
Tanec v hudbě Bohuslava Martinů –
baletní tvorba



Lucie Dercsényiová

Abstract: The article Dance in the Music of Bohuslav Martinů focuses on Martinů's fourteen ballets that have been staged so far. In the beginning, Martinů's ballet compositions were not successful and met with rejection. Martinů nevertheless persevered and learned from his mistakes. The world premieres of his ballets – if staged at all – took place in Prague or Brno. Martinů composed fourteen ballets, which he perceived as a synthesis of music and visual art. His notes and correspondence reveal that he had a clear idea about how the staging of his ballets as well as his operas should look. Individual chapters of this article focus on specific ballets, the atmosphere of their creation and their first night performance. Their staging and reception are described in reviews of that time. An appendix to the article consists of an overview of all ballets by B. Martinů and photographs of selected performances.

Keywords: Bohuslav Martinů, ballet, first night performance

Dílem Bohuslava Martinů nepřehlédnutelně prostupuje tanec. Katalog skladatelovy tvorby od Harryho Halbreicha obsahuje třistaosmdesátčtyři skladby,¹ z nichž čtrnáct jsou díla určená baletu². Martinů svá scénická díla vždy vnímal jako syntézu hudebního, výtvarného a tanečního umění. Měl jasnou představu o podobě jevištní prezentace svých operních a baletních titulů, jak lze vyčíst z jeho poznámek a korespondence. Byl ve své době neúnavným experimentátorem, na českou taneční scénu vnesl nové impulsy a především nové vnímání baletní hudby. Polovina jeho baletů však nebyla nikdy provedena, některé z nich se nedočkaly ani koncertního provedení nebo se dokonce nedochovala ani partitura.

Martinů tvořil někdy s větší či menší chutí, ale vždy s jistým nadhledem a lehkostí – snad proto, že přišel na svět ve věži poličského kostela, kam se rodina skladatele 12. září 1889 přistěhovala. Otec skladatele **Ferdinand Martinů**, původní profesí švec, jenž zde zastával funkci pověžného, si o rok později zapsal významnou událost: „8. prosince 1890 nam přinesla vrana hošička klučačka. Křtěnej byl 14. pros. Bohuslav Jan.“³

Rodina se vrátila z věže dolů do města až po jedenácti letech, a tak měl Martinů dostatek času užívat tajemných zákoutí, magické atmosféry a spirituality místa, kde byl sice izolován od okolního světa, ale mohl ho sledovat z pětatřicetimetrové výšky ochozu věže jako divadlo, do jehož skutečného prostoru vstupuje jako nadšený divák a později jako výrazná umělecká osobnost.

Martinů se do Poličky rád vracel nejen během svého studia na pražské konzervatoři, ale později také z Paříže, kam v roce 1923 odjíždí na stáž. Paříž opustil až v době druhé světové války v roce 1941, kdy odplul do Ameriky. Do Evropy začal z New Yorku zajíždět od roku 1948 a střídal destinace svého pracovního a prázdninového pobytu. Často zajížděl do Nice, do Říma a na konci svého života se usadil ve švýcarském Schönenbergu, kde 28. srpna 1958 v nemocnici v Liestalu zemřel.⁴

Inspirace meloplastickým tancem – Noc, H. 89, Tance se závoji, H. 93, Stín, H. 102

Není náhodou, že první scénické dílo Martinů náleželo právě tanci. Martinů od dob svých studií na pražské konzervatoři, kam nastoupil jako šestnáctiletý, intenzivně navštěvoval divadlo. Téměř denně chodil na druhou galerii Národního divadla jak na operní, tak i taneční představení. Martinů si uvědomoval jedinečnost tanečního projevu, tušil jeho

vyjadřovací sílu, avšak zásadně odmítal čistě klasickou taneční techniku, nedostatečné se mu také zdálo pojetí tehdy oblíbených baletních pantomim.⁵ Impulsem pro vytvoření scénické prvotiny *Noc*, dokončené 9. ledna 1914, se stalo vystoupení ruské umělkyně **Olgvy Vladimirovny Gzovské** v Praze, jak lze usoudit z dovětku pod titulem skladby, kam bylo skladatelem vepsáno: „*Nocturno – meloplastická scéna o jednom aktu.*“

Martinů byl nadšen z vystoupení této ruské herečky, která se poprvé v Praze představila v roce 1912 nejen jako host činohry Národního divadla, ale také jako tanečnice – představitelka nové formy tanečního projevu meloplastiky a melodeklamace.⁶ O jejích tanečních večerech Emanuel Siblík napsal: „*Radost z pohybu, který sám o sobě je účelem, z jeho rytmu a z jeho linie prožívali jsme nejšťastněji u Gzovské tam, kde nám podávala lyrické zážitky z intimního soužití svého nitra s hudbou. Tu přeměňovala nejosobnější impresivnost hudbou, vzbuzenou v nejdokonalejší expressivnost svého tance. Poměr hudby a tance byl tu úplně souřadný, stály vedle sebe jako rovnocenné světy, tak že bylo nesnadno říci, zda hudba dala více tanci nebo tanec učinil hudbu přístupnější.*“⁷ Siblík dále chválí „*bohatě nadanou osobnost Gzovské, která zkusila své síly i v genu, který bychom mohli nazvat meloplastickým melodramatem*“ a pokračuje: „*Taneční počin O. V. Gzovské znamená odvahu odpoutání se od minula, únik z tvrdého poručení zastaralých formulí, návrat k přirozenosti a konečně vědomé úsilí o novou výrazovou formu v tanci. Jelikož její umělecká chtění nepřesahují možnosti dané disciplinovaností tělesnou, nedochází u ní k rozporům mezi obsahem a formou a výsledkem jest ničím nerušený umělecký čin.*“⁸ O. V. Gzovská (1883–1962) byla členkou MCHATU (Moskevskij chudožestvennyj akademičeskij těatr), kde ztvárnila zásadní role své kariéry pod vedením **K. S. Stanislavského**.⁹ Ve svých tanečních vystoupeních se inspirovala uměním **Isadory Duncanové** a jejím krédem autentičnosti tělesného projevu – „*orientaci a program dala jí Duncanová*“.¹⁰ Není sice přímo dokladováno, že by se obě umělkyně setkaly, a Gzovská se ani ve své autobiografii o vlivu Duncanové nezmiňuje, ale je zřejmé, že Duncanová neunikla její pozornosti při druhé návštěvě Ruska v roce 1907 (poprvé ho navštívila v roce 1905). Kromě toho je velmi pravděpodobné, že se Gzovská také setkala s ruskou tanečnicí **Elenou Tels-Rabeneck** (1885–1944),¹¹ která viděla jedno z prvních představení Duncanové. Tels asi zvládala klasické taneční základy a začala Duncanovou napodobovat, podle jejího vzoru nosila řízu a sandály; v roce

1906 studovala u **Elisabeth Duncanové**. Vyučovala také na moskevské divadelní škole (od roku 1906); v roce 1909 založila taneční studio, později pak soubor Tanzindyllen Ellen Tels, s nímž vystupovala za hranicemi Ruska. V letech 1907–1910 byla Tels členkou MCHATU, takže Gzovská byla s největší pravděpodobností její žákyní.

Gzovská se stala múzou pro mnohé české umělce, neboť „*působivosti jejího tance podléhali lidé právě umělecky založení*“.¹² I Bohuslav Martinů navštívil při jejím prvním hostování všechna představení a její výkon na něho silně zapůsobil.

Libreto k baletu *Noc* napsal malíř **Alois Kohout**,¹³ který viděl *Faunovo odpoledne* **Clauda Debussyho**¹⁴ v Paříži, kde ho soubor Ballets Russes uvedl v premiéře 29. května 1912 v divadle Châtelet.¹⁵ Tímto baletem se také při psaní *Noci* více než inspiroval. Porovnáme-li totiž libreta *Noci* a *Faunova odpoledne*, neshledáme zásadnější rozdíly ani posuny děje – v *Noci* jsou pouze přidány postavy faunů. Ačkoliv žádný z dostupných pramenů nepoukazuje na nápadnou podobnost námětů, je zřejmé, že **Kohout** námět *Faunova odpoledne* téměř celý převzal a provedl pouze malé „kosmetické“ úpravy. Libreto *Noci* přepsal Martinů na úvodní stránku své partitury, kde také můžeme dohledat poznámky skladatele k jednotlivým tanečním obrazům – přepis scénických poznámek Martinů je uložen v Institutu Bohuslava Martinů, signatura PBM AC 130. Hudební podklad *Noci* je však zásadně jiný – jestliže Debussyho symfonická báseň *Preludium k Faunovu odpoledni* je sedmiminutovou skladbou reflektující báseň **Stéphana Mallarméa**, Martinů rozvedl Kohoutův text do téměř šedesáti minut (odhad vychází z počtu stránek partitury). Skladbu komponuje v době, kdy se projevuje jeho nadšení z Debussyho hudby, kterého považuje ve své Autobiografii¹⁶ za „*největší objev celého života*“ a období, v němž balet vzniká, za „*jakousi epochu impresionismu*“.

Martinů již v roce 1908 v Praze slyšel Debussyho *Suite bergamasques*, *Arabesky* a v Novém německém divadle obdivoval jeho operu *Péleas a Melisanda* (je například zachován jeho vlastnoruční opis části klavírního výtahu opery); v roce 1910 ho fascinovala skladba *Moře*. Mihule píše, že impresionismus na Martinů „*dolehl přímo narkoticky*“, přivedl ho až na „*hranici epigonství*“, což mohlo vést až k tomu, „*že málem tím ztratil vše*“.¹⁷

Zprávy o připravovaném baletu *Noc* vyšly v poličské Jitřence 15. srpna 1913, kde ho považují za „*nejmodernější balet podle vzoru Nižinského*“. Dále se dočteme, že „*Noc*

je první částí původně zamýšleného triptychu, jehož druhou část tvoří balet *Stín a třetí*, dosud nezpracovanou, má být scénické oživení některého Böcklina obrazu“. Martinů složil *Stín* až v roce 1916 a na námět Böcklina obrazu *Vila na moři*, který znal z barevné pohlednice z muzea v Sofii, zkomponoval o rok dříve stejnojmennou orchestrální baladu.

Na jaře 1914, tedy až v době druhé návštěvy Gzovské v Praze (potřetí zavítala do Prahy v roce 1922), vznikla další skladba *Tance se závoji*, dedikovaná této umělkyni.

Z dopisu manžela O. Gzovské **Wladimíra Nelidowa** z 11. června 1914 vyplývá, že Martinů umělkyni zaslal zásilku (snad partituru) *Tance se závoji* a Nelidow pak pozval skladatele do hotelu Palace, aby se dohodli o datu, kdy by si Gzovská mohla poslechnout jeho skladby – k osobnímu setkání však nedošlo, jak Martinů píše Šafránkovi v dopise ze Schönembergu 20. dubna 1958: „Gzovskou jsem osobně neviděl, jen jsem jí poslal partituru.“ O existenci partitury také svědčí článek v Nových Ilustrovaných listech z 8. srpna 1914, kde je uvedeno, že „Martinů se dostalo výjimečné pocty pí. O. Gzovskou, znamenitou ruskou umělkyní, jež opět hostovala v Národním divadle pražském. Přijala jeho meloplastické taneční práce *Tance se závoji* ku provedení“.

Šafránek se také zmiňuje o nedatované korespondenci Martinů s přítelem **Stanislavem Novákem**, kde jsou zaznamenány dva úryvky z *Menuetů Tanců se závoji*. Martinů o nich píše jako o „věcech pro Gzovskou“ a chce je dát k provedení České filharmonii. Nepřímo lze vyčíst, že *Tance se závoji* obsahují dvě orchestrální skladby, které však nebyly nikdy provedeny – ani koncertně ani scénicky, a nakonec nebyly ani dohledány.

Martinů *Noc* dlouho nenabídl žádnému divadlu a nevíme, jak se balet dostal k Otakarovi Ostrčilovi (od 1. 12. 1919 dramaturg ND, po smrti Karla Kovařovice 15. 12. 1919 jmenován šéfem opery), dochovalo se pouze Ostrčilovo odmítavé a stručné stanovisko s datem 9. března 1920: „Ačkoliv hudba vykazuje jistý smysl pro barvitost zvuku orchestrální věty, je přece i po této stránce monotónní (nadužívání harf, celesty, klavíru), to platí i o její stránce harmonické a melodické. Na scénu se toto dílo vůbec nehodí z důvodů jako téhož autora *Stín*.“¹⁸

Balet *Stín* dokončil Martinů koncem roku 1916 v Poličce. Autorem libreta byl opět **Alois Kohout**, skladatel jeho text vepsal na předsádku partitury. Vystupuje v něm kromě tří černých postav v pozadí pouze jediná osoba – děvče hrající si s míčem a se

švihadlem – a její stín (opět inspirace Gzovskou, která stejně koncipovaný výstup předvedla ve *Hrách a tancích řeckých dívek* při svém hostování v r. 1912 a 1914 v Praze).

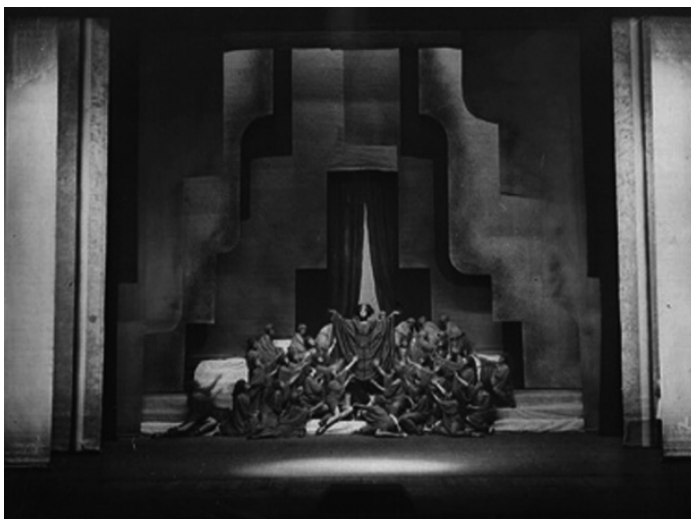
Jestliže v předcházejících kompozicích vysledujeme vliv impresionismu, v baletu *Stín* není po impresionismu ani památky. Skladba obsahuje uvolněnou řadu uzavřených čísel. Může to být ústupek potřebám umění **Olgý Gzovské**, která tančila na různé hudební skladby, ale může to být také skladatelův záměr. Martinů vepsal do partitury k baletu řadu choreografických poznámek – přepis poznámek v partituře je uložen v Institutu Bohuslava Martinů, signatura PBM AC 132. Martinů doufal, že balet bude inscenován, ale Ostrčil balet opět zamítl (16. 8. 1919):

„Celý děj jednoaktového baletu je vyplněn následující příhodou: Do parku přijde děvče a tančí. Z fontány vystoupí její zrcadlový obraz („Stín“) a tančí s děvčetem. V pozadí se objeví tři černé postavy. Prostřední z nich je Smrt. Kdo jsou dvě druhé se nedovíme. ‚Stín‘ tančí do náručí Smrti, tato jej přikryje pláštěm a děvče padá mrtvo k zemi. Tanec děvčete od jeho příchodu do vystoupení Stínu čítá 60 stran partitury... tanec děvčete se Stínem až do objevení Smrti 70 str. Je přirozeně nemožno a vyloučeno, aby to někdo vydržel tančit, nebo se na to dívat. Hudební stránka není rovněž pozoruhodná. Hudba je jednotvárná, vykazuje málo živých temp... Její prostota plyne někde z úmyslného, ale naprosto nemotivovaného archaisování, jinde v evidentní primitivnosti technické. Primitivní jsou též přechody mezi jednotlivými tanečními čísly, připomínající přechody neblaze známou manýru přechodů různých směsí“,¹⁹ Ostrčil dále kritizuje *„jednoduchou orchestraci a nadměrné užívání klavíru“*. Martinů naštěstí zamítnutí jeho prvních baletů neodradilo a k jejich komponování se vrací v Paříži, kde koncem roku 1923 zůstal. V dopise z roku 1958 pak sám Šafránkovi píše: *„Stín je zkrátka školní práce a slabá, vůbec bych o ní nepsal.“* (13. 04. 1958)

Symfonická koncepce baletu – Istar, H. 130

Ostrčilův verdikt ke scénickým prvotinám *Noc a Stín* dostal Martinů se značným zpožděním, a tak v roce 1918 začal komponovat další balet, *Istar*.

Balet *Istar* se stal prvním dílem Martinů, uvedeným v Národním divadle. Podle dostupných pramenů začal s kompozicí v roce 1918, jak sám uvádí v bulletinu Národního a Stavovského divadla – *„forma baletu mě vždy lákala pro svobodu hudebního*



projevu... Po mnohých pokusech a poradách s baletním mistrem jsem seznal určité principy a scénické taneční požadavky, na základě jichž jsem přistoupil k baletu *Istar* v roce 1918. Měl jsem představu jiného baletu, rozdílného od současné techniky tance na špičkách a všech jiných vymožeností klasického baletu.²⁰ Skladbu uzavřel 13. září 1921.

Libreto baletu *Istar*, který Národní divadlo uvedlo v premiéře 11. září 1924 s podtitulem „*Baletní mystérium o 3 dějstvích a 5 obrazech*“, napsal sám Martinů inspirovan **Juliem Zeyerem**.²¹ Kromě stručného obsahu baletu Martinů navíc připravil rukopisný scénář s popisem mnohých scénických detailů pro choreografa a režiséra – opis Martinů rukopisu je uložen v Institutu Bohuslava Martinů, signatura XYZ 021 Kv. Při práci na libretu radil Martinů **Jaromír Borecký**,²² který napsal stať, v níž se zmiňuje o adaptaci mýtu skladatelem: „*U Zeyera Istar chce pro ztrátu svého miláčka umřít jako člověk. V libretu jde Istar dobýt Tammuze z podsvětí, ze smrti k životu.*“ Balet tak končí happyendem – zrozením jara, kterému patří celé třetí jednání.

Od Národního divadla dostal Martinů příznivou zprávu již 15. října 1921, ve které mu Ostrčil sděluje: „*Velectěný pane, Váš balet Istar přijal jsem k provozování na Národním divadle.*“ Smlouva o jeho provedení je podepsána až 7. července 1923, neboť Martinů balet ještě dopracovával. V listopadu 1923 přikomponoval na žádost choreografa **Remislava Remislavského**²³ do prvního jednání *Tanec kněžek* – jeho rukopis má deset stran s datem Paris 11 Novembre.

Šéf opery Ostrčil měl v úmyslu balet uvést ještě začátkem dubna 1924, jak vyplývá z přípisu, který ve stejném znění obdrželi jak baletní mistr Remislavský, tak režisér **Ferdinand Pujman**:²⁴ „*Velectěný pane! Žádám Vás, abyste společně s p. režisérem Pujmanem připravil baletní pantomimu Istar od B. Martinů na začátek dubna.*“²⁵ Premiéra baletu byla však nakonec přesunuta na počátek následující sezóny – Pujman je nakonec v předpremiérovém divadelním bulletinu uveden jako autor dramaturgického rozvrhu baletu, režie se ujímá Remislavský.

Komponování baletu stálo Martinů mnoho úsilí a času, zároveň se také zabýval jinými skladbami, proto ukončení baletu pro něho znamenalo velkou úlevu, jak sám přiznává v dopise své tehdejší přítelkyni **Miladě Häuslerové**: „*Ted' od té doby, kdy jsem přijel do Poličky, jsem měl jediný den volný, a to byl právě den mého příjezdu, od té doby*

zbyla denně chvilka času vždy až večer. Teď jsem totiž celý ten čas pracoval stále na klavírním výtahu a korigoval partituru (baletu Istar) a psal libreto načisto a scénář načisto... Byl jsem z toho až trochu vztekly, a teď, když jsem to odvedl, tak se musím přiznat, že jsem tím poněkud unaven.“ (5. 10. 1921).²⁶

Uvedení baletu *Istar* znamenalo významný posun v baletní dramaturgii Národního divadla – poprvé se objevuje titul, který vybočoval ze zajetých obsahových a hudebních klišé některých baletů devatenáctého století. Martinů měl představu hudební básně provedené tancem, „a to tancem odlišným, jiným než tím, co byly prováděny balety staré“; byl pravděpodobně stále ovlivněn projevem Gzovské a uvědomoval si, že taneční umění prodělává zásadní změny určující jeho další vývoj. Nové hudební formy otevíraly prostor novým pohybovým strukturám a estetickému vnímání.

Ačkoliv se kritické názory na hudbu *Istar* různí, je jisté, že tímto opusem český balet začal směřovat k současnosti.²⁷ Téměř všichni recenzenti zdůrazňovali příklon Martinů k francouzské hudbě a zejména jeho obdiv k Debussyho impresionismu. **Silvester Hippmann** tomuto většinovému názoru oponuje: „Není to ani tak Debussy, jako Suk, pod jehož silným vlivem dílo stojí v invenci i v jiných složkách. Leč Martinů nepodléhá Sukovi a nalézá též výraz samostatný.“²⁸ **Josef Bartoš** si všimá, že „*Istar* nejsou uzavřená čísla, netančí se zde, aby se tančilo, nýbrž aby se ztvárnil dramatický děj“.²⁹ Balet se mu zdá těžkopádný a hudba bohužel postrádá dramatickou sílu. Konstatuje, že Martinů má spíše lyrický než vysloveně dramatický talent a hudba *Istar* podle jeho názoru není s to tanečnický inspirovat; třetí jednání se mu zdá nejslabší – „*má sklon k exotismu, k vnějšímu popisu věcí. Proto jeho hudba nepůsobí bezprostředně, proto se stane, že odcházíme z divadla bez hlubšího zážitku a máme dojem, že jsme se místy nudili*“.

Přínos Martinů vystihuje **Václav Crha**: „*Mohu říci, že Martinů je u nás první, který stvořil moderní balet.*“³⁰ **Josef Hutter** v *Tribuně* (13. 9. 1924) vidí v autorovi baletu mnohostranného, vynalézavého hudebníka, citlivého rytmika a nakonec *Istar* prohlašuje za dobrý čin repertoáru, neboť přinesl první českou realizaci nového názoru na balet. Ve stejném duchu píše také **Boleslav Vomáčka**: „*V české hudbě nemáme moderního baletu. První, kdo nám toto přináší je mladý skladatel B. Martinů... Komponoval svůj balet před šesti lety, kdy o baletní horečce se u nás nevědělo, a je to o to cennější, že vlastní cestou dospěl k modernímu řešení baletu. Jeho balet spadá ještě*

do tak zvaného psychologického baletu, nenese tedy značku nejnovější [míněna podle předchozího textu Stravinského Svatba proti modernímu, „psychologickému“ baletu Víla Richarda Strausse nebo Stravinského Petrušky], ale novota tím nikterak netrpí.³¹ **Hubert Doležil** vytýká hudbě mělkost, místy rozvleklost.³²

Choreograf **Remislav Remislavský** pracoval v té době u nás se zcela neobvyklou baletní hudbou, která měla inspirovat k nacházení nového tanečního výrazu, jaký vyžadoval také Martinů – v souvislosti s touto kompozicí vidí pohyb a gesta jako výraz duše. Martinů pojímá legendu o Istar jako střetnutí dobra a zla, života a zániku, jako utrpení – zápas o vítězství. Této myšlence také odpovídá scénická koncepce a hudební struktura díla: I. Smrt Tammuzova a utrpení Istařino, II. Zápas Istařin, III. Vítězství a nové jaro.

V Národní osvětě (13. 9. 1924) **Karel Boleslav Jirák** ostře kritizuje „velmi nezdařilé scénické provedení, a to jak po stránce výtvarné, tak zejména po stránce choreografické. Procházení třemi branami bylo téměř nesrozumitelné, poněvadž na jevišti byla stále tatáž brána, příchod jara při návratu Istar byl znázorněn tak primitivně, že nebyl ani obecně pozorován... Byly tu celé dlouhé scény, které opakovaly ustavičně týž pohyb až do úplné nudy.“³³ **Jirák** upírá Remislavskému „schopnost moderního meloplastického řešení pantomimy“ a ani půvabná Nikolská dle jeho názoru na celovečerní hlavní úlohu nestačila. **Hubert Doležil** si všímá nezvyklých gest rukou, odvozených ze starověkých výtvarných památek.³⁴ **Josefa Huttera** překvapují výkony tvořené na Dalcrozově technice, ale vidí v nich strnulost, protože pantomimický pohyb stává se na velké scéně stereotypním, strnulým, výrazově konvenčním.

Je zřejmé, že Remislavský neměl dosti zkušeností s moderními trendy, které tehdy pronikaly do tanečního umění, navíc děj poskytoval málo zásadních dramatických střetů a psychologické proměny postav se odvíjely v dlouhých pasážích.³⁵ Remislavský respektoval požadavky skladatele – na dobových fotografiích jsou tanečnice zachyceny v průhledných řízách a bez špiček, ale nemohl vystačit se svými tanečními znalostmi a zkušenostmi.

Hudební plocha byla vzhledem k dramatickým možnostem libreta příliš rozsáhlá, na což také poukazují někteří z recenzentů.³⁶ Balet stál na výkonech interpretů – hlavní roli ztvárnila **Jelizaveta Nikolská**, roli Tammuze tančil sám Remislavský.

Tvůrcem výpravy baletu byl **Bedřich Feurstein**, blízký přítel Josefa Šímy, kostýmy navrhl **Oldřich Kerhart**, orchestr dirigoval **Vincenc Maixner**.

Martinů vstupuje s *Istar* do českého baletu v době, kdy se na žebříčku úspěšnosti nejméně pohyboval **Oskar Nedbal**. I přes uvedené kritické postřehy je bezpochyby jeden z prvních, kdo tvořil pod vlivem inovujících proměn tanečního umění počátku dvacátého století. Jako první uvádí moderní symfonickou koncepci na českou taneční scénu, a to před **Vítězslavem Novákem**, který se objevuje v baletu až později (*Signorina Gioventù*, *Nikotina* – 1930, ND Praha, choreografie Jaroslav Hladík).

V době uvedení baletu je Martinů v Paříži (od září 1923), kde získává studijní pobyt u **Alberta Roussela**.³⁷ V době premiéry proto vnímá svůj balet už z jistého odstupu; jeho rozpoložení vystihuje dopis přítelkyni **Vandě Jakubíčkové** do Poličky: „*Mně se zde otevřely nové a velké obzory a zdá se mi, že už ani nejsem tím, co jsem byl ještě před půl rokem. Stýkám se tu s Čechy i Francouzi a z Francouzů hlavně s malíři a básníky a z těchto zase s těmi nejmodernějšími a celý ten svět je jiný, docela jiný než u nás.*“³⁸ Den před premiérou vychází v *Tribuně skladatelův* článek, v němž přiznává, že v době, kdy začal balet komponovat (1918), neměl vědomosti o nových proudech, které poznal až v Paříži.³⁹

Martinů na premiéru *Istar* z Paříže přijel a balet se dočkal osmi repríz. Celovečerně však byl proveden pouze třikrát (11., 13., 18. 9. 1924), v následných reprízách se k němu (po zkrácení) pro větší diváckou přitažlivost přiřadily *Šeherezáda* Rimského-Korsakova (24. 9., 7. 10., 3. a 7. 11. 1924) a v posledních dvou představeních Stravinského *Petruška* (15. a 16. 5. 1924). Z dopisu z 30. 9. 1924, který Martinů píše přítelkyni **Olze Žalmanové** z Poličky, kam po premiéře odjel, je zřejmé, že v něm první vstup na scénu ND vyvolal silné zážitky: „*Premiéra byla slavná, takže jsem musel se mnohokrátě děkovat a proháněl jsem se po scéně Národního divadla, jako bych tam odjakživa patřil; teď už jsem zase doma a píšu něco jiného a mám mnoho práce i spěchu, protože budu muset už brzo odjet.*“

Baletní revue *Kdo je na světě nejmocnější*, H. 133

Po premiéře *Istar* zamířil Martinů do Paříže (podzim 1924) a těsně před odjezdem dokončil další balet *Kdo je na světě nejmocnější*. Začal ho komponovat už v době, kdy byl žákem mistrovské třídy **Josefa Suka** na pražské konzervatoři (1922/23), což dokládá jeden z dopisů: „*Balet jsem psal v Praze, když jsem chodil k Sukovi, a sice ovšem za školou... U Suka jsem vlastně – pokud se nemýlím – nic nedokončil.*“⁴⁰

V bulletinu Národního divadla však Martinů uvedl, že balet začal *komponovat „takřka bezprostředně po Istar (1919)“*.⁴¹ Dostupné prameny pak řadí ukončení skladby do roku 1922 (např. Erissman) či 1923 (např. Šafránek, Mihule).

Martinů měl jako vždy jasnou představu o svém novém baletu – „*krátkém a nekomplikovaném*“; stýskalo se mu po „*opravdovém tanci*“ a jak se také přiznává, byl poněkud unaven symfonickou stavbou tanců, na nichž založil *Istar*. Jako by si chtěl odpočinout od pojetí svých předcházejících tanečních scénických skladeb a nechtěl se zabývat niternou dramatičností postav, „*vyřadil popisování citových výjevů tancem a rozličné dramatické nebo patetické výstupy nahradil formou čistě taneční*“.⁴²

Martinů hledal námět, který by tento jeho záměr splňoval. Oslovil z Paříže i **Karla Čapka**, aby mu pomohl při zpracování tématu a ten mu dopisem z 30. března 1924 odpovídá: „*Jak vidíte, do Paříže jsem se pro chřipku nedostal; lituji toho upřímně. Na divadlo, ať jakéhokoliv sujetu, nemám teď pomyšlení; zaměstnávají mě teď jiné úkoly a – věřil byste? – je mi bez divadla jaksí lehčeji. Nezlobte se, že snad zklamávám Vaši naději.*“ Podnět nakonec přichází od **Míly Mellanové**,⁴³ která Martinů posílá ke zvážení libreto pohádky *Blažený ostrov nenarozených*. „*Když jsem ji psala, zněla mi v uších taková hudba jako nezemská, řekla bych skoro astrální*“ – píše v průvodním dopise skladateli, jenž je datován 1. srpna 1923 a Martinů ho obdržel těsně před svým odjezdem do Paříže. Mellanová přenechala Martinů objevitelské právo na tuto pohádku, a ten si ji upravuje pro své záměry.

Příběh sám o sobě je jednoduchý a půvabný – pohádku si Martinů dopsal podle svých představ na základě indické pohádky o myši nevěstě. Martinů pojal balet jako grotesku, chtěl, aby se obecenstvo bavilo; mluví o baletní revue, v níž uplatnil dobové tance, následující v baletu jeden za druhým – postavy pohádky tančí v rytmu serenády, menuetu, foxtrotu, charlestonu, valčíku, bostonu, polky.

Premiéra baletu *Kdo je na světě nejmocnější* se konala v Brně 31. ledna 1925 a byla vůbec prvním uvedením skladatelova díla na brněnské scéně. Martinů netrpělivě očekával ohlasy a psal svému příteli **Stanislavu Novákovi**: „*Prosím tě říkej každému, koho potkáš, že můj balet o myších je starý tři roky, tedy [vzniklý] v době, kdy jsem o Stravinském nevěděl nic, jenom že napsal Petrušku, ale neznal jsem ho. Už je mi to trochu hloupé pořad to nastrkování na Stravinského. Kdyby to byl napsal třeba Axman, tak by*

to byl objev a byli bychom současně s Evropou, ale že jsem to já, tak jsem to vždycky odkoukal odněkud. Mně je to celkem jedno, ale že se dostanu zase do takové klece, jako byl impresionismus. Teď už se nikdo nezmíní o mém naprostém podlehnutí impresionismu, už jsem hned zase podlehl Stravinskému. To je totiž zrovna vedle sebe, že jo?“ (7. 2. 1925, Paříž).

Jako by to tušil, protože za několik dní vycházejí recenze, které jméno Stravinský často citují. Listy Hudební matice otiskují: „*Vtip na vtip, foxtrot a valčík, Dvořák, Mozart, Strauss a hlavně Stravinský, ne snad s určitými reminiscencemi, ale celkovou manýrou. A nic platno, je to časové, má to ruch a spád, nápad a účinnost. Ale je to přece jenom hříčka, a u nás se díváme pořád na úkoly umění jinak.*“⁴⁴

Společně s tímto baletem byla uvedena operní novinka **Osvalda Chlubny** *Síla touhy*. V Rovnosti je její referent evidentně skladbou Martinů zaskočen, vždyť Martinů zní na brněnské scéně zcela poprvé, a tak píše: „*Baletní komedie Bohuslava Martinů chce být pokusem o moderní reformu baletu tak, jak ji zahájil Stravinský. Má jediný princip – popření jakéhokoliv principu a to provádí tak důsledně, že člověk nevychází z omráčení a nových překvapení, jež jsou někdy tak silná, že předpokládají docela jinou nervovou soustavu, než jakou máme my, dnešní smrtelníci.*“⁴⁵ Provedení skladby je pak označeno za znamenité.

O dva roky později balet uvádí Národní divadlo v Praze – 17. 2. 1927. Choreografie se ujímá **Remislav Remislavský**, scénického designu **František Berger**. V Praze připravují před Martinů balet Ravelovu dětskou operu *Dítě a kouzla*.⁴⁶ Balet se přesto dočkal jen šesti repríz,⁴⁷ neboť zdejší kulturní prostředí nebylo tehdy schopné docenit kvality obou skladatelů a choreografů. Martinů se pak vrací do Národního divadla s dalším baletem *Špalíček* až v předposlední Ostrčilově sezóně v roce 1933, ale jeho taneční groteska se dosud na repertoár ND Praha nevrátila.

Balet se zvukovými efekty – Vzpoua – La Révolte, H. 151

V průběhu roku 1925 začal Martinů komponovat balet *Vzpoua* – zčásti v Paříži a v létě téhož roku ho dokončil v Poličce. Libreto si napsal sám – námětem je vzpoura not, které odmítají posluhovat špatné hudbě – skladatelův scénář baletu vepsaný do partitury je v přepisu k dispozici v Institutu Bohuslava Martinů, signatura 1293 Kv.

Vznikla skladba stejně odlehčená jako jeho předcházející balet *Kdo je na světě nej-mocnější*, ale tentokrát tančí místo myšek na scéně noty. Nízké tóny mají být podle Martinů tlusté a vousaté, vysoké tóny pak dlouhé, tenké a bledé. Tóny se bouří proti mizerné hře na klavír, proti špatnému zpěvákovi, proti falešnému gramofonu, proti taneční hudbě v baru. Zní tu také řada dobových tanců; mimo to Martinů do skladby navíc zakomponoval zvukové efekty – na jevišti dle jeho pokynů mají být amplióny, z nichž se hlásí zprávy z burzy, zvláštní zpráva o vzpouře tónů a nakonec velký hluk; ve scéně baru pak Martinů předpisuje: „*Celý orchestr hraje, co mu napadne. Další děj bez hudby.*“ Je jisté, že takto odvážné pojetí skladby bylo v našich do „sebe zahleděných“ kruzích vnímáno jako neuvěřitelná hudební anarchie a revolta. A nakonec i Martinů asi vnímal tento balet jako osobní vzpouru – vzpouru proti konzervativnímu pojetí hudby, které „*má ve znaku jen ideje ty nejvznešenější, takřka nadhmotné, abych řekl neživotné.*“⁴⁸ Ze samotného textu libreta také vyplývá, že Martinů ve *Vzpouře* reagoval na skandální stažení opery **Albana Berga** *Vojcek* z repertoáru ND Praha (tuto neblahou událost Martinů v baletu okomentoval slovy: „*Srážky před Národním divadlem... Případ Vojcka vyřízen pro nedostatek tónů.*“)

Hudba baletu se odvolává na music hall, zní v ní foxtrot, valčík, lidová dumka, tančí španělská tanečnice. Martinů *Vzpouru – La Révolte* označuje za „*sketch o jednom dějství*“.

Premiéra se konala v Brně 11. 2. 1928. Martinů o uvedení baletu v Praze ani nestál, svěřil partituru osobně **Otovi Zítkovi** (režisér prvního uvedení) při jeho návštěvě Paříže a do Prahy ji ani neposílal. Choreografii nového baletu vytvořil **Jaroslav Hladík**,⁴⁹ scénu a kostýmy navrhl **Eduard Milén** (jeden scénický návrh a program s obsazením je uložen v divadelním oddělení Moravského muzea – návrh scény napovídá, že byla koncipována pro možnost simultánní hry).

V *Rovnosti* se autor recenze odmítl k inscenaci vyjádřit, když píše: „*Hudební referát je nesporně záležitostí umění. Mám-li psát o sobotní premiéře ‚moderních‘ baletů, bude nutno, abych svrchu uvedeného dbal velmi přísně. Má to pro referát svůj ‚krátící‘ důsledek. Budu totiž psát jen o dvou baletech (společně se *Vzpourou* byl uveden *Třírohý klobouk* Manuela de Fally a *La Valse* Maurice Ravela), ačkoliv byl uveden ještě třetí... *Vzpoura* od B. Martinů znamená, tak, jak byla provedena, pro repertoár a uměleckou*

úroveň Národního divadla velmi odvážné extempore, povážlivou improvisací, tvoření s ‚rukama v kapsách‘, v němž se místy vtípem hospodařilo velmi špatně. Zařekl jsem se však, že o tom psátí nebudu.“⁵⁰ Také Gracian Černušák si všímá neobvyklé hudební stránky baletu, která vyvedla kritiky „z míry“. Černušák ve *Vzpouře* slyšel velmi málo hudby. Nechápal, proč se mají „vzbouřené tóny pokorně podrobit právě duchu lidové písničky, když revoluce byla mizerná hra na klavír, gramofon a sentimentální serenáda. A tak musí pomáhat rozhlasové kázáníčko o průběhu revoluce. Bylo v něm patrně skryto mnoho narážek na různé brněnské muzikanty.“⁵¹

Mechanické balety – On tourne, H. 163, Podivuhodný let, H. 159

Odlehčený námět Martinů také zpracoval v baletu *Motýl, který dupal H. 153*, jež dokončil 9. března 1926 v Paříži. Choreografické a scénické poznámky, které rád do skladeb zapisoval, tentokrát nezanesl. Sám skladbu označil za ztřeštěný a zbytečný nápad. Ani jeho další balet *Natáčí se – On tourne* se nedočkal scénického či koncertního provedení.

Balet *Natáčí se* je prvním z mechanických baletů Martinů. Dokončil jej v Poličce 19. srpna 1927. V rukopise předehry baletu datované 7. srpna 1927 je uveden název ve francouzštině: *On tourne, Ballet en 1 act*. Do orchestrální partitury o sto čtyřiceti sedmi stranách Martinů vlepil dva listy francouzského scénáře baletu s podtitulem: *Un film inédit* (pozn. autorky: přeložit je možné jako dosud nehraný film, Šafránek přeložil jako původní film, měl zobrazit „mravy na dně moře“). Existují dva separátní, na stroji psané scénáře – francouzský a německý.⁵²

V baletu se podle představ skladatele má použít rozdělená scéna: nahoře je hladina moře s malou lodí, se dvěma námořníky a potápěčem, dole pak podmořský svět. V baletu nevystupují skutečné postavy, ale loutky:

Z loďky (svět nahoře) se spustí potápěč na mořské dno (svět dole), aby zde natáčel příběhy podmořských obyvatel. Upoutá ho milostná hra humra a rybky, leč tu vystoupí z lastury krásná perla, potápěčova Afrodité Anadyomené. Ztratí pro ni okamžitě hlavu, ale chladný nezůstává ani humr. Začíná souboj, v němž humr nemá vyhlídku. V okamžiku, kdy chce potápěč korunovat vítězství polibkem krasavice, vytáhnou ho však proti jeho vůli opět nahoru na loďku – v obavě o jeho život. Příběh končí odplutím smutného hrdiny.

Důležitou roli zde hraje film, který je předepsán ve scénáři a rámuje úvodní a závěrečnou část díla. V souladu se scénářem pak měl balet uvádět pán ve fraku proslovem, připomínající jarmareční pokřikování. Martinů balet je tedy v podstatě laternou magikou – využívá kinetické dekorace, film, princip stínového divadla, diaprojekci, důmyslný světelný design. Podle hudebního doprovodu, kterým Martinů podkresluje dění na plátně, se lze domnívat, že „*animovaný film měl být realizován jako groteska*“.⁵³

Do hravého příběhu se asi podvědomě promítl skladatelův pobyt u moře v Bretani v roce 1927 (vize podmořského světa v baletu), kde byl v létě 1927 se **Stanislavem Novákem** a se svou budoucí ženou **Charlottou Quennehen**. Seznámil se s ní v listopadu 1926 v cirkuse Medrano (10. 11.), kde vystupovali bratři Fratellini,⁵⁴ slavné trio klaunů, kteří se stali miláčkem pařížského publika.

Martinů byl po pobytu v Bretani plný energie, nadšení a rodině do Poličky píše:

„*Doma se pustím hned do práce, abych byl s těmi novými librety hotov, budu je asi příští rok potřebovat.*“⁵⁵ **Josefíně Tausikové** se pak chlubí: „*Mám čtyři syžety, které jsou velmi pěkné, a dokonce i senzační; ten nejlepší jsem si vymyslel sám. Mám někdy opravdu dobré nápady. Musím se vrátit do Paříže se čtyřmi definitivně hotovými balety.*“⁵⁶ Ještě po třiceti letech Martinů vzpomíná: „*Kdyby mi byl někdo řekl, že ten námět pro Natáci se pochází ode mne, tak bych jej žaloval pro utržení na cti..., co se hudby týče nemohu nic tvrdit, ale musí to být pěkná bujabesa*“.⁵⁷ [Pozn. autorky: bouillabaisse je provensálské rybí kořeněné jídlo.]

Balet Martinů komponuje v době, kdy doznívá vliv futurismu, vrcholí dada a nastupuje surrealismus. Tomuto uměleckému kvasu nemohl Martinů uniknout a je jisté, že ho ovlivnil právě při komponování mechanických baletů. V Paříži viděl scénický experiment **Jean Cocteaua Parade** (Paráda),⁵⁸ když Les Ballets Russes vystoupili v roce 1924 v Théâtre Gaité-Lyrique (27. 06. 1924); v Paříži také hostoval Švédský balet, jehož repertoár ovlivnily myšlenky **Oskara Schlemmera**,⁵⁹ choreografa a tanečníka, který požadoval obohacení výrazové formy divadla použitím mechanické umělé figuríny místo živého interpreta. Užití filmu na divadelní scéně také nebylo v té době nic nového – je pravděpodobné, že Martinů mohl vidět Les Ballets Suédois⁶⁰ v roce 1925 v Théâtre de Champs-Élysées s baletní revue *Relâche*⁶¹ s filmovou dotáčkou **René Claira**, stejně jako film *Ballet mécanique* od **Fernanda Légera**⁶² – to vše jistě mělo velký vliv na tvůrčí

směřování Martinů při utváření hudebně-scénických forem, které pravděpodobně pod Légerovým vlivem nazval příznačně mechanické balety.

Martinů vytvořil syntetizující divadlo, v němž byl reálný svět ztvárněn neživými loutkami imitujícími živé jedince a příroda pojata v kreslené animaci. Tímto baletem začal Martinů směřovat k hnutí dada a surrealismu, jejichž snový a hravý svět fantazie a imaginace rozvinul v operách *Slzy nože*, *Trojí přání* a plně rozehrál v roce 1937 v opeře *Julietta*. Balet *On tourne* však nebyl dosud v jakémkoliv podobě realizován.

Dalším mechanickým baletem je *Podivuhodný let – Le raid Merveilleux*. Jako téma baletu si Martinů zvolil tragický pokus o přelet Atlantiku letci **Ch. E. Nungesserem** a **F. Colim**, kteří zahynuli v oceánu 8. května 1927. Martinů píše scénář o devíti obrazech, kreslí jeho scénografickou podobu o sedmi obrazech a nakonec redukuje i hudební zpracování, které má už jen pět obrazů.⁶³ Je silně ovlivněna avantgardními jevištními experimenty pařížského a zejména německého divadla dvacátých let, které nahrazovalo tanečníka nebo mima pohybem mechanismů, dekorací a světel.

Jestliže v baletu *Natáčí se* nahrazuje Martinů živé postavy loutkami, v *Podivuhodném letu* zachází ještě dál: skladbu koncipuje „sans personnage“ – bez osob – tanečníků – a vizuální složku tvoří pohyblivé kulisy.

Partitura je psána pro 11 nástrojů: dva klarinety, fagot, trubku, tamtam, piano, dvoje housle, dvě violy a violoncello. Jednotlivé obrazy popsal Martinů následovně: 1) *Un Oiseau (Pták)*, 2) *Une hélice qui commence à tourner (Vrtule, která se začíná točit)*, 3) *Les coulisses (bleu) qui s'avance de chaque coté qui ferme une hélice (Modré kulisy se posunují vpřed z každé strany)*, 4) *La scene s'obscurit (Scéna se zatmívá)*, *Éclairage de la haut (Osvětlení z výšky)*. *Les cartes qui passent (Mapy se pohybují)*, 5) *Les reflecteurs (Reflektory)*, 6) *Une affiche (Plakát)*, 7) *La mer (Moře)*. [Pozn. autorky: ponecháno jsou gramatické chyby skladatele ve francouzském pravopise.]

Ačkoliv Martinů psal balet na objednávku divadla Madame Bériz, provedení v Paříži se nedočkal, neboť divadlo mezitím zkrachovalo. Partituru pak pravděpodobně odvezl spolu s operou – filmem *Trojí přání* do Berlína. Poté se partitura baletu ztratila, což ještě uvádí jako fakt Šafránek v knize *Divadlo B. Martinů*. Ale počátkem 80. let byla partitura nalezena v archivu Deutsche Staatsbibliothek v Berlíně – zatím nejpravděpodobnějším vysvětlením, jak se tam dostala, je zmíněná cesta Martinů do Berlína na konci 20. let.

Berlínští knihovníci o unikátním objevu informovali Národní knihovnu v Praze, kde byl uložen autograf scénáře této skladby – kopie znovunalezené partitury byla vyměněna za kopii scénáře.⁶⁴

Ke světové premiéře dvacetiminutového *Podivuhodného letu* došlo až 25. června 1994 v Poličce – při přípravě a hudební realizaci se setkali „odborníci na Martinů“ – muzikolog **Iša Popelka** a dirigent **Václav Nosek**. Premiéra byla součástí koncertu u příležitosti otevření stálých expozic Galerie v Poličce. Koncertní provedení „*mechanického baletu bez osob*“ ukázalo velkou scénickou sílu hudby. Scénář baletu dává prostor pro výtvarné řešení ve smyslu současných trendů a umožňuje aplikace moderních digitálních technologií. Těch využil v roce 1998 režisér **Jiří Nekvasil**, který kromě *Podivuhodného letu* natočil v České televizi ještě další dvě komorní díla Martinů – opery *Slzy nože* (1998) a *Hlas lesa* (2000).

Taneční groteska Kuchyňská revue, H. 161

Martinů sice pobýval v Paříži, ale doma na sebe upozorňoval jako autor inovujících tanečních předloh. Proto se také na něho osobně obrátila choreografka a tanečnice **Jarmila Kröschlová**⁶⁵ se žádostí o spolupráci na *Kuchyňské revui*, kterou hodlala nastudovat se svou taneční skupinou. Sama si napsala libreto, ve kterém tančily „*personifikace solidního Hrnce a jeho počestné paničky Pukličky, svůdnice Kvedlačky, lehkomyslného přelétavého Utěráku a pedantsky přísného Smetáku*“.⁶⁶ Kröschlová oživila kuchyňské nádobí a dala mu charakter určitých lidských typů.

Martinů nabídku přijal a podle návrhu Kröschlové zakomponoval do baletu tango a charleston. V dubnu 1927 se pouští do práce a patnáctiminutový balet má hotový 23. dubna 1927. O tři dny později posílá partituru J. Kröschlové s doprovodným dopisem: „*Dokončil jsem ‚revue‘ a posílám ji současně. Obsazení je: Clarinet, fagot, trompette, housle, cello, klavír. Jak jsem Vám již psal, mám dojem z Vašeho psaného sujetu, že máte již představu tance úplně vypracovanou, a proto jsem tak v zásadě nic neměnil a držel jsem se značek, které máte poznamenaný v sujetu. Do partitury jsem současně označil jakousi klavírní skizzu abyste měli usnadněnou práci. Ale upozorňuju, že to nelze považovat za klavírní výtah, je to jen jakýsi nástin, abyste pro počátek měli jakousi představu hudby.*“

Ještě téhož roku byl balet uveden v premiéře – 17. 11. 1927 v Umělecké besedě v rámci Večera divadla pohybu tanečně-dramatické skupiny J. Kröschlové.

Institutu B. Martinů se podařilo získat autograf dopisu Bohuslava Martinů Jarmile Kröschlové a také originální text libreta od **Jana L. Budína** (pseudonym **Jana Löwenbacha**), kterého Kröschlová požádala o verše do svého scénáře.

Balet *Kuchyňská revue* je hudebními znalci citován jako jazzový balet. **E. F. Burian** o něm v knize *Jazz* (Praha 1928) napsal:

*„Pro revue vůbec má Martinů nevšední gurmánský smysl. Jeho taneční groteska Kuchyňská revue je jednou z jeho nejlepších prací. V Kuchyňské revui Martinů ukázal, co lze vytvořit z jazzu v komorním nástrojovém obsazení bez bicích nástrojů. Orchestrace: housle, violoncello, trubka, klarinet, fagot a klavír by byla svádkem mnohé skladatele nanejvýše k mozartovským žertíkům. Chyběly pouze bicí nástroje, aby jimi dal Martinů lépe vynít polozakrytým jazzovým rytmům.“*⁶⁷ Martinů sám považoval partituru za dokonalou a srovnával ji později po stránce technické s I. symfonií z roku 1942; své přesvědčení potvrdil ještě v dopise z 24. 4. 1958 ze Švýcarska, kde píše M. Šafránkovi: *„...o skoro neomylné technické stránce položení partitury, ačkoliv jsem efektně zvláštní techniku dosud neměl... To je právě to, jak dílo je už jasné v mozku nebo vyjadřující charakter skladatele, tak si tu techniku vytvoří samo.“*⁶⁸

Kuchyňská revue čili *Pokoušení svatouška hrnce* bylo uvedeno spolu se Smetanovou *Polkou* a *Dětskými scénami* Felixe Petyrka. Balet obsahuje čtyři věty: Prolog, Tango, Charleston a Finále. V Prologu zazní krátká minutová předehra, po které již přicházejí jevištní akce, pohyb a tanec, které Martinů komponoval s ohledem na divadelní vyznění.⁶⁹

Referent Národního osvobození si všímá originality souboru a dále svůj názor rozvádí: *„Osm dívek, které skupinu tvoří, představuje se svou režisérkou (J. Kröschlovou) devět živých loutek; nikoliv loutek dřevěných, stereotypně klátivých pohybů, jak jsme zvyklí z tradičního baletu. Této skupině slouží křiklavě primitivní červeň líčidla, papírová láce kostýmů, zjednodušený pohyb a výraz, kultivovaná primitivnost zjevu i tanečního pohybu k ladovsky dětsky humorné karikatuře a grotesce.“* Z následného textu vyplývá, že Budínovy verše tvořící nedílnou součást baletu recitoval **Miloš Nedbal** a že skupina *„ukázala vtip a smysl pro dramatické vystižení pohybem i výrazem tváře. Jen v některých chvílích byl tanec jednotvárný a hrnce uvězněný neustále na rukou i nohou byl příliš statický.“*

Balet v rytmu bostonu a blue – Šach králi, H. 186

V roce 1930 začíná Martinů pracovat na baletu *Šach králi – Échec du roi*. Tento balet označují muzikologové za „rozloučení Martinů s jazzovou epizodou“.⁷⁰ Náladu skladby dotvářejí boston a blues, které jsou součástí roztančené šachové partie. Balet Martinů napsal mezi 10. lednem a 17. únorem 1930 v rue Mandar číslo 10.⁷¹ V té době byl velmi činnorodý a komponoval mnoho skladeb – věnoval se například *Koncertu pro violoncello č. 1, H. 196*, dokončení opery *Tři přání, H. 175*, opeře *Den dobročinnosti, H. 194*, pracoval také na baletu *Špalíček, H. 214*.

Autorem libreta nového baletu byl významný pařížský publicista a kritik **André Coeuroy**, který s ohledem na postavy příběhu dodal baletu podtitul *Ballet noir – blanc – rouge*.⁷²

V roce 1966 převzalo opus nakladatelství Max Eschig v Paříži, ale prvního hudebního provedení se balet dočkal až v roce 1977 v brněnském rozhlase – Státní filharmonii Brno dirigoval **Václav Nosek**; světová scénická premiéra se pak uskutečnila také v Brně, v Janáčkově divadle 11. dubna 1980. Choreografii vytvořil **Luboš Ogoun**, výtvarného řešení se ujal **Vojtěch Štolfa** a kostýmy navrhla **Kateřina Asmusová**. Ogoun si původní námět šachové partie následovně upravil:

Při veselé hudbě zahajuje hru Ceremoniář v kostýmu, kombinovaném z černých a bílých šachových figur a uvádí je postupně všechny na jeviště: nejprve koně – kavalérii, pak střelce – artilerii, věže – obrněnou vozbu a královské rodiny, které přicházejí obklopené zástupem vojáků – pionů. Hra začíná krátkou pseudošpanělskou hrou, při které se na šachovnici tanečním způsobem rozvíjí španělské šachové otevření hry. Hra přechází do pohybové války. Z válečně vřavy se odpojí černý kůň – Muž a bílý střelec – Žena; dezertují na protest proti nesmyslnému boji. Jejich sblížení přechází v lyrické intermezzo. Tento přestupek je pro oba krále důvodem k jejich likvidaci, aby svým příkladem nestrhli ostatní. Svůj strategický tah oslavují králové a královny ve svém královském soukromí, kde se ovšem opět nepohodnou a zcela proti pravidlům šachové hry se navzájem likvidují. [Program k baletu.]

Spolu s baletem Martinů byly v jednom večeru uvedeny Ravelovo *Bolero* a Stravinského *Pták Ohnivák*. V původním libretu rozehrávají šachový střet postavy Dominy, Vrhčába a Křížového esa – ty šachy vytahují z krabice a hrají hru na černobílé šachovnici

s červenými a bílými figurami – partie končí poražením Červených, figurky se v závěru vracejí do krabice. Protože původní předloha se vzhledem k počtu figur zdála asi zmatečná, Ogoun se snažil vnést do příběhu více dramatickosti a srozumitelnosti.

Ve své choreografii uplatňuje „své zkušenosti s uvolněnými tanečními kreacemi, smysl pro vtíp a vypočítanost jevištní akce“.⁷³ „Nepracuje s klasickou baletní abecedou“ a „vychází z motivů hudební předlohy.“⁷⁴ Ogoun je „omezen dějem v pohybu i prostoru, protože děj probíhá jako předem stanovený způsob šachové partie. Koncipoval balet jako taneční přepis hudební hříčky, přičemž největší podíl scénického sdělení nechal na hudbě samotné.“⁷⁵

Od Ogouna bylo očekáváno „trochu více“. Recenzenti se s větší chutí věnovali kritice *Bolera* a *Ptáka Ohniváka* a více své názory a postřehy na *Šach králi* nerozvíjeli. Kromě Vladimíra Vašuta v Tanečních listech, z jehož kritiky je možné získat představu o podobě baletu: Ogoun si sice vytvořil vlastní libreto, „nicméně se dosti úzce držel skladatelových poznámek a pokynů v hudebním materiálu. Výsledek, kterého dosáhl je velmi čestný, překlenout dramaturgické nedostatky díla se mu však přece jen nepodařilo... z bujaré burlesky tak vyšla umná, pohybově inteligentní a úhledná kompozice, stonající však na jakousi ‚divadelní chudokrevnost‘.“⁷⁶

Balet z národních zvyků a pohádek Špalíček, H. 215

Začátkem roku 1931 začíná Martinů pracovat na první skladbě budoucího *Špalíčku*. V Paříži, v rue Mandar č. 10⁷⁷ skládá krátkou, desetiminutovou *Legendu o svaté Dorotě*. Uvažoval o ní již v roce 1924, ale nevěděl, jak ji hudebně vystihnout. Později pak píše: „...v roce 1927 během prázdnin jsem se k ní vrátil znovu, zase bez valného výsledku. Konečně v předešlém roce kompozice ženských sborů [Česká říkadla I, 1930] mi ukázala možnost, jak zpracovati legendu scénicky a hudebně.“⁷⁸

Jakmile si Martinů svou vizi ujasnil, složil skladbu během několika dnů (20. a 26. ledna 1931). V rukopise je *Legenda o sv. Dorotě* samostatná partitura s velkým orchestrem, zatímco celý zbytek *Špalíčku* je původně komponován pro komorní orchestr. Na titulním listě partitury je *Legenda o sv. Dorotě* označena jako *Balet o 1 aktu* s podtitulem *Z cyklu baletu Špalíček*. Tato původně samostatná desetiminutová pantomima se stala po přepracování v roce 1940 součástí třetího dějství.⁷⁹



Balet v roce 1931 ještě neexistoval, ale Martinů měl jasné téma dané názvem *Špalíček*.⁸⁰ Pracoval však ještě na *Smyčcovém kvartetu*, a proto se k němu vrací až po tři čtvrtě roce, kdy během měsíce (17. 11. – 24. 12. 1931), těsně před vánocemi dokončil první jednání *Špalíčku* a téměř současně vypracoval také klavírní výtah s vokálními částmi (soprán, tenor, bas a ženský sbor). Na druhém jednání pracoval od 22. prosince 1931 do 20. ledna 1932⁸¹ s původním podtitulem *Balet z národních her, zvyků a pohádek*. Třetí jednání dokončil Martinů 11. února 1932 partiturou *Svatebních košil* (nazvanou *Balada na báseň Karla Jaromíra Erbena*), kterou komponoval od 30. ledna. *Svatební košile* jsou skladbou pro velký orchestr (stejně jako *Legenda o sv. Dorotě*) a pro ženský sbor a sóla (soprán, tenor, bas).

Až v roce 1940 Martinů upravuje balet pro velkou orchestraci (únor až květen). Rozhodl se také přemístit sóla a ženský sbor do orchestrálního, aby scénu vyhradil pouze pro tanec; k baletu dokonce navrhl vlastní scénu. Co ho k této zásadní úpravě vedlo?

Z dopisu Šafránkovi z New Yorku z 15. února 1940 je zřejmé, že se uvažuje o uvedení baletu v Chicagu, a proto by ho „*musel přepracovat do jednodušší podoby*“. S odstupem sedmi let pak píše: „*Špalíček dostal novou orchestraci pro normální orchestr a scenario je upraveno jinak, Svatební košile z toho vypadly, protože děti z nich měly strach a nemohly spát.*“⁸² Martinů v nové verzi upravil pořadí scén, některé scény vypustil a kompletně změnil instrumentaci. Místo původního mluveného prologu přikomponoval zpívaný úvod, rozšířil *Pohádku o kocourovi v botách* o pět tanců. Spojil *Pohádku o ševci* s *Pohádkou o kouzelné mošně* a tak vznikla neobvyklá situace, kdy pole osívá švec. Důkladně přepracoval druhé jednání a děj uzavřel šťastně českou svatbou.

Martinů zaslal partituru *Špalíčku* do Národního divadla 11. března 1933 z Paříže: „*Slavné ředitelství ND v Praze! Dovoluji si zadati Národnímu divadlu svůj nový celovečerní balet Špalíček ve 3 jednáních*“. O měsíc později pak píše dopis, ve kterém nesouhlasí s jeho provedením koncem sezóny 1932/33, jak to oznamují noviny – „*prosím tedy abyste odložili premiéru na počátek příští sezóny, na podzim tohoto roku (listopad), kdy budu mít příležitost být přítomen zkouškám*“. (rue de Vanves, 28. 4. 1933, archiv ND).

Martinů byl na premiéře *Špalíčku* 19. září 1933 v Národním divadle přítomen, o dojmy se podělil se svým přítelem Milošem Šafránkem: „*Obecenstvo je spíše prvním poslechem desorientováno, ale jeví velký zájem a zdá se, že by chtělo porozumět, a myslím,*

Špalíček ND Praha 1933: scéna České svatby,
foto archiv ND Praha

že se mu to podaří. Přijetí bylo zajímavé. Začátek byl přijat s velkou rezervou, ale pomalu se to rozehrávalo a nakonec to byl spontánní potlesk.“ [24. 9. 1933]

V bulletinu Národního divadla je otištěn skladatelův komentář: „*Myšlenka obnoviti a jevištně využití starých českých říkadel mne odedávna lákala... První pokus v tom směru jsem učinil s ženským sborem, kde jsem užil českých starých říkadel. Sbory tyto byly prvně provedeny sdružením Pražských učitelek [Česká říkadla, 1930]. Od nich vlastně vede přímá cesta k jevišti... Od legendy jsem postupoval k celému baletu.*“⁸³ Inspiračním zdrojem byla kromě sbírky Erbenových říkadel také **Božena Němcová**.

Martinů chtěl vytvořit „*lidové divadlo*“, k čemuž dále dodává: „*Celý tón baletu má jiný charakter než moje symfonická nebo komorní díla. Omezil jsem se, možno-li vůbec užití tohoto slova na úplně prostou lidovou lyriku a zachoval jsem tento tón pro celou hru, nekomplikoval jsem ji žádnými novostmi nebo originalitami, jež jsou teď v módě, zachoval jsem prostý lidový tón a jsem přesvědčen, že toto řešení je nejlepší a jedině možné a že plně odpovídá divadelnímu řešení a každému řešení vůbec.*“

Autorem prvního nastudování byl **Joe Jenčík**,⁸⁴ který respektoval partituru a nechával se vést „*rytmem, barvou scény, filmovým spádem měnicích se obrazů a prudkou pulsací jednotlivých dějů*“.⁸⁵ Zvláštní pozornost věnoval zpívaným částem: „*Šlo mi o to, abych upřílišněnou pohybovou nápaditostí nezakryl fonetický účín zpívajících. Z toho důvodu jsou právě tyto části baletu vyřešeny choreograficky prostě, ba někdy i naivně... Tedy, řídě se naznačenými zásadami, použil jsem choreografie, a zvláště to zdůrazňuji, kompromisní. Tam, kde hudební podložení děje nebo tance příliš nevybočuje z obvyklého plynulého tempa a jednoduchého rytmu, použil jsem základních elementů klasického baletu... Ve Svatebních košilích jsem se pokusil o sloučení rytmu, pohybu, grimasy a dekoru v jediný dramatický účín. Choreografie této skladby je idealistická, pokud se týká stylu: má sloužit jen a jen účinku fantastického prostředí dívčiny komůrky, chmurných krajin a hřbitova.*“⁸⁶

Martinů byl s Jenčíkovým nastudováním spokojen a píše, že „*choreograf v Praze si vedl velmi dobře, až na to, že ty pohádky jsou spíše příšerné a hoffmanovské než české, ale Dorota a Svatební košile dopadly dobře*“.⁸⁷ Původně se také počítalo pro nastudování Špalíčku s **Václavem Vlčkem**, kterého znal Martinů z Paříže, ale nakonec z toho sešlo.⁸⁸



Premiéra baletu se setkala s různorodým ohlasem – recenzenti se lišili v některých názorech na hudební i taneční stránku baletu.

S Jenčíkovou taneční koncepcí je spokojen **Otakar Šourek**, který píše: „Choreograf Joe Jenčík snažil se poctivě vyjádřit a ztmelit stylové rozmanitosti díla a spokojil-li se v některých částech s řešením dosti konvenčním (česká svatba, pohádka o Popelce) jinde prodchl výkon opravdu novým duchem baletního umění a zvláště ve scénickém řešení ‚Svatebních košilí‘, ukázal skvělý kousek režijní fantazie. Z baletního souboru vynikli zejména Eva Vrchlická ml., Karel Pirník, Zdenka Zabylová, Helena Štěpánková, Marie Kácová.“⁸⁹

Výhrady k Jenčíkově práci pak vznáší **Emanuel Siblík**, jenž vytýká baletu častou ilustrativnost. Místo, aby Jenčík „přehodnocoval, spokojoval se jen a jen ilustrací toho, co zpíval sbor, ba přihodilo se, že ilustrace zůstávala v ilusivnosti daleko za tekstem. Nej- křiklavěji se to jevilo ve Svatební košili... Šílený spád nahradil Jenčík tím, že milence nemožným způsobem pomalu vyzdvihoval za zeleným kopečkem, a pak je zase spouští.“⁹⁰ Siblík vidí jako nejzdařilejší *Legendu o svaté Dorotě*, ve které Jenčík „dosáhl navi- rytymickoplastického výrazu, vlastní lidovému interpretu, ve vyšší však kázni“ a při- rovnává legendu k *Pošetilým pannám Švédského baletu*, kdy „z folkloru bylo vytěženo estetickou disciplinou dílo neméně svěží a umocněné působnosti“.

Také **Jan Rey** upozorňuje na jisté nedostatky Jenčíkovy koncepce, přestože v úvodu své recenze publikované v časopise *Klíč* ji brání, neboť „kompromisní řešení, k němuž se ostatně Jenčík přiznává, bylo záměrné“. V *Pohádce o Popelce* pak Jenčík „choreo- graficky a režijně ztroskotál“ a vzniklo „jakési rozházené balabile“.⁹¹

Premiérovou výpravu *Špalíčku* vytvořil **Josef Matěj Gottlieb**, ačkoliv Martinů navrhoval **Václava Špálu** a **Františka Muziku**. Z korespondence Martinů s ředitelstvím ND vyplývá, že realizaci výpravy není možné svěřit ani Muzikovi ani Špálovi, „protože při neo- byčejném množství scén by stoupl náklad na míru ND nedostupnou nejen honorová- ním návrhů, ale také jejich provedením. Je totiž zapotřebí v dnešní situaci použití ze starších materiálů co jen je možno, a to bez škody pro hru dovede jen výtvarník v diva- dle zaměstnaný.“ [Archiv ND, dopis ředitelství zaslaný B. Martinů, 9. 5. 1933.]

Na scénickém designu se nicméně šetření divadla projevilo, což Rey trefně kome- ntuje: „O výpravě řeknu jen tolik: je to ostuda, když české ministerstvo a české divadlo

Špalíček ND Praha 1933. Marie Kácová jako Smrt, archiv ND Praha

nepovolí na výpravu české věci aspoň tolik, aby se důstojně reprezentovalo.“ Siblík také píše, že „v kostýmech bylo plýtváno fantasí co nejméně... výprava byla chudá, jistě více estetickým neporozuměním než hospodářskou krizí.“⁹²

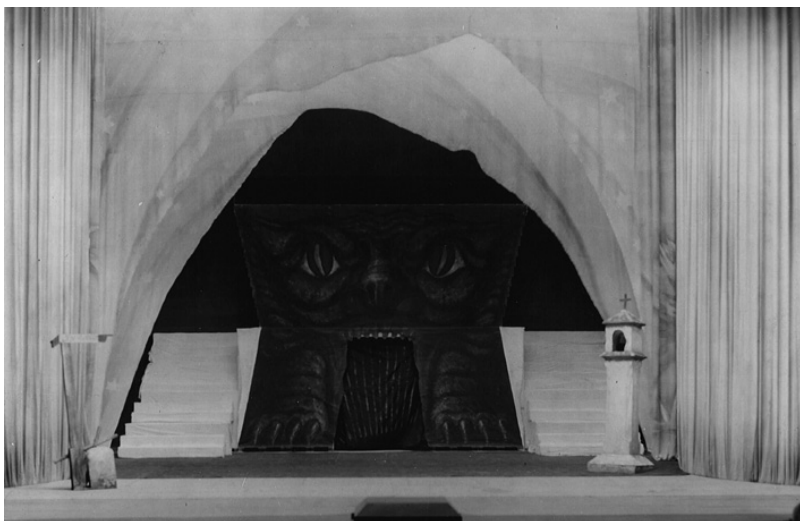
Muzikův návrh se realizoval nakonec v Brně, když v témže roce s odstupem necelých dvou měsíců od pražské premiéry uvádí balet Zemské divadlo, a to v choreografii **Máši Cvejičové**⁹³ – premiéra 25. listopadu 1933.⁹⁴ Brněnská inscenace byla věrnou kopií pražské s některými obměnami v koncepci, zazářila tu ovšem právě výprava **Františka Muziky**.

V divadelním oddělení Moravského muzea jsou uloženy materiály brněnského provedení baletu, dochovala se také velká část návrhů kostýmů a nepříliš kvalitní fotografie. „V Brně udělal Muzika krásnou výpravu a mnoho lidí se tam chystá jet na premiéru“, píše Martinů do Poličky z Prahy (4. listopadu 1933). Kritika však vidí slabiny v choreografii M. Cvejičové. „Obdivuhodně tato hudba splývá se svým lidovým podkladem scénickým. Obé je prostě cítěno a jednoduše podáno“, uveřejňuje Česká hudba a pokračuje: „Ve Špalíčku nutno však také viděti základní dílo našeho nového baletu... Výprava je skvělá. Její jednotnost rušila však M. Cvejičová přidávanými osobami... Zřejmě viděla ve Špalíčku jen vhodnou příležitost, aby uvedla na jeviště co nejvíce dětí své baletní školy.“⁹⁵

Také podle Reye byla „choreografie z pražského nastudování odcizena a změny nastaly jen tam, kde bylo nutno zaměstnat dětičky ze školy paní Cvejičové“.⁹⁶

V brněnském Špalíčku tančila **Zora Šemberová** Vílu, Dáblici a Pannu, **Emerich Gabzdyl** Černokněžníka a Umrlice. Šemberová vzpomíná, že Gabzdyl byl výborný partner, byl tvořivý a dramaticky citící umělec.⁹⁷

O Špalíček se také zajímala Bělehradská opera. V roce 1936 se objevila v Tempu (č. 7, 16. 1. 1936) zpráva, že „balet Špalíček Bohuslava Martinů v choreografii Joe Jenčíka je připravován jako první baletní novinka Bělehradské opery“. Stejně tak Právo lidu uveřejňuje 18. 2. 1936 oznámení o pohostinském nastudování Špalíčku v Bělehradě J. Jenčíkem; stejná informace vychází o něco dříve také v Lidových novinách (20. 12. 1935). Z uložené korespondence v Archivu Národního divadla vyplývá, že ředitelství ND skutečně žádá od Martinů svolení k zapůjčení partitury a klavírního výtahu baletu do Bělehradu (8. 1. 1937). Martinů souhlasí s podmínkou, „že v Bělehradě prohlédnou



skladbu během února a vrátí mu ji, neboť se jedná o rukopis a neexistuje žádná kopie“ (2. 2. 1937). Z dostupných pramenů pak lze usoudit, že z nastudování baletu nakonec sešlo, neboť v dopise ze 4. 6. 1937 se dočteme, že „je zřejmé, že divadlo se nakonec nerozhodlo Špalíčka uvést“ (dopis Ministerstva zahraničních věcí adresovaný řed. ND). Také Martinů v dopise ze 14. 10. 1937 uvedení baletu zpochybňuje, když píše: „Nezdá se, že by divadlo v Bělehradě dospělo k nějakému rozhodnutí.“

Odvážné pojetí řeckého mýtu *The Strangler* – Škrtič, H. 370

Bohuslav Martinů zkomponoval balet *The Strangler* – český překlad Škrtič⁹⁸ s podtitulem *A Rite of Passage* (Ritus, obřad proměny), v květnu 1948, tedy v době, kdy už sedm let pobýval v New Yorku (partitura je datována „New York May 16. 1948“). Již za svého předchozího pobytu v Paříži přemýšlel o možnostech prezentace a uplatnění své tvorby v Americe, což vyplývá z jeho korespondence s Milošem Šafránkem. V dopise z Paříže 18. dubna 1939 počítá v Americe s možností objednávek „pro sólisty, kupříkladu, nebo i divadlo, něco menšího, filmy“.⁹⁹ Případně chtěl dát něco dohromady s Voskovcem (V+W se usadili ve Spojených státech amerických na jaře 1939). Martinů uvažuje i o uvedení své opery *Julietta*, kterou zmiňuje v dopise z Paříže 2. června 1939: „Byla by možnost umístit operu? Ale kterou? Myslíte, že by byla možnost s *Juliettou*? Nebyl by to trochu tvrdý oříšek pro obecenstvo? V Chicagu by bylo možno udělat *Špalíček*.“ K těmto návrhům se pak vrací v další korespondenci (15. února 1940), kde zvažuje: „*Julietta* by byla trochu silné sousto, snad *Špalíček* – musel bych jej trochu přepracovat do jednodušší formy.“

Nakonec ze všech těchto písemných plánů sešlo a Martinů se k divadelní tvorbě dostává až po jedenáctiletém americkém pobytu, když v roce 1952 skládá operu *Čím lidé žijí*. Výjimkou se stává osamocená scénická skladba *The Strangler* z května 1948.

V té době uplynuly dva roky od úrazu, který Martinů utrpěl, když 25. července 1946 na zámku v Great Barringtonu spadl vpozdvečer z nechráněné terasy (Martinů tehdy v Barringtonu působil jako lektor hudební kompozice při letních kurzech, pořádaných Bostonskou filharmonií – mj. kurs). Následky úrazu byly vleklejší, než se čekalo, a Martinů si pobyl pět týdnů v nemocnici, poté měl problémy s rovnováhou, trpěl bolestmi hlavy

Špalíček ND Praha 1933 – návrh scény.
J. M. Gottlieb, archiv ND Praha

a citlivě vnímal pronikavé zvuky.¹⁰⁰ Přes tyto zdravotní potíže nadále pracoval a v roce 1948 *po Klavírním koncertu č. 3, H 316* přistoupil na objednávku tanečníka a ctižádostivého choreografa souboru Marthy Grahamové (Martha Graham Dance Company) **Erica Hawkinse**. Hawkins si nemohl vzpomenout, kdy se přesně seznámil s hudbou Martinů – snad v New Yorku na koncertu Bostonského symfonického orchestru s dirigentem **Sergejem Kusevickým**. Přestože Hawkins dílo skladatele příliš neznal, tušil, že Martinů odvede vynikající práci.¹⁰¹

Hawkinsovým jediným požadavkem bylo, aby Martinů použil původní nástroje, které slyšel ve skladbách **Carlose Cháveze** v představeních Musea of Modern Art – chtěl do skladby zařadit unikátní bicí nástroje Aztéků; Judith Mabaryové se je podařilo na základě údajů a náčrtů skladatele v partituře identifikovat.

*A tak „ke čtyřem dřevěným dechovým nástrojům přidružil Martinů značný počet nástrojů bicích, mezi nimi speciální nástroje mexické a kovové (cochiti, deer-hooves, cocoon rattle, wood-blocks), aniž by blíže objasňoval důvody jejich využití“.*¹⁰²

Sám skladatel doplňuje jejich názvy na první stránce partitury vlastními obrázky.

Do roku 1948 Martinů zkomponoval již třináct baletů a při psaní *Škrtiče* netušil, že se tato část jeho tvorby uzavírá, přestože – podle slov jeho blízkého přítele, pianisty **Rudolfa Firkušného** – negativnímu hodnocení díla nepřikládal zásadní význam, ale spíše se kritickou reakcí bavil.¹⁰³ I tak se třicetiminutový *Škrtič* stal posledním baletem Martinů – je zanesen na osmapadesáti stránkách rukopisu, na jehož konci vedle autorova podpisu najdeme datum 16. května 1958.

Martinů byl jedním ze tří autorů díla. Hawkins dále oslovil **Roberta Fitzgeralda**, aby napsal poetický text založený na Hawkinsových vlastních prozaických myšlenkách. V partituře je též zanesen Fitzgeraldův text v angličtině a pod ním souběžně ve francouzštině. Fitzgerald byl v té době znám překlady **Sofoklova Krále Oidipa** a *Antigony* a Euripidovy *Alkestis*. To byl také důvod, proč ho Hawkins oslovil, aby napsal text pro jeho vlastní verzi mýtu o Oidipovi. Představení tak v sobě spojovalo moderní tanec s metaforickou poezií, která tu byla představena jako mluvený dialog mezi třemi hlavními postavami: Chorem, Oidipem a Sfingou.

Při premiérovém provedení se Hawkins představil v roli Oidipa v sólovém tanečním partu, mluvené role ztvárnili herec **Joseph Wiseman** a herečka **Anne Meachamová**.¹⁰⁴

Premiéra *Škrtiče* se konala 22. srpna 1948¹⁰⁵ v New London v Connecticutu v rámci Amerického tanečního festivalu (American Dance Festival). Festival trval šest týdnů – od 13. července do 22. srpna. Na programu byla představení nejvýznamnějších skupin moderního tance, v závěru se konaly workshopy až pro sto dvacet studentů pod vedením choreografů participujících na festivalovém programu. *Škrtič* měl být na programu třikrát, ale nakonec byla dvě představení odvolána kvůli neshodám během zkoušek mezi **Hawkinsem** a **Louisem Horstem**, manažerem a hudebním ředitelem Grahamové. Jejich soubor poskytoval Hawkinsovi zázemí, kde mohl bez rozpaků experimentovat. Hawkins považoval za nezbytné objasnit divákům svůj záměr uvedený v programu k premiéře:

SFINGA, napůl lev a napůl žena, představuje matku i otce v první scéně, její křídla jsou symbolem fyzické extáze rodičů a její jméno v řeckém významu znamená Škrtič a odkazuje na nebezpečí rodičovské fixace nebo dominance.

OIDIPUS přemáhá Sfingu tím, že uhádne její hádanku, spočívající v čtyřnohém tvorovi, dvounohém obraze nahého člověka a trojnohém obraze fyzicky tvůrčího člověka. Jeho jméno v řečtině znamená oteklé chodidlo.

CHOR představovaný jedinou postavou mluví jako vnitřní stále přítomný svědek každého dramatu; občas sám k sobě, občas k Oidipovi v okamžiku jeho iniciace do dospělosti.

Scéna představuje rituální taneční místo v kamenité soutěsce na cestě z Delf do Théb. Oidipus spí.

I přes tuto choreografovu snahu přiblížit svou vizi newyorští kritici ostře napadli nastudování *Škrtiče* za jeho explicitní choreografii a příliš novátorské pojetí oidipovského mýtu. Hawkinsova interpretace legendy jako metafory dospívání mladého muže byla, jak vidno, především pro recenzenty až příliš názorná a nepřijatelná. Většina hodnocení pocházela od tanečních kritiků, proto zmínky o hudbě jsou spíše okrajové a omezují se na jednovětá hodnocení.

Příkré kritiky se mohly zdát dostatečným důvodem pro odložení díla ad acta, ale svou roli tu sehrály pravděpodobně i další skutečnosti. Hawkins vstoupil do skupiny Grahamové v roce 1938 jako první muž ve výhradně ženské sestavě. Okamžitě se stal tanečním partnerem Grahamové, začal řídit zkoušky a zařizoval řadu administrativních záležitostí. Grahamová s Hawkinsem se vzali bezprostředně po uvedení *Škrtiče* v Santa

Fé v Novém Mexiku. Jejich sňatek přispěl k žárlivosti mnoha členek souboru, které již dříve kritizovaly zvláštní přístup Grahamové k Hawkinsovi. Přesto se Grahamová rozhodla uvést *Škrtiče* pod záštitou své společnosti v lednu 1950, a to ve svém divadle na 46. ulici.¹⁰⁶ Ani tentokrát Grahamová kritiky o Hawkinsových kvalitách nepřesvědčila. **John Martin** v *The New York Times* tentokrát vynesl tvrdý verdikt, když označil *Škrtiče* za „...naprosto trapný kus nemotornosti, který měl být pohřben už v roce 1948“.¹⁰⁷ Společnosti Grahamové je vytýkáno, že podporuje takový „honosný nesmysl“, zatímco Hawkinsovi vytýká jeho „ambiciózní psychologický program“ a „v podstatě slabý tanec“.

Doris Heringová znovu potvrdila v *Dance Magazine* svůj negativní náhled z roku 1948, aniž by se vyjádřila k hudbě, jak slibovala: „*Třetí, ubohou kompozicí nebyla práce M. Grahamové, ačkoli za to, že dovolila její uvedení, nese v jistém smyslu odpovědnost. Mluvíme samozřejmě o Hawkinsově sólu Škrtič, který byl v New Yorku uveden v premiéře, přestože si svou skutečnou premiéru odbyl v předminulém létě na New London Festival. Museli jsme o něm mluvit a mluvíme negativně. Má to malý smysl to opakovat. I když Škrtič je vázán se slovy (deklamovanými Sarah Cunnighamovou, Richardem Malkem a Erickem Hawkinsem), zůstává neartikulován. V legendě o setkání Oidipa a Sfingy chybí dramatické napětí, nehledě na to, že při pohledu na choreografovo tonutí v bahně vzpouzejícího se materiálu je zřejmé, že není schopen vytvořit souvislý celek.*“¹⁰⁸ Negativní přijetí kritiků je dáno Hawkinsovou choreografií a reinterpretací samotného mýtu. Dále tón některých kritických hodnocení naznačuje, že styl choreografie Grahamové je považován za příklad, kterým jsou pak poměřováni další členové její skupiny. Hawkins se nicméně snažil hledat nové způsoby tanečního vyjadřování, které se v roce 1948 mohlo jevit jako kontroverzní. Pro Hawkinsa se *Škrtič* kryl s jedním z jeho nejbolestivějších období, kdy nakonec pod narůstajícím tlakem ze společnosti Grahamové v roce 1950 odešel. Říká, že po provedení *Škrtiče* „chtěl na celou věc zapomenout“, přestože zpočátku doufal, že *Škrtič* bude mít skandální úspěch srovnatelný s Nižinského *Svěcením jara*. Proti dílu se však zvedla velmi přísná kritika a zůstalo na dlouhou dobu zapomenuto.¹⁰⁹

Se znovuuvedením *Škrtiče* se setkáváme až v roce 1990 na 25. mezinárodním hudebním festivalu v Brně (30. 09. 1990), věnovaném stému výročí narození skladatele, při němž balet nastudoval **Luboš Ogoun**.¹¹⁰ Úspěšné nastudování *Škrtiče* hodnotí

Brněnský večerník a v Rovnosti tvrdí, že ti, kdo nenavštívili představení, přišli o něco nenahraditelného. Z recenze v Tanečních listech je zřejmé, že *Ogoun „koncipuje balet jako neustálou interakci hrdiny (Ivan Příkazský) s podněty ležícími mimo jeho subjekt, jejichž symbolem se stává jediná postava – žena a tajemná sfinga současně, personifikovaná touha, láska i zlo v jedné osobě (L. Ogounová). Slovesnému projevu připadá dějová expozice, taneční ztvárnění sleduje symboličnost a zevšeobecnění příběhu“*. Recenzentka však choreografii vytýká „nepříliš výraznou diferenciaci pohybové charakteristiky rozdílných pohybových poloh“, která „místy znesnadňovala percepci hlubšího smyslu díla“.¹¹¹

V listopadu 1989 pak CBC v Montrealu vysílalo rozhlasovou nahrávku hudby *Škrtiče*. V roce 1998 London Guildhall School of Music and Drama představila tento balet spolu s jednoaktovou operou Martinů *Ariadna, H. 370* jako součást festivalu této školy – choreografii baletu vytvořil **Maxine Braham**.¹¹²

Poslední koncertní provedení skladby pochází z roku 2004, kdy byla hrána na hudebním festivalu v Basileji.

Poznámky:

¹ Halbreich, Harry, Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie, Schott, Mainz aj., 2007 Podle Halbreichova příjmení jsou díla Martinů označovaná číslem s písmenem H.

² The New Grove Dictionary of Music (ed. By Stanley Sadie, Groves's Dictionaries, New York 2001) jich uvádí patnáct, když mezi balety řadí scénické dílo *Koleda* z roku 1917. Partitura *Koledy* je navíc nezvěstná. Ještě v roce 1955 ji Martinů hledal a nakonec ji považoval za ztracenou. Dochovaly se dva texty libreta; první skladatelův autograf, druhý dobový strojopis – opis uveden Šafránek, Miloš: *Divadlo Bohuslava Martinů*, Supraphon, Praha 1979, s. 129–135.

³ Mihule, Jaroslav: *Martinů, osud skladatele*, Karolinum, Praha 2002, s. 20.

⁴ 23. 11. 1978 umírá jeho manželka Charlotta Martinů, která je dle své poslední vůle pohřbena v Poličce, kam byly v roce 1979 také převezeny ostatky B. Martinů.

⁵ Velké oblibě se počátkem 20. století v ND Praha těšily pantomimy Oskara Nedbala, které tvořily „páteř“ tehdejší dramaturgie: *Pohádka o Honzovi* (1902), *Z pohádky do pohádky* (1908), *Princezna Hyacinta* (1911), *Andersen* (1914) – všechny nastudoval Achille Viscusi. Na repertoár se stále vracel nejúspěšnější balet 19. století *Štědrovečerní sen Mořice Angera* (1886); obnovoval se také balet *Bajaja Jindřicha Kaána* (1897), stálíci repertoáru byla pak baletní féerie *Excelsior*. Moderní baletní repertoár se pak dostává do ND Praha až za působení O. Ostrčila.

⁶ Meloplastika a melodeklamace je definována jako pohybové a taneční vyjádření hudby a slova.

⁷ Siblík, Emanuel: Tanec nového života, Praha 1922, s. 28–29.

⁸ Siblík, op. cit., s. 30–31.

⁹ „Neměl jsem příležitost seznámit se s Duncanovou, když přijela poprvé. Při dalších zájezdech do Moskvy navštívila naše představení a já ji musil uvítat jako čestného hosta. Toto uvítání se stalo hromadným, protože se ke mně připojil celý soubor, který také ocenil a oblíbil si ji jako umělkyni“. K. S. Stanislavskij, Můj život v umění., Svoboda 1946, s. 353.

¹⁰ Siblík, op. cit., s. 23.

¹¹ Tanečnice, choreografka, pedagožka. Příjmení Tels jsou poslední písmena jejího rodného jména Ella Bartels. Po svém prvním manželovi na čas přijala také příjmení Knipper, po svém druhém muži pak příjmení Rabenek. Vytvářela taneční kreace v duncanovském stylu, v roce 1920 otevřela školu ve Vídni, vyučovala také v Paříži – mezi její žáky patřila Janine Solane. Dictionnaire de la Danse, Larousse 1999.

¹² Siblík, op. cit., s. 22.

¹³ Alois Kohout, (1891–?) Studoval na krajinářské škole prof. Crnčice v Záhřebě, pak na figurální škole u prof. Bacheta v Paříži v letech 1909–12. Hodně cestoval – po Itálii, sev. Africe a Španělsku. V Paříži vystavoval v r. 1925, v Praze v letech 1916, 1918, 1926, 1936. V zahraničí zejména USA je znám jako malíř Lecoque (Kohout).

¹⁴ Claude Debussy (1862–1918) dokončil své první mistrovské dílo Preludium k Faunovu odpoledni v roce 1894.

¹⁵ Tento balet v choreografii Václava Nižinského se stal „revolučním“ počinem v tanečním umění, stejně jako Debussyho skladba Preludium k Faunovu odpoledni. Senzualita vyjádřená faunem a jeho animalita podtržena kostýmem a líčením vyvolaly bouřlivé reakce – polovina tisku byla nadšena, polovina představení odsoudila. Tanečně byl balet pojat jako ožvlý antický basrelief, proto se tu objevují pózy natočené profilem. Boční přemístování tanečnicků podtrhuje vedení pohybu v přímých liniích – převážně ve vertikální rovině. Tanečníci se pohybují v jasně vymezených pohybových směrech – Francouzi používají termín angulární estetika (úhelná). Pohybové pojetí zásadně narušuje klasickou taneční techniku; gesta a pózy vyjadřují vnitřní, spontánní pohnutky postav. Rekonstrukce Nižinského choreografie s výpravou Léona Baksta je dodnes uváděna.

¹⁶ Autobiografie – rukopis, který napsal Martinů po příjezdu do Ameriky v dubnu 1941, plný text publikován in: Domov, s. 317.

¹⁷ Zájem Martinů o francouzské umění není náhodný, neboť již od školy mluvil francouzsky stejně jako sestra Marie. Již v roce 1914 žádal o stipendium v Paříži Českou akademii věd. Paříž byla v té době velkým snem zejména výtvarníků. Navíc ti francouzští se v Praze představovali od počátku dvacátého století – v roce 1902 Spolek Mánes realizuje expozici se sto šedesáti třemi Rodinovými obrazy (tedy polovinou umělcova díla) a osmdesáti osmi sochami. Sám August Rodin doprovázen Alfonsem Muchou navštívil také Moravu a v Brně se setkal s Leošem Janáčkem. Následovaly další prezentace francouzských malířů – v roce 1907 se koná výstava impresionistů a postimpresionistů, Antoine Bourdelle se představil v roce 1909 a fauvisté o rok později. V letech 1912 a 1913 (zde bylo možné vidět již Picassa, Deraina, Braquea, Grise), vše bylo dovršeno velkoryse pojatou přehlídkou francouzského výtvarného umění po záštitou výtvarných umělců Mánes v roce 1914.

¹⁸ Jan Němeček, Opera ND v období Karla Kovařovice, II. díl, s. 203–204.

¹⁹ Němeček, Jan: Opera ND v období Karla Kovařovice, II. díl, s. 203.

²⁰ Národní a Stavovské divadlo, č. 1, 30. 8. 1924; s obměnami pak vychází článek v *Tribuně*, 10. 9. 1924.

²¹ B. Martinů měl v literatuře i hudbě, pokud se týká orientálních nápadů, předchůdce. Julius Zeyer, vytvořil: Ištar. Epický zlomek z Babylonu (Obnovené obrazy II, Amparo a jiné povídky). Příběh královny Istar čerpá ze sumerské poezie, ke které se pak Martinů znovu vrací svým dílem *Gilgameš*. Mýtus o bohyni Istar byl také zhudebněn Vincentem d'Indym a uveden v pařížské opeře v roce 1912 a 1924.

²² Jaromír Borecký (1869–1951), básník, překladatel, hudební kritik a knihovník. Vystudoval germanistiku a romanistiku, v r. 1889 se začal zabývat studiem perštiny (zabýval se také sanskrtem a arménštinou). Přeložil díla Flauberta, Gouncourta, Zoly a Mickiewiczze. Jeho přáteli byli František Xaver Šalda, Jaroslav Kvapil. Jeho manželkou byla primabalerína ND Františka ze Schöpfungu, po svatbě Borecká (1962–1946).

²³ Remislav Remislavský (vl. jménem Remislav Szyborski; 14. 5. 1897–22. 4. 1973), tanečník, choreograf, pedagog. Absolvent carské baletní školy ve Varšavě. Sólista baletu v Kyjevě (1913/14) a Tbilisi (1914/15). Baletní mistr a choreograf v Oděse (1917–1922); sólista, choreograf a šéf baletu v ND Praha v letech 1923–1927, choreograf ve Varieté 1928/29, v Teatro Colón v Buenos Aires 1929/30, v Praze ve Velké operě a Městském divadle na Vinohradech 1930–35. V ND Praha uvedl vedle klasických baletů, např. *Spící krasavice* (1924), *Královnou loutek* (1924, hudba Josef Bayer). Nastudoval první provedení moderních titulů: *Martinů Istar*, *Kdo je na světě nejmnocnější*; *Doktora Fausta* Františka Škvora, *Prométhea* s hudbou Ludwiga van Beethovena. Od roku 1922 měl vlastní baletní školu, ovlivnil řadu tanečních umělců (mezi jeho žáky patřila např. Jelizaveta Nikolská). Český taneční slovník.

²⁴ Ferdinand Pujman (1889–1961), manžel spisovatelky Marie Pujmanové. Do Národního divadla byl angažován na Ostrčilův návrh v roce 1921 po jednoročním, ale velice výrazném působení na brněnské scéně. Už za svých studií si vytvořil jasnou představu o moderní jevištní interpretaci operních děl – v souladu s Hostinského estetikou podřizoval inscenační aparát hudební složce. Dominantním prvkem jeho inscenací byla pohybově-herecká složka – v tomto ohledu byl ovlivněn Emilem Jaques-Dalcrozem a navazoval také na Tyršův tělovýchovný systém, v němž našel podnět pro rozvinutí gestické a pohybové stránky hereckého projevu. S operními herci vytvářel jasné pohybové formy. Scénografovi předkládal přesný návrh půdorysu scén, jenž určoval hercův pohyb na jevišti (spolupracoval např. s Janem Zrzavým, Josefem Čapkem), žádal od scény a kostýmů funkční vztah k hercům. *Dějiny hudební kultury 1918/1945*, Academia Praha 1981.

²⁵ Pala, František: Opera ND v období Otakara Ostrčila, II. díl, s. 322.

²⁶ Mihule, op. cit., s. 96.

²⁷ 11. 6. 1922 byla v ND Praha uvedena *Legenda o Josefovi* v nastudování Heinricha Kröllera jako první balet z repertoáru *Đagilevových Ballets Russes* na repertoáru ND Praha a předznamenal zaměření na současný repertoár.

²⁸ Hippmann, Silvestr: *Istar*, *Listy Hudební Matice IV/1924*, 1–2, s. 34.

²⁹ Bartoš, Josef: *Novinky v ND*, *Prager Presse*, 13. 9. 1924.

³⁰ Crha, Václav: *Divadlo, Lumír*, 1924., s. 500.

³¹ Vomáčka, Boleslav: *Lidové noviny*, 12. 9. 1924, s. 7.

³² Doležil, Hubert: *České slovo*. 14. 9. 1924.

- ³³ Jirák K. B.: Národní osvěta, 13. 9., s. 4. K. B. J.
- ³⁴ Doležil, Hubert: České slovo, 14. 9. 1924.
- ³⁵ G. Erissmann uvádí, že „ve své choreografické verzi balet trval téměř dvě hodiny“, s. 59.
- ³⁶ Původní délka baletu byla téměř dvouhodinová. Dnes jsou známy dvě dvacetiminutové orchestrální suitu zaranžované Františkem Bartošem.
- ³⁷ Z původně plánované tříměsíční stáže zůstal Martinů v Paříži 17 let až do okupace Francie 1940.
- ³⁸ Mihule, op. cit., s. 116.
- ³⁹ Dále píše: „Opustil jsem od lpění tance na rytmu a přenesl tento zájem na výraz, který nese melodie a charakter jednotlivých scén. A zase ne na melodie jednotlivé, nýbrž na celkový výraz té nebo oné fáze hudební. Báseň Istar se tím dělí na dvě hlavní skupiny, na dva hlavní prvky v hudbě, na základní principy formy sonátové. Na partii lyrickou, postavu Istarinu, její lásku, bolest a zápas, t.j. motiv hlavní, melodický, motiv dobra a lásky, života a světla. Druhá skupina je partie sboru, dramatická, mající účel zarámovati a spojit drama v celek, t. j. motiv vedlejší, rytmický, motiv zla, zániku, tmy.“ Tribuna, 10. 09. 1924.
- ⁴⁰ Dopis Miloši Šafránkovi ze Schöenbergu, 10. 11. 1957.
- ⁴¹ Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926.
- ⁴² Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926.
- ⁴³ Míla Mellanová (1899–1964), herečka, režisérka, překladatelka.
- ⁴⁴ Listy Hudební matice, r. VI. 1924–25, č. 6, s. 209–210.
- ⁴⁵ Rovnost, 4. 2. 1925, r. 41, č. 34.
- ⁴⁶ Francouzský název Ravelova díla: L'enfant et les sortilèges (1911). Jestliže se tehdejší kritika i obecnost rozštěpily, Martinů si Ravela cenil. Do divadelního listu ND, r. IV, č. 22 napsal článek *Ravelovo Dítě a kouzla*, kde hovořil o vybroušené formě, rafinovanosti, o omamném zvuku jeho orchestru. Kvality tohoto Ravelova opusu pak originálně vystihl choreograf Jiří Kylián, který dal Ravelově dílu ojedinělou vizuální podobu zpívaného baletu – premiéra 7. 6. 1984, Nederlands Dans Theater.
- ⁴⁷ 22. 2., 26. 2., 9. 3 – uvedeno s Delibesovou Coppélií; 14. 3., 26. 3. – před Královnou loutek; 21. 9. 1927 – uvedeno před Coppélií.
- ⁴⁸ Mihule, op. cit., s. 125.
- ⁴⁹ Jaroslav Hladík (1885–1941), tanečník, choreograf, pedagog. Tanečník ND Praha 1905–12, baletní mistr a choreograf v Brně 1919–1928 a ND Praha 1928–33. Dramaturgicky významnější bylo jeho nastudování premiér domácích novinek, např. Kdo je na světě nejmocnější, Signorina Gioventù. Český taneční slovník.
- ⁵⁰ Bez uvedení autora (-na): Večer moderních baletů, Rovnost, 14. 2. 1928, r. 44, č. 45.
- ⁵¹ Černušák, Gracián (-k-): Večer moderních baletů, Lidové noviny, 14. 2. 1928, r. 36, č. 81.
- ⁵² Šafránek uvádí překlad scénáře, při jehož přepisu pracoval jak s německou, tak s francouzskou verzí. Šafránek, s. 163.
- ⁵³ Müller, Lubomír: „Natačí se“, Opus Musicum, 1984, r. 16, č. 3, s. 87.
- ⁵⁴ Bratři Fratellini, cirkusovní klauni, provedli pantomimu Vůl na střeše (Le Boef sur le toit, 1920) od Jeana Cocteaua, hudba DariusMilhaud.

⁵⁵ Dopis do Poličky, 9. 7. 1927.

⁵⁶ Dopis z Paříže 1. 7. 1927.

⁵⁷ Dopis Miloši Šafránkovi, 21. 9. 1957; v dopise z 29. 6. 1947 pak Martinů uvádí: „On tourne je nápad můj, nevím jak jsem k tomu přišel.“

⁵⁸ Balet Parade je první jevištní pokus s Picassovou dekorací a hudbou Erika Satieho v choreografii Leonida Massina, na námět Jeana Cocteaua, jenž měl premiéru 18. 05. 1917 v Théâtre de Châtelet. Je jisté, že Martinů ovlivnilo v jeho tvorbě právě Parade, Satieho použití zvuku psacího stroje, letadla apod. Jasně se tento vliv projevuje ve Vzpouře a dvou Martinův mechanických baletech On tourne a Podivuhodný let. Také Satieho Parade zaskočila kritiku přílišnými novotami, stejně jako Vzpouře Martinův zvedla vlnu nevole v Čechách.

⁵⁹ Oskar Schlemmer (1888–1943), malíř, choreograf a scénograf. Vystudoval Akademii výtvarných umění ve Stuttgartu, zabýval se vztahem lidského těla a prostoru – své poznatky a teorie zpracoval v knize Mensch und Kunstfigur. V letech 1922–29 působil v Bauhasu, kde se umělecky podílel na pokusech funkcionalistického divadla. V roce 1922 uvedl ve Stuttgartu Triadický balet (název odvozen od trias – trojzvuk), v němž se zabýval především trojrozměrnými figurami v prostoru. Triadický balet byl uveden v řadě repríz a také v roce 1932 na mezinárodním kongresu tanečnicků v Paříži. Místo aby se pokoušel jevištní prostor přizpůsobit přirozené lidské formě, snažil se spíše sjednotit lidské tělo s abstraktním jevištním prostorem, a tak měnil jeho tvar pomocí trojrozměrných kostýmů, které herce transformovaly v „pohyblivou architekturu“ a kontroloval pohyb s matematickou přesností. Principy Schlemmerovy lze vysledovat v tvorbě Alwina Nikolaise či Philippa Découflé.

⁶⁰ Les Ballets Suédois/Švédské balety, soubor hrál v Paříži v letech 1920–25 pod vedením Rolfa de Maré (1888–1964). Tento soubor také rozšířil tradiční představy o baletu takovými díly, jako například Svatebčané na Eiffelce J. Cocteaua (18. 6. 1921, choreografie Jean Börlin, hudba Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud a Francis Poulenc), v němž tanec provázal dialog a vyprávění herců, kteří byli kostýmováni jako fonografy.

⁶¹ Relâche – balet na hudbu Erica Satieho, v choreografii Jeana Borlina, s výpravou Francise Picabii, premiéra 27. 11. 1924.

⁶² Ballet mécanique – film realizovaný Fernandem Légerem a Dudleyem Murphym, hudba George Antheil, produkce F. Léger, 1924, Švédské balety.

⁶³ Dochoval se náčrt sledu obrazů a textů Martinů na jevištním plakátu psaný ve francouzštině. Šafránek, op. cit., s. 157.

⁶⁴ Bez uvedení autora (– JP, sla): Podivuhodný let Bohuslava Martinů, Hudební rozhledy, 1994, r. 47, č. 8.

⁶⁵ Jarmila Kröschlová (1893–1983), tanečnice, choreografka, pedagožka. Představitelka moderního tance, tvůrkyně metody pohybové a taneční výuky, zabývala se i historickými tanci. Navštěvovala hodiny u Bess Mensendieckové a Heleny Vojáčkové v pražské společnosti Emila Jaquese Dalcrozeho. Jako tanečnice začínala u Valerie Kratinové v Hellarau, samostatně pak vystupovala v Ženevě, Římě, Florencii a v Praze. V roce 1923 založila vlastní Skupinu Jarmily Kröschlové, s níž v roce 1924 odešla z Hellarau do Prahy. Spolupracovala s předními avantgardními režiséry např. Emilem Františkem Burianem, Jiřím Frejkou, Karlem Hugo Hilarem, Jindřichem Honzlem. Své choreografie nazývala divadlem pohybu, měly blízko k pantomimě a pohybovému divadlu. Její práce V podvečer parného dne s hudbou Václava Smetáčka získala mezinárodní ocenění – bronzová medaile na choreografické soutěži v Paříži, 1932.

- ⁶⁶ Jarmila Kröschlová: Výrazový tanec, Orbis Praha, 1965, s. 179.
- ⁶⁷ Šafránek, op. cit., s. 35.
- ⁶⁸ Šafránek, op. cit., s. 35–36.
- ⁶⁹ Šafránek, Miloš: B. Martinů – Život a dílo, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 139.
- ⁷⁰ Mihule, op. cit., s. 174.
- ⁷¹ „*Papínek tu měl velký prostorný pokoj. Jelikož to bylo blízko Quartir des Halles [byla tu velká tržnice], stahovaly se sem kočky... V té době Papínek neúnavně skládal hlavně komorní hudbu.*“ Ch. Martinů, s. 32.
- ⁷² Přepis Coeuroyova scénáře in Šafránek, M., Divadlo B. Martinů, s. 181–182.
- ⁷³ Bártová, Jindra: Světová baletní premiéra, Rovnost, 17. 1. 1980.
- ⁷⁴ Autor neuveden (ZS): Světová premiéra baletu, Práce, 27. 5. 1980.
- ⁷⁵ Autor neuveden (– aá): Úspěch baletních aktovek, Zemědělské noviny, 31. 5. 1980.
- ⁷⁶ Vašut, Vladimír: B. Martinů: Šach králi, Taneční listy, r. 18, č. 6, 1980.
- ⁷⁷ „*Byly to staré domy s okny až ke stropu; Papínek tu měl velký a prostorný pokoj... V Čechách se říká za málo peněz málo muziky. Jenže v naší ulici bylo muziky hodně za málo peněz.*“ Ch. Martinů, pozn. 74, str. 32. Za pobytu v rue de Mandar (až do roku 1932) zkomponoval Martinů skutečně velké množství skladeb komorních (přes dvacet), ale i pro klavír a pro malý orchestr. Úspěch zažil hlavně s Koncertem pro violoncello č. H 196, Serenádou pro komorní orchestr H 199 věnovanou Albertu Rousselovi a se septetem Moravské tance (Les Rondes) H 200. Věnoval se také dokončení opery Tři přání H 175, baletu Šach králi H 186, opeře Den dobročinnosti H 194 a baletu Špalíček H 214.
- ⁷⁸ Mihule, op. cit., s. 192.
- ⁷⁹ Verše o sv. Dorotě našel Martinů u Leoše Janáčka a v kritickém přepisu ve Filologických listech; tuto lidovou hru vložila také Božena Němcová do své *Babičky* či se s ní setkáváme v *Paní komisarce* Jindřicha Šimona Baara.
- ⁸⁰ Bedřich Václavek v článku O Špalíčcích (brněnský Divadelní list, r. IX, č. 7, 18. 11. 1933) píše, že Špalíček Martinů se svým rázem připíná ke špalíčkům, které byly typickým knižním produktem protireformačního období.
- ⁸¹ Šafránek i Mihule uvádějí ukončení 14. ledna. Ale nález neznámého rukopisu, po průzkumu Alešem Březinou označený jako kompletní čistopis klavírního výtahu první verze druhého dějství, má na poslední stránce rukou Martinů napsáno „Paris, 20/1/1932“. Hudební rozhledy 1993, roč. 46, č. 2, Neznámý rukopis Bohuslava Martinů.
- ⁸² Dopis Šafránkovi, 5. 4. 1947, New York.
- ⁸³ Bulletin Národní divadlo, XI. Ročník, 1933/34, č. 2 (shodný text také vychází in Česká hudba, XXXVII, č. 4–5, 15. 1. 1934, s. 65 – „O Špalíčku“).
- ⁸⁴ Josef (Joe) Jenčík (1893–1945), tanečník, choreograf, pedagog. Žák Achille Viscusioho. V roce 1918 nastoupil dráhu kabaretního a revuálního tanečníka a choreografa v pražských kabaretech: Červená sedma, Gri-Gri bar. Z té doby pocházejí jeho expresivní tance Dance Macabre, Apačský tanec, Danse brutale, Svatební košile, Tanec s mrtvou. Hostoval také jako choreograf např. ve Vinohradské zpěvohře, Novém německém divadle. V ND Praha hostoval od roku 1927, v letech 1937–43 byl ve stálém angažmá. Ve svých

dílech se neomezoval na využití klasického tance, ale pracoval s prvky akrobacie a lidového tance; kladl důraz na hereckou stránku interpretace. Autor publikací, teoretických úvah: např. *Tanec a jeho vytváření*, 1926; Aneta Berberová, 1930; *Tanečník a snobové*, 1931 in *Český taneční slovník*.

⁸⁶ *Taneční letopisy*, Athos, Praha 1946; s textovými úpravami vychází také in: *Národní divadlo*, roč. XI, č. 2, 19. 9. 1933.

⁸⁷ *Dopis MŠ*, 24. 9. 1933.

⁸⁸ Václav Vlček (Vaslav Veltchek, Wenzel Vlček, 1896–1967), tanečník, pedagog, choreograf. Žák Achille Viscussioho a Augustina Bergera v Praze, Nicolase Legata v Paříži. Prošel výukou klasického tance a školou Rudolfa Labana, byl ovlivňován módními trendy i technikou Mary Wigmanové a experimenty Kurta Joose. Působil ve Vídni, ND Praha, smíchovské Aréně; v Paříži ve dvacátých letech tančil a choreografoval v Prampoliniho futuristicko-plastických dílech. Tančil v pařížské Opéra Comique (1928–29), jeho jméno se objevilo také v Théâtre du Châtelet (1933–34). Martinů byl od svého příjezdu do Paříže v kontaktu s českými tanečníky, jako klavírní korepetitor doprovázel taneční hodiny ve studiu Zdenky Podhajské. Znal se V. Vlčkem a zřejmě ho doporučil jako choreografa Špalíčku pro ND. *Český taneční slovník*, Divadelní ústav, Praha 2001. Ch. Martinů o Vlčkovi píše jako o „známém, který slíbil, že se přičiní, aby Komická opera uvedla nějaký Bohušův balet“. Vlček také tančil v roce 1926 v Paříži s Lydií Wisiakovou na Martinů skladbu *Habanera H. 156*. Není však zřejmé, jaký Martinů balet chtěl do Komické opery prosadit, in *Můj život s B. Martinů*, s. 29.

⁸⁹ *Venkov*, 21. 9. 1933, roč. XXVIII. č. 221, s. 6, Bohuslav Martinů – Špalíček, O. Š. (Otakar Šourek).

⁹⁰ Siblík, E.: *Tanec mimo nás i v nás*, s. 226.

⁹¹ Rey, Jan: *Choreografie Špalíčka*, Klíč, roč. IV, 1933, s. 13.

⁹² Rey, Jan: *Choreografie Špalíčka*, Klíč, roč. IV, 1933, s. 13.

⁹³ Máša Cvejičová (roz. Marie Svobodová), 1901–1977, tanečnice, baletní mistryně, choreografka. Žačka Augustina Bergera. Absolvovala stáž v Paříži u Olgy Preobraženské. Tančila v ND Praha 1914–20, v letech 1929–36 šéfkou baletu a choreografka v Brně. Vedle klasických titulů ruských autorů uváděla moderní tvorbu (např. Stravinského *Ptáka Ohniváka*, 1931; *Petrušku*, 1932; *Apollon musagète*, 1933; *Svatba*, 1933).

⁹⁴ Šafránek, in: *Divadlo B. Martinů*, chybně uvádí rok 1936.

⁹⁵ *Česká hudba*, roč. XXXVII, č. 4–5, 1934, šifra -or, s. 67.

⁹⁶ Klíč, roč. IV, 1933–1934, s. 61, *Brněnská choreografie Špalíčka*.

⁹⁷ „Nevím zda mě viděl (Martinů) tančit *Dívku* na premiéře Špalíčku či později, ale při nějaké příležitosti se o tom zmínil. Poctil mě velikou pochvalou. Řekl mi: „*Zorečko, když vás vidím tančit, tak slyším muziku*“. Šemberová, Zora: *Na šťastné planetě*, ND Praha, 2008, s. 29.

⁹⁸ Doslovný překlad by mohl být „škrtič“, s ohledem na příběh „škrtička“, což je také i starověký význam slova „sfinx“. Sfinx, bájná bytost s hlavou ženy, tělem lva, ocasem hada a křídly orla. Na skále před Thébami kladla přichozím hádanku, co chodí ráno po čtyřech, v poledne po dvou a večer po třech. Kdo neuhodl, toho uškrtila. Oidipus na otázku odpověděl správně (je to člověk: jako dítě, jako muž, jako stařec o holi). Sfinx tak byla zbavena své moci a zřítíla se ze skály. Jaroslav Mihule dále k přesnosti názvu uvádí: „...není však v takové podobě zcela zjevné pro češtinu vhodný, protože vyvolává určité představy než právě ústřední (ženskou postavu) příběhu, ke které se vztahuje; bylo by možné přiléhavější užití názvu, za nímž je skryta, totiž *Sfinx*.“ To by však na následující skutečnost mohlo být zavádějící, neboť v roce 1977 je uvedena

Sphinx v New Yorku v choreografii Glena Tetleyho, který pro nastudování stejného tématu použil Martinů Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympany, H 271 z roku 1938.

⁹⁹ Šafránek, M., op. cit., s. 89.

¹⁰⁰ V dopise do Poličky, 9. 9. 1946 popisuje Martinů nešťastnou událost: „...Spadl jsem z terasy, bylo to neopatrností školy, terasa nebyla v jednom místě ohražena a vypadalo to, jako kdyby tam byly schody, a zatím tam nebylo nic a večer ve tmě se nedalo předvídat, že tam je jáma. Měl jsem proraženou lebku a asi ořes mozku a také žebra porouchána, ne zlomena, s hlavou to bylo nejvážnější, proto jsem byl tak dlouho ve špitále a doktor řekl, že jsem mohl být lehce úplně paralyzován.“

¹⁰¹ Detaily k historii tohoto díla soustředila spolu s analýzou skladby ve své disertační práci Judith Ann Mabaryová (Mabary, Judith Ann: The Strangler: A Rite of Passage. A Creative Synthesis of Modern Dance, Literature and Music – Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů. Disertační práce. Washington University, St. Louis – Missouri 1992).

¹⁰² Šafránek, M., op. cit., s. 90.

¹⁰³ Korespondence J. A. Mabaryové s Rudolfem Firkušným (4. ledna 1991).

¹⁰⁴ Pouze Doris Heringová, jako jediná z kritiků, místo Wisemana uvádí tanečníka Stuarta Hodese. Srov. Hering, Doris: An American Dance Festival. Dance Magazine 22. říjen 1948, no. 10.

¹⁰⁵ Nikoli 16. srpna, jak uvádí Šafránek v knize Divadlo B. Martinů, s. 422.

¹⁰⁶ Škrtič byl podle zpráv v New York Times z 22. ledna 1950 na programu skupiny celkem třikrát – 24., 27., a 29. ledna.

¹⁰⁷ Martin, John: 2 Premieres M. Graham. Graham Program. New York Times, 25. ledna 1950.

¹⁰⁸ Hering, Doris: The season in review. Dance Magazine 24. březen 1950, no. 3.

¹⁰⁹ Pozn. aut.: Domnívám se, že dílo zůstalo částečně nepochopeno v kontextu své doby. Z dnešního pohledu vnímání a prezentace soudobého tance by možná jeho případná rekonstrukce vyvolala zcela odlišné kritické názory. Zřejmě svým pojetím přesáhlo tehdejší tolerované hranice umělecké tvorby a estetiky. Z kritik lze usoudit, že Hawkins byl ve svém projevu mnohdy minimalistický, což se dnes stalo vyhledávaným stylem mnoha tanečních produkcí, jež nejsou odsuzovány, a naopak jejich výpověď tkví v jednoduchém, minimalistickém gestu a pohybu. Je možné, že mnohé atributy Hawkinsovy choreografie, které tehdy pobuřovaly, by dnes žádné pohoršení a rozpaky nezbudily, uvědomíme-li si, že i nahota na scéně je akceptována jako něco samozřejmého – z tohoto pohledu se pak pozastavení například nad „hawkinsovským naturalismem“ může jevit jako zavádějící.

¹¹⁰ Ogoun Luboš (nar. 1924), tanečník, choreograf, režisér. Tanečník ND Praha 1945–51, šéf baletu v Plzni v letech 1957 – 61, umělecký vedoucí Baletu Praha 1964 – 68. Poté vedl baletní soubor v Brně 1968–1990. Ve svých choreografiích opustil konvenční taneční tvarosloví a nahradil je expresivním pohybem často inspirovaným gymnastikou a akrobatikou (byl trenérem čs. družstva gymnastek). Své nejlepší choreografie vytvořil v Brně, např. Leningradskou symfonii (1962), Hirošimu (1963), Tarase Bulbu (1963), Svěcení jara (1964, 1982). Český taneční slovník.

¹¹¹ Kotzianova, Zuzana: Škrtič, Taneční listy, r. 29, č. 1.

¹¹² V Institutu B. Martinů je k dispozici digitální záznam tohoto nastudování.

Příloha: **Balety B. Martinů****Inscenace baletu *Istar*:**

11. 9. 1924 ND Praha, ch. a r. Remislav Remislavský, s. Bedřich Feurstein, k. Oldřich Kerhart. D. Vincen Maixner
18. 4. 1964 Divadlo F. X. Šaldy v Liberci, ch. a r. František Sládeček, s. Václav Habr, k. Jan Kropáček
29. 5. 1964 ND Praha, ch. a r. Jiří Blažek, s. Květoslav Bubeník, k. Jindřiška Hirschová
9. 9. 1967 Divadlo J. K. Tyla Plzeň, ch. a r. Věra Untermüllerová, s. Jaroslav Zapletal, k. Jan Kropáček
28. 11. 1974 Städtisches Theater Gera

Inscenace baletu *Kdo je na světě nejmocnější*:

31. 1. 1925 ND Brno, ch. Jaroslav Hladík, r. Ota Zítek, s. a k. Andrej Andrejev
17. 2. 1927 ND Praha, ch. a r. Remislav Remislavský, s. a k. František Zelenka
Loutkové provedení: Praha, loutková scéna AMU, duben 1960, ch. a r. Eva Kröschlová
(v Šafránkovi je chybně uvedena L. Palečková, na chybu upozornila dopisem prof. Boženě Brodské) E. Kröschlová)
7. 6. 1973 Lidová škola umění Pardubice, ch. Eva. Malátová, s. a k. J. Davídek
30. 9. 2005 Opera Balet Ljubljana/Slovinsko, ch. Tanja Pezdir

Inscenace baletu *Vzpoura*:

11. 2. 1928 ND Brno, ch. Jaroslav Hladík, režie Oto Zítek, výprava Eduard Milén
7. 5. 1969 ND Praha, ch. a r. Jiří Blažek, s. a k. Květoslava Bubeník,
27. 3. 1971 Státní divadlo Ostrava, ch. a r. Emerich Gabzdyl, s. a k. E. Gabzdyl

Inscenace baletu *Kuchyňská revue*:

17. 11. 1927 Umělecká beseda, skupina Jarmily Kröschlové, recitace Miloš Nedbal
25. 1. 1965 Operní studio AMU, ch. Věra Urbánková, s. a k. Miroslav Walter
- 1986 Divadlo F. X. Šaldy Liberec, ch. František Pokorný
- 1989 Jihočeské divadlo České Budějovice, ch. Vladimír Kloubek
22. 11. 1997 Operní studio JAMU, ch. Zlatozlava Beňová, s. a k. Karel Zmrzlý
30. 9. 2005 Opera Ballet Ljubljana/Slovinsko, ch. Tanja Pezdir
20. 1. 2008 Taneční konzervatoř Praha, ch. Adéla Srncová, r. Jiří Srnec, s. Miloslav Heřmánek, k. Josef Jelínek

Inscenace baletu *Šach králi*:

11. 4. 1980 Janáčkovovo divadlo Brno, ch. Luboš Ogoun, s. Václav Štolfa, k. Kateřina Asmusová

Inscenace Špalíčku:

19. 9. 1933 ND Praha, ch. a r. Josef Jenčík, výprava Josef Matěj Gottlieb
25. 9. 1933 ND Brno, ch. a r. Máša Cvejičová, výprava František Muzika
2. 4. 1949 nová verze ND Praha. Divadlo 5. května, ch. Nina Jirsíková, uvedeno spolu s Karnevalem A. Chačaturjana, s. Josef Svoboda, k. Jan Kropáček
26. 6. 1950 Ústí nad Labem, ch. Libuše Hynková – Legenda o sv. Dorotě a Pohádka o Popelce
14. 5. 1960 Ostrava, chor. Emerich Gabzdyl, v. Karel Svolinský
21. 12. 1963 ČSSPT – uvedena převážná část III. jednání v rámci programu Utkáno z pramenů, Legenda o sv. Dorotě a Pohádka o Popelce, ch., s., k. L. Hynková, r. Karel Jernek, j. h.
25. 4. 1971 ČSSPT, chor. L. Hynková, k. Miroslav Walter
7. 12. 1972 ND Praha, chor. Antonín Landa, v. Zdeněk Seidl
26. 1. 1973 ND Brno, chor. M. Kůra, s. Vojtěch Štolfa, k. Alois Vobejda
15. 5. 1977 Olomouc, chor. J. Škoda, s. Vojtěch Štolfa, s. Alois Vobejda
16. 3. 1979 Ústí nad Labem, ch. L. Hynková, s. Ivo Žídek, k. Miroslav Walter
1982 TKP, chor. L. Hynková
22. 12. 1983 ND Praha, ch. Miroslava Kůra, s. Vojtěch Štolfa, k. Alois Vobejda
1987 TKP, ch. L. Hynková, III. Jednání: Pohádka o Popelce
22. 6. 1990 Plzeň, ch. L. Hynková
21. 4. 1990 Liberec, ch. F. Pokorný, s. Jan Vančura, k. Ludmila Švarcová j. h.
23. 10. 1991 Ústí nad Labem, ch. L. Hynková, s. L. Hynková, k. M. Walter
1. 11. 1996 České Budějovice, ch. L. Hynková, v. Alena Hoblová
8. 2. 1998 Opava, chor. I. Hurych, s. Vlad. Šrámek, k. A. Kotková, uvedeno také na Mez. Operním festivalu v Litomyšli, 28. 6. 1999 – Smetanova Litomyšl
14. a 15. 6. 2009 Kongresové centrum Praha, ch. Eva Blažičková, s. Ivan Adam, světelný design Jan Beneš, k. Kateřina Štefková
V roce 1970 Lidová škola umění v Pardubicích nastudovala ze Špalíčka B. Martinů Pohádku o Kocourovi, chor. Eva Malátová (Taneční listy, č. 3, 1971, s. 6, Pardubická překvapení).

Inscenace baletu *The Strangler*:

22. 8. 1948 ch. Erik Hawkins, v rámci Amerického tanečního festivalu (American Dance Festival) v New London v Connecticutu, s. a k. A. Laterer
30. 9. 1990 ch. Luboš Ogoun, 25. mezinárodní hudební festival v Brně
15. 1. 1989 London Guildhall School of Music and Drama představila tento balet spolu s jednoaktovou operu *Ariadna, H. 370* jako součást festivalu této školy – choreografii baletu vytvořil Maxine Braham.

Použité zkratky: ch: choreografie, r: režie, k: kostýmy, s: scéna

Bibliografie:

- BROCKET, G. Oskar. *Dějiny divadla*. Lidové noviny, 1999.
- BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, AMU, 2006.
- BRODSKÁ, Božena; VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. AMU, 2004.
- CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, 2000.
- Český taneční slovník – tanec, balet, pantomima. Praha : Divadelní ústav, 2001.
- Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, The New Grove, 2001.
- FIALA, Václav. *Umělecká Paříž*. Lidové noviny, 2002.
- LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la danse*. Larousse, 1999.
- ERISMANN, Guy. *Martinů – Un musicien a l'éveil des sources*. Paris : Acte Sud, 1990.
- HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*. Schott Music, 2005.
- KAHANE, Martin. *Les Ballets Russes a l'Opéra – 1901–1929*. Paris : Bibliothèque National, 1992.
- International Encyclopedia of Dance*, V. díl. New York : Oxford University Press, 1988.
- KAZÁROVÁ, Helena. *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Diplomová práce. Praha : AMU, 1983.
- KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964.
- KOEGLER, Horst. *Reclams Ballett Lexikon*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- MIHULE, Jaroslav. *Martinů, osud skladatele*. Karolinum 2002.
- MABARY, Judith Ann. *The Strangler: A Rite of Passage. A creative synthesis of modern dance, literature and music – Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů*. Disertační práce (M. A.). Missouri : Washington University St. Louis, May 1992.
- MABARY, Judith Ann. *A Tale of Intrigue: The Making of Martinů's Škrtič*. 1998.
- MABARY, Judith Ann. Bohuslav Martinů's Forgotten dance drama. In: *Bulletin of Czechoslovak Music Society*, Spring 1992.
- MABARY, Judith Ann: Martinů's contribution to modern dance in America. In: *Bohuslav Martinů Newsletter*. January – April, 2006, vol. VI. No. 1, s. 16, 17.
- MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha : Editio Bärenreiter, 2000.
- MUCHA, Jiří. *Podivné lásky*. Praha: Mladá fronta, 1988.
- Národní divadlo a jeho předchůdci*. Praha: Academia, 1988.
- NĚMEČEK, Jiří. *Opera ND v období Karla Kovařovice, II. Díl (1912–1920)*. Praha : Divadelní ústav – Český hudební fond, 1969.
- PALA, František. *Opera ND v období Otakara Ostrčila, II. Díl, III. Díl*. Praha : Divadelní ústav – Český hudební fond, 1969.
- POPELKA, Iša. *Bohuslav Martinů, dopisy domů*. Praha : Mladá fronta, 1996.
- SIBLÍK, Emanuel. *Tanec nového života*. Praha, 1922.

- SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha, 1937.
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění*. Svoboda, 1946.
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů – život a dílo*. Státní hudební nakladatelství, 1961.
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Supraphon, 1979.
- ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. ND Praha, 2008.
- ŠIMKOVÁ-MURICOVÁ, Dana. *Máša Cvejičová*. Diplomová práce. AMU, Praha : AMU, 1969.
- TELCOVÁ, Jiřina. *Scénografie díla Bohuslava Martinů v Brněnském divadle (1925–1982)*. Praha, 1984.
- VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok – Na přeskáčku*. Praha : Akropolis, 1997.

Prameny – noviny, časopisy, korespondence: korespondence uložena v Památníku B. Martinů v Poličce, její kopie jsou k dispozici v Institutu B. Martinů; korespondence Martinů s Národním divadlem Praze je k dispozici v Archivu ND Praha ve složce daného titulu; články jsou uloženy dílem v Institutu B. Martinů a Divadelním ústavu.

Mgr. Lucie Dercsényiová, Ph.D., choreoložka, taneční kritička, taneční terapeutka Absolventka magisterského a doktorandského studia na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze (Mgr., Ph.D.). Publikuje v denním i odborném tisku (redaktorka Tanečních listů 1999–2003). V letech 2004–2007 se zúčastnila výcviku tanečních terapeutů organizovaného Českou asociací taneční a pohybové terapie (Tanter), jejíž je členkou.