiéra se konala 28. října 1955. Film proslul mimo jiné výkonem Karla Hoegera jako Smetany. Cenné je rovněž zachycení zpěvu Beno Blachuta, Ivo Žídka, Marie Podvalové a mnoha dalších pěvců v ukázkách z operní tvorby. na filmovém festivalu v Benátkách v roce 1955 dostal Václav Krška za toto dílo cenu udělovanou režisérům poprvé se účastnícím soutěže. na rozdíl od postupů v případě předchozího životopisného filmu se v tomto případě Krška velmi přesně držel historické skutečnosti, jen velice ukázněně ji domýšlel a vykládal po svém, a to čistě filmově. Pro choreografie oslovil Emerycha Gabzdyla, snímek unikátně zachycuje tehdejší baletní soubor ND, Čs. státní soubor písní a tanců, Umělecký vojenský soubor, Umělecký soubor Ministerstva vnitra ČSR a balet Státního divadla v Karlíně.

V roce 1956, tedy pouhý rok po dokončení filmu *Z mého života*, měl premiéru ***Dalibor***, zfilmovaná opera Bedřicha Smetany, další dílo Václava Kršky, na kterém spolupracoval s Emerychem Gabzdylem. Opera se točila na playback a pro filmové účely byla zkrácena. ve srovnání se světovou produkcí té doby (byly u nás promítány filmy sovětské, německé zpracování Beethovenova *Fidelia* aj.) obstál *Dalibor* Václava Kršky čestně.

Z tvorby tohoto období se napádně vytratil také žánr hudební veselohry, ačkoli se jednalo o žánr, který ve třicátých letech a ještě na počátku protektorátního období patřil k nejoblíbenějším. V širších souvislostech je nepřehlédnutelné, že ve stejném období navázala na tuto válkou přerušenu kontinuitu některá divadla. Zvláštní místo mezi nimi zaujal obnovený soubor Voskovce a Wericha s jejich památnými inscenacemi aktualizované verze vlastní předválečné hry *Pěst na oko* (1946) a americkým muzikálem *Divotvorný hrnec* (*Finian's Rainbow*, 1948), který se stal prvním uvedením této formy broadwayského hudebního divadla na jevištích evropského kontinentu.

²¹⁶ *Česká filmová hudba*, s. 244.

Hudební komedie a revuální filmy nicméně z pláten českých kin nezmizely úplně díky obnově distribuce zahraničních snímků.

Z pokusů o hudební film tohoto období ve všech ohledech vyčníval Radokův a Sternwaldův **Divotvorný klobouk** (1953), i když ve své době na hlavu režiséra Alfréda Radoka dopadla ostrá palba kritiky. Například zdvižený prst Ludvíka Veselého varoval: „Výsledky jeho prvního díla (*Daleká cesta*) zavazovaly odpovědné pracovníky Státního filmu, aby věnovali zvýšenou pozornost jeho druhému filmu, kontrolovali jeho práci, radili mu a pomáhali najít správnou cestu."²¹⁷ Novátorství *Divotvorného klobouku*, překračující příhrádky socialistického realismu směrem ke komediální i hudební nadsázce typu amerických filmových muzikálů, vyneslo Radokovi obvinění, že „se nevymanil z kosmopolitních a formalistických představ o umění“²¹⁸ a v praktických důsledcích pro něj znamenalo několikaletý zákaz filmové režie. Úvodní výjev, venkovská ranní idyla se dvěma hvízdajícími studenty, přejde plynule skrze jejich pochodovou píseň do velkorysého hudebně-tanečního čísla (choreografii vytvořil Bedřich Füsseger), v němž Radok rozehrál sugestivní scénu maloměstského jarmarku. Nechybějí v ní pláteníci, ševci, brašnáři, hokynářka nabízející ve zpívaných promluvách cukrové homole, prodavačka marcipánových srdcí, cukrář, sbor měšťanů se džbánky před hospodou, pimprlové divadlo ani typická produkce provazochodců. Obdobné provázání jednotlivých obrazů hudbou jako logickým pojítkem situačně rozdílných scén je pro film charakteristické. Hudba už nebyla jen ornament, ale fungovala jako esence emocionální atmosféry a umocnila děj zapojením sboru. Bohužel, Füssegerova choreografie dramaticky funkční taneční prvky postrádala, film tak nelze s čistým svědomím označit za muzikál v pravém slova smyslu.

I když dostali tvůrci prvního českého filmového muzikálu zákaz, žánr hudebního filmu nepřestával lákat. Rok 1954 přinesl po několikaleté přestávce také nové pokusy o filmy revuálního charakteru s výrazným podílem hudební složky. Premiéru měl první samostatný film režiséra Oldřicha Lipského (předtím se uplatnil jako scenárista a asistent režie) **Cirkus bude**, který vycházel z klasického modelu revuálních filmů - nečekaný příjezd rekreatantů si vynutí narychlo uspořádat artistické představení. Občasnou rozvleklost filmu vyvážila

²¹⁷ *Česká filmová hudba*, s. 253.

²¹⁸ Tamtéž, s. 253.

reprezentativní přehlídka cirkusových čísel v podání československých artistů, díky kterým pronikla Lipského barevná veselohra také do zahraničí.

Jeden z nejambicióznějších projektů české hudební veselohry padesátých let reprezetuje **Hudba z Marsu** režijního tandemu Ján Kadár - Elmar Klos. S jeho výrobou se začalo na jaře 1954, ale premiéry se dočkal teprve 27.5.1955, po četných zásazích do už hotové kopie. Jako spoluautor námětu a scénáře tu s oběma režiséry spolupracoval úspěšný tvůrce komorních komedií z repertoáru poválečného *Divadla satiry* Vratislav Blažek (podepsaný už pod cirkusovou revuí *Cirkus bude*), který o desetiletí později stál u zrodu českého filmového muzikálu *Starci na chmelu*. na hudební a taneční složku filmu kladl tento tvůrčí tým od počátku značné nároky, na doporučení skladatele Jana Rychlíka se postupně přibírali pro jednotlivá zpěvní a taneční čísla další komponisté. ve filmu jsou ucelené sekvence s folkloristickým souborem Lúčnica s hudbou slovenského skladatele Tibora Andrašovana. i když základní ladění příběhu z prostředí maršovského nábytkářského družstva „Mars“ a jeho třicetičlenné amatérské kapely zůstávalo poplatné dobovým požadavkům na využívání volného času pracujících v souborech lidové umělecké tvořivosti, podařilo se ve filmu rozehrát sérii dramatických zápletek a komických situací, jimž diváci kinech vděčně aplaudovali (film komentuji v kapitole věnované tanečnímu folkloru). Kadárova a Klosova barevná hudební veselohra tak trochu předběhla svou dobu.

ÉRA ČESKÉHO FILMU 1960-1969

Nástup společenskokritické tematiky ze současnosti se odrazil v malém zájmu o klasický hudební film v podobě filmových oper nebo biografii slavných hudebních osobností. na druhé straně se comebacku dočkal žánr hudebních komedií a se zpožděním se diváci dočkali i prvních pokusů o muzikál.

Jedinou zfilmovanou operu tohoto období reprezentuje Dvořákova **Rusalka**, natočená v průběhu roku 1962 a premiérově uvedená 31. května 1963. Jejím realizátorem byl po Krškovi další průkopník na poli hudebních filmů - původně skladatel, dirigent a operní režisér Václav Kašlík. Nahrávku dirigoval Kašlík sám,

hrál orchestr a zpíval sbor Národního divadla v Praze. Balet ND²¹⁹ tančil v choreografii Jiřího Němečka. Role byly většinou obsazeny dvojicemi (herci na playback operních pěvců). Film v kinech vidělo více než půldruhého miliónu diváků, filmové pojetí bylo ovšem poněkud prvoplánové. Popisný realismus závěrečné scény, kde Rusalka s princem odcházejí do vody a postupně se do ní noří, má dokonce nechtěný rys jisté směšnosti. Přesto film na mezinárodní filmové přehlídce v Teheránu získal v roce 1964 Zlatou cenu v kategorii dlouhých filmů.²²⁰

V duchu komedií s populární hudbou se nesl **Valčík pro milion** (1961), film tendenčního režiséra Josefa Macha. Mach snímek postavil na střetu dvou žánrů - moravského folklóru a jazzu, zastoupených švarnou tanečnicí z Uherského Hradiště a amatérským trumpetistou z jižních Čech, kteří se setkají během spartakiády v Praze. Příznačná pro film byla shrnující charakteristika Václava Březiny: „Život za vítězného socialismu byl prezentován jako permanentní lidová slavnost s masovými tělocvičnými vystoupeními, tancem a hudbou.“²²¹

V září 1964 přišel na plátna českých kin konečně skutečný muzikál, legendární **Starci na chmelu**. Podle námětu, scénáře a s písňovými texty Vratislava Blažka ho natočil režisér Ladislav Rychman. Trojici skladatelů tvořili Jiří Bažant, Jiří Malásek a Vlastimil Hála, choreografem tanečních scén a písňových výstupů byl Josef Koníček, který v něm spolu s Josefem Laufrem a Petrem Musilem také vytvořil trojlístek kytaristů, komentující hrdiny na způsob antického chóru.

Příběh sám o sobě nebyl nijak výjimečný, přímočarostí ale ideálně vyhovoval formě muzikálu a tudíž jisté nadsázce a stylizaci. (Na chmelové brigádě středoškoláků se do sebe zakouká mladá dvojice. Chlapcovo chování je exemplárně potrestáno předčasným návratem domů a vyloučením ze školy, nicméně dívka se odvážně rozhodne nést společně s ním svůj údajný díl „viny“.)

²¹⁹ Tančili Zdeňka Fröhlichová, Jarmila Belšanová, .1. Holubová, Jana Braunschlägerová, Jiří Kaftan, Zdena Bronislavská, Karel Kmoch, Věra Burešová, Drahomíra Konárská, Stanislav Buzek, Alena Martinovská, František Doleček, Tomáš Němeček, Josef Fajta, Jitka Ogouňová, Richard Fröhlich, Zdeněk Pašek, Hana Slouková, Hladík, Otto Šanda, Král, Olga Šulcová, Lederer, Gustav Voborník, Ludvík, Eliška Boňková, Dagmar Novotná, Davídek, Nový, Dolečková, Heda Pašková, Drahotová, Podešvová, Fraňková, Blanka Řendlová, Ladislav Glaser, Lubomír Rešl, Roučková, Zajíc, Sedláček, Evžen Souček, Švingerová, Tichý, Dimitrij Turčaninov, Valchař, Viktorka Viktorinová, Výmolová.

²²⁰ *Česká filmová hudba*, s. 335.

²²¹ *Tamtéž*, s. 337.

Ruku v ruce se s touto jednoduchou fabulí pojila Rychmanova režijní realizace (od něho mimochodem pocházel nápad na trojlístek kytaristů i jejich rázovité černé kostýmy, který později zopakoval v podobě sudiček v muzikálu *Hvězda padá vzhůru*). S výjimkou hlavního hrdiny Filipa (Vladimír Pucholt) všechny ostatní role brigádníků obsadil neherci, posluchači taneční konzervatoře²²² včetně představitelky hlavní dívčí role Hanky (Ivany Pavlové) a jejích spolužáků Vlastimila Harapese nebo Ivanky Kubicové.

Po zpívaném prologu následovala téměř třiminutová titulková sekvence, koncipovaná jako velké černobílé taneční číslo přerušované fotografickými „mrtvolkami“, podložená směsí melodií muzikálu, resp. jejich svébytnými instrumentálními variacemi. Expozici Hanky v elegantních šatech a dámském klobouku, kontrastujících při vydávání večere s pracovními obleky a slamáky ostatních brigádníků, doprovázel moderní jazz. Některá čísla možná působí lehce vyumělkovaně (například taneční scéna v dívčí ložnici s baletními valčíkovými tanečky Hanky), vesměs ale film vyniká nápady a atmosférou (například v epizodním „blues“ *Život je kolotoč* v chlapecké ubytovně v tělocvičně). Tvůrčí tým se vyrovnal s hlavním problémem muzikálů, a sice logickým začleněním těchto čísel do dějové linky. Tanec i písně nastupovaly přirozeně a právě tam, kde emotivnost překračovala možnosti řeči. Písně a taneční výstupy vyjadřovaly momentální hnutí mysli postav, a zároveň samy byly situacemi, které posouvaly příběh dopředu. Některé situace se naléhavostí podobaly Robbinsově *West Side Story*, například mejdanový rocknroll *Hod' se, hochu, aspoň trochu do gala* s následnou polonézou a bossa novou. Ústřední serenáda milenecké dvojice *Den je krásný* z původní snové sekvence nenápadně přerostla ve velké muzikálové číslo celé vesnice i rodičů, v němž si zazpívá i trio autobusáků.

²²² Tančili: Josef Koníček, Jiřina Barášová, Vlastimil Harapes, Jan Klár, Ivana Kubicová, Petr Boria, Jaroslav Dlask, Jana Houkalová, Karel Hruška, Renata Jirousová, Jiří Kaftan, Regina Kestlová, Ivana Kudlová, Mahulena Kulendíková, Věra Masaříková, Boris Milec, Josef Pivonka, Zbyněk Pohlídal, Hana Stachová, Priska Steidlerová, Stanislav Šimek, Jiří Šindelář, .1. Štvánová, Jan Šváb, Eva Víšková, Drahomíra Vlachová, Daniel Wiesner, Jiří Wohanka, Libuše Zátková, Jitka Zelenohorská, Alena Žáková, P. Bartošová, L. Bechný, D. Bondyová, J. Dvořáčková, J. Goldbach, J. Hanzl, P. Holubová, B. Horáčková, A. Janoušková, M. Králíková, L. Macek, J. Mach, F. Mazal, K. Micka, E. Mikolášová, E. Musil, L. Němcová, J. Nová, B. Nováček, J. Novotný, L. Pavlátová, L. Petras, L. Procházková, M. Příhoda, P. Režná, J. Rosegnalová, V. Roškotová, I. Sághyová, H. Sedláčková, D. Silvínová, J. Stehlík, E. Škirejová, J. Tůma, J. Uhrová, Z. Vepřeková, F. Wachtl, J. Zemanová.

Mimořádný úspěch muzikálu (viděly ho v kinech téměř tři milióny diváků) překonal návštěvností další hudební film ***Limonádový Joe aneb Koňská opera***, premiérováný o měsíc později 16.10.1964. na adaptaci oblíbené divadelní hry Jiřího Brdečky, natočené technikou vitrážovaného filmu s barevně různě tónovanými sekvencemi, spojila síly plejáda ostřílených tvůrců: vedle autora námětu jako spoluscenárista režisér Oldřich Lipský, hudbu zkomponovali Jan Rychlík (předčasně zemřel ještě před jeho dokončením) a Vlastimil Hála, taneční složka byla dílem choreografa *Starců na chmelu* Josefa Koníčka. Proti generačnímu muzikálu, jakým byli *Starci na chmelu*, vděčil *Limonádový Joe* za svůj úspěch (jenom v kině ho vidělo více než čtyři a půl miliónu diváků) atraktivnímu hereckému obsazení a westernové romantice, která se v takto autentické, byť groteskní podobě v českém filmu objevila poprvé. Realizačnímu týmu údajně záleželo na sebemenším detailu týkajícím se vnější podoby Stetson City A.D. 1885 či kostýmů²²³. Podstatnější rozdíl od *Starců na chmelu* se týkal formální stránky, hudebně taneční čísla byla na story příkladného hlavního hrdiny (příznačně oděného do kovbojského úboru v sněhobílé barvě nevinnosti a propagujícího mezi hrubozrnnými pistolníky lihuprostou Kolalokovu limonádu z produkce vlastní rodinné firmy) navěšena jaksi dodatečně, bez toho, že by sama o sobě posouvala děj. Jejich úroveň byla nicméně vynikající. Platilo to především o parádním čísle „famózní arizonské pěnice“ Tornádo Lou místního Trigger Whisky Saloonu *Když v baru houstne dým* i o jejím dalším popěvku a tanečku *Whisky, to je moje gusto*, nebo šansonu *Mé zvlhlé rty*. Z ostatních hudebně pohybových partií vyčnívá stylová nefalšovaná pistolnická rvačka za zvuků břinkavého honky tonk piana. Brdečkova a Lipského „koňská opera“ byla natolik výjimečnou a atraktivní podívanou, že divákům nevadilo, že v druhé polovině evidentně ztrácela s každým dalším metrem filmu tempo i napětí. Přes drobné vady na kráse získala česká hudební kovbojka slušný ohlas také v zahraničí. Z festivalu v San Sebastianu získala Zvláštní cenu poroty Stříbrnou mušli.

Osa hudebního snímku ***Kdyby tisíc klarinetů***, nasazeného do distribuce v lednu 1964, bylo komorní leporelo Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého, které mělo premiéru v Divadle na zábradlí 9.12.1958 a v němž se jednoho dne proměnily zbraně v hudební nástroje. ve filmové podobě nabyla v kombinaci s motivem

²²³ *Česká filmová hudba*, s. 343.

přípravu televizního revuálního programu podobu monstrózního velkofilmu s množstvím postav a neskutečnou, více než dvouhodinovou délkou, v níž se vtip původní myšlenky prakticky vytratil. Výsledkem tohoto možná až příliš ambiciózního pokusu o nekonvenční muzikál nebyla ani dobrá revue (Luboš Bartošek, s. 260). na taneční složce, která tu ovšem sloužila pouze jako další přívěšek ke gigantické podívané, se podílely baletní ansámby pražské Alhambry a Hudebního divadla v Karlíně²²⁴, choreografem (ve filmu rovněž vystupujícím) byl Pavel Šmok. Některá původní hudební čísla nicméně zlidověla (pochod *Babeta*, duet *Dotýkat se hvězd, Tak abyste to věděla* a dojmavé milostné vyznání *Tereza*, kterému propůjčil neodolatelné hlasové kouzlo Waldemar Matuška).

Úspěchy jmenovaných filmů se už českému hudebnímu filmu nepodařilo překonat.

Autor *Starců na chmelu* Vratislav Blažek neměl šťastnou ruku, když v roce 1965 přišel s námětem, scénářem a písňovými texty k filmu ***Strašná žena***, který natočil režisér Jindřich Polák. Protože si v něm žárlivý manžel představuje svoji ženu-krasobruslařku v nejroztodivnějších situacích, ale pokaždé s bruslemi na nohou, vyžádal si film na tehdejší podmínky neskutečně vysoké náklady, z nichž značná část padla na výrobu umělého ledu (na bruslích se tančilo například i na nádvoří pankrácké věznice). Finanční problémy se podařilo vyřešit koprodukcí s východoněmeckou společností DEFA za cenu toho, že Blažkem původně zamýšlená „antirevue“ místy povážlivě sklouzávala do nebezpečné polohy operetního kýče. Stejně nepovedená byla hudební složka. To nejzajímavější byla pohybová stránka filmu, jejímž choreografem byl Luboš Ogoun. ve snímku tančily ansámby Čs. lední revue a berlínský balet Friedrichstadtpalastu.

²²⁴ Balet divadla Alhambra, balet Hudebního divadla v Karlíně: Zdenka Asmusová, Marta Bursáková, Jana Heyduková, Věra Chocová, Eva Kaprálová, Jarmila Kostlivá, .1. Koudelková, Eva Melicharová, Renáta Pospíšilová, Věra Sudková, Soňa Šroubková, Olga Šulcová, Marcela Trsková, Věra Vaštová, Eva Víšková, Antonie Zaccpalová, .1. Zahrynowská, S. Mrázková, M. Vávrová, Rudolf Brom, Jaroslav Čejka, Jiří Kaftan, Lubomír Melichar, Jaromír Petřík, Josef Pivonka, Josef Starosta, Vladimír Šedivý, Lubomír Mohyla.

ODBDOBÍ NORMALIZACE

Dvacet let mezi roky 1970 a 1989 přineslo v oblasti hudebních filmů co do žánrové skladby mnohem pestřejší nabídku než v předchozích desetiletích.

Nápadnou tendencí 70. a 80. let byl velký zájem o operu. Filmaři se na jedné straně snažili přenést na filmové plátno klasická repertoárová díla, a zároveň se stále častěji podíleli na jevištních inscenacích v předních světových operních domech. Filmovému opernímu boomu předcházel zvýšený zájem o tyto látky v televizi, který například Herberta von Karajana přivedl už v polovině 60. let k založení produkční společnosti Cosmotel, specializované na výrobu hudebních filmů včetně oper, na jejichž nastudování se slavný dirigent předtím podílel v milánské La Scalle (*Bohéma*, *Cavalleria rusticana*). Mezi nejzajímavější filmové adaptace oper patřily například Borodinův *Kníže Igor* (režie Roman Tichomirov, 1970), *Don Giovanni* (Joseph Losey, 1978), vytvořený z podnětu legendárního impresária hamburské a posléze i pařížské opery Rolfa Liebermanna nebo velkorysý verdiovský projekt Franka Zeffirelliho *Traviata* (1983) s Teresou Stratos, Placidem Domingem, baletem Velkého divadla v Moskvě a Londýnským orchestrem dirigovaným Zubinem Mehtou.

Jiná oblast, které se dostalo zájmu světových filmařů, byl životopisný hudební film. po roce 1970 poskytly předlohu dvakrát životní osudy Čajkovského (režiséři Igor Talankin a Ken Russell), Mahlera (Ken Russell), Wagnera a Šostakoviče (Tony Palmer). Miloš Forman natočil v roce 1984 podle divadelní hry Petera Shaffera v americké produkci film *Amadeus*.

V české kinematografii přibyly k filmovým operám dva tituly: **Prodaná nevěsta** (1975) a **Rusalka** (1978). Smetanovo dílo natočil v koprodukcii Barrandova a mnichovské Bavarie Václav Kašík. Opět šlo o úkaz té doby – operu hranou herci na dabing. Oproti dřívější ateliérové verzi *Rusalky* byla opera z velké části snímána v exteriérech v Holašovicích u Českých Budějovic s řadou zachovaných rázovitých vesnických stavení s osobitě pojednanými domovními štíty a velkou návsí, v prostředí zhruba odpovídající době a stylu Sabinova libreta. Kašíkova práce patřila určitě k nejzdařilejším adaptacím, jako choreografy oslovil Luboše Ogouna a Jiřinu Mlíkovskou. V *Prodané nevěstě* tančili tanečníci

Československého státního souboru písní a tanců a Jihočeského souboru písní a tanců.

Točit s odstupem pouhých patnácti let znovu **Rusalku** se mohlo zdát zbytečné, ovšem talent režiséra Petra Weigla, který v koprodukcí se zahraničními výrobci a televizními společnostmi vytvořil předtím řadu úspěšných operních a baletních filmů, dával všechny předpoklady k novému výkladu. Weigl byl autorem televizních adaptací Gounodova *Fausta a Markétky*, Massenetova *Werthera*, Pauerovy *Zuzany Vojířové*, Čajkovského *Evžena Oněgina*, Cikkerova *Vzkříšení*, Brittenova *Pod koly osudu*, Prokofjevova *Romea a Julie*, Delibesovy *Coppélie*, Stravinského *Apollóna musagetes* a po televizní premiéře byla v květnu 1971 uvedena i do filmové distribuce jeho citlivá adaptace Zeyerova pohádkového dramatu *Radúz a Mahulena* s původní hudbou Josefa Suka a s choreografiemi Jarmily Jeřábkové.

K realizaci *Rusalky* se přistoupilo v roce 1977, premiéra byla v září 1978. Natáčelo se v exteriérech v průhonickém parku, Mariánských lázních, na zámčích Herrenchiemsee a Nymphenburg v SRN. Souběžně se natáčela německá verze, v české verzi bylo pěvecké obsazení odlišné od hereckého v hlavních postavách takto: Rusalka - Magda Vášáryová (zpěv Gabriela Beňáčková), Princ - Milan Kňazko (Peter Dvorský), Vodník - Přemysl Kočí (Ondřej) Malachovský), Ježibaba - Jaroslava Adamová (Libuše Márová), cizí kněžna — Božidara Turzonová (Milada Šubrtová). (Matzner, Pilka, s.403)

V jistém slova smyslu lze považovat Weiglův snímek za jeden z vrcholů naší operní filmové tvorby. od vžitých představ českých pohádek se na první pohled lišil výtvarným pojetím, stylizovanými rokokovými kostýmy a maskami ve Fragonardově stylu. Ačkoliv se točilo na playback, herci své role ovládali s naprostou technickou i výrazovou dokonalostí, což umožnilo operní stylizaci transformovat do skutečně sugestivního hereckého prožitku. Celá Kvapilova pohádka byla pojata jinak než v dosavadních známých inscenacích. Vodník nebyl venkovský strejda, ale skutečný kníže vod, Rusalka nebyla holčička, ale tajemná žena, příroda byla snímána tak, aby dotvářela stav nitra postav. V tomto smyslu se ostatně nesla celá Weiglůva tvorba, mluvící obrazem a patosem na základě vnitřního poselství. Mimoto na jeho filmech vždy uchvacovalo dokonalé vedení herců, soulad kamery, výtvarné složky s hudbou, choreografií a myšlenkou díla.

V roce 1987 vznikla podle dlouho připravovaného námětu a scénáře Jiřího Blažka filmová biografie Leoše Janáčka **Lev s bílou hřívou** režiséra Jaromila Jireše. Protiváhou místy až příliš poetizující a lyrizující podobizny skladatele s ilustrativními odkazy na zdroje jeho inspirace a citového vzplanutí stárnoucího Mistra k mladé Kamile, viděného idylicky Janáčkovými očima, měly být osobní tragédie z předčasného odchodu milované dcery Olgy a umělecký zápas o prosazení *Její pastorkyně*. Choreografem snímku byl Daniel Wiesner.

Ve zmíněné době u nás vzniklo několik pokusů o původní filmový muzikál. Zatímco v USA vzniklo novátorské dílo, zřetelně překračující hranice svého žánru v podobě snímku *All That Jazz* (1979) Boba Fosse, žádný z domácích snímků nevyčníval z tehdejší průměrné barrandovské produkce.

Muzikál tvůrce *Starců na chmelu* Ladislava Rychmana **Hvězda padá vzhůru** (1974) byl filmově i hudebně krokem zpět a nezachránila ho ani hvězdná aureola Karla Gotta v jeho jediné velké filmové roli. Choreografie tohoto propagandou kontaminovaného snímku vytvořil Josef Koníček. ze *Starců na chmelu* byl aplikován princip antického chóru, který ale, přenesen na pohádkové sudičky, nebyl funkční. Kritické zobrazení „velkého světa“ západního showbyznysu působilo v podstatě komicky.

Naopak velmi sympaticky nakonec působil s mnohem menšími ambicemi natáčený dětský muzikál Věry Plívové-Šimkové **Přijela k nám pouť** (1973) s nápaditou hudbou Petra Skoumala a choreografií Emy Šlechtové.

Nejvíce českých hudebních filmů v této době tvořily hudební komedie a revuální filmy. Pravděpodobně s největší zdarem zasáhl do obou kategorií Zdeněk Podskalský. Zvláště jeho **Noc na Karlštejně** (1973) provázal bezprostřední divácký ohlas, znásobený od doby premiérového uvedení filmu v červenci 1974 častými televizními reprízami. Zásahu na tom měla především sama o sobě výtečná Vrchlického předloha, kterou do podoby filmového scénáře převedl sám režisér. Stylizované dobové choreografie vytvořil Josef Koníček.

Na revuálním principu postavený **Trhák** (1980) téhož režiséra (podle původního námětu a scénáře dvojice Smoljak - Svěrák, kteří se objevili také mezi hereckými protagonisty), tentokrát pojatý jako „film ve filmu“, obsahuje vděčné herecké i

pohybové gagy. V rámci parodického žánru se záměrně rozpadá do sledu hudebních čísel a choreografií (jejichž autorem byl Pavel Šmok) i záměrné žánrové všehochuti a klišé (raný rock 50. let *Hledíme na tu havěť drobnou*, pseudosoulový sbor *My jsme správná pětka* apod.). Celek záměrně působí jako nadsazená karikatura televizních estrád tohoto období. Tento pocit posilovali rovněž různorodé osobnosti tehdejší české pop scény jako například Hana Zagorová, Ladislava Kozderková, Olga Blechová, Waldemar Matuška, Petr Spálený, Milan Drobný, Jiří Schellinger, Jiří Korn, Michal Tučný, Ivan Mládek, Karel Štědrý, Aleš Ulm, skupina Karla Vágnera, Schovanky, Fešáci. Tento film zmiňuji i v kapitole věnované tematizaci tanečních profesí v české kinematografii.

Vedle dvou stříhových snímků, které obratně řetězily scénky z archivů - *Zpívající film* (1982) a *Barrandovské nocturno aneb Jak film tančil a zpíval* (1984), které ovšem nemohly konkurovat atraktivním zahraničním filmům (dvoudílný *That's Entertainment!* z produkce největšího světového výrobce hudebních filmů MGM, 1974 a 1976) - přinesl v roce 1979 příjemné osvěžení muzikál s netradiční formou - ***Balada pro banditu*** v režii Petra Síse. Jeho základ tvořilo stejnojmenné úspěšné představení brněnského *Divadla na provázku*, které na motivy Olbrachtova románu Nikola Šuhaj loupežník vytvořili Milan Uhde (který musel být z důvodu zákazu „přikryt“ jménem režiséra inscenace Zdeňka Pospíšila) a skladatel Miloš Štědroň. Film je stylizovaný záznam tohoto představení, přesazený do přírodního divadla Andělské Hory u Karlových Varů, ke kterému přibyla uvolněná, dokonale rozpohybovaná jakoby „woodstocková“ atmosféra trampského publika (ve které se prolínali aktéři kruté lidové legendy o tradičním souboji dobra se zlem s diváky). Celkovou atmosféru jedinečně dovořily taneční sekvence Vysokoškolského uměleckého souboru UK v choreografii Jana Hartmanna.

V podobném duchu a v týmu opět s Janem Hartmannem (a souborem VUS UK) Sís v roce 1980 natočil podle vlastního námětu a scénáře film ***Blues pro EFB***. Snímek, který sám žánrově označil jako „kinokonzert“ měl přiblížit renesanční osobnost a tvorbu rázovitého divadelníka E. F. Buriana. Postava vypravěče a fiktivního mladého zvukaře Davida, jdoucího po stopách Burianova uměleckého života rozehrávají obrazovou a hudební koláž autentických ukázek z Burianova

Krysaře v nastudování Divadla na okraji a připomínající další ze slavných inscenací jeho divadla D (*Lazebník sevillský, Lidová suita, Milenci z kiosku* aj.).

K zásadním Sísovým počínům patřil v roce 1985 ***Sen noci...***, snímek, kterým česká kinematografie poprvé zareagovala na žánr tanečních filmů, které ve světovém měřítku dovedl k dokonalosti Carlos Saura (*Krvavá svatba*, 1981, *Carmen*, 1984). Také tady šlo o zfilmované představení, konkrétně o Ogounovo nastudování baletu Václava Trojana *Sen noci svatojánské* se souborem Státního divadla v Brně. Sís společně s výtvarníkem Janem Součkem přenesli tuto kreaci do barrandovských ateliérů. Shakespearově nesmrtelné komedii, která byla čímsi jako opus magnum Trojanovy celoživotní tvorby (skladatel postupně vytvořil scénickou hudbu k její divadelní inscenaci, rozhlasové hře, nezapomenutelnému celovečernímu loutkovému filmu Jiřího Trnky a konečně k baletu na libreto Aleny Hoblové), se v této podobě dostalo - podle charakteristiky Vladimíra Bóra - „taneční inscenace soudobého typu, pantomimicky opravdu čitelně vyjadřující Shakespearův děj i filmové féerie plné nápadů, vtipu, obraznosti a podívané, pokud toho mohla v daných možnostech kamera Jana Kališe dosáhnout.“²²⁵

Film, okořeněný svěžími kabaretními scénami reprezentuje filmová muzikálová komedie z prostředí nevěstince z přelomu dvacátých a třicátých let minulého století ***Anděl s ďáblem v těle*** (1983) v režii Václava Matějky, s hudbou Jiřího F. Svobody a choreografií Jana Hartmanna a Waltera Schumanna.

V šantánu na zámečku Riviéra se baví pánové z lepší společnosti, přičemž elegantní "zaměstnavatelka" děvčat zvaná Madam dbá na hladký chod svého podniku. do Riviéry přichází .1. "práci" bývalá studentka Renáta. Madam hned odhadne, že tato dívka svým andělsky nevinným obličejem pány upoutá a také už při svém prvním vystoupení má Renáta obrovský úspěch. Avšak nově povýšený inspektor Bulis zatkne po razii Madam i s personálem a všemi hosty. Ve své době šlo o skandální film o tom, jak to fungovalo v prvorepublikovém nevěstinci. Slabý děj a tendenčnost snímku vyvažovala řada skvělých herců a mnoho tanečních čísel, která vzdáleně připomínají taneční scénky z legendárního televizního pořadu *Televarieté*. (Zpíval a tančil Jiří Korn, .1. Vondráčková a taneční soubor hotelu Alahambra).

²²⁵ *Česká filmová hudba*, s. 414.

Poněkud úpadkovějším pokračováním této komedie byl snímek **Anděl svádí ďábla** (1988) opět v režii Václava Matějky, s choreografiemi Radomila Čecha, Jana Hartmanna a Jiřího Korna. Děj se odehrával několik let po skončení děje prvního filmu, a to v roce 1930. Epicentrem je opět zámeček Riviéra na pražské periférii, drahý nevěstinec pro společenskou smetánku. Bývalá prostitutka Renáta zvaná Anděl, která se provdala za bankéře a stala se majitelkou Riviéry, svádí neúprosný boj s elegantní Madame, která nyní zastává funkci pouhé ředitelky podniku, jenž jí kdysi patřil. Vrchní policejní inspektor Bulis v uniformě portýra Riviéry dohlíží na hladký chod podniku a bezpečnost prominentních hostů. Nová je postava „ďábla“, schopného, šarmantního sňatkového podvodníka, kterého si Madame vybere za hlavní nástroj své pomsty. Celá komedie je šetrně řečeno o ničem, jediné, co zbývá, je noblesní prostředí, lesk šperků, ruleta, a dráždivé prádlo tanečnic²²⁶.

Ojedinelé místo v bilanci hudebního filmu předrevolučního období patří snímku **Straka v hrsti**, který začal v roce 1983 (podle námětu a scénáře Antonína Přídala) natáčet Juraj Herz. Středověkými moralitami inspirovaný příběh o kletotu, přinášejícím svým vlastníkům neštěstí (jeho paralelou v zahraniční produkci byl beatlesovský film *Help! - Pomoc*, 1965), nabyl prolínáním minulosti se současností podobu výpravné fantasmagorické fresky s prvky nadčasové společenské satiry. (Mladí tanečníci se převlékají do svršků poházených na zemi a rázem se ocitnou na bizarním středověkém tržišti.) Sugestivní obrazy podtrhla výprava Evy Slívové, dynamická kamera Viktora Růžičky, využívající trikových záběrů i explozivní Hartmannova choreografie. Film také ukázal na plátně řadu zajímavých osobností pohybového divadla (Franka Towena, Borise Hybnera, Ninu Vangeli, Valdimíra Hulce) i členů tehdy už zakázané skupiny Pražský výběr. Jejich účast motivovala anonymní udání pro obscénnost, na jehož základě byla výroba filmu zastavena bezpečnostními orgány přímo v průběhu natáčení. Snímek byl dokončen z podnětu Filmexportu až v roce 1988 a jeho premiéra v domácích kinech se konala teprve v únoru 1991.

Přibližně od poloviny 60. let se etabloval fenomén tanečních diskoték, který nezůstal bez odezvy ve světové (a se zpožděním) ani v naší kinematografii.

²²⁶ Tančili: Pravoslava Buřvalová, Naděžda Izakovičová, Bronislava Kaloudová, Marcela Macáková, Kateřina Prosová, Renata Schmiedtmajerová, Naděžda Urbánková, Ernest Valko, Petr Veleta, Petr Jirsa.

(V roce 1977 měly v USA premiéru kasovní bestsellery *Horečka sobotní noci/Saturday Night Fever* s novým idolem americké mládeže Johnem Travoltou a diskotékovými hity skupiny Bee Gees i jeho černošská, u nás nepromítaná obdoba *Thank God It 's Friday* Roberta Klana s Donnou Summer, mužským sextetem Commodores a akrobatickým tanečníkem Chickem Vennerou.)

Odvar tohoto žánru u nás reprezentovaly počátkem 80.let filmy v diskotékových rytmech *Láska na druhý pohled* a *Mezi námi kluky*, které vznikly v roce 1981 a v nichž se poprvé objevil Michal David. V roce 1982 a znovu 1984 se podobnou cestou vydal režisér Jaroslav Soukup ve snímcích *Vítr v kapse* a *Láska z pasáže*. V roce 1987 natočil Soukup film ***Discopříběh***, jednoduchou story adolescentů dospívajících v bezstarostném komunistickém ráji, kterou nicméně okořenil efektními záběry na principu vypočítaných videoklipů (včetně pohledu z helikoptéry v závěrečné scéně na obří diskotéku údajně sedmitisícového komparsu na plzeňském náměstí). Prvoplánový optimismus a manifestaci „zdravého“ mládí, podpořenou mimo jiné diskotékovými choreografiemi Jiřího Rebce, charakterizoval Václav Březina jako „programově podbízivou zábavu“²²⁷.

V pozdních osmdesátých letech a v přelomové době v prvních letech po sametové revoluci zavál na poli hudebních filmů svěží vítr v podobě filmů studenta a posléze čerstvého absolventa FAMU Tomáše Vorla. Jeho muzikály *Ing.*, *Kouř*, *Chemikál*, *Pražská pětka* přinesly ve své domě nové, sympaticky absurdní, živelné filmové tvarosloví, které kombinovalo různé umělecké tvary a v základu se opíralo o výraznou pohybovou stylizaci.

Taneční film „Barvy“ dnes považují za nejzajímavější část povídkového filmu ***Pražská pětka*** (1988). Dominují mu futuristické „uniformy“ a synchronizovaný kolektivní tanec²²⁸, který částečně parafrázoval vojenské přehlídky a spartakiády. Celý výjev, na experimentální elektronickou hudbu Jiřího Chlumeckého lze těžko

²²⁷ *Česká filmová hudba*, s. 410.

²²⁸ Prostorem strojově procházejí s dupáním tanečníci. Objeví se stylizované antické sloupy. Tanečníci jsou červení a modří, scénu osvětlují baterky, poté světlomety. Kolem černých tanečnicků projede žlutý automobil. Další postavy jsou šedé, černé a modré. Hudebníci hrají na klavír, harfu, flétnu, prostorem náhle projedou bruslaři na kolečkových bruslích. Dvě tanečnice v bohatých róbách - červená a černá - se divoce točí na podstavcích. Procházejí polonazí lidé. Barevní tanečníci nesou bílé šálky, střídají se barvy, objevují se tanečnice v kostýmech Egyptanek, pohyb se zrychluje. Zrychlující se taneční exhibice končí stisknutím tlačítka v autě a následným dvojitým výbuchem, který zlikviduje tanečnice (červenou a černou) na dvou antických sloupech.

popsat, natož jednoznačně interpretovat. Jan Foll v recenzi v časopisu *Scéna*²²⁹ charakterizoval tuto produkci jako zobrazení sváru mezi vnucenou symetrií a svobodnou asymetrií, víru v nezničitelnost klasického umění, přetrvávajícího navzdory extravagantním módním výbojům i uniformám politických systémů. Napětí moderního světa, ilustrované kontrastem různobarevných skupin, se stupňuje a protiklady symbolů a kulturních asociací se "postmodernisticky" míchají dohromady. Je to vize válečné katastrofy nebo zobrazení pomyslného "odstřelu" starých hodnot? Postmodernistický film *Barvy* lze asi chápat jako svérázné podobenství o novodobém lidském mraveništi a jeho absurdním, dezorganizovaném řádu. Ostatně podle taneční teoretičky a odbornice na taneční analýzu Janet Adshead-Landsdaleové nelze již žádné postmoderní taneční dílo jednoznačně interpretovat. Zatímco hrané povídky filmu *Pražská pětka* postupem času zestárlý a působí na mě dnes poněkud trapně, film bratrů Cabanů se syrovou atmosférou a naléhavostí blíží tanečním filmům a videodancům souborů *DV8* (chor. Lloyd Newson), montrealské skupiny *Carbon 14* (Carbon Quatorze, videodance *The Dormitory/Le Dortoir*, chor. Giles Maheu) nebo souboru *Rosas* Anne Terese de Kaersmaekerové, které vznikaly přibližně ve stejné době. Jistou paralelu v tomto ohledu vidím také v odlidštěných výtvarně-choreografických dílech (a také filmech) amerického tanečníka,

"Muzikál totalitního věku" je podtitul Vorlova pozdějšího snímku ***Kouř***, který měl premiéru na počátku roku 1990. Celý příběh je choreograficky stylizován, prokládán tanci²³⁰ a písněmi s až dadaistickými texty, dialogy jsou často vedeny ve verších. Celek má poetiku prolínání vážného s nevážným, ironie s obdivem, reality s bizarností, skutečnosti s absurditou. Pěknou choreografii mají dva duety hlavního hrdiny Jana Slováka s Lucií Zedníčkovou - píseň *Je mi fajn* a *Ahoj Kotě*²³¹. Pozornost upoutá také Jaroslav Dušek ve scéně cvičení aerobiku nebo David Vávra v pohybové kreaci za barem. Celkově film dýchá poetikou typickou pro společenství Pražské pětky, prolínáním vážného s nevážným, ironie s obdivem, reality s bizarností, skutečnosti s absurditou, díky čemuž se stal svým způsobem kultovním.

²²⁹ Časopis *Scéna*, č.12-13, 12.6.1989.

²³⁰ vybrané scény filmu dostupné na webu: Vorel Films official channel.

²³¹ Píseň *Je to fajn*, milostný duet *Ahoj Kotě*. Dostupné [on-line]: <https://www.youtube.com/watch?v=fEAe1GGaIHE>. [25.1.2016]

Film **Don Gio**²³², je společný autorský film bratrů Cabanů, ve kterém otevřeli dveře totální postmodernistické volnosti. Film reagoval na proměny pražské porevoluční kulturní společnosti na základě mozartovsko-faustovského mýtu a nastínil z dnešního pohledu poměrně trefnou vizi budoucí (dnešní) konzumní kultury. Pohybově je snímek mimořádný odvážnou fyzicky ofenzivní formou a dobře tak dokumentuje "rozpoutávání davové psychózy", „terorizování hlediště" či "konsekvence extatické až orgiastické", o nichž se v souvislosti s inscenacemi baletní jednotky Křeč vyjádřil Sergej Machonin²³³.

²³² Don Gio - postmoderní opera zpracovaná jako videoklip pro filmové plátno. Šlo o první český film vytvořený v koprodukcii s Českou televizí. V roli Leporela se objevil exhibující Jaroslav Dušek, dále hráli Chantal Poullain (Elvíra), bývalý ředitel Národního divadla Daniela Dvořák v roli ředitele divadla a v titulní roli Karel Roden. Don Gio je film o divadle roku 1991, jehož protagonisty jsou postavy Mozartova Dona Giovanniho.

²³³ Sergej Machonin ve sborníku O divadle III., listopad 1987, s. 35.

7. FILMY TÉMATIZUJÍCÍ TANEČNÍ PROSTŘEDÍ NEBO TANEČNÍ PROFESE (ROLE TANEČNÍKA, CHOREOGRAFA)

Jako kontrast vzhledem k předešlým kapitolám, ve kterých jsem se pokusila poukázat na často schematizující uchopení tanečního prostředí, se nyní pokusím věnovat několika českým snímkům, ve kterých svět tance nebo taneční profese zastávají tematickou roli a poskytují hlubší psychologický vhled do tohoto prostředí.

Nejstarším snímkem v této kategorii je drama režiséra Gustava Machatého s názvem **Baletky** z roku 1936 (úvodní obrázek), který jsem se rozhodla okomentovat i přes to, že se produkčně nejedná o český, ale o italský film. Děj se opírá o tradiční příběhový model - mladou tanečnici z baletního sboru jednoho večera potká štěstí, dostane totiž šanci na jevišti zaskočit za náhle onemocnělou sólistku. Dívka si rychle získá sympatie publika a doslova zazáří. Zažívá náhlý okamžik slávy, který je však zkomplikován smrtí jejího učitele. Zoufalá baletka najde útěchu v náručí novináře. Reportér ji brzy požádá o ruku, ovšem pod podmínkou, že opustí divadelní dráhu. Dívka se rozhodne vzdát lásky a vsadí vše na svou taneční kariéru.

Jak již bylo řečeno, jde o Machatého filmové drama natočené v Itálii, na něž je ovšem třeba nahlížet v kontextu kulturní propagační strategie prosazované a financované tamním fašistickým režimem. Ta zahrnovala mimo jiné založení mezinárodního filmového festivalu a vybudování technicky kvalitního výrobního zázemí, tj. založení filmové školy Centro Sperimentale di Cinematografia, vybudování ateliérů Cinecitta v Římě a Pisorno v Toskánsku, kde měly s přispěním zahraničních tvůrců vznikat díla propagující svou kvalitou italskou kinematografii v zahraničí. Právě Pisorno se stalo působištěm českého režiséra, který byl v polovině 30. let spolu s dalšími renomovanými evropskými tvůrci vybrán k pozvednutí úrovně italského filmu. Ať už v rámci koprodukcí, nebo na základě pozvání tuzemských výrobců zde tehdy pracovali např. Max Neufeld, Max Ophüls, Jean Epstein či Abel Gance.

Natáčení *Baletek* však probíhalo ve velmi nervózní atmosféře. K té přispěl i sám Gustav Machatý svým výstředním chováním a hvězdnými způsoby. Situaci zhoršovala i jazyková bariéra při komunikaci režiséra s italskými herci, stejně jako pro něj typický perfekcionismus, jenž způsobil, že se náklady zvedly na dvojnásobek a doba natáčení se údajně oproti plánu prodloužila o 25 dní. Režisérův napjatý vztah s producentem Sampierim vyvrcholil rozhodnutím zhotovit bez přítomnosti Machatého pro premiérové uvedení v Benátkách novy sestřih již zkompletované pracovní kopie. Festivalová verze u diváků a kritiků propadla a Machatý se této podoby filmu veřejně zřekl, mimo jiné i vyjádřením pro deník *České slovo* v září 1936: „*Film byl předveden .1. hrozně dlouhý, za druhé změněný v dialogích, a to jak v jejich smyslu, tak v jejich přednesu, protože snímek již hotový byl znovu celý synchronizován. Místo vtipných řečí banální dialogy, mluva tam, kde byla scéna úplně němá. [...] Až budu moci film uvést do původního stavu - což ovšem předpokládá, že jest ještě negativ k dispozici, ponese plnou odpovědnost za jeho klady i zápory. Dnes ale odpovědnost za „Balerinu“ odmítám.*“²³⁴

Neúspěch v Benátkách vyděsil úředníky odpovědného ministerstva, pod jehož dohledem byla zhotovena další (dnes známá) verze, která se na počátku roku 1937 objevila v italských kinech. Fašistická cenzura a kontrola tedy asi neumožnila Machatému hlubší umělecké rozpracování filmu dle jeho vlastní vize. Film se alespoň snažil umělecky a nekonfliktně vyplnit prostor mezi mantinely vytyčenými tehdejším režimem. ve druhém plánu obsahuje momentky ze zákulisí i z baletního sálu - pravidelné tréninky, v nichž cvičí děvčata v estetických romantických sukénkách u tyče v dokonalém unisonu.

V protektorátním roce 1943 natočil režisér František Čáp film ***Tanečnice***, jejíž hlavní postava je mladá a krásná Clo (Marie Gálzrová), která odchází přes odpor své důstojné pražské rodiny k divadlu. Záhy získá místo sólové tanečnice v Drážďanech. Další hvězdou v divadle je madame Richetti (Jelizaveta Nikolská). Clo je velmi šťastná v profesním i v soukromém životě, neboť miluje baletního mistra Sašu (Karel Höger) a ten její lásku opětuje. po velkém úspěchu dostává Clo nabídku do Bruselu. Saša nesnese myšlenku na rozchod a zastřelí se. po jeho smrti zjistí Clo, že je těhotná. Bezradná napíše o pomoc sestře Marii, nadané

²³⁴ Jiří Horníček (Letní filmová škola), orální zdroj.

pianistce. a Marie jí skutečné pomůže. Odjede za Clo a po čase se vrátí do Prahy s její dcerkou, kterou vydává za vlastní dítě. Jako svobodná matka ztratí v rodině úctu, lásku milovaného muže a zřekne se i kariéry. Clo zatím pokračuje úspěšně v umělecké dráze. Žije bouřlivým životem, v němž nechybí obdiv mužů a sláva. Teprve, když se hlásí příznaky stáří, chce svou dceru zpět. Ale tehdy poprvé se mírná Marie vzbouří. Clo musí ustoupit a dcerka zůstává Marii. Nešťastná Clo se vrací k dřívějšímu životu. *Tanečnice* je rozhodně jeden z lepších českých filmů období protektorátu. Zajímavě útočí na zastaralé morální předsudky, zobrazuje touhu ženy po kariéře jako naplnění vlastního života. Clo není mateřský typ, smyslem jejího života je tančit, těšit se z úspěchu u publika. Ví, že by nebyla dobrou matkou, zatímco její sestra ano. Je lépe se věnovat kariéře a děti nemít, když si je žena vědoma, že by stejně nebyla dobrou matkou, nežli je mít a celý život jim dávat najevo, že jsou pro ni přítěží, neustále je postrkovat od jedné chůvy ke druhé? V tomto ohledu je film *Tanečnice* takřka nadčasový. na postavách sester Satranových ukazuje maloměšťáckou přetvářku a falešnou morálku. Clo je špatná, protože se rozhodla život zasvětit umění. Marie, jež vydává neteř za svou dcerku, je též špatná, protože má dítě za svobodna a bez otce. Film tak na pozadí tanečního světa (který se běžně nahlíží jako svět uvolněné morálky) ukazuje předsudky a zkostnatělost. Z hlediska tematizace tanečního prostředí je třeba zmínit také pohádku Martina Friče **Princezna se zlatou hvězdou** z roku 1959.

Zajímavé jsou především dvě velké baletní scény odehrávající se kolem kašny zámeckého nádvoří, pojaté v duchu romantického *bílého baletu*. V první scéně početný sbor tanečnic ve splývavých romantických tutu nacvičuje pod vedením přísného baletního mistra tanec kolem kašny, přičemž celý výjev pěkně ukazuje atmosféru kostýmované hlavní zkoušky, při které ještě dává baletní mistr tanečnicím připomínky, "ladí" jejich arabesky, výdrže a unisono. Později ve snímku tuto scénu vidíme tzv. "na ostro", jako výstup baletu na královském plese. Tady už vše dokonale ladí, postava baletního mistra zůstává divákům skryta, celý baletní výstup má nádhernou světelnou atmosféru. Filmová kamera nabízí i netradiční pohledy z ptačí perspektivy, které ukazují ornamentální grafické řešení choreografie. Choreografie vytvořil Bedřich Füsseger (kromě zmíněného baletu u kašny jsou v pohádce velká taneční sóla), sekundovala mu Jiřina Kottová coby pohybová spolupracovnice. Její práce spočívala v pečlivé

pohybové stylizaci jednotlivých postav děje i synchronizovaných nástupů stráží, dvořanů a vojáků. Vzpomínám si, že na mě v dětství zvláště tato scéna silně zapůsobila. To, že jsem nebyla sama dokládá i jedna z reakcí na FDB: *“Od prvního shlédnutí (sic!) této pohádky ji bezvýhradně miluju a nikdy jsem si ji nenechala ujít. Dokonce měla na mě výchovný účinek, od té doby miluju balet, což mně časem přivedlo k vážné hudbě a operám. Kam se hrabou dnešní rádoby pohádky.”*²³⁵

Režisér tzv. nové vlny Evald Schorm natočil v roce 1966 podle vlastního scénáře psychologický film **Návrat ztraceného syna** (film získal Cenu kritiky na 20. MFF v Locarnu). Hlavní postava, mladý pracovník projektového ústavu inženýr Jan Šebek, se po neúspěšném pokusu o sebevraždu ocitne v léčebně pro duševně nemocné. Jeho manželka Jana před psychiatrem (skutečný psychiatr M. Morávek) nedokáže vysvětlit, co mohlo muže k tragickému činu vést. Ani podle jejích rodičů neměl Jan žádnou příčinu k sebevraždě. V práci, jak tvrdí Janův nadřízený, bylo rovněž všechno v pořádku. Všichni se shodnou jen na tom, že Jan byl „občas divný“, snadno se rozčílil nebo naopak vůbec nemluvil. Mezitím se Jan spřátelí s jiným pacientem, tanečníkem Zdeňkem (Jiří Kilián) a pozná i psychiatrovu manželku Olgu, která se do něj zamiluje. Teprve postupně se začínají odhalovat motivy Janova sebedestruktivního činu. V pozadí všeho nestojí žádná velká událost, nýbrž spíš dlouhá řada „běžných“ životních kompromisů, přetvářek a lží. Schormův film symbolicky zpracovává téma jak přežít ve světě přetvářky. Totalitní režim se snažil přesvědčit lidi o tom, že socialistické zřízení je ideální a bezproblémové, společnost je zdravá a uvědomělá. Cokoli do tohoto idealizovaného rámce nezapadalo, vykázal systém na okraj, mimo zorný úhel řádného občana, který neměl být zatěžován ničím nežádoucím. V jakémsi podivném, tabuizovaném společenském suterénu tak existoval svět lidí duševně komplikovaných, svět postižených, umírajících. Schorm naopak ukazuje komplikovanost lidské duše a odkrývá poklidné tempo paralelního světa „duševně chorých“. Jan je mladý, inteligentní, úspěšný, není fyzicky nemocný, není agresivní. Jeho melancholie a ztráta víry v budoucnost a její smysl jsou přesto pro systém společensky nebezpečné, je třeba ho z tohoto nepochopitelného neduhu vyléčit. Ocítá se v ústavu s mřížemi, přičemž mezi pacienty najde spřízněnou duši v mladém Zdeňkovi, který je tanečník. Vzhledem

²³⁵ Viz. <https://www.fdb.cz/film/princezna-se-zlatou-hvezdou/16960>.

k tomu, že na povolání tanečníka je tradičně pohlíženo (v běžném životě i v kinematografii) jako na vzor vitality, zdraví, síly a radosti, hraje postava a profese Zdeňka v tomto ohledu zásadní symbolickou roli, zvýrazňuje onen zdánlivý paradox – Zdeněk je mladý, zdravý, hezký, talentovaný, přesto nedokáže ve společnosti normálně fungovat a končí sebevraždou. Konkrétní diagnózu a důvody Zdeňkova činu se sice divák nedozví (jde o vedlejší postavu), přesto však Schormův film, jako jeden z mála českých filmů, otevírá téma psychických problémů tanečnických profesí. V zahraničních filmech je toto téma častější – namátkou lze zmínit filmy *All that Jazz*²³⁶ (film zachycuje choreografa Boba Fosse, jeho psychickou labilitu, maniodepresivní stavy a závislost na návykových látkách) nebo novější *Black Swan*²³⁷, film který diváka sugestivně vtahuje do patologického světa primabaleríny, která zápasí s chorobným perfekcionismem, anorexií, pocitem izolovanosti a postupně se propadá do halucinací a stavu šílenství (režisér Aronofsky zajímavě pracuje se stresem hlavní hrdinky, proměnou, s kontrastem křehké krásy a temného neznáma).

²³⁶ *All that Jazz* (1979)- dramatický muzikál, režie Bob Fosse. Jde o vrcholné dílo Boba Fosseho, po stránce myšlenkové i choreografické, jde o tragikomickou autobiografii, podanou formou neobyčejného muzikálu. Film je felliniovská vize umělce posedlého prací a řítícího se do záhuby kvůli vražednému životnímu tempu. Hlavní postava příběhu s mrazivou přesvědčivostí předpověděla režisérovu vlastní smrt. Závěrečná agonická pasáž je stylizovaná do velkolepého čísla, ve kterém se sejdou všichni umělcovi blízcí v podobě fantómů a je završená symbolickou záhrobní jízdou do náruče koketního Anděla smrti. Snímek je popřením tradičního muzikálu, exponuje nepopsatelnou a krásnou deprese místo pozitivistické a duhové rozjuchanosti. Film získal roku 1980 Zlatou palmu v Cannes ex aequo s filmem *Dále byl nominován i na Oscara za režii, scénář, za herecký výkon Roye Scheidera i v kategorii "nejlepší film roku"* Viz. <http://www.csfd.cz/film/2988-all-that-jazz/prehled/>. [cit. 27. ledna 2017]

²³⁷ V psychologickém thrilleru *Black Swan* (*Černá labuť*, r. 2010), zasazeném do prostředí newyorské baletní scény, zavádí vizionářský režisér Darren Aronofsky diváky na fascinující a mrazivou cestu do nitra mladé baleríny, která se kvůli své vytoužené roli v *Labutím jezeře* stane až děsivě dokonalou. Snímek sleduje příběh Niny (Natalie Portman), baleríny newyorského baletu, jejíž život je, podobně jako život všech v této profesi, plně pohlcen tancem. Žije s matkou Ericou, bývalou balerínou (Barbara Hershey), která své profesní ambice nikdy zcela nenaplnila podle svých představ a tak teď alespoň nadšeně podporuje kariéru své dcery. Když se umělecký šéf baletu Thomas Leroy (Vincent Cassel) rozhodne pro novou premiéru sezóny, *Labutí jezero*, vyměnit stávající primabalerínu Beth Macintyre (Winona Ryder), Nina je jeho jasnou volbou. do souboru ale vzápětí přichází nová tanečnice Lily (Mila Kunis), která na Leroye velmi zapůsobí svou smyslností a pro Ninu se tak okamžitě stává velkou konkurencí. "Labutí jezero" totiž vyžaduje tanečnici, která umí zahrát jak nevinnou a noblesní Bílou labuť, tak Černou labuť, která představuje Istivost a smyslnost. Nina je dokonalým ztělesněním Bílé labutě, ale Černá labuť je její povaze a projevu vzdálená. To ale rozhodně neplatí pro Lily... Mezi oběma tanečnicemi se rozvíjí podivně zvrácené přátelství, které ale ničí vzrůstající vzájemná rivalita. Nina se nechce své vysněné role vzdát, ale při naplnění svého snu může překročit hranici, zpoza které už nebude návratu do normálního světa. Více na: <http://www.csfd.cz/film/229692-cerna-labut/prehled/> [cit. 27. ledna 2017]

Baletní soubor velkého divadla tvoří rámec detektivky **Smrt za oponou** (1966) v režii Antonína Kachlíka, který jsem zmínila už v kapitole věnované socialistickým detektivkám. Ideologickou linii símku vyvažoval exkurz do atraktivního prostředí divadelního zákulisí a dekadentního životního stylu bohémy. Choreografie baletu vytvořila Věra Untermüllerová, ve filmu tančili členové baletu Divadla J.K. Tyla v Plzni.

Mnohem pravdivější obraz baletního provozu a profese baletky (a baletního mistra a choreografa) reprezentují film Aleny Poledňákové **Jak vytrhnout velrybě stoličku** z roku 1977 a **Jak dostat tatínka do polepšovny** (1978). Hlavní hrdina je malý roztomilý Vašek, který touží po tátovi. Jeho maminka Anna je vytížená baletka, sólistka Národního divadla. Přes den trénuje a zkouší v baletním sálu (reálný sál ND v prvním patře Provozní budovy nynější Státní opery), přičemž většinu večerů tráví v divadle na jevišti. V úvodní taneční pasáži ji vidíme jako Julii v baletu *Romeo a Julie* (v detailních záběrech a polocelcích tančí velmi dobře pohybově připravená Jana Presissová, v celcích s velkými zvedačkami zaskakuje taneční dubl). Pozdější scény diváky zavedou do baletního sálu, kde probíhá standardní ranní trénink a poté zkouška duetu *Frygie* a *Spartaka* pro připravovanou premiéru baletu *Spartakus*. na zkouškách je Anna unavená, padá ze zvedaček, což jí vytýká její šéf, choreograf, baletní mistr a taneční partner v jedné osobě. Jindřich, v realistickém podání Vlastimila Harapese, ačkoli je ženatý, je komplikovaně vpleten i do Annina soukromého života (přičemž k Vaškovi má značně chladný vztah). Večer Anna tančí (kromě *Julie* ji vidíme jako *Giselle*, na jevišti i v šatně po výkonu se zaslouženým půllitrem piva), přes den je vytížená generálkami *Spartaka* (film zachycuje zákulisní pracovní atmosféru první generálky). S výchovou Vaška pomáhá Annina maminka, která je ale stále zaměstnaná jako zdravotní setra. Vašek je často sám a je mu smutno. Anna nakonec konečně uzná, že je potřeba trávit s ním více času, a přes všechny divadelní překážky a výhrůžky Jindřicha si vezme dovolenou a vyrazí s Vaškem na hory. Tady se zcela neočekávaně setkává se svou dávnou láskou, náčelníkem horské služby a horolezcem Lubošem (František Němec). Když je odvolána na představení do Prahy (kolegyně se zranila, Anna musí "zaskočit"), Luboš se nabídne, že se o chlapce na horách postará. Anně nezbývá nic jiného než souhlasit, aby synovi nezkazila prázdniny. Rychle odjíždí do Prahy odtančit večerního *Spartaka*, ale stres a celková

vyčerpanost zapříčiní její úraz (Anna při přeběhu v zákulisí spadne ze schodů a zlomí si nohu). Vašek se zatím do Luboše po pár dnech strávených pohromadě zamiluje, přičemž netuší, že ten, kterého si vybral za svého tátu, jím opravdu je.

Pokračování ***Jak dostat tatínka do polepšovny*** (1978) začíná tím, že se Anna, že letní prázdniny stráví všichni společně jako rodina. Balí kufry a těší se na poklidnou dovolenou, během které si chce hlavně odpočinout od každodenní drezúry i od stresu na jevišti. Její představy se ale s realitou dost míjejí. Hned první den musí šlapat na kole a spát pod stanem a když dorazí k cíli cesty - k Lubošově rozpadlé rodné chalupě s bohrým tchánem - nemá daleko k pláči. Přesto se Anna rozhodne zůstat a snaží se v polních podmínkách alespoň trochu trénovat aby nevyšla z formy. *Jak dostat tatínka do polepšovny* sice neobsahuje žádnou pasáž z divadelního zákulisí, realisticky ale zobrazuje fenomén divadelních prázdnin a potřebu tanečníků regenerovat a zároveň neztratit kondici a baletní formu.

Ve zcela jiném, crazy komediálním duchu zobrazuje umělecký provoz komedie ***Trhák***, kterou natočil v roce 1980 Zdeněk Podskalský podle scénáře Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka. Začínající scenárista se těší, že podle jeho prvotiny vznikne barrandovský film. Excentrický režisér však jeho civilní příběh ze současné vesnice pojme jako grandiózní show, jejímiž ústředními aktéry se stanou učitelka Eliška, pyrotechnik Ticháček a bohatý seladon Lenský, který při procházce s plachou kantorkou zanotuje legendární song "*Nech brouka žít*". ***Trhák*** vznikl jako parodie na normalizační revuální filmy (upachtěné snahy o hollywoodskou velkolepost), proto se na natáčení sešel výběr populárních zpěváků ze sedmdesátých let (Zagorová, Matuška, Kozderková, Kukura). Dvojznačnost titulu objasní závěrečná scéna, kde vichr roztrhá plátno přímo během promítání v letním kině. Choreograf Pavel Šmok vytvořil do filmu řadu bláznivých tanečků parodujících muzikálová kliše (revuální scéna na návsi, komické tanečky broučků, hada a různé jiné havěti ve strašidelném lese). Scénář obsahuje také řadu vtipných hlášek přímo spojených s tanečními výstupy:

Skriptka Jiránková: Pane režisére, nemohl byste přednostně vybrat psa hajného Kaliny? Kynolog říká, že balet vzbuzuje ve psech agresivitu.

(Režisér Kohoutek není spokojen s revuální scénou na návsi.)

Režisér Kohoutek: Člověče, vy se tváříte, jako když se těch lidí bojíte. Je to

revue, že jo. Tady s vámi ty postavy komunikují zpěvy a tancem. Nechovte se k nim, jako kdyby byli opilí.

Režisér: Stop! Kde je had? Já ho roztrhnu. Měl se připlazit hned po pavoucích.
muž v obleku hada: Zde! To nešlo stihnout. Ať to někdo zkusí se v tom plazit.

režisér: Člověče, kvůli vám to musíme jet znovu. Upravte mu to někdo.

produkcční: Je to nutný? Kvůli jednomu blbýmu hadovi?

režisér: Ten had tam vysloveně chybí. Pojdte, sjedeme to znovu.

kameraman: Ovšem až zítra, dneska už nemáme světlo.

skriptka: Ovšem zejtra tady nemáme berušky, berušky letí do Ostravy.

produkcční: Co dělaj berušky v Ostravě?

skriptka: Labutě.

Situační pohybový humor charakterizuje také komediální trilogii Dušana .1., jejíž první díl ***Jak svět přichází o básníky*** měl premiéru v roce 1982. Nerozluční kamarádi Štěpán (Pavel Kříž) a Kendy (David Matásek) jsou studenti maturitního ročníku gymnázia v jednom okresním městě. Když jsou po průšvihů s poněkud skandální písničkou "na koberečku" v ředitelně, vnuke jim ředitelka školy nápad nastudovat divadelní představení. Rozhodnou se pro Tylovu Lesní pannu aneb Cestu do Ameriky v poněkud netradičním muzikálovém provedení - s hudbou, zpěvy a řadou neobvyklých rekvizit. Pro Štěpána je to šance sblížit se s půvabnou Marcelou Borůvkovou, přezdívanou Borůvka (Miroslava Šafránková). ve filmu září rozkošná postava profesionálního choreografa Hugo Snowdena (hraje Luděk Kopřiva), který se statečně snaží "popasovat" s hordou pubertálních amatérů. Reálným choreografem tohoto filmu byl Gustav Voborník. Kromě ukázek z představení s tanečky neumělých sboristek-gymnazistek v rolích lesních víl film obsahuje i roztomilé výjevy z jejich nacvičování, doprovázené kouzelnými hláškami filmového choreografa ("A hop, hodíme to do figury, pik, pik, pik...", "Větrníčky, dámy!"). Jejich oblibu dokládají i reakce diváků na Fdb: "Nejvíce mě v tomto filmu zaujal pan Kopřiva, jenž je v roli baletního mistra přímo k sežrání:)"²³⁸

Film obsahuje také animované pohybové předěly, které se většinou objeví místo choulostivějších scén. Tento nápad vznikl proto, že se Miroslava Šafránková alias Borůvka odmítla před kamerou svléknout. Proto režisér Dušan Klein vymyslel, že se do filmu zakomponují kreslené humorné záběry. Komunističtí schvalovatelé

²³⁸ Viz. <https://www.fdb.cz/film/jak-svet-prichazi-o-basniky/9299>. [cit. 27. ledna 2017]

nechtěli původně Básníky vůbec pustit do kin s tím argumentem, že „hanobí společnost“. Nakonec se film do kin dostal a přinesl rekordní návštěvnost (jen v kinech ho vidělo 1,6 milionu lidí).

V prostředí dětského folklorního souboru se odehrává děj filmu Zdeňka Flídra **Všichni mají talent** z roku 1984. Úpravy lidových písní k tomuto dětskému snímku vytvořil Jaroslav Krček, choreografie je dílem Aleny Skálové, snímek se tedy nese v duchu tvorby souboru Chorea Bohemica. Ani režisér Flídr nebyl na tomto poli nováček, už v minulosti často a rád točil filmy o folkloru a o dětech. Děj tohoto dětského filmu se točí kolem fiktivního valašského folklorního souboru *Palášek* a nenásilně mapuje život jeho dětských členů (nacvičování, vystoupení, atd.). Jistou reálnou paralelou *Palášku* asi ve své době mohl být pražský soubor *Valášek* (vedoucí Hana Dolejší), kde však na rozdíl od zmíněného filmu panovala (i podle mých vlastních zkušeností) drezúra a drill, a to už od nejmenších tříletých dětí. Hana Dolejší sázela na dokonalost a roztomilost mrňousů, její postupy byly nicméně na hraně etiky, ve smyslu psychického a fyzického násilí na dětech. Nic z toho se však netýká filmu *Všichni mají talent*, kde je život malých tanečnicků vylíčen víceméně harmonicky. Pro natáčení využila Alena Skálová děti z brněnského folklorního souboru Javorníček, z Malé Jasénky ze Vsetína a z rožnovského Podskaláčka.

Tematizace prostředí folklorního tance byla v osmdesátých letech poměrně výjimečný jev, svým způsobem tento snímek, teď už bez ideologických nánosů, navazuje na filmy s folklorní tematikou z padesátých let – konkrétně na kontroverzní agitační snímek Vladimíra Vlčka podle scénáře Pavla Kohouta **Zítřka se bude tančit všude** z roku 1953 a na komediálně laděný film **Hudba z Marsu**.

Nemilosrdný pohled na atmosféru socialistické zábavy a příprav 'humoru na zakázku' přinesl režisér Jiří Krejčík ve filmu **Prodavač humoru** (1984). od začátku divák trpí - šílenou hudbou, neschopnými zpěváky, trapnými tanečními čísly a podbíživými zpěvačkami. Všude samá korupce, boj druhořadých interpretů o lepší pozice a absurdní chování okolí. Pro Jiřího Krejčíka šlo o jeho poslední celovečerní film určený pro promítání v kinech. Vzhledem k velmi ostrému kritickému podtónu a celkovému vyznění filmu byl film po premiéře promítán jen velmi omezeně, od roku 1985 do roku 1990 nebyl promítán a

uváděn v někdejší Československé televizi vůbec. Přesto je film zajímavým způsobem poukazuje na fenomén druhořadých tanečníků "na volné noze", přežívajících v socialistickém agenturním systému.

Poslední snímek zkoumaného období (do roku 1993), který zobrazuje postavu choraografa je filmový **Pan Tau** z roku 1988, ve kterém se objevuje Pavel Šmok jako choreograf přítomný filmovému natáčení velkofilmu na Barrandově. Nejde tentokrát o dětský film s roztomilým roztančeným pánem s buřinkou, naopak, *Pan Tau* z roku 1988 je poměrně vážný, psychologicky laděný pohled na stárnoucího herce závislého na alkoholu, jemuž se rozpadají vztahy i vlastní tělo. ve zmíněné scéně natáčení se ukáže, že herec je v takovém stavu, že už nedokáže plnit požadavky choreografa a s patřičnou lehkostí typickou pro pana Tau zatančit malý taneček na střeše (dekorace ve studiu na Barrandově). Scéna se několikrát opakuje, přičemž vše končí pádem herce z dekorace. Následkem toho je herec pro taneční party nahrazen schopnějším pružnějším dublem, který však postupně převezme celou roli.

Na závěr zmíním film Jaromila Jireše (podle scénáře J.Hubače) **Učitel tance**, který měl premiéru v roce 1994, natáčel se nicméně už v průběhu roku 1993. Zvláštní příběh o lásce, tanci a neumírání se odehrává koncem čtyřicátých let. do plicního sanatoria přichází mladý muž, taneční mistr Mayer. Jeho diagnóza je vážná - tuberkulóza. Své nemoci se však nepoddává a začne proti ní aktivně bojovat tancem i optimismem. Postupně získává další pacienty, kteří se dosud odevzdávali svému osudu. Zanedlouho však jeho nemoc propukne v plné síle a záludnosti. Přesto je Mayer (životní role Martina Dejara) tváří tvář smrti zosobněním lidské odvahy a pozitivního přístupu k životu. Je to zápas člověka, který doposud žil svobodně a rozhoduje se stejným způsobem postavit proti smrtelné diagnóze, přičemž v tomto případě jako metafora touhy po životě slouží swingový tanec.

SHRNUTÍ

Vedle snímků, které pracují s tancem primárně oddechovou, vizuální formou, najdeme v české kinematografii i filmy, které v ději svět tance tematizují a dávají

mu hlubší rozměr. Divákům se tak otvírá pohled na zákulisí, rutinu divadelních zkoušek, tréniků, na hierarchické vztahy v souboru atd. Někdy výsledek nepůsobí civilním, uvěřitelným dojmem (např. *Zítřka se bude tančit všude* nebo problematičké Machatého *Baletky*), na druhé straně se najdou i realisticky pojaté filmy - například rodinné filmy *Jak vytrhnout velrybě stoličku* a *Jak dostat tatínka do polepšovny* zachycují postavu sólistky a baletní mikrosvět velice přesně. Tyto dva filmy byly natočeny v roce 1978 a musím potvrdit (i když jsem do ND nastoupila v roce 1983), že styl práce i atmosféra baletního souboru je v tomto filmu zachycena dokonale realisticky. Choreografické supervize se ujal Miroslav Kůra (v roce 1978 ukončil post šéfa baletu ND a do roku 1991 zde působil v roli choreografa). Zároveň film bez patosu ukazuje problematičkový status baletky, která je svobodná matkou i na to, jak se její každodenní psychický stres a vyčerpání projevují v tanečním výkonu.

Zajímavý je film Evalda Schorma ze šedesátých let *Návrat ztraceného syna*, který využívá vedlejší postavu tanečníka coby deprimovaného, psychicky nemocného člověka, který končí sebevraždou. Toto pojetí kontrastuje s obvyklým prezentováním tanečníků ve filmech jako ukázek dokonalého vytrénovaného těla, mládí a vitality. Doba si ale žádala nekonfliktní optimistická témata, proto byl film ukazující, že patologické psychické stavy jsou součástí lidské existence a často nemají jednoduché řešení, s nástupem normalizace přesunut do trezoru.

Zahraniční kinematografie v tomto žánru poskytuje bohatší spektrum filmů. Například v USA nebo v Británii mají filmy s taneční tematikou dlouhou historii (hrané filmy jako *Červené střevíčky*, *Turning point*²³⁹, *Company*²⁴⁰, *Flash dance*, *Carmen* nebo *All that jazz* jsou celé věnovány tanci. Z novějších snímků třeba *Billy Elliot*, *Black Swan*²⁴¹ nebo *Every Little Step*²⁴²). Za zmínku stojí také ruský film *Anna Pavlovova* (1983) nebo švýcarsko-japonský film z roku 2009 *Coco Chanel & Igor Stravinskij*, který zachycuje atmosféru prvního skandálního uvedení *Nižinského Svěcení jara* (po úvodních titulcích filmu následuje 15 minut, zobrazujících neúspěšné uvedení *Svěcení jara*, choreografii, atmosféru na jevišti i v zákulisí i kamerové přelety z pódia do publika).

²³⁹ V americkém filmu *Turning Point* (1977) s Baryšnikovem a Sh.Mc Laine se v malé roli objevila mladičká Nina Brzorádová.

²⁴⁰ Dějištěm snímku režiséra Roberta Altmana je soubor Geoffrey Ballet.

²⁴¹ *Black Swan* atmosféricky pracuje s prohlubující se psychickou patologií hlavní hrdinky.

²⁴² *Every Little Step* - USA, 2009, snímek je hraný dokument o tanečním souboru.

Není podle mého názoru náhoda, že domácí snímky zabývající se taneční tematikou lze spočítat na prstech rukou. Věřím, že existuje souvislost mezi tím, že tanečnickům je v naší společnosti prisouzen relativně nízký status (ve svém okolí se běžně setkávám s nahlížením na tanečnický jako na přecitlivělé homosexuály, potenciální prostitutky, přičemž tanec jako byl byl považován spíše za volnočasovou aktivitu než za regulérní práci) a faktem, že televize, které jsou stále ještě mocným nástrojem šíření normotvorných obrazů, donekonečna vysílají prvorepublikové veselohry, normalizační komedie, detektivky a estrádní pásma, jež většinou svět tance redukují výše popsaným způsobem, který rozhodně neodpovídá mnohem složitější realitě.

ZÁVĚR

Záměrem mé doktorské práce *Tanec v české hrané kinematografii do roku 1993* bylo v první řadě vytvořit a funkčně systematizovat přehledu filmů, ve kterých se tanec uplatnil. Zároveň bylo mým cílem zjistit jména jednotlivých choreografů a dohledat pokud možno všechny filmové snímky, na nichž se podíleli. Vzhledem ke specifickým jednotlivých filmových žánrů jsem pak svou práci doplnila o tematické kapitoly (pohádky, detektivky, sci-fi apod), v nichž jsem se snažila najít nové souvislosti nebo uvést zajímavosti, na které jsem v průběhu výzkumu narazila.

Jsem přesvědčena, že filmový materiál tvoří důležitý pramen v novodobém studiu vizuální kultury, která zrcadlí historická společenská paradigmat a trendy. Především hraný film, který byl od počátku nástrojem společenského formování, normování, i politické a náboženské propagandy, reprezentuje v tomto ohledu jedinečný zdroj informací. Stejně tak tanec, obsažený v hraných snímcích zacílených na masovou diváckou obec, má v tomto ohledu velký potenciál (formující a normotvorný).

Velmi často reprezentují tanec a tanečníci ukázkou dokonalých, vytrénovaných, vitálních těl, dokonalého ovládnutí pohybů, rytmické i choreografické souhry. Pohybová kultura a tanec zachycené ve filmech v tomto ohledu zajímavě korelují s tělesnými koncepty sociologa Zygmunda Baumana²⁴³, který si všímá toho, že lidské tělo je podobně jako myšlenky a city vystaveno společenským tlakům a vlivům. (Tělesný vizuál v hraných filmech odráží probíhající společenské procesy, tedy i to, co Bauman nazývá *Postmoderní příhody těla*²⁴⁴.)

²⁴³ Zygmunt Bauman, polský sociolog žijící od roku 1968 v emigraci, je autorem řady knih o moderním a postmoderním způsobu života. Světově proslulý se stal svou knihou o vztahu modernity a holocaustu (1989). Kniha *Úvahy o postmoderní době* je souborem pěti esejí, které byly v tomto uspořádání vydány pouze v češtině, a to roku 1995 v překladu předního českého sociologa Miloslava Petruska.

²⁴⁴ V této esejí si Bauman všímá modernity ve smyslu potřeby mít silné tělo, díky níž panoval strach z degenerace lidského těla (jen ve zdravém těle může být zdravý duch). V moderní době lidé toužili po konformitě, snažili se nevybočovat (obliba skupinových cvičení, sokolových sletů, spartakiád). Dnes, kdy lidé často střídají zaměstnání, stěhují se z místa na místo, stala se stálá kontrola nemožnou. Vliv státu a institucí na člověka slábne. Dnes je možné počítat jen s vlastním dozorem, se sebekontrolou. Cílem už není nevybočovat z řady, ale neztratit krok s proměnlivostí doby, udržet si schopnost přizpůsobovat se trendům. Proto zatímco tělo moderního člověka bylo podrobováno přísné disciplíně a odříkání, dnes je tělo spíš orgánem

Když převedu Baumanovy postuláty na téma pohybové kultury v českém hraném filmu a dovolím si učinit určitou redukci na převládající "mainstreamové" snímky, pak porovná-li prvorepublikové filmy, ve kterých se často akcentuje zdravě sportovní, atleticky vytrénované, otužilé tělo (např. komedie *Eva tropí hlouposti*), s filmy z let padesátých, které obsahují nápadně často dokonale sladěné skupinové unisono choreografie, vyjadřující kolektivní řád a nadšení a do třetice trezorové snímky šedesátých let, nelze si nevšimnout tematické proměny i proměny těla jako takového a nahlížení na něj. Filmy nové vlny, jako Juráčkův *Případ pro začínajícího kata* nebo Schormův *Návrat ztraceného syna* ukazují zcela jiné tělo, tělo zranitelné, plné nedefinovatelné úzkosti a vnitřních konfliktů. Sedmdesátá a osmdesátá léta v hlavním proudu akcentovala především státem kontrolovanou zábavu - dokonalí usměvaví a vitální tanečníci se tedy stali šířiteli dobré nálady, reprezentované ve své esteticky poněkud brutální podobě televizními estrádami. (Normalizační kult lidové zabavy se zpěvy a tanci vtipně glosuje komedie *Trhák!*) Nástup postmoderny, který předznamenal například režisér Jan Němec jakožto enfant terrible českého filmu nebo mladý student FAMU Tomáš Vorel, se pak naplno projevil ve filmech vzniklých mezi lety 1990-1993, kterým dominují bizarní figurky podivínů, podivně transformovaná těla, výrazné kostýmy a novátorské výtvarné pojetí. Zcela v duchu Baumanových myšlenek tak hrané filmy, zacílené na mainstreamového-většinového diváka, odrážejí společenské procesy, včetně proměny tělesného konceptu i proxemických souvislostí. Zajímavé jsou v tomto ohledu i snímky sci-fi žánru, neboť v nich většinou autoři věnují velkou část právě tělesnému konceptu, trénování těla, péči o tělo, zdravé výživě atd. Jak je vidět ve filmu *Ikarie XB-1*, který se z hlediska vizuálního pojetí daleké budoucnosti stal určitým vzorem pro další snímky u nás i v zahraničí, určitý typus tvoří štíhlé, zdravé, atleticky vytrénované tělo oděné do těsné kombinézy, připomínající celotrikot cirkusových artistů. Jedna z úvodních scén *Ikarie XB-1*, ve které se exponuje každodenní život lidí na této vesmírné lodi, akcentuje právě místní tělocvičnu a každodenní gymnastický trénink, který každý člen posádky provádí sám, z vlastního přesvědčení. Zajímavě tato scéna kontrastuje s obrazem konzervovaných těl lidské posádky z havarované vesmírné lodi z osmdesátých let 20.století, jejichž těla jsou neupravená, nevhledná, otlá, na stolech se povaluje hromada nedopalků cigaret a nezdravého jídla.

spotřeby, nevšedních zážitků.

Ve zmíněných souvislostech je možné zamyslet se nad podstatou vizuální technologie, díky níž divák získává zcela nový pohled na lidské tělo. Jednotlivé scény se natáčejí několikrát, choreografie se rozbíjí na kousky, tanečníci se zastavují v jednotlivých pozicích, pracuje se na dokonalém provedení. Doba potřebná k natočení jedné taneční sekvence je neúměrná času, který dotyčná scéna zaujímá v konečné podobě filmu. Pauzy mezi jednotlivými záběry umožňují tanečnickům vydechnout, náročnost pohybových variací se tak ve výsledné podobě neprojeví ve své skutečné fyzické intenzitě. Jedna z charakteristických vlastností filmu je schopnost oklamat diváky, předložit jim obrazovou iluzi. Obrazy tančícího těla obvykle zdůrazňují lehkost, ladnost, energičnost a především působivost tanečních sekvencí, založenou na jakémsi mýtu unikátního, virtuózního nebo nevšedního lidského výkonu. Filmové tělo nepodléhá gravitaci ani časovým limitům a film tak může vytvářet nemožná, nepravděpodobná, svým způsobem absurdní těla. (Film obecně má sklony zaujmout diváka zvláštními obrazy, překvapit ho novými možnostmi těla, šokovat, je tu ale úskalí, že se z takových obrazů stane jen efektní rytmická podívaná, pod jejímž povrchem nebude nic hlubšího.)

V posledních letech se tělo a technika navzájem stále více propojují a prolínají, a to v doslovném smyslu. Vytváření nových obrazů těla a nových těl s sebou ale nese možné riziko, že tento typ filmového vyjádření bude stavět právě na fascinaci nereálnými formami tělesnosti. Jak poznamenává Magda Španihelová ve své práci *Screen Dance. Tělo pro kameru: „Technologie se stávají lepšími podpůrnými systémy pro život našich obrazů, nikoliv našich těl.“*²⁴⁵ Současný důraz na neustálou inovaci obrazů tak může lehce převýšit zájem o živé tělo jako takové, i o jeho virtuózní formu, kterou dříve prezentoval živý tanec. Z rozhovoru s technologickými odborníky České televize, který je součástí mé magisterské diplomové práce²⁴⁶, vyplynulo, že budoucnost postupně směřuje k technologii hologramů a virtuální realitě. Je tedy možné i to, že živé tančící tělo postupně z vizuálních technologií vymizí.

Jiný zajímavý efekt hraných filmů spočívá v tom, že mnoho tanečnicků nasměroval v dětství právě určitý konkrétní film (nebo filmová pohádka) ke

²⁴⁵ Španihelová, Magda. *Screen Dance. Tělo pro kameru*. Univerzita Karlova v Praze. 2010, s.20.

²⁴⁶ Lidová, Klára. *Tanec na obrazovce. Adekvátní volba filmových prostředků*. HAMU. 2014. s.101.

studiu tance²⁴⁷. Ale i v případě běžné netaneční populace poskytují hrané filmy, které tematizují taneční prostředí a taneční profese důležitý referenční instrument: uvádějí diváky do tanečního kontextu, ukazují každodenní dril i rutinu, stejně tak hierarchický systém panující v zákulisí. Tato síla filmů je přitom dvousečná. Mnoho českých filmů bohužel tanec redukuje na zábavu, lechtivou erotizující podívanou, hysterický svět labilních umělců, atd. Jen málo domácích snímků svět tance skutečně tematizuje a věnuje se mu v hlubších společenských souvislostech. (*Jak vytrhnout velrybě stoličku*, atd.)

Z podrobného pohledu na tanec v české kinematografii vyplývá, že zásadní je citlivost režiséra a to, jak tanec ve snímku využívá, jakou funkci mu přisuzuje. V mnoha snímcích tanec funguje jako vizuální zpestření, oddechové vteřiny poskytující oku diváka dekorativní plynutí pohybu nebo erotický moment. (*Rada Vašátka, Druhý tah pěšcem*). Někteří režiséři (např. Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Evald Schorm, Pavel Juráček, Věra Plívová-Šimková, Alena Poledňáková, Oldřich Lipský) měli pro pohybové sdělení a taneční metaforu zvláštní cit, stylizovaný pohyb chápali jako svébytný strukturální prvek filmové řeči. (např. filmy *Škaredá dědina, Malá mořská víla*).

Znovu bych na tomto místě ráda připomněla, že pod pojmem filmová tvorba se myslí snímky, které prošly kinodistribucí (nebo byly, v případě trezorových filmů, do kinodistribuce zamýšleny). To, jestli byly dané snímky natočeny na klasický filmový materiál nebo na digitální čip v tomto směru nerozhoduje. Přesto bych ráda upozornila na fakt, že všechny snímky, zmíněné v mé doktorské práci končící rokem 1993, byly natočeny klasickou technologií na filmový materiál. Kvalita a estetika klasické filmové suroviny je, zvláště v případě snah o zachycení tance, nesporná (estetickému rozdílu v případě snímání tance při použití klasické filmové technologie a digitálních záznamů jsem se podrobně věnovala ve své magisterské práci²⁴⁸), z tohoto pohledu tedy zmíněné hrané filmy poskytují "optimální" vizuální vjem, na rozdíl od mnoha televizních inscenací s účastí tance a bohužel i od televizních verzí baletů. Obzvláště pokud se pohybového materiálu ujali citliví režiséři jako (vedle Petra Weigla) Jaromil Jireš, Karel Kachyňa, Věra Plívová-Šimková, Evald Schorm, Jiří Weiss, aj.

²⁴⁷ Tento poznatek vyplynul z mnoha neformálních rozhovorů s mými kolegy z řad tanečníků a choreografů.

²⁴⁸ Lidová, Klára. *Tanec na obrazovce. Adekvátní volba filmových prostředků*. HAMU. Praha. 2014.

Z hlediska režisérů a jejich tvůrčího stylu a záměrů vyvstaly na povrch také patrné režijně – choreografické aliance. O tom, že nákladné filmové natáčení provází časový stres, jsem se krátce zmínila už v úvodu disertace, je tedy běžné, že si režiséři volí do týmu spolupracovníky na podobné vlně, ve smyslu umělecké vize, rytmu práce a často i celkového společenského případně politického paradigmatu. Max Urban pro choreografie svých raných němých filmů oslovoval Augustina Bergera, Václav Binovec Martu Aubrechtovou (ve třicátých letech). Martin Frič spolupracoval ve čtyřicátých letech pravidelně s Joe Jenčíkem a později v (50. a 60. letech) s Jiřinou Kottovou (např. *Císařův Pekař*, *Lidé z maringotek*, *Dařbuján a Pandrhola*). Před druhou světovou válkou a za protektorátu oslovoval Otakar Vávra jako choreografku Jelizavetu Nikolskou (*Maskovaná milenka* apod.), po odchodu Nikolské z vlasti pak v padesátých letech Zoru Šemberovou (*Jan Hus*) a po jejím odchodu Ladislava Fialku (zvláště v osmdesátých letech). se jménem režiséra Ladislava Rychmana se (v šedesátých a sedmdesátých letech) pojí osobnost Josefa Koníčka (např. *Starci na chmelu*), který v té době velmi často spolupracoval také s Vl. Lipským (např. *Limonádový Joe*). Stejně tak jméno Václava Kršky se v padesátých letech téměř výhradně pojilo s osobností Emerycha Gabzdyla (*Stříbrný vítr*, *Z mého života*, *Dalibor*). Hudební snímky Vladimíra Síse choreograficky spoluutvářel Jan Hartmann (konec 70.l. - *Balada pro banditu*, *Blues pro EFB*), který se v následující dekádě podílel na téměř všech normalizačních detektivkách Jiřího Sequense (několik Sequensových detektivek choreografoval Richard Hess). V osmdesátých letech se jméno Jana Hartmanna pojilo s režisérem Václavem Matějkou, režisérem normalizačních detektivních komedií zasazených do prostředí prvorepublikového nevěstince (*Anděl s ďáblem v těle* ad.). Devadesátá léta pak přinášejí výrazné spojení režiséra Tomáše Vorla a choreografického dua Cabani.

Vzhledem k rozsáhlosti tématu a množství materiálu jsem se ve své disertaci nevěnovala světovému kontextu, respektive možnostem a inspiračním zdrojům choreografů tvořících v Československu. Zajímavou kapitolu v tomto ohledu tvoří hudební filmy a domácí pokusy o žánr muzikálu, které, částečně i pro minimální možnosti inspirovat se západními vzory, obsahují choreograficko-režijní svéráznost a originalitu. (*Limonádový Joe*, *Starci na chmelu*,...)

Svůj výzkum jsem sice omezila rokem 1993 (kdy byl oficiálně zrušen monopol státního filmu), nicméně plánuji další systematické zpracování filmů vzniklých po roce 1993 a uvedených v kinodistribuci. Výraznou taneční scénu nebo celkovou choreografickou stylizaci obsahují námátkou filmy *Šakalí léta*, *Učitel tance*, *Tajnosti*²⁴⁹, *Karamazovi*, *Klauni*²⁵⁰.

Budoucí zájem by si zasloužil i stylizovaný pohyb v žánru loutkového a animovaného filmu²⁵¹. Režiséři jako Jiří Trnka, Bořivoj Zeman, Hermína Týrová, Jan Švankmajer, kteří své filmy v porovnání se zahraničím, vytvářeli tak říkajíc "na koleně" museli být nejen skvělí výtvarníci, režiséři, ale zároveň i choreografové.²⁵² Jejich loutkové nebo animované snímky jsou často dokonale tanečně prokomponované. Ostatně, světoví režiséři jako Terry Gilliam nebo Tim Burton v rozhovorech téměř nikdy neopomenou zdůraznit zásadní inspirační vliv českého animovaného a loutkového filmového fondu. Zahraniční novináři bez

²⁴⁹ Film byl inspirován podobně rozpohybovaným filmem *Tanec v temnotách* (Lars von Trier), kde duševní stav hrdinky odráží stylizovaný pohyb běžných lidí na ulicích. V *Tajnostech* je kromě výrazného tanga na Vítězném náměstí mnoho dalších detailů (roztančená přehlídka oblečení vytaženého z popelnice, psychedelický pohyb lidí v tramvaji, krasobruslařka tančící s igelitovým pytlíkem unášeným větrem, hlavní hrdinka snově tančí v prodejně hudebních nástrojů)

²⁵⁰ Poslední filmové zachycení Borise Hybnera a jeho žáků.

²⁵¹ Z technologického hlediska vzniká animovaný film postupným (pookénkovým) snímáním souvislé řady obrazů - fází kresby, pohybu loutek, předmětů, hmoty či v počítači vygenerovaného modelu. Při následné projekci (dříve 24 okének, dnes již 25 okének za sekundu) se jednotlivé fáze opticky propojí a divák vnímá okem stylizovaný pohyb. Animovaný film je starý jako první „oživlé obrazy“, jež vznikaly na konci minulého století ve stroboskopech či ještě dříve pomocí systému *laterna magica*. Tyto jednoduché optické přístroje fungovaly na principu skládání kreseb či fotografií seřazených na papírovém pásku do pohyblivého obrazu. Během téměř sta let existence obsáhlo obecné označení animovaný film mnoho různých forem. Radka Polenská: *Animovaný film*. In: *Panorama českého filmu*, s. 385.

²⁵² Užívání termínu *autorský film* představuje spornou otázku i v oblasti hraného filmu - a problém „*autorství*“ animovaného snímku je ještě o něco složitější. Na jeho vznik má přímý vliv nejen autor námětu, scenárista a režisér, ale zásadní podíl na výsledku má také výtvarník a animátor, kteří mu vtisknou výtvarnou a pohybovou formu. Jen ve velice výjimečných případech obsáhne všechny tyto profese jediný člověk - pak není třeba o autorství filmu polemizovat. Otázkou zůstává, zda se jako *autorský* dá označit také snímek, jehož scenárista a režisér již nepostihuje výkonné profese - výtvarníka a animátora. Každá kombinace rozdělení tvůrčích funkcí má své výhody i nedostatky. Scenárista-výtvarník-animátor-režisér - tak široký záběr mělo a má jen nemnoho tvůrců a i mnozí z těch, kteří ve svých prvních filmech zastávali všechny tyto profese, se později obklopili stabilním tvůrčím týmem spolupracovníků, jenž se dílčích profesí ujali. U celku je potom obtížné od sebe oddělit přínos jednotlivých profesí. Výsledný film je u některých trvale spolupracujících tvůrců kolektivním dílem (příkladem je spolupráce Macourka, Borna a Doubravy), které ale i tak spadá do kategorie *autorského filmu*.

nadsázky přezdívali Jiřího Trnku²⁵³ "Walt Disney východu" (poté, co získal hlavní cenu na festivalu v Cannes).

Aby tento postupně doplňovaný přehled tance v české kinematografii měl i praktickou funkci, plánuji v horizontu několika let požádat o grantovou podporu na vývoj elektronické databáze, kde by bylo možné všechny informace (choreograf, tanečníci, apod.) jednoduše vyhledat.

MOŽNOST ZPŘÍSTUPNĚNÍ VYBRANÝCH FILMOVÝCH UKÁZEK

Protože výchozím materiálem pro zkoumání a pochopení různých podob tance v českých hraných filmech i jeho role v rámci širšího kulturního kontextu jsou v první řadě filmy, snažím se najít způsob, jak tyto „roztančené“ filmové scény legálním způsobem zpřístupnit pro širší okruh zájemců o tento fenomén.

Pokud pomínu nabídku filmů z různých nelegálních zdrojů (pirátské kopie, nelegální servery a streaming), je jediným oprávněným držitelem těchto filmů Národní filmový archiv. Projekce vybraných filmových snímků (včetně filmů němé a předválečné éry, které promítání zvláště ohrožuje) však podléhá Ceníku Národního filmového archivu²⁵⁴, který se opírá o zákon č. 496/2012 o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie²⁵⁵. NFA je také dle zákona 499/2004 Sb. (zákon o archivnictví)²⁵⁶ oprávněn požadovat úhradu nákladů spojených se svou činností.

Manipulační poplatek za vyskladnění a přivezení filmové kopie či jiného nosiče z depozitáře činí u celovečerního filmu 750,- Kč/1 titul, použití promítací síně NFA

²⁵³ V ateliéru a nad výrobou loutek trávil Trnka běžně až šestnáct hodin denně, sám se ale považoval především za malíře. Kreslit dokázal oběma rukama najednou. i když pracoval v o dost skromnějších podmínkách, animátorům z amerického studia byl vzorem (v roce 1952 se přijeli animátoři ze studia Walta Disneyho k Trnkovi učit). Většina Trnkových filmů je němá (hlas dostaly loutky např. v *Poslušném vojáku Švejkovi* z roku 1954), zásadní roli tedy hraje dokonalý pohyb a hudba, často v dlouhých tanečních pasážích se zajímavou, perfektně propracovanou choreografií.

²⁵⁴ Aktuální ceník platný od 1.4.2015 [online]. 2015 [cit.4.8.2015]. Dostupné z: <http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/08/Cen%C3%ADk-NFA1.pdf>. [cit. 27. ledna 2017]

²⁵⁵ *Ministerstvo kultury* [online]. Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=511>. [cit.12.10.2015]

²⁵⁶ *Ministerstvo kultury* [online]. Dostupné z: http://www.nacr.cz/sua/legis/499_04.htm. [cit.12.10.2015]

je za 300-500 Kč v závislosti na typu nosiče, ze kterého se promítá (filmová kopie, DVD/VHS, digitální filmová kopie DCP). Využití promítacího sálu Ponrepo stojí 1150,- Kč za každou započatou hodinu.

Poplatky za půjčení filmových a digitálních nosičů činí 1500,- Kč za jedno promítnutí v případě 35mm filmové kopie nebo DCP, v případě nosiče DVD nebo Blu-ray 1250,- Kč. Zapůjčení filmu školám, v nichž se uskutečňují přednášky o filmu v rámci učebních osnov, stojí 100-300 Kč, podle typu nosiče.

Vzhledem k tomu, že mým současným cílem je legální zpřístupnění vybraných snímků publiku, je s NFA nutno řešit poskytnutí práv a souhlasů s užitím materiálů NFA v ČR. Orientační ceny se v těchto případech pohybují kolem 100,- Kč za jednu vteřinu filmu, v případě materiálů mimořádné hodnoty (historické, unikátní snímky) orientačně 200,- Kč za vteřinu.²⁵⁷

Vzhledem k nákladnosti a technické náročnosti takového projektu se jako jediná reálná možnost, jak zpřístupnit výsledky nastíněného výzkumu včetně archivních filmových ukázek, ukazuje výroba televizního pořadu (stříhového dokumentu s odborným komentářem) pod hlavičkou veřejnoprávní České televize, která má s NFA a s Krátkým filmem interní dohody a je schopna takový projekt finančně, výrobně i distribučně pokrýt. Bohužel, při současném fungování České televize, které vládne tzv. Producentův systém²⁵⁸ výroby, není zcela snadné takto specificky zaměřený typ pořadu prosadit do výroby a následného vysílání. Kreativní producenti jsou totiž v rámci tohoto systému silně motivováni k tomu, aby vyhledávali a předkládali takové projekty, které budou ve výsledku

²⁵⁷ Obchodní činností s filmy pokrývá NFA v současnosti kolem 55% rozpočtu, jehož podstatnou část tvoří záchrana filmového dědictví, která je hlavní prioritou NFA. V letech 1965-2008 NFA kopírováním zabezpečil téměř 24 milionů metrů filmu na prudce hořlavém podkladu, od roku 2005 do záchrany unikátních filmových materiálů investoval přes 70 milionů korun. V roce 2013 začal budovat Digitální laboratoř pro uchování digitálních děl. (Na uchování současné kinematografie pro budoucí generace myslí naštěstí i zákon, který výrobcům ukládá nabídkovou povinnost.)

²⁵⁸ Televize na celém světě zadávají pořady do výroby jedním ze dvou způsobů, buď tak, že je manažer televize zodpovědný za rozpočet a výkon určitého okna a rozhoduje, co se v tomto okně bude vysílat a kdo a jak to bude vyrábět, nebo je nastaven takzvaný Producentův systém, kdy je vysílatel a výrobce v rámci televize oddělen a roli výrobce plní interní producenti, kteří zadávají jak interní, tak externí vývoj pořadů, ale k rozhodnutí o výrobě potřebují potvrzení vysílatele. První způsob je obvyklý na velkých trzích se silným segmentem nezávislých producentů, kteří jsou schopni televizím nabízet látky v pokročilém stadiu vývoje. Druhý způsob je běžný na menších trzích a aplikují ho například velmi úspěšné skandinávské veřejnoprávní televize. Stejný systém je zaveden i v České televizi.

úspěšnější než všechny projekty všech ostatních kreativních producentů. (Základem je v ČT zadání programu, který v dlouhodobých i tříletých programových plánech definuje, jaké typy pořadů bude chtít zařadit do schématu. Na to reagují kreativní producenti, kteří spolupracují s nezávislými tvůrci a snaží se vyhledávat co nejzajímavější projekty.) Ročně vyhodnotí v ČT tým vývoje zhruba dva tisíce námětů, každý čtvrtý se pak dostane na jednání Programové rady, která při zastoupení ředitelů jednotlivých divizí České televize rozhoduje o realizaci. Programové radě jsou předkládány až ty projekty, o jejichž životnosti a kvalitě je přesvědčen kreativní producent. Musí vědět, že je projekt realizovatelný, jaké jsou jeho silné stránky, předkládá jej až poté, co projde určitou fází vývoje. Každý projekt pak samozřejmě ČT vyhodnocuje i z hlediska výrobních možností a finančních nákladů.

Ačkoli je cesta specificky zaměřeného pořadu k realizaci v současném systému ČT komplikovaná, výhoda veřejnoprávní televize oproti komerčním televizím stále spočívá v tom, že sledovanost je sice důležitá, ale ne ve své absolutní podobě. V praxi to znamená, že pokud se k Programové radě propracuje úzkoprofilově zaměřený pořad, u kterého je jasné, že nebude masovou záležitostí, rada ho ale přesto shledá zajímavým a přínosným, může dostat „zelenou“ v podobě výrobního čísla, na základě kterého je mu poté vyčleněn určitý rozpočet na vývoj a následnou realizaci.

V květnu 2015 jsem se proto rozhodla zaregistrovat námět stříhového tanečního dokumentu mapujícího tanec v českých hraných filmech (který vychází z mého doktorského výzkumu) v ČT. Tam se ho chopila kreativní producentka vzdělávacích pořadů a kreativní tvorby Alena Müllerová a úspěšně s ním prošla první Programovou radou. Díky tomu mohu v současné době pracovat na jeho dramaturgické lince, scénáři i konkrétní choreografické podobě. Vzhledem k rozsáhlosti zvoleného tématu a bohatství archivního materiálu navrhuje ČT rozšířit původní námět na kratší, například třídílnou sérii takto koncipovaných dokumentů. V ideálním případě by jejich realizace mohla začít v průběhu příštího roku.

ZDROJE

FILM

- Kolektiv autorů: *Český hraný film I. / Czech Feature Film I.* Praha: Národní filmový archiv. 1995. ISBN: 80-7004-082-3.
- Kolektiv autorů: *Český hraný film II. / Czech Feature Film II.* Praha: Národní filmový archiv. 1998. ISBN: 80-7004-090-4.
- Kolektiv autorů: *Český hraný film III. / Czech Feature Film III.* Praha: Národní filmový archiv. 2001. ISBN: 80-7004-102-1.
- Kolektiv autorů: *Český hraný film IV. / Czech Feature Film IV.* Praha: Národní filmový archiv. 2004. ISBN: 80-7004-115-3.
- Kolektiv autorů: *Český hraný film V. / Czech Feature Film V.* Praha: Národní filmový archiv. 2007. ISBN: 978-80-7004-131-4.
- Kolektiv autorů: *Český hraný film VI. 1981 – 1993.* Praha: Národní filmový archiv. 2010. ISBN: 978-80-7004-141-3.
- Ptáček, Luboš: *Panorama českého filmu.* Olomouc: Rubico. 2000. ISBN: 80-85839-54-7.
- Bernard, Jan: *Malý labyrint filmu.* Praha: Albatros. 1988.
- Matzner, Antonín. Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba.* Praha: Dauphin. 2002. ISBN: 80-7272-013-9.
- Kašpar, Lukáš: *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda-kolaborace-rezistence.* Praha: Libri. 2007. ISBN: 978-80-7277-347-3.
- Bartošek, Kuboš: *Náš film. Kapitoly z dějin; 1896-1945.* Praha: Mladá fronta. 1985.
- Weiss, Jiří. *Bílý mercedes.* Praha: Victoria Publishing. 1995. ISBN: 8071870617.
- Wanatowiczová, Krystyna: *Miloš Havel. Český filmový magnát.* Praha: Knižovna Václava Havla. 2013. ISBN: 978-80-87490-18-1.
- Vávra, Otakar: *Podivný život režiséra.* Praha: Knižní klub. 1997. ISBN: 80-85190-54-0.

- Jiras, Pavel: *Barrandov I – IV*. Praha: Ottovo nakladatelství. 2011. ISBN: 978-80-7451-562-0.

SOCIOLOGIE, VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE

- Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In *Revue Sociální problémy*. 1935. Roč. 4.
- Sturken, Marita. Cartwright, Lisa: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál. 2009. ISBN: 978-80-7367-556-1.
- Petráň, Tomáš: *Ecce Homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice. 2011. ISBN: 978-80-7395-341-6.
- Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán. 2007. ISBN: 978-80-7363-359-2.
- Barthes, Roland: *Světlá komora*. Praha: Fra. 2005. ISBN: 80-86603288.

TANEC

- Kolektiv autorů: *Český taneční slovník*. Praha: Divadelní ústav. 2001. ISBN: 80-7008-112-0.
- Lidová, Klára: *Tanec v českém filmu do roku 1945*. Bakalářská práce. Praha: AMU. 2001.
- Lidová, Klára: *Tanec na obrazovce. Adekvátní volba filmových prostředků*. Diplomová práce. Praha: AMU. 2014
- Horová, Kateřina: *Lidová kultura ve vzpomínkách pamětníků narozených ve 20. a 30. letech 20. století*. Diplomová práce. Praha: AMU. 2015.
- Bartoš, Josef: *Konference čs. tanečních umělců 1950 v kontextu dobové kultury a politiky*. Bakalářská práce. Praha: AMU. 2014.
- Opavská, Andrea: *Český současný tanec v 90. letech 20. století*. Disertační práce. Praha: AMU. 2015.
- Švábová, Veronika: *Tanec navzdory. Joe Jenčík*. Diplomová práce. Praha: AMU. 2004.

- Pollertová, Adéla: *Jelizaveta Nikolská*. Diplomová práce. Praha: AMU. 2012.
- Čižmáriková, Monika: *Petr Weigl jako režisér baletních filmů a inscenací*. Bakalářská práce. Praha: AMU. 2015.
- Schmidová, Lidka: *Československý balet*. Praha: Orbis. 1962.
- Vašut, Vladimír: *Saša Machov*. Praha: Panorama. 1986.
- Šemberová, Zora: *na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo. 2008.

INTERNETOVÉ DATABÁZE

- *Český taneční slovník* na webových stránkách *České divadelní encyklopedie*. Dostupné [on-line] na: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Hlavn%C3%AD_strana. [cit. 27. ledna 2017].
- *Filmová databáze on line (FDB)*. Dostupná [on-line] na: <https://www.fdb.cz/>. [cit. 27. ledna 2017].
- *Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD)*. Dostupná [on-line] na: <http://www.csfd.cz>. [cit. 27. ledna 2017].
- *International Movie Database (IMDB)*. Dostupná [on-line] na: <http://www.imdb.com/>. [cit. 27. ledna 2017].
- *Taneční aktuality.cz*. Dostupné [on-line] na: <http://www.tanecniaktuality.cz/>. [cit. 27. ledna 2017].

TELEVIZNÍ POŘADY

- TV série *Zlatá šedesátá*. Režie Martin Šulík. Koprodukce První veřejnoprávní (Čestmír Kopecký), České televize a Slovenského filmového ústavu.

AUTORSKÉ PRÁVO

- Věstník divadelní, literární a audiovizuální agentury DILIA (ředitel Prof. JUDr. Jiří Srstka).

PŘÍLOHY

CHOREOGRAFOVÉ

Jednotliví choreografové abecedně a jejich filmové spolupráce chronologicky

MARTA AUBRECHTOVÁ

(* 11.9.1903 Praha † 25.1.1986 Praha) tanečnice, choreografka, pedagožka. Žačka A. Bergera, A. Viscusiho a E. Geitlerové. od 1908 tančila v dětském sboru ND Praha, vzdělání získávala i v zahraničí např. v Londýně a v Paříži u O. Preobraženské. 1922 sólistka Vinohradské zpěvohry, 1922/23 primabalerína a choreografka SND Bratislava (Svanilda v Coppélii, 1923), zároveň působila i v Košicích, 1924-26 sólistka a choreografka v Plzni (Louskáček, 1924; Coppélia, 1926), poté byla pro svou všestrannost a pohotovost vyhledávanou choreografkou pražských operet a revuálních scén, v 30. letech zejm. ve Velké operetě, ale i v Novém německém divadle v Praze a krátce zde vedla jeho balet. Majitelka známé školy, kterou vedla ve třicátých letech v Paláci U Nováků s R. Remislavským (balet, step, akrobacie, výcvik krasobruslařů). S vlastním dívčím souborem podnikala zájezdy i do zahraničí. Z žáků např. R. Macharovský, E. Slancová, F. Townen, M. Pešíková a sportovci V. Čáslavská, J. Kramperová, H. Mašková. po 1945 choreografka ledních revuí. ZDROJ: Český taneční slovník²⁵⁹.

Pepina Rejholcová (1932) – fraška, režie Václav Binovec

Žena, která ví co chce (1934) – komedie, režie Václav Binovec

²⁵⁹Kolektiv autorů: *Český taneční slovník*. Praha: Divadelní ústav. 2001. ISBN: 80-7008-112-0.

AUGUSTIN BERGER

(* 11.8.1861 Boskovice, okr. Blansko † 1.6.1945 Praha) Tanečník, baletní mistr a choreograf. Začal se školit u akrobata Conradiho, mima Barbariniho a u baletních mistryň Hentzové a Belkeové. Souběžně se studiem tance docházel do xylografické dílny a ještě tančil v Teatro salone italiano v Praze. Když bylo Augustinovi šestnáct let, odjel s baletním mistrem Martinim do Kristianie, což je dnešní Oslo, kde vystupoval v Loisettově cirkuse. Posléze se vrátil do Prahy a v letech 1878 - 1881 působil jako sólista ve Stavovském divadle. Zde nadaný tanečník zaujal tanečnici Mrs. Aeneu (Mouche d'Or). Navázali spolupráci a Augustin Berger podnikl spolu s Mrs. Aenou a její společností turné po Francii, španělsku a Itálii. Zpět do vlasti se vrátil roku 1883 a získal angažmá jako sólista ve znovuotevřeném Národním divadle. po dlouhá léta byl Augustin jediným sólistou baletu a taktéž jeho jediným choreografem. Tehdy také na jeho popud přichází do Národního divadla italská primabalerína Giulietta Paltrinieri a další italské baleríny (E. Grimaldi, M. Taveggia, I. Cecchini, E. Bavazani). Nastudoval v ND kvalitní repertoárové tituly i výpravné baletní féerie. Roku 1901 odešel jako baletní mistr a choreograf do Drážďán, kde zůstal deset let. Posléze následovaly ještě dva roky ve Varšavě. Roku 1912 opět začal pracovat jako baletní mistr a choreograf v Národním divadle (do r.1923). po 1. světové válce však nenašla jeho dramaturgie, režie ani choreografie dřívější průbojnost a snaha o efektní podívanou neodpovídala novým uměleckým trendům vedení ND. Při choreografické spolupráci na expresionistických režiiích K. H. Hilara došlo k rozporům. A. Berger nastudoval Labutí jezero (1922) a Louskáčka (1923) a o jeho další práci nebyl zájem. Závěrem jeho tvůrčí činnosti bylo desetileté působení v Metropolitní opeře v New Yorku 1922-32. ZDROJ: AD: Berger Augustin in Národní divadlo a jeho předchůdci, Academia Praha 1988 • Brodská, B.: Balet v Čechách a na Moravě do r.1945 • Český hudební slovník on-line.

Živé modely (1912) – alegorie, režie Max Urban

Prodaná nevěsta (1913) – hudební film, režie Max Urban

Andula žárlí (1914) – komedie, režie Otakar Štáfl

Tanečnice (1919) – melodrama, režie Vladimír Majer

Sněžka z Tater (1919) – režie Olaf Larus-Racek, nedochovaný snímek.

Únos bankéře Fuxe (1923) - Augustin Berger v tomto snímku hraje hlavní roli.

KAREL BEDNÁŘ

(* 9.4.1933 Praha † 5.4.1989 Praha. Absolvoval PedF UK 1957 a TK HAMU 1965 (taneční pedagogika). Byl tanečníkem v AUS VN 1954-69, pedagogem pohybové výchovy DAMU 1966-89 (1983 docent, 1985 proděkan). Jako tanečník byl obsazen v AUS VN např. do role Chlapce a Sochy opičáka v Opičákovi (1963), Hanse v Hypnotizérovi (1963), Vypravěče ve Zrání (1965), Muže v Letní sonátě (1965), Šerifa ve Šťastné sedmě (1968), Rytíře ve Hrách s maskami (1968). od sedmdesátých let se zaměřil především na spolupráci s činohrou, byl pohybovým poradcem a choreografem téměř ve všech divadlech v republice, např. v ND Praha spolupracoval s režiséry M. Macháčkem (Jindřich V., 1971; Náměstíčko, 1978), I. Rajmontem (Milenci z kiosku, 1975), J. Pleskotem (Soud lásky, 1976) a L. Vajdičkou (Úklady a láska, 1982); v Divadle na Vinohradech s F. Štěpánkem (Jak mordovali Ardena, 1969; Malá Kateřina, 1969; Purpurový prach, 1970; Hadrián VII., 1970; Mnoho povyku pro nic, 1971; Maryša, 1972; Strakonický dudák, 1973), se S. Remundou (Odložené sny, 1969; Starý bručoun Toderu, 1972) s J. Dalíkem (Zlatý kočár, 1972; Hodinář z Cordóby, 1974; Král Krysař, 1974) aj. Bohatá je jeho spolupráce s českou televizí, kde v sedmdesátých a osmdesátých letech vytvořil choreografie pro řadu televizních pohádek a inscenací. S českým filmem podle svých režisérů spolupracoval třikrát. ZDROJ: Český taneční slovník.

Zítřka se bude tančit všude (1952) – režie Vladimír Vlček, Karel Bednář v tomto filmu tančí.

Podezření (1972) - kriminální drama, režie Jiří Krejčík, hudba Zdeněk Liška, choreografie Karel Bednář.

Dobré světlo (1986)- psychologický příběh, režie Karel Kachyňa, choreografie Karel Bednář.

Pozor, vizita! (1981) – psychologický film, režie Karel Kachyňa, choreografie Karel Bednář.

MARCELA BENONIOVÁ

(* 21.6.1957 Praha). Absolvovala TKP 1978 a stáž v bruselské škole Mudra u M. Bějarta 1979-81, TK HAMU ukončila 1985 (choreografie). Angažmá: ND Praha 1978-84, Laterna magika 1984-92 (tanečnice, choreografka a pedagožka). Jako choreografka spolupracovala s mnoha baletními a činoherními soubory (Národní divadlo, Laterna Magika, Divadlo na Vinohradech, Labyrint, Městská divadlo pražská ABC, Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích, Městské divadlo na Kladně, Divadlo F. X. Šaldy v Liberci) a s divadelními režiséry Janem Kačerem, Evaldem Schormem ad. Z významných choreografických prací jmenujme pro Laternu magiku vytvořené Pragensia a Vox clamantis (1985), Koncert č. 3 pro housle a orchestr A. Schnittkeho a Capriccio L. Janáčka (1986); v ND Praha Tančírnu a Okna (1990). 1981-92 spolupracovala jako choreografka a pedagožka s VUS UK (např. Svatyně slunce N. Diamonda, 1981; Fobie Z. Matějů, 1982). Založila soubor Paraboly. Pohostinsky spolupracovala s činohrou (ND Praha, Divadlo na Vinohradech, Studio Bouře, ABC). Pedagožka TKP 1988-92 a 1996/97, Kolín n. Rýnem 1992/93; od 1990 vyučovala na DAMU (docentka 1996), od 2000 vyučovala jevištní pohyb na hudebně-dramatickém odd. pražské konzervatoře. V současné době vyučuje na Divadelní fakultě AMU tanec, pohybovou výchovu, jevištní pohyb a flamenco. Jako choreografka spolupracuje s filmem, nejčastěji pak s Českou televizí. Jako publicistka píše pro Právo, Hudební rozhledy, Taneční aktuality. ZDROJ:Český taneční slovník. • Archiv Národního divadla. Dostupné on-line: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/marcela-benoniova>

Můj přítel d'Artagnan (1989)- Dětský film, režie Radovan Urban, choreografie Marcela Benoniová.

JIŘÍ BLAŽEK

(* 5.7.1923 Pardubice) se stal nepřehlédnutelnou osobností československé taneční scény. Výrazný interpret s širokým výrazovým rejstříkem, umocněným ukázněným temperamentem a pohybovou elegancí. Jako choreograf dokázal přesvědčivě inscenovat velké celovečerní opusy zejména na hudbu skladatelů 20.

století, a to díky schopnosti dílo analyzovat po hudební i dramaturgické stránce a najít adekvátní pohybové ztvárnění, které ve většině případů působilo invenčně a nekonvenčně. Žák R. Macharovského, J. Nikolské a Z. Zabylové. Studoval národopis na FF UK 1945-49, choreografii na GITIS v Moskvě 1951-56 u R. Zacharova a L. Lavrovského. Angažmá: Švandovo divadlo na Smíchově 1943/44, Divadlo 5. května 1945/46, ND Praha 1946-88 (od 1949 sólista, od 1967 choreograf, šéf baletu), šéf baletu a choreograf v Ústí n. Labem 1988-91. Tanečník s vrozenou noblesou a elegancí, živým a spontánním projevem; umělecky ukázněný temperament dodával jeho postavám bezprostřednost a přesvědčivost. Vytvořil více než dvacítku velkých rolí na scéně ND Praha, např. Učitel tance a Princ v Popelce (1948, 1956), Romeo v Romeovi a Julii (1950, 1962), Frýbort ve Filosofské historii (1949), Šašek v Labutím jezeře (1951, 1958), Faust v Doktoru Faustovi (1958), Peťka v Mládí (1959), tit. role v Ludasi Matyiovi (1961) a Louskáčkovi (1965), Rytíř Jan v Rytířské baladě Š. Jurovského (SND Bratislava 1960). Jako choreograf vytvořil na 50 baletních inscenací, jimiž se zařadil mezi významné a výrazné tvůrce celého poválečného období. Debutoval j. h. v SND Bratislava v Louskáčkovi (1956). Jeho talent se naplno rozvinul v inscenacích ND Praha, po Spartakovi (1957) to byl Doktor Faust (1958) a Dafnis a Chloe (1960), které předznamenal další vývoj české choreografie, tzv. novou vlnu začátku 60. let. po desetiletí převahy realistických tanečních dramát, kladoucích jednoznačný důraz na obsahovou stránku, se tu objevil tanec plný uvolněné fantazie, choreografické vynalézavosti, tradicí nespoutané invence, velkorysých tanečních obrazů bez popisné pantomimy. Tyto inscenace, k nimž třeba přiřadit ještě Petrušku (1962, na choreografii se podílel M. Kůra), znamenaly zřetelný posun ve vývoji tehdejší české choreografie a patří k nim i pp. Větru ve vlasech (Karlín 1962) se současnou tematikou života velkoměstské mládeže, hudebně i pohybově se opírající o soudobou populární hudbu a jazz. V dalších letech uvedl mj. na scéně ND Praha Istar (1964), Milou sedmi loupežníků (1968), Vzpouru (1969), Serenádu in C na hudbu P. J. Vejvanovského (1979), Symfonii in C na hudbu J. Myslivečka (1979), Život bez chyby (1980), Zlatý kolovrat z Kytice (1984), Broučky O. Máchy (1992) a od předešlých průbojných snah obrátil pozornost ke klasickému repertoáru, např. Louskáček (1964), Šípková Růženka/Spící krasavice (ND Praha 1966), Giselle (ND Praha 1969; Brno 1983; Plzeň 1998), Esmeralda/ Zvoník od Matky Boží (Ústí n. Labem 1988; Plzeň 1992), v Ústí n. Labem uvedl dále čp. Macbetha K. Molčanova

(1979) a v ČST televizní inscenaci Ocelového skoku S. Prokofjeva (1963). Autor publikace Minuta absolutního štěstí (spolu s M. Drottnerovou, Praha 1988). Zasloužilý umělec 1968. Manžel 1. Růženy Mazalové, 2. Marty Drottnerové, 3. korepetitorky Dany Karasové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Lov na mamuta (1964) - hudební komedie, režie Oldřich Daněk, choreografie Jiří Blažek, Josef Pivonka.

Dita Saxová (1967) - psychologické drama, režie Antonín Moskalyk, choreografie Jiří Blažek.

FRANTIŠEK BONUŠ

(* 3.12.1919 České Budějovice † 16.4.1999 Praha) pedagog, folklorista. Studoval tělesnou výchovu a hudební pedagogiku na PedF UK v Praze. Svůj zájem soustředil již během studia na vztah hudby a pohybu v souvislosti s lidovou taneční a hudební kulturou. po skončení studia 1947 působil jako lektor hudební folkloristiky na PedF UK, na TKP a na TK HAMU v Praze, kde vyučoval do 1985. ve 40. a 50. letech se věnoval sběratelské činnosti a výsledky této aktivity promítl nejen do své pedagogické a umělecké práce, ale i do spolupráce s řadou českých a moravsko-slezských folklorních souborů. Byl spoluzakladatelem Souboru písní a tanců J. Vycpálka (1948), spolupracoval s profesionálními (ČSSPT) a amatérskými soubory v Čechách, na Moravě, na Slovensku (PUL'S) a v zahraničí (Litva, Švédsko, Dánsko, Německo, Švýcarsko, Finsko a USA). Rozsáhlá byla jeho spolupráce s folklorními festivaly, např. ve Strážnici, v Rožnově p. Radhoštěm, v Lázních Bělohrad, v Červeném Kostelci. Jako hostující pedagog působil na tanečním odd. Vysoké divadelní školy v Lipsku a na amerických univerzitách ve Stocktonu, Cincinnati a Berea. Bohatá byla i jeho publikační činnost: Lidové tance na Lašsku, Praha 1952; Tance, písně a hudba plzeňského kraje, Praha 1955; Dítě a tanec, 12 svazků České Budějovice, 1971-1980; Lidové tance z jižních Čech, České Budějovice 1985; Lidový tanec, jeho teorie a metodika I., Praha 1986; Lidové tance – Výbor lidových tanců z Čech, Moravy a Slezska, ÚLK Strážnice 1996. Otec Živany Bonušové-Vajsarové, vedoucí tanečního souboru Primavera. ZDROJ: Český taneční slovník.

Zítřa se bude tančit všude (1952) - hudební film, režie Vladimír Vlček, Studio uměleckého filmu, choreografie František Bonuš.

JAROSLAV BRŮHA

(* 8.1.1929 Praha † 15.5.1992 Praha). Začínal jako folklorní tanečník. V letech 1950-53 byl v angažmá v Československém souboru písní a tanců, 1953-59 v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého. V roce 1959 přešel do angažmá v Plzni (1959-61), kde vystoupil např. jako Rytíř Jan Falstaff ve Veselých paničkách windsorských a Brabanzio v Othellovi (1960). V letech 1961-63 působil jako choreograf v Prešově, poté jako choreograf v Opavě 1963/64 a Teplicích 1964-66. od roku 1966 pracoval jako tanečník a choreograf v nočních podnikách. Vedle tanců do oper a operet inscenoval např. Rhapsody in blue a Baladu o námořníkovi (Prešov 1962). ZDROJ: Český taneční slovník.

Prodavač humoru (1984) – příběh, režie Jiří Krejčík, hudba Michael Kocáb, Choreografie Jaroslav Brůha.

ERNA BŘEZINOVÁ

(* 17.6.1957 Brno) studovala taneční konzervatoř v Brně, v Moskvě studovala na Akademickém choreografickém učilišti a poté na Filosofické fakultě Karlovy University obor estetika a dějiny umění. Pracovala jako baletka i choreografka, mezi lety 1988-2005 vytvořila řadu choreografií do televizních inscenací České televize. Angažmá: Brno 1978/79, Balet ČST 1979-89, od 1990 ve svobodném povolání. Jako choreografka spolupracovala na řadě činoher, operet a muzikálů, např. v Karlíně (Mam'zelle Nitouche, 1995; Veselá vdova, 1996; Netopýr, 1997; Rose Marie, 1999 aj.). Byla choreografkou např. televizního zpracování Bolera (1991), ve Valdštejnské zahradě v Praze připravila produkci Oživlé sochy (1991) a Noc v zahradě (1993). ZDROJ: Český taneční slovník.

Jonáš II. Aneb jak je důležité mít Melicharovou (1988) - hudební film, režie Vladimír Sís, choreografie Erna Březinová.

FRANTIŠEK BUBLA

(* 29.1.1908 Praha) tanečník, pedagog. Žák R. Remislavského v baletní škole ND Praha (dětské role), tanečník ND Praha 1925-35, poté zde byl do 1942 výpomocným tanečníkem. Pedagog a choreograf ve vlastní škole klasického baletu, charakterních tanců a rytmiky. se svou taneční skupinou pořádal úspěšná vystoupení ve varieté, podnikl s ní a s partnerkou R. Píšovou zahraniční turné (Belgie a Francie). Angažmá v Hansa Theater Hamburg 1942, po válce odjel do USA s dívčím tanečním souborem. ZDROJ: Český taneční slovník.

Sněhurka a sedm trpaslíků (1933) – pohádka, režie Oldřich Kmínek, tančí: Ela Šárková, dětský baletní soubor Františka Bubly (trpaslíci).

CABANI (MICHAL A ŠIMON)

Choreograficko-režijní duo Cabani tvoří bratři Michal Caban (*1961, v Praze), režisér, Absolvent vysoké školy ekonomické (Zahraniční obchod) s roční praxí ve Filmovém studiu Barrandov-asistent produkce (1981) a Šimon Caban (* 1963, v Praze), architekt, scénograf, režisér, absolvent Vysoké školy uměleckoprůmyslové školy v Praze v ateliéru profesora Josefa Svobody. V devadesátých letech tvořili spolu se Simonou Rybákovou vyhledávaný autorský tým pro řešení atypických jednorázových firemních prezentačních akcí. V roce 1984 založili Baletní jednotku Křeč – tanečně divadelní soubor, známý i ze společných akcí Pražské 5 s nímž realizovali divadelní představení, jednorázové multimedialní akce, filmy a televizní filmy (BJK vystupovala i pod vedením americké choreografky Twylly Tharpové ve filmu M. Formana Amadeus). Obě inscenace Baletní Jednotky Křeč (TV 20.10 „Právě tady!“ a Baletní jednotka Křeč na Laguně Varadero – no to snad není možný!) z první poloviny 80. let se staly radikálními ukázkami nové divadelní poetiky stírající hranice žánrů (opera, činohra, rock, pantomima, tanec). Série mnoha produkcí a akcí vrcholila v roce 1988 rockově taneční událostí Show Tomáše Tracyho (BJK spolu s hudební skupinou Laura a její tygři) v pražském Paláci kultury a filmem Barvy, který byl součástí celovečerního filmu Tomáše Vorla Pražská 5. Cabani se profesně pohybují v žánrovém rozpětí jakým je Fešňou ze sekndhendu - (atypická módní přehlídka jejíž záznam byl mnohokrát reprízován v ČT) a zahajovacími večery

na oficiálním slavnostním zahájení a zakončení Mezinárodního Filmového festivalu v Karlových Varech. Mezinárodní televizní festival Zlatá Praha pořádaný v letech 1999 – 2001 Českou televizí byl také v designu a režii Cabanů. Na jevišti Národního divadla byla uvedena, ve scénické režii Cabanů, opera Příhody Lišky Bystroušky 2002 a ve Státní opeře Praha Leonarda Bernsteina Candide 2006. V současnosti se i nadále věnují zakázkové práci na režii a vizuálu prezentačních akcí a eventech firem jako jsou např: Tmobile, Škoda-Auto, Audi, ČEZ, ČKD, UPP, Soundsquare, Ministerstvo kultury ČR, Česká pojišťovna, Pietro Filipi, HBO atd. Nejnovější práce realizovali pro prezentaci České republiky - Český národní den – EXPO 2010 Shanghai, Čína, pro Český olympijský výbor – CZECH HOUSE – Olympijské hry v Londýně 2012, UEFA SUPER CUP FC Bayern München-Chelsea FC – Synot Tip Aréna Eden, v rámci zimních her Olympijský park Soči-Letná – Olympijské hry 2014. ZDROJ: Jan Dvořák: Baletní jednotka křeč. Cabani, 2004.

Ing. (1985) – příběh, Studio FAMU, absolventský film režiséra Tomáše Vorla, choreografie Michal Caban.

Pravidla kruhu (1987) – příběh, režie Miroslav Balajka, hudba Ondřej Soukup, choreografie Michal Caban, tančí: Baletní jednotka Křeč.

Pražská 5 (1988)- Povědkový film, režie Tomáš Vorel.

Pražákům, těm je hej (1990) – Hudební film o kapele Pražský výběr. Režie Karel Smyczek, Michael Kocáb, choreografie Michal Caban. Tančí Baletní jednotka Křeč.

Kouř (1990) – satira, režie Tomáš Vorel, choreografie Michal Caban.

Don Gio (1992) – Filmové podobenství, režie Michal Caban, Šimon Caban, choreografie Michal Caban.

JARKA CALÁBKOVÁ

(* 17.1.1931 Ostrava † 19.9.1992 Litoměřice) Tanečnice, choreografka, pedagožka. Uváděna též jako Jarka. Žačka Z. Zápalovalé-Kyselé, absolvovala TKO 1959, tříletý kurz pro lektory společenského tance u K. Havlíčka. Učila v kurzech společenského tance a na lidové konzervatoři v Ostravě, později i v zahraničí. Založila (1961) a vedla Taneční klub VŽKG Ostrava, s jehož vyspělými členy dosáhla řady vítězství a čelných umístění na mistrovstvích nejen republikových,

ale i Evropy a světa; vynikající byly zejm. její choreografie předtančení a latinských tanců. Její čísla se vyznačovala vysokou profesionalitou, osobitostí, svěžími nápady i nezaměnitelným humorem. Pro taneční parket, jeviště i televizi nastudovala desítky jiskrných a efektních tanců. ZDROJ: Český taneční slovník

V žáru královské lásky (1990) – černá komedie, režie Jan Němec, choreografie Jarka Calábková, tančí taneční skupina Jarky Calábkové.

RADOMIL ČECH

Tanečník, choreograf, hudebník, scénárista, produkční a podnikatel narozen 15.1.1957. Absolvent pražské konzervatoře. V letech 1977-1985 působil v tanečních a pantomimických rolích v souboru Camerata Nova pod vedením Ladislava Vachulky. Tento soubor vystupoval na evropských hudebních festivalech např. v Itálii, Řecku, Švýcarsku, Německu, Francii a na Kubě 1980 - 1989. 1987-90 byl šéfem Baletu Československé televize.²⁶⁰ po roce 1990 se živil jako nezávislý choreograf, produkční, scénárista a podnikatel. Dlouhodobě působil ve Finsku v oblasti podnikání, v současnosti je konzultant pro skandinávské společnosti. Je manželem bývalé tanečnice baletu Československé televize Evy Lichtenbergové Čechové. ZDROJ: FDB (informace poskytl Mgr. R. Čech)

Černá punčocha (1986), detektivka, režie Otakar Fuka, choreografie Radomil Čech, tančí Frank Townen (v roli choreografa).

²⁶⁰ Balet ČS televize vznikl 1974 spolu s orchestrem ČST jako samostatné umělecké těleso. Uměleckými šéfy byli Josef Bádál 1974-83, František Pokorný 1984-87, Radomil Čech 1987-90. do baletu ČST přešli tanečníci převážně z Laterny magiky, vyučovali zde pedagogové I. Kubicová (Graham technika) a J. Hartmann (jazz). Balet ČST se uplatnil především v pořadech redakce zábavy a hudebního vysílání (Televarieté, Z melodie do melodie, Písničky z obrazovky, Zlatá Praha, Kabaret u dobré pohody, Haló – tady Orchester a Balet ČST, Sejdeme se na výsluní a mj. silvestrovské pořady). S Baletem ČST spolupracovali např. I. Kubicová, J. Hartmann, J. Koníček, D. Wiesner, L. Ogoun, Z. Prokeš, T. Hanták; ze zahraničních choreografů G. Jätzlau, E. Pöstenyi aj. Vedle množství čísel s taneční, jazzovou, rockovou aj. hudbou vytvářel soubor i vlastní profilové pořady (Kočka přes cestu, 1981; Barevné sny Žofie z bufetu, 1982; Lidi – já mám talent, 1983; Svatba, 1985 aj.). Soubor měl okolo 19 tanečnic a 9 tanečníků, v sólech se uplatnili např. E. Březinová, A. Hantáková, I. Kubicová, R. Čech, T. Hanták, E. Valko. Soubor zanikl 1990.

Anděl svádí ďábla (1988) - komedie, režie Václav Matějka, choreografie Radomil Čech, Jan Hartmann, Jiří Korn.

Poslední motýl (1990) - tragédie, koprodukce česko-francouzská, režie Karel Kachyňa, choreografie Radomil Čech, Boris Hybner.

JOSEF FUKSA

(* 21.11.1904 Pardubice † 25.10.1997 Praha) tanečník, artista, excentrik, stepař, choreograf, pedagog. Žák R. Remislavského, později The Ascot School (Londýn) a F. Gropa v Paříži (akrobatika). S partnerkou Iškou (Marií) Košťálovou (nar.1911) vystupoval v domácích a evropských revuích a varieté. Jako baletní mistr a choreograf pracoval v řadě divadel (Aréna na Smíchově, Velká opereta, Uranie, České Budějovice, Tylovo v Nuslích aj.). Vedl kurzy baletu a akrobacie v Praze a Avignonu. Byl mistrem v párové přízemní akrobacii, originální choreograf s mimořádným profesionálním základem, rozsáhlými praktickými i teoretickými znalostmi. ZDROJ: Český taneční slovník.

Na růžích ustláno (1934) – hudební film, režie Miroslav Cikán, tančí: Karel Štěpánek, Josef Fuxa.

Rozkošný příběh (1936) – komedie, režie Vladimír Slavínský, tančí: Josef Fuxa, Iška Košťálová, baletní soubor Tylova divadla.

Holka nebo kluk? (1938) – komedie, režie Vladimír Slavínský, tančí: Josef Fuxa, Iška Košťálová (taneční duo).

LADISLAV FIALKA

(* 22.9.1931 Praha † 22.2.1991 Praha)- mim, choreograf, režisér, pedagog. Absolvoval TKP 1956. Tanečník ÚVS Praha 1956-58. Spoluzakladatel Divadla na zábradlí (1958) a umělecký šéf pantomimického souboru. Během studií na TKP se podílel s L. Hrdinovou na pantomimicko – tanečních scénách podle libret J. G. Deburaua (Pierot holičem, 1953; Pierot pekařem, 1954 aj.) S autentickou formou imaginární pantomimy M. Marceaua se setkal v Paříži 1956, první režijní a animátorské zkušenosti získal za spolupráce s J. Trnkou

(Sen noci svatojánské, 1959). Základ souboru v DNz tvořili spolužáci z konzervatoře: L. Kovářová-Bílková, L. Pešková, Z. Kratochvílová, J. Kaftan, záhy k nim přibyli herec J. Lukeš a barrandovský maskér R. Weber. První desetiletí práce souboru bylo souvislou řadou experimentů, ověřujících dramaturgické a vyjadřovací možnosti žánru. Fialka tehdy vytvořil (kromě podílu na zahajovací inscenaci Kdyby 1000 klarinetů) šest původních celovečerních inscenací (Pantomima na zábradlí, 1959; Devět klobouků na Prahu, 1960; Etudy, 1960; Cesta, 1962; Blázni, 1965; Knoflík, 1968). Jako všestranná osobnost – autor, choreograf, režisér a interpret, směřoval ve svém hledání od historie oboru k tematice současného člověka; prosadil pantomimu do obecného povědomí jako plnohodnotný druh divadla. Jeho tvorba prozrazovala těsné sepětí se stylem práce malých divadel. Významná byla jeho spolupráce s činohrou DNz, která obohatila soubor o prvky absurdní grotesky. Propagoval pantomimu osvětovou činností, psal, přednášel, popularizoval; vydal studii Umění pantomimy (1964). Spolupracoval s významnými tvůrci loutkového, animovaného i hraného filmu (J. Trnka, P. Bojar, V. Sís, R. Činčera, V. Jasný aj.). Českému divadlu dobyl světového uznání na Theatre World Season v Londýně 1967 aj. od 1969 pořádal mezinárodní kurzy, 1969 a 1971 se podílel na mezinárodních festivalech pantomimy. na počátku 70. let rozvíjel poetiku imaginární pantomimy (Caprichos, 1971) a nahradila ji dramaturgie, která čerpala z historie pantomimy: Lásky (1974), Hry (1976), Funambules 77 (1977), Noss (1981), Sny (1985). od 1960 natáčel pro ČST kratší etudy, dětské seriály, pro slovenskou televizi seriál Mimstory (1988). V poslední, nedokončené inscenaci Poutník (1991) revokoval hodnoty své poetiky. Fialkům vlastní styl slučoval taneční základ s postupy M. Marceaua a E. Decrouxe, např. inscenace Etudy, která se udržela na repertoáru 32 let, a film R. Činčery Studie I. a II. (1963). Fialka byl předním interpretem souboru. Pod jeho režijním a pedagogickým vedením se soubor vypracoval v profesionální těleso. Jeho režie se opírala o všestranně múzické založení (hrál na řadu hudebních nástrojů). Byl režisér-syntetik, který v souladu s dalšími režiséry malých scén (J. Srnecem, J. Roháčem aj.) navázal na poetickou domácí inscenační tradici. Vždy zdůrazňoval tu nejsrozumitelnější jednoduchost v pohybu a gestu na jevišti v příbězích poetického světa (Etudy, Cesta, Knoflík...) a snad i proto byl oblíbený v mnoha zemích na celém světě. Když se ho jednou zeptali, koho by zařadil do svého pomyslného učitelského sboru - připomněl Charlie Chaplina, Bustera Keatona a taky Jiřího Trnku, s nímž spolupracoval jako

choreograf na loutkovém filmu *Sen noci svatojánské*. Mezi vážené učitele počítal tehle světoznámý mim a spoluzakladatel pražského Divadla na zábradlí rovněž svého jmenovce Ladislava Peška, který podle něj často, především v mládí, ukazoval, jak je pohyb důležitý pro zřetelný hercův výraz na jevišti (např. Frejkova režie Lišáka *Pseudola* v ND). V divadelních recenzích o Ladislavu Fialkovi a jeho divadelním souboru mj. psali: Promlouvá k nám z jeviště svou tichou podmanivou řečí někdy lyricky, někdy humorně. V etudě *Motýlek* kreslí před očima diváka třepotavý let motýlích křídel i vášnivého lovce, který nakonec pustí svého zajatce na svobodu. V zemích, které pierot z Prahy navštívil, zůstává tichým evropským souputníkem francouzského Marcela Marceaua - oni dva byli nejnvýraznějšími osobnostmi klasické pantomimy v Evropě druhé poloviny 20. století. Také jako pedagog byl Fialka zakladatel novodobé české pantomimy. Pedagog TK HAMU 1974-91 (profesor od 1989). 1988 vydal na HAMU statě *Pantomima*. Zasloužilý umělec 1972, národní umělec 1979. Manžel 1. Ludmily Kovářové, 2. Zdeny Kratochvílové, 3. Boženy Věchetové. Zemřel 22. února 1991. ZDROJ: Český taneční slovník.

Až přijde kocour (1963) - režie Vojtěch Jasný, scénář Brdečka, Jasný, choreografie Ladislav Fialka.

Putování Jana Amose (1983) – historický životopisný film, režie Otakar Vávra, choreografie Ladislav Fialka.

Komediant (1984) – historické drama, režie Otakar Vávra, Choreografie Alena Skálová, pohybová spolupráce Ladislav Fialka.

OLGA FREBAUEROVÁ

Důvěryhodný zdroj biografických informací není k dispozici. Doplním.

Všichni dobří rodáci (1968) - drama, režie Vojtěch Jasný, choreografie Karel Vrtiška, Olga Frebauerová.

BEDŘICH FÜSSEGER

(* 26.10.1918 Bratislava † 6.10.1998 Praha), psán též Fridrich byl tanečník a choreograf. Žák E. Fuchsové, později ve Vídni W. Fränzla a B. Kniazeffa a v Salcburku H. Kreutzberga. od 1933 člen, od 1939-47 sólista SND Bratislava (1940-43 působil zároveň ve vídeňské Volksoper). Danseur noble, v SND Bratislava tančil např. Franze v Coppélii (1941), Prince ve Spící krasavici (1942), Jeana de Brienne v Raymondě (1943), Prince v Labutím jezeře (1947). Choreograf Princezny Hyacinty (1945). 1947 odešel do Prahy; v Tanečním divadle Praha tančil Vojáka v baletu Už nikdy válka, na mezinárodní choreografické soutěži v Kodani 1947 za něj získal cenu za nejosobitější výkon. 1947/48 sólista Divadla V+W, 1948-60 Karlín (od 1956 i šéf baletu). V této době byla bohatá i jeho koncertní činnost společně s M. Chaufour. Vedle sóla v operetách se uplatnil i v karlínských baletních inscenacích jako Franz v Coppélii (1954) a Princ ve Sněhurce (1956). Těžiště jeho práce se přesouvalo do choreografií operet a muzikálů, jichž zde nastudoval víc než padesát. Zač. 60. let přijal nabídku berlínského revuálního divadla Friedrichstadt Palast a jako šéfcchoreograf tu za 15 let vytvořil 67 velkých revuálních programů. po návratu opět šéfoval v Karlíně (do 1984). Celkem vytvořil přes 100 choreografií. V lehkém žánru představoval B. Füsseger mezinárodní kvalitu, pohostinsky choreografoval např. v Německu, Rakousku, Mexiku. ZDROJ: Český taneční slovník.

Divotvorný klobouk (1952) - hudební komedie, režie Alfréd Radok, choreografie Bedřich Füsseger.

Jestřáb kontra Hrdlička (1953) - drama, režie Vladimír Borský, tančí Manon Chafour, Bedřich Füsseger (taneční pár).

Princezna se zlatou hvězdou (1959) – pohádka, režie Martin Frič, choreografie Bedřich Füsseger, pohybová spolupráce Jiřina Kottová.

Pan Tau a samá voda, Pan Tau jde do školy, Pan Tau přichzí (1969-1970) - série dětských filmů, režie Jindřich Polák, choreografie Bedřich Füsseger.

EMERICH GABZDYL

(* 20.7.1908 Ostrava † 12.9.1993 Ostrava) nastoupil ve 14 letech do baletu v Ostravě jako elév, 1923 člen sboru, od 1926 sólista. Jeho učitelem byl A. Viscusi; jako choreograf v opeře a operetě se uplatňoval od svých 18 let. Zlom jeho kariéry přišel 1927 s rolí Josefa (R. Strauss: Legenda o Josefovi) v pohostinské choreografii M. Semmlera. Tuto roli si zopakoval i v Bratislavě (působil zde sezónu 1928/29), další 3 roky byl na turné s M. Semmlerem po Rakousku, Švýcarsku a Německu, v berlínské Semmlerově škole rovněž učil. V Brně 1932-38 tančil řadu velkých rolí (Abderam v Raymondě a Šalamoun v Belkis O. Respighiho, 1932; Apollon v Apolonovi a Musách/Apollon musagète; tit. role v Marnotratném synovi, 1933, aj.). Zároveň se věnoval choreografii: pp. Hry o Marii B. Martinů, 1935, kde rovněž tančil roli Dábla; balet S. Prokofjeva O bláznů, který jiných sedm bláznů přelstil, 1935, kde vystoupil v hlavní roli. 1938 přijal nabídku na místo baletního mistra, choreografa a prvního sólisty v rodné Ostravě; tančil, hrál, zpíval, režíroval (Carmen, Moniuszkův Strašidelný dvůr), choreografoval a šéfoval zde 32 let a vytvořil kvalitní éru. Tančil přes 80 velkých rolí (Romeo v Romeovi a Julii, 1950; Girej v Bachčisarajské fontáně, 1955; Rudovous v Labutím jezeře, 1952; tit. role v Donu Juanovi R. Strausse, 1957 aj.). Jeho choreografie se počítají na stovky (přes 120 oper, 130 operet, 25 činoher, 75 baletů). Z baletních novinek uvedl Ondráše, Mír (1951), Honzu a čerta (1954), Florellu (1960), Studnu lásky a Maryčku Magdónovu (1967), ve které jako šedesátiletý tančil starého Magdóna (1968). V Drážďanech j. h. inscenoval Beethovenova Prométhea (1964). V Ostravě vychoval celou řadu tanečních umělců (M. Drottnerovou, A. Janíčka, V. Pavelcovou, M. Hojdyse aj.), jako pedagog pracoval na TKO a TK DAMU 1953-56. 1970-74 byl povolán na místo šéfa baletu ND Praha, kde inscenoval mj. Svěcení jara (1972) a Ondráše (1974). i po odchodu z divadla pohostinsky choreografoval na mnoha scénách (Ostrava, Olomouc, Opava, Košice, Ústí n. Labem aj.). Patřil k výrazným vedoucím osobnostem českého baletu 20. století. Zasloužilý umělec 1963.
ZDROJ: Český taneční slovník.

Stříbrný vítr (1954) - drama, režie Václav Krška, chor. Emerich Gabzdyl.

Z mého života (1955) - životopisné drama, režie Václav Krška, choreografie Emerich Gabzdyl.

Dalibor (1956) - opera, režie Václav Krška, choreografie Emerich Gabzdyl.

RŮŽENA GOTTLIEBOVÁ

(* 20.9.1911 Praha † 10.9.2012 Praha), herečka, tanečnice, choreografka. Dcera výtvarníka Josefa Matěje Gottlieba. Provd. Křížková. Žačka A. Bergera, R. Remislavského a J. Nikolské, 1926-29 posluchačka dramatického odd. pražské konzervatoře, stáž v Paříži 1931-32. Angažmá: ND Praha 1926-46 (od 1921 vystupovala v dětských rolích, 1926-37 tanečnice, 1938-41 sustentantka činohry, 1942/43 členka činohry, 1945/46 tanečnice a choreografka ve Studiu ND Praha (Večer R. Gottliebové na hudbu M. P. Musorgského Obrázky z výstavy a C. Debussyho, 1946). K jejím významným rolím patřily např. Tympán ve Fagotu a flétně (1929), Akrobatka v Uspavači (1932); hrála v řadě filmů (např. Dívka z družiny sv. Ludmily ve Svatém Václavovi). Uváděla vlastní taneční koncerty na scénách Komorního divadla a Městského divadla na Královských Vinohradech 1942-49. Spolu s B. Milcem založila 1948/49 Taneční divadlo Praha (Sedm hlavních hříchů, 1948). Choreografka Divadla na Fidlovačce 1950-56 a MDP 1956-61, Divadla E. F. Buriana (Žebrácká opera, 1969). od 30. let měla vlastní taneční školu; vyučovala 1946-52 na dramatickém odd. pražské konzervatoře a TKP (taneční rytmika, gymnastika), externě na DAMU 1950/51. Dožila v dejvickém domově důchodců. ZDROJ: Český taneční slovník.

Temno (1950) – historické drama, režie Karel Steklý, choreografie Růžena Gottliebová.

Labakan (1956) - pohádka, režie Václav Krška, choreografie Růžena Gottliebová.

NAĎA HAJDAŠOVÁ

(* 26.2.1914 Praha † 8.9.1969 Praha) tanečnice, baletní mistryně. Psána též Haidaschová, vl. jménem Marie Parmová. Žačka J. Nikolské, později v 30. letech studovala u O. Preobraženské v Paříži a A. Fedorovové v Rize. Působila v Brně 1929, Ostravě 1930 (sólistka), kde vynikla jako Kolombina

v Harlekýnových miliónech. 1931/32 sólistka Opera Reale v Káhiře, 1932/33 tančila na pražských operetních scénách. se souborem J. Nikolské vystupovala 1933 na Světové výstavě v Chicagu. Poté se věnovala akrobatickému tanci a s partnerem B. Milcem podnikla řadu zájezdů po republice i cizině a natočila několik filmů (Okénko, Barbora řádí, Sextánka). 1937 působila opět v souboru J. Nikolské na zájezdech v Německu a Holandsku, 1938/39 ve varieté U Nováků. po účinkování na Světové výstavě v New Yorku (1939) se do Němci okupované vlasti již nevrátila. V USA se věnovala zejm. revuálnímu tanci, studiem u L. Novikova v Chicagu a Ch. Halea v New Yorku zdokonalila taneční techniku. po válce byla sólistkou v ND Praha 1947-66 (od 1962 baletní mistryně). Charismatická interpretka, např. Růženka v Šípkové Růžence/Spící krasavici (1948), .1. Elis ve Filosofské historii (1949), sólový part v Chopinianě (1949) a zejm. Odetta v Labutím jezeře (1951). Zasloužila umělkyně 1958. ZDROJ: Český taneční slovník.

Okénko (1933) – komedie, režie Vladimír Slavínský, tančí Naďa Hajdašová (tanečnice v baru).

Barbora řádí (1935) – komedie, režie Miroslav Cikán, tančí Naďa Hajdašová, Boris Milec (taneční duo ve varieté).

Sextánka (1936) – melodrama, režie Svatopluk Innemann, tančí Naďa Hajdašová.

Pozor straší (1938) – komedie z cirkusového prostředí, režie Karel Lamač, tančí Naďa Hajdašová (tanečnice na večírku).

DANUŠE HÁJKOVÁ

Danuše Hájková – tanečnice, v letech 1973- 1978 byla členkou baletu Národního divadla v Brně.

O statečném kováři (1983) – pohádka, režie Petr Švéda, choreografie Danuše Hájková.

FRANTIŠEK HALMAZŇA

(* 31.1.1927 Bruntál) byl žákem J. Šaršeové a R. Macharovského. Absolvoval TKP 1949 a TK HAMU 1957 (taneční pedagogika). Angažmá: Švandovo divadlo 1944/45, Velká opera 5. května 1947/48, Karlín 1948/49, sólista v Ústí n. Labem 1949-51, Brně 1951-53, AUS VN 1953/54, ND Praha 1954-66, Hildesheim od 1966 (od 1968 šéf baletu, od 1971 baletní mistr), později inspicient v Basileji. Technicky vyspělý tanečník vysoké, statné postavy, představitel především hrdinských a charakterních úloh, např. Girej v Bachčisarajské fontáně (1954), Rudovous v Labutím jezeře (1955), tit. role ve Spartakovi (1957), tit. role v Prométheovi (1959) a Othellovi (1959), Satan v Doktoru Faustovi (1958), Bryaxis v Dafnidovi a Chloe (1960), Golem ve stejnojmenném baletu R. Burta (Graz 1966). Z choreografií: Sněhurka (ND Praha 1961), Příběh vojáka (Basilej 1975). Jako pedagog partnerského tance působil na TKP 1954-57, jevištní praxi učil na TK HAMU 1957-66. ZDROJ: Český taneční slovník.

Ikarie XB 1 (1963) - sci-fi, režie Jindřich Polák, choreografie František Halmazňa.

Zlaté kapradí (1963) - pohádka, režie Jiří Weiss, choreografie František Halmazňa.

JAN HARTMANN

(* 26.4.1941 Ostrava) absolvoval FTVS UK 1970, London Contemporary Dance School 1973, TK HAMU 1980 (choreografie), stáže u A. Aileyho v New Yorku a C. Drzewieckého v Poznani. Angažmá: ČSSPT 1967-71, Černé divadlo J. Srnce 1973/74, Balet ČST 1974-82 (od 1983 pedagog a choreograf). U nás byl průkopníkem a úspěšným pedagogem moderních technik. Spolupracoval např. na filmu Balada pro banditu (1978), Blues pro E. F. Buriana (1978), v 80. letech nastudoval kolem 15 titulů pro TCUK (např. Suitu z Manhattanu na h. Transfer M., 1988), pro balet ČST taneční čísla do televizních programů. 1988 založil soubor Unia nova a nastudoval s ním Yesterday P. Breinera, Košilelu M. Pavlíčka (1989) aj. V PKB uvedl Šepoty a výkřiky Š. Raka (1989). Založil festival Tanec Praha (1989). od 1994 byl šéfem baletu v Karlíně, kde spolupracoval

na repertoárových titulech a připravil i samostatnou baletní premiéru Rapsodie v modrém na hudbu G. Gershwina (1995), na pražském Výstavišti na Křížíkově fontáně inscenoval Krásku a netvora (1995). Autor publikací: Úvod do historie jazzového tance (Bratislava 1979); Aplikace techniky M. Grahamové ve výchově interpreta amatérského souboru (Bratislava 1980). ZDROJ: Český taneční slovník.

Balada pro banditu (1978) – muzikál, režie Vlasimír Sís, choreografie Jan Hartmann.

Sólo pro starou dámu (1978) - psychologické drama, režie Václav Matějka, choreografie Jan Hartmann.

Blues pro EFB (1980) – hudební film, režie Vladimír Sís, choreografie Jan Hartmann.

Má láska s Jakubem (1982) – psychologický příběh, režie Václav Matějka, hudba Petr Hapka, Choreografie Jan Hartmann, tančí Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy.

S tebou mě baví svět (1982) – komedie, režie Marie Poledňáková, choreografie Jan Hartmann.

Anděl s ďáblem v těle (1983) – komedie, režie Václav Matějka, choreografie Jan Hartmann, Walter Schumann.

Druhý tah pěšcem (1984) – špionážní krimi, režie Vít Olmer, choreografie Jan Hartmann.

Noc smaragdového měsíce (1984) – psychologické drama, režie Václav Matějka, choreografie Jan Hartmann.

Dva na koni, jeden na oslu (1986) – muzikál, režie Jiří Sequens, choreografie Jan Hartmann, Richard Hes.

Můj hříšný muž (1986) – příběh, rež. Václav Matějka, choreografie Jan Hartmann.

Straka v hrsti (1988) – Filmové podobenství, režie Juraj Herz, hudba Michael Kocáb, choreografie Jan Hartmann.

Anděl svádí ďábla (1988) - Komedie, režie Václav Matějka, choreografie Radomil Čech, Jan Hartmann, Jiří Korn.

JARO HÄUSLER

(* 1. 12. 1899 Praha † ? 1948) tanečník, choreograf, baletní mistr. Psán též Jaro, Járo. Od 1915 tančil a choreografoval v řadě pražských scén, sólista Brno 1925-27, sólista a operetní choreograf v Plzni 1927-31, herec v řadě filmů spolu s manželkou Liou (Strýček z Ameriky aj.), šéf baletu Ostrava 1934-38, baletní mistr Olomouc 1938-41, Německé divadlo v Ostravě 1941-44, krátce SND Bratislava 1945. Choreografoval např. Valašské tance (Brno 1925), pp. opery-baletu Siréna W. Maliszewského (Ostrava 1935), Labutí jezero (Ostrava 1936), pp. Pokušení sv. Antonína F. Brože spolu s Ptákem Ohnivákem a Nosáčkem (Ostrava, 1937), v Olomouci s Nikotinou (1941). V olomouckých a bratislavských inscenacích tančil např. jeho synovec Leo Pirník a manželka Lia Wagnerová-Wraskofová-Häuslerová. Bratr Ladislava Häuslera-Pirnikova. ZDROJ: Česká divadelní encyklopedie

Strýček z Ameriky (1933) – komedie, režie Vladimír Chinkulov Vladimirov, tančí: Jaro Häusler (ruský a slovenský tanec), Lia Wagnerová-Wraskofová (slovenský tanec, ruský tanec).

RICHARD HES

(* 5.7.1963 Mladá Boleslav + 17.2.2014 Praha). Absolvoval specializovanou třídu lidového tance TKP 1982. Angažmá: ČSSPT 1982-85, AUS VN 1985-87 (vojenská prezenční služba). za studií na TKP založil Studio tanečního pohybu, které působilo jako profesionální ansámbl UNO 1987-97 (1988 soubor získal za svou popularitu cenu diváků ČST Zlatá rolnička). Jako choreograf vycházel z lidového i klasického tance, které obohacoval prvky jazz-dance, breaku, rokenrolu, akrobatickými prvky; často využíval módní trendy tanečního showbusinessu. Pro svou skupinu UNO připravil kratší choreografie (Šach-mat, Broadway Hits a Projekt 99 na hudbu O. Soukupa, 1989; Brutální Nikita O. Soukupa, 1993; Projekt 99 aj.) Spolupracoval na zábavných pořadech ČST a vystoupeních interpretů populární hudby, např. s I. Bartošovou, L. Bílou, K. Gottem, J. Kornem, H. Vondráčkovou, P. Janů. Podílel se na natáčení několika filmů (Dva na koni, jeden na oslu, Téměř růžový příběh aj.). po Německu podnikli s UNEm

turné s komponovaným pořadem One Night on Broadway (1992) a vystupovali v řadě varieté. od 90. let se soustředil na muzikálovou tvorbu: Keep Cool M. Rima/M. Schneidra (švýcarský Zug 1992), West Side Story (Karlín 1993, choreograf i režisér), Dracula (1995), Mise Daniela Hůlky (1998), Hrabě Monte Christo (2000). Získal 1. cenu na celostátní choreografické soutěži v Bratislavě 1985 za Autodestrukci (h. Koláž). ZDROJ: Český taneční slovník.

Dva na koni, jeden na oslu (1986) – muzikál, režie Jiří Sequens, choreografie Jan Hartmann, Richard Hes.

FRANTIŠEK HLAVÁČEK

(* 1934) byl tanečník Československého státního souboru písní a tanců, odborník valašského folkloru, v sedmdesátých letech ředitel Lidové školy umění (LŠU) v Boskovicích, v současnosti členem Rady pro valašský Odzemek.

Pohádka svatojanské noci (1981) – pohádka, režie Zdeněk Zydron, choreografie František Hlaváček (valašský folklor).

MÍRA HOLZBACHOVÁ

(* 10.4.1901 Kroměříž † 18.5.1982 Česká Lípa) herečka, tanečnice, pedagožka, choreografka, publicistka, spisovatelka, režisérka. Psána též Mira, provd. Častulíková. Žačka A. Dubské, F. Borecké, Dalcrozovy školy v Hellerau u Drážďan, R. Labana a K. Joosse v Hamburku, I. Duncanové v Paříži. ve 30. letech představitelka nového tanečního směru harmonické paralely těla s duchem, zakladatelka moderní tělovýchovné školy. Absolvovala dramatické odd. pražské konzervatoře 1918-22, krátce byla elévkou činohry ND Praha. Byla úzce spojena s meziválečnou avantgardou a s významnými výtvarníky (A. Hoffmeister, A. Heythum, V. Zelenka); stála u založení Devětsilu, spolupracovala mj. s V. Nezvaletem, K. Teigem. Úspěšně vystupovala v Osvobozeném divadle (stála u jeho zrodu 1925, ve West pocket revui tančila se S. Machovem), spolupracovala i s J. Frejkou, J. Honzlem; natočila několik filmových rolí, např.

Dodú v Děvčata, vdávejte se, Tanečníci v Rině. Jako reprezentantka výrazového tance experimentovala a hledala nové formy tanečního projevu a vyjádření, usilovala o vlastní taneční pojetí pantomimy (Malá harlekynáda, 1931; Madame Evropa, 1937; Chaplin, USA 1943). Vystupovala od 1924 doma i v zahraničí (Paříž, Londýn, Moskva, Valencie, Barcelona aj.). Získala 1. cenu na celonárodní soutěži pořádané Svazem TRG. V Praze měla školu moderního tance, ze které vzniklo její Umělecké studio (1928-37) a soubory Pětka a Lidový kolektiv. Společensky a politicky se angažovala, např. choreograficky provedla agitku Rudý nástup, Hold revoluci a Internacionálu (1926). od 1931 byla choreografkou Dělnických divadelních ochotníků českých, s taneční hrou J. Stanislava Hlasy nad Tajgou se účastnila Olympiády dělnických souborů v Moskvě 1933. Pracovala jako spojka pro kulturu mezi Kominternou a ČSR. Byla vůdčí osobností kolektivu, který 1933 založil v pražské budově Unitárie Nové avantgardní divadlo (A. Kurš, F. Spitzer, F. Němec, J. Stanislav), ve kterém hledala mj. možnosti akčního a neformálního zapojení diváka a podnikla s ním po republice řadu zájezdů s inscenací Clown Čokoláda J. Mahena (dramatizace F. Němec, hudba J. Stanislav, pp. 8.12.1933). za občanské války ve Španělsku byla členkou Interbrigády, dopisovatelkou Haló novin, organizovala zájezdy na frontu i do týlu s agitačním kulturním programem, stala se čestným důstojníkem španělského revolučního boje. po návratu uspořádala v Paříži koncert ve prospěch Španělska (1938). po okupaci Československa odjela na zájezd do Anglie, poté do USA, kde zůstala 7 let v emigraci. Zde se společensky, politicky a odborově angažovala, brigádně pracovala v docích. Spolupracovala na čsl. expozici světové výstavy, vyučovala tanec např. na Free School v Riverdale, věnovala se malbě a připravila např. pro setkání mezinárodních ženských organizací agitku Tanec ujařmení a Tanec osvobození (1942). V USA vystupovala se svými žáky v televizi a v krajanských spolcích. od 1946 pracovala v Praze na MK, kde na její popud vzniklo odd. lidové zábavy, po únoru 1948 vedla nově zřízenou organizaci Umění lidu, reorganizovala lidové zábavy ve Slovanském domě v Praze, vypracovala náplň Kulturního domu ve Zlíně, uspořádala řadu přednášek o Americe. V 1952 se vrátila k taneční profesi, stala se choreografkou AUS VN, poté 1953-57 vedla kurzy lidové tvořivosti v řadě kulturních domů, pořádala kulturní programy v rámci výstav v pražském Parku kultury a oddechu J. Fučíka. V šedesátých letech se věnovala studiu lidových kultur a cestovala (Mexiko, Kuba, Itálie, asijské státy SSSR, Egypt). Publikovala v tisku, napsala řadu ideově výchovných

příruček, pro rozhlas připravovala např. kulturní pořady Bavte se s námi (od 1947). Autorka knihy Amerika Indiánů (1963). Získala řadu státních vyznamenání, mj. zasloužilá umělkyně 1961; nositelka Řádu práce 1976. ZDROJ: Český taneční slovník.

Děvčata, vdávejte se! (1921) – režie Jan Just Rozvoda, tančí Míra Holzbachová

JIŘÍ HRABAL

(* 29.12.1928 Strakonice), tanečník, choreograf, pedagog. Absolvoval TK HAMU 1963 (choreografie). Angažmá v ČSSPT 1948-78. Vynikal muzikálností a technickou přesností, např. Gáborčík ve Zbojnickém ohni (1958), Šašek v Masopustu ve Zlaté bráně (1974). Jako choreograf nastudoval v ČSSPT např. Cikánský mužský tanec (1955), Valašský odzemek, Kýčeru, Slovácký verbunk. Často hostoval v AUS VN, Laterně magice, v divadle v Karlových Varech, ve filmových ateliérech ve Zlíně. V ČSSPT vybudoval bohatý hudební a taneční archiv, řídil metodický kabinet 1978-89 a byl vedoucím a choreografem Malé skupiny. Učil v přípravce souboru a byl pedagogem KJJ od 1988. ZDROJ: Český taneční slovník.

Ještě svatba nebyla (1954) - komedie, režie Jaroslav Mach, choreografie Jiří Hrabal.

Mezi námi kluky (1989) – hudební komedie, režie Radim Cvrček, choreografie Jiří Hrabal.

LAURETTE HRDINOVÁ

(* 15.4.1907 Praha † 13.3.1958 Praha) provd. Doležalová. Studovala u E. Tordisové a v Dalcrozeho škole. Jako sólistka byla angažována v Královském divadle v Janově. Vystupovala a vyučovala v rakouském Štýrském Hradci a na různých školách ve Francii a Turecku. V polovině 30. let se vrátila do ČSR. V 1937 založila vlastní osmičlennou taneční skupinu. Jako tanečnice vycházela především z hudebního cítění, interpretovala hudbu. Velký ohlas měla její sólová

vystoupení v Ravelově Boleru a Španělské rapsodii. K jejím významným choreografiím patřila Mozartova Malá noční hudba (1939), Bartókovy Rumunské tance (1939). za války skupina spoluúčinkovala s operou Studio (taneční vložky např. do Prodané nevěsty, Rusalky). 1941 uvedla Musorgského Obrázky z výstavy, které později okupační úřady zakázaly. Významný byl její podíl na rekonstrukci tanců ze 16. století (Renesanční tance, 1944). 1945-58 vyučovala novodobý tanec na TKP. Choreograficky spolupracovala s Tanečním divadlem 1946-49 (např. Babí léto a Elektra našich dnů, 1947). Byla šéfkou baletu v Ústí n. Labem 1949-53, kde nastudovala např. Hru o sv. Janu Nepomuckém (1949), Špalíček (1950), Dona Juana Ch. W. Glucka (1951), Coppélii a Viktorku (1952). 1954 uvedla v Karlíně Coppélii a Louskáčka. na TKP vchovala řadu našich předních interpretů, tanečníků a choreografů (P. Šmok, L. Fialka, H. Machová, H. Šarounová); s žáky uvedla několik Deburauových pantomim: Pierot holičem, 1953; Pierot pekařem, 1954; parafrázi na komedii dell' arte Záletný Pantalone, 1954. Měla zásluhu na vytvoření naší profesionální pantomimy. Manželka scénického výtvarníka Vladimíra Doležala. ZDROJ: Český taneční slovník.

Jan Hus (1954) - historické drama, režie Otakar Vávra, choreografie Zora Šemberová, Laurette Hrdinová.

BORIS HYBNER

(* 5.8.1941 Vyškov + 2.4.2016 Praha) - mim, režisér, pedagog, scénárista. Studoval na pedagogické fakultě v Gottwaldově 1962-65. Angažmá: Pantomima na zábradlí 1964/65, Alhambra 1965/66, Laterna magika 1967. Spolu se C. Turbou založil Pantomimu Alfreda Jarryho, která existovala 1968-72. Společně vytvořili inscenaci Harakiri (pp. 7.12.1968), dále zde spolu s R. Rýdou a J. Platzem nastudoval Idioty (1970). Divadlo bylo v pookupační atmosféře zrušeno. Hybner se vrátil ke klasickým etudám v pořadu Puding (1973). V Gagmanovi se inspiroval poetikou němé filmové grotesky (Rokoko 1975, režie K. Makonj). 1978-79 hrál v zahraničí s Cirkusem Alfred. 1978 založil Společnost originální filmové grotesky Gag. Kmenovým repertoárem byly inscenace ve stylu slapstickové pantomimy z cyklu na konci zahrady jménem Hollywood (Gagman,

1978; Hvězdy, 1979; Pentimento, 1980) a udržovaly se na repertoáru až do zániku souboru 1996. Další inscenace: Concerto grosso (1982), Mizz (Mizz, Stars, Frankenstein & co, 1983), Někdo to rád Horror (1984, varianta vlastního scénáře Bluff pro Divadlo na provázku v Brně). Pro Hybnerovu tvorbu bylo charakteristické rozpětí stylu od groteskního němého herectví až k postupům klasické imaginární pantomimy. Domácí podobu žánru obohatil o originální typ bohémského intelektuála, gagmana Ala. Spolu s J. Herzem natočil 1987 seriál Gagman (Stříbrná růže, Montreaux 1987). Často spolupracoval s činohrou (Divadlo na provázku, Labyrint, Činoherní klub), na animovaných filmech (s režisérem J. Bartou Diskžokej, Zaniklý svět rukavic, Krysař) i hraných (Poslední motýl, Rozpuštěný a vypuštěný). 1990-96 založil a vedl Studio Gag (a posléze i agenturu Gag), kde uváděl revivaly svého původního repertoáru. Pro Divadlo Alfred ve dvoře nastudoval Boris pictus (1998). od 1995 vyučoval na Katedře nonverbálního divadla HAMU, od 1999 byl vedoucím katedry, v roce 2008 byl jmenován profesorem. ZDROJ: Česká divadelní encyklopedie, Čaňková, M.: Boris Hybner, Xantypa, červen 1998 • Český taneční slovník. • Dvořák, J.: Mladá herecká generace hledá nové možnosti, České divadlo 1981, č. 4 • Kolář, J.: Tři zdroje a tři součásti divadla podle Hybnera, Scéna 1991, č. 1 • Šimonková, Z.: Gagman nenosí trikot, Scéna 1979, č. 14-15

Poslední motýl (1990) - tragédie, koprodukce česko-francouzská, režie Karel Kachyňa, choreografie Radomil Čech, Boris Hybner.

JOE JENČÍK (TAKÉ JENČÍKOVY GIRLS)

(* 22.10.1893 Praha † 10.5.1945 Praha) psán též Josef. Vyučil se strojním zámečníkem 1910, pracoval jako montér v ČKD, v Ringhofferově továrně, v stereotypii Národních listů. V tanci žák A. Viscusiho, s nímž podnikl 1912 zájezd do Londýna. 1913 tanečník ND, ale pro neshody s A. Bergerem odtud odešel. 1914 opět s Viscusim ve Vídni (pp. Andersena) a v témže roce sólista Divadla na Vinohradech. za války voják na haličské frontě, 1918 nastoupil dráhu kabaretního a revuálního tanečníka i choreografa v pražských kabaretech (Parlament, Červená sedma, Gri-Gri Bar). Z té doby pocházejí jeho expresivní akrobatické tance jako Danse macabre, Apačský tanec, Danse brutale, Svatební

košile, Tanec s mrtvou; souběžně host v pražských scénách (Varieté, Aréna Smíchov, Rokoko, Vinohradská zpěvohra a Nové německé divadlo v Praze) jako choreograf revuí, operet i oper. Spolupracoval jako tanečník, herec, choreograf i scenárista s českým filmem; hrál např. JUC. V. Talera v Batalionu a v Bahně Prahy, Ženicha ve Svatebních košilích. Pozoruhodné byly jeho davové choreografie: Nová Oresteia (Výstaviště 1923), Prací k svobodě (II. Dělnická olympiáda 1927), tanec kněžek ve scéně Tyršův sen na IX. všesokolském sletu 1932, Osvobozená práce (Dělník a stroj) na Dělnické olympiádě 1934. 1928-30 choreograf a artistický ředitel kabaretu Lucerna. Sestavil tu skupinu 6 děvčátek z Lucerny, s níž (pod názvem Jenčíkovy girls) přešel do Osvobozeného divadla V + W 1930-36. Nastudoval tvarově i obsahově nekonvenční, do děje plně integrované tance pro 12 revuí Voskovce a Wericha. V ND Praha hostoval od roku 1927, nejdříve v činohrách, později v operách a baletech (Uspavač, 1932; pp. Špalíčku, 1933), ve stálém angažmá ND Praha 1937-43 jako choreograf a baletní mistr (vedle J. Nikolské), poté jen jako stálý host. Z baletů inscenoval Maličkosti a Signorinu Gioventù (1937), Čerta na vsi (1938), Hračkovou skříňku (1939), pp. Krále Lávry J. Kříčky (s vlastním libretem, 1940), Lašské tance (1940) a pp. Krysaře P. Bořkovce (1942). Předčasná smrt mu zabránila uskutečnit plány na reorganizaci baletu ND Praha po osvobození. Jenčík bojoval celý život proti zkostnatělému, myšlenkově vyprázdněnému akademismu. ve svých dílech se neomezoval na pohybový materiál klasického tance, ale využíval i prvky akrobatiky, výrazového a zejm. lidového tance; velký důraz kladl na hereckou stránku interpretace. První u nás prosazoval myšlenku specificky českého národního baletu. Byl zakladatelskou osobností českého moderního profesionálního tance; tanečně ztvárnil více než 70 činoherních, 50 operních a 20 operetních inscenací, přes 30 revuí, na 100 tanečních scén a 10 pantomim; k tomu připočteme stovky čísel a výstupů pro noční podniky a 36 filmových choreografií. Autor publikací, teoretických úvah (Tanec a jeho tváření, 1926; Anita Berberová, 1930; Tanečník a snobové, 1931; 1946 posmrtně Janem Reimoserem vydané Taneční letopisy a 1947 sebrané stati ve Skocích do prázdna; nevydané zůstaly Balet kouzla zbavený čili Psí život, Pražská dvacetiletka baletu a tance, Technika klasického baletu), byl autorem autobiograficky laděných románů (Zloděj kroků, 1935; Omyl Mea Mara Indry, 1944; Byly ztráty na mrtvých, 1948 a nevydaných Polepšení Andy Lutrynové a

Zatemněné město). Manžel Hany Škrdlantové-Jenčíkové. ZDROJ: Český taneční slovník.

A vašeň vítězí (1918) – režie Václav Binovec, tančí Joe Jenčík (apač v krčmě).

Odplata (1920) – melodrama, režie Paul L. Winter, tančí Hana Jenčíková (apačka), Joe Jenčík (apač), Bonda Szynglarski (host na večítku).

Billy v Praze, Známost z inzerátu, Trampoty divadelního ředitele (1920)- tři krátké komedie, režie Josef Krňanský, tančí Joe Jenčík. Kopie ani negativy se nedochovaly.

Setřelé písmo (1920) – drama, režie Josef Rovenský, tančí Joe Jenčík, Hana Jenčíková.

Zelený automobil (1921) – komedie, režie Svatopluk Innemann, tančí Joe Jenčík (apač), Hana Jenčíková (apačka).

Děti osudu (1912)- melodrama, režie Josef Rovenský, tančí Hana Jenčíková. Materiály jsou považovány za ztracené.

Mrtví žijí (1922) – drama, režie Jan S. Kolár, tančí Joe Jenčík (přízrak). Materiály jsou ztracené.

Dáma z baru (1924) – drama(krátký film=726m), režie Hans Otto, tančí: Joe Jenčík, Ella Hrabánková (dětská tanečnice), Bonda Szynglarski (číšník). Pozn. původně jedna část německého filmu *Moderne Ehen (Hříchy v manželství)*, dotočená v české produkci s českými herci.V roce 1930 byla znovuuvedena, tentokrát jako samostatný krátký film pod názvem *Dáma z baru*.

Jindra, hraběnka Ostrovínová (1924) – režie Václav Kubásek, choreografie Joe Jenčík.

Humoreska, Slovanský tanec č.1 (1925) – dva krátké hudební filmy, režie Josef Kokeisl, choreografie Joe Jenčík, tančí Joe Jenčík a tanečníci divadla Aréna.

Řina (1926) – melodrama, režie J.S.Kolár, tančí Míra Holzbachová, Joe Jenčík.

Svatební košile (1926) – filmová balada, režie Theodor Pištěk, tančí Joe Jenčík (přízrak v márnici). Dochovala se pouze scéna v márnici=110,8m filmu).

Batalion (1927) – drama, režie Přemysl Pražský, tančí Joe Jenčík.

Pudr a benzin (1931) – hudební film, režie Jindřich Honzl, choreografie Joe Jenčík, tančí Ella Šárková, Nina Jirsíková (baletka), Jenčíkovy girls, Joe Jenčík (choreograf Broch).

Děvčátko, neříkej ne! (1932) – hudební film, režie Josef Medeotti-Boháč, choreografie Joe Jenčík.

Prodaná nevěsta (1933) – hudební film, režie Svatopluk Innemann, choreografie Joe Jenčík.

Diagnosa X (1933) – melodramama, režie Leo Marten, choreografie Joe Jenčík.

Jánošík (1935) – drama, režie Martin Frič, choreografie Joe Jenčík.

Muzikantská Liduška (1940) – drama, režie Martin Frič, choreografie Joe Jenčík.

Peřeje (1940) – melodrama, režie Karel Špelina, choreografie Joe Jenčík, tančí: Joe Jenčík, Jenčíkovy girls.

Fibichův poem (1940) – hudební film, režie Ludvík Guba, choreografie Joe Jenčík.

Směry života (1940) – drama, režie Jiří Slavíček, choreografie Joe Jenčík.

Počestné paní pardubické (1944) – komedie, režie Martin Frič, choreografie Joe Jenčík.

JARMILOU JEŘÁBKOVÁ

(* 8.3.1912 Praha † 21.3.1989 Praha) - tanečnice, choreografka, pedagožka. Provd. Mikulíková. Čelná představitelka novodobého, výrazového tance, zakladatelka českého duncanismu. ve své interpretační, choreografické a zejm. pedagogické praxi, které se cíleně prolínaly, rozvíjela myšlenky a metodu Isadory Duncanové. Vytvořila metodiku přirozeného pohybu, systém umělecké pohybové výchovy s důrazem na tvořivost a harmonický pohyb (ten je již výsledkem kultivovaného přirozeného pohybu, vychází z vnitřního pocitu z tanečního, hudebního či výtvarného zážitku), rozvíjený v rámci fyziologických a anatomických možností těla. po začátcích v Sokole a u M. Provazníkové, absolvovala kurz ve škole Elisabeth Duncanové v Klessheimu 1929-32, kam byla vyslána s 8 českými tanečnicemi 1929. po návratu z Klessheimu vyučovala 1932-34 ve Slaném a od 1934 trvale v Praze, kde jí E. Duncanová předala vedení taneční školy. Soukromý taneční ateliér a škola J. Jeřábkové byly 1934-48 v úzkém kontaktu se Společností E. Duncanové, výtvarníky (K. Svoboda, E. Frinta aj.) a hudebníky (F. Škvor, O. Pařík, J. Vogel aj.). Jeřábková vedla své studio do 1958 soukromě a předala ho Kulturnímu domu v Praze 1, kde zůstala i

nadále jeho lektorkou. V rámci školy pořádala od počátku i pravidelné kurzy a instruktáže (např. na zámku v Opatovicích 1935-37, průběžně pro ČSTV, učitelky obecných škol, Čs. červený kříž); s posluchačkami se účastnila mezinárodních setkání (1. cena na Congres d'Education physique artistique v Paříži 1937 aj.) a v padesátých letech uskutečňovala pravidelná vystoupení dětské taneční skupiny s tanečními pásmy (např. od jara do jara, 1958). Vedle vlastní školy vyučovala od 1938 umělecký tanec na fakultách UK, 1949/50 na PedF UP v Olomouci; 1945-55 vyučovala taneční výchovu ve škole pro slabozrakou mládež na pražských Vinohradech, 1950-55 pracovala pro Výzkumný ústav pedagogický, vedle L. Ogouna spolupracovala na přípravě družstva sportovních gymnastek (mj. E. Bosáková) pro olympiádu v Melbourne 1956 a vytvořila pódiovou skladbu s pěti olympijskými kruhy (Furiant J. .1.), 1962/63 vyučovala na tanečním odd. LŠU Voršilská, 1968/69 na TKP aj. Její školou prošly např. D. Bořkovcová, J. Smoláková, L. Eremiášová, Z. Pilková, Ž. Bonušová-Wajsarová, E. Blažíčková. Jako interpretka zaujala J. Jeřábková lyrickým, kultivovaným a nenásilným, hudebně citlivým projevem; v letech 1930-61 vystupovala sólově, nebo se svou skupinou založenou 1935, která uvedla její nedějové choreografie: Slovanské tance (1940; orchestr řídil F. Škvor, kostýmy navrhl K. Svolinský), Moravské dvojzpěvy A. Dvořáka, Zpěvy pro ženský sbor op. 15 J. Suka, Zakletá dcera, Vražedný milý a Ranoša z balad V. Nováka, Polka jede O. Zicha (Divadlo na Vinohradech 1943), pásmo V zámku a podzámčí (Divadlo na Vinohradech 1943). Novou Skupinu Jarmily Jeřábkové založila 1967 (1968-69 vystoupení v Německu v rámci Duncan-Gesellschaft, na Akademii R. Duncana v Paříži aj.) a postavila pro ni cyklus Pohybových a tanečních studií většinou na hudbu starých českých mistrů a skladatelů 20. století (Komorní divadlo Praha 1967-72). se svými tanečnicemi spolupracovala na instruktivních a krátkých filmech (Jak tančila Isadora Duncanová) a na filmu P. Weigla Radúz a Mahulena (1976). Její skupinu od 1975 vedla E. Blažíčková pod názvem Studio komorního tance. J. Jeřábková byla autorkou publikací zaměřených na taneční a pohybovou výchovu, např. od jara do zimy (spolu s J. Rumlem a J. Lazarovou, Orbis 1963), Dětské taneční motivy a choreografie I.-IV. (Osvětový ústav Bratislava, 1969), Taneční průprava (Praha, SPN 1979).

Radúz a Mahulena (1970) - pohádka, režie Petr Weigl, choreografie Jarmila Jeřábková.

VLASTIMIL JÍLEK

(* 2.9.1925 Jihlava † 16.4.1996 Praha). Žák I. V. Psoty, u kterého nastoupil v Brně již 1939 do angažmá, po uzavření českého divadla tančil jako sólista 1941-44 v brněnském Städtische Bühnen. po osvobození 1945 byl krátce v Divadle 5. května a 1945-78 byl sólistou a choreografem v ND Praha (1951-53 šéf baletu). Bravurní techniku spojoval s osobitou expresivitou a citem pro jevištní nadsázku. Celkem vytvořil na 50 rolí v širokém stylovém i žánrovém rozptýlu od prvního oboru (Franz v Coppélii, 1943; Otrok v Šeherezádě, 1946) až po záporné charaktery (Černoboh v Noci na Lysé hoře, 1947; Li-šan-fu v Rudém máku, 1947; Šándor v Jánošíkovi, 1953; Dorcon v Dafnidovi a Chloe, 1960). V řadě inscenací tančil zcela protikladné figury (Prince i Šaška v Popelce, 1948; Romea i Tybalta v Romeovi a Julii, 1950; Rudovouse i Šaška v Labutím jezeře, 1951 a 1955; Václava i Nuraliho v Bachčisarajské fontáně, 1954; Harlekýna i Pierota v Karnevalu, 1957). Nejpůsobivější byly jeho jiskrné komediální postavy, v nichž plně využil svou hravost, dynamičnost, pohybové brio i dar humoru (tit. role v Petruškovi, 1948 a 1962; Truffaldino ve Sluhovi dvou pánů, 1958; Botos v Ludasi Matyiovi 1961; Krejčík a Petrovský ve Z pohádky do pohádky, 1968). Jako choreograf vycházel z klasického základu, ale nad formu stavěl výraz; k choreografické práci se dostával jen příležitostně. V ND Praha uvedl pp. Jánošíka (1953, Drážďany 1955) a Švandu dudáka (1953), Moravské taneční fantazie (1964), Juana V. Kašlíka (1959, Amsterdam 1964), Z pohádky do pohádky (1968) a Enšpíglova šibalství (1972). Jako choreograf spolupracoval s činohrami v Příbrami, Kladně a Laterně magice; spolu s V. Harapesem připravil v ND Praha choreografii Popelky (1994). Zasloužilý umělec 1966. Manžel 1. Jiřiny Knížkové, 2. Marie Šestákové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Strakonický dudák (1955) - pohádka, Studio uměleckého filmu, režie Karel Steklý, choreografie Vlastimil Jílek, tančí Vlastimil Jílek, Oldřich Stodola.

Poslední růže od Casanovy (1966) - komedie, režie Václav Krška, choreografie Vlastimil Jílek.

Svatá hříšnice (1970) – muzikál, režie Vladimír Čech, choreografie Vlastimil Jílek.

Zítřka to roztočíme, drahoušku...! (1976) – komedie, režie Petr Schulhoff, choreografie Vlastimil Jílek.

Kočí princ (1978) – pohádka, režie Ota Koval, choreografie Vlastimil Jílek.

Julek (1979) – životopisný film, režie Ota Koval, choreografie Vlastimil Jílek.

NINA JIRSÍKOVÁ

(* 6.2.1910 Praha † 23.11.1978 Praha) - vl. jménem Anna Gurská. Patřila k předním postavám české meziválečné avantgardy. Žačka J. Nikolské (1925 vystupovala např. v jejích tanečních večerech v Městském divadle na Královských Vinohradech). 1926 získala angažmá revuální girl v karlínském Varieté, 1927 tančila v Rokoku, 1928 v kabaretu Lucerna u J. Jenčíka a od 1930 sólistka Jenčíkových girls Osvobozeného divadla. od 1935 byla v divadle E. F. Buriana jako sólistka, choreografka i návrhářka kostýmů až do svého zatčení 1941. S Burianem nastudovala řadu děl (Utrpení mladého Werthera J. W. Goetha, Lidová suita, 1938), uvedla balet Don Juan Ch. W. Glucka (1940) a pp. taneční pantomimy Pohádka o tanci (1941). Umělecké činnosti se nevzdala ani v koncentračním táboře v Ravensbrücku, kde uváděla taneční a pantomimické pořady a nastudovala zde i Máchův Máj jako voiceband (1944). po návratu byla šéfkou baletu Velké opery 5. května 1945-48, kde inscenovala např. pp. Dona Juana V. Kašíka (1946) a Nikotinu (1948); po sloučení s ND Praha byla zástupkyní uměleckého šéfa baletu ND Praha S. Machova 1948-52. Vedle spolupráce s operou ND nastudovala Špalíčka (1949) a Coppélii (1950). 1955-59 byla choreografkou DEFB. Pohostinsky nastudovala Rudý mák (Brno 1954), Vojnu (ČSSPT 1963), scénickou adaptaci Máchova Máje zasazeného do vězeňského prostředí (DEFB 1975). Ke svým titulům navrhovala kostýmy i masky. Zasloužilá umělkyně 1969. ZDROJ: Český taneční slovník.

Housle a sen (1946) - životopisné drama, režie Václav Krška, choreografie Nina Jirsíková.

Jan Roháč z Dubé (1947) - historické drama, režie Valdimír Borský, choreografie Nina Jirsíková.

ŠTĚPÁNKA KLIMEŠOVÁ

(* 16.12.1900 Praha † 1.8.1974 Praha) tanečnice, pedagožka. Provd. Poláková. Žačka A. Viscusiho. od 1905 vystupovala v dětských rolích na scéně ND Praha, kde si získala popularitu např. jako Vnučka ve Z pohádky do pohádky (1912). Angažmá v ND Praha 1913-20 (od 1914 sólistka). K jejím úspěšným rolím patřila Nevěsta v Bajaje (1917) a Jarmila v Coppélii (1917), mj. hrála i v českých filmech např. ve Zlatém květu. 1928-32 vyučovala na pražské konzervatoři. Sestra Marie Klimešové-Máchové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Zlatý květ (1929) – režie Jaromír Schäfer, Ada Pellová-Czivišová, choreografie Štěpánka Klimešová, tančí členové baletní školy Štěpánky Klimešové-Polákové.

JOSEF KONÍČEK

(* 3.10.1931 Praha +3.4.2010). Vyučil se typografem 1949 a byl posluchačem TKP 1949-51. Angažmá: Karlín 1950-52, Liberec 1951/52, AUS VN 1952-54, Karlín 1954-60, baletní mistr a choreograf v MDP/Divadle ABC 1960-78, od 1978 ve svobodném povolání. Z rolí: Princ v Labutím jezeře, Otrok v Šeherezádě, Fabricio v Mirandolině (1951), Taneční mistr ve Sněhurce (1956). Jako choreograf ve svobodném povolání připravoval choreografie pro zájezdové operety, televizi a činohry (Divadlo ABC, Semafor) a hostoval v Teplicích, Karlíně, Brně, Olomouci, Prešově, Ostravě, v D 34 a zejm. v Plzni v letech 1986-91 jako režisér a choreograf operety (např. Doña Francisquita, Maskotka, Orfeus v podsvětí, Limonádový Joe, Mamzelle Nitouche). Významnou kapitolu tvořila pohybová a choreografická spolupráce s televizí na zábavných pořadech s režisérem J. Roháčem (silvestrovské kaleidoskopy, Babiččina krabička aj.); v Laterně magice připravil choreografie Revue z bedny (1966) a Kouzelného cirkusu (1977). Spolupracoval na řadě českých filmů (Limonádový Joe, Starci na chmelu, Dáma na kolejích, Sedmikráska, Noc na Karlštejně, Hvězda padá vzhůru, Lásky mezi kapkami deště aj.), s lední revuí a s populárními zpěváky. ZDROJ: Český taneční slovník.

Dva z onoho světa (1962) - režie Miloš Machovec, choreografie Josef Koníček.

Starci na chmelu (1964) - muzikál, režie Ladislav Rychman, choreografie Josef Koníček.

Limonádový Joe (1964), parodie na western, režie Oldřich Lipský, choreografie Josef Koníček.

Dáma na kolejích (1966) - komedie-muzikál, režie Ladislav Rychman, choreografie Josef Koníček.

Dýmky (Pfeifen, Betten, Turteltauben) (1966) - Povídkový česko-rakouský koprodukční film, režie Vojtěch Jasný, choreografie Josef Koníček.

Jak se krade milion (1967) – komedie, režie Jaroslav Balík, choreografie Josef Koníček.

Farářův konec (1968) - režie Evald Schorm, choreografie Josef Koníček.

Zločin v Modré hvězdě (1973) – drama, režie Antonín Kachlík, choreografie Josef Koníček.

Noc na Karlštejně (1973) - muzikál, režie Zdeněk Podskalský, hudba Karel Svoboda, choreografie Josef Koníček.

Hvězda padá vzhůru (1974) - muzikál, režie Ladislav Rychman, choreografie Josef Koníček.

Jen ho nechte, ať se bojí (1977) – excentrická hudební komedie, režie Ladislav Rychman, choreografie Josef Koníček.

Lásky mezi kapkami deště (1979) – režie Karel Kachyňa, choreografie Josef Koníček (sám hraje postavu inspicienta v baru Tabarin).

Rytmus (1980) – psychologické drama, režie Jaroslav Balík, choreografie Josef Koníček.

Svět nic neví (1987) – drama, režie Jiří Svoboda, choreografie Josef Koníček.

JIŘINA KOTTOVÁ

(* 2.2.1928 České Budějovice † 8.8.2005 Praha). Žačka baletní školy Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, kde byla v angažmá 1945/46, následoval Karlín 1946-49 a ND Praha 1949-73. V ND Praha byla obsazována do menších rolí, např. Apačka v Coppélii (1950), Stařena ve Z pohádky do pohádky (1954). Věnovala se choreografické a pohybové spolupráci s operou, např. na inscenacích režiséra L. Štrose (Liška Bystrouška, Zápisky z mrtvého domu, Hoffmannovy povídky, Figarova svatba; pro festival v Salcburku – Bastien

a Bastienka, Serva padrona). Spolupracovala s řadou činoherních divadel, např. s Divadlem S. K. Neumanna, MDP, Divadlem hudby. Byla pohybovou poradkyní více než 40 filmů, např. režiséra M. Friče (Císařův pekař a Pekařův císař, Princezna se zlatou hvězdou na čele, Dařbuján a Pandrhola, Lidé z maringotek), režisérky V. Šimkové-Plívové (Přijela k nám pouť, Jak se točí rozmarýny). Do povědomí veřejnosti vstoupila v televizních zábavných pořadech (Kabaret u dobré pohody, Ring volný, silvestrovské programy) jako jevištní partnerka tanečnicka a mima J. Čejky (pantomimické grotesky Bonnie a Clyde, Bravo Charlie, na tom našem dvoře aj.), se kterým přes 30 let vystupovala a vedla pantomimické kurzy doma i v zahraničí. ZDROJ: Český taneční slovník.

Císařův pekař – Pekařův císař (1951) - komedie, režie Martin Frič, choreografie Luboš Ogoun, Jiřina Kottová.

Dařbuján a Pandrhola (1959) – pohádka, režie Martin Frič, choreografie Jiřina Kottová.

Lidé z maringotek (1966) - příběh, režie Martin Frič, choreografie Jiřina Kottová.

Princ Bajaja (1971) – pohádka, režie Antonín Kachlík, choreografie Jiřina Kottová.

Počkám, až zabiješ (1973) - drama, režie Stanislav Černý, choreografie Jiřina Kottová (scéna v cirkusu).

Ať žijí duchové! (1977) - dětská hudební komedie, režie Oldřich Lipský, choreografie Jiřina Kottová.

Jak se točí rozmarýny (1977) - komedie pro děti z prostředí filmového natáčení, režie Věra Plívová-Šimková, choreografie Jiřina Kottová.

JAN KRATOCHVÍL

(* 8.6.1940 Černošice, okr. Praha). Absolvoval FAMU 1963. Byl pracovníkem v barrandovských ateliérech 1963-71, od 1971 režisér ve svobodném povolání, mj. programový vedoucí v Alhambře 1985-88 (námět a režie Divadelní pouti, 1985). Autor libret a scénářů pro televizní pořady a filmy. Spolupracoval např. s C. Turbou na inscenacích Udělej mu to zprava, P.A.R. 3441, Cirkus Alfred. S J. Roháčem se podílel na natočení televizního pantomimického seriálu Tři brouci

s C. Turbou, B. Polívkou a O. Jirákem v hlavních rolích (Bratislava 1975). Byl režisérem skupiny Cvoci (Kasaštyk, 1982; Box-Cvoci v ringu, 1985); s P. Bylandem a M. Schnitkerem připravil televizní záznam představení Melodámy (1981). ZDROJ: Český taneční slovník.

Nechci nic slyšet (1978) - režie Ota Koval, choreografie Jan Kratochvíl.

EVA KRÖSCHLOVÁ

(* 13.12.1926 Praha) - tanečnice, choreografka, pedagožka, režisérka, publicistka, roz. Schürerová. Žačka své matky J. Kröschlové a členka její skupiny 1939-49, účastnila se kurzů kinetografie, historických tanců a pedagogiky 1949-52. Pracovala pro Svaz TRG 1947. Tančila ve skupině Schola cantorum 1948-49, v Divadle hudby 1949-52 a s Novými pěvci madrigalů 1957/58. Jako choreografka spolupracovala s profesionálními i amatérskými soubory, např. se Souborem slovanských tanců 1948/49, Souborem J. Fučíka 1949-64, s Černým divadlem J. Srnce 1960-64. Byla spoluautorkou skladeb pro I. a II. celostátní spartakiádu (1955, 1960), choreografovala mj. pro skupinu historických tanců La Fiamma (od 1995). Podílela se na více jak šedesáti činoherních inscenacích. Věnovala se i režii (Staročeské vánoční hry, Středověká poezie). Jako pedagog působila ve škole své matky 1947-49, na LŠU v Litoměřicích 1947-49, na DAMU vyučovala od 1952 (docentka 1990), v alternativním Bílém divadle 1971. Pro ICTM – mezinárodní radu tradiční hudby, vypracovala metodiku strukturální analýzy lidových tanců. Vedla řadu kurzů pohybové výchovy, Orffovy metody, kinetografie a rytmické výchovy doma i v zahraničí (Antverpy, Göteborg, Oslo, Budapešť atd.). Autorka publikací, např. Tance osmi století (Praha, Supraphon 1963), Pohybové etudy (spolu s V. Urbánkovou a L. Vaškem, Praha SPN 1963), Hudební výchova pohybem (Praha, Supraphon 1969), Dobové tance 16. 19. století (Praha, SPN 1981), Jevištní pohyb (skripta DAMU 1988), Psychosomatická příprava herce (DAMU 1998). Publikovala v denním tisku i odborných časopisech, např. od 1963 v Tanečních listech. na SFMS v Praze 1950 získala 1. cenu a s K. Bednářem na SFMS ve Varšavě 1955 2. cenu. Čestná členka vídeňské Společnosti Rosalie Chladek 1996. ZDROJ: Český taneční slovník.

Tajemství velikého vypravěče (1971) – životopisná komedie o Alexandru Dumasovi, režie Karel Kachyňa, choreografie Eva Kröschlová.

IVANKA KUBICOVÁ

(* 21.5.1946 Praha). Absolvovala TKP 1965 a TK HAMU 1988 (choreografie), stipendium na London School of Contemporary Dance (LSCD) 1968-72. Angažmá: ČSSPT 1965-68, Ex Group LSCD 1970-72, sólistka ČSSPT 1972-74, v Černém divadle Jiřího Srnce 1975, tanečnice, choreografka, baletní mistryně i zástupce šéfa Baletu ČST 1974-87, pedagožka TKP 1972-73, pedagožka a choreografka taneční skupiny VUS UK od 1972 a její školy od 1985, na TK HAMU od 1976 (od 1993 vedoucí katedry, docentka od 1994, profesorka od 2001). po návratu z Londýna 1972 vyučovala u nás jako první především techniku M. Graham (spolu s J. Hartmannem), propagovala moderní techniky, vyučovala i v zahraničí. Jako interpretka zaujala rolí Popelky ve Špalíčku (ČSSPT 1972) a v řadě sol v LSCD v Londýně, Černém divadle J. Srnce, Baletu ČST. Jako choreografka připravila pro VUS UK např. 12+1 (h. Pink Floyd, 1973), Finále (h. J. Brown, 1975), Heleme se (h. M. Kocáb, 1978), Akt (h. A. Fried, 1982), Trojkonzertino (h. A. Fried, 1983), Starodávné čarování milému; pro AUS VN Slunovrat (1988), Mozart v Praze (1991); pro ND Praha Sonatina drammatica (1990), v Ústí n. Labem nastudovala Svěcení jara, Sextet B. Martinů a Sonatina drammatica (1999). Spolupracovala s Komorní operou Praha a na uvedení muzikálů Kocour v botách (1994), Jesus Christ Superstar (1994) a Evita (1998). V televizi se podílela na přípravě zábavných pořadů (Abeceda, Televarieté, Haló hudba aj.). Získala 3. cenu na celostátní baletní soutěži v Košicích 1981 za Etudy a Čtyři stěny R. Wakemana a ocenění na choreografické soutěži v Nyonu 1984 a Kolíně n. Rýnem 1986. ZDROJ: Český taneční slovník.

Zakázaný výlet (1981) – historické drama, režie Štěpán Skalský, choreografie Ivana Kubicová.

MIROSLAV KŮRA

(* 26.5.1924 Brno). Žák školy I. V. Psoty. Angažmá: Brno 1940/41, Katovice 1941-43, Norimberk 1943/44, Brno 1945/46. Během vojenské prezenční služby 1946-48 tančil v SND Bratislava, sólista v Brně 1948/49, v ND Praha 1949-51, po politickém rozhodnutí byl nucen odejít do Košic 1951-53. Přes SND Bratislava 1953/54 se vrátil do ND Praha 1954-64. Závěr jeho taneční kariéry patřil opět Brnu. Byl angažován jako choreograf a šéf baletu 1963-66 a 1970-73 (mezitím šéf baletu ve Skopje 1966/67); 1967-70 byl v Brně ve funkci choreografa. Šéfem baletu ND Praha se stal 1973-78 a 1978-90 zde působil jako choreograf. M. Kůra patřil k největším tanečním osobnostem celé dosavadní historie české baletní scény. Vedle přitažlivého, oduševnělého zjevu, výborných fyzických dispozic, vytržbené techniky a vrozené muzikálnosti, měl zcela výjimečný herecký talent i osobní charisma. Byl tanečníkem s neomylnou intuicí převtělování do zcela protikladných postav. Tančil role klasického repertoáru (Princ v Labutím jezeře, ND Praha 1951 a 1955, Brno 1966; Princ ve Spící krasavici, Košice 1953; Jean de Brienne v Raymondě, Brno 1946; Albert v Giselle, Brno 1968), postavy hrdinské (Mao-li-čen v Rudém máku, SND Bratislava 1954; tit. role ve Spartakovi, ND Praha 1957; Ferchad v Legendě o lásce, ND Praha 1963), charakterní (Myslivec ve Viktorce, Košice 1952; Jago v Othellovi, ND Praha 1959; Girej v Bachčisarajské fontáně, Brno 1968) i burleskní a komediální (tit. role v Petruškovi, ND Praha 1962, Brno 1965; Truffaldino ve Sluhovi dvou pánů, ND Praha 1958). Všechny jeho jevištní postavy měly jedno společné: vzácnou pravdivost, psychologickou hloubku a přesvědčivost, hluboce lidský, nejen divadelní rozměr. Významná byla i jeho choreografická činnost; nastudoval přes 40 baletních inscenací na domácích i zahraničních jevištích (Skopje, Mnichov, Innsbruck, Varšava, Bogota) a víc než desítku dalších v televizi (většinou ve spolupráci s režisérem P. Weiglem). Z jeho divadelních choreografických prací vynikly např. stylově čisté a poetické brněnské inscenace Labutího jezera (1966) a Giselle (1968), Stvoření světa (Brno 1971, ND Praha 1975, Varšava 1981), Špalíčku (Brno 1973, ND Praha 1983, SND Bratislava 1984), Vášně/Carmen G. Bizeta/R. Ščedrina (ND Praha 1976, Mnichov 1978), Petrušky (SND Bratislava 1947, Košice 1952, ND Praha 1962 ve spolupráci s J. Blažkem, Brno 1965), Romea a Julie (Košice 1953, SND Bratislava 1954, Brno 1965, ND Praha 1971; zfilmovaná verze této inscenace v režii P. Weigla získala Prix d'Italia 1972).

Choreografické aktivity neskončily ani po odchodu ze scény (1991). Spolupracoval s Českým baletním divadlem, založeným a vedeným J. Kůrovou. Dostalo se mu mnoha poct a vyznamenání: Státní cena II. stupně 1954, Řád práce 1963, zasloužilý umělec 1958 a národní umělec 1968 (jako první tanečník). za celoživotní mistrovství získal Cenu Thálie 1994. Manžel 1. Elišky Slancové, 2. Jarmily Manšingrové, otec Jany Kůrové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Konečně si rozumíme (1976) – komedie, součástí je scéna z baletu Radúz a Mahulena v choreografii Miroslava Kůry.

Rusalka (1977) – filmová opera, režie Petr Weigl, choreografie Miroslav Kůra.

Jak vytrhnout velrybě stoličku (1978) – režie Marie Poledňáková, ve snímku jsou jevištní choreografie M.Kůry.

MILOSLAV LIPINSKÝ

(* 25.9.1925 Praha) vl. jménem Baštář. Po 3 letech studia na TKP nastoupil angažmá v ND Praha 1948/49, poté vystřídal několik divadel: Ústí n. Labem, Liberec, Divadlo na Fidlovačce, Olomouc; choreograf a pedagog ve VUS Bratislava 1953/54, šéf baletu Olomouc 1954-56 (pp. Doubravova Krále Lávry, 1955; Spící krasavice, 1955; Mozartovy Les Petits riens, 1956). V Praze založil a vedl 1957-60 Divadélko pantomimy, s kterým hrál v Divadle Sluníčko, v divadélku Máj, v Divadle na Slupi („...a pardon vejce!!!...“, Arlecchino kurtizánou, Blecha, Experiment sakrament, Hallo Broadway, Hele-indiskretábile, Malé morality, Osudy společenského člověka, Pod lampou je tma, Slavný soudní dvore...!!!). na Lidové konzervatoři v Praze/KJJ založil a vedl odd. pantomimy 1962-68. od 1968 působil jako pedagog a choreograf v západním Berlíně, od 1974 ve Frankfurtu n. Mohanem, kde založil a vedl Hessenský komorní balet 1974-77 a hostoval v dalších divadlech (Wiesbaden, Braunschweig, Vídeň). Od 1986 učil trvale v Kanadě, kde mj. založil a vedl 1992-96 komorní Ballet Extra Ottawa. Jako interpret patřil Lipinský k expresivním tanečníkům; mj. na Soutěži malých tanečních forem v Mariánských Lázních 1949 získal 3. cenu. ND Praha uvedlo jeho skeč Outsider na hudbu V. Kalabise (1999). ZDROJ: Český taneční slovník.

Pochodně (1960) - historické drama, režie Vladimír Čech, choreografie Miloslav Lipinský. Film byl natočen ke 40.výročí založení KSČ.

RUDOLF MACHAROVSKÝ

(* 21.2.1909 Praha † 22.3.1978 Karl Marx-Stadt (Německo)). Žák A. a F. Gromwellových a M. Aubrechtové. První angažmá v pražském divadle Uranie 1927, v letech 1928-45 přední tanečník, choreograf a baletní mistr v různých operetních a revuálních divadlech a scénách v Praze (Aréna na Smíchově, Divadlo komiků, Malá i Velká opereta, Rokoko, Tylovo divadlo v Nuslích, Švandovo divadlo na Smíchově). R. Macharovský patřil k předním baletním osobnostem poválečné éry. Všestranně vyspělý tanečník (klasický tanec, step, excentrika, akrobatika), vynikající partner, pohotový a nápáditý choreograf. Po 1945 se přeorientoval na vážný obor; zakladatel baletního souboru v Liberci 1945/46, šéf baletu SND Bratislava 1946-48, Košice 1948-55 a Olomouc 1956-59, baletní pedagog v Kladně 1959-61 a šéf baletu na NS v Bratislavě 1961-64. Poté hostoval např. v Kladně, Karlíně, Českém Těšíně, Liberci, Olomouci, Plzni. V oblasti showbusinessu (varietní a revuální skupiny) činný až do konce života. Z jeho baletních rolí např. Princ v Labutím jezeře (1946), Albrecht v Giselle (1950), Li-šan-fun v Rudém máku (1954), Giko v Gajané (1951, 1957), Cumodivý v Komediantské pohádce (1959). Jako choreograf spolupracoval na desítkách operetních, operních, revuálních titulů a více jak 50 filmech. Některé z 22 baletních inscenací R. Macharovského představovaly ve své době vrcholné inscenační výsledky, např. Gajané (Košice 1951, Olomouc 1957), Plameny Paříže (1952) a Bachčisarajská fontána (1953). Jeho divácky přitažlivé inscenace se vyznačovaly citem pro divadlo, dramatičností a srozumitelností. 1933 založil v Praze vlastní školu a vychoval řadu špičkových artistů i tanečnicků; jeho žáky byli např. J. Blažek, E. Slancová, L. Ogoun. ZDROJ: Český taneční slovník.

Rozpustilá noc (1934) – komedie, režie Vladimír Majer, tančí Rudolf Macharovský (tanečník, akrobat), baletní soubor Tylova divadla.

Bláhové děvče (1938) – melodrama, režie Václav Binovec, tančí Rudolf Macharovský, Eliška Slancová.

Panenka (1938) – komedie, režie Robert Land, tančí Rudolf Macharovský.

Srdce v celofánu (1939) – melodrama, režie Jan Sviták, choreografie Rudolf Macharovský, tančí taneční skupina Rudolfa Macharovského, Viktor Malcev.

Adam a Eva (1940) – komedie, režie Karel Špelina, choreografie Rudolf Macharovský.

Přítelkyně pana ministra (1940) – komedie, režie Vladimír Slavínský, choreografie Rudolf Macharovský, tančí Eliška Slancová, Táňa Černá (taneční trio ve vinárně).

Štěstí pro dva (1940) – hudební film, režie Miroslav Cikán, choreografie Rudolf Macharovský, tančí Eliška Slancová, Táňa Černá, Rudolf Macharovský, Viktor Malcev, Jan Regal, Jaroslav Pelc, Jaroslav Jaroš, Jan Nosek.

VIKTOR MALCEV

(* 3.11.1920 Kanidabam, Tádžická SSR). Žák J. Nikolské, H. Štěpánkové, R. Macharovského (step), později H. Plucise a I. V. Psoty. Angažmá: tanečník Švandova divadla na Smíchově 1938-40, 1940 krátce v Tylově divadle v Nuslích a na turné po Rakousku se skupinou J. Nikolské; ND Praha 1941-44 (od 1943 sólista), 1944 krátce Vídeň. po válce se vrátil do ND Praha, od začátku sezóny 1945/46 sólista v Brně a sólista v ND Praha 1952-72. Souměrná, atletická postava, dobré fyzické dispozice a cit pro partnerskou práci mu v ND Praha vynesly záhy významné demicharakterní role, např. Rybáře ve Velkém džbánu (1941), Žárlivce v Jižní slavnosti B. Blachera a tit. postavu v Joanovi ze Zarissy (1944); jako danseur noble vyvrál v Brně, např. Princ ve Z pohádky do pohádky (1946) a v Princezně Hyacintě (1947), Labutím jezeře (1950) a Spící krasavici (1952), Romeo v Romeovi a Julii (1947) a tit. role v Králi Ječmínkovi (1951). Role princů a Romea si zopakoval i v ND Praha (Labutí jezero 1952, Šípková Růženka 1953, Romeo a Julie 1953 a 1962), z dalších např. tit. role ve Švandovi dudákovi (1954), Harmodius ve Spartakovi (1957) a Florindo ve Sluhovi dvou pánů (1958). Svůj nejvlastnější obor však našel až v postavách sveřepých a temných charakterů: Girej v Bachčisarajské fontáně (1954), Vezír v Sedmi krasavicích (1959) a v Legendě o lásce (1963), Bryaxis v Dafnidovi a Chloe (1960), Severjan v Kamenném kvítku (1961), Myslivec ve Viktorce (1965). Své výrazné, přesvědčivé, celistvé postavy vybavoval uměřenou mimikou a svéráznou,

mužnou pohybovou alurou. Působil jako pedagog, učil na TKP i TKB, partnerský tanec vyučoval na TK HAMU i na Státní baletní škole v Berlíně. 1974-77 šéf baletu v Ústí n. Labem a 1990/91 v Olomouci. Choreograficky spolupracoval s operou i operetou. Byl činný i jako kritik (Rudé právo, Scéna, Taneční listy). Zasloužilý umělec 1963. Cena Thálie za celoživotní mistrovství 1998. Manžel 1. Olgy Skálové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Bludná pouť (1945) – drama, režie Václav Binovec, tančí Viktor Malcev, Eliška Slancová, Dana Ledecká.

Jarní vody (1968) - příběh, režie Václav Krška, choreografie Viktor Malcev.

RŮŽENA MAZALOVÁ

(* 20.8.1926 Újezd, okr. Uničov)tanečnice, baletní mistryně, choreografka, pedagožka. Feixová, provd. 1. Blažková. Žačka R. Remislavského. Angažmá: Tylovo divadlo v Nuslích 1941-43, Nové německé divadlo v Praze 1943-45, Velká opera 5. května 1945/46, Komická zpěvohra Karlín 1946/47, ND Praha 1947-52. Poté studovala 1952-56 choreografii na GITISu v Moskvě; 1956-69 sólistka ND Praha. Ztvárnila řadu charakterních postav, mj. Macechu v Popelce (1948), Mefistofelu v Doktoru Faustovi (1958), Emilii v Othellovi (1959), Candelas v Čarodějně lásce (1960), Chůvu v Romeovi a Julii (1962). Významnou příležitost pro uplatnění dramatického cítění dostala v tit. roli ve Viktorce (1950), jíž alternovala se Z. Šemberovou (jako choreografka uvedla tento balet v ND Praha 1965). 1969-75 působila v Deutsches Oper am Rhein v Düsseldorfu-Duisburku jako baletní mistryně, asistentka choreografa E. Waltera a pedagožka. Nastudovala zde mj. tance do Prodané nevěsty a významně se podílela na inscenaci Labutího jezera (1969). 1975-77 působila opět v ND Praha ve funkci baletní mistryně, společně s J. Blažkem se podílela na uvedení Spartaka (1976), s E. Walterem a V. Harapesem na Labutím jezeře (ND Praha 1996, Ústí n. Labem 1999). Pedagožka TKP 1958-61, 1974-76 a externě i na TK HAMU. Baletní mistryně SND Bratislava 1986/87. Zasloužilá umělkyně 1966. ZDROJ: Český taneční slovník.

Pražské noci (1968) - povídkový film, 3.povídka - **Chlebové střevíčky**, režie Evald Schorm, choreografie Růžena Mazalová.

BORIS MILEC (A MILCOVY GIRLS)

(* 23.12.1906 Písek) vlastním jménem Bohumil. Tanečník, choreograf a pedagog. V mládí se věnoval sportu a byl držitelem mnohých atletických rekordů. V roce 1946 absolvoval tělesnou výchovu na Univerzitě Karlově v Praze. na přelomu dvacátých a třicátých let se uplatnil jako zpěvák ve smíchovské Aréně, kde se začal věnovat i choreografii. Mezi jeho učitele patřili například bratři Sam a Charlie Piocauniesové, Remislav Remislavský, Jelizaveta Nikolská či Fedora Fokinová. Tanečně a choreograficky se angažoval na mnohých pražských scénách (Velká a Malá opereta, divadlo Rokoko aj.). Jako varietní tanečník podnikal zájezdy po Evropě, jeho partnerkou často byla uznávaná tanečnice a baletní mistryně Naďa Hajdašová (26. února 1914-8. září 1969), se kterou vytvořili úspěšný akrobaticko-taneční pár. V roce 1938 uskutečnil dvouleté zahraniční turné po Turecku a Řecku. Jakmile se vrátil do vlasti, působil v divadle Unitarie a ve Varieté Odeon na Vinohradech. V roce 1946 se stal zakladatelem a uměleckým vedoucím Tanečního divadla se sídlem v Komické zpěvohře v Karlíně, provozované agenturou Umění lidu. Jednalo se o samostatný taneční soubor, který se orientoval na soudobou tvorbu a experimentální hledání nových tanečních a pohybových forem. Taneční divadlo mělo okruh externích spolupracovníků, hudebníků (Ivo Dědina, Ivan Mladý, Harry Macourek), předních choreografů (Marie Anna Tymichová, Robert Braun, Saša Machov aj.), jeho dramaturgem byl teoretik a kritik Jan Reimoser. Interpretálně zde působily například Růžena Mazalová, Dana Ledecká, Manon Chaufour, Jarina Smoláková a mnohé další. Kromě hraní v karlínském divadle podnikalo těleso četné mimopražské i zahraniční zájezdy. V padesátých letech se Milec začal věnovat Pražské lední revue (V srdci Evropy, Ženich na bruslích), později se stal šéfem, choreografem i režisérem Berolina-Eisrevue. Na rok nastoupil na místo uměleckého šéfa Československých cirkusů a varieté (1962). Další léta strávil v německých městech Darmstadtu v Scala-Eisrevue, v západním Berlíně v Deutsches Eistheater či v Mnichově v Europa Eistheater. do penze odešel roku 1975, avšak i nadále se aktivně věnoval pedagogice artistů a působil jako

choreograf v oblasti populární hudby. Připravil tance do nesčetného počtu operet, revue či muzikálů (Kiss me, Kate, Halle atd.). Zemřel v Praze 15. června 1984.

Zdroje: Brodská, Božena – Vašut, Vladimír: Svět tance a baletu. Praha, Akademie múzických umění v Praze 2004. Dzurňáková, Jozefína: Milec, Boris [heslo]. In: Český hudební slovník osob a institucí. Web Centra hudební lexikografie ÚHV FF MU. Dostupné [on-line] na:

www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php [cit. 17. prosince 2016].

Holeňová, Jana (ed.): Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima. Praha, Divadelní ústav 2001.

Exekutor v kabaretu (1933) – komedie, režie Robert Zdráhal, choreografie Boris Milec, tančí Milcovy girls, Boris Milec.

Barbora řádí (1935) – komedie, režie Miroslav Cikán, tančí Boris Milec, Naďa Hajdašová.

Až se vrátíš (1947) - psychologické drama, režie Václav Krška, choreografie Boris Milec.

Znamení kotvy (1947) - psychologické drama, režie František Čáp, choreografie Boris Milec, tančí H. Mimrová, Jaroslav Švec, Jenny a Byrnes (stepařská skupina).

Parohy (1947) - komedie, režie Alfréd Radok, František Sádek, choreografie Boris Milec.

Můj přítel Fabián (1953) - psychologické drama, režie Jiří Weiss, choreografie Boris Milec, tanec ve scéně z opery Carmen, natáčení proběhlo ve Smetanově divadle.

JIŘINA MLÍKOVSKÁ

(* 3.2.1925 Plzeň) roz. Kovářiková. Žačka J. Judla, J. Kröschlové, Z. Šemberové, L. Hrdinové, A. Dubské. Z rolí: Zefka v Zápisníku zmizelého (Plzeň 1943), sólový Tanec sedmi závojų v opeře R. Strausse Salome (Plzeň 1944). Choreografka literárního pásma F. Šrámka/M. Horníčka V lukách je volání (Divadlo mladých Plzeň 1944). Členka baletu ND Praha 1945-47. se Z. Šemberovou se účastnila terénního sběru lidových tanců 1946/47 a 1949-52 byla její asistentkou při výuce českých tanců na TKP. Choreografka ČSSPT 1950-60. Choreografka a vedoucí

taneční skupiny/ baletu AUS VN 1960-85, kde prosadila samostatné taneční programy (ve spolupráci s J. Čumpelíkem). Vytvořila většinu libret k tanečním a baletním titulům, které jako choreografka také nastudovala, např. nefolklorně zaměřené práce: Pan vrchní a čert (1954), Partyzánka (1959). Hypnotizér (1963), Opičák (1963), Corrida A. Frieda (1966), Hry s maskami (1966), Taras Bulba (1972), Zlomky života a snu/Maruška Kudeřiková (1975), Člověk a dílo na první část Čajkovského Patetické symfonie (1980), Honička v lunaparku (1986). Dále uvedla Lašské tance (Kladno 1952, ND Praha 1970), Šťastnou sedmu (1965, spolu s J. Čumpelíkem), Hirošimu (1970), Che Guevaru (1974). Spolupracovala s televizí, amatérskými soubory, byla členkou porot, vedla semináře, kurzy aj. Publikovala v odborných časopisech. Autorka Choreografických etud (Praha, ÚDLUT 1964), skript Vybrané kapitoly z choreografie (TK HAMU 1990), Choreografických výkladů a etud (Praha, Artama 1995). Pedagožka choreografie a režie baletu na TK HAMU 1984-99. Zasloužilá umělkyně 1979. ZDROJ: Český taneční slovník.

Prodaná nevěsta (1975) – hraná opera, režie Václav Kašlík, choreografie Luboš Ogoun, Jiřina Mlíkovská, tančí: Československý státní soubor písní a tanců, Jihočeský soubor písní a tanců.

.1. MORAVCOVÁ

(* 8.1.1936 Brno) tanečnice, choreografka, pedagožka. Absolvovala TKB 1955, TK DAMU 1963 (choreografie). Angažmá: Opava 1955-58, Kladno 1958/59, choreografka Teplice 1963/64, šéfká baletu Liberec 1964-67, poté choreografka v televizi a řadě divadel (Brno, Zlín, DJW Praha). 1968 učila na Lidové konzervatoři/KJJ. Z choreografií: např. v Liberci Coppélia (1966), pp. Mechanismu (1966), pp. Šťastné sedmy (1967). za televizní inscenaci Slovanských tanců (společně s G. Voborníkem) získala 1. cenu Intervize 1975. ZDROJ: Český taneční slovník.

Střepy pro Evu (1978), příběh, režie Rudolf Adler, choreografie .1. Moravcová (tanec na diskotéce).

JIŘÍ NĚMEČEK ST.

(* 12.4.1924 Říčany u Prahy † 29.7.1991 Praha). Žák L. Slabé, B. Szynglarského, F. Bubly, J. Nikolské. Angažmá: Tylovo divadlo Nusle 1940-42, ND Praha 1942/43, sólista ve Vratislavi 1943/44, po válce krátce ND Praha, sólista Opava 1945-48 (od 1946 i šéf baletu), sólista a choreograf v Brně 1948-51, šéf baletu a choreograf v Plzni 1951-57, v ND Praha 1957-90 (1957-70 a 1979-90 šéf a choreograf, 1971-79 choreograf), souběžně (v ND Praha uvolněn z funkce) vedl balet karlínského divadla 1971-77 a 1974-77 byl šéfem baletu v Brně. Herecky tvárný tanečník, např. Corregidor v Třírohém klobouku (Vratislav 1944), Franz v Coppélii (1946), Princ v Louskáčkovi (1952), Merkucio v Romeovi a Julii (1952), tit. role v Donu Juanovi Ch. W. Glucka (1954), Mrtvý milý ve Svatebních košilích (1955). Hlavní význam jeho osobnosti byl v choreografické práci. V Opavě byla jeho první inscenací Z pohádky do pohádky (1946, společně s J. Skopalovou), umělecky vyzrál v Plzni, kde vytvořil např. Viktorku (1951), Romea a Julii (1952), Jánošíka (1954), Labutí jezero (1955), Mládí (1956, nejlepší inscenace čs. profesionálních divadel roku). K jeho nejzdařilejším inscenacím v ND Praha patřily premiéry Sluhy dvou pánů (1958), Othella (1959), Romea a Julie (1962), Marnotratného syna (1963), Coppélie (1965), Medusy G. von Einem (1968), Dona Juana R. Strausse (1972), pp. Mládí L. Janáčka (1978), tanečně provedeného melodramatu Médea J. A. Bendy (1979); v Brně to byly Spartakus (1975) a Matčino pole (1977). Z jeho pohostinských choreografií v zahraničí: Svědomí v Sofii (1965) a Havaně (1967) a Fantasie Pinocchiova A. Casagrandeho ve Scapino Ballet (Amsterdam 1973). Celkem vytvořil na 80 baletních inscenací a desítky choreografií v operách, operetách, muzikálech, činohrách, televizi a filmu. J. Němeček patřil k velkým osobnostem českého baletu jako nejúspěšnější tvůrce realistických celovečerních tanečních dramát. Vyhraněný typ choreografa, režiséra, vypravěče příběhů; jeho inscenace měly jasný a přehledný dějový půdorys, výrazný dramatický konflikt, logiku a psychologicky věrohodnou motivaci jednání postav. J. Němeček byl zdatný organizátor, ze souboru ND Praha vytvořil mohutné těleso (150 členů), důsledně pečoval o kvalitu repríz a profesionálně hladký chod divadelního organismu. na TK HAMU působil jako externí profesor choreografie. Umělecké výsledky i politická angažovanost mu přinesly řadu oficiálních ocenění. Zasloužilý umělec 1963, národní umělec 1981, Řád práce 1984. Manžel Elvíry Němečkové, otec

Jiřího Němečka ml., jeho vnučkou je Elvíra Němečková ml. ZDROJ: Český taneční slovník.

Proti všem (1956) - historický film z dob husitských válek, jde o 3.díl husitské trilogie (1.díl *Jan Hus*, 2.díl *Jan Žižka*), režie Otakar Vávra, choreografie Jiří Němeček.

Baron Prášil (1961) – Fantasy, režie Karel Zeman, choreografie Jiří Němeček.

Rusalka (1962) – hraná opera, režie Václav Kašlík, choreografie Jiří Němeček.

JELIZAVETA NIKOLSKÁ

(* 24.10.1904 Vladivostok (Rusko) † 1955? Caracas (Venezuela). Tanec studovala v Oděse, kde se 1919 stala členkou baletu opery. 1922 odjela s R. Remislavským do Varšavy a odtud do Prahy, kde se oba ucházeli o členství v ND Praha. po pohostinském vystoupení v roli Odetty v Labutím jezeře (1923) se stala sólistkou ND Praha. Její angažování znamenalo výrazné posílení úrovně baletního souboru. 1925 po neshodě s Remislavským z divadla odešla, otevřela si baletní školu a pořádala taneční vystoupení v Divadle na Vinohradech aj. 1926 studovala u O. Preobraženské v Paříži; pod jménem Lila Nicolska vystupovala ve Folies Bergére. po řadě turné v ČSR a v zahraničí působila 1930-32 jako baletní mistryně v Káhiře. Již jako věhlasná tanečnice se vrátila 1932 do Prahy, kde vystupovala zejm. s A. Drozdovem. se svým souborem podnikla 1933 zájezd na Světovou výstavu v Chicagu a po USA, vystupovala i v divadlech po celé republice (Olomouc, Ostrava, Liberec aj.). 1934-45 primabalerína ND Praha (od 1937 choreografka a baletní mistryně, 1940-45 umělecká šéfka baletu). Její taneční technika vycházela z nejlepších tradic ruské baletní školy (bývala srovnávána s A. Pavlovovou), během svého působení v západní Evropě poznala i vývoj moderního baletu. Usilovala o zkvalitnění souboru a jeho reorganizaci. Měla brilantní techniku špičkového tance, širokou škálu výrazových prostředků i oslnivý zjev. Tančila např. Svanildu v Coppélii (1924), Auroru ve Spící krasavici (1924), tit. roli v Raymondě (1933), Princezně Hyacintě (1936) a v Giselle (1939), Pannu v Prométheovi (1943). K jejím nejvýznamnějším choreografiím patřily Polovecké tance (1932, j. h.), Raymonda (1933), Zbojníci (Harnasie, pp. 1935), Labutí jezero (1935), Čarodějná láska (1941), Prométheus (1943),

Harlekýnovy miliony (1944). Byla kvalitní a precizní pedagožkou, mezi její žáky patřili S. Machov, N. Hajdašová, V. Malcev, J. Němeček aj. Její působení v Praze za okupace bylo kontroverzní, před příchodem sovětské armády uprchla z Prahy a později se usadila ve Venezuele. ZDROJ: Český taneční slovník.

Švanda dudák (1937) – komedie (adaptace J.K.Tyla), režie Svatopluk Innemann, choreografie Jelizaveta Nikolská.

Maskovaná milenka (1938) – melodrama, režie Otakar Vávra, choreografie Jelizaveta Nikolská, tančí taneční soubor Jelizavety Nikolské, Jelizaveta Nikolská.

Cech panen kutnohorských (1938) – komedie, režie Otakar Vávra, tančí Jelizaveta Nikolská (cikánská tanečnice).

Tanečnice (1943) – melodrama, režie František Čáp, choreografie Jelizaveta Nikolská, tančili Viktor Malcev (tanec za Karla Högra), Jelizaveta Nikolská (madame Risetti/primabalerína ND/tanec za Marii Glázrovou), Elena Smirnovová, M. Chmelová, N. Sobotková, M. Roučková (působivé baletní scény, inspirované Degasovými impresionistickými obrazy).

ŠTEFAN NOSÁL'

(* 1927) je slovenský choreograf, režisér, folklorista a pedagog, který je znám jako umělecký vedoucí, choreograf a režisér slovenského folklorního souboru Lúčnica. V roce 1949 působil jako sólista ve slovenském folklorním souboru Lúčnica, od roku 1951 zde pracoval jako choreograf a vedoucí tanečního souboru. V roce 1953 absolvoval Stavební fakultu v Bratislavě a poté v roce 1957 ukončil studium choreografie na Vysoké školé múzických umění v Bratislavě. V roce 1968 působil jako pedagog na VŠMU. V letech 1972-1992 zde působil jako vedoucí Katedry taneční tvorby. V roce 1980 byl jmenován profesorem na VŠMU. V roce 1984 vydal vysokoškolskou učebnici Choreografia ľudového tanca. V letech 1975-1997 autorsky připravoval programy souboru Lúčnica, který více jak 50 let vede a formuje. Vytvořil zde více než 200 choreografických děl. Kromě toho působil i ve filmové a televizní tvorbě, choreograficky spolupracoval s mnoha divadelními soubory. ZDROJ: https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0tefan_Nos%C3%A1%C4%BE.

Hudba z Marsu (1955) - hudební komedie, režie Ján Kádár, Elmar Klos, Studio uměleckého filmu, choreografie Štefan Nosál, tančí: Soubor písní a tanců Lúčnica.

MÍLA NOVÁKOVÁ

(* 1923) Žačka Marty Aubrechtové, trenérka českého krasobruslařského tanečního páru, sourozenců Romanových.

Strašná žena/Eine schreckliche Frau (1965) - hudební komedie, režie Jindřich Polák, choreografie Luboš Ogoun, Míla Nováková, tančí Pražská lední Revue, balet Státního divadla v Drážďanech, balet Friedrichstadtpalastu.

YVONA NOVÁKOVÁ - KREUZMANNOVÁ

(* 21.4.1963 Praha) roz. Nováková. Absolvovala TK HAMU 1991 (teorie tance, dipl. práce: Jan Reimoser), jednoroční stáž ve Francii a Švýcarsku, později v USA aj. od 1990 tisková mluvčí, od 1991 ředitelka a dramaturgyně festivalu Tanec Praha. Jako vůdčí osobnost a pohotová manažerka rozšířila festival Tanec Praha o řadu aktivit, např. o český výběr pro festival pod názvem Entrée k tanci, pro experimentující a alternativní taneční trendy získala pronájem bývalého kina Ponrepo. Vyhledávala nové choreografy a interprety (L. Flory, Invektiff, B. Krýslová, L. Ottová, M. Rebcová, P. Šimek, P. Tyc aj.), spolupracovala s řadou institucí, sponzorů, iniciovala a spolupodílela se na hostování M. Baryšnikova. Publikovala v našich i zahraničních časopisech, členka porot aj. ZDROJ: Český taneční slovník.

Poutníci (1988) – studentský film FAMU a FS Gottwaldov, režie Zdenek Zaoral, choreografie i tanec Yvona Nováková.

LUBOŠ OGOUN

(* 18.2.1924 Praha) Žák R. Brauna a H. Štěpánkové; absolvent Ústavu pro vzdělávání profesorů tělesné výchovy 1948, TK DAMU 1953 (choreografie). Tanečník ND Praha 1945-51, vedoucí taneční složky a choreograf AUS VN 1951-53, Armádní opera 1953-55, trenér a choreograf ND Praha 1955-57, šéf baletu Plzeň 1957-61, totéž Brno 1961-64, umělecký vedoucí Baletu Praha 1964-68, šéf baletu Brno 1968-70, tamtéž choreograf do 1990 (s krátkou pauzou v roce 1970, kdy byl uměleckým vedoucím Laterny magiky), po listopadu 1989 rehabilitován (šéf baletu v Brně do 1991), po odchodu z divadla pracoval pohostinsky jako choreograf. Jako tanečník těžil ze své sportovní kondice a znalosti akrobacie (sám byl výkonný atlet, poté trenér čs. družstva gymnastek). V ND Praha ztělesnil např. Otroka v Šeherezádě (1946), Zelenku ve Filosofské historii (1949), Beauregarda v Plamenech Paříže (1956). Mnohem významnější byla jeho choreografická tvorba. V Armádní opeře inscenoval např. Mirandolinu (1954), v ND Praha Plameny Paříže (1956) a Prométhea (1957). Jeho choreografický rukopis se vyhraňoval již v Plzni, kde uvedl Rudý mák (1958), Popelku (1959), a především Baladu o námořníkovi (1961), v níž poprvé realizoval jako choreograf i libretista své představy o moderním, poetickém baletu. Opustil konvenční klasické tvarosloví a nahradil je dynamickým expresivním pohybem, často inspirovaným gymnastikou a akrobatikou, stanul tak v čele nové vlny čs. choreografie 60. let. Své vrcholné choreografie vytvořil v Brně, např. Leningradskou symfonii (1962), Hirošimu (čp. 1963), Tarase Bulbu (1963) a Svěcení jara (1964, 1982). Modernizační snahy završil založením Baletu Praha (spolu s P. Šmokem a V. Vašutem), jehož repertoár obohatil především o Podivuhodného mandarína (1964) a přepracovanou verzi Hirošimy (1964; Cena S. Lífara v Paříži 1967); do této vývojové linie se řadí Don Juan R. Strausse (1969). po srpnové okupaci byl 1969 L. Ogoun zbaven šéfovského místa, v 70. letech se uplatňoval v opeře, činohře a zpěvohře (režie oper: Slzy nože B. Martinů 1969, Kníže Igor A. Borodina 1973, Malý princ M. Háby 1979; z muzikálů Romance o lásce M. Štědrone 1974, Cyrano z předměstí P. Hammela a M. Vargy 1978). Osobité byly i jeho muzikálové choreografie, např. Muž 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). K práci s baletem se dostal opět uvedením pp. Concertina L. Janáčka (1979) a

baletů pp. Šach králi (1980), Sen noci svatojanské (pp. Brno 1984, Ostrava 1988, zfilmováno 1986), Paní mezi stíny (1987), pp. Škrtiče (1990). L. Ogounovi patří ve vývoji našeho poválečného baletu jedno z předních míst. Byl choreografem s inteligencí i velkou fantazií, vynálezce neobvyklých, překvapivých pohybových neologismů, básnivých metafor a účinných dramatických zkratk. V dějových baletech nahradil popis barvitostí a specifickými tanečními obrazy. Výsostně dramatická byla jeho dueta s virtuózní partnerskou technikou. Byl autorem několika set choreografií v operách, operetách, muzikálech, činohrách, televizi, filmu, Laterně magice, ledních revuích aj. Působil jako pedagog, mj. externí profesor choreografie na TK VŠMU Bratislava 1986-90. Zasloužilý umělec 1966, Prémie ČLF 1991 za ztvárnění baletu Škrtič a 1998 cena Nadace ČLF za celoživotní tvorbu. Manžel 1. Danuše Kořínkové, 2. Ludmily Ledecké. ZDROJ: Český taneční slovník.

Císařův pekař – Pekařův císař (1951) - komedie, režie Martin Frič, choreografie Luboš Ogoun, Jiřina Kottová.

Komedianti (1953) - drama, režie Vladimír Vlček, choreografie Zora Šemberová, Luboš Ogoun.

Smyk (1960) - špionážní drama, režie Zbyněk Brynych, choreografie Luboš Ogoun.

Bláznova kronika (1964) - historická komedie, režie Karel Zeman, choreografie Luboš Ogoun.

Strašná žena/Eine schreckliche Frau (1965) - hudební komedie, režie Jindřich Polák, choreografie Luboš Ogoun, Míla Nováková, tančí: Pražská lední Revue, balet Státního divadla v Drážďanech, balet Friedrichsstadtpalastu.

Rozmarné léto (1967) - komedie, režie Jiří Menzel, choreografie Luboš Ogoun.

Svět otevřený náhodám (1972) - příběh, režie Karel Steklý, choreografie Luboš Ogoun.

Třicet panen a Pythagoras (1973) – hudební film, režie Pavel Hobl, choreografie Luboš Ogoun.

Romance za korunu (1975) - hudební film, režie Zdeněk Brynych, choreografie Luboš Ogoun.

Prodaná nevěsta (1975) – opera, režie Václav Kašlík, choreografie Luboš Ogoun, Jiřina Mlíková.

Adéla ještě nevečeřela (1977) – komedie, režie Oldřich Lipský, choreografie Luboš Ogoun.

Oldřich a Božena (1984) – historické drama, režie Otakar Vávra, choreografie Luboš Ogoun.

Sen noci... (1985) – filmový balet, režie Vladimír Sís, choreografie Luboš Ogoun.

VLADIMIR PIRNIKOV

(* 27.6.1894 Praha † 21.4.1948 Praha) tanečník, choreograf, baletní mistr. Psán též Wlodja, Volod'a Pirnikoff, Ladislaus Häusler, Vladimír Häusler, vl. jménem Ladislav Häusler. Žák A. Bergera a F. Farraboniho, v jehož italském dětském baletu vystupoval. 1910 byl údajně na turné v USA se souborem A. Pavlovové, do ND Praha nastoupil 1912/13 (Bacchus a Jinoch v Prométheovi, 1912), 1913-16 působil v Městském divadle na Královských Vinohradech, nejprve hostoval a od 1916 byl ve stálém angažmá. na Vinohradech nastudoval tance do Modrovouse, Netopýra, Carmen, Jiříkova vidění aj. Z baletů uvedl (1913) balet Kouzlo květin J. Bredy s libretem J. Jenčíka, tančil roli Ženicha, uvedl Coppélii aneb Dívku se skleněnými očima a tančil roli Coppélia (1916) a Zmýlená platí W. A. Mozarta. se svou ženou A. Pirníkovou se seznámil 1914 v Praze a působili jako taneční akrobatický pár v berlínské Wintergarten, v Rize, v Rotterdamu, v Haagu. V Amsterdamu byli v divadle Flora jako baletní mistři 1919-21, poté v mnichovské Aréně 1922-24. po návratu do republiky byl Pirnikov tanečníkem a choreografem ve smíchovské Aréně 1924/25, ve Varieté Karlín 1925-27 (1926 v Londýně), v Plzni 1927-29, kde uvedl Princeznu Hyacintu (1928), baletní pantomimy K. Moora (Golem a Bílé kníže, 1929), poté střídavě v Ostravě, v Olomouci. 1933-35 byl sólistou a šéfem baletu SND Bratislava (po dobu, kdy byla šéfkou baletu E. Fuchsová v angažmá smíchovské Arény) a nastudoval zde balety Bílé kníže (1933), Raymonda (1934, spolu s J. Nikolskou, tančil roli Jeana de Brienna). Postavil tance do oper Dvě vdovy, Eugen Oněgin, Hoffmannovy povídky aj., do operet Giuditta a Paganini, Cikánská láska a řady činoher. V Bratislavě měl se svou ženou i soukromou baletní školu. po návratu E. Fuchsové odešli manželé Häuslerovi do Českých Budějovic 1937-39. po válce působil v Opavě, kde nastudoval Baletní koncert (1946). Manžel Anny Pirníkové,

syn Otto Häuslera, bratr Jaroslava Häuslera, otec Ladislava Häusler, zeť Františka Pirníka, švagr Karla Pirníka. ZDROJ: Český taneční slovník.

Jan Výrava (1937) – historické drama, režie Vladimír Borský, choreografie Vladimír Pirníkov (tanec na zámku).

JOSEF PIVONKA

(* 16.4.1931 Postřekov, okr. Domažlice † 13.2.1992 Montreal). Psán též Pivoňka. Angažmá ČSSPT 1949-57. Byl typem českého lidového tanečníka a uplatnil se ve stylizovaných číslech lidových tanců (Rejdovák, Dupák), jako Čertmyslivec v Panu vrchním a čertu (1954). Sólista v Karlíně 1957-64 (role Ferryho ve Větru ve vlasech, 1962), poté tančil v barech, ve filmu, s Laternou magikou byl v Montrealu na Expo 1968. Zůstal v zahraničí. ZDROJ: Český taneční slovník.

Lov na mamuta (1964) - hudební komedie, režie Oldřich Daněk, choreografie Jiří Blažek, Josef Pivonka.

FRANTIŠEK POKORNÝ

(* 23.2.1933 Okříšky, okr. Třebíč) absolvoval PedF UK 1955 (tělesná výchova) a TK DAMU 1962 (teorie tance). Tanečník ÚSMV 1954-59, umělecký vedoucí a choreograf skupiny moderního tance VUS UK 1961-69, choreograf v pražském Semaforu 1969-71, šéf baletu a choreograf Liberec 1971-93, souběžně šéf baletu ČST 1984-88. Vynalézavý dramaturg (mj. autor libret většiny svých tanečních a později i pantomimických inscenací v Liberci); nekonvenční choreograf, který hledal nové tvarosloví (např. Shakespearovská suita D. Ellingtona, 1964; Labyrint L. Fišera, 1969 – filmová podoba režiséra P. Weigla získala pod názvem Bludiště moci Prix d'Italia). Slavil úspěchy na řadě jazzových a studentských festivalů (Soluň 1964, Marseille 1965, Lublaň 1967 aj.), kde se o vysokou interpretační úroveň zasloužili posluchači konzervatoří, např. V. Harapes, J. Klár, V. Kloubek, J. Kylián, J. Minařík aj. Jako osobitý choreograf se uplatnil v Liberci, kde uvedl řadu autorských baletních koláží, např. Lidskou komedii (1971, h. Z.

Šíkola, Z. Lukáš, L. Fišer), Rožmberské obrázky aneb Milostné výjevy z jižních Čech (1972, h. Jar. Krček), Hledání čistého pramene (1973, h. Jar. Krček, M. Varga, P. Eben, V. Kučera), Raport o stavu tohoto světa (1976, h. S. Prokofjev, D. Šostakovič, K. Slavický, I. Stravinskij, L. Fišer, V. Zamazal), Labyrint světa (1987). ze současných baletů uvedl první provedení Balady o loutkáři (1979), Pantobaletů (1980), Tora (1981), Zákulisí (1984), Caprichos L. Fišera (PKB 1984, Liberec 1986), Commedie dell'arte J. Laburdy, Zásahu (1986), Pohádek o Krakonošovi (1988). V Liberci nastudoval přes 30 baletních titulů, vedle autorských večerů a novinek byl choreografem Carmen G. Bizeta/R. Ščedrina (1974), Pohádky o Honzovi (1975), Šťastné sedmy, Meteoru, Pia fraus a Anny Kareniny (1978), Viktorky (1979), Bolera (1981), Milé sedmi loupežníků, Horka (1983), Dámy a chuligána (Ústí n. Labem 1977, Liberec 1984), Kuchyňské revue (1986), Špalíčku (1990), Sněhurky (1991), Coppélie (1992) aj. Jako první choreograf tanečně ztvárnil I. smyčcový kvartet L. Janáčka (ND Praha 1978, Liberec 1979) a Polní mši (1981), v ND Praha nastudoval novinku I. Zeljenky Hrdina (1980). Jako choreograf spolupracoval na desítkách operních (In medio vero J. Maksimiuka, Komorní opera Varšava 1974), operetních, muzikálových a činoherních inscenacích, v televizi a filmu. Režijní schopnosti prokázal i v ostatních žánrech, např. v hudební komedii Klapzubova jedenáctka V. Dusila (Liberec 1977), opeře M. A. Mejeroviče Strašný sen občana K. (Liberec 1983), Molièrových Lidech obtížných (Kladno 1996). do dějin české pantomimy se zapsal jako iniciátor Festivalů pantomimy v Litvínově (60. léta) a zejm. jako autor pantomimických inscenací pro dvojici mimů M. Horáčka a A. Klepáče nazvanou Cvoci (1973, hudba Z. Šíkola), Přidej pepře (1976) a Třesk (1978, pro již osamostatnělou dvojici protagonistů, kteří se pojmenovali podle první hry – Cvoci). F. Pokorný byl autorem zasvěcených, pohotových a výstižných recenzí, článků a studií, které publikoval v Mladé frontě, Tanečních listech, časopise Divadlo aj. V Liberci založil 1988 Experimentální taneční školu. ZDROJ: Český taneční slovník.

Pohádka o Malíčkoví (1985) – pohádka v česko-lotyšské(sovětské) koprodukcí, režie Gunárs Piesis, choreografie František Pokorný.

JAROMÍR POKORNÝ

(* 30.12.1933 Praha) Taneční základy získal v přípravce ND Praha. Angažmá: Ústí n. Labem 1952-59, sólista Kladno 1959-65, německá divadla v Stendalu 1965-68, v Döbeln 1968-71, choreograf v Bernburku 1971-79. Z rolí např. Pierot v Karnevalu (1958), Silvio ve Sluhovi dvou pánů (1963), v Bernburku tančil Prince ve Sněhurce K. R. Griesbacha (1971) a tit. roli ve své choreografii Tilla Eulenspiegela (1972). Spolupracoval na operách a operetách a zejm. inscenoval 13 baletů, mj. Princeznu se zlatou hvězdou (1976), Příběh o Cibuláčkovi G. Katzera (1977), Slavnost v Coqueville/Zásnuby v klášteře (1979); z české tvorby uvedl Českou suitu A. Dvořáka a Viktorku (1977). Otec Jiřího Pokorného. ZDROJ: Český taneční slovník.

Deváté srdce (1978) - pohádka, režie Juraj Herz, choreografie Jaroslav Pokorný.

JIŘÍ REBEC

(* 21.12.1942 Praha). Osobitý, talentovaný a invenční reprezentant vyzrálého amatérského scénického tance. Žák mistrů společenského tance J. Trubače, K. Havlíčka. Společenskému tanci se věnoval do 1970, poté člen VUS UK, ve skupině moderního tance byl vedoucím, pedagogem i tanečníkem. Pravidelně se svou Skupinou scénického tance pořádal představení a účastňoval se amatérských přehlídek a soutěží (např. Aberdeen 1987, 1992). Autor řady drobnějších choreografií. od 1971 se věnoval pedagogické činnosti; odborný poradce ZUČ, člen porot aj. Manžel 1. Moniky Rebcové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Discopříběh (1987) – hudební film, režie Jaroslav Soukup, choreografie Jiří Rebec.

JIŘÍ SEKANINA

(* 16.1.1944 Oslavany u Brna) absolvoval stáže v Palucca Schule Drážďany 1975, 1977 a TK HAMU 1982 (taneční pedagogika). Začínal jako elév v Opavě 1961-72 (od 1965 sólista), od 1972 sólista v Olomouci (od 1982 pedagog, baletní mistr a asistent choreografií, od 1994 šéf baletu). Vytvořil přes 30 lyrických, charakterních i dramatických rolí klasického i moderního repertoáru, v nichž uplatnil hereckou přirozenost. Z rolí: Pierot v Divadle za bránou (Opava 1965, Olomouc 1990), Princ v Louskáčkovi (1970), Franz v Coppélii (1972, 1981), Danilo v Kamenném kvítku (1973), Básník a Ženich v Králi Ječmínkovi (1975), J. Kašpar Debureau v Pierotovi (1976), Mandarín v Podivuhodném mandarínovi (1978), Don José v Carmen G. Bizeta/R. Ščedrina, Romeo (1978) a Kapulet (2000) v Romeovi a Julii, Margus v Tiině (1986). Jako pedagog spolupracoval mimo divadlo s oddílem moderních gymnastek. ZDROJ: Český taneční slovník.

Sedmé nebe (1987) – příběh, režie Otakar Kosek, choreografie Jiří Sekanina.

ALENA SKÁLOVÁ (CHOREA BOHEMICA)

(* 11.9.1926 Ostrava † 3.2.2003 Praha). Narodila se jako Alena Špačková v Ostravě, do rodiny stavebního inženýra. Vedle klasického vzdělání měla řadu koníčků, které jí postupně směřovaly k jejímu budoucímu povolání. Byla sportovně založená, hrála ale také na housle a na klavír, navštěvovala kurzy rytmiky. Její vášeň pro tanec se naplno projevila až v Praze, kam se v roce 1945 přestěhovala, a kde začala studovat pedagogiku a choreografii novodobého tance u další neobyčejně důležité osobnosti naší taneční historie, Jarmily Kröschlové. Z počátku to vypadalo, že svůj život zasvětil povolání učitele. Mezi roky 1947 – 1950 složila řadu státních zkoušek, které ji opravňovaly vyučovat gymnastiku, pohybovou rytmiku, rytmiku novodobého tance, rehabilitační a léčebný tělocvik. Pedagogicky působit začala na hudební škole v Čáslavi, zároveň byla cvičitelkou léčebného tělocviku ve Státním ústavu léčebného tělocviku a v roce 1950 se na rok stala asistentkou pohybové výchovy herců na DAMU. V letech 1951 – 1956 pak působila jako odborná referentka pro choreografii Ústředního domu lidové tvořivosti, kde později vedla taneční oddělení. po roce 1956 byla lektorkou pohybové výchovy Ústředního kulturního domu dopravy a spojů. K pedagogice

se vrátila v 70. letech minulého století. V letech 1972 – 1975 učila na tanečním odd. Pražské konzervatoře a od roku 1975 až téměř do své smrti působila na LŠU (později ZUŠ) v Praze 8, Linderově ulici. Jakkoliv byla její pedagogická práce významná, stejně jako její působení na poli amatérského tance včetně její rozsáhlé činnosti publikační, nejhlubší stopu zanechala Alena Skálová na poli choreografickém. Její cesta k tanci vedla přes Soubor Josefa Vycpálka, jehož členkou byla od roku 1948. V letech 1959 – 1961 vedla jeho taneční složku, ale už od roku 1951 byla choreografkou souboru. Důležitým letopočtem se v jejím životě stal rok 1967. Tehdy s Jaroslavem Krčkem a dalšími kolegy založila vlastní soubor Skupina českého folklóru, který dnes známe pod jménem Chorea Bohemica. Soubor, s nímž byla a vždycky bude její tvorba neodmyslitelně spjata. Alena Skálová vytvořila jedinečný a zcela nezaměnitelný choreografický styl založený na poetice lidového divadla. Jako tvůrce byla pokračovatelkou ve světě výjimečného spojení avantgardního divadla, české taneční moderny a českého lidového umění. Vytvořila osobitý, nezaměnitelný autorský rukopis choreografií, založený na poetice lidového divadla. Byla pohybovou poradkyní při studiu řady činoherních inscenací, spolupracovala i s filmem a televizí (zejm. s režisérkou A. M. Bergerovou); z repertoáru souboru Chorea Bohemica např. Zdráva bud' muziko spanilá, Slyšte odraní, České legendy, Pražské vigilie, Loď bláznů, Chorea et danza rusticana, Vandrovali hudci. Z pohostinských choreografií pro jiné soubory např. Písně jednoho dne (PKB 1986). Vedla semináře pro učitele pohybové výchovy a vedoucí folklorních souborů, pedagožka TKP 1972-75. ZDROJ: Český taneční slovník • Česká divadelní encyklopedie, Gremlicová, D.: Lidové taneční divadlo v současnosti in Tanec-Dance-Tanz, Praha 1991 • Novák, P.: Alena Skálová, Taneční listy 1976, č. 9/příloha.

Škaredá dědina (1975) – drama, režie Karel Kachyňa, choreografie Alena Skálová.

Páni kluci (1975) – muzikálová komedie pro děti, režie Věra Plívová-Šimková, choreografie Alena Skálová.

Dívka s mušlí (1980) – psychologický film, režie Jiří Svoboda, choreografie A. Skálová.

Všichni mají talent (1984) – dětský film, režie Zdeněk Flídr, choreografie Alena Skálová.

Komediant (1984) – historické drama, režie Otakar Vávra, choreografie Alena Skálová, pohybová spolupráce Ladislav Fialka.

VLADIMÍR SMETANA

Jako tanečník a choreograf prošel řadou divadel (Pardubice, Velká opereta Praha), v Plzni byl v angažmá 1933-35, sólista baletu a choreograf pro opery a operety v Olomouci 1936-39. V Plzni hrál a tančil tit. roli v pohádce J. Skorovské Opičák Fuk (1933), postavil tance do Carmen, Oberona a operet Chudá holka, na svatém kopečku, Orfeus v podsvětí. V Olomouci, v éře šéfování J. Judla, postavil vedle desítek choreografií do oper, operet a her se zpěvy a tanci mj. taneční scény ve Hrách o Marii, kde výrazně uplatnil baletní soubor, sám vystupoval v roli Démona v Sestře Paskalině a Ďáblovi v Mariken z Nimègue. ZDROJ: Český taneční slovník.

Vy neznáte Alberta (1940) – hudební film, režie Čeněk Šlégl, choreograf uveden Vladimír Smetana, tančí Ema Karlová.

JOSEF STAROSTA

(* 4.4.1932 Praha). Krátce žák přípravky ND Praha u V. Pohana. Tanečník Divadla na Fidlovačce 1952/53, VUS Bratislava (vojenská prezenční služba) 1953-55, Karlín 1955-60, Chemnitz/Karl-Marx Stadt 1960-62, Alhambra Praha 1963-68; poté tanečník a choreograf, vedoucí Baletní skupiny J. Starosty 1969-86, různých nočních podniků a ČST. od 1972 pohostinsky choreografoval v různých divadlech (více jak 50 choreografií v operetách) a zábavních podnicích, šéf baletu v Prešově 1987-90, choreograf operetního baletu v Teplicích 1990-94, šéf baletu v Ústí n. Labem 1999, kde inscenoval Broučky O. Máchy (2000). ZDROJ: Český taneční slovník.

Smrt na černo (1976) - kriminální příběh, režie Ivo Toman, choreografie Josef Starosta.

OLDŘICH STODOLA

(* 21.5.1922 Praha) tanečník, baletní mistr. K baletu se dostal až jako jednadvacetiletý u J. Nikolské. Angažmá v ND Praha 1944-85 (1944 elév, od 1945 tanečník, od 1949 sólista, od 1972 baletní mistr ND Praha a Laterny magiky, kde v 60. letech rovněž vedl baletní složku). Vytvořil přes 30 exponovaných rolí, mj. Ženicha ve Svatbách (1947), Prince v Popelce (1948) a Labutím jezeře (1951), tit. roli v Cagliostrovi ve Varšavě (1948), Vavřenu ve Filosofské historii (1949); skvělý představitel záporných charakterních postav, např. Myslivec ve Viktorce (1950), Tybalt v Romeovi a Julii (1950), Rudovous v Labutím jezeře (1951), Šándor v Jánošíkovi (1953), Vocílka ve Švandovi dudákovi (1954), Crassus ve Spartakovi (1957), Vezír v Sedmi krasavicích a tit. role v Juanovi V. Kašlíka (1959), Viktor v Mládí (1960), Döbregi v Ludasi Matyiovi (1961). Svým postavám dával ostré a přesné kontury; byl tanečním hercem technicky jistým a herecky zcela suverénním. Patřil k interpretačním osobnostem poválečné éry ND Praha. Manžel Ireny Keplerové. ZDROJ: V. V.: Stodola Oldřich in Národní divadlo a jeho předchůdci, Academia Praha 1988, Český taneční slovník.

Psohlavci (1955) - historické drama, režie Martin Frč, choreografie Oldřich Stodola, Zora Šemberová.

BRONISLAV SZYNGLARSKI

(* 29.10.1902 † 8.8.1969 Ostrava) – herec a tanečník.

Josef Kajetán Tyl (1925) – drama, režie Svatopluk Innemann, tančí Bonda Szynglarski (taneční mistr).

Neříkej hochu, že mě máš rád (1926) – režie Mary Jansová, tančí Bonda Szynglarski (Pierot).

Hanba (1929) – režie Medeotti-Boháč, tančí Bonda Szynglarski. Dochovala se jen část materiálu.

Fidlovačka (1930) – hudební film, režie Svatopluk Innemann, choreografie Bonda Szynglarski, tančí taneční soubor řízený Bondou Szynglarskim.

OTTO ŠANDA

(* 21.3.1932 Praha). Původně hobojsista, ve 3. ročníku Konzervatoře v Praze přešel na TKP, kterou absolvoval 1953. Během studia tanečník v Ústí n. Labem 1950/51, sólista Armádní opery 1952-55 a po jejím zrušení v ND Praha 1955-89 (od 1956 sólista). od 70. let se uplatnil i jako asistent režie a pedagog operního baletu ND Praha, 1992-99 choreograf a vedoucí baletu Státní opery (1997/98 zástupce ředitele). do profese si přinesl ze sportu fyzickou sílu a mohutný skok, vytvořil přes 40 velkých úloh. K interpretačním pilířům patřil v ND Praha víc než dvě desetiletí. Jeho oborem byly hrdinské a charakterní postavy, např. Satan a Vévoda v Doktoru Faustovi (1958), Dorcon v Dafnidovi a Chloe (1960), Danila v Kamenném kvítku (1960), Tybalt v Romeovi a Julii (1962), Maur v Petruškově (1962), Rotbart v Labutím jezeře (1963), Franz v Coppélii (1965), Hilarion v Giselle (1969), Odysseus v Bloudění Odysseově (1969), Escamillo ve Vášni/Carmen G. Bizeta/R. Ščedrina (1972), Juráš v Ondrášovi (1974). Vynikl jako představitel poctivých a chrabrych lidových postav, např. Honza v Soli nad zlato (1951), tit. role v Ludasi Matyiovi (1961), Honza v Pohádce o Honzovi (1970), tit. role v Enšpíglových šibalstvích, Švec a Mládenec ve Špalíčku (1972). Jeho postavy působily vždy dojmem spontánnosti, nehledanosti, přirozenosti. Pedagogicky se uplatňoval již od 60. let (ČSSPT, moderní gymnastika aj.). Jako choreograf se věnoval především spolupráci s operou, podílel se na desítkách inscenací v ND Praha, Státní opeře i v ČST. ZDROJ: Český taneční slovník.

Hodinářova svatební cesta korálovým mořem (1979) – crazy groteska, režie Tomáš Svoboda, choreografie Otto Šanda.

ZORA ŠEMBEROVÁ

(* 13.3.1913 Vyškov † 9.10.2012 Adelaide). Základy klasického tance získala u J. Hladíka a T. Pavlovské, později studovala u O. Preobraženské a Mme B. d'Alessandri-Valdine v Paříži a T. Gzovské v Berlíně; v novodobém tanci žačka R. Chladek v Laxenburku u Vídně, se zdravotní gymnastikou se seznámila u H. Vojáčkové, později absolvovala kurzy pantomimy v Paříži u M. Marceua a E. Jaroszewiczové. Angažmá: elévka Brno 1922-28, členka baletu ND Praha

1928-30, Gaumont Palace v Paříži 1931/32, sólistka Brno 1932-41, sólistka pražského Nového německého divadla 1942/43, ND Praha 1943-59 (od 1945 sólistka). Z. Šemberová patřila k nejvýznamnějším interpretačním osobnostem českého tanečního umění. Výsostně dramatická tanečnice dávala rolím hloubku prožitku a silný emocionální náboj. Vytvořila na 30 jevištních postav, v Brně např. Kalliopé v Apolonovi a Musách/Apollón musagète (1933), Krasavice v Marnotratném synovi (1933), Mariken v opeře Hry o Marii (1935), Tao-Choa v Makovém květu/Rudém máku (Brno 1935, ND Praha 1947), Smrt v Signorině Gioventù (1937), Mlynářka v Třírohém klobouku (1938) a první světová Julie v pp. Romea a Julie (1938), Raguna-královna kouzelnice v Labutím jezeře (1941). Z rolí v ND Praha např. Zobeida v Šeherezádě (1946), Zoša v Cagliostrovi ve Varšavě (1948), Rosava ve Švandovi dudákovi (1953). Její životní rolí se stala tit. role psychicky narušené dívky ve Viktorce (1950), za niž získala 1. cenu v Divadelní žatvě. Jako choreografka postavila 1. jednání Pohádky o Honzovi (ND Praha 1946), v Ústí n. Labem Lašské tance (1949), Rumunské tance (1951), v Laterně magie Otvírání studánek (1958) a vytvořila řadu choreografií do oper, činoher, filmů a absolventských představení TKP. Jako pedagožka TKP 1946-68 (lidový tanec, od 1949 klasický tanec) vychovala a ovlivnila řadu osobností, např. P. Šmoka, L. Fialku, J. Kyliána, V. Harapese. po odchodu do emigrace (1968) učila v Kambodži a poté trvale v Austrálii na Flanders University v Adelaide (docentka 1971, čestný doktorát 1979). Založila 1975 a vedla pantomimický soubor Australian Mime Theatre. Zasloužila umělkyně 1968, Cena Thálie za celoživotní mistrovství 1999.
ZDROJ: Český taneční slovník.

Veliká příležitost (1949) - budovatelské drama (protibařtovská agitka), režie K.M.Walló, choreografie Zora Šemberová, tančí Pavel Šmok.

Komedianti (1953) - drama, režie Vladimír Vlček, choreografie Zora Šemberová, Luboš Ogoun.

Jan Hus (1954) - historické drama, režie Otakar Vávra, choreografie Zora Šemberová, Laurette Hrdinová.

Psohlavci (1955) - historické drama, režie Martin Frč, choreografie Oldřich Stodola, Zora Šemberová.

JIŘÍ ŠEVČÍK

Mistr společenského tance, trenér a porotce, lektor ČSTS. Absolvent konzervatoře obor scénický tanec. Člen skupiny scénického tance Jiřího Rebce.

Svatba upírů (1993) – režie Jaroslav Soukup, choreografie Jiří Ševčík, Václav Luks(šerm), tančí členové Studia Bohemia.

EMA ŠLECHTOVÁ

Chybí relevantní zdroj biografických údajů. Doplním.

Přijela k nám pouť (1973) – dobrý dětský muzikál, režie Věra Plívová-Šimková, Jan Vodňanský, choreografie Ema Šlechtová.

PAVEL ŠMOK

(* 22.10.1927 Levoča (Slovensko) † 4.4.2016. po 4 semestrech studia na pražské ČVUT zvolil nejdříve hereckou dráhu (žák E. F. Buriana, v jehož divadle sehrál několik rolí); TKP absolvoval 1953. Angažmá: sólista Armádní opery 1952-55, Plzeň 1955-58, šéf a choreograf v Ústí n. Labem 1958-61, choreograf v Ostravě 1961-64. Spoluzakladatel, choreograf Baletu Praha 1964-70 (od 1968 umělecký vedoucí), šéf baletu v Basileji 1970-73, hostující choreograf v divadlech a ČST 1973-75. Choreograf v MDP 1975-79, kde zformoval malou skupinu, s níž v divadle Rokoko uváděl i samostatné celovečerní programy; kolektiv se 1980 osamostatnil pod názvem Pražský komorní balet. P. Šmok byl šéf a choreograf ansámblu do 1998, poté s PKB/Baletem Praha pohostinsky spolupracoval a po odchodu L. Vaculíka se znovu 2001 ujal jeho vedení. Byl demicharakterním tanečníkem, představitelem např. Václava v Bachčisarajské fontáně (1956), Marka v Ochridské legendě (1957), jeho nejúspěšnější rolí byl Peťka v Mládí (1956). Jako choreograf se vypracoval koncem 60. let k osobitému, nezaměnitelnému rukopisu, výrazně intonovanému neoklasickému stylu. Dominantními rysy jeho tvorby byly muzikalita, tvarová

vynalézavost, vazebná logika a obsahová nasycenost každého pohybu či gesta. Pro jeho díla byla příznačná myšlenková jasnost a svrchovaná emocionální působivost, cit pro básnivou pohybovou metaforu a účinnou dramatickou zkratku. Pro jeho vrcholné práce, které se staly vývojovými milníky i českého jevištního tance bylo příznačné rovnoměrné zapojení citu i intelektu, intuice i racionální stavebné vůle. Dominantním rysem jeho kompozic je výrazná snaha o českou intonaci a o vytvoření specificky národního českého baletu. Celkem vytvořil přes 100 baletních choreografií (z toho 50 v prvním provedení; pro divadlo i televizní snímky), např. Nová Odyssea (Ústí n. Labem 1960), Picassiáda (ČST Ostrava 1963), Fresky (BP 1965), Listy důvěrné (BP 1968, Basilej 1971, SND Bratislava 1973, Darmstadt 1975, PKB, Drážďany a Poznaň 1976), Sinfonietta (Basilej 1971, PKB 1985, Pécs 1986), Americký kvartet (PKB 1977, Berlín 1979, Pécs 1982, Leningrad 1983, ND Praha 1995), I. smyčcový kvartet L. Janáčka (PKB 1978, Pécs a Poznaň 1982), Z mého života (PKB 1986, Leningrad 1987, Brno 1997), Holoubek (PKB 1992), Stabat/první část ze Stabat Mater A. Dvořáka (PKB 1995), po zarostlém chodníčku (s K. Frankovou, PKB 1998). Z četných komediálních děl např. Rossiniána (Ostrava 1963, BP 1964, Basilej 1969, Darmstadt 1973), Záskok (PKB 1977, Haag 1981, Leningrad 1983). Dramaturgické schopnosti prokázal jako tvůrce mnoha libret krátkých baletů i jako autor – moderátor zábavně výchovného pořadu pro děti Jak se dělá balet (pp. Rokoko 1975; poté přes 750 repríz na zájezdech v ČR) a jako operní a operetní režisér (např. Prodaná nevěsta, ND Praha 1992). Celkem působil na třiceti domácích a pětadvaceti zahraničních scénách a v řadě televizních a filmových studií. ve svých souborech vychoval desítky vynikajících interpretů. Získal Cenu ČLF 1992 za vyzrálé umělecké výsledky, Hlavní cenu za choreografii na celostátní baletní přehlídce 1993, Cenu ČLF 1996 za ch. 1. části oratoria Stabat Mater A. Dvořáka. Zasloužilý umělec 1987. Profesor choreografie na TK HAMU od 1990. ZDROJ: Český taneční slovník.

Dnes večer všechno skončí (1954) - špionážní drama, režie Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, choreografie a tanec Pavel Šmok.

Kdyby tisíc klarinetů (1964) - muzikál, režie Ján Roháč, Vladimír Svitáček, choreografie Pavel Šmok.

Bylo čtvrt a bude půl (1968) - hudební film, režie Vladimír Čech, choreografie Pavel Šmok.

Tělo Diany/Le Corps de Diane (1969), psychologický film, režie Jean - Louis Richard, koprodukce FS Barrandov, Renn Productions, Carla Films Paris, choreografie Pavel Šmok.

Malá mořská víla (1976) - pohádka, režie Karel Kachyňa, hudba Zdeněk Liška, choreografie Pavel Šmok.

Temné slunce (1980) – sci-fi, režie Otakar Vávra, kamera Miroslav Ondříček, choreografie Pavel Šmok.

Trhák (1980) – hudební komedie, režie Zdeněk Podskalský, choreografie Pavel Šmok.

Hodina života (1981) – historický film, režie Václav Matějka, choreografie Pavel Šmok.

Revue na zakázku (1982) – revuální komedie v koprodukci FS Barrandov – Kazachfilm, režie Zdeněk Podskalský, choreografie Pavel Šmok, Vladimír Tichonov.

Pan Tau (1988) – sci-fi komedie v koprodukci ČSSR-NDR, rež. Jindřich Polák, choreografie Pavel Šmok.

VÁCLAV ŠTÁDLER

(* 16.2.1929 Trnovany, okr. Ústí nad Labem + 3.12.1992 Praha). Začínal jako elév v Teplicích 1945-47, tanečník v Liberci 1947-53, sólista v Ústí n. Labem 1953-55, v Kladně 1955 a Karlíně 1955-58, tanečník v Laterně magie 1958-78, choreograf v Teplicích 1974-87 (od 1984 šéf baletu). Tanečník elegantního zjevu, představitel romantických a lyrických rolí, např. hlavní postava Petra v Modravé zemi (1950), Princ v Labutím jezeře (1954), Václav a Nurali v Bachčisarajské fontáně (1955), Jinoch v Šeherezádě a Mladík v Italském capricciu (1955), Princ a Taneční mistr ve Sněhurce (Karlín 1956). Jako choreograf nastudoval v Ústí n. Labem Italské capriccio (1955), v Teplicích Námluvy (koláž z hudby J. Strausse, 1979) a Královnu loutek (1979), spolupracoval na choreografiích v řadě operet. ZDROJ: Český taneční slovník.

Akce Bororo (1972) - Sci-fi, Filmové studio Barrandov, režie Otakar Fuka, hudba Petr Hapka, choreografie Václav Štádler, tančí Luis Veles, E. Gabezas, A.Grkov, A. Makavez, A. Mendoza, Testino.

FRANK TOWEN

(* 27.10.1912 Praha † 27.12.1991 Praha) vl jménem František Novotný. Žák M. Aubrechtové, R. Remislavského, J. Nikolské, E. Biera (step). V 30. letech patřil ke špičce čsl. společenského tance (spolu s A. Romlerovou mistr Evropy v Mariánských Lázních 1935). Angažmá: Vratislav 1942-44, Karlín 1945-47, baletní mistr a choreograf Prešov 1950, Kladno 1951. Souběžně tančil na estrádách a v barech, trenér společenských tanců, učitel stepu, choreograf j. h. v divadlech. od 60. let především pedagog akrobatiky, stepu a jazz dance; 1979-83 pedagog a choreograf varšavského televizního baletu. Průkopník jazz dance, vyhledávaný choreograf v oblasti show-businessu, spolupracovník špičkových zpěváků populární hudby (J. Korn, V. Neckář, J. Laufer, H. Vondráčková). Autor choreografií pořadů v televizi, módních přehlídek aj. ZDROJ: Český taneční slovník.

Ledoví muži (1960) - komedie, režie Valdimír Sís, choreografie Frank Townen.

Osení (1960) - psychologické drama, režie Václav Krška, choreografie Frank Townen.

Smrt na cukrovém ostrově (1961) - dobrodružný, režie Jiří Sequens, choreografie Frank Townen.

Osada havranů (197) - příběh z pravěku dle E. Štorcha, režie Jan Schmidt, choreografie Frank Townen.

Na veliké řece (1977) - další příběh z pravěku dle E. Štorcha, režie Jan Schmidt, choreografie Frank Townen.

Volání rodu (1977) - dobrodružný, režie Jan Schmidt, choreografie Frank Townen. Závěrečná část trilogie z pravěku.

Skandál v Gri-Gri baru (1978) - historický, režie Karel Steklý, choreografie Frank Townen.

Co je doma to se počítá, pánové... (1980)- komedie, režie Petr Schulhoff, choreografie Frank Townen.

Příhody pana Příhody (1982) – komedie, režie Karel Steklý, choreografie Frank Townen.

Ultimátum (1982) – příběh, FS FAMU, režie Yvonne Vavrová, choreografie Frank Townen, tančí koncertní skupina Franka Townena.

Černá punčocha (1986) - detektivka, režie Otakar Fuka, choreografie Radomil Čech, tančí Frank Townen (v roli choreografa).

Straka v hrsti (1988) – filmové podobenství, režie Juraj Herz, choreografie Jan Hartmann.

MARIE TURKOVÁ

(* 11.2.1930 Brno † 14.12.1997 Brno) provd. Cupáková. Žačka I. V. Psoty. Angažmá v Brně 1950-62. po odchodu z divadla učila na LŠU, výrazový tanec na TKB, od 1962 pracovala se souborem Jazzbalet. od 60. let externě spolupracovala v brněnské činohře, opeře (např. Ohnivý anděl S. Prokofjeva, 1963) a především ve zpěvohře (např. West Side Story, spolu s F. Pokorným a E. Vejchodovou; Zorba, Mlynářka z Granady, Rose Marie). Inscenovala zde i balety Edith Piaf (1989) a Sinfoniettu (1991). ZDROJ: Český taneční slovník.

Poklad rytíře Miloty (1989) – dětský dobrodružný film, režie Eugen Sokolovský, choreografie Marie Turková.

MARIE ANNA TYMICOVÁ

(* 14.8.1900 Lhota u Nákla, okr. Olomouc † 5.4.1969 Letovice u Brna). Žačka A. Dubské, H. Vojáčkové, J. Kröschlové, v Paříži E. Krasovské, O. Preobraženské a B. d'Alessandri-Valdine. po promoci na FF UK (RNDr. 1925) odjela do Paříže, kde tančila 1930-41 v řadě divadel a souborů, např. v Gaîté Lyrique, Pigalle, Châtelet; jako první česká tanečnice vystupovala v pařížské televizi. 1941 se vrátila do Brna, kde měla nastoupit na šéfovské místo po I. V. Psotovi, mezitím však bylo divadlo Němci zavřeno. Věnovala se koncertní a pedagogické činnosti (dramatické oddělení brněnské konzervatoře, Baletní škola I. V. Psoty). po skončení války dále koncertovala (Večer orientálních tanců spolu se S.

Remarem, Brno 1946), vytvořila řadu choreografií v činohrách, operetách i operách (Ženy jsou ženy W. A. Mozarta, ND Praha 1957). Z baletů nastudovala mj. Dona Juana a Ballo Achille Ch. W. Glucka (absolventské inscenace TKP 1949, 1950 a 1953), pro Ústí n. Labem, kde úzce spolupracovala s L. Hrdinovou, např. Malou noční hudbu (1952). Dominantní byla její pedagogická činnost, vychovala celou generaci výrazných interpretů. Učila na TKB 1946-50 a na TKP 1949-67 (od 1951 vedoucí tanečního oddělení), externí pedagožka klasického tance na TK DAMU 1950-65. ZDROJ: Český taneční slovník.

Byl jednou jeden král... (1954) - pohádka, režie Bořivoj Zeman, choreografie Marie Anna Tymichová.

VĚRA UNTERMÜLLEROVÁ

(* 23.4.1931 Praha † 26.12.1967 Beroun). Žačka V. Slavjanské. Absolvovala TKP 1950, TK DAMU 1955 (choreografie). Angažmá: tanečnice AUS VN 1950-52, externí pedagožka TKP 1952-55, choreografka České Budějovice 1956-57, choreografka v nuselském Divadle na Fidlovačce 1957-59, šéfka baletu a choreografka Liberec 1959-61, šéfka baletu a choreografka Plzeň 1961-67. od 1948 vedla řadu amatérských lidových souborů a hostovala v divadlech (činoherní a operní choreografie, zejm. v Divadle na Vinohradech), spolupracovala na choreografiích I. a II. celostátní spartakiády (čestné uznání za sklادbu Píseň rodné zemi V. Dobiáše). Přemýšlivá choreografka s velkou pohybovou invencí. Směřovala k soudobému repertoáru, na němž formovala svůj osobitý pohybový slovník. Dokázala se vyrovnat i s klasickými díly; hledání nových postupů a tvarů se u ní spojovalo s choreografickým i režijním řemeslem; měla cit pro míru a vyhýbala se povrchním efektům. Z její baletní tvorby např. debut Smetanovými Polkami (Disk 1954); v Českých Budějovicích: Mirandolina (1956); v Liberci: Šípková Růženka/Spící krasavice (1959), Sluha dvou pánů (1960), Gajané (1961), Zkrocení zlé ženy O. Flosmana (pp. s vlastním libretem 1961); v Plzni: Vítr ve vlasech (1962), Učeň čaroděj, Láska a smrt a Hirošima (1963), Romeo a Julie (1964), I. symfonie D. Šostakoviče, Pták Ohnivák a Maličkosti (1966), Istar (1967); z klasických titulů např. Šípková Růženka (Liberec 1959 a Plzeň 1963), Labutí jezero (1967); její poslední prací byly v Plzni

Slovanské tance (1967). Celkem nastudovala 30 baletů, z toho 6 původních novinek. ZDROJ: Český taneční slovník.

Smrt za oponou (1966) - detektivka, režie Antonín Kachlík, choreografie Věra Untermüllerová.

MICHAL URBAN

(* 28.4.1953) tanečník, choreograf, producent. Absolvoval TKP 1972 a TK HAMU 1985 (choreografie). Angažmá: tanečník AUS VN 1972-77, choreograf Dětské lední revue v Praze 1981-98: Pohádka o Honzovi (1981), Svět kolem nás (1987), Sněhurka a sedm trpaslíků (1993), Alenka v říši pohádek (1994). Spolupracoval s ČST a činoherními soubory (Divadlo E. F. Buriana, Příbram aj.). 1990 založil uměleckou agenturu Omega art agency. na celostátní baletní soutěži v Bratislavě 1985 získal 3. choreografickou cenu. ZDROJ: Český taneční slovník.

Smrt krásných srnců (1986) – film podle předlohy Oty Pavla, režie Karel Kachyňa, hudba Luboš Fišer, choreografie Michal Urban.

GUSTAV VOBORNÍK

(* 13.3.1929 Strakonice). Absolvoval TK DAMU 1963 (choreografie). Angažmá: ČSNPT/ČSSPT 1948-59, tanečník ND Praha 1956-66, šéf baletu, choreograf a sólista v Ústí n. Labem 1966-68, sólistou Laterny magiky 1968/69, šéf baletu v Plzni 1968-81, vedoucí taneční složky a choreograf ČSSPT 1981-90. Jako folklorní tanečník měl vedle mužného temperamentu a přitažlivého jevištního zjevu i vrozenou pohybovou noblesu, jež uplatnil v baletních angažmá. Vytvořil např. Šándora ve Zbojnickém ohni (1958), Námořníka v Baladě o námořníkovi a Corregidora v Třírohém klobouku (1966), Gireje v Bachčisarajské fontáně (1967), tit. postavu v Podivuhodném mandarínovi (1969) a Šahriara v Šeherezádě (1972). Jako choreograf, žák J. Němečka, stavěl na základech promyšlené dramaturgie a solidního kompozičního řemesla. Jeho inscenace byly přehledné, srozumitelné, nekomplikované a neokázalé. Jeho choreografie byly citlivé k požadavkům a možnostem interpretů, jako znalec folkloru měl blízko

k baletům opírajícím se o lidové prostředí. Z jeho více než 40 baletních inscenací např. Viktorka (Ústí n. Labem 1966, Plzeň 1971), Podivuhodný mandarín (Ústí n. Labem 1967, Plzeň 1970), Petruška (1971), Popelka (1973), Čert na vsi (1973), Gajané (Plzeň 1975, Brno 1986), Carmen G. Bizeta/ R. Ščedrina (1976), Anna Karenina (1977); z tradičních titulů: Louskáček (1974), Giselle a Marná opatrnost L. Hertela (1979); z domácích novinek uvedl v Plzni Slunečnici (1976), Buratina (1978), Nokturno u fontány (1980) a Radegasta (1989); z prací pro ČSSPT např. taneční baladu Volání hory J. Dumka (1988) a Střevíček pro lásku Jar. Krčka (1989). Byl činný v řadě divadel jako choreograf a pohybový poradce (Plzeň, Brno, Teplice, Ostrava, Prešov aj.). za televizní inscenaci Slovanských tanců (společně s M. Moravcovou) získal 1. cenu na televizní soutěži Intervize 1975. Manžel Darii Voborníkové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Dvanáctého (1963) - krátký film FAMU, režie Rudolf Adler, ped. vedení Bořivoj Zeman, choreografie Gustav Voborník.

Jak svět přichází o básníky (1982) – komedie, režie Dušan Klein, Choreografie Gustav Voborník.

EVA VRCHLICKÁ ML.

(* 9.6.1911 Praha) tanečnice, herečka. Nevolová, provd. 1. Reimoserová, 2. Korbelařová. Žačka J. Nikolské, stáž v Paříži 1928-30 u O. Preobraženské. Angažmá: Rokoko 1926 (mj. partnerka J. Jenčíka), ND Praha 1930-39, Pražské dětské divadlo M. Mellanové 1940-46, Divadlo na Vinohradech 1941-46, Divadlo města Žižkova 1947/48, Divadlo filmového studia Praha 1948-51, Čs. cirkusy, lunaparky a varieté 1951-53, Realistické divadlo ZN 1954/55, Kladno 1955-57, ÚDČA Praha 1957-60. od konce třicátých let pořádala taneční recitály a koncertní vystoupení s programem na hudbu D. Milhauda, K. Reinera a zejm. českých klasiků B. Smetany (Touha), L. Janáčka (Po zarostlém chodníčku/Sýček neodletěl), V. Nováka (Mládí/Čertovská polka), B. Martinů, A. Dvořáka, O. Jeremiáše (Marina), A. Háby. V ND Praha hrála mimické a menší činoherní role. Choreograficky spolupracovala na činoherních inscenacích zejm. s režisérem F. Salzerem. Vnučka básníka Jaroslava Vrchlického, dcera herečky Evy Vrchlické,

manželka 1. Jana Reimoserová, 2. Otomara Korbelářová.

ZDROJ: Český taneční slovník.

Okénko do nebe (1940) – hudební film, režie Gina Hašler, tančí Eva Vrchlická ml. (tanečnice Sylva Flori)

Nezbedný bakalář (1946) - Historická komedie, režie Otakar Vávra, choreografie Eva Vrchlická ml.

KAREL VRTIŠKA

(* 15.4.1927 Praha † 24.2.2004). Žák J. Fuksy. Angažmá: Tylovo divadlo v Nuslích 1942-46, 1946-51 činný jako artista, AUS VN 1951-53, ND Praha 1953-84 (od 1966 sólista, 1978-84 umělecký vedoucí baletu Laterny magiky). Dynamický tanečník, jehož doménou se staly zejm. charakterní postavy, např. Nurali v Bachčisarajské fontáně (1954), tit. role v Jánošíkovi (1955), Tybalt v Romeovi a Julii (1955, 1962), Jago v Othellovi (1959, 1968), Vezír v Legendě o lásce (1963), Myslivec ve Viktorce (1965), Mandarín v Podivuhodném mandarínovi (1970). Stěžejními rolemi, v nichž prokázal schopnost expresivní interpretace současných baletních postav, byly Letec ve Svědomí (1964) a Sportovec v Meteoru (1968). Jako choreograf spolupracoval s činohrou a operou, např. v ND Praha: Krútňava (1973), Její pastorkyňa (1975); v MDP na muzikálech: Já k čertu, žiju rád! (1972), Dva šlechtici z Verony (1973). V Laterně magice byl jedním z choreografů revue Kouzelný cirkus (1977), společně s M. Nesvadbou opery Žvanivý slimejš (1984). Manžel Vlasty Šilhanové. ZDROJ: Český taneční slovník.

Všichni dobří rodáci (1968) - příběh, režie Vojtěch Jasný, choreografie Karel Vrtiška, Olga Frebauerová.

DANIEL WIESNER

(* 17.1.1947 Praha) tanečník, choreograf, režisér, libretista. Absolvent TKP 1967, TK HAMU 1979 (choreografie), stáž u M. Bújarta v Bruselu 1977. Angažmá v ND Praha 1967-90 (od 1972 sólista, od 1984 choreograf) a souběžně

choreograf v Brně 1981-84. od 1990 se ve svobodném povolání věnoval režii činoher, oper i muzikálů v Praze, Brně, Ostravě, Olomouci, Kladně aj. Jako tvárný demicharakterní tanečník byl obsazen např. jako Merkucio v Romeovi a Julii (1971), Šašek v Labutím jezeře (1971), Myší král v Louskáčkovi (1971), hlavní role v Enšpíglových šibalstvích (1972), sólo ve Svěcení jara (1972), Mladík v Podivuhodném mandarínovi (1972), Pierot v Karnevalu (1973), Bártek v Ondrášovi (1974), Jirka v Pohádce o Honzovi (1975), Harlekýn v Láskách v barvách karnevalu (1975, Laterna magika), Bůh ve Stvoření světa (1975), Brouk Pytlík ve Ferdovi Mravencovi (1976). V choreografické tvorbě se věnoval abstraktním i dějovým baletům, uvedl řadu novinek, ke kterým napsal i libreto (Arkánium/451° Fahrenheita, Jennifer, Macbeth, Mimikry, Poklad z Kytice, Princ Bajaja, nerealizovaný Nero). Na svůj choreografický talent upozornil už během studia, kdy získal 1. cenu na celostátní baletní soutěži v Bratislavě 1977 (Badinerie na hudbu J. S. Bacha). Jako choreograf vyhledával ke svým titulům původně nebaletní hudbu, nastudoval řadu nenarativních kratších baletů: Dialog tvarů/F. A. I. Tůma: Partita in D (absolutorium HAMU a ND Praha 1979, Brno 1981, Olomouc 1981, Ostrava 1990, Liberec 1998; televizní snímek ČST režiséra J. Jireše získal 1. cenu na festivalu v kanadském Banffu 1987), Notturmo A. Dvořáka (Brno 1979, snímek ČST 1985, Bern 1988), Dialog stylů/Maličkosti A. Dvořáka (1. cena na celostátní baletní soutěži v Brně 1979, Brno 1981, Olomouc 1981, Balet deseti 1989), Dialog se svědomím minulosti/Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány B. Martinů (Brno 1981, snímek ČST 1987, Olomouc 1990, Ostrava 1994), Toccata e due canzoni B. Martinů (Brno 1983, Olomouc 1990, Ostrava 1994), koláž Synkreze (Bern 1988), Sylfidy (Malta 1994), Čtvero ročních dob A. Vivaldiho (Ostrava 1995) aj. Věnoval se i dějovým a dramatickým baletům: Pták Ohnivák (Brno 1980), Ikaros (Brno 1981), Pierot (Brno 1982, Ostrava 1996), Poklad z Páleníčkovy Kytice (ND Praha 1984), Macbeth (pp. 1984), Zkrocení zlé ženy O. Flosmana (Brno 1985), Jennifer (pp. ND Praha 1987), Princ Bajaja (pp. ND Praha 1988), Coppélia (Ostrava 1990), krátký balet Žárlivost na předeheru L. Janáčkem původně psanou k opeře Její pastorkyňa (PKB 1992), Mimikry M. Košutha (Liberec 1998), Arkánium G. Minčeva (Sofia 1998). Jako choreograf spolupracoval např. na operách Tamerlán J. Myslivečka (ND Praha 1977), Silnice V. Kašíka (ND Praha 1982), Copernicus J. F. Fischera (ND Praha 1984), Ariadna B. Martinů (ND Praha 1988), Čert a Káča (ND Praha 1989); byl i režisérem oper Best of Mozart (Opera Mozart Praha, 1991

i autor výpravy), Ch. W. Gluck: Orfeus a Eurydika (Olomouc 1998). V divadlech v Ostravě, Brně a Olomouci spolupracoval na Traviatě, Carmen, Sedláku kavalírovi, Komediantech, Hubičce aj. Připravil choreografii muzikálů Jedno jaro v Paříži aneb Krvavá Henrietta J. Daňka/J. F. Fischera (Divadlo na Vinohradech 1987), Starci na chmelu (Olomouc 1990, také režie), Vest pocket revue V+W (Divadlo na Starém Městě 1991), Zpívání v dešti (Ostrava 1999). V 90. letech se věnoval režii činoher: Strašidelný dům D. Fischerové (Divadlo na Starém Městě 1991), Macbeth W. Shakespeara (Olomouc 1992). Jako choreograf spolupracoval na řadě činoher (Sofokles: Oidipus, Divadlo na Vinohradech 1988; Nejkrásnější válka, Kladno 1988; M. Bulgakov: Mistr a Markétka, Divadlo na Vinohradech 1989; P. Kohout: Král Colas, Divadlo na Vinohradech 1995 aj.). Byl choreografem televizních adaptací a filmů: Dora, baletní film skladatele a režiséra V. Kašlíka (1974), s režisérem J. Jirešem: Obrazy z dějin české hudby (1984), Věčný Faust (1985, cena na festivalu v Salcburku 1986), Lev s bílou hřívou (1986), se skladatelem J. Filasem spolupracoval na opeře Memento mori (Velká cena na festivalu v Salcburku 1989), byl choreografem filmu režiséra Z. Zelenky Nesmrtelná teta (1994), kde hrál i roli kapelníka. ČST zaznamenala několik jeho divadelních baletů a choreografií (Pierot, Poklad, Zkrocení zlé ženy, Dialog tvarů, Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány B. Martinů), pro televizi choreografoval balet La Boutique fantasque G. Rossiniho/O. Respighiho (1984). Založil ambulantní soubor Balet deseti. Je pedagogem choreografie na TK HAMU (od r.1986), v roce 2015 získal titul profesora. V roce Pro řadu svých inscenací navrhoval i scénu a kostýmy. Získal Cenu ČLF 1978 za roli Brouka Pytlíka ve Ferdovi Mravencovi. Syn malíře národního umělce Richarda Wiesnera. ZDROJ:Český taneční slovník. • ED: Daniel Wiesner, Program, Státní divadlo v Brně 1981, č. 8 • V. V.: Wiesner Daniel in Národní divadlo a jeho předchůdci, Academia Praha 1988

Lev s bílou hřívou (1986) – životopisný film o Leoši Janáčkovi, režie Jaromil Jireš, choreografie Daniel Wiesner.

FILMY, U NICHŽ NENÍ JMÉNO CHOREOGRAFA UVEDENO

Sokové (1911) – western, režie Antonín Pech

Pět smyslů člověka (1913) – komedie, režie Josef Šváb Malostranský

Plameny života (1921) – drama, režie Václav Binovec

Ulička hříchu a lásky (1922) – dobrodružná lovestory, režie Václav Binovec

Syn hor (1925) – melodrama, režie Vladimír Slavínský, tančí Mimi Grünwaldová-Kohoutová (sólová tanečnice).

Mořská panna (1926) – komedie, režie Medeotti-Boháč, tančí Lu de Val

Prach a broky (1926) – komedie, režie Přemysl Pražský, tančí Betty Kysilková

Dar svatební noci (1926) – drama, režie Oldřich Kmínek, tančí Božena Kazdová.

Kreutzerova sonáta (1926) – drama, režie Gustav Machatý

Z lásky (1928) – melodrama, režie Vladimír Slavínský

Modrý démant (1928) – komedie, režie Miroslav Krňanský

Džungle velkoměsta (1929) – drama, režie Leo Marten

Takový je život (1929) – režie Václav Bukač, Theodor Pištěk, tančí Valeska Gert (číšnice). Film upravil a ozvučil v roce 1959 režisér Elmar Klos, hudbu složil Zdeněk Liška.

Neviňátka(Snib a Snob) (1929) – fraška, režie Svatopluk Innemann

Když struny lkají (1930) – melodrama, režie Friedrich Fehér, tančí Zdeňka Mášová (dívka tančící na stole)

Ze soboty na neděli (1931) – drama, režie Gustav Machatý, choreograf neuveden, tančí: Leo Marten, Milada Matysová, Aša Vašátková, Ludvík Hradský (tanečníci v baru)

Extase (1932) – drama, režie Gustav Machatý, choreograf neuveden, tančí Jan Sviták (tanečník na barrandovské terase)

Sňatková kancelář (1932) – komedie, režie Svatopluk Innemann, tančí duo Farinti

Na sluneční straně (1933) – drama, režie Vladislav Vančura, choreograf neuveden, tančí Vladimír Čech, Alexandr Svoboda, Jaroslav Horáček (tanečníci v baru).

Příběh vojáka (1934) – krátký němý film (220m), režie Vladimír Šmejkal, tančí .1. Chlapcová (Baletka- Múza).

Dokud máš maminku (1934) – melodrama, režie Jan Sviták, tančí Běla Tringerová (členka baletní školy), Míla Pecáková (asistentka ve škole rytmiky).

Na tý louce zelený (1936) – hudební film, režie Karel Lamač, tančí Lída Vosyková (cikánská tanečnice).

Srdce v soumraku (1936) – melodrama, tančí: Božena Stehlíčková (barová tanečnice), Jiří Hron (taneční partner).

Trhani (1936) – drama (podle Jana Nerudy), režie Václav Wasserman, tančí girls Švandova divadla.

Důvod k rozvodu (1937) – komedie, režie Karel Lamač, tančí Lída Vosyková.

Lidé na kře (1937) – drama, režie Martin Frič, tančí Joe Turner.

Svátek věřitelů (1939) – komedie, režie Gina Hašler, tančí Eliška Pleyová (tanečnice Zuzi).

Pro kamaráda (1940) – melodrama, režie Miroslav Cikán, choreograf neveden, tančí Vlasta Podrabská (tanečnice v baru).

Rukavička (1940) – melodrama, režie J.A.Holman, choreograf neveden, tančí taneční soubor divadla D 41 (tanečníci kankánu).

Střevíčky slečny Pavlínky (1942) – krátký hraný film, režie Vladimír Čech, tančí Míla Spazierová-Hezká.

Půlnoční sen (1942) – krátký reklamní šot, režie Václav Binovec, choreograf neveden, tančí baletní soubor Kohoutova divadla.

Slepice a kostelník (1950) - komedie, Československý státní film, režie Oldřich Lipský, tančí Čs. soubor národních písní a tanců, lidoví tanečníci z Moravského Slovácka.

Rodná zem (1953) – režie Josef Mach, tančí SL'UK

Hrátky s čertem (1956) - pohádka, režie Josef Mach, tančí Ismenia Lehárová (orientální tanečnice).

Co řekne žena... /Zadzwoncie do mojej żony (1958) - komedie, režie Jaroslav Mach, česko-polská koprodukce (Filmové studio Barrandov a Zespoly autorow filmowych), Tančí Andrzej Kostenko, Roman Polanski.

Zatoulané dělo (1958) - drama, režie Josef Mach, tančí Taneční skupina Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého.

Transport z ráje (1962) – režie Zdeněk Brynych

Einstein kontra Babinský (1963) - Komedie, choreograf neveden, tančí Heda Škrdlantová.

A pátý jezdec je strach (1964) - drama, režie Zbyněk Brynych, choreograf neuveden, tančí Eva Rohanová.

Komedie s klikou (1964) – komedie, režie Václav Krška, tančí Jarmila Belšanová, Růžena Beníšková, Miloslava Rejholcová, Lucie Seidlová, Václav Štádler, S. Huja.

...Každý den odvahu (1964) – režie Evald Schorm, choreograf neuveden, tančí Naděžda Sobotková.

Dívka s třemi velbloudy (1967) - komedie, režie Václav Krška, tančí Bohumil Klika, Jan Minařík.

Červená kůlna (1968) - dětský film, režie Jiří Hanibal, choreograf neuveden

Čo ja o tom viem alebo Záznam o sklamaní (1968) – krátký příběh jako cvičení FAMU, režie Julius Matula, tančí Marta Rašlová.

Nebeští jezdci (1968) - válečný film, režie Jindřich Polák, tančí Karel Hruška, Josef Chrastil, S. Stropnická (tanec v anglickém baru).

Spalovač mrtvol (1968) – Tragikomédie podle předlohy Ladislava Fukse, režie Juraj Herz, ve filmu tančí akrobatky V. Koželuhová, V. Malečová, E. Tichá.

Žert (1968) – režie Jaromil Jireš

Ezop (1969) - bajka, česko-bulharská koprodukce, režie Rangel Valčanov, tančí Zdena Bronislavská, Marcela Březinová, Jana Kopecká, Gita Picková, Eva Poslušná, Jana Rychmanová, Eva Zakouřilová.

Kladivo na čarodějnice (1969) - historický, režie Otakar Vávra, tančí Zdeněk Derka, Vladimír Šebesta, I. Bobková, J. Janovcová, O. Mazůrek, M. Žďánská.

Případ pro začínajícího kata (1969) – filmové podobenství, režie Pavel Juráček, tančí Karel Bodnár, Žofie Futerová, Marie Grofová, Antonín Klepáč, .1. Živná, J. Hladký, E. Poláková.

Slasti Otce vlasti (1969) - historická komedie, režie Karel Steklý, tančí Magdalena Čechová, Jana Homolová, Eva Polášková, Eva Zakouřilová, M. Čepová, P. Marek, M.Pecholt, J. Prokeš, Pavel Ruta, T.Štúr, Jiří Trojan, K. Volková.

Světáci (1969) - komedie, režie Zdeněk Podskalský, tančí Olga Jungová, Jiřina Machalická, L. Smejkalová, V. Zavřelová.

Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc? (1969) - detektivní komedie, režie Ladislav Rychman, tančí Věra Kramešová.

Touha zvaná Anada (1969) - balada, režie Ján Kádár, Elmar Klos, česko-americká koprodukce (FS Barrandov a MPO Productions New York)

Na kometě (1970) - fantastický (podle Julese Verna), FS Barrandov, režie Karel Zeman

Pěnička a Paraplíčko (1970) – kriminální, režie Jiří Sequens, tančí Elena Lindauerová, K. Samková, Březinová, Ditrichová, Dufková, Duchoňová, Janusová, Zdeněk Blažek, Antonín Loužecký.

Valerie a týden divů (1970) – filmová balada, režie Jaromil Jireš, tančí Eva Hnátková, Kristina Maarová, Z. Bláhová.

Pět mužů a jedno srdce (1971) - příběh, režie Jan Matějovský, choreograf neveden, tančí (svatebčané): Taťána Dvořáčková, Jarmila Gerlová, Jitka Hamerníková, Jitka Kornová, Zdena Návrátová, Irena Němcová, .1. Postránecká, Marta Stropková, Miloslav Korn, Alexej Marmazinský, Roman Mihina, Jaroslav Šmída, Josef Štágr, Jiří Urych, Vlastimil Zavřel, K. Uchytíl (členové AUS).

Vražda v hotelu Excelsior (1971) – detektivka, režie Jiří Sequens

Smrt černého krále (1971) – kriminální, režie Jiří Sequens

Morgiana (1972) - drama, režie Juraj Herz

Půlnoční kolona (1972) - komedie, režie Ivo Novák

...a zašla hvězda... (1973) - krátká 8 minutová etuda studia FAMU, režie Miroslav Dolejší, tančí loutkoherečka Taťána Radechovská.

Tři oříšky pro Popelku (1973) – pohádka v koprodukcí FS Barrandov a DEFA (NDR), režie Václav Vorlíček

Hroch (1973) - satira, režie Karel Steklý

Vysoká modrá zed' (1973) – příběh, režie Vladimír Čech, choreograf neveden, tančí Michal Blahout, Antonín Dvořák, Josef Luňák, Blanka Podlešáková, Božena Rejmíšová, Libuše Růžková, Evžen Růžek (sólový tanečník).

Výstřely v Mariánských lázních (1973) - historické drama, režie Ivo Toman, choreograf neveden, tančí Olga Buzková, Jana Čížinská, Květuše Homolová, Karla Horká - Míchalová, Eva Krásná, Karla Krausová, Elena Lindauerová, Ivana Suchá, Jitka Vašutová, Eva Zakouřilová.

Tanečník (1974) - agitka na téma bezpečnosti práce-konkrétně používání ochranných oděvů v továrně, vyrobil Krátký Film Praha, Ústřední rada odborů - oddělení péče o pracující, Slovenský úřad bezpečnosti práce, režie Miroslav Svoboda, choreograf neveden, tančí Miloslav Korn (tanečník Míša), Tamara Kornová (tanečnice Eva), členové tanečního souboru AUS – scéna nacvičování čardáše.

Akce v Istanbulu (1975) - špionážní drama (slabý film), režie Vladimír Čech, choreograf neuveden, tančí Jindřiška Šulcová.

Tobě hrana zvonit nebude (1975) - drama, režie Vojtěch Trapl, hudba Vladimír Soukup, choreograf neuveden, tančí Ivana Kučerová.

Hudba kolonád (1975) - hudební film, režie Vladimír Sís, choreograf neuveden, tančí Miloslava Landsfeldová, Pavla Landsfeldová, D.Benešová, Z. Fusová, Z. Houžvičková, O. Kosinová, D. Radvaničová, T. Sádlová, Miloš Hojda, Petr Hora, Jiří Kuboš, Karel Landsfeld, Zdeněk Landsfeld, J. Klusoň, St. Matoušek, P. Stavinoha, F. Šrejma.

Tak láska začíná (1975) – povídkový film, režie Hynek Bočan, tančí .1. Karasová.

Den pro mou lásku (1976) – psychologický film, režie Juraj Herz

Smrt mouchy (1976) - psychologický příběh, režie Karel Kachyňa, hudba Zdeněk Liška, choreograf neuveden, tančí Eva Chaloupková, Marie Sýkorová.

Příběh lásky a cti (1977) - životopisný film, režie Otakar Vávra

Vítězný lid (1977) – historický film, režie Vojtěch Trapl, hudba Vladimír Soukup, choreograf neuveden, tančí Věra Vašutová, Jiří Linhart, Josef Machan, Ivan Muchka, Miroslav Vilímek.

O moravské zemi (1977) - režie Antonín Kachlík, hudba a tanec: soubor písní a tanců Hradišťan.

Talíře nad Velkým Malíkovem (1977) – sci-fi komedie, režie Jaromil Jireš, tančí Soňa Kultová, Don Sparling, Jaroslav Tomsa, Jiří Trapek, I. Bernášek, J. Čančík, A. Čumpelíková, J. Doležal, J. Dubský, P. Fiala, M. Hlaváčová, H. Chroustová, J. Látalová, St. Malík, E. Pazourová, E. Polednová, L. Renéová, M. Říha, Z. Sochorová, H. Šalová.

Panna a netvor (1978) - pohádka-horor, režie Juraj Herz, hrají a tančí Vlastimil Harapes, Zdena Studénková, tančí: Tomáš Cmíral, Magdalena Čechová, Gerhard Černač, Olga Fleischnerová, Tomáš Hanták, Miloslav Horáček, Naďa Kašívová, Antonín Klepáč, Marie Libigerová, Eva Lichtenbergová, Zdena Lutnerová, Jiří Melichar, Lubomír Mohyla, Veronika Orlíčková, .1. Štěrbová, Václav Tůma, Jaroslav Vesecký, J. Pechek.

Báječní muži s klikou (1978) - historická komedie, režie Jiří Menzel, tančí Ivana Vítová (mimka/tanečnice), Soňa Holečková, Jindra Janoušková.

Božská Ema (1979) - životopisný film, režie Jiří Krejčík, jméno choreografa nevedeno (tanečníci se uplatňují ve scéně z opery Carmen). Tančí členové baletu ND.

Šílený kankán (1982) - drama, koprodukce FS Barrandov a SATEL Wien. Režie Jaroslav Balík, Hannes Zell, choreograf neveden, tančí Erna Březinová, Monika Bolardová, Zdeňka Gabzdylová, Naděžda Izakovičová, Nataša Lukaničová, Renata Schmiedtmajerová, .1. Štěrbová, Jitka Zámečnicková.

Tísňové volání (1985) - Kriminální, režie Miloš Zábranský

Čarovné dědictví (1985) - pohádka, režie Zdeněk Zelenka, česko-německá koprodukce, hudba Jiří F. Svoboda, choreograf neveden, tančí Alexandra Antalová, Petr Hlinka, Jiří Hnilička, Miroslava Housková, Gabriela Janíková, Miroslav Komárek, -josef Kraus, Jana Lálová, Marie Ladmanová, Michaela Medová, Božík Petrovič, Václav Podlipský, Radka Sládková, Jaroslava Šporclová, Jaroslav Štojdl, Jiří Štosek, Miroslav Tampír, Jiřina Tampírová, Jana Tomášková, Václav Tupý.

Experiment Eva (1985) - psychologický, režie Jaroslav Balík, tančí Václav Brouček, Marcela Hálová.

Hry pro mírně pokročilé (1986) - psychologický, režie Ota Koval, tančí Daniel Pavelka, Milan Zábranský (tanečníci break dance)

Pěsti ve tmě (1986) - drama, režie Jaroslav Soukup, choreograf neveden, tančí Renata Babungo, Jan Gariš, Rimma Charvátová, Jan Kolomazník, Mojmír Miler, Radoslav Ostrůvek, Livi Zajedová, Zdena Zimová.

Kamarád do deště (1988) - kriminální, režie Jaroslav Soukup, choreograf neveden, tančí Ivana Lachová, Jaroslava Malíková, Renata Schmiedtmajerová, Z.Chybová.

KOPRODUKČNÍ CHOREOGRAFOVÉ

Výkřik do sibiřské noci (1935) - drama, režie V.Ch.Vladimirov, tančí ruský soubor Zlatý kohout.

Paracelsus (1941 natáčení, 1943 dokončen) - historický film, režie G.W.Pabst, choreografie Harald Kreutzberg, tančí: tanečníci ND, Jelizaveta Nikolská, Naďa

Sobotková, a další. (expresivní sbor flagelantů, středověkých bičujících se kajícíků). Postavu kejklíře Fliegenbeina tančil Harald Kreutzberg.

Pražské blues (1963) - příběh, režie Georgis Skalenakis, choreografie Sissoko Amadu, tančí Les Ballets Africains de Guinée.

Ukradená bitva (1972) - historická komedie, koprodukce FS Barrandov a DEFA (NDR), režie Erwin Stranka, choreografie Ursula Dathe- Brill, tančí Jutta Dolinski, Sighild Pahl.

Cirkus v cirkuse/Solo dlja slona s orkestrom (1975), komedie v česko-sovětské koprodukci, režie Oldřich Lipský, choreografie P. Grodnickij, tančí Saša Aišmanová, Ingrid Bernáthová, Sabina Folprechtová, Dalimila Fröhlichová, Jitka Kloubková, Radoslava Knechtová, Eva Sodomová, Pavel Veselý.

Pohádka o putování (1982) - pohádka, koprodukce FS Barrandov - Mosfilm - Romania film Bucuresti, Režie Alexandr Mitta, choreografie Alexandr Droznin.

MEZIVÁLEČNÉ SOUBORY ZACHYCENÉ VE FILMECH

TANEČNÍ SOUBOR VELKÉ OPERETY

Velkou operetu (VO) založil ředitel r.1929 holešovické Uranie B. Jeřábek v době bouřlivého rozvoje Prahy v moderní velkoměsto s novými požadavky na velkoměstskou zábavu. Dohodl s obchodníkem O. Sušickým, který stavěl moderní palác v prostoru Dlouhé a Hradební ul., změnu stavebního plánu. Místo původně zamýšleného biografu byl v podzemí zbudován divadelní sál. Jeřábek usiloval o exkluzivní, ryze operetní podnik se špičkovými umělci, na svou dobu početným orchestrem, sborem a baletem, s oslnivými výpravami. Zavedl moderní produkční metody, zejm. masivní reklamu a seriálový provoz. Zpočátku 8 premiér postupně pokleslo na 3-5 za sezonu. V době, kdy vývoj směřoval k revui a tzv. lidovým operetkám, lpěl Jeřábek na tradiční podobě velké výpravné operety, která se stala trvalou dramaturgickou páteří VO, byť do konce Jeřábekova působení se v repertoáru objevovala spíše novější než klasická díla. Nicméně i Jeřábek zareagoval na soudobý příklon k revui uvedením Straussova Netopýra v revuální úpravě M. Reinhardta (1930), či zrevuálněnou Offenbachovou Krásnou Helenou (1931), bohatě proloženou smyslnými sólovými

a skupinovými tanci v choreografii B. Milce. V prvních letech existence se VO potýkala s malou návštěvností, zčásti způsobenou orientací na předpokládané bohaté obecnstvo a příliš drahým vstupným. 1932 je Jeřábek zlevnil a tím divadlo otevřel středním vrstvám. po Jeřábkově smrti 1933 divadlo krátce vedla jeho vdova M. Jeřábková, od počátku 1934 je převzal O. Sušický spolu s finančníky Egerem a Davidem, kteří jmenovali ředitelem dosavadního obchodního tajemníka H. Krause a dramaturgem M. Čtrnáctého. Teprve za jejich správy se naplnil Jeřábkův sen o umělecky a repertoárově exkluzivním operetním podniku. V druhé polovině 30. let si komerčně úspěšná VO pronajala karlínské Varieté, jehož velká scéna umožnila ještě více rozvinout výpravný inscenační styl. po Lehárově Veselé vdově v úpravě S. Razova (1936) kulminoval v Nedbalově Polské krvi (1937), adaptované ve velkolepou revuální féerii s dvěma sty účinkujícími a oslňujícím množstvím kostýmů (800), v níž nechyběla ani živá zvířata. VO byla výjimečná především kvalitou souboru a pečlivostí i výtvarnou okázalostí nastudování. na svou dobu měla nebývale dobře obsazený orchestr. Choreografem byl nejprve R. Remislavský, kterého Jeřábek, stejně jako dirigenta Žida, režiséra V. Marka a několik sólistů (I. Čeledová, H. Hrdličková, V. Norman, K. Šmíd), přivedl do VO z Uranie. od 1931 zastával funkci baletního mistra V. Pirnikov a režijně působil nově angažovaný B. Prchal. VO skončila činnost s uzavřením divadel na území velkoněmecké říše a protektorátu k 1.9.1944. V pokvětnové divadelní reorganizaci, cíleně likvidující komerční, zvláště operetní podniky, již nebyla obnovena.

ZDROJ: Český taneční slovník.

Veselá bída (1939) – hudební film, režie Miroslav Cikán, tančí baletní soubor Velké operety, Ema Karlová (tanečnice).

Kariéra matky Lízalky (1937) – komedie, režie Ladislav Brom, tančí baletní soubor Velké operety.

BALETNÍ SOUBOR TYLOVA DIVADLA

Tylovo divadlo v Nuslích (1921-44). S myšlenkou založit lidovou činoherní scénu přišel na počátku 1921 herec a režisér divadla Uranie S. Langer. V tehdejší obci Nusle (připojené k Praze 1922) si pronajal pozemek (část parku podél

Soběslavovy, dnes Křesomyslovy ul.), kde dal postavit dřevěnou budovu o kapacitě 800 míst. Soubor sestavil z pražských i mimopražských herců. na místo divadelního mistra a výtvarníka přijal K. Papeže, kapelníkem se stal A. Nademlejnský ml. Langer se programově hlásil k tylovské tradici, což vyjádřil i Tylovým jménem v názvu divadla. Činnost zahájil 5.11.1921 Drahomírou a o den později Fidlovačkou. Tylovy hry se objevovaly i nadále jako součást ucelené dramaturgické linie českého dramatu (Vrchlický, Stroupežnický, Šimáček, Mahen, Zavřel ad.). Langer uváděl rovněž hry klasických i současných zahraničních autorů (Shakespeare, Molière, Goethe, Madách, Ibsen, Strindberg, Sardou ad.), dramaturgické (Tolstoj: Anna Karenina, 1924; Němcová: Babička, 1925 ad.) a hry pro děti (pohádky A. Šímy). Protože Nusle a okolní obce poskytovaly omezený počet diváků a spojení s Prahou bylo nedostatečné, bylo nutno měnit repertoár v rychlém sledu až několika premiér týdně. Langer byl záhy nucen získávat publikum i lehčím repertoárem. Operetě se nejdříve snažil předejít zábavnými činoherními tituly a několika operními představeními, připravenými ve spolupráci s operní školou pěvce ND H. Vávry (Smetana: Prodaná nevěsta; Verdi: Traviata – 1922; Gounod: Faust a Markétka, 1925 ad.). Později stále více sahal ke hrám se zpěvy (Starý: Z českých mlýnů, 1923; Gilbert: Malá hřišnice, 1924 ad.) i k operetám (Strauss, Offenbach, Hervé, Piskáček). Soubor doplnil operetními herci (např. V. Maulini, S. Shellovou, J. Sedláčkem) a režiséry J. Bařhou a B. Zöllnerem. Nerentabilní provoz a rostoucí zadlužení donutily Langera na konci sez. 1924/25 činnost divadla ukončit. 1925 33 se tu vystřídala řada divadelních podnikatelů a jejich souborů. 1925/26 bylo divadlo pronajato manželům J. a D. Kubíkovým, pak zde působil až do jara 1929 soubor herce J. E. Sedláčka. od sez. 1929/30 měl divadlo pronajato 1929 31 herec O. Alferi, 1931-32 trojice bývalých herců Velké operety K. Faltys, V. Marek a K. Šmíd, 1932-33 herec F. Nováček. Příčinou častého střídání nájemců byla permanentní divácká krize. Navzdory dramaturgické strategii, která z repertoáru postupně vytlačila činohru operetou a revuí, i navzdory snaze přilákat publikum jmény slavných herců zůstal provoz ztrátový. Situace se změnila po příchodu herce J. Sedláčka, který si divadlo pronajal na sez. 1933/34. Funkcí uměleckého šéfa byl pověřen F. Futurista, do souboru byli angažováni A. Frimlová, M. Zieglerová, J. Kohout, později Z. Kabátová, J. Pechová, O. Kovář, J. Plachta, R. Princ ad. Pohostinsky vystupoval T. Pištěk. Sedláček vytvořil i stálý taneční a pěvecký sbor a orchestr. Zcela mimořádný úspěch (kolem 500 repríz) měla opereta J. Beneše na tý louce zelený

(1935), kterou režisér B. Prchal vystavěl v rychlém temporytmu a ve které akcentoval populární atributy žánru – nenáročnou hudbu, taneční čísla, lokální kolorit i drsnou komiku F. Futuristy. 1937 Sedláček divadlo zakoupil a provedl rozsáhlou rekonstrukci. Seriálový provoz umožňoval uvádět pouze dva až tři tituly za sezonu. Sedláček se zaměřil téměř výhradně na původní českou operetu. od 1938 tu pracoval jako dirigent J. Jankovec. Režijně se na inscenacích podílel vedle Prchala také Sedláček. V souvislosti s přesunem činohry ND do MD na Král. Vinohradech a jeho přejmenováním na Divadlo J. K. Tyla byl v lednu 1944 název Tylova divadla v Nuslích úředně změněn na Divadlo pod Vyšehradem. K 1.9.1944 bylo – jako ostatní česká divadla – uzavřeno. ZDROJ: Český taneční slovník.

Rozpustilá noc (1934) – komedie, režie Vladimír Majer, tančí Rudolf Macharovský (tanečník, akrobat), baletní soubor Tylova divadla.

Rozkošný příběh (1936) – komedie, režie Vladimír Slavínský, tančí Josef Fuksa, Iška Košťálová, baletní soubor Tylova divadla.

BALETNÍ SOUBOR DIVADLA ARÉNA

Vybudování arény na Smíchově souvisí s podnikatelskou činností Pavla Švandy ze Semčic (1825-1891), dramaturga a režiséra Prozatímního divadla v Praze. V roce 1865 Švanda obdržel koncesi k provozování divadelní společnosti a stal se divadelním ředitelem v Plzni. Věděl, že k úspěšné činnosti bude potřebovat letní arénu v Praze, kde by jeho divadelní společnost mohla hrát v době, kdy v mimopražských městech začala návštěvnost klesat. Měl velké plány, které se mu však nepodařilo realizovat. Nejprve chtěl stavět na Střeleckém ostrově, jednání se střeleckým spolkem však nevedlo ke shodě. Poté obrátil pozornost k ostrovu Štvanici (Velké Benátky), kde se ovšem nedohodl s majitelem Židlickým. po těchto neúspěších se rozhodl pro tzv. „Pštrosku“, kde již dříve stávala aréna. i přes velkou konkurenci (nedaleko se nacházela Aréna v Kravíně, Novoměstské divadlo a chystala se stavba Arény na hradbách) se nakonec pro zbudování nové arény v místě bývalé vinice Křížovka rozhodl. Plány této arény vypracoval roku 1868 profesor architektury české části pražské polytechniky Josef Niklas (1917-1877), autor Novoměstského divadla (1859). Stavba byla

realizována v roce 1869. Konkurence se však pro Švandu brzy stala neúnosnou, a tak začal .1. pro arénu jiné místo. Našel je na Smíchově vedle hostince Eggenberk, kde v roce 1871 zbudoval novou arénu – tu starou pak pronajal divadelnímu řediteli J. Wallburgovi-Veseckému pro jeho německou společnost. Tradiční místo smíchovského divadelnictví se stalo pro Švandovo podnikání velmi důležité – počítal nejen s jeho tradicí, ale i s využitím oblíbeného hostince a jeho sálu. Hlediště mělo tribunu a galerii celkem pro 1000 diváků. Při nepříznivém počasí se využíval sál hospody. Přes svoji neúhlednost měl repertoár arény velký úspěch a společnost prosperovala. Ministerstvo války chtělo vybudovat v místě smíchovské arény nové kasárny a v roce 1885 nařídil vojenský erár arénu zbourat. se stavbou nové smíchovské arény v nábrežním parku mezi mosty Palackého a železničním se podle plánů smíchovského architekta a stavitele Miroslava Stöhra (1859-1929) začalo roku 1891. Aréna měla být urychleně dostavěna kvůli zemské jubilejní výstavě. V Národní politice ohodnotili arénu takto: „Dle úsudku znalců předstihuje vnitřek arény vkusem i bohatostí všechny podobné podniky pražské, a jeviště měřící 100 čtverečních metrů vyniká prostorností i praktickým zařízením. Místo k stání v novém divadle upraveno jest pro 900 osob, sedadel více než 600.“ Divadlo zahájilo svoji činnost 3. června 1891 Dellingerovou operetou Don Cesar. V roce 1897 se v Národních listech objevila reklama, inzerující, že majitelé nechali nad arénou vyrobit vkusnou pohyblivou střechu. ve skutečnosti se jednalo pouze o plachtu, která se natahovala přes žebroví. Aréna byla trvale zastřešená a vyhřívána parním topením až od roku 1902. Smíchovská obec nájemné smlouvu po uplynutí desetileté lhůty vždy obnovovala, takže původně provizorní dřevěné divadlo dožilo až do třicátých let 20. století. ZDROJ: Český taneční slovník.

Humoreska, Slovanský tanec č.1 (1925) – dva krátké hudební filmy, režie Josef Kokeisl, choreografie Joe Jenčík, tančí Joe Jenčík a tanečníci divadla Aréna.

Pepina Rejholcová (1932) – hudební film, režie Václav Binovec, choreografie Marta Aubrechtová, tančí Rudolf Macharovský (Indián), Jája Štěpková (Havajanka), baletní soubor divadla Aréna.